

Biblioteca Breve

SÉRIE MÚSICA

PARA A SOCIOLOGIA
DA MÚSICA
TRADICIONAL AÇORIANA

COMISSÃO CONSULTIVA

JOSÉ V. DE PINA MARTINS
Prof. da Universidade de Lisboa

JOÃO DE FREITAS BRANCO
Historiador e crítico musical

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA
Prof. da Universidade Nova de Lisboa

JOSÉ BLANC DE PORTUGAL
Escritor e Cientista

HUMBERTO BAQUERO MORENO
Prof. da Universidade do Porto

JUSTINO MENDES DE ALMEIDA
Doutor em Filologia Clássica pela Univ. de Lisboa

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO
ÁLVARO SALEMA

J. M. BETTENCOURT DA CÂMARA

Para a Sociologia
da Música
Tradicional Açoriana



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

Título

**Para a Sociologia
da Música Tradicional Açoriana**

Biblioteca Breve / Volume 94

1.ª edição — 1984

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
Ministério da Educação

© Instituto de Cultura e Língua Portuguesa

Divisão de Publicações

Praça do Príncipe Real, 14-1.º, 1200 Lisboa

Direitos de tradução, reprodução e adaptação,
reservados para todos os países

Tiragem

5000 exemplares

Coordenação Geral

Beja Madeira

Orientação Gráfica

Luís Correia

Distribuição Comercial

Livraria Bertrand, S.A.R.L.

Apartado 37, Amadora — Portugal

Composição e impressão

Oficinas Gráficas da Minerva do Comércio

de Veiga & Antunes, Lda.

Trav. da Oliveira à Estrela, 10.

Janeiro 1985

A meus Pais

ÍNDICE

PREÂMBULO.....	7
I / TRADIÇÃO E MUDANÇA NA SOCIEDADE AÇORIANA.....	15
II / MÚSICA, DANÇA, DIVERTIMENTO COLECTIVO E FESTA.....	40
III / MÚSICA, POESIA E ESPECTÁCULO: OS CANTADORES	52
IV / MÚSICA E FORMAS DE RELIGIOSIDADE POPULAR: OS ROMEIROS DE S. MIGUEL	86
BIBLIOGRAFIA	118

PREÂMBULO

Pretendemos, com o título deste livrinho, tornar evidente a sua natureza de simples contributo. De modo nenhum se contém aqui uma sociologia da música tradicional açoriana, empreendimento a que por enquanto não nos sentimos habilitados a lançar mãos. É, por um lado, incompleto ainda o nosso conhecimento da música tradicional do Arquipélago Açoriano e, por outro, não dispomos também de um número mínimo de estudos sobre a sociedade e a história social daquelas ilhas. Ocupando-se da intersecção dos dois temas, natural se torna que das lacunas na investigação de ambos se ressinta este trabalho. Apesar de tudo, ei-lo, justificado apenas pela intenção de contributo que o anima e, porventura, pela novidade do assunto.

Em jeito apenas de desculpa, permitimo-nos alertar para o esforço de síntese a que ele obrigou, não tanto porque assim o desejássemos, mas antes pelas próprias circunstâncias que rodearam a sua elaboração, as quais, evidentemente, nos transcendem. Não existem ainda, com efeito, outros trabalhos de conteúdo etnomusicológico que, ocupando-se do património musical de alguma região de Portugal, pretenda especificamente desbravar a relação do mesmo ao meio

humano que o produziu. Pelo que sabemos, não abundam também, na bibliografia musico-lógica internacional, os títulos referentes à sociologia da música; dentro desta, são também raras as obras sobre o contexto social das músicas tradicionais. Se, na generalidade, deparamos com largo número de trabalhos que, tratando das formas de expressão musical desta comunidade, daquela região ou mesmo de algum país, incluem judiciosas reflexões sobre o tema que aqui nos interessa, cremos faltar-nos ainda a obra que, partindo de um conhecimento detalhado das diversas situações, sistematize dados relativos à sociologia das músicas tradicionais, se tal trabalho é passível de realização.

De utilidade foram as várias monografias existentes sobre comunidades rurais portuguesas, a bibliografia disponível sobre sociologia rural e sociologia da(s) arte(s), as quais tornámos alimento das nossas próprias perguntas, confrontando-as com algumas convicções que, naturalmente, também mantemos.

No que respeita, aliás, às questões teóricas que um tema como este evidentemente implica, desejaríamos encontrar o lugar próprio da prudência que nos aconselha a consciência dos nossos limites e hesitações. O que perdermos em segurança agradamos saber que ganhamos em sinceridade. Sem esquecer os valores da audácia, gostaríamos, contudo, de não penetrar nos domínios da polémica.

Lidamos aqui, afinal, com toda a problemática subjacente às diversas ciências sociais. Presentindo-a a rondar sempre o nosso assunto, não a podemos evidentemente resolver. Apenas o avanço das referidas ciências, individual e interdisciplinarmente,

o pode porventura conseguir, revelando então melhor o carácter prematuro de trabalhos como este, ou ainda as ingenuidades a que não tenha podido fugir.

Gostaríamos de nos manter perto do que para muitos pelo menos já constitui indiscutíveis evidências. Longe (?) vão os tempos de luta pela afirmação das dimensões sociais na obra de arte. Compreendida muito embora de modos diversos, a sociologia da arte recebeu já reconhecimento académico generalizado, tendo sido inserida na estrutura curricular de muitas universidades do mundo. Independentemente das referências ideológicas de cada interlocutor, aceita-se hoje que a arte, quaisquer que sejam as coordenadas de espaço e tempo que a determinam, tem que relacionar-se ao contexto que a fez nascer. E este é sempre, obviamente, um tempo e um espaço sociais, humanos.

É-nos grato saber que nos tempos que correm tais afirmações constituem já lugares comuns. De modo tal que com facilidade esquecemos outros, bem próximos de nós ainda, em que as compreensões da arte se ficavam pela simples leitura das suas características formais, mitigadas por alguma referência à biografia do seu autor.

Mesmo esta, não funcionava, senão raramente e sempre de forma insuficiente, como ensejo para o alargamento à situação histórico-social que determinou a realização e o ser da obra de arte.

A sociedade gera, pela acção dos indivíduos, a cultura; esta exprime de algum modo o perfil da matriz em que foi gerada. Os laços entre a arte e a vida social são vastos e fundos, mesmo quando, justamente, recusamos as conclusões apressadas dos

determinismos fáceis. Temos para nós como um dos pressupostos fundamentais de todo o enfoque rigoroso da cultura que as obras do homem (Herskovits) são as obras da sociedade humana.

Os elos que prendem a arte à sociedade, sejam eles da determinação mais evidente nuns casos, de reflexo menos nítido noutros, ou mesmo de recusa nalguns ainda (qual o significado e alcance da recusa aqui?), não podem ser considerados em detrimento da especificidade da acção e da obra artísticas. Ou seja, pondo a questão de forma interrogativa, que podemos esperar da sociologia da arte? Qual o alcance do contributo da sociologia para a compreensão do fenómeno artístico? Quais os limites da sociologia da arte? Se é verdade que a sociologia não se move numa zona absolutamente exterior à arte, também o parece ser que ela não pode fornecer-nos a visão do especificamente artístico. Mas a que área do conhecimento devemos cometer a especificidade da arte?

A algumas destas questões já foram dadas achegas de vulto; outras porém, decerto pela própria natureza do objecto que manuseiam, continuam a revelar-se chão incerto donde regressamos acompanhados da insatisfação que nele nos fizera penetrar.

De qualquer modo, a sociologia não pretende dar-nos uma última palavra sobre a arte (se últimas palavras se admitissem!). Cremos, contudo, que dimensões nela existem sobre as quais a sociologia pode lançar grande luz, não invalidando a importância do contributo de outras disciplinas para a compreensão da arte.

É possível saborearmos um trecho de música tradicional de qualquer região do globo sem

dispormos de informação mínima sobre o mesmo, relativa à sua constituição como objecto sonoro ou ao meio humano que o produziu; possibilita-o o que de verdade subsiste nos lugares-comuns repetidos à cerca da música como linguagem universal. Contudo, o sabermos que se trata de um canto entoado por mulheres enquanto é moído o grão ou de um espécime associado a ritos de iniciação ou a práticas mágicas decerto nos levará a melhor entender a sua estrutura rítmico-melódica e as suas características tímbricas.

Não se distinguem, neste aspecto, as músicas tradicionais das obras musicais eruditas; podemos colher prazer da audição de certa sinfonia de Haydn antes de obtermos algum conhecimento sobre a circunstância da sua criação; todavia, informados de que foi a mesma concebida como música de cena para determinada comédia compreenderemos melhor, porventura, a razão do bom humor que as suas páginas contêm. Estamos seguros de que, para além da existência daquilo que Hauser chamou de “níveis educacionais na história da arte” (da arte musical, neste caso), para além da diversificação de produtos que àqueles correspondem e da sua estruturação em domínios do conhecimento com alguma autonomia, deve a aplicação da investigação sociológica à música prosseguir esforçadamente no projecto unitário duma sociologia da música global.

As músicas tradicionais, expressão, nalguns casos privilegiada, das comunidades ditas primitivas em zonas extra-europeias e das comunidades rurais do velho continente, necessitam e merecem a sua sociologia. Como já afirmámos, o desenvolvimento desta disciplina é subsidiário dos avanços verificados

na chamada sociologia primitiva (Lowie) e na sociologia rural, assim como na própria musicologia.

Tentando ultrapassar carências, abrimos este trabalho com um breve tempo de reflexão sobre a sociedade açoriana. Os meios de que para tal nos socorremos são de natureza essencialmente qualitativa, partindo do conhecimento pessoal e directo que temos dessa mesma sociedade. Dispomos, de facto, da presença prolongada e repetida ao objecto vivo da investigação que a antropologia cultural vem tradicionalmente exigindo aos que a professam. Fazemos fé ainda no velho método da etnologia que valoriza a presença directa e viva à realidade que se pretende compreender. Sem perdermos consciência dos limites que a escolha, mais consentânea com as nossas tendências e formação, naturalmente implica.

Como tratariam a questão outros, mesmo quando próximos da nossa circunstância? Como seremos por outros entendidos, particularmente por aqueles que no nosso discurso possam intervir como sujeitos? Reconhecer-se-iam minimamente naquilo que sobre eles escrevemos, não tanto porque os desejamos homenagear mas acima de tudo porque os queremos compreender — e compreender com o rigor a que não deve fugir qualquer discurso que se queira ciência?

Depois desta tentativa de reflexão à volta do perfil tradicional e, simultaneamente, dos sinais de mudança que hoje exhibe a sociedade açoriana, debruçam-se as três partes seguintes deste estudo, na impossibilidade de um tratamento sistemático da questão, sobre alguns domínios da música tradicional das ilhas dos Açores, procurando privilegiar-lhes aspectos caracteristicamente sociológicos.

Dos espécimes musicais que servem as estruturas coreográficas açorianas, parcialmente analisadas no âmbito de obra anterior, interessa-nos aqui a sua relação ao contexto em que são reproduzidos: as funções por elas cumpridas na vida do povo ilhéu, as marcas que ostentam da ideologia do mesmo...

No caso dos cantadores, analisado a seguir, assistimos a um fenómeno que no anterior se não verificara, consistindo no destaque de indivíduos que nas comunidades rurais se evidenciam como improvisadores poéticos e como músicos, sem que no entanto cheguem a atingir um estatuto de profissionais.

Para ilustração das formas de religiosidade popular e do papel nelas desempenhado pela música, escolhemos as romarias que durante a Quaresma, percorrem, em impressionante manifestação humana, o contorno da ilha de S. Miguel. Porquê estas e não as pitorescas festas do Espírito Santo, que constituem o mais vulgarizado cartaz turístico de todas as nove ilhas do Arquipélago? Optámos, como se verá, por referir-nos brevemente a estas últimas no segundo capítulo deste trabalho, considerando-as de um ponto de vista da sociologia da festa e como contexto de práticas coreográficas do povo açoriano; desculpamo-nos, além disso, por pretendermos, com o último capítulo deste livro, remir velha dívida: não é em vão que, nascidos nesta ilha, assistimos, desde que para a vida nos começámos a abrir, ao desfile quotidiano de dois ou três “ranchos de romeiros” que, durante as seis semanas que precedem a Páscoa, nos passavam frente à casa paterna — a melodia cansada da *Ave-Maria* brotando lentamente a ocidente e crescendo, até que na curva despontavam as duas filas de

homens empunhando o bordão ferrado, a cabeça sumida sob o xaile escuro... Nem cremos que, depois de algumas dezenas de páginas sobre o tema, seja esta impressão substituída por outra de dívida remida. Precisávamos de um livro inteiro.

I/TRADIÇÃO E MUDANÇA NA SOCIEDADE AÇORIANA

Pouca gente encontraremos hoje sobre a terra que não experimente de um modo ou outro e não tenha chegado a uma consciência mais ou menos explícita das profundas modificações por que passa, contemporaneamente, a sociedade humana. Procure-se pelos cinco continentes, em todas as regiões onde a tradição impere ainda com algum vigor: um pouco por toda a parte daremos com as marcas das transformações que agora constituem questão da humanidade enquanto tal.

Trata-se de um processo que, assumindo ritmos desiguais em cada ponto da terra, vem bulir com modos de vida que historicamente remontam ao Neolítico, e abre portas à chamada modernização. Transformam-se as condições de desenvolvimento material a ritmos muita vez assombrosos e transformam-se as mentalidades a um passo que, embora claudicando em relação ao anterior, não deixa também de ser visível a qualquer olhar. De formas mais ou menos pronunciadas de autarcia, parecemos caminhar para a interdependência; de conjuntos sócio-políticos relativamente pouco numerosos, para

ordenamentos muito vastos; de dimensões excessivamente locais de pensamento, para o emergir de uma consciência planetária.

Os fenómenos em que nos estribamos para apontar no sentido destas conclusões não nos permitem, contudo, recebê-las como se de fatalidades se tratasse; conhecemos demasiado do passado humano para nos entregarmos a qualquer espécie de fé no seu advento inevitável e incondicional. Não as deveríamos, ademais, acolher sem crítica, no modo de quem apenas sofre a história, não a conseguindo minimamente determinar. A salvaguarda da diversidade cultural da terra contra a sua uniformização empobrecedora terá de funcionar como um dos critérios orientadores das referidas tendências. Uma das aplicações mais dignificantes da antropologia cultural é sem dúvida o despertar do maior número possível de indivíduos para a consciência desta necessidade de preservar a pluralidade cultural do planeta.

Por outro lado, muito poucos, neste quase ocaso do século XX, se revelarão ainda subsidiários duma mística do progresso que há cerca de cem anos ainda inflamava alguns dos melhores espíritos do mundo ocidental. Os resultados duma industrialização agora em crise deixaram de ser vistos com ingenuidade, dados os graves problemas, em grande parte dela decorrentes, que atormentam o mundo contemporâneo.

As condições de vida nas grandes cidades, onde as relações humanas, impessoais, não podem satisfazer a necessidade fundamental de uma existência regida por laços pessoais e afectivos, levam-nos ainda à consciência de que, para além da solução dos

problemas de ordem técnica e material (quando os conseguiu de facto resolver), a chamada civilização urbana fez mão baixa de valores de outra ordem, igualmente imprescindíveis à existência do homem.

À margem das urbes gigantescas onde aquelas consequências são bem visíveis, na Europa as aldeias mantiveram por mais tempo as características de um modo de sociabilidade que, desde Tönnies, vem sendo designado com o termo “comunidade”. Ali, cada indivíduo mantém com os outros elementos da sociedade contactos regulares, praticamente quotidianos, e a vida social é marcada por acontecimentos de natureza diversa que ciclicamente se repetem, de semana a semana, de ano a ano: a missa de cada domingo, os encontros de algumas tardes de verão em sítio adequado ao entretenimento colectivo, a festa anual do orago local... Ali, os conflitos são habitualmente personalizados, exprimindo-se diariamente no que se tornou hábito considerar o mal característico dos meios rurais: a coscuvilhice. O peso das normas sociais, a pressão do grupo sobre o indivíduo concedem ali menor espaço à originalidade ou excentricidade nas formas de comportamento, e a quem chegue de meio urbano farão a impressão de liberdade tolhida que eventualmente lhe tornará insuportável a vida na aldeia.

Para além de uma tipologia dualista das formas de sociabilidade humana — comunidade versus sociedade — perfila-se afinal a grande questão que nos últimos dois séculos tem vindo a ser desbravada a nível teórico e, menos porventura (?), ao nível da prática sócio-política — questão que respeita à determinação das formas de existência colectiva do

próprio homem, à manipulação já não apenas do espaço que ele habita e da máquina com que ele transforma esse espaço, mas das próprias malhas resultantes do facto de com outros semelhantes ele ter que habitar, sem qualquer alternativa que não seja a autodestruição.

Aldeia e cidade, nas configurações que exhibe o mundo de hoje, são realidades históricas cujo destino ninguém, evidentemente, poderá prever. Que as formas de sociabilidade futuras possam da comunidade rural e da sociedade urbana reter os valores e exorcizar os males é o que, todos, temos o direito de esperar.

Não podendo entender-se isolada dos problemas da urbe moderna, é todavia a crise do mundo rural que particularmente nos interessa quando, dentro de um projecto de estudo sociológico das músicas tradicionais europeias, nos interrogamos sobre o destino das mesmas — sobretudo a crise das zonas rurais da Europa até agora mantidas à margem dos ritmos mais pronunciados de industrialização e que, conseqüentemente, por mais tempo garantiram a subsistência das formas de vida tradicionais.

A abertura destas zonas à emigração e aos chamados meios de comunicação de massa determinou nas últimas décadas uma situação que podemos com razão considerar de crise, e que não podia deixar de reflectir-se nas formas culturais ali reproduzidas. As aldeias de velhos, mulheres e algumas crianças com que em muitos casos deparamos já não apresentam as condições necessárias para proporcionar às referidas formas o suporte vivo imprescindível à sua continuidade. O

definhamento e, nalguns casos, desapareção das mesmas pode, assim, tomar-se como um dos sinais de evidência da crise.

Ao banir as formas de trabalho comunitário, a modernização das técnicas agrícolas deixou de proporcionar ocasião e razão de ser aos espécimes musicais que lhes estavam associados. A perda de significado das formas de religiosidade popular para as novas gerações rurais, contagiadas por maneiras de pensar características da chamada civilização urbano-industrial, levará possivelmente ao seu desaparecimento.

Os exemplos poderiam multiplicar-se, diversificando-os. O que dizemos da música verifica-se naturalmente no domínio de outras formas de expressão. O próprio termo “crise” se revelará porventura insuficiente, dadas as dimensões atingidas pelo fenómeno. Não deveríamos antes falar de agonia, considerando a actual situação das músicas tradicionais como sinal da extinção de todo um sistema cultural, o que facilmente admitirão quantos de nós se acham mais predispostos a crer na vitória incondicional da civilização urbano-industrial a nível de todo o planeta? Àqueles que de modo pessimista encaram as contradições desta última não parece, empiricamente, tirar razão o facto de os que nas aldeias experimentam a crise do mundo rural olharem a cidade cobiçosamente, predispostos a declarar superiores as formas de vida urbanas?

Com efeito, a consciência da crise não é só dos que, vindos das cidades, chegam ao campo em busca de formas culturais de que primeiro tomaram conhecimento por via livresca. Os camponeses vivem-na e, sem erudições, sabem encontrar os meios

de exprimir a consciência que dela têm; necessário se torna apenas, como noutros domínios aliás, saber escutá-los. Não é só devido a uma condição psicológica de velhos que os informadores contactados pelo antropólogo constantemente afirmam que já nada é “como dantes”. Sem perder de vista que transformações sempre se verificaram, devemos contudo afirmar que eles vivem de facto, em sua velhice, modificações tais que não podem ter sido experimentadas por seus avós.

Por outro lado, a chegada de estranhos à localidade em busca de testemunhos da cultura do passado levanta neles a suspeita dos valores por esta realizados. Constatamos ainda a incapacidade daqueles que cresceram no meio de estruturas tradicionais quase não tocadas pela civilização urbano-industrial para fazer suas as formas culturais fornecidas pelos meios de comunicação moderna. A fraca receptividade que neles encontra a música popular dos meios urbanos contemporâneos é significativa deste facto. É evidente que encontraremos, mesmo entre os elementos mais idosos de uma comunidade rural, casos de mais larga capacidade de adaptação e portanto de maior abertura a esse tipo de música; porém a experiência permite-nos concluir que tais exemplos estão longe de fazer a maioria.

À primeira vista, factos como estes poderiam levar-nos a julgar que a crise, se existe, não teria contudo as dimensões que há pouco lhe queríamos atribuir. Lembremos, primeiro, que são efectivamente os elementos mais idosos das populações rurais a revelar pouco interesse pela música popular da civilização urbana; o mesmo já não se verifica no caso

dos jovens das nossas aldeias, que parecem tão receptivos às referidas formas musicais quanto os que habitam meios citadinos. Depois, não é do próprio facto de a alternativa proposta pelos meios de comunicação modernos não obter deles grande receptividade que a tradição musical das aldeias recebe garantias de sobrevivência.

Segundo alguns, os modernos meios de comunicação, longe de serem em parte responsáveis pela crise das músicas tradicionais, constituiriam para estas uma forma possível de a ultrapassar, proporcionando-lhes um mais amplo espaço de divulgação, um mais largo público fruidor do que os grupos reduzidos das comunidades rurais onde originalmente surgiram. Sem podermos fazer nossa esta tese, não deixamos de reconhecer que ela parece encontrar apoio em factos que, esses, não podemos ignorar. É ver o lugar dado nos programas radiofónicos a certos usos do folclore musical (referimo-nos a apropriações, umas mais digestivas do que outras, da música tradicional pela música popular dos meios urbano-industriais), ou à realização de festivais de música e dança tradicionais, constituídos quase sempre exclusivamente pela exibição de “ranchos folclóricos”, ou ainda à presença da música tradicional, ao lado da música popular urbana, em feiras e romarias, onde antigamente participava apenas a primeira, mas agora servidas ambas por mais poderosos meios de difusão do que cantadores e tocadores vivos...

Parecem, no entanto, esquecer os defensores da dita tese (ou quando não esquecem, não conferem ao facto a devida importância) que um abismo se cava entre esta nova circunstância e o meio original das

músicas tradicionais. Mesmo quando se trata da mais rigorosa recolha da música tradicional dos Açores, difundida nalgum arraial das Ilhas através de potentes microfones, ela não pode “soar” como quando, há três ou quatro décadas ainda, a gente de cada aldeia se juntava para o divertimento colectivo, entregando-se à alegria da movimentação coreográfica ou da simples prática musical. A música tradicional perdeu, está perdendo o seu contexto original. Credo na irreversibilidade e agravamento futuro deste processo, julgamos que, agora sem riscos de sermos mal compreendidos, podemos de facto falar de agonia; o meio sócio-cultural que deu origem às músicas tradicionais transforma-se a um ritmo tal que, a breve trecho, não poderá ser considerado o mesmo; a sua morte sobreviverá inevitavelmente.

Todavia, tal não implica, a nosso ver, que a própria música tradicional esteja condenada a perecer ou passe a reservar os seus tesouros para especialistas fiéis que, fechados nas torres da erudição, persistam em oferecer-lhe o seu esforço teimoso. Não é seu destino necessário o frio espaço dos museus ou a mudez defunta dos arquivos. Os valores que encerra permitem-lhe esperar um futuro vivo, exigem a sua salvaguarda para gerações vindouras. Como?

A analogia com o que repetidamente se verifica ao longo da história da chamada música erudita pode, de novo, ser-nos útil para o esclarecimento da questão. A aristocrática música de câmara setecentista continua a ser executada nas nossas salas de concertos, se bem que tenham desaparecido os senhores de cabeleira para quem, às vezes por quem, ela era feita. A música religiosa de Palestrina, para ser minimamente revivida, não exige o enquadramento

litúrgico a que originalmente se destinava. Mais longe ainda, o facto de não sermos monges do século X não impede que nos emocione a serena beleza do canto gregoriano.

Do mesmo modo, as músicas tradicionais realizam valores que, mesmo quando extinto o contexto histórico-social que lhes era próprio, justificam a sua interpretação em salas de concertos ou noutros espaços adequados à prática musical. Até certo ponto, a situação actual das músicas tradicionais, no que à sua interpretação respeita, já se aproxima das que acabámos de referir relativamente à música erudita. Os que ainda hoje as executam, em boa parte dos casos fazem-nas menos para si mesmos que para consumo alheio de forasteiros que às aldeias se deslocam atraídos pelos valores da vida rural; a apresentação de “ranchos folclóricos” em meios cosmopolitas é sem dúvida um exemplo extremo, mas bem significativo do facto que pretendemos realçar.

Os chamados “ranchos folclóricos” surgem, aliás, como solução que, para além de outros inconvenientes, parece marcada por um alto grau de efemeridade, na medida em que os mesmos se apoiam principalmente em elementos idosos da população cujo desaparecimento poderá ocasionar o fim das reduzidas garantias de autenticidade de que eles, nuns casos mais do que noutros, ainda parecem dispor. É verdade que, dentro desses grupos, a transmissão das formas artísticas tradicionais também se processa e, estamos dispostos a admiti-lo, sem um muito mais alto coeficiente de transformação do que aquele que se verificava na transmissão de geração a geração, quando a música tradicional era reproduzida no seu meio original por e para os habitantes locais.

Seja como for, a ideia da criação de escolas voltadas para a defesa da cultura tradicional, e portanto também do património musical de cada região, parece-nos reunir vantagens relativamente à situação actual. A direcção e apoio às mesmas por parte de especialistas dotados de sólida preparação profissional será garantia óbvia de maior rigor no processo de manutenção e desenvolvimento das músicas tradicionais.

Tal nos leva inevitavelmente à reafirmação da necessidade do desenvolvimento prévio da etnomusicologia. A prática futura das músicas tradicionais parece passar obrigatoriamente pelo incremento da ciência que as tem por objecto. A recolha exaustiva dos espécimes, nos moldes que hoje em dia todos concordamos serem os mais adequados à sua preservação integral, ou seja, através de registo fonográfico, surge como a condição primeira para que as músicas tradicionais efectivamente subsistam. O seu estudo posterior, ao nível das estruturas musical e poética como no das suas dimensões sociais, contribuirá igualmente para a sua salvaguarda nas melhores condições possíveis.

De novo se revela sugestiva a analogia com o que, ao longo do nosso século, tem vindo a verificar-se no domínio da recuperação da chamada música antiga: a erudição musicológica foi posta ao serviço dessa recuperação, sem prejuízo de uma vivência autêntica da própria música. Julgamos que o mesmo poderá vir a dar-se futuramente no domínio da música tradicional: os valores nela contidos, repetimos, fazem-no esperar e, eventualmente, exigem-no.

Entre todas as regiões de um País onde a industrialização mal chegou, o Arquipélago Açoriano é indubitavelmente daquelas em que formas sócio-culturais arcaicas mais persistiram até aos nossos dias. Não se pense, porém, que nos Açores, entrados já na penúltima década do século XX, encontramos ainda, ao dispor desses ex-caçadores de mundos em extinção que são os etnólogos, uma sociedade de cunho tradicional integralmente preservada das investidas da modernização. O que a olhos adestrados nas Ilhas se oferece é antes uma sociedade a braços com transformações tais que de alguns dos fenómenos procurados mais facilmente encontraremos relatos em determinado livro velho do que reproduções vivas no dia-a-dia açoriano, e de muitos outros apenas fragmentos que o tempo ainda não conseguiu apagar definitivamente.

A que sociedade açoriana, assim, iremos aqui referir-nos? À dos tempos imediatamente subsequentes ao povoamento, quatrocentista, que o historiador eventualmente preferiria, ou, no extremo oposto, à dos nossos dias, viva perante nós, ao dispor do sociólogo que se disponha a estudá-la? Procuremos definir as balizas temporais entre as quais se situa a realidade social que neste trabalho nos interessa compreender.

A busca de formas de vida tradicional nas Ilhas levar-nos-á necessariamente ao contacto com os elementos mais idosos da actual população açoriana; eles são, no presente, testemunho das formas culturais que procuramos recolher e estudar, suporte vivo dos modos de pensar que às mesmas correspondem, mais do que seus filhos ou netos a quem parcialmente os transmitiram, mas que com

maior intensidade foram tocados pelas transformações do mundo contemporâneo. Constataremos que, na maior parte dos casos, se trata de indivíduos não apresentando marcas de qualquer formação escolar ou exibindo-as com dimensões mínimas; testemunham assim de uma sociedade não letrada nas Ilhas, na qual a oralidade representava a forma fundamental de comunicação.

A data de nascimento desses informadores remontará, nalguns casos, aos últimos anos do século passado e, na maior parte dos outros, às primeiras décadas deste. Fizemos todos, de qualquer modo, a sua vida de jovens e adultos no âmbito da primeira metade deste século. Digamos, por isso, que a sociedade açoriana que aqui nos interessa, aquela que temos em mente sempre que tal expressão utilizamos, é precisamente a da juventude e adultez dos nossos informadores agora entrados na velhice, ou seja, a que esquematicamente poderíamos identificar com a da primeira metade do século XX.

Surpreendemo-la presente ainda no discurso da gente idosa que abordamos nas Ilhas, mas é já fragmentada que aos nossos olhos ela se apresenta, dadas as profundas alterações por que está passando de algumas décadas a esta parte. Mesmo que a estrutura social das Ilhas se não tenha modificado significativamente nas últimas três décadas, as formas culturais, essas, transformaram-se a um ritmo visível mesmo na curta duração de uma vida individual.

Contrariamente àquilo que de imediato seríamos talvez levados a supor, não remontam essas modificações ao ano de 1974, por incidência no Arquipélago das alterações políticas então ocorridas no nosso País. Cremos que as mesmas se esboçam

desde os anos cinquenta, principalmente pelo incremento da emigração para o outro lado do Atlântico e pela expansão nos Açores dos meios de comunicação modernos. O processo de autonomização político-administrativa resultante das referidas alterações a nível nacional veio encontrar modificações culturais que de qualquer modo lhe eram anteriores.

Não pretendemos, fique claro, que a sociedade açoriana da primeira metade do século XX, antes das conquistas recentes da modernização, exhiba características tais, em especial relativamente a tempos anteriores, que à cerca dela possamos falar de verdadeira especificidade estrutural. É sabido que aqui, tal como noutras zonas rurais da Europa, persistências estruturais desafiam séculos. Estando por fazer muito embora a história social das Ilhas, parece fácil adivinhar o forte substrato estrutural que se mantém ao longo da evolução da sociedade açoriana, desde a sua fundação, marcada pelo regime senhorial ali implantado com o povoamento quatrocentista, até à primeira metade do nosso século.

Em boa parte ainda, a sociedade açoriana da primeira metade do século XX revela-se particularmente adequada às descrições conhecidas da sociedade portuguesa do Antigo Regime. Perguntamo-nos assim (e talvez outros também o façam em relação a demais zonas rurais do País) que incidência efectiva tiveram nas comunidades camponesas das Ilhas acontecimentos da história nacional tão relevantes como o advento do liberalismo, na terceira década do século passado, e o da Primeira República, no dealbar deste que ainda corre. (Que sentido pode ter, aliás, para a maior parte

do País rural que somos aquilo que se escreve sob o nome de “história nacional”?) Em especial, que consequências teve na vida colectiva das aldeias das Ilhas o primeiro daqueles acontecimentos que, paradoxalmente, nas Ilhas produziu a estrutura jurídica destinada a cimentar a nova sociedade oitocentista portuguesa? (Referimo-nos à legislação liberal de Mouzinho da Silveira, promulgada, como é sabido, na Ilha Terceira em 1832).

Temos consciência de não sermos os primeiros a erguer voz de alerta para esta questão; contudo, achamos necessário reafirmá-la em contextos diversos, dada a evidente importância de que se reveste. Melhor do que nós a enunciou V. Magalhães Godinho, ao escrever: “Não se chegou a realizar, no séc. XIX português, a sociedade burguesa; não foi possível, entre nós, a burguesia instalar sua civilização. E isto porque se goraram as sucessivas tentativas de introduzir a revolução industrial e permaneceram enquistados os vários focos modernizadores, sem constituírem verdadeiros polos de desenvolvimento. Porque foram excessivamente lentas as transformações do regime da terra e as inovações de técnica agrícola, daquelas dependentes, de modo que uma estrutura tradicional persistiu sob a capa de modificações jurídicas, apenas mudando, em vários casos, os beneficiários mas não as relações fundamentais com o mundo que explora o solo” (*A Estrutura da Antiga Sociedade Portuguesa*, 3.^a ed. p. 155).

A Primeira República, outro marco relevante na história do liberalismo português, acabou por reduzir-se a curta experiência de menos de duas décadas, interrompida pelo advento do Estado Novo. O cariz reaccionário do regime instaurado por este

movimento significou, para os Açores, o fim de algumas tímidas reclamações permitidas pelo representativismo liberal e ligadas à afirmação acanhada de uma reduzida burguesia local, as quais vinham já, aliás, das últimas décadas do século passado.

Coincide na sua maior parte com a vigência do Estado Novo o momento da história social dos Açores que aqui nos interessa. Constantemente perpassa nas palavras dos nossos informadores a situação da gente das Ilhas sob aquele regime que, de certo ponto de vista, significou indubitavelmente para as estruturas tradicionais do Arquipélago forte garantia de salvaguarda, não alterando as condições de vida que continuaram empurrando a população açoriana para a emigração.

Desde as primeiras levas, destinadas ao Brasil, ainda nos tempos de Gaspar de Frutuoso, aos mais recentes contingentes que os azares da história canalizaram principalmente para o Canadá, são sempre as insuficiências das formas de existência material que têm determinado fundamentalmente a emigração açoriana. Não pode, por exemplo, deixar de relacionar-se descrições conhecidas da situação dos camponeses das Ilhas nos fins do século passado (cfr. Alice Baker, *A Summer in the Azores with a Glimpse of Madeira*) com os factores que explicam a emigração açoriana daquela época para os Estados Unidos da América. A parte adulta da actual população açoriana decerto reconheceria intacta nas referidas descrições, se as lesse, a situação social em que decorreu a sua juventude, tal o grau de inércia histórica, se assim nos podemos exprimir, que ali constatamos, numa altura em que as inovações características da sociedade

industrial transformavam rapidamente as condições de vida noutros pontos do globo. “O cereal (...) cortado com uma foice e os feixes atados por homens, mulheres e crianças, como no tempo de Rut e Booz”, nos campos das Ilhas, ou “os interiores (...) nus e vazios” da habitação rural açoriana e o “bolo grosseiro de milho, cozido numa tripeça por cima das brasas” da alimentação do camponês do Arquipélago (cfr. da obra de Alice Baker acima referida, a tradução portuguesa de João H. Anglin, p. 19 e segs.) relatados por escritora norte-americana habituada a outros ritmos de transformação histórica, são praticamente os mesmos que hoje nos descreverá a gente idosa dos Açores.

Mesmo face aos casos em que o surto migratório é imediatamente motivado por cataclismos vulcânicos, impõe-se recordar que não fossem as fragilidades do sistema económico do Arquipélago e o recurso à emigração seria desnecessário.

Periferia de um País cujos focos de transformação por via da indústria, além de raros, se revelaram de influência circunscrita, dos Açores há a afirmar que conservou até ao presente uma economia marcada por fortes traços de arcaísmo. Dado o peso diminuto na mesma de uma tímida actividade industrial, nunca ali chegou a ser posto em causa o domínio do sector agrícola, constante na história económica do Arquipélago. As condições envolventes (referimo-nos evidentemente à sua vasta zona marítima exclusiva), não permitem ao Arquipélago, aliás, queixar-se da ausência de alternativas ao trabalho da terra. É também sobejamente conhecida a dependência da parte mais significativa das indústrias existentes em

relação ao sector agrícola: a importância crescente dos laticínios confirma-o.

Apesar deste predomínio historicamente inquestionado da agricultura na economia açoriana, só as últimas décadas vieram introduzir nas práticas agrícolas do Arquipélago critérios de eficiência e produtividade, fazendo desaparecer paulatinamente as técnicas tradicionais.

Não se caia, por tudo o que foi referido, na ideia ingénuo de que a história económica das Ilhas se reduziu a termos de quase pura subsistência, fora do império das leis da economia de mercado. Pelo contrário, desde as origens que grande parte dos resultados do esforço produtivo das comunidades rurais insulares foi canalizada para fora do Arquipélago. Desde o célebre “trigo da ilha” (S. Miguel), que no século XV abasteceu praças fortes portuguesas do Continente e norte de África, aos laranjais do século XVIII, aos batatais e vinhedos do século XIX, e às culturas do tabaco, ananás ou chá já deste século, a economia açoriana foi determinada pelas leis do mercado, e condicionada por contingências e calamidades que deram origem a uma sucessão de ciclos económicos caracterizados pela cultura dominante de certos produtos.

Ao lado desta forte determinante capitalista, formas de economia de subsistência persistiram nos Açores até há pouco. Ainda por meados do nosso século, se verificavam nas comunidades rurais do Arquipélago práticas de comunitarismo, destinadas a abrandar o ardor de certas colheitas; o uso da troca directa persistiu igualmente até aos nossos dias, exigido pelos magros salários rurais que não pela imposição gratuita de vigorosos hábitos ancestrais.

Na terra, encontrou garantia de subsistência a maior parte da população das Ilhas. Dentro dos estreitos limites dos campos que a envolvem, a aldeia açoriana organizou as suas formas de existência. No âmbito deste pequeno mundo, o camponês do Arquipélago consumiu os seus dias, dele saindo infrequentemente mesmo para aldeias próximas.

Creemos que dificilmente conseguiríamos construir um modelo único representativo das aldeias dos Açores. A diversidade de tipos de povoamento, se bem que em certas ilhas predomine algum deles, como que fornece a contrapartida visual da diversidade social e humana de que se reveste o Arquipélago. Não podemos deixar de frisar, por exemplo, as diferenças, notáveis em muitos casos, de configuração social de uma aldeia para outra. Os contrastes podem ser, neste domínio, muito vincados num caso e menos perceptíveis noutro: uma aldeia dominada por um proprietário médio será vizinha de outra onde as diferenças se esbatem numa relativa proximidade de condição económica de todos os seus habitantes.

Estas discrepâncias como que se prolongam no contraste verificado entre as próprias ilhas. É conhecida, neste aspecto, a oposição entre S. Miguel onde, no período a que nos vimos referindo ao longo deste capítulo, as diferenças sociais se cavam desde a proletarização extrema até ao latifundarismo absentista, e as demais parcelas do Arquipélago onde uma mais equilibrada divisão da propriedade obviou a tão gritantes situações de injustiça social.

Entre o assalariado rural que, na primeira metade do século, nem conseguia por vezes a “esmola” do

trabalho, particularmente difícil de obter durante o inverno, e o pequeno ou médio proprietário que prezava a sua camisa lavada e algumas leituras (para já não considerar um ou outro elemento da pequena burguesia ligado ao sector dos serviços), a população da aldeia das Ilhas exibia larga diversidade em matéria de condições sócio-económicas.

Já de um ponto de vista ideológico a aldeia açoriana se apresenta marcada por franca homogeneidade, contrastando neste aspecto com as várias diferenças que constatámos a nível social. O pequeno ou médio proprietário da “freguesia” (o termo “aldeia” não faz parte do vocabulário popular açoriano) não exhibe um discurso muito diferente do camponês iletrado. É-lhes comum um mesmo sistema de valores, que caracterizaremos recorrendo à designação criada pela antropologia social britânica quando, na sequência da derrocada do império, aquela passou a conceder a sua atenção aos povos do sul da Europa: a sociedade açoriana é, deste ponto de vista, uma sociedade “mediterrânica”.

Pode dizer-se, com efeito, que de modo geral os traços ideológicos característicos das populações da Europa meridional se manifestam também nas gentes do Arquipélago Açoriano, com os seus valores de “honra e vergonha”. Trata-se naturalmente duma ideologia de tipo arcaico, não marcada, como as do moderno mundo industrial, por preocupações de rigor científico e eficiência técnica, mas fundamentalmente determinada pelo princípio da autoridade e por um reduzido grau de abertura à inovação.

O peso da religião (o cristianismo católico, que nos Açores, mais ainda do que em Portugal

continental, goza de foros de exclusividade) nas mentes insulares é considerável, persistindo subterraneamente a seu lado práticas mágicas e óbvias manifestações de pensamento mítico. Por outro lado, o afastamento histórico da religião oficial — concebida aliás como o valor dos valores (“é a religião que nos faz diferentes dos animais”) — relativamente às condições culturais concretas do povo açoriano, determinou porventura o aparecimento de formas de religiosidade popular que, algumas delas, motivaram conflitos repetidos com os representantes da hierarquia católica.

As tintas patriarcais sobressaiem vigorosamente neste quadro ideológico, levando a que ao homem exclusivamente seja entregue a responsabilidade da manutenção económica do grupo familiar. O modelo proposto ao homem açoriano cumpre-se necessariamente na constituição de família, pelo casamento: por este, só por este, se adquire o estatuto da responsabilidade.

São nítidas as tensões que se estabelecem entre os princípios da moral cristã e os expedientes a que eventualmente obriga a responsabilidade de “sustentar mulher e filhos”: os objectivos individualistas desta última entram em contradição com os ditames altruistas do cristianismo, mas as próprias instituições do catolicismo (é o caso da confissão, por exemplo) fornecem, na prática, os meios para resolver as referidas tensões ao nível das consciências individuais.

Escusado se torna referir que a situação actual, também no que concerne ao domínio dos valores, é de crise explícita. A obrigação incondicional de obedecer aos mais velhos não é menos

frequentemente posta em questão pelas novas gerações das Ilhas do que pelas de outras paragens: a sociedade baseada no princípio da autoridade desintegra-se ali também. Os critérios da racionalidade e da eficiência sobrepõem-se progressivamente aos preceitos da tradição. Nos modos de fazer como nas maneiras de pensar, a mudança progride inexoravelmente.

A vida nas aldeias açorianas processou-se, até meados deste século, com um notável grau de autarcia em relação ao exterior. Não nos referimos aqui ao isolacionismo a que as Ilhas, em consequência da sua condição geográfica, estiveram desde sempre submetidas, o que evidentemente tem a ver com a questão; falamos da totalidade sócio-cultural que representava, dentro de cada ilha, cada uma das suas aldeias.

A aldeia, nos Açores, significou sobremaneira a estrutura humana fortemente determinada pelos laços afectivos que ligam indivíduo a indivíduo a que as ciências sociais vêm chamando comunidade. Parece-nos, efectivamente, que só por via erudita se pode indagar da consciência comunitária das populações açorianas ao nível do município (Cfr. Júlio da Rosa, *A Consciência de Comunidade na Vida e História do Povo Açoreano*, in *Livro da Terceira Semana de Estudos dos Açores*, pp. 33-37). É ao nível da aldeia que, a nosso ver, se realiza nos Açores o conceito sociológico de comunidade. A consciência da comunidade municipal a que se pertence nunca floresceu com dimensões significativas na mente do camponês das Ilhas. Mesmo a noção da pertença a uma comunidade regional, a consciência de “ser-se açoriano”, revelou-

se nela, até há pouco, bastante frágil, se bem que se tenha desenvolvido notavelmente a partir de Abril de 1974. (Frisamos que aqui nos referimos apenas à mentalidade do camponês dos Açores, não à do pequeno-burguês ou burguês das vilas, e cidades do Arquipélago; diferenças notórias teríamos de constatar nesta matéria, se a pudéssemos agora desenvolver. Curioso seria, decerto, proceder igualmente à indagação das marcas, nas mentes insulares, de uma consciência nacional.)

Seja como for, a realidade que nos Açores sobremaneira se revela adequada ao conceito de comunidade é a aldeia. A ela adere afectivamente o camponês das Ilhas, dizendo-a e sentindo-a sua. Outra aldeia diferirá dela porque... não é a sua. Ao experimentar como outras as aldeias vizinhas, encontra nesta experiência de alteridade a consciência da comunidade a que pertence.

Quanto ao município, demasiado vasto demograficamente, sem implicações afectivas como a aldeia, é-lhe algo exterior. “Ir à vila”, para ele, era sempre em grande parte sair do seu mundo. Fazia-o para consultar o advogado ou o médico, para comparecer perante o juiz ou o notário. Tribunal, polícia, estruturas administrativas são realidades que ele, pode dizer-se, não entende, impostas que lhe são do exterior. A figura do guarda da G.N.R. das aldeias do Continente não encontra equivalente nas aldeias açorianas, que desconhecem no seu seio a polícia.

O camponês que desce à vila ou à cidade apercebe-se, ainda hoje, das diferenças existentes entre as suas mãos calejadas e as do empregado que o atende do outro lado do balcão. Ao dirigir-se-lhe, diz: “O senhor...”, mas em troca ouve: “Ó homem...”. E

se hoje é mais fácil vê-lo erguer a voz exigindo os seus direitos, nos tempos a que nos vimos reportando era quase impossível deixar de o ver curvado, chapéu na mão, de repartição em repartição, sem perceber bem a razão de todos os seus passos.

O recurso aos “padrinhos” tem de compreender-se neste contexto: não entendendo as malhas em que se vê envolto, bate à porta do padre ou do compadre rico — e a galinha gorda, a melhor parte do porco pela matança, a fruta do quintal ou da vinha cuidadosamente tratada nunca pagavam os “favores” grandes de um filho livre nas “sortes”, uma questão de polícia ou sentença favoravelmente resolvidas...

A vida nas aldeias açorianas é feita também destas ligações ao exterior, de que ela não pode abstrair mas que pouco contaram no fluir do seu próprio quotidiano. Elas nos dão, todavia, o grau verdadeiro da autarcia que acima referimos, das suas dimensões e das suas fronteiras.

A informação de que vivia o camponês das Ilhas era de natureza essencialmente oral, não constituída pela leitura dos jornais ou pela audição da rádio e da televisão, mas a que proporcionava o contacto e o convívio quotidiano com os outros elementos da comunidade a que ele pertencia. O sistema cultural que o envolvia assentava quase exclusivamente nessa forma de comunicação que é a oralidade. O que nos capítulos seguintes iremos avançar sobre formas de entretenimento colectivo ou expressões religiosas tradicionais, nunca poderá ser compreendido fora das afirmações que acabámos de proferir.

Não sendo verdade que cada aldeia criava as suas formas culturais específicas (há uma cultura popular açoriana de facto, mesmo que até recentemente se

não tenha desenvolvido de modo notável uma consciência regional nas mentes das comunidades rurais das Ilhas — são questões diferentes!), é-o que todas elas viveram, flectidas para dentro das suas fronteiras geográficas e humanas, uma intensa vida comunitária, que as últimas décadas tem vindo a alterar substancialmente.

Torna-se, por isso, fácil de compreender que a atitude do camponês açoriano face ao Estado seja de alheamento, quando não de desconfiança. Visto por ele como algo que lhe é exterior, não entende que o Estado tenha deveres em relação ao cidadão que ele é. As pensões arriscam-se, assim, a ser vistas como esmola e os impostos como extorsão, nunca como obrigação do Estado em relação ao indivíduo e deste relativamente à comunidade nacional.

A participação das populações rurais do país na vida política nacional foi até ao presente reduzida. O liberalismo português oitocentista manteve no sistema de voto o princípio restritivo (voto censitário), e o anticlericalismo da Primeira República, temeroso da influência eclesiástica nos meios rurais, não se preocupou com alargar a capacidade de participação da gente dos campos na vida política portuguesa; do Estado Novo, naturalmente, não podia esperar-se que esboçasse qualquer propósito de descentralização. Compreende-se, deste modo, que o Estado sempre tenha sido visto com desconfiança pelas comunidades rurais das Ilhas e da maior parte do País, ao que sabemos. A administração é sempre temida, nunca entendida. Repartições, polícia, tribunais (“Feio como a justiça!” — costuma ouvir-se em S. Miguel) assustam ainda hoje o camponês açoriano obrigado a penetrá-los.

Se a introdução dos modernos meios de comunicação no Arquipélago tinha determinado uma lenta transformação neste estado de coisas, foram contudo as alterações ocorrentes no País a partir de 25 de Abril de 1974 que mais contribuíram para a mudança neste domínio. O campesinato açoriano foi, a partir de então, massivamente acordado de um letargo secular, abrindo-se às contradições decorrentes da participação política possível nas chamadas democracias liberais. Despertando para a experiência das tensões próprias do sistema liberal, ele é confrontado com as grandes divisões do mundo contemporâneo — o pluripartidarismo, as opções geo-estratégicas... Os meios de comunicação exibem-lhe a espectacular realidade planetária — as diferenças, a fome, o conflito, a guerra...

Como não entender, assim, a perplexidade das mentes moldadas no exíguo espaço das estruturas sócio-culturais tradicionais, de súbito expostas à vastidão do mundo contemporâneo? Sendo verdade que nem por isso elas são incapazes de julgar, é compreensível a hesitação revelada e o receio da mudança: face à insegurança do futuro desconhecido, o presente surge como valor a salvaguardar, mau grado as suas contradições, apesar das suas insuficiências.

II/MÚSICA, DANÇA, DIVERTIMENTO COLECTIVO E FESTA

Afirmámos que o facto de cada aldeia e, noutro plano, cada ilha dos Açores terem vivido até recentemente em elevado nível de autarcia relativamente ao exterior não obsta a que devamos falar da existência de uma cultura popular açoriana como tal. A referida autarcia e a própria condição geográfica do Arquipélago, a famigerada insularidade, explicam sobejamente a diversidade (dela abordaremos um exemplo significativo no último capítulo deste trabalho) que, a diferentes níveis, apresentam as Ilhas — diversidade facilmente apercebida por quem, vindo do exterior, aos Açores concede um tipo de olhar que não apenas a do vulgar turista. Todavia, este mesmo olhar, capaz de se dar conta da diversidade, constatará também, sem paradoxo, a evidente homogeneidade cultural do Arquipélago. Uma simples descrição de alguns traços culturais de natureza técnica ou espiritual bastaria para o tornar evidente mesmo para aqueles que da vida nas Ilhas nunca puderam ter experiência directa.

No sentido de evitar mal-entendidos e obstar a determinados “usos” do facto a que nos estamos referindo, torna-se necessário reafirmar, ao lado da evidente identidade cultural dos Açores, a inserção do Arquipélago no todo da cultura popular portuguesa. A tal somos obrigados simultaneamente pela história, ou seja, pela génese dos fenómenos culturais, como pelas características estruturais dos mesmos. Basta cotejar, por exemplo, determinados espécimes ou formas da música tradicional dos Açores com outros procedentes de Portugal continental para que a cultura popular das Ilhas nos surja claramente como parte da cultura popular portuguesa ou, para utilizar a expressão de alguns teóricos da cultura, como sub-cultura da mesma. Referir a existência em ambas de formas musicais que, para além de uma designação comum, exibem com efeito características idênticas é apenas um exemplo possível entre muitos outros a que poderíamos recorrer mesmo para além do domínio musical, desde a arquitectura rural à própria culinária. O facto de persistências seculares, por razão de factores subejamente conhecidos, terem pesado mais nas Ilhas do que na maior parte de Portugal continental não retira força à obrigação de considerar a cultura tradicional dos Açores no horizonte mais largo da cultura tradicional portuguesa.

As danças tradicionais das Ilhas fornecem-nos um exemplo quiçá excelente das considerações que temos vindo a tecer sobre a diversidade e homogeneidade da cultura popular açoriana e da sua inserção no conjunto das formas de expressão tradicionais do povo português. Fazemo-lo na sequência do que sobre esta questão afirmámos no âmbito da obra anterior, a propósito da análise de algumas das

“formas músico-coreográficas comuns a todo o Arquipélago”. Com efeito, a existência de pelo menos chamarritas, pezinhos e sapateias em todas as nove ilhas açorianas parece-nos ilustrar, a nível musical e coreográfico, ao mesmo tempo a diversidade e homogeneidade cultural do Arquipélago, visto aquelas danças, como concluímos no referido trabalho, deverem considerar-se como estruturas músico-coreográficas que, de ilha para ilha e mesmo dentro de cada uma delas, recebem realizações diferentes, ao nível pelo menos da melodia (não nos referimos aos aspectos coreográficos daquelas danças, por os considerarmos domínio para outros esforços que não os nossos). A análise das designações e das características literárias, melódicas, rítmicas e harmónicas das referidas realizações, detectará nas mesmas elementos suficientes para ilustrar à sociedade os aspectos de diversidade, homogeneidade e dependência que pretendemos salientar na música tradicional dos Açores.

Procuraremos agora, dentro do plano deste contributo para a inserção sociológica da música tradicional açoriana, descrever os contextos habituais das práticas coreográficas da gente das Ilhas.

“Colheitas divertidas” foi a expressão que escutámos a alguns dos nossos informadores em S. Miguel para designar um conjunto de recolhas de produtos agrícolas ainda cultivados naquela ilha por meados deste século, conjunto que engloba a apanha e o trabalho do linho, as vindimas e a preparação do vinho, assim como as colheitas do milho, do trigo, da fava e do tremçoço.

Compreenderemos logo que aquilo que tornava “divertidas” aquelas actividades particularmente árduas no conjunto das que ocorriam na ilha ao longo do ano agrícola era precisamente a associação da música a práticas ainda eminentemente comunitárias, em que décadas próximas de nós vieram vibrar a machadada final. Colheita divertida é, na definição popular, aquela “em que as pessoas amigas se reúnem para ajudar na recolha dos cereais e ao mesmo tempo cantar e balhar”.

A definição que, pelo seu sabor e precisão, não resistimos a fixar, diz efectivamente a essência destes trabalhos, deixando adivinhar o lugar e a função que neles cumprem as formas musicais tradicionais. Descrevamo-los, para que o papel destas últimas, na circunstância, surja a nossos olhos com a nitidez desejada.

No Verão e Outono, era costume na ilha, nas noites de luar franco, levantar-se cada família muito cedo (“logo que o primeiro galo cantava”) e, na companhia de elementos de outras famílias a que se encontrava ligada por laços de amizade, dirigir-se para os campos a fim de proceder à recolha dos produtos acima referidos. Ali, começava-se por arrancar o cereal, à luz da lua. Iniciava-se a colheita muito cedo para fugir ao calor do dia, trabalhando “pela fresca”.

Entretanto, surgiam já as primeiras cantigas ao desafio, a canção individual ou em grupo. Se algumas quadras eram improvisadas, no caso de despique que se estabelecesse entre rapaz e rapariga mais ousados, as melodias utilizadas eram as mesmas que serviam as danças tradicionais praticadas com mais frequência, um Balho Furado ou algum Pèzinho.

Terminada aquela primeira tarefa, improvisava-se a eira num lugar propício, habitualmente ao meio do campo. Em cada aldeia, havia eiras permanentes nos campos das famílias abastadas; os camponeses pobres, não dispoñdo de terreno suficiente, faziam-nas de ocasião. Era então que, até pela necessidade de bater a terra, se balhava até ao romper do dia, sobre a eira onde o grão ia ser separado da palha. Trazidas de casa, alfaias igualmente necessárias, as violas da terra, impeliam, vibrantes, os pares que volteavam na Chamarrita, no Pezinho da Vila ou na Bela Aurora. O ritmo das danças populares precedia, no dia nascente, o dos manguais que, empunhados por braços possantes, mais tarde faziam saltar o grão das paveias estendidas sobre o chão endurecido.

Pelo que dissemos, ficou claro que aquilo que se cantava por ocasião das colheitas divertidas não constituía o que em rigor se deve entender por música de trabalho (que nem por isso é desconhecida no corpo etnomusical açoriano). Ouviam-se então os mesmos trechos musicais e recorria-se às mesmas danças que, como veremos, se escutavam aquando as festas do Espírito Santo ou pelas tardes dos domingos de verão. De qualquer modo, aqui a função do canto e da dança, é, em parte, diferente da que cumpre nos casos que a seguir descreveremos; à finalidade de entretenimento que nestes surge com mais exclusividade, junta-se determinante, no caso das colheitas divertidas, uma outra: a de atenuar o esforço exigido pela acção laboral, aproximando esta tanto quanto possível da acção lúdica. Referir o facto de o canto e, particularmente, a dança implicarem um esforço suplementar em relação ao trabalho, ajuda decerto a melhor entender a função da música

quando surge em contextos deste tipo: expressão da alegria (o grão colhido é garantia do pão de um ano inteiro) e meio sobremaneira eficaz de conjugação de esforços, a música aproxima o ardor do trabalho do prazer da diversão. Mesmo sem nos fornecerem exemplares de música de trabalho, as colheitas divertidas da ilha de S. Miguel dão-nos deste facto mais uma confirmação eloquente.

Meio de entretenimento e de instauração de alegria colectiva, as danças tradicionais açorianas não podiam estar ausentes das manifestações que, por força de costume multissecular, se tornaram no que certamente constitui a maior festa do povo açoriano e um dos traços que de forma mais nítida parecem exprimir a sua identidade cultural. Uma tentativa de enumeração das circunstâncias em que ocorrem as práticas coreográficas tradicionais da gente dos Açores não poderia deixar de incluir as festas com que ali é homenageado o Espírito Santo.

Temos que alertar, todavia, para o facto de não ser este ainda o lugar para o estabelecimento da etnomusicologia integral daquelas festas. Não poderemos ter em devida conta, por exemplo, a actuação dos foliões por ocasião das mesmas, dado o facto de, aqui, elas nos interessarem apenas como mais uma circunstância em que habitualmente a gente das Ilhas executava as suas danças.

Remontando a sua origem a tempos medievais, o culto popular do Espírito Santo foi trazido para as Ilhas pelos seus primeiros habitantes. Ao contrário do que acontece com outros costumes ancestrais dos Açores, acerca deste dispomos de diversos

documentos que atestam a sua antiguidade, e que aqui supomos desnecessário referir.

De iniciativa aristocrática no seu início, as festas do Espírito Santo significavam originalmente a magnanimidade dos senhores para com a população das localidades em que decorriam. A distribuição de carne, pão e vinho mantém ainda hoje algo deste significado original, dado que nem todos os camponeses das aldeias açorianas podem arcar com as despesas de uma mordomia; mas a iniciativa aristocrática das festas perdeu-se há séculos, tornando-se elas, deste modo, manifestações exclusivamente populares.

O seu sentido fundamental reside, a nosso ver, no carácter de festa comunitária que marca essencialmente as celebrações açorianas do Espírito Santo. A festa é sempre o dia diferente que corta a pesada banalidade do quotidiano, interrompendo a sequência dos dias de trabalho e abrindo espaço para a euforia colectiva. A carne, o pão e o vinho distribuídos asseguram a fartura do dia de festa, fartura de que ao longo do ano a gente pobre não tinha garantia. Quem conhece o regime alimentar do povo açoriano até há pouco, compreende-o: o vinho e, particularmente, a carne e um pão melhor, por excepcionais durante todo um ano, fazem, com a música, a dança e a liturgia popular, efectivamente, a festa.

É este o quadro que temos de ressurgir na nossa tentativa de reconstituição de mais uma das circunstâncias em que a gente açoriana praticava as suas danças. Por ocasião das festas do Espírito Santo, dançava-se nas aldeias açorianas principalmente aos domingos, depois do “jantar” (refeição do início da

tarde). Balhava-se, por vezes, na cozinha ou no meioda-casa térreos da habitação que naquela semana tinha o “Senhor Espírito Santo”. Chegava a desarmar-se o “Espírito Santo”, a fim de obter espaço para a dança. (Há diversos níveis semânticos no uso da expressão “Espírito Santo”: terceira pessoa da Trindade cristã, ela designa, na linguagem popular açoriana, as insígnias que simbolizam aquela, ou seja, a bandeira e a coroa, e — como aqui — o próprio espaço doméstico, profusamente ornamentado, onde em cada habitação se instalam as ditas insígnias). Contudo, porque em geral o espaço não era suficiente para a gente que acorria (e o que nas últimas décadas do século passado já dizia César das Neves acerca destes costumes do povo açoriano, ou seja, “não se negar a entrada a qualquer indivíduo, mesmo que seja estranho, que peça para assistir ao divertimento”, continuou verdade até aos nossos dias), era mais frequente, pelo menos enquanto durava a luz do dia, dançar-se na rua em frente à habitação da família que festejava o Espírito Santo.

As danças prolongavam-se por toda a tarde, até ao terço, recitado perante o “Senhor Espírito Santo”. A este seguia-se a “mudança” para a casa de quem detinha a dominga próxima. Durante a mudança, prosseguiam as cantigas ao desafio, quando as violas da terra não resolviam descansar da maratona da tarde. Já na outra morada, instalava-se a coroa e a bandeira, davam-se os parabéns e desejava-se saúde para “gozar o Senhor Espírito Santo”, voltando-se depois aos jogos próprios da época (além do jogo das prendas e do anel, toda a gente conhecia a brasa, a braça, o zangão e o mentes-tu), quando não havia

ainda forças para retomar pèzinhos, chamarritas e balhos furados.

Era habitualmente fora de casa que tinham lugar essas formas de convívio comunitário que constituía, para as populações rurais das Ilhas, a prática das suas danças tradicionais.

O facto de o contexto que a motivava, colheitas ou festas do Espírito Santo, ocorrerem na época do ano propícia à permanência ao ar livre explica parcialmente este facto. Ele, por outro lado, determina, a nosso ver, algumas características das danças tradicionais açorianas, ao nível da sua dimensão musical pelo menos. A propósito disto, não podemos deixar de pensar, por exemplo, na Chamarrita do Caracol da ilha do Pico que, pelas suas características melódicas, nos parece exigir efectivamente como meio adequado à sua realização espaços mais vastos que as quatro paredes de alguma das divisões da casa rural açoriana. O registo particularmente agudo em que ela quase sempre se movimenta — o que os cantores daquela ilha nem por isso resolvem através do falsete, mas por uma potente emissão vocal — trai, a nosso ver, este meio original em que habitualmente eram executadas as danças tradicionais das Ilhas.

Cada aldeia dispunha de um ou mais sítios tradicionalmente utilizados para as suas práticas coreográficas, se bem que em qualquer lugar que oferecesse condições mínimas para as mesmas elas se pudessem efectuar. Estes locais instituíam-se, de certo modo, como pontos de encontro, correspondendo à satisfação das necessidades de convívio e diversão das populações de uma ou mais

aldeias. Com efeito, se por via de regra estas manifestações colectivas incluíam elementos de uma única localidade, sabemos também de lugares onde, pelas tardes dos domingos de verão, convergia gente de diversas aldeias vizinhas, em busca de convívio mais alargado que aquele que lhe era proporcionado dentro dos limites da sua própria aldeia.

Curiosamente, não se balhava por ocasião das festas de verão com que cada localidade comemorava o seu patrono religioso. Nem mesmo as manifestações profanas que aquelas festas incluíam, como os arraiais, depois das procissões, permitiam quaisquer manifestações coreográficas populares. Tal facto explica-se pela interferência severa das autoridades eclesiásticas, que geralmente desaprovavam e, por vezes, proibiam explicitamente as danças tradicionais, consideradas imorais (!), afastando-as de todas as celebrações de carácter religioso.

A gama de funções cumpridas pela música e pela dança na vida social é de tal ordem que nem mesmo a acção de tão poderosos adversários conseguiu extirpar a sua necessidade do seio da vida colectiva nas aldeias açorianas. Sem incorreremos no erro de tomar a parte pelo todo, e sem pretendermos que os mais belos exemplares da música tradicional açoriana se encontram entre os trechos musicais que servem as suas danças, podemos decerto afirmar que o Arquipélago soube criar e desenvolver um notável conjunto de formas coreográficas, o qual constitui uma das melhores expressões do seu inconfundível perfil cultural.

Chegou mesmo a estabelecer-se nalgumas ilhas uma sequência obrigatória de danças, o que, como é

sabido, corresponde também ao princípio da aristocrática suite. Na ilha Terceira, era costume abrir essa série com a Charamba e encerrá-la com a Sapateia. As palavras de certas quadras características daquelas danças testemunham a função que lhes era atribuída na referida sequência. Da Charamba, por exemplo:

Das modas da minha terra
a Charamba é a primeira;
vou começar por cantá-la
louvando a ilha Terceira.

À Sapateia, como dissemos, cabia fechar o ciclo de danças que impunha a tradição na ilha Terceira:

Aqui vem a Sapateia
para o baile se acabar,
senhores para quem cantei
bem me queiram desculpar.

A moda da Sapateia
não pense que há-de acabar,
eu hei-de aqui voltar
quando bem me apetecer.

Para além da função de entretenimento cumprida de forma porventura mais óbvia pelas danças tradicionais, não podemos deixar de referir ainda a sua função integradora, e mesmo de atenuamento de conflitos entre os indivíduos.

Dançar era, ali como em todo o lado, um acto eminentemente social. Nele a comunidade se empenhava e exprimia como tal. Participavam não apenas os que entravam na roda, dançando e cantando, e os que se encarregavam do

acompanhamento instrumental, mas também quem, em redor, descansando do pèzinho anterior, se preparava para a chamarrita seguinte, rindo com alguma quadra brejeira de rapariga afoita a homem maduro (durante a dança, as quadras, improvisadas ou não, eram lançadas tanto pelos bailarinos como por aqueles que assistiam). Nem estava completamente ausente quem ficasse em casa, retido por luto, desgosto grave ou por simples rezinguice de marginalizado, argumentando com as palavras do padre contra as formas de divertimento colectivo.

A crítica social bem humorada que estas manifestações permitiam, é outro dos aspectos que melhor revelam a natureza das mesmas. O cancionero tradicional açoriano está cheio de produtos que resultaram certamente de ocasiões como as que descrevemos e que, por sua qualidade, depressa foram fixadas pela tradição oral. A figura literária da Chamarrita, de todas as ilhas do Arquipélago, ou a das Velhas, da ilha Terceira, constituíam pretexto para o exercício de uma crítica social que podia ir de breve alusão à mordacidade e ao sarcasmo mais cruéis.

A dimensão social destas formas artísticas populares não é exterior à sua essência. Os elementos aduzidos permitem-nos, julgamos, concluí-lo seguramente. Elas exprimiam e realizavam como tais as comunidades rurais das Ilhas, possibilitando aos indivíduos que as compunham um tipo de relacionamento diverso daquele que lhes proporcionava o labor do dia-a-dia, mas como este último imprescindível à sua subsistência futura.

III/ MÚSICA, POESIA E ESPECTÁCULO: OS CANTADORES

Entre as várias características das formas artísticas produzidas no seio das comunidades rurais europeias é, sem dúvida, a do anonimato que mais frequentemente se tem recorrido para definir a arte tradicional. Assim, A. Hauser caracteriza nos termos seguintes aquilo que ele próprio designa por “arte folclórica”: “Pertence à essência deste tipo de arte que os que a mantêm não são apenas passivamente receptores, mas são normalmente participantes inventivos nas actividades artísticas e, contudo, não se distinguem como indivíduos nem reivindicam qualquer autoria pessoal das criações” (*Teorias da Arte*, ed. Presença, 1.^a ed., p. 309).

No domínio da música tradicional açoriana, esta característica verifica-se obviamente no caso dos espécimes musicais que servem as estruturas coreográficas tradicionais, de cujo contexto social nos ocupámos no capítulo anterior deste trabalho. Só por alguma ingenuidade cairíamos no risco de transformar a preocupação pelo conhecimento das origens de uma chamarrita, uma sapateia ou um pèzinho, na identificação dos seus eventuais autores.

Todavia, nem em toda a cultura tradicional das Ilhas esta característica se apresenta com o mesmo peso, sendo, por exemplo, assaz evidentes as marcas de individualidade na produção poética dos improvisadores populares açorianos, para além da linguagem fortemente padronizada em que a mesma possa exprimir-se.

Inclui ainda Hauser na sua definição de “arte folclórica” segunda característica que outros nela costumam igualmente salientar: a participação intensa dos “que a mantêm”, não se comportando estes como seus meros “receptores”, opô-la-ia à “arte popular” da civilização urbano-industrial, onde é nítido o fosso que separa o indivíduo produtor do objecto artístico e o público fruidor do mesmo. Veremos, por quanto referirmos sobre a arte dos improvisadores açorianos, fugir-nos, num dos domínios mais ricos da cultura popular das Ilhas, além da dita característica de anonimato, esta outra de participação, que para muitos sabemos constituir um dos aspectos fundamentais por que deve definir-se o perfil da arte tradicional.

Vamos, de facto, falar de vedetas. O nosso relato aparecerá povoado de nomes que aos ouvidos de cada açoriano, da ilha do Corvo à de Santa Maria, soam familiares, ainda que não baseados num conhecimento directo das pessoas por eles designadas. Mesmo sem lhes estabelecermos o elenco completo, poderíamos tornar a enumeração de alguns desses nomes num dos esteios do nosso relato, se o não desaconselhasse a aridez do processo.

Vamos falar de espectáculo: a um lado, aqueles que, fazendo uso de capacidades em que naturalmente sobrelevam os demais, produzem arte, e

do outro os que da simples presença ao acto retiram agrado, no modo que acima, em nossa opinião pouco adequadamente, vimos designado como passivo. Não vamos, contudo, falar de profissionais, situação que por momentos alguns deles quase atingiram, mas de camponeses que raramente (senão por interferência da emigração) deixaram a condição de camponeses.

Conservemos o nome que lhes dão nas Ilhas — cantadores; mas veremos que, de certo modo a contradizer a designação, eles são sobretudo improvisadores poéticos: é de natureza literária o produto que lhes ficamos devendo, servindo aqui a música de simples suporte e veículo duma comunicação essencialmente verbal, veículo de cuja presença mal tomam consciência os que no processo intervêm.

Temos razões suficientes para crer, mesmo sem o apoio explícito de documentos, que a existência de improvisadores é constante ao longo da história das populações açorianas. A origem das práticas contemporâneas neste domínio deve remontar à data do povoamento das Ilhas. Por esta razão, como por outras certamente, não é descabido aproximá-las da raiz de manifestações actuais idênticas em Portugal continental, particularmente as, porventura mais conhecidas, ocorrentes na metade sul do País.

Pondo de lado a preocupação pela dimensão histórica, não nos é difícil aceitar como natural, porque correspondendo a necessidades efectivas de comunidades por longo tempo fechadas sobre si mesmas, o aparecimento e desenvolvimento nas mesmas de indivíduos histrionicamente mais dotados, que fazem uso dos seus talentos em resposta às ditas

necessidades colectivas. Cremos tratar-se duma constante verificada nas comunidades tradicionais em geral, constante que só começa a claudicar com a expansão dos chamados meios de comunicação de massa.

Mendonça Dias (cfr. *A Intelectualidade nos Açores*) recolheu notícia de alguns improvisadores micaelenses das primeiras décadas do século passado. Do seu relato, permitimo-nos extrair a informação referente a António Lourenço, o Cara Velha, devido ao sabor do próprio episódio e pelo facto de o contexto nos referir uma data precisa para o acontecimento (1832).

Nado e crescido nos Fenais da Ajuda (S. Miguel), assistiu o Cara Velha, por casual ida à cidade, à chegada de D. Pedro IV a Ponta Delgada — caíra já o País na guerra civil que opunha constitucionistas e defensores do Antigo Regime. Comparece ao desembarque real e, apesar da multidão, consegue abeirar-se do monarca. Então, como quem saúda mas aproveita para dar recado (portentoso recado da gente dos campos aos que, manipulando os cordelinhos da política, o enredam em malhas que ele não pode compreender!), o Cara Velha atira afoitamente:

Nós uns pobres jornaleiros
com as enxadas na mão,
como havemos de saber
qual dos dois reis tem razão?

Arrastado sob prisão por entre o alvoroço que entretanto se gerara, o Cara Velha compreende que a franqueza tem seu preço e há que mudar de atitude; enquanto D. Pedro o pode ouvir, lança ainda:

Esse dia desejado,
dou o que é seu a seu dono,
só será quando estiver
Dona Maria no trono

A segunda quadra valeu-lhe a intervenção do próprio rei e o retorno à liberdade que a primeira, por pouco, lhe ia tirando.

Episódios como este já nos situam completamente no modo de actuação dos improvisadores actuais, tanto mais apreciados quanto melhor apreendem e exploram determinados aspectos da circunstância que no momento os envolve, e mais agilmente se desembaraçam das peias lançadas pelo adversário.

A primeira metade deste século, período a que algo artificialmente delimitámos o âmbito cronológico deste trabalho, é particularmente rico, quantitativa e qualitativamente, no que à existência de improvisadores nas Ilhas diz respeito. Nos tempos que ora correm — todos decerto concordarão connosco nesta matéria — assistimos à extinção de uma plêiade brilhante de improvisadores populares que, infelizmente, não encontraram herdeiros. Talvez por isso seja altura de fixar seus nomes, uma vez que a parte maior da sua arte, por espontânea e efémera como muito daquilo que de belo devemos à natureza, já não é possível preservar.

Não há no Arquipélago pessoa para quem não sejam de algum modo familiares os nomes da Turlu (Maria Angelina de Sousa, S. Mateus, Terceira, 5/11/1908), do Charrua (José de Sousa Brasil, Cinco Ribeiras, Terceira, 24/6/1910) ou de Mestre João

Plácido (de Medeiros, Lombinha da Maia, S. Miguel, 25/6/1911 - Hamilton, Canadá, 9/1/1983). Além destes, acaso por nós promovidos a um primeiro lugar com alguma injustiça para os demais, vários outros nomes venceram igualmente as fronteiras da terra que os viu nascer, atingindo a sua fama, nalguns casos, a outra margem do Atlântico. É o caso do Ferreirinha das Bicas (Francisco Ferreira dos Santos, Terra Chã, Terceira, 25/10/1914), do Tenrinho (José Gonçalves Martins, Angra do Heroísmo, 8/11/1884 - Santa Bárbara, Terceira, 20/9/1945) ou do Barbeiro (Serreta, Terceira, 9/12/1923). Salientamos ainda o Carvalho (Bretanha, S. Miguel), o Furtado (Cabouco, S. Miguel), o Gaitada (Francisco Rodrigues de Lima, Lages, 30/3/1916 - Angra do Heroísmo, Terceira, 12/12/1975) e outro Barbeiro (José Pacheco Câmara, Vila do Nordeste, S. Miguel).

Procedem todos os improvisadores acima referidos das ilhas de S. Miguel e Terceira. Com efeito, deram origem, estas duas ilhas, ao que julgamos ter constituído a mais brilhante geração de improvisadores açorianos. Nelas se desenvolveu sobremaneira o gosto pela cantoria, tendo nós notícia de despiques realizados noutras, como Santa Maria, Graciosa e S. Jorge, mas por cantadores vindos de S. Miguel e Terceira; contudo, mesmo ali, o costume nunca recebeu a adesão entusiástica que recolheu nestas duas últimas ilhas, o que não significará certamente que as demais fracções do Arquipélago tenham desconhecido por completo a existência de improvisadores.

Por detrás dos nomes que citámos, muitos outros modestamente se escondem, conhecidos que foram apenas em zonas restritas das Ilhas e esquecidos pelas

gerações seguintes. É toda uma tradição que, contando na primeira metade deste século com inumeráveis cultores, desde os mais insignificantes lugarejos às vilas e cidades dos Açores, no passado se prolonga com o nome de muitos outros cuja memória, infelizmente, o tempo não fixou.

É o caso do tio Rasinha (Rasina?), por exemplo, falecido muito antes de nascerem aqueles, agora idosos, de quem lhe recolhemos a lembrança já bastante turva. No Burguete, lugar da freguesia da Lomba da Maia, na costa norte da ilha de S. Miguel, à margem da via principal que liga Ponta Delgada à Vila de Nordeste, o tio Rasinha construía, nas últimas décadas do século findo e primeiros anos deste, ao que supomos, autênticos espectáculos que todo um público de conterrâneos, reunidos no largo junto à fonte seguia atentamente, rindo com as suas chacotas.

Fisicamente inválido, subiam-no para um sítio alto donde declamava os seus versos. Os números mais aplaudidos eram elaborados previamente, decorando-lhe o texto, uma vez que o tio Rasinha não sabia ler nem escrever. O assunto ia buscá-lo a episódios da vida quotidiana local que naturalmente todos conheciam, permitindo assim um saudável exercício de crítica social. De repetidos, para hilariedade de todos, os seus versos acabavam por ser memorizados por alguns. Ainda hoje, naquela zona, de uma ou outra quadra que muita gente conhece se atribui a paternidade ao tio Rasinha; mas uma “trova” (era esta designação que ele próprio dava às suas criações) completa já não nos será possível, decerto, recuperar.

A sua fama estendeu-se a quase toda a ilha. Fazendo-se transportar em carroça puxada por um jumento, o tio Rasinha deslocou-se, para despiques, a

localidades do norte e sul de S. Miguel. Um filho, também já falecido, herdou-lhe a facilidade para as rimas: a quem na rua o saudava, respondia com dístico ou quadra onde reluziam as qualidades da sua veia humorística.

A glória da Turlu, essa, ultrapassou muito cedo os limites da ilha natal. Tendo aprendido a ler com sua mãe, recebeu do pai a alcunha por que veio a ser conhecida em todo o Arquipélago. “Ouvida em arraiais e terreiros, nas festas do Espírito Santo, nos bailes e folias da rês, nunca mais deixou de cantar, sendo convidada para toda a parte da ilha e até para fora dela, tendo ido várias vezes às ilhas de S. Miguel e de S. Jorge, batendo-se gloriosamente com os mais notáveis cantadores açorianos (...). Inteligente, alegre, expansiva, ela consegue o aplauso do público nas cantorias. Por vezes irascível até ao exagero, chegando a esbofetear um cantador no próprio palco dos desafios, perante uma multidão”. (Gervásio Lima, *A Turlu na Califórnia*, p. 32).

Em qualquer lugar de qualquer das nove ilhas açorianas, o seu nome tornou-se de facto, sinónimo de cantadeira. Dadas as insuficiências da comunicação no tempo em que construiu a sua fama, é ainda em boa parte um tipo de informação baseado na oralidade que se encarrega de ao nome lhe dar toda uma dimensão simbólica, que também deverá entender-se no contexto de uma sociedade essencialmente patriarcal. Conheceram-se nos Açores algumas outras cantadeiras, como a Celestina (Celestina Soares Cordeiro, Raminho, Terceira, 2/12/1898 - 17/1/1924); contudo, nome feminino capaz de ombrear, e na opinião de muitos ultrapassar, o dos maiores cantores açorianos só o da lendária

Turlu. O cantador Manuel Carreiro Valério que, tendo nascido em S. Carlos do Pinhal (Brasil, 15/8/1888), veio acabar os seus dias na Achada (S. Miguel), como moleiro, dizia-se “admirador da Turlu unicamente por ser mulher, em seu entender, e não por cantar melhor do que qualquer outro — por ser mulher que se apresenta em público a cantar com os mais afamados cantadores, a quem dá combate” (Manuel I. de Melo, *Cantadores Populares*).

Se bem que nunca nos tenha sido dado assistir a desafio em que participasse a Turlu, não nos é difícil supor que às qualidades pessoais que lhe permitiam, por si, vencer qualquer bom adversário, a cantadeira juntava, nuns casos como elemento favorável, noutros como factor negativo, a sua condição de mulher. Pensamos em determinados temas ou em certas maneiras de dizer que as conveniências, ali como em muito outro lugar particularmente acatadas por imposição do sistema de valores em vigor, tornam vedadas à mulher, sob pena de perder a respeitabilidade. Sabemos que a Turlu, frente a auditórios dominados pelo elemento masculino, soube correr esse risco, intuitivamente tirando do facto o melhor partido possível.

Em despique ocorrido em Ponta Delgada no ano de 1937, a cantadeira não se esquivou a ler nas entrelinhas de certa quadra proposta por Gabriel Ferreira:

Tu tens um cantar tão belo,
mas eu cá não fico atrás:
Angelina é um castelo
como o nosso de S. Brás...

E respondeu à letra:

Se no meu castelo te apanho,
pobre de ti, coitadinho:
morres lá, triste morganho
ou esperto passarinho.

No mesmo ano e ainda em Ponta Delgada, mas em disputa com Tenrinho, ela própria voltou ao tema da mulher (cfr. Manuel I, de Melo, *Cantadores Populares*, p. 59):

Não vales uma pataca,
não pensas no bem comum.
Um garfo sem uma faca
não dá arranjo nenhum.

Tenrinho, por seu lado, pensou rápido e redarguiu:

Eu bem sei que ela se eleva
seja em festas ou em bodo;
já todos sabem que Eva
desgraçou o mundo todo.

A Turlu, porém, saiu-se airosamente, apoderando-se do mote adversário:

Olha que Adão foi mais bruto,
não se soube defender:
para que aceitou o fruto
que Eva lhe deu a comer?

A sua condição de mulher esteve sempre presente no percurso da cantadeira, como consequência e contraponto necessário ao sistema de valores firmemente implantados nas mentes das Ilhas. Em desafio com o Charrua, cada um procurou, por força

da simples gramática, impor a supremacia do seu próprio sexo (cfr. Gervásio Lima, *A Turlu na Califórnia*, donde extraímos apenas algumas quadras).

Turlu: A terra vale mais que o mar,
a vara mais do que o metro,
a coroa mais que o altar,
a pomba mais do que o ceptro.

Charrua: O pai mais vale que a filha,
o vencer, mais que a derrota,
o continente mais que a ilha,
o ilhéu mais do que a ilhota.

Turlu: A casa mais que o palheiro,
a serra mais que o valado,
roseira mais que o craveiro,
a relva mais que o silvado.

Charrua: O palácio mais que a casa,
o carneiro mais que a ovelha,
o fogo mais que a brasa,
o fogão mais do que a grelha.

Como aconteceu com os seus melhores adversários, a fama da Turlu cedo galgou as fronteiras do Arquipélago, tocando com sucesso o continente norte-americano. Nos Estados Unidos, primeiro, e no Canadá, depois (1965), realizou autênticas digressões entre a colónia açoriana, onde aliás já se tinham exibido outros improvisadores famosos, como o Charrua, de 1936 a 1938, e Tenrinho em 1937. Na sequência deste último, a cantadeira permaneceu na América do Norte por um longo ano. Ela própria descreveu saborosamente a experiência: “Tenho ganho muito a cantar. Tenho corrido a Califórnia

quase toda a cantar e todos os dias recebo cartas de convite para ir a vários lugares. E onde vou a primeira vez querem que eu vá segunda e terceira. Este povo parece doudo por me ouvir! Até mandaram buscar um cantador à baixa América para cantar comigo porque lhes parece que os que estão cá em cima na Califórnia são fraquinhos; pois o que veio de baixo é quase a mesma coisa, mas sempre tenteia mais” (Gervásio Lima, *A Turlu na Califórnia*, pp. 44-45).

Quanto ao impacte da vida das grandes metrópoles de além-Atlântico no espírito ilhéu, Maria Angelina referiu ao “Correio dos Açores” (cfr. Gervásio Lima, ob. cit., p. 51), com a mesma vivacidade com que esmagava os inimigos de tablado:

“— Das cidade que nos diz?

— São duma pessoa ficar banzada. São Francisco da Califórnia e Los Angeles metem medo — de Nova York nem lhe digo nada (...). Que endoidecimento de automóveis, de comboios, de gente. Parecia-me chegada ao dia do júizo final... Pois não vê que na cidade de Gustine até me levaram num andor pelas ruas, com um microfone a espalhar pelos ares as minhas cantigas... Cantei no teatro da cidade, com a casa à cunha, sem caber nem mais uma cabeça de alfinete”.

As incidências do fenómeno da emigração na vida e na arte dos improvisadores açorianos não se esgotam nas digressões por alguns deles efectuadas em terra americana; vários acabaram por lá se radicar, cedendo ao fascínio da civilização técnica. João Plácido, depois de várias idas aos Estados Unidos e Canadá, e da gravação de alguns discos para editores luso-americanos, fixou-se no Canadá; a própria Turlu

vive actualmente nos Estados Unidos, consorciada com o émulo Charrua.

Quase todos camponeses, os cantadores procedem em geral das aldeias e no trabalho da terra encontraram o parco meio de subsistência que partilhavam com o da maioria do povo açoriano. Mesmo no caso, bastante raro, dos que nasceram nalguma das pequenas cidades do Arquipélago (a Turlu, por exemplo), as suas formas de pensar não diferiam qualitativamente das que dominavam nas aldeias insulares. Deste modo, a sua voz sai incisivamente marcada pelas estruturas rurais que são ainda as do Arquipélago. Desajeitada a determinados olhos, alheia a requintes característicos duma cultura escolar, sem dúvida; mas fresca, viva, para quantos estejam dispostos a entendê-la...

A condição social dos cantadores é a mesma da maioria da população açoriana. Ao sabermos que este foi barbeiro ou aquele moleiro, importa não esquecer o que significam estas designações nas comunidades rurais dos Açores: quase nunca a profissão que define com exclusividade o modo de vida dum indivíduo, mas o exercício de uma função mais ou menos única na comunidade, se bem que raramente realizada a tempo pleno; nenhum barbeiro ou moleiro de aldeia açoriana deixou de cultivar o seu pedaço de terra, pelo que se inseria na condição geral do homem das Ilhas.

Tal como verificámos nas comunidades rurais açorianas uma estratificação nalguns casos assaz pronunciada, assim constataremos certa diversidade na condição económica dos cantadores, a qual podia ir desde a do assalariado rural em situação, por vezes, de proletarização extrema, à do pequeno proprietário

que vivia do cultivo das suas próprias terras, passando pela do rendeiro que trabalhava o solo de proprietário absentista.

À parte o caso dos cantadores que, impelidos à emigração, passaram a trabalhar além-Atlântico como operários, esta foi a condição em que nasceram e terminaram os seus dias quase todos os improvisadores açorianos. Alguns conseguiram amealhar pé-de-meia com a sua arte; todavia, de acordo com as informações que recolhemos, tal não se verificou com a maior parte deles. “A cantoria não dá para enriquecer” — era a resposta que, nessa matéria, a nossa indagação em geral colhia.

Como parte da população rural açoriana na primeira metade deste século, número significativo dos seus improvisadores não dispunha de qualquer instrução escolar. É verdade que em obra recente (J. H. Borges Martins, *Cantadores e Improvisadores da Ilha Terceira*) sobre improvisadores terceirenses do período que nos interessa, se diz de 23% do conjunto “não sabia ler nem escrever”, e que 77% se achavam na situação contrária. Todavia, as próprias expressões encontradas pelo autor daquele trabalho para designar a formação escolar de alguns dos que integram este último grupo é significativa: “Sabia ler e escrever pouco”... “Sabia ler pouco”...

As dimensões da instrução e leituras dos improvisadores açorianos, até meados deste século, não devem ser exageradas. Quanto àquelas últimas, sabe-se que oscilavam entre certos exemplares de literatura de cordel, algum velho manual de história portuguesa para o ensino primário e versões divulgadoras de temas medievais como os “Doze pares de França” e, em casos mais raros, da própria

Bíblia (leitura então desaconselhada pelas autoridades eclesiásticas!).

Entre os próprios cantadores, o “saber ler e escrever”, se não funcionava já por si como factor valorativo, era muita vez utilizado como razão explicativa de eventual supremacia. Contudo, a adversário que se desculpava com a sua ignorância das “letras” Barbeiro retorquiou certo dia (cfr. Manuel I. de Melo, *Cantadores Populares*, p. 14):

Mesmo sem saber de letras
podes ser cantor perfeito:
desvia-te das valetas
e segue caminho direito.

Na produção dos improvisadores, não parecem notáveis as diferenças resultantes de um maior ou menor conhecimento das “letras”. Verificamo-las porventura mais nitidamente nos versos da Turlu, por exemplo: uma maior diversidade vocabular e a tendência para determinada localização do adjectivo parecem depender de alguma habituação literária. As quadras seguintes, por nós recolhidas na ilha de S. Miguel e atribuídas ao cantador, já falecido, João Januário (Vila Franca do Campo), apontam indubitavelmente para determinado modelo erudito:

A vida é um rego de água
que pouco a pouco se escoia.
e assim, de mágoa em mágoa,
a vida ligeira voa.

Voa, mas para onde?
Qual será a sua guia?
Grande mistério esconde
o seio da terra fria!

É um sonho que não finda
na campa do cemitério,
e ninguém se ergueu ainda
que descubra este mistério.

A capacidade de ler e escrever possibilitou a alguns cantadores fixar no papel certos exemplares da sua produção poética, o que os terá levado, num ou noutro caso, ao hábito de os melhorar, principalmente acertando o número de sílabas de cada verso. Uns escreveram “enredos” para danças carnavalescas (cfr. J. H. Borges Martins, ob. cit., p. 67), outros tornaram-se autores de folhas volantes que transformavam tristes ocorrências locais em histórias terríveis de “faca e alguidar”. Poucos certamente chegaram a ser tocados pelo amor narcisista do erudito à sua obra, escrevendo versos para si mesmos.

De mestre João Plácido transcrevemos as seguintes composições que, sem por ela deixarem de ser marcadas, fogem obviamente às características da improvisação. Foram-nos cedidas por seu irmão, Manuel Plácido de Medeiros, que as recebeu com missiva procedente do Canadá. Cremos que o mote já recebeu outras glosas. Atentemos na acepção em que aqui é usado o termo “artista”, significando todo aquele que produz, por oposição ao rico ocioso que usufrui do esforço alheio. (Permitimo-nos corrigir a grafia de algumas palavras, sendo também da nossa responsabilidade os símbolos de pontuação).

Sendo tu rico e eu artista,
sem mim não podes passar.
Enquanto eu tiver vigor
hei-de p’ra ti trabalhar.

Logo de mim precisaste
quando no mundo caíste:
fiz a camisa que vestiste,
as peúgas que calçaste,
o berço onde te embalaste,
e tudo que tens à vista.
Embora em ti exista
um pensamento ruim,
precisas sempre de mim,
sendo tu rico e eu artista.

Cozi pão para comeres,
fiz as botas p'ra calçares,
fiz a casa p'ra morares,
o vinho para beberes;
fiz o livro para leres,
carro p'ra ires passear,
fiz a roupa que te cobre,
lá por seres rico e eu pobre,
sem mim não podes passar.

Também te fiz a cadeira
para te poderes sentar.
Fiz-te a mesa de jantar,
os tachos e cafeteira,
pratos, talheres, frigideira,
tudo fiz em teu favor,
deixando ao teu dispor
para tu poderes usar.
De mim hás-de precisar,
enquanto eu tiver vigor.

Que te não faça mais nada,
hei-de fazer-te um caixão,
aonde te levarão
à derradeira morada,
na terra fria, gelada,
aonde hás-de repousar.
P'ra teu corpo sepultar
hei-de fazer-te um jazigo:

já sem ter contas contigo,
hei-de p'ra ti trabalhar.

O poema veio acompanhado da dedicatória seguinte:
“Ofereço-te este mote, como lembrança das nossas cantigas do tempo da mocidade”. De mestre João Plácido recebeu também seu irmão uma carta em verso, da qual retirámos algumas quadras (acrescentando, como no caso precedente, os sinais de pontuação, e corrigindo os erros de grafia).

Adeus, querido irmão
e filhos, mulher, igualmente;
estejam na paz e benção
de Deus Pai Omnipotente.

Deus lhes dê o que desejam,
com sua graça e virtude;
permita que vocês estejam
gozando feliz saúde.

Também me resta dizer-te
com carinho e amor:
eu também ao escrever-te
vou bem, graças ao Senhor.

Meu irmão, cá recebi
os versos que me mandaste
e ao vê-los entendi
que de saúde ficaste.

Quem me dera ainda ver
gente que tanto me quer;
tenho gosto em ir morrer
junto da minha mulher.

Que Deus morrer não me deixe
fora da minha consorte,
para que os olhos me feche
na hora da minha morte.

Meu irmão, vou terminar
a minha pobre proposta;
haveis de me desculpar
a demora da resposta.

Recebe por meu agrado
aquilo que me apetece:
um abraço apertado
que teu irmão oferece.

Esse abraço de amizade
oferecido por mim
leva uma saudade
que só à vista tem fim.

É o mundo dos camponeses das Ilhas que exprime a arte dos improvisadores açorianos. Marcada pelo calor da terra insular, ela espelha necessariamente a visão das coisas do povo a que pertencem os que a produzem e ao qual ela se dirige. Mesmo do açoriano que, por condição ou por razão de fenómenos de mobilidade social, não pertence à classe camponesa, ela recebe uma forte adesão afectiva, nele despertando vibrações a que não é alheio também o homem de ciência, empenhado em compreendê-la.

Há que atender, sem dúvida, às suas insuficiências. Comparados com os textos do cancionero tradicional, bem sedimentados pelo tempo, depurados por um prolongado uso colectivo, os textos poéticos criados pelos cantadores podem, à parte alguma jóia fruto de ocasião mais feliz, parecer geralmente marcados por menor qualidade literária. A inadequação no uso de certos vocábulos, a submissão do discurso à necessidade urgente da rima, o peso de circunstâncias eventualmente desfavoráveis à improvisação, a que por essência não é possível

retroceder para correcção ou aperfeiçoamento, são factores explicativos das características desta forma de arte que, fixada pela escrita, mais parece evidenciar suas fraquezas que os encantos de que deu provas no contexto vivo em que foi concebida.

A identidade de condição social entre improvisadores e maioria do público a que aqueles se dirigiam, garantia aos primeiros, à partida, uma forte adesão por parte deste último.

Em múltiplas circunstâncias era o cantador solicitado a exercer a sua arte. Algumas resultavam de necessidades que espontaneamente se manifestavam na comunidade em que ele estava inserido; tinham origem, neste caso, em encontros informais em determinados lugares da “freguesia” — taberna ou largo onde ocasionalmente se constituísse um grupo de conterrâneos para o escutar. Foi já referido (recordamo-lo agora apenas a título de exemplo desta forma de exibição do cantador) o caso dos espectáculos realizados pelo tio Rasinha para a gente do seu lugar; podemos acrescentar o de quase todos os outros cantadores que, em repetidos momentos da sua vida, foram explicitamente solicitados ou levados pelas circunstâncias a improvisar para os seus conterrâneos, sem que tal estivesse previsto e organizado previamente. Algumas das melhores actuações dos cantadores verificaram-se decerto em circunstâncias idênticas a estas, tendo o seu rasto desaparecido completamente, ou delas permanecendo apenas a memória fragmentada de alguma quadra ou sextilha particularmente bem conseguida.

Podiam estas exhibições ser individuais ou ocorrer entre dois cantadores de um mesmo lugar ou de

localidades vizinhas, quando os juntava o ócio de algum domingo. Neste caso, apresentava-se um dos campos, às vezes, particularmente favorecido: o improvisador já famoso na ilha, ou mesmo no Arquipélago, condescendia em cantar com algum pobre diabo que também versejava. Podemos encontrar ainda hoje alguns cantadores cujas habilidades poéticas são conhecidas apenas na sua aldeia ou numa zona restrita da ilha que se ufanam de haver terçado armas com nomes sonantes da cantoria. Outras vezes, na mesma família surgiam, por natural contágio, talentos vários, podendo então ver-se irmão defrontar irmão, ou sobrinho fazer face ao tio.

Julgamos que deve ver-se neste tipo de actuação dos improvisadores açorianos a forma originária de que todas as outras decorreram, e em que já intervêm eventuais motivações de natureza monetária. Está quase sempre incluída neste caso a utilização de cantadores para a obtenção de oferendas a favor de alguma igreja. De porta em porta, o cantador procura então, por força das suas quadras, convencer o paroquiano a ceder mais uma galinha ou um saco de batatas para equilibrar as contas da igreja local. Cremos, todavia, tratar-se aqui duma prática recente, a que recorria o dinamismo de alguns párocos preocupados em alargar as verbas destinadas às suas iniciativas.

O mesmo não pode afirmar-se da participação dos cantadores nas festas do Espírito Santo, a qual remonta porventura às origens das mesmas. A folia, como vimos em capítulo anterior, incluía, além dos instrumentistas, um improvisador. Em tempos que já não vivemos, o cantador, integrado na folia, seguia atrás do cortejo, versejando ao Espírito Santo, sobre

outros temas religiosos e profanos, a este ou àquele com que se cruzasse na rua. A distribuição da “flor do Espírito Santo”, como se dizia pelo menos na ilha de S. Miguel, exigia também a presença da folia, levando os improvisadores a cantar o louvor dos donos da casa. Ainda pelas “dispensas”, era hábito organizar, no sábado à noite, um desafio entre dois cantadores pelo menos, então acorrendo público mesmo das aldeias vizinhas.

O verão de 1937 reuniu em Ponta Delgada, numa série de recontros memoráveis, alguns dos maiores improvisadores açorianos da primeira metade deste século. A iniciativa, neste caso, não foi propriamente popular, e o público reunido não era exactamente o mesmo que a fama dos cantadores costumava congregiar nas “freguesias”.

Num lugar ou noutra, o modo de exibição que mais interessava o auditório presente consistia nestas disputas poéticas que podiam reunir dois, três ou mais improvisadores. Eram também estas as ocasiões que mais definitivamente traziam ingloria ou fama ao nome de um cantador. Correm ainda, entre a fracção idosa da população açoriana, relatos fragmentados de recontros deste tipo, relatos de que brotam ocasionalmente uma quadra ou sextilha que a memória colectiva vai conseguindo preservar.

A cantoria é então entendida como luta, pelos que nela intervêm e por quantos, deleitados, a ela assistem, reagindo acaloradamente ao evoluir da situação. Luta que é, tem que conduzir à vitória de um dos participantes e à derrota do outro — vitória e derrota cujas razões nos poderão merecer algum sorriso, mas sem por isso deixarem de assim as entender cantadores e público presente. Este veio

para assistir a um combate, mesmo que as armas utilizadas não passem de meros jogos verbais e conceptuais, mais ou menos inconsistentes. E quando, por amizade conhecida ou simples conveniência de momento, os adversários “se encostam um ao outro” (foi a expressão que a propósito escutámos), são visíveis nos rostos presentes as marcas da decepção. Ouviremos depois que o desafio não teve o interesse que o nome dos cantadores fizera esperar.

Durante o curso do debate, o público sabia tomar partido, dividindo-se no apoio aos diversos cantadores. E, de exuberância em exuberância, chegava por vezes a acontecer que, depois, as apreciações subiam a um tom tão inflamado quanto o da própria cantoria, momentos antes.

O cantador recebia adesão tanto maior quanto mais agilmente conseguia escapar aos ardis do adversário, e por mais tempo se revelava capaz de manter a ofensiva. Para tal contribuíam obviamente a facilidade com que o improvisador conseguia as suas rimas, e a habilidade, verbal e conceptual, para encontrar as soluções para as armadilhas lançadas pelo outro contendor, soluções que nalguns casos chegavam a ultrapassar o nível médio de compreensão do auditório.

Cada cantador foi habituando o público às características da sua personalidade e, certamente, também o adversário mais intuitivo, que de um conhecimento detalhado do terreno inimigo retirava a vantagem de nele se movimentar mais facilmente. A agressividade de um Furtado (José Furtado Simões que, nascido nos Estados Unidos da América a 9/4/1910 se fixou depois no Cabouco da Lagoa, S.

Miguel), o lirismo de um Januário (João Jacinto Júnior, Ribeira Seca da Ribeira Grande, S. Miguel, 2/7/1896), a jocosidade de um Tenrinho e o espírito vivaz e irascível de uma Turlu tornaram-se, assim, proverbiais.

As duas estâncias seguintes (à primeira supomos faltar, infelizmente, um dos versos), por nós recolhidas em S. Miguel e atribuídas a um despique entre o Charrua e a Turlu, ilustram bem a concepção da cantoria como confrontação de capacidades, como luta de que nem todos podem sair vencedores:

Tu queres brigar com o Charrua
que te vai vencer, Maria.
Pela pouca sorte tua,
juro que vais ver a lua
à hora do meio dia.

Já que queres guerra travada,
meu esperto rouxinol,
eu estou bem preparada
para entrar no mesmo rol:
juro que vais ver o sol
às duas da madrugada.

Quando a disputa se travava entre um par de cantadores, a divisão em dois campos estava naturalmente determinada à partida; contudo, se incluía mais participantes, algumas surpresas podiam surgir, assistindo-se por vezes ao estabelecimento de inesperados sistemas de alianças. Em recontro que o nosso informador já não conseguiu referenciar com precisão, viu-se o Vital, por momentos, obrigado a enfrentar sozinho a Turlu, o Ferreirinha e o Charrua. Este último, conhecido pelas facilidades de improvisador como pela voz agreste que possuía,

pintou então a cena jocosamente macabra da seguinte quadra:

A Turlu toca sineta,
Ferreirinha faz sinal
e eu preparo a carreta
para o enterro do Vital.

Lembrar que a cantoria tem a ver com aspectos agonísticos da vida social (aproximando-a, por exemplo, dos duelos de canções institucionalizados entre os esquimós, como meio de resolução de tensões sociais sem recurso à violência física) torna-se, pelo facto óbvio que constitui, quase desnecessário.

As improvisações a dois ou mais cantadores podiam seguir um curso aleatório ou obedecer a tema acordado entre os participantes no início da exibição. No primeiro caso, que envolvia certamente risco menor para o cantador, a improvisação, depois das habituais saudações à assistência ou ao dono da casa, desenvolvia-se livremente, de acordo com a inspiração momentânea dos cantadores; no segundo, as dificuldades eram naturalmente maiores, em especial para o improvisador que de menores conhecimentos dispusesse sobre o assunto escolhido.

É hábito, nos Açores, usar-se, na última daquelas circunstâncias, o termo “fundamento”. Ao estranho custará, de início, apreender o conteúdo preciso do vocábulo quando usado neste contexto. Com efeito, quase se trata aqui da gíria dos cantadores, escapando o sentido exacto do termo a muitos dos próprios açorianos. Escutaremos eventualmente, nas Ilhas, expressões como “saber fundamento”, “cantar em

fundamento”, ou ainda “a vida e a morte é um fundamento”... Frases como esta última encaminhar-nos-ão mais facilmente para o significado da palavra: “fundamento” é afinal, na linguagem dos improvisadores populares açorianos, sinónimo de tema; com o termo designam os cantadores o assunto que, no início do despique, estabeleceram para objecto da sua discussão. É evidente, também, que ao vocábulo está associada uma dimensão de dignidade que faz com que o mesmo seja geralmente empregue para designar assuntos merecedores de sisudo tratamento, como veremos.

O “cantar em fundamento” deve compreender-se ainda no contexto do que sobre a cantoria entendida como luta acabámos de referir. Impor um assunto ao adversário é já, para o cantador, modo eficaz de se garantir a vitória, na medida em que naturalmente se inclinará para assuntos que domine com relativo à-vontade. Sobre a questão poderá crivar o adversário de perguntas, e perante o embaraço deste, mais ou menos disfarçado por evasivas hábeis, ele apresentará, triunfante, as respostas.

Por isso mesmo, nem sempre é fácil determinar o “fundamento” de um despique: cada um dos improvisadores tenderá para assuntos de sua própria conveniência, resultando então a cantoria sobretudo numa confrontação de conhecimentos. Recolhemos duas quadras atribuídas ao Gabriel e ao Charrua, num debate que nunca chegou a passar do que deveria constituir apenas o momento inicial da cantoria. Disse o primeiro:

Quantos peixes tem o mar,
quantos homens tem a terra,

quantas aves há no céu,
quantos bichos há na serra?

Não se dando por achado, Charrua respondeu
com mais complicada aritmética:

Ó José, hás-de ir p'ró mato
para aprenderes a falar bem:
dois mil e quinhentos gatos
quantas dúzias de unhas têm?

Não chegaram a “abrir”, ou seja, não conseguiram definir um tema, o que constitui sem dúvida um caso excepcional que só improvisadores de primeiro plano conseguiriam, de facto, sustentar. Habitualmente, o acordo chegava cedo, e os dois cantadores partiam para uma disputa a seu modo erudita, que podia referir-se a episódios bíblicos (do Antigo Testamento tinham os favores os de Adão e Eva, José no Egipto ou Jonas no ventre da baleia; do Novo Testamento, a matança dos inocentes, a fuga para o Egipto, Jesus menino entre os doutores, certos momentos da viasacra...), a questões de mais complexa teologia, como o tema do Espírito Santo e o da Santíssima Trindade, ou de rude metafísica, como o sentido da vida e a certeza da morte, a juventude e a velhice...

Temas não religiosos também podiam ser eleitos, e então lá desfilavam os reis de Portugal com seu rosário de feitos gloriosos (matéria frequente!), ou assunto mais próximo das preocupações quotidianas, como a tropa que leva os filhos, o trabalho da terra que verga o corpo...

Em despiques que reunissem cantadores procedentes de ilhas diferentes, a questão bairrista brotava quase naturalmente: qual a ilha mais bonita, a

mais importante, a mais rica...? Qual a população mais devotada ao trabalho, a mais dada ao divertimento...?

Escusado se torna explicitar a importância que, quantitativa e qualitativamente, tinha a temática religiosa nestes recontros poéticos. Por força das circunstâncias, muitas vezes — quando a cantoria se desenrolava no contexto de alguma “dispensa” — e por determinação da mentalidade dominante.

Tal não significa que, mesmo então, o riso e o sorriso estivessem ausentes destas manifestações; o que quase nunca acontecia, se bem que a sua presença se verificasse sempre em doses diferentes, consoante o lugar, o auditório, o tema em debate e a capacidade histriónica dos improvisadores. O humor sagaz, a capacidade de ironia e de sarcasmo eram das qualidades mais apreciadas no cantador, contribuindo nalguns casos mais decisivamente para a declaração da vitória do que os conhecimentos revelados. Em muitas sessões, se ultrapassaram por isso os códigos da continência verbal, e os improvisadores se tornaram verdadeiros contendores, para preocupação (talvez só fictícia!) dos organizadores do despique ou do dono da casa.

O quadro métrico em que habitualmente o improvisador vaza a sua inspiração é a tradicional estância de quatro versos heptassílabos. Muito menos regularmente do que à quadra, os improvisadores açorianos também recorriam à sextilha; alguns conseguiram assimilar de tal modo esta estrutura rítmica que a produziam com a mesma facilidade que a quadra, tornando-se conhecidos por essa qualidade. Todavia, quase todos os cantadores, com maior ou

menor à vontade consoante os casos, conseguiam improvisar sextilhas, apesar de tal significar um acréscimo de dificuldade relativamente a criação de quadras.

Os esquemas rítmicos podiam variar, sentindo-se no mínimo a necessidade de consonância entre o segundo e quarto versos, mas observando-se habitualmente também a consonância entre o primeiro e o terceiro versos da quadra.

Em alguns recontros foi a habilidade de certos improvisadores submetida a provas violentas. Sabe-se (cfr. Manuel I. de Melo, *Cantadores Populares*, p. 13) da demonstração de virtuosismo a que acedeu determinado cantador, consistindo na possibilidade de o adversário propôr, sem obrigações de rima, os dois versos iniciais da quadra, completada pelo improvisador com os restantes, que deviam submeter-se rímicamente aos anteriores.

O público estava naturalmente preparado para dar-se conta das eventuais violações da métrica, quando o cantador, introduzindo no verso um número excessivo de sílabas, lhe violentava a esperada fluência.

Não tendo ainda abordado a questão da música utilizada nos despiques, salientamos desde já que é precisamente o sentido do ritmo, elemento comum à poesia e à música, que sustenta este processo de construção de textos poéticos numa curtíssima fracção de tempo. Não é este o lugar para desenvolver a complexa questão da psicologia da improvisação, da improvisação poética em particular; urge, contudo, salientar o papel relevante desempenhado pela percepção rítmica nesta matéria. Retenhamos ainda o facto de o canto proporcionar

mais tempo ao improvisador para interiormente preparar cada estância do que a simples declamação, tempo tanto mais necessário quanto menores forem as qualidades de intuição e espontaneidade reveladas pelo cantador. O papel das “dianteiras”, espécie de pequeno coro formado por dois ou três cantadores que, nalgumas formas de exibição dos improvisadores populares açorianos, têm a função de repetir, dois a dois, os versos improvisados, deve também aqui referir-se; enquanto são por elas repetidos os dois primeiros versos da quadra, o cantador dispõe de nova fracção de tempo, o que lhe permite concentrar nos dois últimos a parte de maior impacte da mensagem.

No que se refere à dimensão musical dos despiques açorianos, o primeiro traço que achamos dever salientar consiste no papel acessório que a música é nos mesmos conferido. Mau grado a designação tradicionalmente atribuída aos improvisadores, que o povo das ilhas chama, como já sabemos, cantadores, nos despiques trata-se menos de cantar do que de dizer. Aqui, a música vem indubitavelmente depois da palavra, servindo-a. Sem consciência de si mesma, ela constitui apenas o veículo destinado a fazer chegar ao auditório e ao adversário aquilo que lhes pretende comunicar o improvisador. Veremos que este facto marca de forma indelével os elementos especificamente musicais do todo que constituem os despiques.

A estrutura rítmico-melódica do canto é, dentro de certos limites, alterada ou, melhor, adequada pelo improvisador ao conteúdo semântico do texto por ele criado. Os limites desta capacidade de escolha do improvisador a nível musical são determinados,

naturalmente, pela estrutura harmónica fornecida pelos instrumentos que acompanham (a viola da terra e o chamado violão, habitualmente) e por padrões rítmico-melódicos que uma reprodução secular sedimentou, e a cujo uso o cantor, sem consciência deles, espontaneamente recorre.

Em vez de, mais comedido, começar sobre o terceiro grau, como se verifica no primeiro exemplo das nossas transcrições o improvisador pode atacar sobre o quinto grau da escala (mi²); o público é alertado, por este rasgo expansivo para algo de mais importante que lhe pretende comunicar o cantor.

Vou dizer u- ma can-
tiga, em- bo- ra te-
nha algum erro, p'ra que es-
ta gen- te não diga
que isto que é algum en- terro.

Tão susceptível de sofrer alterações quanto a altura dos sons, a estrutura rítmica do canto pode, sempre de acordo com a referida necessidade de dizer, ser objecto de profundas transformações, pela introdução sistemática de síncopas e pausas, ao gosto do improvisador. Verificámos nalguns cantadores uma tendência generalizada para aquilo que significará talvez um sinal de sobrevivência do *hoquetus* medieval: a emissão de determinadas sílabas é seguida de um corte mais ou menos brusco do som, interrompendo a continuidade da emissão do próprio vocábulo.

Vou dizer u ma can-

tiga cá dentro, nes-

ta mo- rada, p'ra que es-

ta gen- te não diga

que eu bebi e não dis-se nada.

The image shows five lines of musical notation in a single system. Each line consists of a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The notes are connected to the lyrics below them. The lyrics are: 'Vou dizer u ma can-', 'tiga cá dentro, nes-', 'ta mo- rada, p'ra que es-', 'ta gen- te não diga', and 'que eu bebi e não dis-se nada.' There are noticeable rhythmic breaks and accents in the melody, particularly on the words 'u' and 'ma' in the first line, and 'ta' in the second line, which illustrate the concept of 'hoquetus' mentioned in the text.

O aspecto mais estável da estrutura musical dos despiques é, naturalmente, o da harmonia: ao fim da primeira frase musical, correspondente ao primeiro verso da quadra atingimos o acorde da dominante, e ao fim da segunda regressamos ao acorde da tónica; as duas frases seguintes, que enunciam os últimos versos da estância, repetem este ciclo harmónico. É sobre esta base estável que se realizam as flutuações melódicas introduzidas no canto pelo improvisador, compreendendo-se facilmente que a melodia venha repousar, ao fim da última frase, sobre o primeiro grau da escala (referimo-nos ainda ao nosso primeiro exemplo musical), enquanto na resolução do segundo verso se mantém sobre a medianta, com ou sem apogiatura.

Por tudo aquilo que dissemos, foi certamente entendido que aqui devemos referir-nos mais a padrões declamatórios, destinados fundamentalmente a servir um texto literário, do que a melodias propriamente ditas. Donde a grande dificuldade por nós sentida, e o artificialismo que reconhecemos na operação de reduzir esses padrões a estruturas estáveis, como fizémos, ao fixar-lhes, pela escrita, os contornos melódicos mais habituais. Mais importante do que isso é, indubitavelmente, apreender-lhes as tendências gerais, compreendendo a razão do recurso a determinadas inflexões, ao uso da apogiatura e de outros ornatos — tendências verificadas em qualquer dos tons escolhidos para a improvisação.

Quanto a estes, utilizavam-se mais frequentemente os de lá menor, mi menor e ré menor; mas, como nos disse certo cantador, “em qualquer posição se faz um desafio”. Há que salientar a exclusividade (que

saibamos!) bem significativa do modo menor, a qual confere aos despiques das Ilhas aquele característico sabor de plangência, particularmente propício a gerar determinadas especulações sobre a idiosincrasia do povo ilhéu.

De qualquer modo, são geralmente os próprios improvisadores que escolhem, por entendimento mútuo, o tom sobre o qual irão improvisar. É certamente a localização da tonalidade em relação às possibilidades médias da voz humana que determina a escolha da mesma; a de lá menor, utilizando um registo superior ao de ré menor, por exemplo, revelar-se-á porventura mais adequada a torneio que se preveja renhido do que aquela última tonalidade. Escusado nos parece explicitar que a escolha do tom irá, por razões óbvias, condicionar os desenhos melódicos utilizados pelo improvisador: a voz deste subirá mais facilmente aos graus superiores dos tons de ré e mi menor do que aos de lá menor, por exemplo. (Repare-se no contorno melódico da frase final da nossa última transcrição, aquela em que mais se sobe relativamente aos diversos graus da escala).

Por quanto dissemos, torna-se clara a razão que nos levou a considerar estarmos em presença de música que vale quase exclusivamente pela sua funcionalidade. O que, nuns casos mais do que noutros, devemos afirmar de boa parte da música tradicional das Ilhas. Também, como veremos no capítulo seguinte, das formas de expressão musical ocorrentes no âmbito das romarias quaresmais micaelenses.

IV/MÚSICA E FORMAS
DE RELIGIOSIDADE POPULAR:
OS ROMEIROS DE S. MIGUEL

Ao longo da história dos Açores, a ilha de S. Miguel tem desempenhado, por óbvias razões geográficas, demográficas e económicas, papel de particular relevo na vida do Arquipélago. Entre ela e a vizinha ilha Terceira se tem consumado uma parte substancial das tensões bairristas que vêm atravessando o quotidiano das Ilhas.

A singularidade de S. Miguel no conjunto das ilhas açorianas tem expressão aos mais diversos níveis, desde as características físicas, postas em evidência por monografia publicada há quase três décadas (cfr. R. Soeiro de Brito, *A Ilha de S. Miguel*, 1955), ao seu perfil humano e social. Sendo de importância evidente, a nossos olhos pelo menos, a descrição desses traços específicos para o entendimento do fenómeno etnográfico de que vai ocupar-se este capítulo, procuraremos, a abri-lo, esboçar das mesmas a descrição rápida que aqui se justifica. Até porque, segundo julgamos, são exactamente elas que em grande parte explicam senão o aparecimento pelo menos a manutenção secular deste fenómeno naquela

fracção apenas de um Arquipélago constituído por nove ilhas.

De formação vulcânica como todas as ilhas dos Açores, S. Miguel evidencia-se à partida entre as demais pelas suas dimensões e, de alguns pontos de vista, por maior complexidade geológica (cfr. R. Soeiro de Brito, ob. cit., p. 19). Os quatro maciços que a constituem fornecem ao mais desprevenido dos visitantes uma poderosa impressão de diversidade; ressalta o contraste entre a baixa plataforma central situada entre as cidades de Ponta Delgada e da Ribeira Grande, e as duas zonas montanhosas que a ladeiam: a oriente, os maciços da Povoação, Furnas e Fogo, geologicamente os mais antigos, e a ocidente, o maciço das Sete Cidades, de formação mais recente.

Ocupada logo a seguir à de Santa Maria, certamente já bastante antes da data (1444) apontada por Gaspar de Frutuoso como ano da sua descoberta, esta ilha deve ter conhecido como povoadores portugueses vindo do Algarve e do Alentejo, sobretudo. As características da arquitectura rural no grupo oriental do Arquipélago, assaz diferentes das que exhibe a dos dois grupos restantes, leva Orlando Ribeiro a concluir por um predomínio de elementos do sul de Portugal no povoamento das ilhas de Santa Maria e S. Miguel. A esse grupo dominante devem juntar-se certas minorias compreendendo mouros, judeus e escravos negros que, pelo menos no que respeita àqueles dois primeiros grupos, rapidamente se integraram no conjunto da população micaelense.

A terra foi ocupada, naturalmente, a partir da costa. O arroteamento gradual das zonas interiores não motivou, todavia, o aparecimento de localidades no interior da Ilha, com a excepção, pouco difícil aliás

de explicar, do Vale das Furnas. Assim, um simples olhar para a carta micaelense basta para constatar essa forma de povoamento que em quase todas as ilhas se repete: as localidades bordejam o litoral, voltadas para o mar que as fecha no abraço fatal da condição geográfica a que não podem fugir.

Paradoxalmente, a ilha, como as suas oito irmãs, parece ter vivido até ao presente com os olhos fechados ao mar, megulhando-os preferencialmente numa terra cuja “bondade” vem sendo cantada desde os seus primeiros cronistas. O destino predominantemente agrícola da sua economia foi definido desde os momentos iniciais de existência humana no Arquipélago.

A história da propriedade do solo nos Açores ainda está (também!) por fazer. A evolução (se as alterações verificadas justificarem que de evolução aqui se fale) do sistema enfitêutico implantado nas Ilhas com o povoamento não foi ainda investigada. De qualquer modo a situação actual é, num domínio que, dentro de um sistema económico fundamentalmente determinado pelo sector agrícola, condiciona poderosamente os outros aspectos da vida sócio-cultural, caracterizada por diferenças notórias entre o caso de S. Miguel e o das demais ilhas açorianas.

A tendência para a manutenção do latifúndio não foi contrariada ao longo da história micaelense, o que, a avaliar pela situação presente, já não aconteceu no resto do Arquipélago. (Ou deveremos antes dizer que, desde as origens, foram lançadas, nas outras ilhas, as bases de um sistema de posse da terra caracterizado pelo minifúndio, enquanto em S. Miguel condicionalismos específicos determinaram a

implantação duma estrutura latifundiária?) Encontramo-nos face a uma das questões de maior importância para a compreensão da sociedade e da história das Ilhas. Todavia a historiografia das mesmas parece persistir, com danos evidentes para si própria, no desinteresse dela.

A questão interessa-nos aqui particularmente, pois que ela nos dá a chave para o entendimento da situação específica de S. Miguel no seio do Arquipélago. Ela determinou naquela ilha uma sociedade marcada por contrastes profundos que nas outras de balde procuraremos. Se as últimas duas décadas introduziram, mercê de factores de que o mais relevante é sem dúvida a emigração, alterações que atenuaram as diferenças entre a situação social da ilha de S. Miguel e as restantes partes do Arquipélago, há que dizer que marcas dessas diferenças persistem ainda hoje, sendo gritantes aos olhos de um observador exterior durante os anos cinquenta do nosso século. “O contraste que se nota nesta ilha entre a terra rica e bem cuidada e a pobreza (às vezes quase miséria) da população rural é causada pela estrutura social, constituída por uma classe de gente abastada que quase se não ocupa da terra e outra gente muito pobre, que trabalha, sem garantias, campos que lhe não pertencem e pelos quais paga rendas exorbitantes. Pelo contrário, nas outras ilhas, de menores recursos naturais e com técnicas culturais menos adiantadas, o nível da população rural é muito mais alto, porque todos possuem, pelo menos uns alqueires de terra para cultivar e uma casa para viver. Por causa desta diferenciação social, o micalense é o único açoriano que emigra da sua ilha para outras do arquipélago à procura de trabalho, quer nos campos

quer em qualquer ofício, enquanto das outras ilhas apenas se emigra para o estrangeiro: Estados Unidos, Bermudas, Venezuela”. (R. Soeiro de Brito, ob. cit., p. 32).

A circunstância social da ilha de S. Miguel não pode ser alheia, como dissemos, senão ao aparecimento pelo menos ao desenvolvimento e manutenção das manifestações tradicionais que vamos descrever. A especificidade dessa circunstância relativamente à das demais ilhas açorianas, deve explicar porque só naquela ilha elas se observam. A referência das mesmas ao contexto social que as promove é não só inevitável como imprescindível para a sua compreensão. A força iluminadora da sociologia relativamente à arte surge-nos aqui, porventura, com particular evidência.

Qualquer que seja o lugar onde por acaso nos encontremos, constataremos que os “ranchos de romeiros” com que nos cruzamos nos caminhos da ilha se movem sempre numa mesma direcção. Assim, vê-los-emos invariavelmente avançar, na costa sul, de leste para oeste, e na costa norte, no sentido contrário.

O percurso das romarias quaresmais micalenses guarda, com efeito, um único sentido — o mesmo dos ponteiros do relógio. Deste modo, um rancho que parta do Nordeste dirigir-se-á necessariamente para a costa sul, que percorrerá até à parte mais ocidental da ilha antes de, pela costa norte, regressar ao ponto de partida. Outro, organizado nas Capelas, por exemplo, fará primeiro o percurso das aldeias do lado norte e, só depois, as do sul da ilha. A própria disposição longitudinal da maior parte das localidades relativamente à costa (predomina na ilha o tipo de

povoamento linear-aglomerado) ajuda a visualizar o sentido deste movimento.

Creemos possível, sem forçar pela especulação gratuita os próprios factos, aproximar o significado deste movimento circular ao redor da ilha, das circularidades características das civilizações agrárias: a do dia e da noite, a das estações e das colheitas, a do ano agrícola e do ano religioso, a da vida e da morte... Materializado pela própria circularidade da ilha sobre a qual se desenha, o movimento executado pelos romeiros durante uma semana, de aldeia em aldeia, ao longo de toda a costa da ilha, circunscreve um ciclo penitencial, iniciado no perímetro da localidade onde se vive sempre, que por oito dias (de sábado a sábado ou de domingo a domingo) se abandona, e a que se regressa, purificado pela oração e pelo sacrifício.

Relativamente ao microcosmos conhecido na aldeia, de que ainda na primeira metade deste século raramente se saía, a ilha significava o macrocosmos desconhecido a cuja violência (pela ruptura relativamente à habituação quotidiana) obrigava a “promessa” feita, na maior parte dos casos, ou a simples curiosidade, noutros.

A reversibilidade do movimento inscrito sobre ela é, por força da sua figuração geométrica, o que poderíamos designar com uma negação do fim, a exorcização da morte. Não nos parece, igualmente, que violente o perfil dos factos tentar compreender as romarias quaresmais micaelenses por aquilo que os antropólogos costumam definir como preocupação fundamental de cada comunidade humana, ou seja, a prevenção contra o seu próprio desaparecimento. Elas significariam, deste ponto de vista, um penhor de subsistência para a comunidade ameaçada de

extermínio; a penitência, exigida pelo mal do passado, surgiria como garantia de sobrevivência para Sodoma e Gomorra que, doutro modo, veriam abater-se sobre as suas muralhas a ira divina.

A aniquilação do homem face à divindade, na penitência, parece determinada por fundos mecanismos psico-sociais que, em termos fáceis, poderíamos dizer interesseiros. Não é que se pense agradar à divindade o cansaço da caminhada extenuante, a cabeça humilde encolhida sob o xaile, o sacrifício que macera o corpo, amolecendo o espírito; não é que se imagine um sadismo divino olhando com deleite o homem amarfanhado na condição de prevaricador... Trata-se, sim, de remotíssimas malhas de natureza psico-social que originam fenómenos deste tipo, explicáveis pelo mais poderoso instinto que move indivíduos e colectividades: o da sobrevivência.

As circunstâncias históricas habitualmente apontadas como origem destas romarias parecem confirmar a nossa hipótese de interpretação das mesmas. Dispomos de muito poucos documentos históricos sobre práticas religiosas populares em S. Miguel idênticas a estas. Na obra de Gaspar Frutuoso encontramos algumas referências a romarias organizadas em localidades da ilha, na sequência de abalos sísmicos e erupções vulcânicas que aterrorizaram a população micalense (*Saudades da Terra*, Livro IV, vol. II, Ponta Delgada, 1962, pp. 211, 212, 213). Designa-os, todavia, o cronista como “procissões”, e do que lemos inferimos tratar-se de manifestações ocasionais, diferentes, por isso, das que hoje, durante a Quaresma, têm lugar na ilha.

Da obra de António Mendes Arouca (falecido em 1679) referida por Barbosa Machado, *Peregrinação que*

costumam fazer os moradores da Ilha de S. Miguel visitando as Igrejas de Nossa Senhora, não conhecemos mais do que o título, por ter a mesma desaparecido. Não podemos, todavia, deixar de notar que, contrariamente ao carácter esporádico das manifestações referidas por Gaspar Frutuoso, o título do escrito de Mendes Arouca permite-nos concluir tratar-se de um costume arreigado entre a população micalense já por meados do século XVII. O facto de a “peregrinação” se fazer às “Igrejas de Nossa Senhora” pode também relacionar-se como outro de serem templos de invocação mariana os referidos pela notícia de Gaspar Frutuoso.

Não deixa igualmente de ser significativo, neste contexto, que até tempos recentes as romarias quaresmais micalenses tenham sido chamadas peregrinações “às casas de Nossa Senhora”. Em 1897, Eugénio Pacheco, referindo-se às origens da *Ave Maria* cantada pelos romeiros, escrevia: “Consultámos um velho *Mestre de Romeiros* — assim se designa o chefe ou capataz que dirige as romarias quaresmais às *Casas de Nossa Senhora* — o qual nos certificou que já de tempo de seus pais e avós se cantava a belíssima oração, inclinando-se até a supôr que ela data da origem das piedosas peregrinações”. (*Um Cântico Micalense*, in *O Preto no Branco*, n.º 64, Ponta Delgada).

Destes testemunhos podemos talvez concluir que ao longo de um período de aproximadamente um século preenchido com manifestações esporádicas se foi a tradição constituindo, dando origem ao costume que na segunda metade do século XVII já tinha possivelmente adquirido a maior parte das características que ainda hoje exhibe.

Seja como for, o que para a nossa hipótese de interpretação das romarias quaresmais micaelenses sobretudo interessa é o facto de elas, na sua origem, estarem ligadas a situações de extrema instabilidade psico-social como as que vem vivendo o povo micaelense, e toda a população açoriana na generalidade, na sequência dos cataclismos em que a sua história, infelizmente, tem sido fértil. Que nas Ilhas estes cataclismos sejam ainda hoje designados por “castigos” — pressupondo-se ser Deus que, por razão dos nossos pecados, nos castiga — é particularmente encorajador da nossa proposta de compreensão destas manifestações tradicionais.

Com efeito, a penitência levada a cabo pelas romarias micaelenses parece destinar-se a salvaguardar a comunidade da punição divina que acciona as forças da natureza contra o homem pecador. Um projecto de sobrevivência as determina e explica fundamentalmente.

A intenção penitencial destas romarias marca-as com determinação tal que nelas não transparece o mais breve sinal lúdico. O vocábulo “romaria” surge geralmente ligado à ideia de festa, tal como parece transparecer na definição esboçada por Câmara Cascudo; romarias, segundo este etnólogo (cfr. *Dicionário do Folclore Brasileiro*), “são centros de interesse folclórico pela variedade de elementos convergentes, danças, cantos, alimentos, indumentária, sincretismo religioso, sobrevivências de costumes que encontram nesses momentos clima favorável à exteriorização normal”. Em Portugal continental, as romarias são quase sempre entendidas como tempo de festa, cuja necessidade encontra pretexto na celebração de determinado santo, de que

se visita a capela abandonada no cimo de um monte uma vez em cada ano. Canto, dança, alimentação, como referiu a definição de Câmara Cascudo, acham nas romarias lugar de manifestação segura, meios que são de instauração de um clima de festa e de expressão de alegria.

Se é verdade que o canto, como veremos, desempenha papel de relevo nas romarias quaresmais micalenses, o mesmo não se verifica com os outros dois elementos, sendo a interferência da dança nelas inconcebível, e a alimentação reduzida ao necessário, ou mesmo, por imposição penitencial, restringida ao mínimo possível (muitos, por promessa, “vão de romeiros” a pão e água!). O próprio canto, pelas suas características, não contradiz a natureza penitencial das romarias micalenses. A ausência do lúdico é aqui, efectivamente, completa.

Perante a ameaça de destruição, é preciso fomentar a coesão do grupo. Submetendo-se à disciplina férrea das romarias, ao esforço sobre-humano que elas exigem de quantos as integram, os homens da comunidade trazem a esta a força para enfrentar a morte.

A natureza exclusivamente penitencial das romarias quaresmais micalenses tem naturalmente a ver com a rígida organização hierárquica que as serve. A situação de excepção e esforço a que são submetidos os seus participantes, exigem a aplicação severa do princípio da autoridade, o que as aproxima, curiosamente, de instituições tradicionalmente reservadas aos homens, como as organizações militares. (Sabe-se que antigamente as romarias estavam abertas também às mulheres; todavia, ninguém vivo se lembra de casos de participação

feminina nas romarias: há muitas gerações que elas se compõem de homens exclusivamente).

Constitui, sem dúvida, a organização hierárquica que preserva a disciplina nas romarias quaresmais micaelenses uma das suas mais interessantes características. Como seria de esperar, os elementos constitutivos dessa estrutura hierárquica definem-se pelas funções desempenhadas relativamente ao grupo.

No topo, concentrando em si todo o poder de decisão sobre quantos integram o rancho e durante os oito dias que dura a caminhada, encontramos o “mestre”. Não conseguimos esclarecer, como gostaríamos, porque a esta figura, representada sempre por um adulto já perto da velhice quando não mesmo um velho, foi aplicada esta designação. Que o lugar tem que ser preenchido por pessoa honrada, que toda a comunidade respeite, torna-se quase desnecessário explicitar; que habitualmente essa seja pessoa que na aldeia se destaca por provas dadas de maiores conhecimentos, sendo nalguns casos também cantador, compreende-se por si: a designação escolhida não é alheia a todos estes requisitos. Contudo, ao sabermos que o seu substituto, aquele que se lhe segue na cadeia hierárquica, é designado por “contra-mestre” não podemos deixar de relacionar a estrutura das romarias quaresmais micaelenses com a que vigora em barcos e oficinas e que eventualmente àquelas terá emprestado as designações referidas.

Quanto à origem da designação dos demais elementos que integram o sistema hierárquico das romarias, ou seja, o de procurador-das-almas e o de apregoador ou proclamador-das-almas, cujas funções adiante descreveremos, ela tem que ser outra com

certeza. As expressões remetem-nos talvez para a tradição conhecida em parte do País, e ainda hoje em algumas zonas de S. Miguel, de “amentar” ou “apregoar as almas”. Veremos que a função por eles desempenhada confere à hipótese alguma plausibilidade.

Ao mestre, dizíamos, compete exercer a autoridade necessária à existência quotidiana do grupo, tomando as decisões e resolvendo os casos de indisciplina ocorridos ao longo dos oito dias que dura a romaria. Todos lhe devem obediência e a ele se dirigem, por exemplo, com vista a obter permissão para abandonar a fila em que se integram e saudar amigo ou conhecido que ocasionalmente encontrem. O mestre se encarrega da “oração” nas igrejas mais importantes da ilha ou naquelas cujo orago constitua assunto mais difícil de dominar.

Compete ao contra-mestre substituí-lo nestas funções em igrejas de menor importância, como em todos os outros domínios nos momentos de sua ausência. Como o mestre, deve o contra-mestre, por isso, dispor de qualidades mínimas de chefe e de improvisador.

Segue-se ao contra-mestre, na escala hierárquica do rancho, o procurador-das-almas. Deter-nos-emos em breve na descrição mais pormenorizada das suas funções; pode, contudo, desde já dizer-se que é da sua competência contabilizar, por assim dizer, a oração do rancho. A ele se dirigem as pessoas das aldeias que atravessam (poucos são os lugares da ilha que ficam fora da rota dos ranchos) para “pedir as ave-marias”; ele, também, as comunica ao grupo (compreender-se-á melhor, dentro em breve, esta

“contabilidade” da oração), informando para tal o proclamador-das-almas.

A função deste último, por seu turno, consiste em “bradar às almas”, levando o rancho a recitar tantas ave-marias quantas as pedidas pela pessoa alheia ao grupo.

A localização destas quatro figuras na formação tradicionalmente adotada pelos ranchos para a marcha é simultaneamente a que melhor significa a sua dignidade hierárquica e a mais adequada ao cumprimento das suas funções.

O grupo movimenta-se habitualmente em duas alas, ao longo dos caminhos. A dimensão destas filas depende, naturalmente, do número de elementos que compreende o rancho. Lembramo-nos de, nos anos sessenta (a guerra colonial veio fornecer um novo estímulo ao pagamento de promessas), muitos ranchos ultrapassarem os cento e cinquenta elementos; hoje, é raro atingirem tais dimensões, pois que os mesmos se formam habitualmente com base na população masculina de uma única aldeia.

Os primeiros lugares de ambas as filas são preenchidos pelos dois guias, ou pelas crianças (nunca de menos que seis ou sete anos) que integrem o rancho. Neste último caso, às crianças seguem-se imediatamente os guias. Estes têm por função orientar o grupo nos caminhos da ilha, tornando-se necessário, por isso, que os conheçam bem. Trata-se quase sempre de pessoas que repetidas vezes fizeram parte do rancho da sua aldeia. (Muita gente, na ilha, “foi de romeiro” mais de uma dúzia de vezes...) A sua função revela-se mais importante do que à primeira vista pode parecer, visto ser necessário, por vezes para recuperar tempo encurtando caminho,

deixar as estradas principais por vias secundárias de que, naturalmente, poucos no grupo terão conhecimento.

Os lugares restantes, nas duas alas, são preenchidos indiferentemente pelos demais romeiros; contudo, mesmo estas posições, no caso de mestre mais severo, podem ser atribuídas nominalmente aos elementos do grupo que assim ocuparão um lugar fixo na formação.

A localização nesta dos quatro elementos de que acima enunciámos as funções, ou seja, o mestre, o contra-mestre, o procurador-das-almas e o proclamador-das-almas, revela, como referimos, a proeminência que lhes é atribuída na organização. O mestre coloca-se ao centro, entre as duas filas, seguido logo atrás pelo contra-mestre e pelo proclamador-das-almas.

A localização deste último é a mais favorável ao cumprimento das suas funções: junto ao procurador-das-almas, de quem recebe as indicações que, em *recto tono*, transmite ao rancho (“À Virgem Nossa Senhora... às almas do purgatório... Ave Maria...”). É, assim, escutado facilmente por todos, ao contrário do que, dado o sentido da marcha durante a qual estas indicações se verificam, aconteceria se se situasse nos primeiros lugares da formação.

O procurador-das-almas, por sua vez, fecha a reduzida coluna central, por razão do contacto que é obrigado a manter com pessoas estranhas ao grupo que, como explicámos, lhe solicitam orações, obrigando-o com frequência a atrasar-se relativamente aos demais.

Rigidamente estruturada, é esta a pequena sociedade que, durante uma longa semana, se locomove ao redor da ilha de S. Miguel.

A partida é precedida de vários ensaios, à noite, realizados em geral na igreja local, ensaios que, dirigidos já pelo mestre, possibilitam a este os primeiros contactos com o grupo que irá conduzir pelos caminhos da ilha. Neles pode interferir também o pároco da localidade, fornecendo cânticos ou fórmulas de orações para as missas a que os romeiros assistirão, comungando diariamente. A autoridade do pároco pode fazer-se sentir igualmente no funcionamento da romaria por exortações à manutenção da disciplina e ao decoro, durante a caminhada e em casa daqueles que os acolhem. Podem também recomendá-los aos párocos das aldeias onde de antemão se sabe que o grupo irá pernoitar. Estes últimos por vezes, informam cada domingo, os seus paroquianos dos ranchos a que durante a semana terão que dar guarida nocturna.

O plano da caminhada é habitualmente mantido de ano para ano, verificando-se por isso que, todos os anos, cada rancho passa a noite nas mesmas localidades. Esforçam-se, assim, por cumprir o itinerário previsto; se a chuva os retém nalguma igreja, é o tempo perdido compensado no dia seguinte pela antecipação da hora de partida.

Pelos caminhos, reza-se em silêncio ou canta-se. Descansa-se de acordo com as possibilidades do tempo, afim de que seja respeitada a programação previamente estabelecida. Hoje, deixam os mestres por vezes que a formação habitual seja dissolvida, avançando-se de forma dispersa, em grupos formados ao acaso. É, então, permitido fumar. O rancho

retomará a disposição tradicional quando soar a campainha do mestre. Todavia, a entrada nas povoações faz-se, sem excepção, nas duas fileiras habituais, entoando a ave-maria do terço. Além de terços de ave-marias, estes os únicos que são cantados, recitam-se ainda terços de pai-nossos, salve-rainhas e credos.

É altura de falarmos da rigorosa aritmética da oração que respeitam as romarias micaelenses, a cargo principalmente do procurador-das-almas. Este recorria muita vez ao apoio mnemónico de grãos de tremoço (quando era cultivado na ilha) e milho ou de alfinetes cravados nas contas dos terços, para não esquecer as orações a dizer ainda. Cada rancho tem que recitar diariamente muitos terços cujos méritos comete à gente da casa que à noite o acolhe, ou aos amigos, quando regressa (“Aqui tens dois terços para ofereceres pelas tuas intenções...”); está, além disso, obrigado a recitar todas as ave-marias, pai-nossos, salve-rainhas ou credos pedidos pelas pessoas ao longo das ruas, e segundo a intenção por elas recomendada.

O que se verifica principalmente nas localidades, como é óbvio. Ao entrarem na aldeia, mulheres e crianças (durante o dia os homens encontram-se, com excepção de um ou outro mais idoso, a trabalhar nos campos, “na terra”, como se diz na ilha), há bastante tempo alertadas pela toada distante da *Ave-Maria*, saiem de casa e acompanham os romeiros à igreja, a fim de assistirem à “oração” (descrita mais tarde). É nessa altura que, as mulheres principalmente, se abeiram do procurador-das-almas para pedir uma, duas ou mais ave-marias ou pai-nossos, e ao mesmo tempo informar-se de “quantos vão de rancho”. O

diálogo entre ambos processa-se então nos termos rigorosamente padronizados que a seguir transcrevemos.

— “Irmão, uma ave-maria às almas do purgatório”.

— “Irmã, são cinquenta”. A resposta do procurador-das-almas informa-a, assim, do número de romeiros que compõem o rancho, ficando a pessoa obrigada a recitar tantas ave-marias quantos os elementos do grupo. Por seu lado, este recita em conjunto apenas uma ou duas ave-marias, consoante o número pedido, pressupondo-se que o facto de serem cinquenta as pessoas a recitarem-nas equivale às cinquenta ave-marias ditas pelo indivíduo exterior ao rancho. Este princípio de equivalência é respeitado tão estritamente que muitas vezes se verifica terem os romeiros, regressados já à sua aldeia, de recitar ainda diversos terços, a fim de que não falhe esta rigorosa contabilização da prece.

Efectuada a “oração” na igreja de cada povoado, o rancho põe-se de novo em movimento em direcção à aldeia mais próxima. Se o dia está a chegar ao fim e foi atingida a localidade onde, de acordo com as previsões, há que pernoitar, o grupo deixa-se ficar no adro, cantando, até que sejam recolhidos todos os seus elementos pelos habitantes do lugar. Estes abeiram-se do mestre, levando para casa o número de romeiros que podem receber. São recolhidos primeiro os mais pequenos. Mulheres que vivem só recebem apenas crianças, por óbvias razões de decoro.

Ao entrar na casa que o acolhe, o romeiro profere a saudação evangélica “A paz esteja convosco”, ao que os seus habitantes respondem: “Amém, irmão”. Antes da ceia, trazem-lhe água quente, a que se juntam por vezes algumas pedras de sal, para lavar os

pés. A refeição compreendia antigamente, além da sopa, carne de porco. A seguir à ceia, prolongava-se entre os donos da casa e os romeiros um diálogo, a que as crianças assistiam geralmente silenciosas, à cerca da “freguesia” donde provinha o rancho ou sobre as peripécias da caminhada.

Depois das boas-noites, adormeciam os romeiros na divisão que lhes fora destinada (muitas vezes a melhor da casa). Se a chuva os trouxera encharcados, aquecia então a dona da casa o forno onde era feito o pão, para lhes secar a roupa, que em seguida era cuidadosamente colocada aos pés da cama.

O romeiro não costumava trazer, efectivamente, muda de roupa. A “saca” de retalhos que à maneira de mochila transportava às costas, continha apenas, até recentemente, alguma comida: pão, chouriço ou outra carne de porco.

De madrugada, muito antes de romper o dia, as ruas da localidade são despertadas pela campainha do mestre, que toca a reunir no adro da igreja. Romeiro mais dorminhoco recebeu, na véspera, companheiro de sono leve, para que ninguém faça atrasar o rancho (o que nem sempre deixa de acontecer, tendo então o infractor de suportar a admoestação ou mesmo o castigo imposto pelo mestre). Ao chegar ao local onde o grupo está reunindo, saudam-se todos, na generalidade (“Bom dia, irmãos”) e, de forma especial, o mestre (“Bom dia, irmão mestre”), a quem se beija a mão. Retomada a formação habitual, o rancho parte para mais um dia de marcha à volta da ilha.

O romeiro é visto por aqueles que o acolhem ou simplesmente por quem com ele se cruza nos caminhos da ilha como pertença de um mundo que

rompe com o do quotidiano profano, pois que é sagrado. Parte da indumentária que o cobre, pela sua estranheza, é um meio eficaz para que tanto o romeiro como a gente das aldeias da ilha tenham sempre presente este facto.

Se é verdade que o romeiro se apresenta vestido com o traje que usa quotidianamente, também o é que ele se recobre parcialmente de acessórios que nada têm a ver com os hábitos de vestir do dia-a-dia micaelense. O lenço de lã, dobrado em ponta, usado à volta do pescoço ou a cobrir a cabeça é elemento que não inclui a indumentária masculina tradicional em S. Miguel. O mesmo se deve dizer do xaile, sempre de cor escura, que o romeiro traz, dobrado ao meio, pelos ombros ou pela cabeça. Das diversas combinações possíveis no uso destes dois elementos, segue-se que podemos encontrar romeiros que se apresentam com o lenço e o xaile pelos ombros, deixando, por conseguinte, a cabeça descoberta; com o xaile pelos ombros e o lenço a cobrir a cabeça; ou ainda com o lenço atado à cabeça, sob o xaile, alternativa que, em obediência às exigências de mestre mais severo, lhe confere aspecto ainda mais acabrunhante.

O bordão, elemento mais visível do que o terço que o romeiro também traz obrigatoriamente, é parte imprescindível da imagem tradicional do romeiro micaelense. Guardado em família há muitas gerações e polido por uso secular em muitos casos, é ferrado na extremidade inferior. Contudo, a sua original função de apoio perdeu-se e é, agora, exclusivamente simbólica. O romeiro sabe, ou o mestre está lá para lembrar-lho, que não pode apoiar-se. Durante a caminhada, o bordão é levado horizontalmente na

mão esquerda, quando se faz parte da fila esquerda, e na direita no caso contrário, de modo a ser sempre mantido do lado de fora do rancho, formando como que uma barreira de simbólica protecção ao mesmo. Num único caso pode o romeiro utilizar o bordão como apoio: em frente das igrejas, durante a “oração”. Vemo-lo então com as duas mãos sobre a extremidade superior daquele acessório, o queixo repousando eventualmente sobre as mãos, ou, doutro modo ainda, com o mesmo apoiado sob a axila esquerda. Ao entrar na igreja, o romeiro abandona o bordão à entrada, retomando-o depois de concluída a “oração”.

Mesmo aos olhos dos habitantes da ilha, a indumentária do romeiro micaelense é suficientemente estranha para lhes significar essa segregação do quotidiano que o insere no universo do sagrado. Lenço, xaile e bordão constituem os elementos visuais que, ao lado da palavra na oração recitada, e da música na oração cantada, tornam sensível essa aproximação do sagrado que o povo micaelense enceta por sua conta e risco, à margem dos agentes da religião institucional.

Ao lado da liturgia oficial católica, o povo açoriano como que criou a sua liturgia, mais próxima de si, a que pode aderir com facilidade e em que activamente participa.

Quase poderíamos afirmar que a cultura popular das Ilhas dispõe também do seu sagrado, ao lado do sagrado da religião oficial. E entre ambos, parece repetir-se algo da tensão que frequentemente se estabelece entre o popular e o erudito. O primeiro mima por vezes o segundo, nele buscando fórmulas e elementos, subsistindo por um misto de complacência

e desconfiança das autoridades eclesiásticas, que de quando em quando passam a persegui-lo, suspeito então de heresia, acusado de paganismo.

A forma de religiosidade popular que nos Açores mais frequentemente tem dado azo a conflitos com as autoridades religiosas é o culto popular do Espírito Santo, decerto por seu carácter festivo o aproximar mais das expressões do mundo profano. No caso das romarias quaresmais micalenses, têm sido combatidos apenas os “abusos”, os desvios morais que “sempre acontecem”; a mística da penitência que as informa contribuiu certamente para preservá-las das investidas do clero.

Apesar de porventura mais próximo dele que o da religião oficial, o sagrado da religião popular também se define pela oposição ao mundo profano, constituindo-se igualmente na segregação do quotidiano, como vemos acontecer no caso das romarias quaresmais micalenses. Tal como a religião oficial, na sua essência, estas não ocultam uma dimensão escatológica que repudia veementemente a sociedade presente, maculada de diferenças de condição, marcada pela violência dos conflitos. Outro significado não pode atribui-se à forma de tratamento imposta a todos os membros da romaria: irmãos! O sonho da fraternidade universal, remetido para um tempo final, infiltra-se subrepticamente nas romarias quaresmais micalenses, mesmo que do facto não tenham consciência nítida aqueles que a integram.

Nem constitui exagero, a nosso ver, afirmar que elas representam uma forma institucional que aoromeiro possibilita, como se de um frade se tratasse, assumir por oito dias a condição religiosa. Podemos, com efeito, entendê-las como um modo de

comunitarismo religioso para leigos, visto os seus objectivos, ainda que circunscritos no tempo, poderem licitamente aproximar-se dos da vida religiosa.

Na ausência de mulheres das romarias pode ver-se um apelo à abstinência sexual, o que, de algum modo, se aproxima do preceito religioso da castidade; o espírito de penitência e reparação, desaconselhando todas as formas de ostentação de riqueza, leva-nos a pensar no voto de pobreza assumido pelo frade; a submissão incondicional ao mestre e demais elementos da estrutura hierárquica das romarias pode compreender-se como resultando apenas da necessidade de garantir o bom funcionamento do grupo, mas é igualmente lícito aproximá-la do princípio religioso da obediência.

Como o religioso, o romeiro é segregado do “século”, entrando de algum modo na esfera do sagrado; a forma como é tratado por aqueles que em sua casa o recebem é significativa deste facto: abrir-lhe as suas portas, sentá-lo à sua mesa e oferecer-lhe a sua cama é, para o homem das aldeias da ilha, não apenas praticar um acto recomendado pelo princípio da solidariedade humana, mas também acolher o sinal vivo de um mundo não idêntico ao da sua frágil existência de todos os dias.

Esboçemos finalmente a etnomusicografia das romarias quaresmais micalenses. (Permitimo-nos empregar, cremos que pela primeira vez, o termo “etnomusicografia” por analogia com a distinção habitual entre etnologia e etnografia: com efeito, limitar-nos-emos aqui a uma perspectiva meramente

descritiva das formas musicais ligadas àquelas manifestações populares).

O trecho musical mais desenvolvido do conjunto de fórmulas cantadas que servem as romarias é o da *Ave-Maria*. A preponderância que o mesmo assume no referido conjunto é fácil de entender. Ele serve o texto religioso mais utilizado ao longo dos oito dias de romaria, dada a sua inserção no terço. Apesar de verificar-se também a recitação de terços de painossos, salve-rainhas ou credos, como já dissemos, isto verifica-se menos frequentemente que no caso do terço habitual, constituído predominantemente pela recitação da *Ave-maria*. Importa, a propósito, lembrar que as romarias micalenses foram por longo tempo entendidas como “romarias às casas da Nossa Senhora”; o culto mariano parece, desde as origens, estar-lhes intimamente ligado, se bem que hoje os romeiros micalenses se detenham para a oração em todas as igrejas paroquiais e ermidas mais importantes da ilha independentemente do orago nelas invocado.

Assim, a “*Ave-Maria dos romeiros*” tornou-se como que o distintivo musical das romarias quaresmais micalenses. É ela que escutaremos sempre pelas ruas das aldeias percorridas pelos romeiros, interrompida pelo *recto tono* do apregoador-das-almas. Ela não é cantada, todavia, durante a “oração”, junto e dentro das igrejas, como veremos.

O seu perfil modal parece atestar-lhe a antiguidade, levando-nos além disso a pôr a questão, extensiva às diversas fórmulas musicais utilizadas nas romarias, da influência do cantochão nas mesmas. Essa influência, aqui, parece-nos de facto evidente. O modo menor natural em que se inscreve o canto da

Ave-Maria, o contorno modal de todos os espécimes, o seu carácter rigorosamente monódico, a adopção do recitativo em *recto tono*, apesar das características que uma evolução certamente longa lhe conferiu, a participação, ainda hoje visível, de elementos eclesiásticos na organização das romarias parecem constituir um número significativo de factos que confere alguma solidez à nossa afirmação.

Contudo, não devemos esquecer que esta interferência inicial, porventura excepcional no conjunto da música tradicional açoriana, apenas forneceu elementos melódicos que a idiosincrasia musical da população micalense soube assimilar de forma criativa. Escutar um rancho de romeiros não é o mesmo que ouvir um grupo de eclesiásticos entoando algum trecho de cantochão. Certas características fonético-tímbricas, a ocorrência frequente de portamentos, o peso atribuído a determinadas sílabas (que, na transcrição, nos levou ao uso do ritmo composto) são factores de originalidade que impressionarão qualquer forasteiro, fornecendo bem a correspondente auditiva da poderosa impressão visual que igualmente lhe produzirá qualquer rancho com que se cruze, em eventual visita à ilha nas seis semanas que antecedem a Páscoa.

Além da *Ave-Maria*, as outras fórmulas cantadas ocorrem apenas na oração efectuada em frente às igrejas e dentro das mesmas. Cremos que para quem nos lê se já tornou claro que o termo “oração”, no sentido em que ao longo deste capítulo temos vindo a empregá-lo, recebeu conteúdo semântico específico. É com ele efectivamente que se designam tradicionalmente as preces efectuadas junto às igrejas

Lento

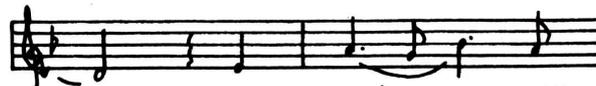
A- ve, Ma-
ria, cheia de graça, o Senhor
é convos- co, ben- di-
ta sois vós en- tre as
mulheres. Bendito é o
fruto do vosso ven- tre, Je-



sus. San- ta Ma-



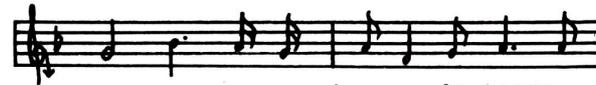
ria, mãe de Deus



ro- gai por



nós, nós pe- cadores,



a- gora e na hora da nossa



morte. Amém, Je- sus.

e, mais especificamente ainda, o improviso do mestre ou do contra-mestre que aquelas incluem. Todo o povo micaelense conhece e utiliza o vocábulo nesta acepção. “Vamos ouvir a oração”, ou “Foi uma linda oração”, são frases que se ouvem habitualmente nas aldeias a caminho da igreja, para onde se dirige o rancho, ou depois, no regresso a casa, enquanto as

duas filhas de romeiros se afastam em direcção à aldeia seguinte.

À oração é dada importância proporcional ao orago e à localidade em questão. Consoante essa importância, é o mestre ou contra-mestre que dela se encarrega, como já foi dito. Ao mestre também são confiadas, geralmente, as orações relativas aos oragos considerados temas difíceis: o Espírito Santo, o Santo Cristo e alguns santos de biografia pouco conhecida ou mais rocambolesca, encontram-se nestas condições.

Por isto compreendemos que a oração, embora no domínio religioso, seja entendida de certo modo como espectáculo a que se assiste, aplicando-se a esta circunstância muito do que acerca das formas de exibição dos cantadores dissemos no capítulo anterior. Cantando ou recitando (casos há em que se opta pela simples recitação do improvisado em *recto tono*), o mestre ou contra-mestre sabem que o seu improvisado será julgado pelos habitantes do lugar ali presentes, e que, nuns casos mais do que noutros, têm de esforçar-se por produzir algo que agrade àqueles que o escutam. Compreende-se assim melhor porque, em boa parte dos casos, se verifica serem ambos, o mestre de romeiros e o contra-mestre, também cantadores.

Subidos os degraus que quase sempre precedem o ingresso nas igrejas da ilha, o rancho detém-se em frente do edifício religioso, de que o rapazio já havia aberto a porta principal, logo que ao longe começara a escutar-se a *Ave-Maria*. A oração, no sentido mais lato acima explicado, começa com a entoação do *Glória ao Pai* pelo mestre, a quem responde todo o

rancho, permanecendo os romeiros de pé, apoiados ao bordão.



Glória ao Pai, ao Filho, ao Espírito



Santo. A-mém.

Assim como



e- ra no prin- cípio, agora e



sempre, por todos os sé-culos dos



sé- culos. A- mem.

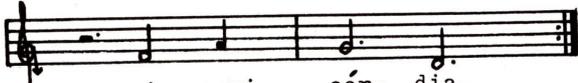
A invocação seguinte é repetida três vezes:

Mestre



Se- nhor Deus,

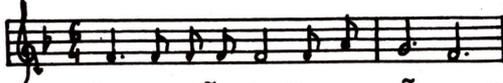
Todos



mi- seri- cór- dia.

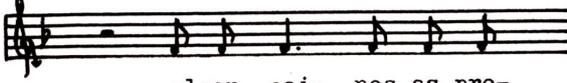
O diálogo entre o mestre e o rancho prossegue:

Mestre

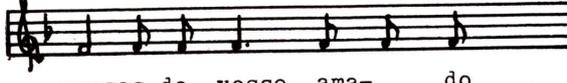


Virgem, mãe de Deus e mãe nossa,

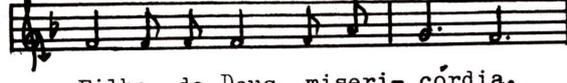
Todos



alcan- çai- nos as pro-



messas do vosso ama- do



Filho, de Deus, miseri- córdia.

A fórmula “Seja louvada a paixão e morte de Nosso Senhor Jesus Cristo”, apregoada pelo mestre e concluída por todos (“Seja para sempre louvada sua Mãe Maria Santíssima”), precede o início da oração

em sentido mais restrito, ou seja, o improviso que tem por assunto o orago local. Com este, os habitantes da aldeia, ao redor do rancho, redobram de atenção. Alguma criança mais buliçosa é posta na ordem... Depois, virão os comentários: “Este mestre tem grande peito” — o que se refere à suas qualidades vocais; ou: “Este mestre tem fundamento” — expressão já nossa conhecida, desde o capítulo anterior. O mestre merecedor de mais rasgado elogio será aquele que melhores conhecimentos revelar da Bíblia e da tradição hagiológica. No improviso, proliferam naturalmente as fórmulas pré-existentes, cujo uso não desprestigia o mestre, fornecendo-lhe antes forte elemento de ligação ao auditório que o rodeia e que deste modo mais facilmente o compreenderá.

A certa altura, o mestre fará entrar o rancho na igreja, utilizando a fórmula melódica empregue em todo o improviso.

Se-nho- ra, dai-nos li-cença

p'ra em vos-sa mo-rada en- trar...

Estes dois primeiros versos, tal como os dois seguintes que completarão a quadra, são repetidos por todo o rancho, exactamente como fazem as “dianteiras” aquando certas formas de exibição dos cantadores.

O improviso continua dentro da igreja, permanecendo todos de pé. A quadra seguinte fará a assistência mudar de posição:



A-jo- elhai pe-ca- dores
como a-jo- e- lhou Je-sus
com o jo- e-lho no chão,
an- tes da sua Pai- xão.

De joelhos, seguir-se-ão diversas preces, consistindo na recitação de ave-marias ou pai-nossos, segundo intenções indicadas pelo mestre: pela “paz no mundo”... “à Virgem Nossa Senhora, para que nos livre de tremores de terra, fome, peste e guerra” (a persistência da fórmula parece apontar também no sentido da antiguidade das romarias)... “por alma dos nossos soldados que derramam o seu sangue em defesa da pátria” (a partir do início dos anos sessenta, a guerra colonial passou a marcar presença nestas orações)... A concluí-las, é repetida a fórmula “Seja louvada a paixão e morte...”, momento em queromeiros e assistência local se põem novamente de pé. O improviso é ainda retomado por breves instantes, até que o mestre dá o sinal de saída, apregoando a seguinte quadra:

Bendita a hora e o dia
em que o anjo S. Gabriel
desceu do céu à terra
cantando: Ave Maria...

E assim, enquanto saem, os romeiros regressam ao canto da *Ave-Maria*. Cá fora, apanham os bordões abandonados à entrada, retomam a formação habitual e afastam-se cantando sempre.

BIBLIOGRAFIA

ACEVES, Joseph, *Cambio Social en un Pueblo de Espana*, Barral Editores, Barcelona, 1971.

AGUIAR, Cristóvão, *Alguns Dados sobre a Emigração Açoriana*, Separata da Revista *Vértice*, Coimbra, 1976.

ALMEIDA, João Ferreira de, *Sobre a monografia rural*, in *Análise Social*, Segunda Série, n.º 52, vol. XIII, 1977.

BAKER, Alice, *A Summer in the Azores with a glimpse of Madeira*, Boston, 1882 (Trad. port. por João H. Anglin, *Um Verão nos Açores e a Madeira de Relance*, Separata do vol. XVII do Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira, 1960).

BRITO, Raquel Soeiro de, *A Ilha de S. Miguel*, Publicações da Faculdade de Letras da

Universidade de Lisboa,
Lisboa, 1955.

BROWN, A. R. Radcliffe, *Structure and Function in Primitive Society* (trad. Franc. *Structure et Fonction dans la Société Primitive*, Col. Points, Éditions de Minuit, 1968).

CARO BAROJA, Julio, *La Ciudad y el Campo*, Ediciones Alfaguara, 1.^a ed., Madrid, 1966.

CASCUDO, Luís da Câmara, *Dicionário de Folclore Brasileiro*, Instituto Nacional do Livro de S. Paulo, Rio de Janeiro, 1954.

CUTILEIRO, José, *Ricos e Pobres no Alentejo — Uma Sociedade Rural Portuguesa*, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa, 1977.

DIAS, Jorge, *Rio de Onor, Comunitarismo Agro-pastoril*, 2.^a ed., Editorial Presença, Lisboa, 1981.

DIAS, Jorge, *Vilarinho da Furna, uma Aldeia Comunitária*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1981.

DIAS, Urbano Mendonça, *A Intelectualidade nos Açores*, Vila Franca do Campo, 1928.

DRUMOND, Luís Machado, *As festas do Espírito Santo*, in *Nova Augusta*, n.º 1, Torres Novas, Dezembro, 1962.

ESPÍRITO SANTO, Moisés, *Comunidade Rural ao Norte do Tejo*, Instituto de Estudos para o Desenvolvimento, Lisboa, 1980.

FRUTUOSO, Gaspar, *Saudades da Terra*, Ponta Delgada, 1926.

GODINHO, Vitorino Magalhães, *A Estrutura da Antiga Sociedade Portuguesa*, 3.^a ed. Arcádia, Lisboa, 1977.

HAUSER, Arnold, *Teorias da Arte*, Editorial Presença, Lisboa, 1973.

LIMA, Gervásio, *A Turlu na Califórnia*, Tip. Editora Açoriana, Angra do Heroísmo, 1938.

LIMA, Gervásio, *Festas do Espírito Santo*, Editora Andrade, Angra do Heroísmo, 1932.

LIMA, Gervásio, *Poetas e Cantadores*, Editora Andrade, Angra do Heroísmo, 1931.

LOWIE, Robert, *Traité de Sociologie Primitive*, Editions Payot, Paris, 1969.

MARTINS, J.H. Borges, *Cantadores e Improvisadores da Ilha da Terceira (Sécs. XIX e XX)*, colecção Gaivota/9, Secretaria Regional da Educação e Cultura, Angra do Heroísmo, 1980.

NAVARRO, António Modesto, *Poetas Populares Alentejanos*, Editorial Vega, Lisboa, 1980.

ROSA, Júlio da, *A consciência de Comunidade na Vida e História do Povo Açoriano*, in *Livro da Terceira Semana de Estudos dos Açores*, Instituto Cultural da Ponta Delgada, 1965.