
o cavaquinho

TEMPOS E MODOS MODAS E LUGARES

Que razões para um ancestral, pequeno e singelo — quase rudimentar — instrumento tradicional de quatro cordas ser hoje, numa escala global, personagem relevante de expressões artísticas contemporâneas?

É que, de facto, num mundo de músicas e de músicas do mundo, a força que têm o Brasil ou o atlantismo cabo-verdiano é inseparável da presença acústica do cavaquinho brasileiro ou de Cabo Verde; e o americano *ukulele* do Havai, neto migrante do tetracórdio português — adiante se verá porquê *neto* e não *filho* —, é actual protagonista de um poderoso movimento musical no Mundo, sem que o seu vetusto e sempre cantante avô, o cavaquinho minhoto, deixe de ser tocado no noroeste português de forma única, irrepetível em qualquer outro instrumento de corda.

Vale a pena referir — embora a título meramente ilustrativo, mas sem ignorar, no século XXI, a força da comunicação electrónica — que uma consulta ao mais usado motor de busca da rede informática mundial, na altura da última revisão destas linhas, em Março de 2013, registava já cerca de 3 milhões de vídeos em 4 milhões de referências à palavra «cavaquinho». Mas a pesquisa «ukulele» assinalava o gigante número de mais de 86 milhões de vídeos, em quase 40 milhões de resultados, com um crescimento diário de centenas de registos.

O que aqui se escreve pretende, através de um conjunto de notas e referências, lançar um olhar sobre esta singularidade, percorrendo e comentando as voltas históricas, geográficas, sociais e estéticas do cavaquinho. Longe de uma investigação original — outros, devidamente referenciados, a fizeram —, não é um estudo erudito, mas também não quer ser um elenco de citações ou um registo organizado de vulgaridades.

É, assim, que se ensaia uma resposta à questão que relaciona a tradição com a contemporaneidade, confrontando o antigo com o moderno, acompanhando o permanente desafio que é a reactualização e a tradução de criações artísticas em novas e sempre diferentes sociabilidades e quotidianos.

Lance-se, então, um olhar às andanças do cavaquinho, com a certeza de que, mesmo quando se fala do passado, é o presente que nos interessa e mobiliza.

O berço minhoto

Se tem de se associar, numa perspectiva portuguesa, o cavaquinho a uma região, essa é, indesmentivelmente, o Minho; e a perspectiva portuguesa não deixa de ser relevante, uma vez que é daqui que o instrumento vai irradiar para o mundo, mantendo-se vivo e actual. Mas a sagrada defesa da absoluta origem minhota deste pequeno tetracórdio — tese que, decerto, afaga belos brios patrióticos — é, desde logo, desmentida pela profana, mas fatal, evidência de que não há criação a partir do nada.

De facto, com remota e ainda interrogativa ancestralidade greco-latina — directa ou através de versões arábicas difundidas a partir das invasões muçulmanas da Península Ibérica —, os cordofones desdobraram-se na Europa em inúmeras configurações de diferentes características. Desaparecendo uns e recriando-se outros, foram múltiplas e diversas as transformações provocadas pela mudança dos tempos, pela variação das geografias e ambientes sociais, pela disponibilidade de materiais e evolução de meios técnicos, pela reactualização de padrões estéticos; enfim, pela história.

A investigação de Gonçalo Sampaio atribui ao pequeno cavaquinho uma arqueologia grega, com mediação basca; e releva até supostas semelhanças entre essa genealogia helénica e o modo musical minhoto ⁽¹⁾. Jorge Dias segue igualmente um percurso mediterrânico e considera como seus antepassados o «espanhol» *guitarrón* ou *guitarrico* e o *chitarrino* italiano ⁽²⁾; a afinação não é a mesma, mas também o não é a do igualmente parceiro ibérico *requinto* invocado por Ernesto Veiga de Oliveira, no mais precioso estudo sobre instrumentos tradicionais portugueses ⁽³⁾; e até no próprio Minho o cavaquinho afina de formas diversas. Mantêm-se, porém, as quatro cordas, com o braço raso relativamente ao tampo, bem como as pequenas dimensões, de que adiante se falará.

Certo é que, se a maternidade não é minhota, é no noroeste português que se acalenta e mima o brilhante e até estridente cordofone. É aí que o caldo sociológico, o ordenamento populacional e a proximidade do mar — não pela brisa, mas pela grande estrada que esse mar sempre foi —,

⁽¹⁾ Gonçalo Sampaio, *Cancioneiro Minhoto*, 2ª ed., Porto: Livraria Educação Nacional, 1944, pp. XXVI, XXX e 358.

⁽²⁾ Jorge Dias, «O Cavaquinho. Estudo de difusão de um instrumento musical popular», *Actas do Congresso Internacional de Etnografia – Santo Tirso*, 1963. Vol. IV, Porto, s/d, pp. 93-116.

⁽³⁾ Ernesto Veiga de Oliveira, *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, 2ª ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982

proporcionam uma sociabilidade comunicativa, festiva e de extroversão que se expressa na sonoridade do cavaquinho. Não se pense, porém, que a música tradicional do Minho, embora excluindo graves manifestações cerimoniais, se reduz ao folguedo lúdico da festa ⁽¹⁾; ou que, muito menos, ela seja o espelho da acordeónica felicidade bailadora e rica de ouro em que o Estado Novo quis transformar um equívoco «folclore português». Então, procurava-se uniformizar o que era distinto e criar um consenso nacional em torno de uma falsa homogeneidade da música tradicional portuguesa, cuja riqueza reside, bem ao contrário, na sua grande diversidade.

Mas é no Minho — particularmente na zona de Braga e Guimarães — que, acompanhando sozinho o canto ou em conjunto com outros instrumentos de corda (viola braguesa e, mais recentemente, violão) ou de percussão (tambores, ferrinhos, às vezes reque-reque), o cavaquinho vai encontrar um lugar de relevo. Veiga de Oliveira regista que «não há ainda muitas dezenas de anos [escrevia na década de 60 do século XX], rara era a casa rural do concelho de Guimarães onde ele não existisse e não fosse tocado» ⁽²⁾. Integrado em *rusgas*, conjuntos instrumentais também chamados *tocatas*, *festadas*, *rondas*, *estúrdias*, *súcias*, o cavaquinho era indispensável em danças de terreiro e romarias, desgarradas ou desafios. Era geralmente tocado *de rasgado*, com a mão direita (para os destros, claro) em movimento quase frenético; o braço raso ao tampo e as cordas metálicas permitiam que essa forma de o tocar soltasse sons conformes à alegria do tipo de música, casando com o timbre agudo das cantadeiras minhotas; e — característica única relativamente a todas as formas de que este cordofone se irá revestir noutros lugares — no mesmo instrumento se conjugavam ritmo, melodia e harmonia.

Tenha-se, porém, consciência de que a vitalidade do cavaquinho em Portugal não é indiferente à clara tendência de recuperação de instrumentos tradicionais que se verificou no meio musical, sobretudo resultante dos horizontes estéticos criados ou generalizados a seguir a Abril de 1974; até porque, relativamente a este instrumento, o grande motor do movimento foi a edição do disco *Cavaquinho* (1981), de Júlio Pereira, leitura reactualizada das suas sonoridades. Mas, no Minho, ele sempre resistiu à «invasão» (também ela *moderna*) de harmónicas, concertinas e acordeões, que foram substituindo os cordofones tradicionais; é lá que se mantiveram orquestras de cavaquinhos, e é também lá, nos arredores de Braga, que construtores, entre outros, como o já falecido Joaquim Machado, agora continuado por seu sobrinho Domingos Machado e pelos netos José, Manuel e António Carvalho, prosseguiram sempre o seu fabrico.

E, se ainda é discutível que o noroeste seja a primeira região portuguesa onde o cordofone se manifesta ⁽³⁾, é aí que vamos encontrar menção escrita ao cavaquinho, em Guimarães, no *Regimento para o Ofício de Violeiro* de

⁽¹⁾ Ouça-se, exemplarmente, Michel Giacometti *et al*, «Minho», *Antologia da Música Regional Portuguesa*, vol. 3, Lisboa: Arquivos Sonoros Portugueses e de Valentim de Carvalho, 1963 (LP).

⁽²⁾ Ernesto Veiga de Oliveira, *ob. cit.*, p. 202.

⁽³⁾ Cf. *infra*, p. 6.

1719 ⁽¹⁾, embora com outro nome: o de *machinho*, que é semelhante na fonética a outras designações do mesmo instrumento — *machim*, *machete*, *manchête* ou *marchête*. Aliás, assinala-se o registo nesse *Regimento* de *machinhos* de quatro e de cinco cordas, sendo provavelmente este último, de maiores dimensões, o desaparecido *cavaco* (e só é plausível o nome *cavaquinho* se, preexistente ou coevo, houver um *cavaco*).

Ora, só se consagra, regulamentar e formalmente, uma prática se ela estiver já enraizada no quotidiano; e, portanto, o fabrico e generalização do instrumento são muito anteriores. Ernesto Veiga de Oliveira assinala o seu uso nessa cidade durante o século XVII ⁽²⁾; mas a presença e popularidade do cavaquinho deverá ser ainda anterior, uma vez que a hegemonia de Portugal na expansão marítima europeia ocorre no século XVI e é então que ele podia ter viajado, como adiante se verá, pelo Atlântico e pelo Oriente onde, nessa altura, já era conhecido em Malaca, levado por marinheiros portugueses, dando origem ao indonésio *krontjong* ou *ukélélé* ⁽³⁾.

Mas é também a partir do Minho, acentuando a importância da região na história do pequeno cordofone, que ele vai passar, directa ou indirectamente, para o mundo. Para um mundo que, como cada vez mais se torna evidente, não se esgota na Europa ou na bacia mediterrânica; para um mundo que contribuiu e contribui, decisivamente, para a sua actualidade.

Andanças por terra(s)

Apesar de emblemático nas regiões de Braga e Guimarães e no Minho em geral, o cavaquinho aparece-nos, como já se disse, noutras geografias continentais portuguesas. Nem sempre do mesmo modo, não são iguais as marcas técnicas nem é tocado da mesma forma, com a mesma afinação ou o mesmo tipo de encordoamento; mantém, porém, as quatro cordas, o timbre agudo e brilhante e as pequenas dimensões (em regra, 52 cm); o seu fácil transporte será, aliás, um factor que o levaram a muitos lados, em muitas migrações.

Ainda no noroeste, e além de toda a região minhota, o uso de cavaquinhos com as mesmas características estende-se ao Douro Litoral, até à zona de Amarante. Integrando as mesmas *rusgas*, a par das violas tradicionais (a braguesa agora substituída pela amarantina) e/ou comuns violões de seis cordas; aí, como na região de Basto, substituído nos conjuntos instrumentais da *chula* pela rabeca, cordofone de fricção também «gritante». De resto, a mesma natureza popular, rural e profana, acompanhando cantares ao desafio e danças de terreiro; as mesmas funções lúdicas e festivas.

Descendo para Sul, encontramos o cavaquinho na zona de Coimbra e, aqui, o debate adensa-se: por um lado, tem uma utilização urbana, sob o nome de

⁽¹⁾ Pe. António José Ferreira Caldas, *Guimarães. Apontamentos para a sua História*, 2.^a ed., Guimarães: CMG/SMS, 1996, parte I, p. 100.

⁽²⁾ Ernesto Veiga de Oliveira, *ob. cit.*, p. 202.

⁽³⁾ Louis Berthe, «Ukélélé», *Encyclopédie de la Musique*, vol. III, Paris: Fasquelle, 1961.

machinho, tocado por estudantes da Academia ⁽¹⁾; mas é também um instrumento nas mãos de populares da região, que acorriam às fogueiras da cidade nos festejos de S. João, juntamente com a guitarra, pandeiro e ferrinhos, a que Ernesto Veiga de Oliveira se refere como sendo ainda frequente em finais do século XIX. É, aliás, baseado nessa utilização popular que o autor encara a possibilidade de o cavaquinho «ser ali uma espécie local, que se extinguiu do mesmo modo que a viola [referia-se à viola toeira, característica da região, que inicialmente acompanhava as serenatas de Coimbra], suplantados pela guitarra» ⁽²⁾; e arrisca mesmo sugerir o cavaquinho como «instrumento francamente popular, minhoto e, originariamente, coimbrão» ⁽³⁾.

Mas, mais moderadamente, na mesma obra, em lugar da afirmação, surge uma pergunta: «Será o cavaquinho uma espécie que teve outrora carácter de grande generalidade no País, e que se foi extinguindo, subsistindo apenas em manchas dispersas de maior ou menor vulto e importância em relação às formas musicais locais?» ⁽⁴⁾ A mesma opinião, no entanto, não é partilhada por Jorge Dias, que — pela falta de referências quanto ao seu uso rural — lhe atribui, em Coimbra, uma presença meramente cidadina, justificando-a pela bagagem dos estudantes minhotos da Universidade ⁽⁵⁾. Mas, de facto, referencia-se o seu fabrico local, que indicia um enraizamento que ultrapassa boémias académicas; e há mesmo, no Museu Etnográfico de Coimbra, um exemplar de finais do século XIX executado pelo construtor António dos Santos, com oficina na Rua Direita.

Seja como for, e com a certeza de óbvio «hibridismo» ⁽⁶⁾, note-se já a variação social e estética em que ele foi navegando pelo Continente. Rural ou citadino, era sempre festivo e profano embora acompanhasse liturgias... mas de sociabilidade laica; com diferentes afinações, mas mantendo a escala rasa ao tampo, o que fazia brilhar a alegria e vivacidade do *rasgado*.

O mesmo já não se passa quanto a outros lugares do rectângulo ocidental ibérico onde vamos encontrar o cavaquinho: em Lisboa, por exemplo, onde é referenciado em finais do século XIX como um «dos principais instrumentos musicais que o povo cultivava nessa altura» ⁽⁷⁾; e José Alberto Sardinha reconhece-o como predominante nos bairros populares, nomeadamente em Alfama, onde acompanhava, nas tabernas, cantares ao desafio ⁽⁸⁾. Aí, além da ligeira variação das dimensões — mais curto de braço e mais comprido de caixa, que também é mais larga —, a escala, com dezassete trastos e não os doze do norte e centro litorais, é em ressalto, elevada em relação ao

⁽¹⁾ Alberto Pimentel, *A Triste Canção do Sul*, citado por Ernesto Veiga de Oliveira, *ob. cit.*, p. 204.

⁽²⁾ Ernesto Veiga de Oliveira, *ob. cit.*, p. 204.

⁽³⁾ *idem, ibidem*, p. 206.

⁽⁴⁾ *idem, ibidem*, p. 209.

⁽⁵⁾ Jorge Dias, *ob. cit.*, p. 98.

⁽⁶⁾ António Manuel Nunes, *A Canção de Coimbra no século XIX (1840-1900)* [em linha].

⁽⁷⁾ Ernesto Vieira, *Diccionario Musical*, Lisboa, 1890, citado por José Alberto Sardinha, *Tradições Musicais da Estremadura*, Vila Verde: Tradisom, 2000, p. 428.

⁽⁸⁾ José Alberto Sardinha, *ob. cit.*, p. 339.

tampo, e vem até à boca, como no violão e na guitarra portuguesa, o que não favorece o toque de *rasgado*, tão caracteristicamente minhoto.

Esta viagem com o cavaquinho de norte para sul (e ainda não se chegou ao Algarve, que também se visitará) já permitiu assistir à mudança das cores sociais em que emerge a sua música; à variação nos ambientes em que ela se faz ouvir, do terreiro rural à taberna urbana; às alterações técnicas que transformam um frenético som *rasgado* num *ponteado* melódico acompanhante do canto, ainda que sempre brilhante. Ora Lisboa era, desde sempre, a foz urbana em que desaguavam as águas de um poliédrico mundo rural, e natural seria que migrantes do norte litoral na grande cidade para aí tivessem levado o cavaquinho, que acompanhou a mudança social que eles próprios também viveram. Mas as voltas podem ter sido outras...

De facto, em Lisboa — como também no Algarve, onde igualmente aparece e apresenta as mesmas diferenças relativamente ao Minho e à região de Coimbra — o cavaquinho é também um instrumento de tuna, tocado com plectro e em conjunto com o bandolim, o violão e a guitarra, marcadamente urbano e burguês, longe da ruralidade campesina nortenha. Na capital, Ernesto Veiga de Oliveira assinala que, «em meados do século XIX, os mestres de dança da cidade [o] utilizavam nas suas lições, e era às vezes tocado pelas senhoras» (1). Retomando as voltas poderem ter sido outras, este é o mesmo envolvimento que o cavaquinho veio a ter nas suas versões madeirense ou brasileira, em andanças mais longas, que a seguir serão referidas. E é nesse horizonte que se pode considerar ou, pelo menos, encarar a hipótese do percurso do pequeno tetracórdio ter sido, nos casos de Lisboa e do Algarve, de torna-viagem; isto é, a sua presença nessas áreas não resultar de uma importação directa do norte, mas ser a consequência do retorno ao continente, da Madeira ou do Brasil, de migrantes regressados desses locais (2).

A verdade é que temos o cavaquinho a andar — a andarilhar — por muitas geografias, cartografando os sons tradicionais das terras onde deixa a sua marca, a que poderemos acrescentar o Ribatejo, também recenseado por Ernesto Veiga de Oliveira (3). Mas sempre com a actualização e recontextualização que as circunstâncias suscitavam; vale dizer, referenciando e cumprindo a sua contemporaneidade.

Não deixe de se notar, no entanto, que o ambiente que lhe é confortável é o do litoral festivo, lúdico, profano e comunicativo; e não o vamos encontrar, tradicionalmente, no interior austero, sagrado e cerimonial. Assinale-se, no entanto, a única utilização solene do instrumento, verificada em Correlhã e Seara, na região de Ponte de Lima, onde, juntamente com a viola braguesa, o bandolim, o violão, a rabeça e a flauta, ele acompanha o católico crucifixo no compasso pascal (4). Enfim, o folgado também transporta a sua cruz...

(1) Ernesto Veiga de Oliveira, *ob. cit.*, p. 205.

(2) *idem, ibidem*, p. 209.

(3) *idem, ibidem*, p. 78 e *idem, Pequeno Guia para a Recolha de Instrumentos Musicais Populares*, exemplar mimeografado, 1975, p. 3.

(4) Ernesto Veiga de Oliveira, *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, cit., p. 38.

Mar, viagem e modernidade

Mas outras e maiores voltas esperam o cavaquinho. A expansão marítima europeia, verificada a partir do século XV, e motivada pela crise que a Europa viveu generalizadamente no século anterior, e não apenas pelo galhardo génio português — embora dirigida pelos estados ibéricos —, vai levar longe o pequeno instrumento. E nas caravelas portuguesas ele, que cabe num bolso grande do capote de um marinheiro ou de um colono aventureiro, chega a distantes cantos do globo onde ainda hoje permanece, assumindo em alguns deles, para além de carácter emblemático, uma assinalável força de renovação musical ⁽¹⁾.

Era o som europeu que, como todo o continente, descobria o resto do mundo numa primeira globalização que criava as teias económicas, sociais e políticas da modernidade, apesar de conhecidos efeitos perversos (como noutras globalizações). Mas, em simultâneo, possibilitava a inovação, o encontro e a miscigenação cultural de saberes, ideias, criação artística; e daí só podiam vir bons resultados.

Na Madeira, etapa que vamos considerar em primeiro lugar, essa mistura não se concretiza... porque a ilha era deserta. No entanto, o pequeno tetracórdio terá aí, com o nome de *braguinha*, um lugar de relevo, até como plataforma de onde vai irradiar para outros mundos; e essa importância é mesmo hipervalorizada por alguns discursos, mais bairristas que etnológicos. Carlos Santos, por exemplo, reivindica-o como de invenção madeirense, fundado, para além das diferenças com o cavaquinho do norte, no nome do instrumento: o braguinha era tocado por gente com bragas, como se chamava o traje campesino local ⁽²⁾. Ora, outras das designações locais eram *cavaquinho*, ele próprio, e *machete de braga* — o que remete para a capital minhota e para a proximidade com o nome *machinho*, usado no já referido *Regimento para o Ofício de Violeiro* de Guimarães .

Registe-se, a este propósito, que o «machinho de cinco cordas» assinalado no mesmo *Regimento* (e que já referimos como podendo ser o desaparecido *cavaco*) terá possivelmente sobrevivido na Madeira dando origem ao *rajão*, outro instrumento ilhéu, às vezes com quatro cordas, mas de dimensões superiores ao cavaquinho.

Também argumenta a favor da suposta originalidade do braguinha o facto de ele apresentar, aqui, as diferenças morfológicas e sociais que já se referiram nos casos de Lisboa e do Algarve. De facto, este instrumento é fabricado na Madeira com dezassete trastos e a escala é elevada relativamente ao tempo; o seu uso, além do envolvimento popular que mantém na ruralidade

⁽¹⁾ Cf. Domingos Morais e José Pedro Caiado, *Os Instrumentos Musicais e as Viagens dos Portugueses*, Lisboa: Museu de Etnologia, 1986, *passim*.

⁽²⁾ Carlos M. Santos, *Tocares e Cantares da Ilha*, Funchal: Tip. da Empresa Madeirense Editora, 1937, pp. 33 e ss.

insular, assume uma feição burguesa e cidadina, como instrumento de tuna ou acompanhante melódico do canto nos salões da urbanidade funchalense. A tese, porém, subvaloriza o facto de essas diferenças — aliás, mais adjectivas que substantivas — não poderem fazer esquecer as semelhanças com o cavaquinho continental, como também notam outros autores madeirenses ⁽¹⁾, bem como não devem ignorar que essas características se verificam em Lisboa e no Algarve onde, apesar de se poder considerar a hipótese de ele para aí ter ido da Madeira, não deixa de ser um «cavaquinho». E as mudanças, resultam, afinal, de recontextualizações técnicas e sociológicas que não são alheias à proximidades com outras modas, reflectida nos demais instrumentos de corda (como o violão), e à mudança do próprio estatuto social do colonizador continental, possivelmente minhoto.

Siga-se a descoberta marítima portuguesa — melhor seria dizer, como já foi referido, a expansão europeia, até porque continua a ser polémica a anterioridade lusitana no conhecimento destas ilhas — e chega-se aos Açores; isto é, o cavaquinho chega aos Açores, levado por continentais, também muito provavelmente oriundos do Minho ou, pelo menos, da litoralidade festiva. Na contemporaneidade (palavra equívoca e conceito armadilhado a que se voltará), ele é ainda referenciado como tradicional, com as mesmas características do arquipélago madeirense, nas ilhas do Pico e Faial ⁽²⁾; porém, sem a mesma força propagadora para o resto do mundo que teve com os emigrantes da Madeira, como se irá ver. Mas não deixa de ser curioso o reactivo facto, referido por Ernesto Veiga de Oliveira, de «na ilha Terceira se construirão hoje [anos 60 do século XX], mas apenas por encomenda dos americanos do aeroporto das Lajes, ou destinados a terceirenses que habitam a América do Norte, e rotulados de “ukulele”» ⁽³⁾.

Continua-se na insularidade atlântica e o cavaquinho aparece igualmente em Cabo Verde. Mas, desta vez, e apesar das ilhas também serem desertas, a colonização não reflecte apenas a tradição europeia; o peso dos escravos africanos — e o arquipélago era importante entreposto do seu tráfico — vai reconfigurar contextos sociais e estéticos e reinventar o instrumento longe das rusgas minhotas, das tabernas de Lisboa ou dos salões madeirenses. Aqui, o cavaquinho vai partilhar o cadinho de muitas influências em que ferve a rica cultura crioula de cabo-verdiana.

Em todas as ilhas — embora a cidade do Mindelo, em S. Vicente, nunca deixe de ser apresentada como capital cultural — ele vai caracterizar o som de mornas, coladeras, funanás e mazurcas ⁽⁴⁾, embora este último género seja originário da Polónia; o que só reforça, aliás, a riqueza diversificada da música cabo-verdiana e a capacidade de adaptação do pequeno cavaquinho

⁽¹⁾ Eduardo Clemente Nunes Pereira, *Ilhas de Zargo*, 2ª ed., Funchal: Câmara Municipal, 1957, pp. 1194-1196.

⁽²⁾ Ernesto Vieira, *Dicionário Musical*, Lisboa, 1890 e *Grove's Dictionary of Music*, citados por Ernesto Veiga de Oliveira, *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, cit., p. 206.

⁽³⁾ Ernesto Veiga de Oliveira, *ibidem*.

⁽⁴⁾ *Chronos cavaquinho Cabo Verde* [em linha].

viajante. De formato maior, com dezasseis trastos e, às vezes, cinco cordas, o cavaquinho acompanhará, assim, a grande visibilidade que a música de Cabo Verde tem hoje em todo o mundo.

Mais a sul, e agora já de novo em terras continentais, desta vez da América, vamos encontrar o cavaquinho no Brasil, onde a miscigenação cultural encontra ainda mais intervenientes: às tradições europeia(s) e africana(s), acrescentam-se agora as influências locais, o que irá resultar na força criativa e na diversidade característica da música do Brasil. Directamente vindo de Portugal continental, ou mediado pelo braguinha da Madeira, como defendem alguns autores ⁽¹⁾, ele é um elemento transversal a toda a música tradicional brasileira, de modinhas e choros aos sambas, partilhando com ela um reconhecimento mundial. Do samba em particular, o seu ícone mais generalizado, o cavaquinho é encenador, contra-regra e protagonista, interpretado pelos maiores nomes desse género musical ⁽²⁾.

De natureza urbana — e até por isso a sua divulgação no Brasil está associada a danças de salão, como a polka e a valsa — o cavaquinho brasileiro tem a escala em ressalto relativamente ao tampo e os dezassete trastos do braguinha, mas o seu uso citadino reveste aqui um carácter eminentemente popular, acompanhando o canto ⁽³⁾, ou em conjunto com violão, bandolim, flauta, pandeiro e muitos outros; o que não impede a consideração do seu uso rural ⁽⁴⁾.

É, agora, altura do cavaquinho dobrar o Cabo das Tormentas!

Do Atlântico passa para o Índico e será reconhecido nesse novo caminho de boa esperança pelo menos em Malaca, como já se referiu, ainda no século XVI. E daí passa para a Indonésia com o nome de *krontjong*; aliás, onde ainda hoje se mantém, integrando as orquestras de um tipo de música local com o mesmo nome ⁽⁵⁾. Aqui o instrumento é também conhecido como *ukélélé*, mas esta designação é mais recente e evidencia a importância de outras viagens do pequeno tetracórdio.

De facto, não é através da saga da exploração marítima característica da expansão europeia que o cavaquinho alcançará o destino em que vai ganhar maior visibilidade e um estatuto simbólico mais marcado; é, sim, através de uma outra lusa aventura, desta vez epopeia prolongada até aos nossos dias, com outros protagonistas — a da emigração. É que é da Madeira, primeiro porto do mar desta viagem, que o cavaquinho vai, no século XIX, para outras águas: as do Pacífico, que banham as ilhas do Havai; desta feita, pela mão de outros viajantes, que não sulcam o desconhecido, mas também procuram

⁽¹⁾ Luís da Câmara Cascudo, *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 3ª ed., Rio de Janeiro: Ediouro, 1972, p. 207.

⁽²⁾ Henrique Cazes, *O Cavaquinho* [em linha] e Henrique Cazes e Ivan Dias, *Apanhei-te cavaquinho*, Duvideo Filmes, 2011 [em linha].

⁽³⁾ *Batidas de cavaquinho (Renan do Cavaco, Brasil)* [em linha].

⁽⁴⁾ Cássio Leonardo Nobre de Souza Lima, *Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano*, Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2008, *passim* [em linha].

⁽⁵⁾ *Schoon ver van jou - Krontjong Toegoe* [em linha].

melhor vida. Aí, baptizado com o nome de *ukulele* (isto é, «pulga saltitante» em língua local), tem as mesmas características do braguinha — dezassete trastos e escala em ressaltos até à boca —, embora Ernesto Veiga de Oliveira fale de uma variante do ukulele de fabrico inglês (as voltas que isto dá...) com doze trastos e escala rasa ao tampo, como o cavaquinho minhoto ⁽¹⁾.

Mas, neste caso, calendário e protagonistas são datados e identificados com precisão: em 23 de Agosto de 1879 chegou a Honolulu o navio «Ravenscrag» transportando centenas de emigrantes madeirenses com destino ao trabalho no cultivo da cana-de-açúcar, entre os quais dois tocadores de braguinha — João Fernandes e José Luís Correia — e três construtores — Manuel Nunes, Augusto Dias e José do Espírito Santo ⁽²⁾. Tivesse o pequeno tetracórdio agradado pela sua sonoridade e facilidade de execução, surpreendido pela conjugação desses aspectos com as suas pequenas dimensões, ou por qualquer outra razão — como o alegado empenho do próprio rei do Havai ⁽³⁾ —, certo é que o *ukulele* se vai transformar no verdadeiro emblema da música e da cultura havaiana ⁽⁴⁾. A evolução histórica do arquipélago de monarquia tradicional para república e, em 1900, para parte integrante dos Estados Unidos da América é acompanhada pelo acentuar desse carácter simbólico, até como marca identificadora e factor de coesão social (as mestiçagens de que a identidade é feita...); mas, sobretudo, vai proporcionar uma ampla e poderosa expansão num mundo cada vez mais anglo-saxónico ⁽⁵⁾.

A força actual do *ukelele* é expressa pela sua prática cada vez mais universal e exemplarmente assinalada, como já se disse, pela dimensão da presença na rede informática global. Não deixe de se registar, igualmente, a importância iconográfica atribuída por variadas personalidades ao acto de se fazerem fotografar com este neto do cavaquinho minhoto: entre muitos outros, músicos como Paul McCartney, Eric Clapton ou os Elvis (Presley e Costello), mas também políticos como Tony Blair ou o havaiano Barack Obama; atrizes e actores como Marilyn Monroe, Tom Hanks ou Benny Hill, mas também Neil Armstrong, o primeiro homem a pisar a Lua.

Enfim, malhas que o império tece, a procura de mudança acentua, o encontro criativo proporciona e a comunicação torna eficaz.

⁽¹⁾ Ernesto Veiga de Oliveira, *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, cit., p. 207.

⁽²⁾ John Henry Felix, Leslie Nunes [bisneto de Manuel Nunes], Peter F. Senecal, *The Ukulele — A Portuguese Gift to Hawaii*, Honolulu, 1980, citado por Ernesto Veiga de Oliveira, *ibidem*.

⁽³⁾ John King, *Prolegomena to a history of the ukulele* [em linha].

⁽⁴⁾ A.A. Bispo, «Ukelele, Machete, Cavaquinho. Transformações inter e transculturais da guitarra e instrumentos afins no Havai: dimensões globais de sua difusão», *Revista Brasil-Europa*, 126/16 (2010:4) [em linha].

⁽⁵⁾ *Mighty Uke Trailer 3.0* [em linha].

Tradição e contemporaneidade

Assim se foram acompanhando percursos cronológicos, geográficos, sociais e estéticos do cavaquinho. De braço raso ao tampo ou em ressaltado, mudando a afinação e o tipo de cordas — de arame ou metálicas, de tripa, de *nylon* — ou variando ligeiramente as dimensões, a viagem foi sempre acompanhada por reactualizações e adequações de um instrumento às sucessivas e diferentes condições e ambientes em que o seu som foi emergindo. E falou-se repetidamente da *contemporaneidade* de um instrumento *tradicional*...

É certo que associamos automaticamente *tradição* às manifestações espontâneas suscitadas por uma prática enraizada e, em regra, de matriz rural (na música, os cantos de trabalho ou de solenidade religiosa, as danças e modas de festa); pelo contrário, a *contemporaneidade* remete-nos para um horizonte de sofisticação urbana e de espectáculo. Mas a marca limite de qualificação que interiorizamos é o *tempo*: a ancestralidade de uma e o carácter presente de outra.

Ora, não será pretensioso querer catalogar de forma absoluta e antinómica, mas singela, dois conceitos (ou, melhor, ideias) que ancoram no muito problemático conceito (ou, melhor, ideia) de *tempo*? Mais prudente e sábio era Santo Agostinho, quando escrevia que «se ninguém me perguntar, eu sei o que é o tempo; porém, se quiser explicar a quem me perguntar, já não sei» (*Confissões*, livro XI).

E, além de pretensioso, não será equívoco utilizar com ligeireza uma ferramenta mental tão delicada e complexa? É que o percurso de uma década do século XXI em nada é comparável ao seu aparente homólogo do século XVII — quando, aliás, a palavra «década» não existia (e sem *nome* não há *coisa*). A História não tem, definitivamente, o mesmo tempo em todo o lado, nem os calendários de referência são os mesmos; enfim, a Humanidade não tem o relógio certo...

De facto, quanto tempo tem a tradição? Ou não invocam a tradição de traje académico estudantes de recém-criadas universidades? E a contemporaneidade é hoje? Ou começa no marco cronológico das revoluções liberais, na passagem do século XVIII para o século XIX, a que os historiadores atribuem o início da *época contemporânea*? É o percurso histórico da Europa que baliza o tempo? Ou é a abertura de lojas chinesas em recônditas aldeias da meseta ibérica?

Afinal, o cavaquinho é tradicional? De onde e de quando? De um Minho de danças de terreiro desde o século XVII? Bem o podemos dizer: é lá que ele é tocado de forma inequivocamente particular e única, em que a técnica utilizada e as características morfológicas do instrumento na região (cordas metálicas e braço raso ao tampo) permitem, em simultâneo, a marcação do ritmo, o desenho melódico e o seu acompanhamento harmónico.

Mas será que podemos excluir, no século XIX, Coimbra das serenatas e as tabernas lisboetas? A ilha da Madeira, placa giratória de onde se espalhou para outros horizontes? Os seus camponeses de bragas ou as senhoras dos salões do Funchal? A crioula coladera ou o samba brasileiro? As orquestras

de *krontjong* na ilha de Java? E que dizer do Havai, onde uma sua recriação é ícone cultural e de onde ele irradia com mais força para todo o mundo? Ou mesmo da antiga Grécia, já que a armadilha do tempo aí situa a sua ancestralidade mais remota? E poderemos não considerar Queirã, no distrito de Viseu, onde ele nunca antes se (ou)viu, mas é tocado em orquestra popular desde finais do século XX, depois do já referido disco de Júlio Pereira ter (re)criado tradições, e a partir do qual este instrumento mais se fabricou e tocou em Portugal?

A tradição é a contemporaneidade do(s) passado(s)? A contemporaneidade é a tradição do(s) futuro(s)?

Muitas perguntas para uma afirmação, essa sim, algo peremptória: é que a contemporaneidade e a tradição não têm tempo nem lugar, porque estão em todos os tempos e lugares — uma, dos que lhe são, foram ou serão coevos; outra, dos que dela se lembrarem, sendo que o elemento mediador entre “antigo” e “moderno”, em qualquer cronologia que se considere, é sempre a memória; quer dizer, só é vivo e actuante aquilo de que nos recordarmos. Ora a lembrança de umas *coisas* implica o esquecimento de outras, e essa memória só se cria com a constante renovação e tradução criativa do que é antigo na realidade de quem a vive; sobretudo se se está a considerar uma manifestação que, como a música, é tão próxima do corpo e da alma — palavra desusada, porém em franca recuperação. ⁽¹⁾.

De facto, as tradições não existem sem contemporaneidades que as façam viver, embora de forma não homogénea e massificada; antes mestiça e plural como o Universo, mas enraizada num quotidiano social e geográfico, que integre e com que partilhe o sentido.

E esta é só *uma* contemporaneidade que, se tiver força para ser lembrada e vivida, será *uma* tradição.

⁽¹⁾ Veja-se o trabalho desenvolvido a este propósito pelo realizador Tiago Pereira, expresso nos documentários *Significado. A música portuguesa se gostasse dela própria*, Águeda: d’Orfeu, 2010 (dvd) e *Sinfonia Imaterial*, Lisboa: Fundação INATEL, 2012 (dvd), bem como em *A Música Portuguesa a gostar dela própria* [em linha].

REFERÊNCIAS DE CONSULTA

Bibliografia

- BERTHE, Louis, «Ukélélé», in MICHEL, François (dir.), *Encyclopédie de la Musique*, vol. III, Paris: Fasquelle, 1961.
- BISPO, A.A. «Ukelele, Machete, Cavaquinho. Transformações inter e transculturais da guitarra e instrumentos afins no Havai: dimensões globais de sua difusão», *Revista Brasil-Europa*, 126/16 (2010:4) [em linha].
 - disponível em: www.revista.brasil-europa.eu/126/Ukelele.html
 - acessado em: 20 de Dezembro de 2011.
- CALDAS, Pe. António José Ferreira, *Guimarães. Apontamentos para a sua História*, 2.^a ed., Guimarães: CMG/SMS, 1996.
- CASCUDO, Luís da Câmara, *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 3.^a ed., Rio de Janeiro: Ediouro, 1972.
- CAZES, Henrique, *O Cavaquinho* [em linha].
 - disponível em: <http://ensaios.musicodobrasil.com.br/henriquecazes-ocavaquinho.pdf>
 - acessado em: 18 de Dezembro de 2011.
- DIAS, Jorge, «O Cavaquinho. Estudo de difusão de um instrumento musical popular», *Actas do Congresso Internacional de Etnografia – Santo Tirso, 1963*. Vol. IV, Porto, s/d.
- KING, John, *Prolegomena to a history of the ukulele* [em linha].
 - disponível em: <http://www.ukuleleguild.org/history.php>
 - acessado em: 10 de Fevereiro de 2012
- LIMA, Cássio Leonardo Nobre de Souza, *Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano*, dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008 [em linha].
 - disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufba.br/tde_arquivos/14/TDE-2011-04-20T063941Z-2144/Publico/Dissertacao%20Cassio%20Leonardo%20Nobre%20de%20Souza%20Lima%20seg.pdf
 - acessado em: 18 de Dezembro de 2011
- MORAIS, Domingos e CAIADO, José Pedro, *Os Instrumentos Musicais e as Viagens dos Portugueses*, Lisboa: Museu de Etnologia, 1986.
- NUNES, António Manuel, *A Canção de Coimbra no século XIX (1840-1900)* [em linha].
 - disponível em: <http://guitarradecoimbra.blogspot.com/2007/01/cano-de-coimbra-no-sculo-xix-1840-1900.html>
 - acessado em: 19 de Novembro de 2011.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, *Pequeno Guia para a Recolha de Instrumentos Musicais Populares*, exemplar mimeografado, 1975.
- , *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, 2.^a ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.
- , *Instrumentos Musicais Populares dos Açores*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.
- PEREIRA, Eduardo Clemente Nunes, *Ilhas de Zargo*, 2.^a ed., Funchal: Câmara Municipal, 1957.
- SAMPAIO, Gonçalo, *Cancioneiro Minhoto*, 2.^a ed., Porto: Livraria Educação Nacional, 1944.
- SANTOS, Carlos M., *Tocares e Cantares da Ilha*, Funchal: Tip. da Empresa Madeirense Editora, 1937.
- SARDINHA, José Alberto, *Tradições Musicais da Estremadura*, Vila Verde: Tradisom, 2000.

Áudio e Videogramas

A Música Portuguesa a gostar dela própria [em linha].

- disponível em: <http://amusicaportuguesaagostardelapropria.org>
- acedido em: 2 de Janeiro de 2012

Batidas de cavaquinho (Renan do Cavaco, Brasil) [em linha]

- disponível em: www.youtube.com/watch?v=0ATt63dpHws&feature=fvwp&NR=1
- acedido em: 2 de Janeiro de 2012

CAZES, Henrique e DIAS, Ivan, *Apanhei-te cavaquinho*, Duvideo Filmes, 2011 [em linha].

- disponível em: www.youtube.com/watch?v=w9kIQv_O_xg
- acedido em: 18 de Fevereiro de 2013

Chronos cavaquinho Cabo Verde [em linha].

- disponível em: www.youtube.com/watch?v=daQlpNCYRWQ&feature=related
- acedido em: 10 de Fevereiro de 2012

GIACOMETTI, Michel *et al*, «Minho», *Antologia da Música Regional Portuguesa*, vol. 3, Lisboa: Arquivos Sonoros Portugueses e de Valentim de Carvalho, 1963 (LP).

Mighty Uke Trailer 3.0 [em linha].

- disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=AyiwoG4Is_I
- acedido em: 22 de Dezembro de 2011

PEREIRA, Júlio, *Cavaquinho*, 4ª ed., Lisboa: Companhia Nacional da Música, 2007 (CD).

PEREIRA, Tiago, *Significado. A música portuguesa se gostasse dela própria*, Águeda: d'Orfeu, 2010 (DVD).

—, *Sinfonia Imaterial*, Lisboa: Fundação INATEL, 2012 (DVD).

Schoon ver van jou - Krontjong Toegoe [em linha].

- disponível em: www.youtube.com/watch?v=nEWkcwd89f4
- acedido em: 5 de Fevereiro de 2012

ÍNDICE REMISSIVO

Onomástico, toponímico e de instrumentos

(as páginas assinaladas em itálico referem-se a notas de rodapé)

ÍNDICE

PREFÁCIO	
Que caminhos?	
O berço minhoto	
Andanças por terra(s)	
Mar, viagem e modernidade	
Tradição e contemporaneidade	
REFERÊNCIAS DE CONSULTA	
ÍNDICE REMISSIVO	