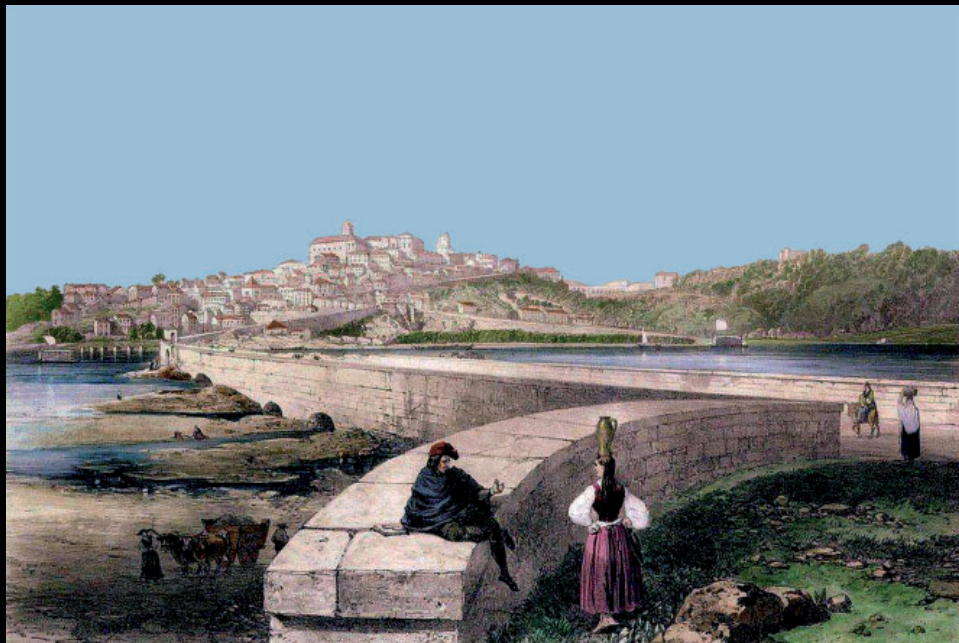


AVELINO RODRIGUES CORREIA

Do Choupal até à Lapa...

Para uma Etnografia do Constructo
da Canção de Coimbra



SÍLABO TESES

À minha família



Do Choupal até à Lapa...

**PARA UMA ETNOGRAFIA
DO CONSTRUCTO DA CANÇÃO DE COIMBRA**

AVELINO RODRIGUES CORREIA

É expressamente proibido reproduzir, no todo ou em parte, sob qualquer forma ou meio, NOMEADAMENTE FOTOCÓPIA, esta obra. As transgressões serão passíveis das penalizações previstas na legislação em vigor.

Este livro resulta da Tese de Doutoramento em Ciências Musicais - especialidade de Etnomusicologia - realizada sob a orientação científica do Sr. Professor Doutor João Soeiro de Carvalho e apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Editor: Manuel Robalo

FICHA TÉCNICA:

Título: «Do Choupal até à Lapa...» – Para uma Etnografia do Constructo da Canção de Coimbra

Autores: Avelino Rodrigues Correia

© Sílabo Teses

Capa: Pedro Mota

1.^a Edição – Lisboa, Outubro de 2016.

Impressão e acabamentos: VASP DPS.

Depósito Legal: 416011/16

ISBN: 978-972-618-858-2

EDIÇÕES SÍLABO, LDA.

R. Cidade de Manchester, 2

1170-100 Lisboa

Tel.: 218130345

Fax: 218166719

e-mail: silabo@silabo.pt

www.silabo.pt

AGRADECIMENTOS

Ao Sr. Professor Doutor João Soeiro de Carvalho pela parceria académica e valia dos conhecimentos transmitidos.

Aos Srs. Coronel José Anjos de Carvalho e Dr. António Manuel Nunes – sem os quais este trabalho sairia bastante desvalorizado – pela amizade, colaboração desinteressada e confiança na cedência de vasta e importante informação. Mais ainda pelo relevante contributo que, ambos, de forma altruísta, têm dado para o conhecimento da Canção de Coimbra através das suas investigações.

À minha filha Mariana pelo companheirismo académico e ajuda em fases importantes do estudo.

À Dra. Maria Eugénia Antunes por toda a colaboração.

Ao Sr. Professor Doutor José Gonçalves Neves – antigo cultor da Canção de Coimbra – pela pronta disponibilidade para a leitura crítica do trabalho e demais conselhos.

A todos os que colaboraram nas sessões de informação e trabalho, com quem discuti, aprendi, e partilhei as práticas performativas ligadas à Canção de Coimbra.

SAUDADES DE COIMBRA

Oh Coimbra do Mondego
E dos amores que eu lá tive,
Quem te não viu, anda cego,
Quem te não ama, não vive.

Do Choupal até à Lapa
Foi Coimbra os meus amores.
A sombra da minha capa
Deu no chão, abriu em flores.

(Mário Faria da Fonseca/António de Sousa)

RESUMO

Esta dissertação aborda a Canção de Coimbra no quadro dos estudos etnomusicológicos, tendo como principal objectivo a compreensão deste importante fenómeno enquanto categoria musical autónoma.

A construção dos padrões discursivos e performativos da Canção de Coimbra é alicerçada recorrendo a instrumentos tais como a etnografia da música e o estudo do discurso, exógeno e endógeno, sob o ponto de vista do método fenomenológico.

Fenómeno musical performativo imerso num quadro simbólico particular, o objecto de estudo apresenta-se como uma das manifestações mais ricas e exclusivas das comunidades escolares europeias, senão mundiais, privilegiando-se no ambiente de uma das mais antigas Universidades da Europa, com todos os rituais e simbolismos que o acompanham desde a fundação.

O seu desenvolvimento incide fundamentalmente sobre a produção literária, a produção fonográfica, a participação musical directa, e o resultado de sessões de trabalho e entrevista com intérpretes, compositores e investigadores.

O *corpus* principal do estudo organiza-se na observação do fenómeno Canção de Coimbra, em ligação directa com os seus contextos sociais e culturais, num período que decorre sobretudo entre ca. 1850 e a actualidade.

PALAVRAS-CHAVE: Análise discursiva; Canção de Coimbra; Etnografia da música; Etnomusicologia.

ABSTRACT

This dissertation approaches the [*Canção de Coimbra*] Song of Coimbra within the framework of ethnomusicological studies, having as primary goal the understanding of this important phenomenon as an autonomous musical category.

The construction of the discursive and performative patterns of the Song of Coimbra is structured with reference to such tools as the ethnography of music and the study of the discourse, exogenous and endogenous, from the point of view of the phenomenological method.

Being a performative musical phenomenon immersed in a particular symbolic frame, the object of this study appears as one of the richest and most exclusive expressions of academic communities in Europe or even in the whole world. It was developed in the cultural environment of one of the oldest Universities in Europe, with all the ritual and symbolism that has emerged in its cultural context ever since its foundation.

Its development focuses primarily on the literary production, the phonographic production, the direct musical participation, and the outcome of working sessions and interviews with performers, composers and researchers.

The main *corpus* of the study builds on the observation of the phenomenon Song of Coimbra, in direct connection with its social and cultural contexts, mainly in the period elapsing between ca. 1850 and present times.

KEYWORDS: Discursive analysis; Song of Coimbra; Ethnography of music; Ethnomusicology.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
JUSTIFICAÇÃO TERMINOLÓGICA.....	3
OBJECTIVOS	7
ENQUADRAMENTO TEÓRICO	9
METODOLOGIAS E PROCEDIMENTOS	18
NOTA FINAL.....	20
PARTE I	21
AS PRÁTICAS DISCURSIVAS E A CANÇÃO DE COIMBRA	23
1. O DISCURSO NA PERSPECTIVA DA SUA GÉNESE E DEFINIÇÃO: ABORDAGEM EXÓGENA.....	24
1.1 O SÉCULO XIX.....	25
1.2 O SÉCULO XX.....	28
1.3 O SÉCULO XXI.....	56
2. O DISCURSO NA PERSPECTIVA DA SUA GÉNESE, CULTO E DEFINIÇÃO: ABORDAGEM ENDÓGENA	64
2.1 RELATOS MEMORIALISTAS E CONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA.....	65
2.2 OS INTELLECTUAIS E A DISCUSSÃO DE CONCEITOS E PROCESSOS	78
3. CANÇÃO DE COIMBRA NO FEMININO: O DISCURSO DA DIFERENÇA	102
PARTE II	113
CRONOLOGIA DAS MARCAS IDENTITÁRIAS: ASPECTOS ETNOGRÁFICOS PARA UMA PADRONIZAÇÃO DA CANÇÃO DE COIMBRA	115
1. RESENHA HISTÓRICA.....	115
2. DA SOCIEDADE TRADICIONAL <i>FUTRICA</i>	127
2.1 <i>FOGUEIRAS</i> DO SÃO JOÃO	128
2.2 <i>SERENATAS FUTRICAS</i>	134
3. DA SOCIEDADE TRADICIONAL ACADÉMICA	142

3.1 SERENATAS DE RUA: FLUVIAIS, TIPO “ESTUDANTINA”, DE GALANTEIO	146
3.2 SERENATAS RADIOFÓNICAS E TELEVISIVAS	152
3.3 SERENATAS MONUMENTAIS: FESTA DAS LATAS (LATADA) E QUEIMA DAS FITAS.....	156
4. PERSPECTIVA DIACRÓNICA DA INTERVENÇÃO PERFORMATIVA: AUTORES, COMPOSITORES, INTÉRPRETES, REPERTÓRIO, AMBIENTES	160
4.1 PRIMEIRAS MANIFESTAÇÕES (FINAIS DO SÉC. XVIII – ca. 1850).....	162
4.2 1º ROMANTISMO – EMERGÊNCIA DA CANÇÃO DE COIMBRA (ca. 1850 – ca. 1880)	164
4.3 2º ROMANTISMO/ULTRA-ROMANTISMO (1880 – 1920)	166
4.4 1º MODERNISMO/MODERNISMO PRESENCISTA (1920 – 1930).....	214
4.5 NEO-ROMANTISMO OU O RETROCESSO PERFORMATIVO (1930 – 1950).....	235
4.6 NEO-PRESENCISMO (1950).....	248
4.7 2º MODERNISMO – MOVIMENTO DA BALADA, MOVIMENTO DA TROVA, NOVO CANTO (1960 – ca. 1978)	260
4.8 PÓS MODERNISMO (ca. 1978 – SÉC. XXI).....	277
4.9 NOTA BREVE AO SÉCULO XXI	291
5. BASE DE DADOS REPERTORIAL/ORGANIZAÇÃO DE REFERÊNCIAS FONOGRÁFICAS ..	298
CONCLUSÕES FINAIS	307
BIBLIOGRAFIA GERAL.....	318
LISTA DE ENTREVISTAS/SESSÕES DE TRABALHO.....	353
LISTA DE PERIÓDICOS CONSULTADOS.....	355
LISTA DE FIGURAS	356

INTRODUÇÃO

A cidade de Coimbra, principalmente pela sua dimensão universitária, é profundamente marcada por vários movimentos literários e artísticos que o despontar da época moderna, através de figuras como Almeida Garrett, Antero de Quental, Eça de Queirós, Trindade Coelho, António Nobre, Miguel Torga entre outros, transforma numa cidade sem fronteiras na inspiração de poetas e artistas, bucólica ontem e hoje, dual na organização dos espaços (*Alta e Baixa*) e rituais, “paisagem lunar que é a mais doce da Terra” (Nobre, 1974).

“L’Esprit de Coimbra” transparece em Pierre Hourcade (1937) num romântico cenário de “jeux d’une lumière inimitable”. Olhando de Santa Clara, “reclinada molemente na sua verdejante colina, como odalisca em seus aposentos, está a sábia Coimbra, a Lusa Atenas. Beijalhe os pés, segredando-lhe de amor, o saudoso Mondego” (Queirós, 1988: 241), reflectindo um mundo simbólico, do Choupal¹ até à Lapa², repleto de conotações místicas nostalgicamente espelhadas em memórias gravadas em, no dizer de Fialho de Almeida, “todos os sítios consagrados pela emoção dos milhares de adolescentes que aí passaram, de cabelos ao vento, de noite ou de dia, com guitarras ou com livros, sozinhos ou em bandos, nalguma dessas divinas horas em que a alma, afinada pela dor, comunga o religiosismo amargo da natura; todos os sítios clássicos de Coimbra, a Lapa dos Esteios, o Penedo da Saudade, Santo António dos Olivais, Santa Cruz, a Estrada da Beira, o Penedo da Saudade, a Ponte, o Choupal” (Dionísio, 1993: 181).

As características da cidade (remetendo a meados do século XIX e durante muitos anos), pela sua reduzida dimensão física e carácter regionalista vs. elitista face às grandes metrópoles³, simbólico urbano carregado de ícones e mensagens aliado a uma cultura popular e académica muito centrada na espectacularidade⁴, e uma forte identidade regional e única (Frias, 2002b) quantas vezes transfigurando a própria realidade, dão à sua expressão musical

¹ A Mata Nacional do Choupal, situada na margem direita do rio Mondego, é o maior espaço verde da cidade de Coimbra, verdadeiro *ex-libris* tanto pela beleza e variedade da flora e fauna, como pelo simbolismo romântico que a poesia e canção coimbrã lhe têm emprestado.

² “A Lapa dos Esteios [margem esquerda do rio], debruçada sobre o Mondego, é o lugar predilecto dos amantes e dos trovadores, cujas vozes se casam harmoniosamente com o murmúrio das águas e o cantar das avesinhas” (Silva, 1937). Borges de Figueiredo menciona o ano de 1822 a partir do qual o local passou a ser frequentado pelos escolares poetas: “Foi Antonio Feliciano de Castilho quem começou a consagrar a *Lapa dos Esteios*, celebrando alli, com mais onze companheiros, no mencionado anno [1822], ao começar a primavera e no primeiro dia de maio, as festas *da Primavera e de Maio*” (Figueiredo, 1996: 107).

³ Boaventura de Sousa Santos, sobre o desencantamento/morte da cidade, observa relativamente à escala coimbrã na perspectiva dos seus referenciais passados e presentes: “Coimbra é, de todas as cidades do país a que mais dramaticamente mudou de escala nas últimas décadas. Durante séculos foi uma cidade demasiado grande para o seu tamanho. A cidade universitária de projecção nacional e internacional, pôde ocultar eficazmente a fragilidade do seu tecido urbano e da sua base económica. Hoje, é uma cidade demasiado pequena para as potencialidades que ainda alberga em si, uma cidade descrente, sem auto-estima, onde o desenvolvimento urbano e a melhoria de qualidade de vida são apenas factos políticos, protocolos, notícias de jornal sem qualquer tradução concreta no quotidiano das pessoas” (Santos, 2001: 361)

⁴ “... espaço de encontro e de conflito de práticas simbólicas carregadas de pequena história, tempo de fuga e de catarse, tempo de processos iniciáticos nos relacionamentos sociais, nas práticas amorosas, nas opções ideológicas, no *aggiornamento* partidário, na definição de quotidianos e de estéticas, na aprendizagem da vida, que em Coimbra e nos anos suaves das grandes causas impossíveis, é um simulacro de vida, com o carácter experimental e o sabor telúrico das antecipações e das ante-estreias na sociedade espectáculo” (Carvalho, 1990: 342).

particularidades que a afastam de expressões urbanas similares como o Fado de Lisboa ou o Tango de Buenos Aires¹.

A comunhão, no seio da Academia, entre escolares provenientes de elites sociais elevadas e detentores de experiências culturais multifacetadas, escolares oriundos das zonas ruralizadas com experiências próprias das práticas culturais tradicionais regionais, escolares estrangeiros, e a ligação por razões várias com a comunidade *futrica*² da cidade, têm permitido à canção coimbrã idiossincrasias que dificilmente se encontram noutras expressões musicais, cunhando-a de um simbolismo valorativo na acção performativa.

¹ Estas particularidades, e a carga expressiva e simbólica que a expressão musical coimbrã representa, não foram alheias a Pina Bausch. O filme de Wim Wenders sobre a sua vida e obra tem, na última cena, uma interpretação coreográfica desenvolvida pela própria bailarina sobre um tema de Coimbra. O tema, *Os Teus Olhos*, com música de Eduardo de Melo e letra de Augusto Gil e Vasco de Matos Sequeira, foi gravado por Germano Rocha com acompanhamento de Ernesto de Melo e Jorge Godinho (Guitarra), e José Niza e Durval Moreirinhas (viola), com edição da Barclay, 86112 – ca. 1963.

² “*Futrica* é o habitante de Coimbra que não é estudante, que não veste traje académico. Daí que *andar vestido à futrica*, *à festeira*, *à vareta*, é andar sem capa e batina, de fato normal. Ao natural de Coimbra, não estudante, dava-se o nome de *futrica filhote*, e o habitante dos arredores da cidade era denominado *vacão*. *Moela* era o *futrica* que acompanhava estudantes” (Lamy, 1990: 688).

JUSTIFICAÇÃO TERMINOLÓGICA

A designação da expressão musical coimbrã no que diz respeito fundamentalmente às práticas da sociedade tradicional académica (Lopes, 1982) encontra-se hoje, por imposição quase unilateral face aos seus intervenientes directos, claramente definida como “Canção de Coimbra” e pertença do património imaterial e intangível da humanidade¹. Sem a suficiente discussão pública aberta, entre os mais directamente ligados e interessados, é assumida uma designação que, no extremo simplista e inocente das opiniões, pode levar à seguinte pergunta sustentada nos processos etnográficos de resistência e acomodação (Marcus, 1998):

– Então e agora, passo a chamar ao *Fado Hilário*, *Canção do Hilário*?!...

No que Bourdieu reflecte acerca das preocupações estéticas vigentes do *homo academicus*² pode enquadrar-se, em primeira análise e naqueles que olham o fenómeno por um prisma de ligações históricas talvez mais tradicionalistas, a decisão da universalidade oficial do termo na problemática do gosto que o *homo academicus* tem pelo acabado, ilustrado nas práticas de pintores como Couture (mestre de Manet) que muitas vezes “estragaram” obras “julgando dar-lhes os últimos retoques, exigidos pela moral do trabalho bem feito, bem acabado, de que a estética académica era a expressão” (2011: 17). Todavia, com a referência, não se pretende qualquer tipo de oposição mas sim, como principal análise, discutir a problemática das marcas sociolinguísticas ligadas à avaliação dos termos e suas relações, percebendo a importância do nome na definição do objecto, olhando ainda a perspectiva de Pina Cabral – remetendo para o movimento dos processos de existência social – quando refere “que a atribuição de nome corresponde a um “limiar de afectos”” (2005)³.

Alguns cultores⁴ da canção coimbrã, no conjunto das convenções sociais, deixam transparecer na opinião pública, sobretudo em declarações de circunstância adequada, uma posição marcadamente “modernista” de oposição ao *statu quo ante*, ancorados no pressuposto do que mais uma vez aponta Bourdieu: “As tomadas de posição objectiva e subjectivamente estéticas [...] constituem ocasiões de provar ou de afirmar a posição ocupada no espaço social como estatuto ou distância a manter” (2010: 116). O facto é que esses mesmos cultores se declaram, *en passant*, na vulgar realidade do materialismo, longe das inovações estéticas, perto dos dividendos “clássicos”.

Na mesma linha de pensamento, Salwa Castelo-Branco refere sobre as categorias musicais enquanto construções simbólicas, a sua utilização “como mecanismos para enfatizar unidade ou diferença, para construir identidades, para configurar campos sociais [...] e para exercer poder” (2008: 14), merecendo também observação, em Ruth Finnegan, a questão sobre os cruzamentos das relações sociais que a prática musical envolve e que, como na generalidade dos processos sociais, essa mesma prática, não sendo isenta de entraves e benefícios típicos das

¹ O reconhecimento pela Unesco, anunciado em 22 de Junho de 2013, abrange a prática musical académica referida como Canção de Coimbra.

² Conceito utilizado por Pierre Bourdieu em *O Poder Simbólico* (2011).

³ “O limiar dos afectos: algumas considerações sobre nomeação e a constituição social de pessoas”. Aula Inaugural do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UNICAMP (Universidade de Campinas), São Paulo, Brasil, em Abril 2005.

Disponível em www.ceao.ufba.br/fabrica/txts/cabral/limiar.doc.

⁴ Em Coimbra entende-se por cultor, *lato sensu*, mais do que aquele que se dedica ao estudo, o que se envolve na prática performativa do género.

relações humanas, poderá levar alguns analistas a argumentar que “far from bringing people together, music should be seen as perpetuating divides” (2007: 329).

Embora se aceite legítima a continuação da convivência com a gíria – Fado – enquanto, mesmo que dicotomicamente, continuem a acontecer as situações que se enunciam acrescentando que o início (1978) das grandes preocupações na discussão pública se chamou “Seminário sobre o Fado de Coimbra”, convém reflectir sobre as consequências das utilizações monossémicas¹:

- Encontros com o nome “Mês do Fado” organizados anualmente (foi realizado em 2013 o XIV) pela Secção de Fado da Associação Académica de Coimbra para divulgação e conhecimento da “Canção de Coimbra”.
- Escolas como a designada por “Escola de Guitarra Viola e Fado de Coimbra”, fundada em 2002 pela Associação dos Antigos Orfeonistas da Universidade de Coimbra e a funcionar nas suas instalações, contando para isso com um subsídio anual atribuído pela Câmara Municipal.²
- Debates cuja temática se apresenta no paradoxo “Estética e Estilo na Canção de Coimbra-Ciclo de Tertúlias/Debates: Contributos para a Interpretação no Fado de Coimbra”, organizados pontualmente pela referida Escola (este debate, no qual o autor participou, realizou-se a 8 de Abril de 2010).
- “Fado, Sonho e Tradição: A Canção de Coimbra, em Duetto com a História da Queima das Fitas”, organizado pela Comissão da Queima das Fitas de 2009.
- Espectáculos diversos organizados por instituições públicas como a Câmara Municipal, Turismo de Coimbra e espaços comerciais, sob o nome de cartaz “Noites de Fado” (a Turismo de Coimbra-Empresa Municipal organiza estes eventos desde ca. de 2007).
- Espaços de divulgação cultural e comercialização como “Be Fado Coimbra” (inaugurado em 2012) e “Fado ao Centro” (inaugurado em 2011).
- Programa “Direito ao Fado” (2013), da responsabilidade do Grupo de Fados do Conselho Distrital de Coimbra da Ordem dos Advogados – “FADVOCAL”, a passar na Rádio Regional do Centro com o seguinte indicativo: “Coimbra tem mais encanto... na hora de escutar o Fado. Semanalmente aqui vamos falar, discutir e ouvir a Canção de Coimbra”.

¹ A questão das designações no seio da expressão musical coimbrã reveste-se, por vezes, de situações mais aberrantes como ser anunciado por alguns intérpretes: - O Fado que vou cantar é o “Vira de Coimbra”. Estas ambiguidades mostram, por um lado a falta de literacia musical que tem envolvido a comunidade dos intérpretes coimbrãos, principalmente por parte dos cantores, por outro, e embora muitos recusem o termo Fado enquanto identificador da expressão musical em Coimbra, ser vulgar no contexto das práticas performativas chamar Fado a tudo.

² Refira-se que as aulas de canto são dadas por uma professora de canto e, tal como declarava ao jornal *Diário de Coimbra* de 6 de Março de 2011 o seu coordenador: “Dos mais aos menos novos, a guitarra clássica, a guitarra portuguesa e o canto lírico [sublinhado do autor] são as áreas mais procuradas”.

É um facto que uma grande percentagem de temas de Coimbra se chamam Fados, e ainda bem, porque condiz com um tempo histórico¹ em que o género era grandemente compartilhado pela comunidade popular lisboeta e pelo meio académico conimbricense. Apesar desta realidade, muitos dos exemplos que tinham a anteceder o seu nome o termo Fado, perderam-no, possivelmente com a sua dinâmica das mentalidades, como é exemplo o *Fado dos Olhos Claros*, de que Nunes (1999) já faz entrada em *No Rasto de Edmundo de Bettencourt* como *Olhos Claros, tout court*.

Todavia, entendendo o reprocessamento local, importante na construção e definição dos géneros através da integração nas tradições locais, é um facto que um “Fado” cantado por um estudante de Coimbra (*Doutor logo que chega à cidade...*), com todas as suas vivências culturais transformadas em referências estéticas, tem necessariamente diferenças substanciais relativamente ao mesmo cantado por uma/um cantor espontâneo da Mouraria. Há, desde a origem, diferenças sociais marcantes.

Sobre os contextos poéticos do Fado, e na perspectiva da interligação Coimbra-Lisboa/Lisboa-Coimbra pensando a segunda metade do século XIX, Vieira Nery escreve, em *Fados para a República*, que “muitas das primeiras letras de autor identificado que chegaram a ser publicadas são as que tinham sido escritas já por poetas de perfil erudito atraídos para o género, em particular pelo circuito da boémia estudantil coimbrã” (2012: 23).

Enquanto que em Lisboa a aristocracia parece ter adoptado o género do *bas-fond*, “despoluindo-o” na medida do possível², em Coimbra tudo nasce de uma elite juvenil académica que, mesmo ligando-se às tradições e intervenientes populares da cidade, essas mesmas ligações são caracterizadas por relações sociais, comportamentos, vivências e literacias diferentes, observáveis por exemplo na expressão vocal de colocação semi-operática³ próxima do estilo performativo do *bel canto*.

Percebe-se portanto que, olhando um século de diferenças evoluindo suportadas por marcas identitárias fortes nas diferentes concepções estéticas, particularidades poético-musicais e práticas performativas, as diferenças são mais significativas do que as semelhanças: “The performing arts are frequently fulcrums of identity, allowing people to intimately feel

¹ Na perspectiva de Braudel (1987) e no contexto das Ciências Sociais, o tempo histórico pode entender-se na dialéctica da duração enquanto um tempo plural, composto, que, estando para além da duração do indivíduo, é colectivo. Embora o “tempo curto” (evento) em que a manifestação Canção de Coimbra, na sua modernidade, aparentemente se enquadra, pode contudo, olhando as longas referências históricas das práticas musicais escolares, colocar-se a manifestação histórico-simbolicamente no domínio do “tempo médio” (conjuntura) enquanto condutor dos vários ciclos, esclarecido pela estabilidade dos elementos que constituem o “tempo longo” (estrutura) que Braudel entende como de importante relevância para as Ciências Sociais.

² “Quando Miguel Queriol descreve a forma como logo nos primeiros anos da década de 1840 o Conde de Vimioso dava já a ouvir aos seus amigos de boémia a voz de Maria Severa a cantar-lhes o Fado, um género a que muitos deles assistiam pela primeira vez, estamos perante uma das primeiras referências à maneira como este fenómeno de cruzamento entre a população dos bairros pobres da cidade e determinados sectores da nobreza tradicional, nos mesmos espaços e itinerários de sociabilidade, vai marcar muito do processo de transformação do Fado no período imediatamente subsequente” (Nery, 2004: 60).

³ Vieira Nery, referindo-se às diferenças significativas que as interpretações dos últimos anos da monarquia já deixavam perceber nas gravações dos cantores lisboetas e conimbricenses, sublinha o carácter semi-operático, sustentado no apreciado “estilo Manassés”, em que “as suspensões [tendência menos frequente em Lisboa] aparecem principalmente sobre uma sílaba “Ai!” inserida *ad libitum* entre dois versos, como uma extensão melódica do primeiro, e a nota prolongada pode estender-se tanto quanto a técnica vocal do cantor lho permita, colando-se depois, sem respiração intercalar, ao início do verso seguinte, numa manifestação de controlo de respiração e de virtuosismo vocal, de claras conotações reminiscentes da Ópera e da romanza de salão românticas” (2004: 139-140).

themselves part of the community through the realization of shared cultural knowledge and style and through the very act of participating together in performance. Music and dance are key to identity formation because they are often public presentations of the deepest feelings and qualities that make a group unique” (Turino, 2008: 2).

Assim, na perspectiva da correlação entre o nome e aquilo que ele designa, assume-se e justifica-se para a expressão musical coimbrã a designação Canção de Coimbra (que passará a identificar-se através da abreviatura CC) para que, ainda que não havendo “unidade da coisa, [haja] pelo menos unidade e identidade da palavra” (Deleuze, 2000), no sentido do que George Marcus formula relativamente à abordagem modernista de “everything everywhere, yet everywhere different” (1998: 61).

OBJECTIVOS

Este estudo, centrado na expressão musical CC enquanto manifestação performativa característica de uma comunidade académica multifacetada e imbuída de rituais simbólicos que definem a própria manifestação representa, no seu *locus* principal – Coimbra – envolvido nas dualidades rural-urbano/tradicional-moderno, a descrição fenomenológica de um sistema cultural interligado em que a *natureza polimórfica* (Kingsbury, 1988) da música é elemento principal.

Dos grandes objectivos da investigação, perspectivando o contributo para a espiral do conhecimento no universo da Etnografia da música que, segundo Seeger (2008), se deve envolver nos fenómenos através do conhecimento directo e profundo da tradição musical e da comunidade da qual essa tradição é parte integrante, ressalta, dizia-se, a preocupação em:

1. Fornecer à comunidade académica global os traços principais que caracterizam a expressão performativa CC na sua vertente vocal, analisando e desenvolvendo a exploração das marcas identitárias que constroem o seu perfil, permitindo assim, face ao reduzido interesse¹ que essa comunidade tem manifestado pela expressão, valorizar um fenómeno performativo de particularidades únicas no contexto das representações musicais escolares, potenciando, ao invés, o interesse investigativo das suas práticas como “género específico de canção urbana estudantil, com características poético-musicais muito próprias, que deve ser estudado por si mesmo”, como refere Vieira Nery em *Para Uma História do Fado* (2004: 116-117).
2. Promover o avanço do conhecimento académico que permita dar continuidade, futuramente, ao desenvolvimento dos estudos conducentes à construção de uma fundamentada História da CC no sentido de servir, nos aspectos da literacia musical, transcrição, análise da tipologia repertorial e conceitos base das práticas, a orientação dos cultores na direcção de uma expressão performativa construída sobre o conhecimento evolutivo da própria expressão (épocas, estilos, e fundamento dos comportamentos performativos onde se inclui a problemática do género²). O

¹ Do que se conhece, em Portugal, foram apenas realizados trabalhos académicos ao nível do 2º Ciclo dos Estudos Superiores, sendo contudo (dois) principalmente direccionados para a guitarra:

- CASTELA, Luís Pedro Ribeiro. *A Guitarra Portuguesa e a Canção de Coimbra: Subsídios para o seu estudo e contextualização*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, (2011).
- MARQUES, Fernando Dias. *Uma Guitarra com Gente Dentro: O Ensino/Aprendizagem da Guitarra de Coimbra na Tradição Oral em Comunidades de Prática*. Coimbra: Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade de Coimbra, (2006).

São ainda conhecidas, fora de Portugal, duas Teses de Licenciatura apresentadas uma à Facoltà di Lingue e Letterature Straniere da Università degli Studi di Venezia Cà Foscari, por Lia Contesso, com o título “O Fado e Coimbra: Música, História e Tradições” (2004), e outra à Filozofická Fakult da Masarykova Univerzita, por Kamila Koncová, com o título “A Canção do Fado: Uma Música e Várias Raízes” (2011), em que dedica um pequeno ponto (2.3 – O fado de Coimbra) a Coimbra. Como Tese de Doutoramento em Etnologia, foi apresentada à Université de Paris-X Nanterre, por Aníbal Grégoire Frias, “Le monde universitaire et la Praxe académica au Portugal. Cultures académiques et traditions étudiantes: l’Université de Coimbra” (2003), onde é igualmente feita uma abordagem às manifestações musicais académicas.

² Sobre a importância do género nas culturas musicais, no sentido de interpretar e perceber a diferenciação entre essas mesmas culturas, Tullia Magrini, em *Music and Gender*, refere que “The research carried on in recent years, particularly within the disciplines of ethnomusicology and music anthropology, has demonstrated that gender roles strongly affect musical behavior and related concepts all over the world (e.g., Koskoff 1987; Herndon and Ziegler 1990; Citron 1993; Cook and Tsou 1994). Gender has come to be recognized as one of the main factors shaping individual and group identities – thus also the practices that construct and express these identities” (2003: 1-2).

fundamento principal deste objectivo direcciona-se sobretudo, relativamente aos jovens, na consecução da modernização “educada” dos processos de transformação, e, ainda, relativamente aos intervenientes seniores, na desmistificação de mitologias representativas e vulgaridades “estoriográficas” em favor da clarificação da dinâmica das práticas expressivas valorizando, à luz da perspectiva antropológica de Merriam (1964), a importância da “música na cultura” e a “música enquanto cultura”.

3. Possibilitar aos interessados/cultores o conhecimento de um enquadramento teórico que lhes permita perceber, na perspectiva universalista das preocupações investigativas, o lugar exacto da manifestação CC enquanto fenómeno musical com autonomia própria no contexto étnico e ético, e a particularidade da sua *poiética* (Nattiez, 1986) livre de exageradas conotações exóticas num mundo cada vez mais transcultural (Marcus, 1998).
4. Ampliar a pesquisa no campo fonográfico para que, constituída uma sólida base de dados, possam os intervenientes directos na expressão performativa complementar as transcrições disponíveis com a audição dos registos, sabendo que, no contexto das músicas de transmissão oral, o acto transcritivo é muitas vezes subjectivo (Nettl, 1985), oferecendo a notação convencional alguma desadaptação à representação de variações de altura e de, por exemplo, determinado tipo de inflexões vocais muito presentes no universo expressivo da CC. E, se mais não for, motivar para a escuta activa e inteligente, na perspectiva de Blacking quando refere que “In societies where music is not written down, informed and accurate listening is as important and as much a measure of musical ability as is performance, because it is the only means of ensuring continuity of the musical tradition” (1974: 10).
5. Desenvolver as questões teóricas relativas ao trabalho etnográfico enquanto eixo fundamental da investigação etnomusicológica na perspectiva da observação participante, análise discursiva na orientação do método fenomenológico, e estudos de performance no enquadramento dos processos de construção, desenvolvimento e modernização da CC, na perspetivação da música enquanto “key resource for realizing personal and collective identities which, in turn, are crucial for social, political, and economic participation”, sabendo que o seu “status as a potential collective activity helps explain its particular power to create affect and group identities” (Turino, 1999: 221/249).

ENQUADRAMENTO TEÓRICO

A orientação da investigação, estruturada em duas partes e subjacente à preocupação na observação, conhecimento, e identificação das práticas musicais (vocais) performativas coimbrãs, centra-se fundamentalmente na consideração da fala do “outro”, valorizando assim testemunhos, experiências, interações sociais e reflexões dispersas aproveitadas para daí retirar, no confronto equitativo das opiniões, os elementos que vão construindo a identidade da própria investigação no conjunto transversal dos pensamentos que suportam as diferentes perspectivas disciplinares repartidas pela Etnomusicologia, Antropologia, Etnografia, Sociologia e História.

No estudo que Ruth Finnegan faz em Milton Keynes sobre as histórias da cidade a partir de narrativas, pode enquadrar-se a relevância dos referidos testemunhos no seu todo, para além da singularidade etnográfica, percebendo-se no entanto que “ in their personal tales narrators are thus not only telling of their own experiences in their own way by formulating them through narrative conventions [...], they also play on images of urban life likely to be both familiar and intelligible for themselves and their listeners. They deploy resonant images...” (1998: 158).

A CC, fenómeno musical vocal e instrumental vincadamente urbano¹ caracterizado “classicamente” por marcas identitárias suportadas por códigos sociais, linguísticos, musicais e gestuais autoctonamente padronizados, apresenta-se como objecto de particular importância no contexto dos estudos etnomusicológicos/etnográficos e das Ciências Sociais em geral, quer pelas particularidades conducentes à integração dos indivíduos uns com os outros e o seu ambiente (Turino, 2008), quer pela pertinência do seu estudo inserido nas preocupações académicas. Estas preocupações centram-se cada vez mais, perspectivando o trabalho etnográfico, nas culturas musicais urbanas enquanto simulacros de acções sociais, códigos de contacto comunicacional, hibridismo, e “shaping and transformation of identities (of one’s subjects, of their social systems, of the nation-states with which they are associated, of the ethnographer and the ethnographic project itself)” (Marcus, 1998: 59).

No caso concreto da CC, relativamente aos processos de actividade artística e ao entrecruzamento de relações humanas no contexto social/cultural particular que caracteriza a cidade, a localidade musical da expressão, em analogia com o estudo que Ruth Finnegan faz em *The Hidden Musicians*, entronca-se num conjunto de “mundos” que “are themselves both divided and united by a number of systematic, if sometimes unappreciated, conventions for organising the learning, performance and creation of music” (2007: 180).

Relativamente à padronização dos códigos na CC, Tiago de Oliveira Pinto, acerca dos signos presentes na expressão musical performativa, anota na simultaneidade dos sistemas que definem espaço e tempo, outros sistemas de signos tais como: “a interpretação, a entonação, a comunicação corporal etc. Ao lado dos signos visuais como a decoração e a organização do espaço, há os elementos acústicos, como a música e outros tipos de sons. Além destes devem ser considerados texto e enredo da *performance*, com significados lexicais, sintáticos e simbólicos.

¹ Aníbal Frias, em artigo “Le fado de Coimbra: entre tradition et innovation”, conclui a sua análise considerando que “le fado de Coimbra apparaît en tant que phénomène d'ordre historique, sociologique e ethnomusical. Ses différentes facettes vocale et instrumentale, mais aussi culturelle, urbaine et universitaire en constituent toute sa complexité - et sa valeur artistique” (Frias, 2002a).

Os produtores e protagonistas da *performance* dependem desta soma de elementos, que constituem o plano sensorio e de convenção geral” (2001: 228-229).

Desenvolvem-se as grandes questões da padronização discursiva e performativa na presente investigação percebendo que, à luz dos pressupostos que configuram a etnografia da música, “o fato de que sempre existirá uma próxima vez, aponta para o que podemos chamar de tradição, [e], o fato de que a próxima vez não será nunca igual à vez anterior, produz o que podemos chamar de inovação ou mudança” (Seeger, 2008: 238),¹ orientando-se assim o estudo na observação das categorias e modelos (Castelo-Branco, 2008; Gelbart, 2007), locais (Finnegan, 1998; 2007), expressões performativas (Kingsbury, 1988) e figuras representativas alinhadas pela abordagem com “all-inclusive” ao estudo das práticas na perspectiva do que Roger Abrahams entende por *Pure Performance* enquanto um “intensified (or stylized) behavioral system [including] an occasion, a time, places, codes, and patterns of expectation” (cit. por Béhague, 1984), embora a questão das audiências, no caso da CC regularmente mais alóctones do que autóctones, não tenha sido objecto de estudo pormenorizado pelas razões que se prendem com a focalização principal do estudo.

São ainda observáveis as influências e perfis estéticos (Nettl, 1973; 1995; Adorno, 2008), paradigmas (Morin, 1975; Bourdieu, 2011), construções discursivas (Feld, 1974; Fairclough, 2001; Foucault, 2008) e relação com os média (Losa, 2010; Nunes, 2011), observados através da compreensão do sentido social e histórico do género nos aspectos musicais e poéticos, semânticos e semióticos (Nattiez, 1986; Rice, 1997; Turino, 1999; 2008).

Abordando os processos de categorização musical em Portugal, pode considerar-se a CC como um produto construído sob a dinâmica dos domínios conceptuais que, evolutivamente, se foram (des)construindo nos contextos políticos e sociais e de movimentos culturais, determinando os sub-géneros (Fado de Coimbra; Canção; Balada; Trova) que foram fazendo parte desses mesmos domínios como identidades autonomizadas. Na sua articulação com a indústria fonográfica, média, repertórios, estilos musicais, poéticos e performativos, pode perceber-se o hibridismo que a acompanha desde as primeiras manifestações efectivas (ca. 1850) até à actualidade. Na conjugação das perspectivas teóricas e metodológicas dos estudos relacionados com a Etnomusicologia, Etnografia, Antropologia, Sociologia e estudos culturais e históricos na sua generalidade, pode ainda entender-se o conceito fenomenológico da CC no sentido de que “the categories are still defined by exclusion, contact, and integration – and they continue to determine how musical sound fits into cultural hierarchies based on origins” (Gelbart, 2007: 277).

É na perspectiva da autoctonia da CC que o século e meio de manifestações padronizadas, conduzidas por modelos negociados entre o possível – como aquilo que se pode fazer, pensar ou experienciar – e o real – enquanto aquilo que já vivenciámos – (Turino, 2008), se vai uniformizando hoje como padrão de cultura enquanto partilha de pensamento, escolha e acção, identificado alegoricamente por Turino: “Imagine, for example, that upon waking every

¹ Na clarificação do conceito de tradição, refere-se a entrada de *Música Tradicional* na Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX: “O conceito de “tradição” adoptado pelo ICTM [International Council for Traditional Music] [...] alicerça-se numa visão interpretativa e dinâmica da música e da cultura. Nesta óptica, uma “tradição” é um modelo do passado que não é separável da sua interpretação no presente. Remete para um passado recente ou mais remoto, reconstruído a partir de registos escritos, sonoros ou de fragmentos da memória” (Castelo-Branco, 2010b: 887).

morning we had to invent a totally new mode of dress or new meals for breakfast without established models; we would never get out of the house!" (*idem*: 17).

Construída sobre o complexo conjunto de regras culturais, sociais/ideológicas e comerciais que envolvem as suas fases evolutivas determinadas sobretudo pelas particulares condições de sociabilidade do meio académico coimbrão, a CC enquanto expressão musical a ser enquadrada na categoria de música popular urbana reflecte, na diversidade das práticas que a foram autonomizando da conotação directa com o Fado de Lisboa, a preocupação de Fabian Holt na abordagem ao estudo do género musical enquanto prática musical identificada com rituais, territórios, contextos culturais e grupos, flexibilizando-se através de misturas e combinações entre si, constituindo-se como "a tool with which culture industries and national governments regulate the circulation of vast fields of music" (2007: 3), clarificando ainda que "genre cultures have always defined themselves in relation to dominant genres in their cultural proximity" (*idem*: 57).

A orientação de Holt associa-se à linha investigativa de carácter sociológico de Simon Frith (1998), na valorização das relações audiência-prática performativa para determinação do próprio género, percebendo-se igualmente, no tratamento da categorização da música em Portugal, o que observa Salwa Castelo-Branco ao definir categorias musicais como "construções simbólicas ideologicamente sustentadas, cujos significados são atribuídos através de um processo interpretativo para o qual contribuem músicos, audiências, estudiosos, meios de comunicação social, editoras fonográficas, políticos, entre outros agentes" (2008: 13-14).

Na preocupação terminológica com nichos musicais modernos, Holt (2007) propõe uma asserção à cultura do género – "in-between" – que se aproxima, na concepção, da CC nos seus processos de transformação e diversidade, percebendo o termo na perspectiva de géneros que não chegando a constituir-se totalmente, posicionam o género em si "entre" outros existentes. Pensando a expressão coimbrã, à semelhança do Fado em Lisboa, inserida na categoria de "música popular"¹ enquanto género de canção urbana (Nery, 2010b: 433) padronizada pelo conjunto de sub-géneros (classes no tempo) como a Balada e a Trova, e estilos (comportamento performativo) como "o Manassés", o conceito "in-between" pode entender-se relativamente à CC como uma preposição de categoria que reforça, por um lado a singularidade fenomenológica, por outro a complexidade formal.

Do conceito de "música popular" enquanto categoria em que se inscreveu a CC, importa a sua clarificação recorrendo ao estudo de Gelbart: "Perhaps the last major readjustment to the concepts of folk and art music happened as these came to sit alongside a third category, "popular music." This music was "popular" no longer in the old sense of culture shared across classes; rather, as the Industrial Revolution changed Europe forever, its definition came to be based on a new set of criteria revolving around the taint of the commercial, of politics, and of class." (2007: 256).

O estudo, com a preocupação centrada na padronização da CC quer no discurso, quer na prática, encontra na Etnografia da música através de processos de investigação-acção, a orientação principal para o conhecimento das configurações sociais envolvidas na música, em

¹ "O fado é um dos primeiros domínios a ser simultaneamente processado pelas diversas áreas de produção (teatro, rádio, cinema, mercado fonográfico e indústrias de turismo), constituindo-se enquanto produto de consumo massificado, cruzando os diversos processos de estabelecimento do campo autónomo da popular music (Losa, 2008: 65).

que a avaliação dessa mesma música “is almost always an evaluation of social action or a comment on social ranking” (Kingsbury, 1988: 165), obrigando o investigador à explicitação dos seus pontos de vista epistemológicos e das suas relações com o próprio quadro social e cultural, descrevendo e interpretando o resultado das interações grupais no contexto das suas práticas performativas, através da voz dos sujeitos investigados. No prólogo da edição espanhola ao trabalho original de Clifford & Marcus *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Luis Díaz Viana afirma que “Hoy, por ejemplo, es frecuente presentar, directamente, las “vozes” de los informantes en una polifonía – apenas mediatizada por el autor – que muestra diversos puntos de vista” (1991: 14).

Os processos de investigação-acção, na perspectiva da motivação que a acção em si transporta para o desenvolvimento da investigação, fundamentam-se nos pressupostos apontados por Seeger relativamente à importância, tal como na compreensão dos sistemas musicais, de “a etnografia da música [requerer] o conhecimento em primeira mão e em profundidade da tradição musical e da sociedade da qual tal tradição é uma parte” (2008: 248). James Clifford acentua ainda mais os níveis de preocupação que devem suportar a observação participativa, obrigando “its practitioners to experience, at a bodily as well as an intellectual level, the vicissitudes of translation. It requires arduous language learning, some degree of direct involvement and conversation, and often a derangement of personal and cultural expectations (1988: 24)

O desenvolvimento da Parte I (*As Práticas Discursivas e a Canção de Coimbra*) sustenta-se, estruturado a partir de uma desenvolvida análise de discurso relativamente a posições de carácter exógeno e endógeno (enunciados sem ou com ligação directa ao fenómeno) abordando ainda a problemática do género na CC, diante dos princípios metodológicos da Fenomenologia (Husserl, 1989) enquanto análise, *lato sensu*, dos fenómenos no sentido da apreensão das coisas em si mesmo, ou seja, como elas são.

O método fenomenológico direcciona-se no sentido da compreensão/descrição dos fenómenos particulares, das experiências humanas, da exploração simples das situações em si, levando o investigador a descrever a realidade vivida pelos outros, interpretando-a. Esta realidade, enquanto “experiência vivida do mundo da vida de todo dia é o foco central da investigação fenomenológica” (Moreira, 2004: 67), clarificando Dartigues (1992: 79) que esse mundo da vida é o “mundo cotidiano em que vivemos, agimos, fazemos projetos”.

Esta Parte, dividida em quatro capítulos apoiados nos processos de investigação histórica, preocupou-se essencialmente em tentar perceber, através da análise dos discursos¹ centrados na discussão das relações de hipotético parentesco Lisboa-Coimbra: terminologias, definições, identificações, estéticas e práticas performativas, o fenómeno CC nas suas particularidades identificadoras de uma expressão musical única e autêntica, à lupa da crítica dos seus defensores, detractores, cultores/*insiders* e *outsiders*.

¹ Para Maingueneau, o procedimento mais frequente na análise do discurso “consiste em associar, de forma mais ou menos direta, um conjunto de textos a uma região definida da sociedade, pensada em termos de classes ou *subclasses* sociais” (1997: 54).



Avelino Rodrigues Correia é Doutorado em Ciências Musicais-Etnomusicologia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Mestre em Ciências Musicais pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e Licenciado em Educação Musical pela Universidade do Minho, possuindo ainda a frequência com aprovação do Curso Complementar de Violino do Conservatório Nacional.

Trabalhou direcção coral com os maestros Vassil Arnaudov, Heribert Breuer e Artur Carneiro, tendo desenvolvido estudos no campo das Metodologias da Educação Musical com os pedagogos Jos Wuytack, Pierre van Hauwe, Jaques Chapuis e Ana Lucia Frega.

Foi, entre outros projectos ao nível da música erudita, ligeira e tradicional, co-fundador e violinista da Orquestra de Câmara de Coimbra e maestro da Tuna Académica da Universidade de Coimbra. Integra, como violinista, a Associação dos Antigos Tunos da Universidade de Coimbra, é cantor solista e violinista na Orquestra de Tangos de Coimbra, colaborando ainda com o Coro Masculino Alma de Coimbra como cantor e violinista.

É director artístico do Coro de Professores de Coimbra, Coro Misto da Sociedade Filarmónica Lousanense e Coro Misto da Sociedade Educativa e Recreativa de Góis, orientando ainda o Coral da Universidade Sénior “Aposénior” de Coimbra.

Exerce a sua prática docente como Professor Adjunto na Área de Música da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Coimbra, desenvolvendo actividade como investigador no Instituto de Etnomusicologia-Música e Dança da Universidade Nova de Lisboa.

Do Choupal até à Lapa...

**Para uma Etnografia do Constructo
da Canção de Coimbra**



SÍLABO TESES