

JORGE DIAS
DO CENTRO DE ESTUDOS DE ETNOLOGIA PENINSULAR
E DO CENTRO DE ESTUDOS DE ANTROPOLOGIA CULTURAL

O CAVAQUINHO

ESTUDO DE DIFUSÃO DE UM
INSTRUMENTO MUSICAL POPULAR

SEPARATA DA REVISTA DE ETNOGRAFIA Nº 16
MUSEU DE ETNOGRAFIA E HISTÓRIA

JUNTA DISTRITAL DO PORTO

O CAVAQUINHO

ESTUDO DE DIFUSÃO DE UM INSTRUMENTO MUSICAL POPULAR

QUANDO, há vários anos, percorremos os Estados Unidos da América, ficámos admirados por encontrar com frequência um pequeno instrumento de quatro cordas, exactamente igual ao cavaquinho minhoto, embora geralmente feito de matéria plástica, e não de madeira, como costuma ser o cavaquinho. A semelhança era tão flagrante que não nos pareceu possível estarmos em face dum caso de convergência e procurámos informar-nos sobre a origem do instrumento, a que na América chamam *ukulele*. A palavra *ukulele* é de origem hawaiana e tanto designa um instrumento semelhante ao cavaquinho como significa pulga (de *uku*, *insecto*, e *lele*, saltar, pulga)¹. A aplicação desta palavra ao instrumento resultou ulteriormente do rápido movimento dos dedos sobre as cordas, como é uso nos repenicados do cavaquinho². O primeiro dicionário americano que consultámos dizia que *ukulele* era uma guitarra pequena de origem portuguesa, que se tornou popular em Hawai por volta de 1877³. Afinal confirmava-se a origem portuguesa de que tínhamos suspeitado e valia a pena continuar a pesquisar. Consultámos então o *Harvard Dictionary of Music*, que nos informou ser a *ukulele* «um instrumento hawaiano da família da guitarra, com quatro cordas, um braço comprido e geralmente dividido em filetes. Desenvolveu-se duma guitarra portuguesa chamada *machete* e tornou-se popular nos Estados Unidos por volta de 1920. A notação deste instrumento segue os princípios usados nas anotações musicais do alaúde do século XVI, mas foi inventado independentemente»⁴. O mesmo dicionário de música dizia que *machete* «é uma guitarra portuguesa, muito usada nos Açores a qual é o antepassado da moderna *ukulele*»⁵. O *Grove's Dictionary of Music and Musicians* diz aproximadamente o mesmo: «*Ukulele*, pequena guitarra muito comum em Hawai, mas somente introduzida nas ilhas Sandwich por volta de 1878 pelos portugueses. Assemelha-se no contorno ao *machete* (veja guitarra). Outros nomes dados são *taropatch fiddle* e a pulga (o tamanho mais pequeno). A afinação habitual das quatro cordas é si-fá-ré-lá»⁶. Procurámos a seguir *machete*: «pequena guitarra de quatro cordas usada pelos portugueses e que se encontra também na Madeira e nos Açores»⁷. No mesmo dicionário, em guitarra, encontrámos mais esta informação: «há ainda uma guitarra oitavada, o pequeno machete português, de quatro cordas... Depois de terminado o trabalho das vinhas os camponeses regressam a tocar o *machete*, em grupos talvez de vinte, algumas vezes com o acompanhamento dum outro machete maior de cinco cordas»⁸.

Nenhum destes informantes menciona a palavra cavaquinho, mas tanto *machete* como *machinho* são sinónimos de cavaquinho. Cândido de Figueiredo diz que «machinho é uma espécie de machete (sabre). Mús.: espécie de cavaquinho», e que «machete é viola pequena... o mesmo que cavaquinho»⁹. Alberto Vieira Braga, referindo-se a uns documentos antigos, diz que, juntamente com as violas, são mencionados os

machinhos, e acrescenta que tal palavra ainda é usada em algumas aldeias em vez de cavaquinho¹⁰. Apesar de conhecermos bastante bem o Minho não nos recordamos de ter ouvido empregar machete ou machinho para designar cavaquinho, pelo que somos levados a pensar que aqueles sejam arcaicos e tenham, nos últimos anos, caído em desuso e cedido terreno ao cavaquinho. Parece confirmar isto o uso da palavra machete na Madeira, nos Açores e no Brasil¹¹, enquanto em Portugal só esporadicamente poderá aparecer.

Interessados em levar mais longe as pesquisas, conversámos sobre o assunto com vários especialistas americanos e acabámos por descobrir uma pessoa que nos pôde fornecer dados bastante precisos. Foi o Senhor G. D. Burchenal¹², que viveu cinco anos em Hawai, há coisa duns cinquenta anos, e que, além de ser uma pessoa bastante culta, tem um interesse especial pelos assuntos musicais. Este senhor informou-nos, por carta, de que em 1913 mandou fazer uma *ukulele* a um homem chamado Nunez, de cerca de 60 anos. Este artista contou-lhe que fora seu avô quem introduziu este instrumento em Hawai. Infelizmente o senhor Burchenal não sabe de que província de Portugal provinha a família Nunez. É, contudo, de supor que fosse da Madeira ou dos Açores, pois a grande massa de portugueses que emigraram para Hawai em meados do século XIX, para as plantações do açúcar, eram ilhéus. Este senhor acrescenta que tais trabalhadores se cruzaram com chineses ou kanacas e deram origem a um tipo humano de excepcional beleza.

Não há, porém, dúvidas acerca da origem portuguesa da *ukulele*, visto que até se conhece a família dos primeiros fabricantes em Hawai, embora se desconheça se ela provinha do continente ou das ilhas. Mas é quase certo ser das ilhas, pois as emigrações portuguesas para Hawai iniciaram-se por cerca de 1878 e provinham da Madeira, dos Açores e de Cabo Verde (de 1878 até 1880 desembarcaram nas ilhas Sandwich uns 11 276 portugueses)¹³.

Uma vez resolvido este primeiro problema, nasce o desejo de levar mais longe o estudo da difusão deste pequeno instrumento, que, em Portugal, ocupa uma área relativamente restrita. Uma viagem através de grande parte dos estados brasileiros veio ajudar-nos a juntar bastantes elementos acerca do cavaquinho. Em parte nenhuma se encontra este instrumento tão difundido e popularizado como no Brasil. Tivemos ocasião de deparar inúmeras vezes com tocadores de cavaquinho. Encontrase o tocador solitário que no comboio ou na romaria toca para si próprio; o tocador que toca em grupo, acompanhando a viola e dedilhando à maneira portuguesa; e, finalmente, o concertista cidadão, *virtuoso*, célebre, que atrai as multidões e ganha quanto quer. Entre estes últimos, sobressai Waldyr Azevedo, o músico que talvez mais tenha ganho ultimamente com a venda de discos¹⁴. Mas, neste caso, embora o instrumento seja o mesmo, o uso da palheta deu-lhe novas possibilidades e o artista dispõe de mais recursos para tirar novos efeitos e variações do que tem o músico popular. De instrumento rítmico e harmónico, o cavaquinho passou a ser, assim, um instrumento melódico.

Vamos dar aqui uma resenha de todos os elementos que sobre o cavaquinho conseguimos reunir na bibliografia brasileira, para podermos tirar algumas conclusões provisórias sobre este curioso caso de difusão.

1) HERANÇA PORTUGUESA

Oneyda Alvarenga diz: «Visto que foi pela colonização portuguesa que o Brasil começou a existir como nação e foi governado durante mais de três séculos por

Portugal; visto que as duas outras raças que mais concorreram para a formação do homem brasileiro sofreram o predomínio e a influência do homem branco, é natural que coubesse ao português a parte preponderante na constituição da nossa música. De facto, não só herdámos formas e peculiaridades estruturais da música portuguesa, cantos tradicionais de Portugal, textos poéticos (principalmente a maioria das quadras, forma predominante da lírica brasileira), danças, danças-dramáticas integrais ou o núcleo de várias delas, como através de Portugal recebemos da Europa a própria base da nossa música: o sistema harmónico-tonal, a melodia quadrada. E também todos os instrumentos produtores de som, e não apenas de ruídos ritmados, como os do ameríndio e do negro, entre os quais se salienta por mais constantes na nossa música instrumental, acompanhante ou pura, o violão, a viola, o cavaquinho, o violino, o violoncelo, a sanfona, a flauta, a clarineta, o oficleide, o piano»¹⁵.

Mário de Andrade é de opinião que «A influência portuguesa foi a mais vasta de todas. Os portugueses fixaram o nosso tonalismo harmónico; nos deram a quadratura estrófica; provavelmente a síncope que nos encarregamos de desenvolver ao contacto da pererequite rítmica do africano; os instrumentos europeus, a guitarra (violão), a viola, o cavaquinho, a flauta, o oficleide, o piano, o grupo dos arcs; um dilúvio de textos; formas poético-líricas que - nem a Roda infantil; danças íberas que - nem o fandango: danças dramáticas que - nem os Reisados, os Pastoris, a Marujada, a Chegança, que às vezes são verdadeiros autos. Também de Portugal nos veio a origem primitiva da dança dramática mais nacional, o Bumba-meu-boi.

E em várias cantigas populares tradicionais ou modernas do Brasil, até agora aparecem arabescos melódicos lusitanos, ora puros, ora deformados»¹⁶.

Renato Almeida afirma: «O cavaquinho é português, nacionalizado pelos nossos seareiros. Instrumento de modinha e samba, jamais ultrapassou o seu limite, valorizado nos conjuntos convencionalmente malandros da música carioca»¹⁷.

2) DESCRIÇÃO E AFINAÇÃO

Segundo Oneyda Alvarenga: «O cavaquinho é um instrumento de cordas dedilhadas, menor do que a viola. Procedência europeia (Portugal). Tem quatro cordas metálicas, com a seguinte afinação: ré-sol-si-ré»¹⁸.

Renato Almeida diz: «O cavaquinho, pequena viola, com quatro cordas: ré-sol-si-ré, é também muito popular e faz parte obrigatória dos coros. Espécie de cavaquinho é a machete ou machim»¹⁹.

Segundo Luís da Câmara Cascudo, o cavaquinho, também com este nome em Portugal, é de origem da ilha da Madeira, onde o chamam braguinha «O braguinha tem 17 trastos²⁰, 51 cm de comprimento, com quatro cordas de tripa, às vezes a primeira de aço, a nu, afinando na segunda inversão do acorde de sol maior. Essa história de afinação não é dogma. A nossa é diversa e vai mudando de Estado para Estado»²¹.

3) PARTICIPAÇÃO

Eis as opiniões dos seguintes autores:

a) *Nos conjuntos regionais:*

Renato Almeida: «Vários são os nossos conjuntos típicos, de que o mais importante é o choro. Dependem muito dos folguedos, mas em geral neles figuram o violão, flauta, cavaquinho e sanfona»... «Nas escolas de samba do Rio, além dos de percussão, há violão, cavaquinho e bandolim»²².

Mariza Lira: «O Norte, esse Norte ardente do algodão, da cana, do cacau, do babassu e de tantas outras riquezas, deu-nos a embolada.

Música trêfega, inquieta, de linha melódica saltitante, imprevista, um despencar de frases em progressão, de uma esperteza adorável.

Ela evoca, sem nenhuma semelhança, as tocatas e sonatas italianas do século XVIII.

As variações são incontáveis, sucedem-se em arabescos variabilíssimos, de frases melódicas sempre descendentes. A poesia é feita, geralmente, em décimas.

Aumentam-lhes o encanto os nossos conjuntos regionais, a flauta, a clarineta, o cavaquinho, a gaita, o oficleide, o pandeiro, a cuica, o reco-reco, a rabeca e a sertaneja harmónica, que também se chama sanfona e, no sul, cordeona.

Catulo Cearense, no *Bras-Macacão*, descreve um conjunto sertanejo com aquela preciosa naturalidade que é o seu encanto maior:

«Rabeca, Flauta, pândero,
Crarineta, violão
Um bandão de cavaquinho
Um ofiscreide, um gaiteiro
Que era um cabra mesmo bão»²³.

Fausto Teixeira: «Todos reconhecemos o grande romantismo do brasileiro, principalmente de nosso caipira, que extravasa o seu sentimentalismo nas suas «modas» de viola.

Não sendo eles conhecedores das regras de metrificação, nem mesmo das mais singulares regras de sintaxe, seus versos representam fielmente a linguagem de seus pensamentos, pura e límpida, sem influência modificadora do vernáculo.

Os motivos que representam a feitura dos versos, quase sempre, representam razões pessoais do autor, como acontece com a maioria dos poetas. São intérpretes de seus próprios pensamentos e, quando muito, dos sentimentos regionais.

Cantam seus amores infelizes, suas terras natais, factos relacionados com a própria vida, críticas humorísticas, histórias românticas de suas regiões.

Sua música predilecta é uma toada - um batido monótono de viola, vagaroso, bem compassado, quase sempre triste.

Quando o violeiro não canta sozinho, os acompanhantes, com cavaquinho e reco-reco (um gomo de bambu, denteado, onde se passa um pauzito em movimento ritmado), fazem todo o acompanhamento.

Somente quem já teve oportunidade de presenciar noitadas de cantoria sabe quanto é interessante apreciar a maneira toda peculiar de os cantadores desfiarem o imenso rol de cantigas de viola que sabem»²⁴.

b) *No choro*

Renato Almeida: «Choro é um nome genérico com várias aplicações.

Pode designar um conjunto de instrumentos, em geral flauta, oficleide, bandolim, clarinete, violão, cavaquinho, pistão e trombone, com um deles solando. Por extensão, chama-se choros também às músicas executadas por esses grupos de instrumentos, que acabaram tomando o aspecto próprio e característico. Por fim, choro é denominação de certos bailaricos populares, também conhecidos como *assustado* ou *arrasta-pé*»²⁵.

Oneyda Alvarenga: «o choro é, no seu sentido geral, um conjunto instrumental composto quase sempre de um solista e um grupo de instrumentos acompanhantes. Pelo costume luso-brasileiro de usar e abusar de diminutivo, é também chamado chorinho. Nesses conjuntos, quer tenham ou não um solista, predominam os instrumentos de sopro (flauta, clarinete, oficleide, saxofone), violões e cavaquinhos»²⁶.

Luciano Gallet: «O choro é o nome dado a pequenos conjuntos populares, formados de instrumentos de origem europeia e africana, e que, em diversas circunstâncias, tocam para fazer dançar (danças de origem europeia) ou apenas para se fazerem ouvir. Nestes casos intervém a virtuosidade de um dos executantes.

Por sinonímia, choro designa também «execução».

A «seresta» (serenata) é o choro, com a mesma formação instrumental ou diversa, acompanhando um cantor solista popular.

Encontram-se no «choro brasileiro» aproximações flagrantes com o *jazz* americano.

1.º - Mesma formação instrumental:

O *jazz*: clarinete, saxofone, trombone, banjo, baterias e canto.

O choro: clarinete, oficleide, flauta, trombone, cavaquinho, bateria e canto.

2.º - O mesmo processo de composição:

A improvisação livre (contraponto), bordando um tema. Onde se encontra o nosso decantado «contracanto», de sabor tão brasileiro.

3.º - As fórmulas rítmicas do negro brasileiro e do negro americano assemelham-se igualmente.

4.º - Tendo, porém, o negro brasileiro, ou o mulato, a supremacia melódica, por causa da influência expressiva latina.

É bom lembrar que o choro e a seresta já eram correntes há muito no Brasil, quando aí ainda não era conhecida a influência do *jazz*»²⁷.

Mariza Lira: «O choro *foi* lançado entre nós pelos negros e mulatos desde o período da escravidão.

A princípio chamava-se choro ao conjunto de violões, cavaquinhos, flautas, pandeiros, etc., que alegravam as festas da gente simples»²⁸.

c) *No samba*

Renato Almeida: «O batuque impressiona pelo ritmo monótono e não raro soturno, marcado por instrumentos de percussão, pelo batido de mãos e de pés...» «O batuque também tem o significado genérico das danças de roda afro-brasileiras, como sinónimo de samba...» «Como instrumentos, tambores, puíta (Cuica), chocalhos, adufes (pandeiros) e outros de percussão.

Às vezes a viola e o cavaquinho»²⁹.

Luciano Gallet: «Instrumentos usados no samba:

1 cantador, 1 viola, 1 cavaquinho, 1 adufe (pandeiro). O cantador e os tocadores não dançam. Estão à parte»³⁰.

Mariza Lira: «Antigamente o samba era ingénuo, puro, vivo, chorado ao som do violão, cavaquinho, flauta, e, às vezes, pandeiros que marcavam as batidas e os requebros.

Hoje o samba vibra, entontece, delira com os violões, flautas, cavaquinhos, reco-reco, ganzás, pandeiros, cuicas ou omelês e chocalhos»³¹.

Guilherme Teodoro Pereira de Melo: «O samba que no Rio de Janeiro se denominava chiba, no Estado de Minas caterete e nos Estados do sul fandango, é uma dança de roça ao ar livre, em que por instrumentos entraram o violão, a viola de arame, o cavaquinho, sob a toada dos quais se canta e se sapateia ao ritmar das palmas, dos pratos e dos pandeiros»³².

Renato Almeida; «Na Baía, onde a influência negra é mais acentuada, o samba possui as mais variadas espécies. Sei de várias delas: samba batido, corrido e chulado, batê-baú, bole-bole, samba de chave, vamos peneirar, corta-jaca, separa-o-visgo, apanha-o-bago e o samba do partido alto. Este é uma das muitas variantes do samba de roda, caracterizando-se pelo facto de não haver dança, enquanto se tira o verso...» «Os instrumentos são violões, cavaquinhos, flautas, pandeiros, pratos de mesa, faca e acompanhamento de palmas»³³. «Entram também no instrumental samba violão, bandolim, cavaquinho»³⁴.

d) *Nos bailes pastoris*

Renato Almeida: «Os bailes pastoris e os pastoris em geral são festas oriundas das janeiras lusitanas que se realizam entre o Natal e o dia de Reis. São pequenas representações dramáticas, com cânticos e danças, de que se incumbem somente meninas, feitos diante dos presépios...» «...Nos que vi, cantavam com violão, bandolim, cavaquinho, clarinete e pandeiros»³⁵.

«Os pastoris, no Brasil, chegaram com os jesuítas e desde o século XVI que deles temos notícias...» «...Não foram nunca populares no sentido exacto da expressão, nem o povo os aproveitou como coisa sua. Viveram sempre em sociedade, a não ser em Pernambuco, onde houve ou há ainda pastoris populares, eram bailes de casas senhoriais». «...O acompanhamento é feito por violão, bandolim, flauta, clarinete e cavaquinho. As pastoras rufam pandeiros ou tocam castanholas. O canto é sempre muito estridente e nasalado, dificultando extremamente a dicção, de sorte que pouco se entende a letra das cantorias»³⁶.

Oneyda Alvarenga: «Os bailes pastoris foram na verdade legítimos autos profanos, pequenas comédias de assunto variado, para as quais o Natal fornecia apenas o pretexto...» «Não só os nomes dos músicos se perderam, perderam-se igualmente as músicas». «Dos acompanhamentos instrumentais só encontrei referência em Melo Morais Filho, que cita, além dos pandeiros, adufes e castanholas, possivelmente empunhados pelos figurantes: flauta e quarteto de cordas; violões, guitarras, flautas; rabecas, violões, flautas, violas, cavaquinhos, oficleide»³⁷.

e) *Nos ranchos*

Renato Almeida: «O rancho prima pela variedade de vestimentas vistosas, ouropéis e lentejoulas, a sua música é o violão, a viola, o cavaquinho, o canzá, o prato, e às vezes uma flauta; cantam os seus pastores e pastoras, por toda a rua, chulas apropriadas à ocasião; as personagens variam e vestem-se de diferentes cores, conforme o bicho, planta ou mesmo objecto inanimado que os pastores levam à Lapinha»³⁸.

Guilherme Teodoro Pereira de Melo: «O populacho que só sabe se divertir sambando e que nos tempos coloniais se achava mais em contacto com o africano do que mesmo com o europeu, entendendo que não eram somente os pastores que deviam render culto ao Messias, e sim também animais formaram ranchos do Boi, do Cavalo, da Cabra, do Jacaré, da Lagartixa, etc., e lá se foram sob a forma desses à Lapinha adorar o menino Deus ao som da flauta, do pandeiro, do cavaquinho, da viola e do canzá»³⁹.

f) *Na chula*

Oneyda Alvarenga: «A chula é uma dança e um tipo de canção de origem portuguesa. Como canção, já era referido em Portugal no século XVI; no Brasil sua existência como dança está documentada pelo menos desde o princípio do século XIX...».

«Como dança, parece que a chula caiu totalmente em desuso, e como canção já é rara. Nesta forma permanece ainda, ao que se sabe, na Amazônia e no Nordeste, sendo que na Amazônia a palavra parece ter a significação genérica de cantiga...» «O acompanhamento da chula canção é feito por violões. Na dança aparecem, segundo referências várias, violão, cavaquinho, viola, pandeiros, castanholas ou imitação delas com os dedos. Apenas um autor inclui o ganzá e outro o caxambu»⁴⁰.

Manuel Quirino: «Ao canto de chulas as morenas dançavam o miudinho, o corta-jaca e, em geral, sambas ar rojados e melódiosos, com acompanhamento de violão, flauta, cavaquinho, viola, ganzá e batido de palmas»⁴¹.

g) Na *chegança de marujos*

Oneyda Alvarenga: «Melo Morais Filho se refere para a chegada de marujos, a guitarras, violões, cavaquinhos, pistão, rabeca, flauta ou clarinete, ou então uma música-de-barbeiros; para ambas as cheganças, cita flautins botija, violas, chocalhos, tambores, gaitas de foles, além de alguns outros que inesperadamente se metem de permeio, sendo o conjunto reforçado na chegada de mouros por metais e caixas de guerra»⁴².

h) *No cateretê*

Luciano Gallet: «Instrumentos usados no Cateretê: - Indispensáveis - 2 ou 3 violas, 2 ou 3 adufes (pandeiro rústico, provavelmente sem os crótalos). *Ad libitum*, quando houver, 1 cavaquinho e 1 rabeca (violino}»⁴³.

i) *No bumba-meu-boi*

Oneyda Alvarenga: «No bumba-meu-boi apenas as figuras humanas cantam. Do acompanhamento instrumental encarregam-se pequenos conjuntos em que aparecem violão, viola, cavaquinho, tambor, pandeiro, ganzá, maracá, sanfona, gaita, flautim, clarinete e rabeca. Estes instrumentos se juntam em combinações variáveis, indo desde um agrupamento grande, como o de viola, violão, clarinete, sanfona, zabumba e pandeiro, até o simples reforço rítmico de ganzá e zabumba»⁴⁴.

4) INFLUÊNCIA DO CAVAQUINHO NA MÚSICA PARA PIANO DE ERNESTO NAZARETH

Renato Almeida: «Na música brasileira, Ernesto Nazareth tem um papel de relevo, pela sua larga contribuição, deixando-nos uma obra não só cheia de coisas bonitas e deliciosas, mas que é por igual um verdadeiro campo de experimentação musical. Ninguém melhor do que ele nos deu, em música, esse decantado espírito carioca, mordaz, espevitado, displicente e pilhérico, evitando essa constante tristeza do Brasil. Se esta aparece, nos seus tangos, em raras notas sentimentais, dá lugar imediatamente à brejeirice e à malícia. Todo o sumo de lunduns, de tangos, de polcas, de choros, de valsas e maxixes, com seus processos melódicos, sua rítmica particular e variável, e seus numerosos recursos instrumentais, tudo isso está direitinho na obra de Nazareth, vivificado e desenvolvido pela fantasia do músico admirável...».

«Aproveitou com rara mestria as sonoridades de vários instrumentos populares, violão, flauta e cavaquinho, para transpô-las ao piano em efeitos surpreendentes...»⁴⁵.

Como acabamos de ver, o cavaquinho conquistou no Brasil uma popularidade que nunca teve na sua pátria de origem. Instrumento minhoto, praticamente confinado à população rural de três distritos (Porto, Braga e Viana) e esporadicamente conhecido no Algarve, foi levado por emigrantes portugueses para a Madeira, Açores e Cabo Verde. Uma vez aí, ganhou raízes e acabou por se difundir pelas ilhas Sandwich, pelas duas Américas, pelas Antilhas⁴⁶ e pela África do Sul⁴⁷. É interessante notar-se que continua a ser em muitas regiões o companheiro da viola de cordas de arame, do harmónio, do reque-reque, dos ferrinhos e da pandeireta, como sucede ainda hoje no nosso País. Segundo diz o Senhor Euclides Goulart da Costa, «por apego à tradição e para recreio da longa viagem, os emigrantes não se separam da Pátria sem as suas violas, as suas guitarras, os bandolins, o antigo cavaquinho das raparigas bordadeiras, sem os instrumentos dilectos do povo ilhéu, os instrumentos onde trinam as alegrias e tristezas, as saudades e os sonhos da alma insular»⁴⁸. Mais adiante acrescenta que «hoje não há hawaianos que não saibam tanger uma viola, nem rapariga que não dedilhe um *uku-lele*»⁴⁹.

A associação da viola ao cavaquinho é mais um argumento em favor da sua origem minhota, pois em todo o Entre-Douro-e-Minho são companheiros inseparáveis. Nas festadas, ao lado do harmónio, dos ferrinhos e reque-reque, há sempre duas violas e um cavaquinho. E, se a orquestra é muito incompleta e se tem de reduzir só a dois instrumentos, estes são então a viola e o cavaquinho. Já para além destes distritos, o harmónio faz muitas vezes a festa⁵⁰. Há uns quarenta anos quase que não havia casa de lavoura no concelho de Guimarães que não tivesse, pelo menos, urna viola e um cavaquinho e pessoas que os soubessem tocar. Hoje em dia a música, como muitas outras coisas tradicionais, vai perdendo terreno entre a gente do campo. Os altifalantes das romarias deram o golpe de misericórdia na música espontânea e viva das aldeias. Uma falta absoluta do sentido da medida e ausência completa de educação e gosto levam certos organizadores de festas a dar tal intensidade de som aos altifalantes, que não só não é possível fazer música, nem cantar, como é quase impossível falar. Mais ainda, para pessoas com nervos afinados e alguma sensibilidade, muitas romarias tornaram-se uma tortura que só por alguns minutos se aguenta. Mas nos largos das freguesias, aos domingos, ou em certas romarias ainda não contaminadas pela filoxera dos altifalantes, como S. Lourenço da Montaria, na Serra de Arga, ou Nossa Senhora da Graça, em Mondim, podem-se passar horas maravilhosas a ouvir e contemplar as tocatas tradicionais, os cantadores ao desafio e

as danças improvisadas tão belas e tocantes de simplicidade.

Até aqui os problemas são relativamente simples e, com certeza, só se lhes poderão fazer rectificações de pormenor. Nas suas linhas gerais, ninguém poderá discordar do caminho seguido pelo cavaquinho, conforme os dados concretos no-lo parecem demonstrar.

Mas qual teria sido a sua origem? Teria sido uma criação das populações de Entre-Douro-e-Minho, ou foi ali introduzido por povos vindos de outras terras distantes?⁵¹. A resposta não é fácil, e só um especialista da história da música e dos instrumentos musicais poderá pronunciar a última palavra. Limitamo-nos, portanto, a dar alguns indícios que poderão servir de auxílio a quem um dia se queira dedicar ao assunto.

Além da variedade de terminologia: cavaco, cavaquinho, machinho, machim, machete, braguinha, braguinho, temos a considerar a diferença de dimensões e alguns pormenores de construção.

Em Portugal os cavaquinhos não costumam fazer diferença sensível de tamanho⁵². Contudo, na Madeira vimos um cavaquinho bastante maior do que os do continente⁵³, mas com o mesmo número de cordas. Teria também havido em Portugal instrumentos semelhantes de tamanhos diferentes? Pode ser que sim, pois a Enciclopédia Universal Espasa diz que «o cavaquinho é um instrumento parecido com o cavaco dos portugueses». Mais adiante acrescenta que «se chama também cavaquinho o cavaco de dimensões reduzidas»⁵⁴. Se aceitarmos esta afirmação, houve em Portugal um instrumento maior que o cavaquinho: o cavaco. Pela redacção, parece que só o cavaco é dos portugueses, e não o cavaquinho. Mas julgamos que seja imprecisão de redacção, de contrário mencionariam a origem do cavaquinho⁵⁵.

Esta diferença de tamanho a que faz referência a Enciclopédia é muito importante e merece ser aclarada. Como atrás dissemos, verificamos tal diferença na ilha da Madeira, e no Brasil onde é frequente verem-se cavaquinhos de dois tamanhos, que não correspondem a diferentes regiões, pois nos estabelecimentos de venda de instrumentos vêem-se lado a lado os dois tipos.

Pelo que pudemos observar, parece que o cavaquinho pequeno é usado como instrumento rítmico e harmónico, próprio para acompanhamento, como no Minho, enquanto o maior é tocado com palheta, como instrumento melódico.

Mas isto não passa de uma hipótese, pois não tivemos possibilidades de a confirmar com número suficiente de observações.

Esta diferença de tamanho leva a pensar na referência que o dicionário de música de Grove faz aos machetes da Madeira, quando diz que, às vezes, os tocadores de cavaquinho são acompanhados por um machete maior, de cinco cordas⁵⁶. Nem em Portugal, nem no Brasil, parece usarem-se hoje cavaquinhos de cinco cordas. Contudo, o Senhor Burchenal⁵⁷ que nos forneceu elementos preciosos sobre o ukulele de Hawai, refere-se na sua carta a um outro instrumento conhecido ainda no Hawai, como um violão (*guitar*) pequeno, de cinco cordas, chamado «taro-patch»⁵⁸. Este facto nada tem de extraordinário, visto que temos provas da existência de machinos de 5 e 4 cordas, em princípios do século XVIII, no Entre-Douro-e-Minho⁵⁹. É possível que estes instrumentos de 5 cordas ainda existam na Madeira e em Hawai, enquanto os seus antepassados minhotos deixaram há muito de ser fabricados e utilizados.

De qualquer maneira, está provada a existência de instrumentos semelhantes, de tamanhos diferentes, podendo o maior ter quatro ou cinco cordas, embora um deles não se encontre já no continente. Mas está fora de dúvida que o cavaquinho foi conhecido em primeiro lugar na Metrópole e daí passou para as ilhas. O contrário não parece admissível, embora julguemos ser essa a opinião de Renato Almeida, que,

apoiando-se numa informação de Câmara Cascudo, diz que o cavaquinho é de origem da ilha da Madeira, onde o chamam braguinha⁶⁰. Ora o nome de braguinha indica, indiscutivelmente, uma origem bracarense. Aliás, é no distrito de Braga que o cavaquinho está mais difundido⁶¹.

Parece indiscutível a origem continental do cavaquinho, apesar da pretensa origem madeirense que lhe atribui Carlos Santos⁶². Noutro lugar, baseados em documentos seguros, pudemos demonstrar que tais instrumentos eram já fabricados em Guimarães, pelo menos, no século XVII, o que não invalida serem porventura ainda mais antigos em Braga, centro dos mais importantes, de indústrias tradicionais minhotas e que deu os nomes braguinha, machete de Braga e brago ao instrumento em questão⁶³.

A que tipo se fará referência no Brasil, ao grande ou ao pequeno? Em geral, parece que não fazem distinção de nome; para eles são tudo cavaquinhos.

A grande difusão do cavaquinho deu lugar a algumas modificações locais, que chegaram, por sua vez, a Portugal. Os cavaquinhos mais cara se mais bem acabados, fabricados no Porto ou em Braga, têm aplicações de madeiras exóticas brasileiras. Sobretudo o braço e a parte superior do tampo são recobertos de pau-preto, não só empregado com fins ornamentais. Como é uma madeira bastante dura, resiste melhor ao desgaste produzido pelo movimento rápido dos dedos sobre o tampo⁶⁴. No Brasil, a venda de madeira para o fabrico de instrumentos musicais, entre os quais sobressai o cavaquinho, é considerável. Basta dizer que num mostruário dos produtos mais importantes da Amazônia, exposto na Associação Comercial de Manaus, se vêem alguns cavaquinhos fabricados com as madeiras da região⁶⁵. O uso de madeiras exóticas pelos violeiros minhotos já é bastante antigo, pois o *Regimento para o ofício de violeiro*, votado em 1719, já menciona cavaletes de pau-preto para violas⁶⁶.

Além das diferenças de tamanho, materiais e ornatos, há ainda a considerar as diferenças de forma. Os cavaquinhos brasileiros diferem, em geral, dos portugueses, no braço. Os braços dos cavaquinhos portugueses estão ao nível do tampo e prolongam-se pelo tampo dentro. Nos cavaquinhos brasileiros o braço é um pouquinho mais alto que o tampo e forma um pequeno degrau no lugar onde termina, como os da Madeira.

O emprego de cordas de tripa ou de arame varia conforme o gosto e não é regra num país ou outro. O mais geral é usarem hoje cordas de arame, porque produzem um som vibrante, que está mais de acordo com o instrumento.

Todas as transformações que o cavaquinho sofreu são insignificantes⁶⁷. O cavaquinho português mais primitivo não difere, na sua essência, dos mais modernos e evoluídos. Quando e onde teria surgido pela primeira vez este instrumento em Portugal? Qual será a sua origem? Infelizmente não possuímos dados concretos, nem dispomos de bibliotecas capazes de nos darem a chave do assunto, razão por que nos limitaremos a dar algumas sugestões que animem alguém a prosseguir.

O *Vocabulário Português e Latino* (princípios do século XVIII) menciona o machinho (pequena viola) e a viola⁶⁸. Mas a grande difusão do instrumento e o seu uso em terras de colonização antiga (Madeira e Açores) depõem a favor de maior antiguidade.

Diz Gonçalo Sampaio que estes instrumentos (violas e cavaquinhos) foram introduzidos em Braga pelos biscainhos⁶⁹. Infelizmente não temos referência a fontes nem a datas. Mas, segundo se infere pela leitura do texto, o grande musicólogo opinava por uma introdução recente. Contudo, Gil Vicente refere-se várias vezes à viola:

«*Meu amo tange viola*
Numa voz tam requebrada:

.....⁷⁰

o que prova que este instrumento já era conhecido entre nós, pelo menos no século XVI⁷¹.

Porém, a viola tem, uma difusão pelo país bastante superior à do cavaquinho⁷². Ela aparece no Algarve, no Alentejo, nas orquestras que animam o fandango, foi para o Ribatejo, também no fandango, conhece-se na Beira Litoral, embora predomine para norte do Douro. Contudo, o cavaquinho só esporadicamente aparece fora de Entre-Douro-e-Minho⁷³. Armando Leça, ao falar do cavaquinho, num capítulo sobre o fado, mete um entreparêntesis, onde diz: (além-Douro) ⁷⁴. Contudo, num livro seu, cita uma passagem de Octaviano Sá sobre o S. João de Coimbra, que diz: «Vieram as orquestras, pondo-se de parte a viola toeira, a guitarra, o cavaquinho, os pandeiros e os ferrinhos» ⁷⁵. Quando andei por Coimbra, o cavaquinho aparecia, de vez em quando, mas sempre nas mãos de estudantes minhotos. Nunca como instrumento popular. O mesmo Senhor Octaviano Sá, num trabalho publicado em 1942, descreve o S. João e faz menção à guitarra, viola, ferrinhos, harmónio e castanholas, mas não diz nada sobre o cavaquinho⁷⁶. É, portanto, de crer que não tenha sido um instrumento da Beira Litoral, mas só coimbrão, por influência estudantil. Já o mesmo não podemos dizer do Algarve, pois aí usa-se o cavaquinho há mais de sessenta anos, segundo as informações de um amigo nosso, conhecido musicólogo, Dr. Fernandes Lopes, de Olhão⁷⁷. Na carta que este senhor nos escreveu afirma o seguinte: «Recordo-me de ter ouvi do que era instrumento usado, como o bandolim - não muito usado, todavia -, mas isso, ainda assim, há 30, 40, 50 anos ou mais: usado ou a solo ou em grupo, com bandolim, violas, guitarras e outros instrumentos». Diz mais adiante que um parente seu, de uns 60 anos, que era cultor de instrumentos populares, o informara de que há uns cinquenta anos, o cavaquinho de quatro cordas simples era usado em estudantinas, serenatas e outras modalidades da diversão popular. O mesmo senhor informa que um amigo seu de Faro lhe disse ser o cavaquinho usado naquela localidade há uns 30 anos. E termina por dizer que uma senhora das suas relações (de 82 anos de idade) se lembra de ouvir serenatas na sua mocidade, em Olhão, onde cantavam quadras como a seg inte, que não deixam dúvidas da colaboração do cavaquinho nas tunas daquele tempo :

Pega na viola ó Costa,
Ó Rosa no cavaquinho,
Mascarenhas na guitarra
E na flauta o Joãozinbo.

Pela leitura da carta depreende-se que o cavaquinho aparecia como instrumento urbano, ao contrário de Entre-Douro-e-Minho, onde foi e é instrumento do povo dos campos. Como podemos explicar a sua existência no Algarve, quando tudo leva a crer não ter sido usado no resto do país?

Se aí foi instrumento popular, temos de pensar numa via de difusão diferente daquela que levou o cavaquinho ao Minho. Além disso, o nome «braguinha», com que foi conhecido na Madeira, prova que o instrumento foi para as Ilhas levado por minhotos, e não por algarvios⁷⁸. Também se pode admitir que tivesse chegado ao Algarve por via Madeira ou mesmo Brasil. Saído do Minho com os primeiros colonos, ter-se-ia difundido nas Ilhas e no Brasil, de onde teria sido trazido para o Algarve por habitantes daquela província, ao regressarem à terra após anos de vida em qualquer dessas paragens.

De qualquer maneira, inicialmente, o cavaquinho devia ter-nos chegado de Espanha, onde existe um instrumento semelhante, conhecido por *guitarra*, *guitarrón*; *guitarrillo* ou *guitarrico*⁷⁹, que, por sua vez, corresponde ao *chitarrino* italiano⁸⁰. Mas a falta de bibliografia especializada não nos permite ir mais longe. Sem poder precisar a data da introdução, temos de reconhecer que o cavaquinho encontrou no Minho um acolhimento invulgar, como consequência da predisposição do temperamento musical do povo pelas canções vivas e alegres e pelas danças movimentadas, esfuziantes de vida⁸¹. O cavaquinho, como instrumento de ritmo e harmonia, com o seu tom vibrante e saltitante, é, como poucos, próprio para acompanhar viras, chulas, malhões, canas-verdes, verdegares e prins.

Além disso, nota-se no Minho o gosto pelo canto estridente e, por vezes, esganiçado das vozes femininas, onde predominam as notas altas, que se casam bem com o som agudo do cavaquinho. Aliás, a composição das festadas minhotas é bem, à prova desta tendência⁸².

Como dissemos, isto são meras sugestões. As respostas definitivas ficam em aberto e serão dadas por quem possua mais elementos do que nós e a necessária especialização em história da música e dos instrumentos musicais. Porém, não é sem importância o problema, pois, uma vez resolvido, será uma achega de peso para o estudo da nossa etnologia, ajudando a conhecer e a definir a personalidade psico-social das nossas populações rurais⁸³.

NOTAS

- 1 Webster's Collegiate Dictionary. Ed. por C. C&c. Merriam Coo Springfield. Mass.1946, pág. 1 085.
- 2 Ob. e lug. citados.
- 3 Ob. e lug. citados.
- 4 Willy Apel, Harvard Dictionário de Música, Cambridge, Mass, 1944, pág . 778
- 5 Willy Apel. Ob. citada, pág. 313
- 6 Grove's Dictionary of Music and Musicians, 3rd. edition, vol. v, Song. z, ed. por C. Colles, M. A. New York, 1948, pág. 422
- 7 Grove's Dictionary of Music and Musicians, Vol. III. K-O, pág. 270.
- 8 Grove's Dictionary of Music and Musicians, Vol. II, ed. 1913.
- 9 Cândido de Figueiredo. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. 5.^a ed. Lisboa
- 10 Alberto Vieira Braga, Curiosidades de Guimarães, XI, Os votos de Santiago~ Artes e Artistas. Guimarães, 1948, pág. 71.
- 11 Euclides da Cunha . Sertões, pág . 130 «sobraçando os machetes que vibram no choradinho», citado por Cândido de Figueiredo, ob. cit
- 12 G. D. Burchenal, 20 Garden Place. Brooklin, 2 N . Y. C. Carta de 9 de Abril de 1950 (Arquivada no Centro de Estudos de Etnologia Peninsular) .
- 13 Euclides Goulart da Costa. Notas de Hawai, in O Instituto, Vol. 68, n.v 1, Coimbra, Janeiro, 1921, pág. 18
- 14 (H) Informação fornecida pela Senhora D. Henriqueta Rosa Fernandes Braga, Professora do Conservatório Nacional de Música do Rio de Janeiro. Já no séc. XIX houve no Rio um célebre tocador de cavaquinho, chamado Joaquim Manuel (Enciclopédia Universal, Espasa, Vol. 12, «cavaquinho»).
- 15 Oneyda Alvarenga. Música Popular Brasileira. Ed. Globo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, S. Paulo, 1950, pág. 25.
- 16 Mário de Andrade. Pequena História da Música. Livraria Martins, S. Paulo, 1942, pág. 148.
- 17 Renato Almeida. História da Música Brasileira. Ed. F. Briguite Comp. Rio de Janeiro, 1942, pág. 310, nota (ao pé da página)
- 18 Oneyda Alvarenga. Ob. cit., pág. 307
- 19 Renato Almeida. Ob. cit., pág . 114.
- 20 Os cavaquinhos portugueses desse tamanho medidos por nós têm só 12 trastes,
- 21 Renato Almeida. Ob. cit., pág. 310 (ao pé da página) .
- 22 Renato Almeida. Ob. cit., pág. 115.
- 23 Mariza Lira . Brasil Sonoro. Editora , S. A. A Noite, Rio de Janeiro, s/d, pág. 111 .
- 24 Fausto Teixeira. Estudos de Folklore, Movimento Editorial Panorama, Belo Horizonte, Minas, 1949, pág . 75.
- 25 Renato Almeida. Ob. cit., pág. 112.
- 26 Oneyda Alvarenga. Ob. cit., pág. 299.
- 27 Luciano Gallet. Estudos de Folklore. Carlos Wehrs & C^a. Editores, Rio de Janeiro, 1934, pág. 62.
- 28 Mariza Lira. Ob. cit., pág. 305.
- 29 Renato Almeida. Ob. cit., pág. 158/9.
- 30 Luciano Gallet. Ob. cit., pág. 78.
- 31 Mariza Lira. Ob. cit., pág. 261.
- 32 Guilherme Theodoro Pereira de Mello. A Música no Brasil. Tipografia de S. Joaquim, Bahia, 1908, pág. 31.
- 33 Renato Almeida. Ob. cit., pág. 163.
- 34 Renato Almeida. Ob. cit., pág. 192.
- 35 Renato Almeida. Ob. cit., pág. 225/6.
- 36 Renato Almeida . Ob. cit., pág. 228 e 231.
- 37 Oneyda Alvarenga. Ob. cit., pág. 80/8 1.
- 38 Renato Almeida. Ob. cit., pág. 238.

- 39 Guilherme Theodoro Pereira de Mello. Ob. cit., pág. 36/37.
- 40 Oneyda Alvarenga. Ob. cit., pág. 158/9, 161.
- 41 Manuel Quirino. A Bahia de outrora, pág. 127/ 8.
- 42 Oneyda Alvarenga. Ob. cit., pág. 75.
- 43 Luciano Gallet . Ob. cit., pág. 68.
- 44 Oneyda Alvarenga. Ob. cit., pág. 44.
- 45 Renato Almeida. Ob. cit., pág. 445.
- 46 Luís da Câmara Cascudo, Dicionário do Folclore Brasileiro, 2ª ed., Rio de Janeiro, 1962, pág. 199.
- 47 Percival R. Kirby, The Musical Instruments of the Native Races of South Africa, Johannesburg, 1953, pág. 255.
- 48 Euclides Goulart da Costa. Ob. cit., pág. 36.
- 49 Euclides Goulart da Costa. Ob. cit., lug. cit.
- 50 Já para Castro Laboreiro impera o harmónio que se mantém depois no distrito de Vila Real. O mesmo se dá para o sul do Douro , no distrito de Viseu. E hoje no Alto Minho, o harmónio assumiu importância fundamental. O Distrito de Braga é em nossos dias , certamente, a região onde predomina o cavaquinho associado à viola.
- 51 A única notícia que colhemos sobre a introdução do cavaquinho em Braga, foi a de Gonçalo Sampaio. Ver Augusto César Pires de Lima, A linguagem e o folclore de Entre-Douro-e-Minho (dados colhidos em alguns cadernos do Doutor Gonçalo Sampaio), in Douro Litoral, fase. VI, 1.ª série. Porto, 1943, pág. 44.
- 52 Pelo menos os que tenho observado regulam à volta de 50 cm.
- 53 Em 1949, numa excursão de estudo que fizemos pela Ilha da Madeira assistimos a uma festa na Carnacha, onde pudemos ver a viola e o cavaquinho. Este era visivelmente maior que os instrumentos correntes entre nós, mas desempenhava uma função idêntica no conjunto orquestral.
- 54 Enciclopédia Universal, Espasa, Vol. XII .
- 55 O facto de não existir instrumento com este nome em Espanha não é argumento suficiente para negar o uso de instrumento idêntico com outra designação. Pode ser que o «guitarron» ou, sobretudo, os «tiples» (guitarras muito pequenas) usados em Valência correspondam ao cavaquinho. (Ver Eduardo Lopes Chavarri, Música Popular Espanhola, 2.ª ed. Labor, n.º 126, Barcelona, 1940, pág. 113, nota 2). Infelizmente não temos elementos de confronto precisos. Os «guitarricos» e «requintes» também podem ter analogia com os cavaquinhos (Ver Eduardo Lopes Chavarri , Ob. cit., pág. 126).
- 56 Grove's Dictionary of Music, cit., ed . 1913 , Vol. II , m palavra: guitar.
- 57 Ver nota 12.
- 58 O Dictionary of Music, de Greve, atrás citado, diz que a *ukulele* também tem o nome de *taropatch fiddle* e de *flea* (o tamanho mais pequeno), Mas não se refere ao número de cordas, o que leva a crer que sejam quatro. Confirma, contudo, o uso de instrumentos iguais de dois tamanhos.
- 59 Ver Alberto Vieira Braga, Curiosidades de Guimarães, XI, Guimarães, 1948, pág. 51-52.
- 60 É provável que Câmara Cascudo se referisse à origem directa do cavaquinho em qualquer região do Brasil, e cuja origem madeirense ele conhecesse, pois o grande folclorista brasileiro sabe perfeitamente que o cavaquinho é usado em Portugal continental. Mesmo não lhe passava despercebida a etimologia *braguinha*. Aliás, na 2.ª ed. do seu Dicionário de Folclore Brasileiro (Rio de Janeiro, 1962) ele diz que o «cavaquinho» é português, tendo esse mesmo nome em Portugal e também os de Braguinha, Braga, Machete, Machetinho, Machete de Braga, igualmente conhecido e tradicionalmente fabricado na ilha da Madeira, de onde foi exportado para a América do Sul e do Norte, Antilha, ilhas do Pacífico, etc».
- 61 Segundo Gonçalo Sampaio (ver nota 51) foi por esta razão que ele se tornou primeiro conhecido por braguinha e braguinho, assim como a viola foi conhecida por viola braguesa.
- 62 Carlos M. Santos, Tocadores e cantadores da ilha, Estudo do Folclore da Madeira, Funchal, 1937.
- 63 Ver Jorge Dias, Nótulas de Etnografia Madeirense, Separata de Biblos, vol. XXVIII, Coimbra, 1953.

64 A aplicação das madeiras exóticas e os tipos de ornamentação variam conforme o fabricante e o preço do instrumento. Hoje em dia, o fabrico é mais em série e vêem-se menos instrumentos bem acabados como antigamente. No Museu de Mafra está exposto um cavaquinho dos antigos, que devia ter pertencido à Família Real Portuguesa.

65 No mostruário de Manaus, ao lado das amostras de madeira, estavam expostos cavaquinhos, sendo bem nítida a diferença entre os dois tamanhos.

66 Alberto Vieira Braga, *Curiosidades de Guimarães*, XI; Guimarães, 1948, pág. 51-52.

67 A maior diferença aparente verifica-se nas *ukuleles* americanas, que são feitas de material plástico. Mas isso pouco altera o seu valor instrumental.

68 Vocabulário Português e Latino, Rafael Bluteau.

69 A. C. Pires de Lima, *A linguagem e o folclore de Entre-Douro-e-Minho* (dados colhidos em alguns cadernos do Doutor Gonçalo Sampaio), in *Boletim do Douro-Litoral*, 1.ª série, fase. VI, Porto, 1943, pág. 44.

70 Gil Vicente, *Quem tem farelos*, in *Obras de Gil Vicente*, livro VI das Farças, tomo 3, Lisboa, 1852 (Escritório da Biblioteca Portuguesa), pág. 11.

71 É certo que não sabemos se nesta época a palavra viola corresponde à viola actual, ou se era outro instrumento.

72 O mesmo sucedeu no Brasil. Diz Oneyda Alvarenga (Ob. cit., pág. 312): «Dos nossos instrumentos realmente musicais, a *viola* é o mais espalhado e o mais intensamente usado, principalmente nas zonas rurais». As violas do Nordeste ou Norte têm doze cardas (6 duplas), enquanto que as de Paraíba têm só 10 (5 duplas). (Ob. cit., foto 2). Esta diferença no número de cordas parece-nos que também existe em Portugal, mas não podemos precisar a sua distribuição. No Entre-Douro-e-Minho predominam as de 10 cordas (5 duplas).

73 Só temos notícia da sua existência em Coimbra, Olhão e Faro, o que parece conferir-lhe um carácter especial urbano. Em Coimbra, julgo que são os estudantes minhotos os tocadores. No Algarve, podia ter entrado por via culta. Já vimos na nota 64 que a Família Real possuía um cavaquinho, que está no Museu de Mafra. O grande etnógrafo da Beira, Dr. Jaime Lopes Dias, diz não ter conhecimento da sua existência, actual ou remota, naquela província.

74 Armando Leça, *Da Música Portuguesa*, Porto, 1942, pág. 49.

75 Armando Leça, *Música. Popular Portuguesa*, Porto, s/d, pág. 120 (refere-se a um artigo do Sr. Octaviano Sá, publicado em «O Primeiro de janeiro»).

76 Octaviano Sá, *A Tricana no Folclore Coimbrão*, Coimbra, 1942; pág. 25.

77 Carta do Ex.mo Senhor Dr. Fernandes Lopes, de Olhão, de 1G-xI-51, arquivada no Centro de Estudos de Etnologia Peninsular.

78 Numa excursão de estudo realizada por nós e por Fernando Galhano na ilha da Madeira, em 1949, tivemos ocasião de verificar que, na alfaia agrícola, nos carros de bois (muito raros, mas ainda em uso na Calheta, Ponta do Pargo) na terminologia de muitas peças ergológicas, e mesmo em certas canções, a analogia é muito nítida com o norte do País, e não com o Algarve. Isto é um argumento de peso em favor de maior influência cultural do Norte do País, o que reforça a opinião da origem minhota do braguinha. Mas só pesquisas futuras, muito pormenorizadas, poderão resolver inteiramente a questão (Ver Jorge Dias, *Nótulas de Etnografia Madeirense*, Separata de *Biblos*, Coimbra, 1953).

79 Eduardo Lopez Chavarri, *Música Popular Española*, 2.ª ed. (coleção Labor, 126), Barcelona, 1940, pág. 126 e pág. 113-114, nota 2. Não faz uma descrição exacta dos instrumentos mas parece que se deve tratar de instrumentos neste género. Falando de *guitarróns*, diz que são guitarras mais pequenas, que já se usam muito pouco, Depois diz que «tiples» são *guitarras* ainda mais pequenas. Não devemos esquecer que aqui guitarra é a palavra espanhola que corresponde ao nosso violão. Segundo este autor (pág. 126) estes instrumentos são descendentes da *vibuela*, com o fundo plano e dois recortes laterais.

O *Dicionário General Ilustrado de la Lengua Española*, Vox, Barcelona, 1945, diz que *guitarrillo* é uma *guitarra* pequena que tem só quatro cordas.

Descreve a *guitarrilla* (gr, arabizado *kazára*) como um «instrumento de corda que se compõe de uma caixa de madeira, a modo de oval estreitado pelo meio, com um orifício circular no centro da tampa e um braço com trastos; tem seis cordas que se dedilham com os dedos da mão direita, enquanto os da mão esquerda os pisam».

80 Armando Leça, *Música Popular Portuguesa*. Ob. cit., pág. 107 (nota 2), cita bibliografia sobre a viola e dá as correspondências dos nomes em espanhol e italiano dos nossos violão, viola e cavaquinho.

81 É claro que também há canções dolentes e tristes no Minho, mas o fundo alegre do cancionero ressalta da predominância do tom maior das suas músicas populares.

82 Harmónio, duas violas, cavaquinhos, ferrinhos, reque-reque...

83 Esta comunicação apoia-se em notas antigas que não voltamos a trabalhar, porque outros assuntos se meteram de permeio. Hoje em dia, o trabalho de investigação levado a cabo pelo Dr. Ernesto Veiga de Oliveira no campo dos instrumentos musicais portugueses permite dar um passo em frente, muito decisivo, no conhecimento da nossa organologia. O seu livro *Instrumentos Musicais Populares Portugueses* é um trabalho modelar que honra a nossa etnografia.