

José Eduardo Braga



Estado da Arte



(Página deixada propositadamente em branco)

José Eduardo Braga

Músicas do Mundo

Estado da Arte

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

Email: imprensauc@ci.uc.pt

URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc

CONCEPÇÃO GRÁFICA

António Barros

INFOGRAFIA

Carlos Costa

Imprensa da Universidade de Coimbra

REVISÃO DE TEXTO

Daniela Posse

EXECUÇÃO GRÁFICA

Sereer, soluções editoriais

ISBN

978-989-26-0004-8

ISBN Digital

978-989-26-0367-4

DOI

<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0367-4>

DEPÓSITO LEGAL

301063/09

ÍNDICE

Introdução.....	5
Capítulo I: Europa	11
Capítulo II: África	47
Capítulo III: Américas.....	77
Capítulo IV: Oceânia	109
Capítulo V: Ásia.....	113
Alguns sítios na Internet.....	131

(Página deixada propositadamente em branco)

INTRODUÇÃO

“Músicas do Mundo” – uma (quase) tradução da expressão “World Music” que, desde há uns vinte anos, tem designado, para um universo anglo-saxónico, tudo o que não é música desse universo. Verdade seja dita que a expressão, com esse significado, nasce de um consenso entre vários responsáveis de editoras discográficas divulgadoras de músicas “étnicas”, de donos de discotecas que não sabiam como catalogar essas músicas para os clientes e de distribuidoras de material discográfico. É, portanto, sob uma perspectiva pragmática que surge essa expressão “World Music”. Sem esta ressalva, a expressão é, em si, pouco significativa. Contudo, ela foi como que consagrada aos mais variados níveis no plano da divulgação e crítica musicais. Em concreto, parece indiscutível que falar-se, neste contexto histórico, de “World Music”

é falar de músicas que existem para além, e apesar, da linguagem musical mais comercial e universal da música *pop* e *rock* de origem anglo-saxónica, é falar de músicas tradicionais e populares (diferente, aqui, de *pop*...) ainda existentes ou que subsistem, na melhor das hipóteses, em registos fonográficos (ao fim e ao cabo, são músicas com uma história mais ou menos secular, que merecem ser lembradas para além das fusões, modernizações e esquecimentos por que passaram).

Uma ideia que subjaz a muitas das músicas referidas neste livrinho é a ideia de influências entre músicas de etnias, de povos, de civilizações diferentes ao longo dos séculos. Como defendem alguns especialistas, é difícil trabalhar com uma ideia de “pureza” cultural, de isolamento face a influências externas. A música fornece exemplos claros de transculturação (ou aculturação, segundo outros) que se verificaram desde cedo na história dos povos. Veja-se o caso da origem do nosso fado, ou do flamenco dos nossos vizinhos espanhóis. Ou de toda a música de regiões como as Caraíbas e as Américas. E registe-se que estas decisivas influências recíprocas se verificaram antes

da existência da MTV. A história de muitos desses fenômenos de transculturação é uma história, na sua origem, de episódios desumanos e ignóbeis: a escravatura, por exemplo, ou a morte de etnias inteiras como aconteceu nas Índias Ocidentais. E ninguém no seu perfeito juízo dirá que a escravatura, que levou milhões de africanos para as Américas, foi uma boa ideia porque sem ela não teríamos o *blues*, o *jazz*, o *rock 'n' roll*, a *soul*, o *funk*, a salsa, a rumba, o samba, etc.!

Mesmo sem se ter consciência de formas musicais como as que aqui são referidas, muitas delas têm influenciado a música que a Europa tem feito. Debussy e Ravel, em 1889, na Exposição Universal de Paris, ficam fascinados com a música do Vietname e da Indonésia. Compositores como Liszt e Bartók inspiram-se no folclore das suas terras. Na música *rock* e *pop* dos anos 60, a filosofia e a música indianas fazem carreira entre alguns músicos como os Beatles, e Ravi Shankar é uma das vedetas do festival de Woodstock. Brian Jones, elemento dos Rolling Stones, vai a Marrocos e grava os Masters Musicians of Jajouka. Na área do *jazz*, há músicos que usam instrumentos tradicionais de países de

África e da Ásia e tocam música inspirada pela música dessas zonas, como é o caso de Don Cherry. E os exemplos poderiam somar-se...

Num livro das dimensões deste e subordinado aos objectivos orientadores da colecção a que passa a pertencer, necessário se tornou fazer uma limitação de assuntos. Os principais critérios para a delimitação dos assuntos a tratar são critérios, em primeiro lugar, objectivos: há determinadas áreas musicais que são de uma grande importância, não só a nível de um país determinado mas, principalmente, a nível internacional. Era impossível, não falar de música de raiz celta, de música cubana, de música do Zaire, da Jamaica, etc. Em segundo lugar, há critérios subjectivos: assim, arranjamos espaço para dizer algo sobre músicas que nos agradam particularmente. Outro critério foi o do espaço dedicado a cada país e estilo musical ter de ser, necessariamente, reduzido caso alargássemos os nossos horizontes: na verdade, considerámos deixar de fora áreas musicais e países que merecem um livro à parte. Assim, aconteceu isso com a música da lusofonia...

Seria injusto não assinalar aqui o meu débito a uma obra que é uma verdadeira súpula de co-

nhcimentos e informações sobre estes assuntos de músicas do mundo: a obra *The Rough Guide Of World Music* (editada por Simon Broughton, Mark Ellingham, David Muddyman e Richard Trillo na editora Rough Guides) e que, na ausência de uma bibliografia final, aqui fica indicada como uma obra a consultar por quem quiser desenvolver temas aqui tratados ou descobrir outras músicas aqui não referenciadas. Em vez de uma bibliografia e para estar à altura dos tempos que correm, apresenta-se uma lista seleccionada de algumas ligações para sítios na Internet.

Por fim, gostaria de deixar um grande agradecimento ao Professor Doutor João Gouveia Monteiro, Director da Imprensa da Universidade de Coimbra e o verdadeiro responsável pela publicação deste livro (que não pelo seu conteúdo e pelo que de criticável ele possa ter – e tem, de certeza!). E responsável não só por ter feito a sugestão mas também pelo apoio “moral” e pela sua compreensão e paciência perante alguns percalços pessoais.

José Eduardo Braga

(Página deixada propositadamente em branco)

CAPÍTULO I: EUROPA

O nosso périplo musical começa no norte da Europa : Irlanda, Gales, Escócia, Inglaterra e Bretanha, zonas em que se cultiva a herança dos Celtas (para além, do norte da Espanha – Galiza, Astúrias e Cantábria – e do norte de Portugal).

Depois, iremos até à Europa Central: Hungria e Roménia, mais precisamente. Finalmente, deambularemos pela multifacetada zona dos Balcãs: a ex-Jugoslávia, Bulgária, Albânia, Grécia e Turquia.

Harpas, gaitas-de-foles e bombardas: a música de raízes célticas

Uma visita, ainda que breve, pelos principais centros em que se cultiva a herança cultural celta tem de começar pela Irlanda. Como na Escócia, Gales e Inglaterra, o interesse pelas raízes musicais celtas foi reavivado nos anos 60 do século passado num período de renascimento da música popular (*folk*). Na Irlanda, este movimento ficou associado ao músico Seán Ó Riada e ao seu grupo Ceoltoiri Chualann de onde saíu Paddy Moloney para fundar os Chieftains.

Grande parte da música irlandesa de raízes célticas é instrumental e destina-se a ser dançada. Tradicionalmente, era apresentada em reuniões em celeiros, em encruzilhadas de caminhos, em casamentos, em festas sazonais, etc. e aliava, tal como acontece em muitas zonas do planeta, uma dimensão lúdica a uma dimensão social e colectiva. Mas um dos grandes palcos de apresentação de música na Irlanda, quer nas zonas rurais, quer nas zonas urbanas, é o *pub* onde se realizam *sessions*, acontecimentos caracterizados por uma

curiosa comunhão entre vários elementos: música, conversação, bebida. Muitos consideram os *pubs* como verdadeiros templos da cultura musical tradicional irlandesa em que existem determinadas regras implícitas que instauram uma certa ordem na confusão que parece reinar no interior do *pub*.

Podemos distinguir entre um repertório instrumental e um repertório vocal. Quer num caso, quer no outro, a melodia tradicional utilizada é actualizada em cada actuação pelos músicos ou cantores através de processos de variação tímbrica, ornamentação e embelezamento que revelam a criatividade dos músicos. Originalmente, os músicos apresentavam-se a solo: as melodias eram tocadas por um violino, uma flauta, uma gaita-de-foles, um acordeão ou por um pífaro e as canções eram executadas sem acompanhamento instrumental. O repertório instrumental era constituído por músicas para dançar e por melodias cujas palavras se perderam com os tempos (*slow airs*). No decorrer do tempo, foram surgindo grupos de músicos como os Chieftains, Dubliners, De Dannan, Altan e Clancy Brothers que foram peças importantes no reavivar das tradições musicais irlandesas na

2.^a metade do século XX. O repertório de canções, designado pela expressão *sean nós* (estilo antigo), apresentadas *a cappella* e relacionadas, segundo alguns, com a tradição dos bardos, são cantadas em gaélico irlandês, embora já se use o inglês também. Entre os artistas que têm seguido esta tradição encontramos Joe Heaney e Maighréad Ní Dhomhnaill.

A partir dos anos 60, surgiram músicos interessados, por um lado, na tradição e, por outro lado, em formas musicais como o *rock*, que cultivaram uma fusão de *folk* e *rock*. Entre eles, destacam-se grupos como os Planxty, Moving Hearts, Saw Doctors, Pogues e músicos como Davy Spillane.

Entre os instrumentos mais tradicionais usados pelos irlandeses, podemos ouvir a harpa (em si, um símbolo da Irlanda), as gaitas-de-foles irlandesas (*uilleann pipes*) e as gaitas-de-foles importadas de zonas da Grã-Bretanha, o *bodhrán* (uma espécie de tamborim), flautas de madeira e flautas de metal (*tin whistles*), violino e o *bouzouki*.

Através do mar da Irlanda, chegamos à Escócia. Também aqui, a partir das cidades de Glasgow

e de Edinburgh, teve lugar, a partir dos anos 60, um movimento de renascimento da música tradicional liderado por músicos como Mike Heron, Robin Williamson, Bert Jansch e grupos como os Boys Of The Lough, Five Hand Reel, Silly Wizard, Runrig e Capercaillie.

Entre as tradições musicais escocesas que poderiam interessar os que pretendiam conhecer e preservar o seu passado musical, encontravam-se algumas formas algo austeras. Desde logo, a música para gaita-de-foles. Nas Terras Altas da Escócia, surgiu o *pibroch* cultivado pelos gaiteiros dos clãs para fins militares, reuniões, funerais, marchas, desfiles, etc.. Parte destas tradições conservou-se na área militar mas também se redescobriram outros géneros de música para a gaita-de-foles: danças tradicionais como *reels* e *strathspeys* e *slow airs* (melodias). Paralelamente àquele género instrumental de *pibroch*, surgiu um tipo de canção em tudo equivalente a essa música instrumental. Na música de dança, também aconteceu algo de semelhante: na verdade, surgiu um estilo em que o som dos instrumentos era substituído pelo som das vozes – *mouth music*, tal é o nome desta

variante. Entre as canções de trabalho, registre-se a existência de *bothy ballads* (canções narrativas cantadas por grupos de assalariados rurais solteiros que eram instalados em casas a que se dava o nome de *bothies*) e *waulking songs* (canções que acompanhavam o trabalho das mulheres que batiam panos acabados de lavar em mesas). Nas ilhas Shetland, desenvolveu-se uma poderosa tradição de música para violino que tem em Aly Bain um dos seus expoentes.

Neste périplo celta, deixamos para trás a muralha de Adriano e rumamos em direcção a Gales, terra de tradições de bardos e de festivais (*eisteddfodau*) de música, literatura e de artes performativas. A união com a Inglaterra no reinado de Henrique VIII, com a anglicização do território e a introdução da religião não-conformista com a proibição de música, provocou um declínio das tradições célticas. A partir de finais do século XVIII, e sob inspiração do romantismo, sociedades culturais estabelecidas em Londres e que contavam com galeses entre os seus membros publicam os resultados das suas investigações sobre o passado celta de Gales e a

sua cultura e civilização. Entre as tradições que chegaram até nós, temos cantos com harmonias em três ou quatro partes, canções de natal (*plygain*), danças tradicionais e a música para a harpa tripla, cultivada, entre outros, por Robin Huw Bowen. Outros instrumentos tradicionais que continuam a ser usados são um instrumento de cordas, da família da lira, com o nome de *crwth*, o *pigborn* (um instrumento de sopro) e a gaita-de-foles galesa (*pibacwd*). Na actualidade, realizam-se em Gales três grandes festivais que contemplam os mais variados aspectos da cultura céltica galesa: o International Eisteddfod, o Royal National Eisteddfod e o Urdd Eisteddfod.

No outro lado do Canal da Mancha, no noroeste da França, a cultura de origem céltica tem sido acarinhada na Bretanha. Também aqui, a influência do romantismo teve um papel importante na recolha e preservação de tradições musicais e poéticas bretãs. Théodore Hersart de la Villemarqué publicou, em 1839, uma recolha de canções tradicionais e de poemas bretões a que deu o nome de *Barzaz Breiz* e que, apesar de algumas polémicas sobre

a autenticidade dos materiais recolhidos, haveria de inspirar muitos músicos das gerações seguintes, nomeadamente, Alan Stivell.

Uma boa ocasião para contactar com as tradições musicais bretãs é a *fest-noz* (uma festa nocturna) onde se pode dançar, beber e comer ao longo da noite ao som de música de dança instrumental tocada por dois *sonneurs* (músicos): um na bombardarda (espécie de oboé) e o outro no *biniou* (gaita-de-foles bretã). Existe também uma variante vocal de música de dança sem acompanhamento instrumental a que se dá o nome de *kan ha diskan* (canto e contracanto) em que um *diskaner* vai respondendo ao canto do outro cantor, o *kaner*. O *gwerz* é uma balada sem acompanhamento instrumental de carácter épico, histórico ou mitológico. Com os tempos, estes músicos têm sido substituídos por grupos que usam a rabeca, o acordeão, baixo eléctrico e bateria para além dos tradicionais *biniou* e bombardarda.

Em meados dos anos 60, Alan Stivell, Dan Ar Bras e Gabriel Yacoub faziam parte de um mesmo grupo que está na base da música bretã moderna. Alan Stivell tornou-se especialista da *tellen*

(harpa bretã) e Yacoub formou os Malicorne, um grupo que aliava música tradicional com *rock*. A tradição bretã renovou-se com cantores como Youenn Gwernig e Andrea Ar Gouilh e grupos como Kornog e Gwerz.

Após este desvio pelo continente, é altura de regressar à Grã-Bretanha, mais concretamente da Inglaterra, zona em que se detectam algumas bolsas de cultura céltica mas que, na generalidade, desenvolveu formas musicais tradicionais diferentes.

A sudoeste, a Cornualha apresenta uma língua e uma música semelhantes às da Bretanha. E, a norte, nos territórios que fazem fronteira com a Escócia, a Northumbria, também se notam influências quer dos vizinhos escoceses, quer de emigrantes irlandeses estabelecidos na zona. Nas comunidades mineiras e nas de criadores de ovelhas, desenvolveu-se uma forte tradição musical com tocadores de violino, harmónica, acordeão e, especialmente, de gaitas-de-foles típicas da Northumbria (*Northumbrian smallpipes*). Billy Pigg é uma lenda entre os tocadores de gaitas-de-foles e a sua influência faz-se sentir entre a geração mais jovem que tem em Ka-

thryn Tickell um dos seus expoentes. O repertório inclui também baladas (*border ballads*: partilhadas com a zona sul da Escócia, daí o nome) e tipos de danças como a *rapper dancing* (característica das zonas industriais mineiras) e a *clog dancing* (trazida da América do Norte).

Outras zonas de Inglaterra conseguiram manter tradições rurais: no Suffolk, em Norfolk, no Sussex e no Yorkshire surgiram músicos como o tocador de banjo John Howson, cantores como Sam Larner, Harry Cox e Walter Pardon, Sean Tester e a Imperial Band, a Copper Family, e os Watersons. Influente foi a publicação, em 1965, de *English Country Music*, um disco compilado por Reg Hall e Bob Davenport que apresentava música instrumental tradicional recolhida, em grande parte, na área de Norfolk. Esta recolha de música tocada em violinos, melodeões, dulcimeres, pianos, gaitas-de-foles e *tabor* (tambor pequeno) influenciou toda uma nova geração que reencontrou parte de uma tradição musical tida por desaparecida. Nos finais dos anos 60 e ao longo dos anos 70, surgiram vários grupos e músicos que cultivaram uma orientação *folk-rock*: Martin

Carthy, Ashley Hutchings, Richard Thompson, Bob Pegg, Fairport Convention, Steeleye Span, Albion Country Band e Oyster Band. Nos anos 80, surge algo a que se deu o nome de *roots dance music* que não deixava de ser uma reacção contra a importância dada às influências celtas na música de gerações anteriores: tratava-se de um regresso, matizado pelas mais variadas influências musicais, às tradições inglesas tal como se podiam ouvir no disco *English Country Music*. É um período em que florescem grupos como os Oak, Old Swan Band, Blowzabella e Boothill Foot-Tappers. Neste contexto, assistiu-se a uma adesão de músicos jovens a formas musicais mais tradicionais, entre os quais destacamos Eliza Carthy, Nancy Kerr, os Lakeman Brothers e muitos outros.

Pela Europa Central até aos confins dos Balcãs...

Um sempre angustiante esforço selectivo levou-nos a concentrar a nossa passagem pela Europa Central na música de dois países: a Hungria e a Roménia. Depois tentaremos

entender o que se passa na zona dos Balcãs que inclui estes países: a Eslovénia, a Croácia, a Bósnia, a Sérvia, o Montenegro, a Macedónia, a Albânia, a Bulgária, a Grécia e a Turquia. Segundo alguns especialistas, estas são zonas em que se mantêm vivas tradições musicais populares bem antigas. À excepção da Grécia e da Turquia, todos os outros países faziam parte do chamado Bloco de Leste e têm vivido as mais variadas vicissitudes e dificuldades nos últimos 20 anos, o que não deixa de ter repercussões ao nível das tradições musicais nacionais.

Hungria

Nos anos 70 do século passado, os locais ideais para a audição de música popular e para dançar em Budapeste davam pelo nome de *táncház* – uma palavra que, tradicionalmente, designava o lugar onde se dançava na aldeias. O aparecimento destes lugares teve muito a ver com a reacção contra os grupos estatais que divulgavam um folclore delinea-

do pelas políticas culturais oficiais. Músicos como Ferenc Sebö e Béla Halmos recolheram canções e danças nas aldeias e trouxeram esse espólio para Budapeste para ser divulgado. E entre as zonas que forneciam grande parte da música ouvida no *táncbáz* encontrava-se a Transilvânia, uma província ocidental da vizinha Roménia que alberga uma numerosa comunidade húngara. Como minoria étnica, tinham mantido bem viva a tradição musical dos antepassados. Após o colapso do chamado Bloco de Leste, vários grupos de músicos húngaros da Transilvânia costumam ir até Budapeste apresentar o seu repertório musical. A música tocada no *táncbáz* tem duas origens. Ou se encontra preservada em registos fonográficos e livros de recolhas para o caso de tradições que já não se encontram activas (lembre-se que, no início do século xx, músicos húngaros como Zoltán Kodály e Béla Bartók fizeram milhares de gravações de música tradicional na Hungria e, no caso de Bartók, em países vizinhos) ou ainda se pode encontrar bem viva em aldeias (o que normalmente significa em aldeias habitadas por húngaros na Transilvânia e também na Eslováquia).

Uma sessão musical no *táncbáz* começa com uma dança lenta até acabar com uma *csárdás* bem frenética. Entre os músicos associados a este movimento *táncbáz* encontramos a cantora Márta Sebestyén, o grupo Muzsikás, no seio do qual ela costuma cantar, e outros grupos como os Kalamajka, Téka e Vujicsics.

Mas falar de música húngara evoca em muitos espíritos a realidade das orquestras ciganas urbanas que começaram a aparecer em meados do século XVIII e que tocavam em festas da alta sociedade e em cerimónias de recrutamento militar. Numa altura em que ainda não existia o alistamento obrigatório no Império Austro-Húngaro, os jovens eram atraídos para a carreira militar através de música e de danças. Uma dança como o *verbunkos* era tocada neste contexto. Na verdade, as raízes históricas mais imediatas de uma tradição musical húngara encontram-se no período em que a Hungria fez parte do Império dos Habsburgos e a maior parte do repertório destas orquestras ciganas vem do século XIX. Tradicionalmente, a orquestra era constituída por quatro instrumentos de cordas e por um *cimbalon* (uma espécie de dulcimer ou

saltério). Pode dizer-se que a música tocada por estas orquestras é música húngara e não cigana. Os elementos destas orquestras vivem nas cidades, normalmente afastados das comunidades ciganas e a realidade é que muitas vezes nem sequer conhecem a música dessas comunidades.

A verdadeira música cigana da Hungria não usa geralmente instrumentos e consta de canções lentas sobre as agruras da vida e de danças rápidas. As canções são acompanhadas de ruídos produzidos pela voz, que marcam o ritmo, pelo batimento de paus no solo e em latas. Na falta de instrumentos, a música cigana utiliza a voz para fazer imitações do som de instrumentos, o que resulta num som agreste e improvisado. O grupo Kalyi Jag é um grupo cigano que já tem estatuto profissional.

Roménia

A Roménia situa-se numa zona de fronteira entre a Europa Central e os Balcãs. O regime de Ceausescu manteve o país num grande isolamento o que, em termos de tradições musicais, resultou

na conservação de estilos e formas de carácter bem arcaico em muitas zonas remotas do país.

A província mais ocidental do país é a Transilvânia, habitada por uma mistura étnica de romenos, húngaros (a mais elevada taxa de cidadãos desta minoria encontra-se aqui) e ciganos. Apesar desta diversidade étnica, é de assinalar que a música romena desta zona está mais próxima da música húngara do que da romena de outras províncias e que a música húngara daqui tem uma sonoridade mais próxima da música romena do que da música da Hungria e essas características dão um sabor único e diferente à música da Transilvânia. Como acontece com a generalidade da música tradicional, a música desempenha uma função social, nomeadamente, em casamentos, funerais e por ocasião da partida dos jovens para o serviço militar. A formação tradicional dos grupos musicais consta de um trio de instrumentos de corda (violino, *contra*, que é uma espécie de viola/violeta, e contrabaixo) a que se pode acrescentar um *cimbalom* e, ainda, um segundo violino ou viola. Nos casamentos, o grupo musical pode ter um acordeão, um clarinete e um instrumento de sopro de nome *taragot*. Grande

parte dos grupos musicais das zonas rurais, como o grupo Palatea, é constituída por ciganos. No interior da Transilvânia, é possível distinguir ainda vários estilos regionais em zonas como Kalotaszeg com danças como a *legényes* e as canções *bajnali* que tiveram no músico cigano Sándor Fodor um dos seus expoentes ou como a região de Mezoség onde é possível ouvir estilos bem antigos acompanhados por um violino ou flauta a solo.

A leste da Transilvânia, encontra-se a província da Moldávia onde a população húngara tem o nome de *Csángós* e ocupa zonas de pastoreio a leste dos Cárpatos. Aqui sobrevive música agreste tocada por gaita-de-foles e tambor. No vale de Gyimes, aparecem duos de violino e *gardon* (uma espécie de violoncelo) e onde surgiu a cantora Ilona Nistor.

A sul, entre os Cárpatos e o Danúbio, fica a Valáquia, uma zona em que os grupos de músicos são, à semelhança da Transilvânia, formados predominantemente por ciganos. *Taraf* (palavra de origem árabe) é o nome dado a esses grupos que tocam uma música de carácter mais oriental. O grupo inclui um violino, um *tsambal* (*cimbalon*)

e um contrabaixo; o alaúde de outros tempos é substituído pelo *tsambal*, guitarra e acordeão. As danças (que evoluem em círculo) têm nomes como *hora*, *sîrba* e *brîu*. Para além de danças (que são o repertório exclusivo na Transilvânia), o *Taraf* também apresenta baladas e canções épicas, nomeadamente, canções de casamento e contos lendários. E algumas relatam as proezas dos *Haidouks*, lendários salteadores ao estilo de Robin dos Bosques e seus companheiros.

Sáímos da Roménia e vamos para sul até à Bulgária, a nossa porta de entrada nos Balcãs. Com o desmembramento da Jugoslávia, o número de países da zona mais que duplicou (o “nosso” conceito de Balcãs talvez seja um pouco abusivo: a Croácia e a Eslovénia não farão parte dos Balcãs...). Bulgária, Albânia, Grécia e Turquia também fazem parte desta zona da Europa, multi-étnica e multi-religiosa, em que a diversidade cultural gerou alguns fenómenos musicais fascinantes. Com a presença muçulmana nesta zona, já estamos com um pé noutros continentes...

Bulgária

Em 1986, Peter Murphy, vocalista do grupo Bauhaus, deu a ouvir a Ivo Watts-Russell, patrão da editora discográfica britânica 4AD, uma cassete com música cantada por um coro de mulheres búlgaras. Pouco tempo depois, Watts-Russell conseguiu o licenciamento dessa música e publicou um disco que se tornou um sucesso inesperado da 4AD: *Le Mystère des Voix Bulgares*, tal era o nome desse disco. As canções desse disco tinham sido gravadas pelo coro feminino da rádio búlgara e contava como solistas com os nomes de Nadka Karadzova, Yanka Rupkina e Konya Stojanova. Muitos ouvintes ficaram com a ideia de se estar perante uma manifestação de música popular, o que não era bem o caso: a maior parte dessas canções eram sofisticadas composições corais. Na verdade, a maioria da música tradicional búlgara era tocada e cantada sem harmonias ou simplesmente acompanhada por um bordão tocado na gaita-de-foles. Mas, em algumas zonas, existem complexos sistemas polifónicos, normalmente da responsabilidade de

intérpretes femininos. Na zona de Shop, perto de Sofia, há aldeias em que as mulheres cantam em harmonias de duas ou três partes. E, na zona de Pirin, a complexidade harmónica do canto ainda é maior: cantam-se simultaneamente dois textos diferentes em duas canções diferentes, de duas vozes cada uma.

A vida camponesa é pontuada por música ritual de natureza vária. Nas aldeias, os jovens andam em grupo a pedir presentes aos habitantes – é um ritual que tem o nome de *Koleduva*. O *Laduvane* surge no Ano Novo e o *Lazuravane* na primavera é celebrado pelas mulheres jovens que cantam e dançam pelas ruas fora no dia dedicado a S. Lázaro. E, nas aldeias de Bulgari, Kondolovo e Rezovo, celebrava-se o *Nestinarstvo* em honra de S. Constantino e de Sta. Helena que culminava, em tempos passados, numa sessão de transe em que se dançava por cima de brasas quentes ao som da gaita-de-foles e de tambores.

Apesar da adopção generalizada de instrumentos modernos, ainda há zonas da Bulgária em que os grupos musicais preferem os instrumentos tradicionais: a *gaida* (gaita-de-foles), *kaval* (flauta),

gadulka (um instrumento de cordas tocado com arco da família da rabeca), a *tambura* (um instrumento de cordas tipo alaúde) a que pode acrescentar o *tapan*, um grande tambor.

Por fim, uma breve referência aos grupos musicais que animam casamentos. Na verdade, estes grupos funcionaram, durante muito tempo, à margem do controlo estatal. O clarinetista Ivo Papanov, de origem turca, é um dos mais conhecidos músicos oriundos deste tipo de grupos e tem cultivado géneros como o *jazz*, para além de música turca, grega, etc.. De referir também o grupo Trakiski Solisti.

A ex-Jugoslávia englobava uma série de regiões que, no seu conjunto, têm tido desde há séculos uma das histórias mais conturbadas do continente europeu. A antiga federação englobava eslovenos, croatas, sérvios, macedónios, albaneses, bósnios, turcos, húngaros, ciganos, valáquios e outros grupos étnicos. Religiosamente, era uma mescla de católicos, ortodoxos e muçulmanos. A preservação de antigas

danças, canções e ofícios estava a cargo de associações culturais e artísticas designadas por KUD que agrupavam entusiastas amadores que recebiam apoio do estado e que funcionavam a nível de fábricas, aldeias e cidades.

Eslovénia

As formas mais comerciais da música popular eslovena sofreram a influência das regiões alpinas e do Império Austro-Húngaro: trata-se de valsas e *polkas* tocadas por acordeonistas, trompetistas e clarinetistas. Muita desta música foi introduzida na Eslovénia por soldados eslovenos do exército do Império Austro-Húngaro. Outros estilos tradicionais já são raros. As *velike goslarje* (grandes orquestras) de *cimbalom*, de instrumentos de cordas e de sopros ainda são lembradas pela Beltinska Banda.

O estilo mais corrente de música popular foi “inventado” nos anos 50 do século XX pelos irmãos Slavko e Vilko Avsenik à frente de grupos de

acordeão, trompete, clarinete, tuba a acompanhar um trio vocal. São grupos deste tipo que ainda tocam em casamentos e bailes de bombeiros (assim designados pelo simples facto de decorrerem em quartéis de bombeiros...).

Croácia

A *tamburica orchestra* é o tipo de grupo musical mais tradicional da Croácia. A *tamburica* é um instrumento de cordas que pode ter várias dimensões: do tamanho de um mandolim (*prim*) ao tamanho de um contrabaixo (*berde*). A zona em que este tipo de orquestras predomina é a Eslovénia, a norte e leste de Zagreb. Noutras zonas, a música croata ora recebe influências austríacas, ora influências italianas (costa do Adriático). De teor bem diferente é a música que se pode ouvir na Ístria com harmonias pouco habituais numa escala pentatónica própria e que usa instrumentos como a *rozenica* (um oboé grande), *surla* (um instrumento de sopro com tubo duplo) e o *diple* (gaita-de-foles).

Bósnia-Herzegovina

Nesta zona de maior influência turca, a forma mais típica de canção urbana é a *sevdalinka* (do turco *sevda* que significa “amor”), uma canção de amor que foi herdada dos invasores turcos mas que também pode ser de origem eslava. Os cantores costumavam ser acompanhados pelo *saz*, uma espécie de alaúde de origem turca. Nos dias de hoje, a música é tocada por um grupo de acordeão, violino, clarinete e guitarra. Por volta da Primeira Grande Guerra, surgiram grupos com dois cantores, dois violinos e *sargija* (*saz* usado nas zonas rurais) que tocavam um estilo chamado *Izborna Bosanska muzika* (música das raízes) originário do vale do Drina e de Kalesija e que se tornou popular a partir dos anos 60 do século xx. As irmãs Jelic, o grupo de Mohamed Beganovic e os grupos Zvuci Zavicaja e Kalesijski e Zvuci são alguns dos músicos que se distinguem nesta forma musical.

Sérvia

A música de influência turca dos centros urbanos da Bósnia está na origem daquilo a que hoje se dá o nome de *novokomponovana narodna muzika* (música popular de composição recente). Trata-se, no fundo, de uma urbanização da música tradicional das aldeias e das pequenas cidades levada a cabo nos grandes centros urbanos e que serve os gostos de uma classe trabalhadora que emigrou para as cidades e que é produzida em larga escala pela indústria musical mais comercial. O acordeão e o clarinete são os instrumentos preferidos para acompanhar canções que falam de amor e traição. Miroslav Ilic e Vesna Zmijanac são dois conhecidos intérpretes deste estilo musical. Em geral, a música sérvia é uma música alegre e divertida a exemplo do *kolo* que é uma dança que evolui em círculo e em que a parte superior do corpo se mantém imóvel. Os acordeonistas acabaram por tirar o lugar aos gaiteiros e a *frula*, uma pequena flauta típica dos pastores na sua origem, é o instrumento mais popular nas zonas rurais. Mirko Kodicevic e Ljubo Pavkovic são dois expoentes na arte de tocar o acordeão.

No sul da Sérvia, ocupado durante mais tempo pelos Turcos, existem estilos com um mais acentuado carácter oriental com orquestras de instrumentos de sopro da família dos metais que tocam danças tradicionais nas aldeias dessa zona. Um bom exemplo é a música de Jova Stojiljkovic e da sua Brass Orkestar.

Montenegro

Esta região é famosa pela sua tradição de poesia épica em que um menestrel acompanhado pelo *gusle* (um violino de uma só corda) recita poemas que tratam de assuntos lendários e de heróis míticos. Ainda nos nossos dias, se compõem poemas épicos que tratam dos mais variados assuntos (desde a morte de um futebolista até à vida nas prisões nos tempos de Tito).

Macedónia

O território cultural da Macedónia estende-se até ao norte da Grécia e ao sudoeste da Bulgária.

Como é habitual nos Balcãs, a população tem minorias de albaneses, turcos, sérvios e ciganos, o que se reflecte na música da região. Toda a música da Macedónia assenta em ritmos bastante complexos e o instrumento mais tradicional é a *gajda* (gaita-de-foles) tocada por excelentes músicos como Pece Atanasovski. O *kaval* (flauta) e a *tambura* (alaúde) também são comuns. Em festivais e casamentos, o ar vibra com o som de duas *zurli* (um oboé de som estridente) e do *tapan* (um tambor grande). Nas cidades, a música tradicional é tocada por grupos com o nome de *calgii*, de origem oriental e que usam o violino, o clarinete, o *kanun* (uma cítara de origem turca), o *ud* (alaúde) e um naipe de percussões como o *def* (um tamborim) e a *tarabuka* (um tambor com forma de ampulheta). Nos nossos dias, os instrumentos de origem oriental têm sido substituídos por acordeão, guitarras, violas-baixo e baterias.

A comunidade cigana constitui uma importante minoria na Macedónia e fornece um grande número de músicos. Suto Orizari, perto de Skopje, é a maior cidade cigana do mundo e a música moderna dos ciganos pode ouvir-se nos seus bares, tocada em

instrumentos eléctricos e com um repertório variado que chega a incluir canções de filmes indianos (ao fim e ao cabo, os ciganos são originários da Índia). Ferus Mustafov, Tunan Kurtisev e Mahmut Muzafer são nomes a registar e a ouvir.

Albânia

Os estilos musicais albaneses reflectem, no essencial, a divisão étnica do país: com os Ghegs a norte e a sua música a uma voz de carácter heróico e com os Tosks e Labs a sul que cantam em polifonia uma música de teor mais lírico. Em geral, a música assume-se como expressão de sentimentos patrióticos e como veículo de uma tradição histórica oral e de valores sociais e morais.

No norte, o poema épico é a tradição musical mais séria em que as histórias de heróis são acompanhadas pelo som do *labuta* (um violino de uma só corda). Também existe uma tradição de baladas na zona de Dibër. Aqui o cantor é acompanhado pelo *çifteli* (uma espécie de *saz* de duas cordas). Outros estilos variam entre o carácter rústico da

música dos pastores que tocam o *zumarë* (um espécie de clarinete duplo) e a música romântica e lírica da cidade de Shkodër que usa escalas orientais e está próxima da *sevdalinka* da Bósnia. Em Tirana e no centro da Albânia, a música popular é de influência cigana, aliando o som típico do clarinete com várias influências vindas da música *pop* do Mediterrâneo oriental.

A sul, com o uso da polifonia, existem estilos vocais complexos e estranhos como se verifica na região do porto de Vlorë, em que cada um dos quatro cantores tem uma designação própria e partes bem definidas com falsete, vibrato e gritos. Entre os Tosks, existem grupos mistos de instrumentos e vozes nas cidades de Korçë e Përmet que usam violinos, clarinetes e *llautë* (alaúdes). Dois dos grandes músicos albaneses, Laver Bariu e Remzi Lela, são desta zona. A forma musical instrumental mais importante é a *kaba*, um estilo melancólico semi-improvisado liderado por um violino ou clarinete apoiado num bordão tocado por acordeão ou *llautë*, a que se costuma seguir uma dança.

Grécia

A música tradicional grega resulta de uma série de influências orientais e ocidentais. Muitas canções antigas são em modos originários da Turquia e do Irão; na Grécia continental, ainda predominam os antigos modos gregos; e ainda podem surgir influências da música de Itália.

Dois dos estilos com nítida influência oriental são o *amanédhes* e a *rembétika*, populares na primeira metade do século XX e que renasceram na década de 70.

O estilo *amanédhes* ou *café amanes* surge nos cafés das cidades turcas de Esmirna e de Istambul no início do século XX. Ao som de instrumentos como o violino, o *kanonáki* (cítara), o *sandoúri* (dulcimer), o *ouíti* (alaúde) e o *saz* (que originaria o *bozouki* grego), ouviam-se canções que ecoavam estilos originários da Pérsia e da Ásia central. As cantoras podiam tocar castanholas e dançar em palco. Na Grécia, distinguiram-se nomes como o da judia grega Rosa Eskenazi (nascida em Istambul) e de Rita Abatsi (nascida em Esmirna) que aliavam *smyrneika* (canções trazidas dos cafés de Esmirna) e *rembétika*.

O final da dominação otomana na Grécia esteve na origem da criação da música popular moderna grega. A derrota na Primeira Grande Guerra levou à dissolução do Império Otomano, o que significou que perto de milhão e meio de gregos estabelecidos na Ásia Menor voltou à Grécia. Grande parte destes emigrantes forçados estabeleceu-se em bairros pobres à volta das grandes cidades e é neste contexto social que surge a *rembétika*. Até essa altura, as preferências musicais do povo voltavam-se para as tradições gregas e bizantinas a par de influências orientais e do centro dos Balcãs, enquanto que as classes mais altas preferiam a música clássica italiana e vienense mais ligeira. Do contacto entre os trabalhadores mais pobres das cidades e os milhares de refugiados resultou uma troca de culturas e experiências que reforçou a presença daqueles gostos musicais do povo grego. A *rembétika* tornou-se na música dos pobres e desprotegidos que falava da vida deles e dos marginais dos centros urbanos e que entronca numa tradição oral em que há lugar para a improvisação, quer a nível musical, quer a nível das letras cantadas. A canção começa normalmente

com um prelúdio instrumental (o *taxími*) que dá a conhecer o modo usado. Depois, entra o cantor que improvisa uma letra com base numa melodia conhecida. Nos anos 20 e 30 do século xx, a *rembétika* podia ser ouvida em muitas *tekédhes* de Atenas e de outras cidades. Nas *tekédhes*, trabalhadores, desempregados e marginais bebiam café, consumiam haxixe e ouviam música. Markos Vamvakaris foi um dos grandes nome deste período inicial da *rembétika*. No final dos anos 30, a ditadura de Metaxas fechou muitas *tekédhes* e proscreeu a *rembétika* e tudo o que soava a música de origem turca. Também, a predilecção pelo estilo das *kanthádes* (canções de origem italiana) contribuiu para o declínio da *rembétika*. Após o final da Segunda Grande Guerra e da guerra civil, Vassilis Tsitsanis introduziu temas amorosos no estilo e tornou-o mais suave e aceitável até a *rembétika* se tornar, com os tempos, uma forma asséptica e afastada das suas origens polémicas.

No início dos anos 60, surge o movimento da *néo kíma* (nova onda) que se desenvolveu em pequenos clubes de Atenas. Mas, entre 1967 e 1974, a ditadura militar fechou muitos desses clubes que

eram locais de encontro de simpatizantes de ideias de esquerda. A música ouvida nesses clubes era um misto de tradição *rembétika* e de um estilo de canção latino-americano genericamente conhecido como *nueva canción*. Apesar de não estarem directamente associados a este movimento, músicos como Mikis Theodorakis e Manos Hadzidhakis não deixavam de ter muitos traços em comum com ele.

Turquia

A música turca clássica é um produto da cultura otomana e é seleccionada a partir de registos escritos de obras de compositores famosos dos séculos XV e XVIII, entre outros. A destacar nesta área, é a música da seita Sufi Mevlevi, fundada no século XIII, e que defende a natureza mística da música como uma via espiritual e meditativa para entrar em contacto com Deus. O ritual envolve uma dança em constante rodopio por parte dos dervixes e é acompanhada por música tocada pelo *ney* (uma flauta de madeira), *tambur* (alaúde), violino, percussão e *rebab* (uma espécie de violino

com duas cordas). Com a fundação da república em 1922, a música clássica religiosa foi banida de apresentações públicas até 1946. Também existe um estilo semi-clássico que é apresentado em clubes nocturnos e que tem o nome de *fasil*. Esta variante tem influências ciganas e o Erkoşe Ensemble é um dos melhores grupos do género.

Os esforços de secularização e de ocidentalização da cultura turca levada a cabo pela república de Mustafa Kemal também tiveram repercussões no domínio da música popular. As autoridades turcas acreditavam que a genuína música do povo turco se encontrava na Anatólia e houve uma tentativa de “normalização” dessa música. Contudo, a *halk müziği* (música popular) conseguiu resistir a esta política e pode encontrar-se ainda em quatro estilos: música rural, *ozan*, *türkü* e música curda.

A música rural é parte integrante de casamentos e festivais anuais que oferecem a possibilidade de se ouvir música tocada no *davul* (tambor), *klarnet* (clarinete) e *zurna* (oboé). Noutras zonas, é popular a música tocada ao *kemançe* (violino) em ritmos rápidos marcados por tambores ou pelo batimento dos pés no solo.

A música ancestral dos poetas populares da Anatólia (os *ashiks*) é a música *ozan*. Os *ashiks* musicam poemas de poetas lendários e escrevem os seus próprios poemas e acompanham-se ao *saz* (alaúde). Ashik Veysel foi um dos mais importantes *ashiks* do século xx. Uma novidade é representada pelo grupo Muhabbet que congrega vários *ashiks* que normalmente se apresentam individualmente.

Türkü é uma amálgama de várias tradições musicais turcas que constitui uma forma de música popular urbana tocada por uma panóplia de instrumentos populares turcos, ocidentais e árabes.

A música da minoria curda é domínio de *dengjeb* (bardos), *stranjeb* (cantores populares) e *cirokjeb* (contadores de histórias). Os instrumentos usados são principalmente instrumentos de sopro e de corda: o *blur* (uma flauta), o *düdük*, o *tembur* e o *sez*. Sirvan Perwer é uma das grandes figuras da música curda no exílio.

Inovações relativamente modernas e urbanas são os estilos *arabesk* e *taverna*. O *arabesk* aparece nos finais dos anos 60 e é, como o nome indica, de influência árabe tanto no estilo, como nas melodias, reflectindo a importância das rádios de

países árabes ouvidas na Turquia e que surge ao mesmo tempo que se processa uma rápida urbanização com milhares de pessoas a deslocarem-se dos campos para as cidades. *Taverna* é um estilo que nasce sob a influência do estilo grego do mesmo nome e da música dos *cabarets* turcos e inspira-se no *arabesk* e na música popular.

CAPÍTULO II: ÁFRICA

A viagem pelo continente africano começa no Egípto e percorre o norte de África antes de atravessar o deserto do Sara para avançar por um magnífico caldeirão de estilos musicais, muitos dos quais foram levados para o outro lado do Atlântico com consequências musicais importantes. É toda uma estonteante variedade de músicas que nos sai ao caminho, desde as zonas de influência árabe até aos domínios de ancestrais impérios africanos.

NORTE DE ÁFRICA

Egípto

Após muitos séculos de domínio estrangeiro, o Egípto conseguiu tornar-se plenamente inde-

pendente no século xx. Mas, em termos culturais, é talvez o maior centro aglutinador de todo o mundo árabe, um universo homogêneo de mais de 200 milhões de habitantes. E com a sua indústria musical forte e dinâmica é um poderoso foco de irradiação de música para todo esse universo cultural. No Cairo, encontram-se músicos e cantores de todo o mundo árabe, desde Marrocos até ao Iraque, que se sentem como egípcios.

A cidade do Cairo é um verdadeiro ponto de encontro de vários estilos musicais. Nas suas ruas, podemos assistir a um *mulid* (festival que celebra os santos de uma mesquita) da responsabilidade das irmandades Sufis do Cairo. Uma das manifestações destes festivais é o *ziker*, um ritual dramático que usa canções e danças para abrir o caminho do êxtase divino. Sob o efeito de ritmos hipnóticos, o líder recita poesia Sufi ao som do *nay* (flauta) até se alcançar o paroxismo dos devotos. A música de casamentos também pode marcar presença nas ruas do Cairo: trupes Hassabala cantam e dançam ao som de tambores de madeira, de cornetas e de trompetes. Cumprida a sua função, partem para outra festa de casamento e é a vez dos convida-

dos se juntarem num local para assistirem a um espectáculo de dança do ventre num palco improvisado. Ou há ainda oportunidade para ouvir cassetes gravadas com os últimos êxitos da música da juventude que começou a aparecer em meados dos anos 70. Após anos de domínio de artistas como a cantora Umm Kalthum, as exigências de um público mais jovem levaram ao aparecimento de dois estilos associados ao desenvolvimento de uma nova classe média urbana: o *shaabi* e o *al-jil*. Com o *shaabi*, assiste-se à introdução de canções ligeiras inspiradas em temas do folclore e que se afasta da tradição séria clássica. Ao início, um fenómeno que teve como protagonistas artistas oriundos da classe média, em breve assistiu-se ao aparecimento de cantores vindos do seio das classes trabalhadoras. Com isto, o *shaabi* acabou por se tornar a música das pessoas dos bairros operários das cidades. Ahmed Adaweyah foi o primeiro cantor a ter um sucesso maciço em 1971. Por seu lado, o *al-jil* é a música *pop* dos jovens egípcios: é o sucedâneo da música *pop* estrangeira. Esta música de dança usa tecnologia estrangeira (o *sampler*, por ex.) mas o seu espírito e estilo

são árabes. O líbio Hamid el-Shaeri, a viver no Egipto desde 1974, teve um papel importante na modernização das produções musicais. E, em 1988, a canção “Lolaiki” cantada por Ali Hamaida foi o primeiro grande êxito produzido por el-Shaeri.

Fora dos centros urbanos, há música que acompanha todo o tipo de acontecimentos da vida das pessoas: colheitas, circuncisões, actos religiosos, casamentos, etc.. No litoral mediterrânico, encontra-se o estilo *sawabili* caracterizado pelo uso da *simsimaya* (uma espécie de guitarra) ou do acordeão. Do deserto da Líbia e das zonas áridas do Sinai e do deserto oriental, chega-nos a música dos Beduínos que tocam o *mismar*, uma espécie de clarinete duplo. Da Núbia, despovoada devido à construção da segunda barragem de Assuão, saíram mais de 100 000 núbios, muitos deles para o Cairo, cidade onde se notabilizaram dois músicos: Ali Hassan Kuban e Mohamed Mounir. E no sul do Egipto, cultiva-se um género musical de nome *saiyadi* que se caracteriza pelo uso do *nabrasan* (um grande tambor) e da *mismar saiyidi* (uma trompeta). Les Musiciens du Nil são um dos mais conhecidos grupos da zona, cujo cantor

principal, Met'al Gnawi, é de uma família cigana da cidade de Luxor.

Argélia

Nos inícios do século XX, o estilo andaluz, trazido para o Norte de África depois de 1492, era o tipo de música ouvido pelas elites urbanas. Era um estilo refinado que usava poesia religiosa e secular clássica e uma forma de poesia mais popular chamada *chir al-milbûn*. Mas, nas ruas das zonas costeiras, havia músicos rurais que tocavam para as massas menos requintadas. Eram os *cheikhs* que usavam o mesmo tipo de poesia acima referido mas com um acompanhamento musical diferente, que era um estilo rural com dois ou três acordes com uma batida forte tocada com a *garba* (flauta do deserto) e com o *guellal* (um pequeno tambor metálico). Esta música recebeu o nome de *rai* e era tocada por homens respeitáveis, defensores da moralidade e da decência que cantavam baladas de amor e canções sobre heróis ou santos. Nas primeiras décadas do século XX, assistiu-se

à formação de uma classe urbana de proletários iletrados e desenraizados a quem aquele tipo de *rai* não dizia muito. Problemas e questões sociais como o colonialismo, o crime e a prostituição não eram tema de canções. Mas na cidade de Oran, a “pequena Paris” do Norte de África, algo estava para acontecer. A cidade tinha reputação de ser um centro de diversão com cantinas, cafés, casas de consumo de haxixe, bares e bordéis. É neste ambiente que surgem as *cheikbas*, versão feminina dos *cheikhs* cantores e que eram filhas ou mulheres de camponeses ou de trabalhadores manuais. Elas pegaram no *rai* dos *cheikhs* e começaram a utilizar uma linguagem que misturava o calão das ruas de Oran, o francês e versos de poesia *chir al-milbûn*. Cheikha Remitti tornou-se na cantora mais popular deste estilo, uma figura destemida num universo dominado por homens e em que as mulheres decentes não cantavam em público, muito menos usando uma linguagem chocante para tratar temas controversos.

O *rai* foi um dos elementos que condimentou o estilo *wahrani*, a par das sonoridades egípcias popularizadas por cantoras como Umm Kalthum e

de elementos de *andalous* clássico. Este estilo é, de certa forma, um precursor daquilo que se conhece como *pop-rai*, surgido após a independência da Argélia em 1962. Após um período em que o *rai* se confinou a exibições privadas, em meados dos anos 60, surge uma forma de *rai* adaptada aos sons que chegavam do exterior, nomeadamente o *pop-rock* anglo-saxónico, o flamenco e outros géneros. O *rai* pretende-se agora mais dançável, introduzem-se instrumentos como o saxofone ou a trompete e a *tabla* (tipo de tambor) e, para tocar os quartos-de-tom tão característicos da música árabe, introduzem-se acordeões alterados. Os *Cheikhs* e as *Cheikbas* dão lugar aos *Chebs* e às *Chabas* (palavras que significam “jovem”). Com o aparecimento no mercado de gravadores de cassetes baratos, o *pop-rai* é divulgado de uma forma sistemática entre a juventude argelina, dando a conhecer vedetas como Cheb Khaled, Chaba Fadela e Cheb Mami.

Marrocos

De entre as tradições musicais de Marrocos, vamos referir duas das mais interessantes: a dos Berberes e a das Irmandades religiosas.

Os Berberes eram os habitantes da maior parte do Magrebe quando os Árabes chegaram. Com a conquista, os Berberes retiraram-se para as montanhas e a maior parte da música marroquina que se ouve fora das grandes cidades é de origem berbere e distingue-se da música de influência árabe pelos ritmos, afinações, instrumentos usados e sonoridades. Nas aldeias, a música é colectiva: toda a comunidade participa. Ao longo do Atlas, encontramos danças como o *abouach* e o *abidus* e instrumentos como o *bendir* (tamborim) e flautas. A música ritual dos Berberes acompanha ritos relacionados com o calendário agrícola e com acontecimentos da vida das pessoas ou serve para afastar bons e maus espíritos (*djinns*) ou para provocar a queda de chuva. Existem também grupos itinerantes de músicos profissionais das montanhas do Atlas que têm o nome de *imdyazn*. O líder é o *amydaz* (poeta) que improvisa e noticia aconte-

cimentos nas praças das aldeias. É acompanhado por tambores e *rabab* (violino de uma só corda) e pela *gbaita* (oboé) tocada pelo *bououghanim* que também é uma espécie de palhaço do grupo.

A Irmandade religiosa Gnaoua tem membros que são descendentes de escravos da África subsariana com devotos espalhados por todo o Marrocos, especialmente no sul, na zona de Marraquexe. As *deiceba* são cerimónias Gnaoua que servem para aplacar espíritos que habitam numa pessoa ou lugar, para curar perturbações mentais e picadas de escorpião. O *gimbri* ou *sentir* (alaúde) usado como instrumento é idêntico a instrumentos da África Ocidental. Também usam o *garagab* (castanholas de metal) para tocar um ritmo conducente ao transe.

ÁFRICA CENTRAL E ÁFRICA DO SUL

África do Sul

A África do Sul oferece um panorama musical com uma grande profusão de estilos e uma

dinâmica indústria musical. O principal factor da evolução musical neste país de África foi o fenómeno da urbanização. O *marabi* surge como um estilo musical dos bairros de lata de Joanesburgo e tocava-se em pianos estragados e com latas cheias de pedras nas tabernas das *townships* (zonas urbanas na periferia das grandes cidades reservadas à população não-branca no tempo do *apartheid*). O *marabi* consistia numa única frase musical à volta de uma progressão de três acordes que se repetia e onde tudo podia caber em termos melódicos. Nos anos 30, tocava-se com guitarras, banjos e concertinas, existindo, nos finais dos anos 40 – 50, uma série de estilos urbanos baseados nestes padrões *marabi*. Por esta altura, a expressão que designava este tipo de estilo musical era a de “township jive” (*jive* é uma palavra que pode ser sinónimo de *jazz*). Ao combinar-se com o *swing* norte-americano, o *marabi* deu origem ao estilo de *african jazz*.

Um dos primeiros estilos a obter sucesso comercial e reconhecimento internacional foi o *pennywhistle jive* nos anos 50. O *pennywhistle* é uma flauta de metal. Quando este estilo conseguiu

penetrar nos subúrbios e nos centros das grandes cidades, os fãs brancos desta música baptizaram-na de *kwela*. O grupo Solven Whistlers of Soweto e os músicos Spokes Mashiyane e Abia Temba distinguiram-se neste estilo. Ao substituir a flauta pelo saxofone, Mashiyane deu origem ao *sax jive* que depois recebeu o nome de *mbaqanga*. No início dos anos 60, entram em cena as guitarras eléctricas e surge um estilo vocal com acompanhamento eléctrico que acabou por receber o nome de *mqashiyo* e que assenta nos estilos vocais das *townships* dos anos 50 popularizados pelos grupos Manhattan Brothers e Skylarks, por sua vez influenciados por modelos norte-americanos. Este estilo de *vocal jive* acrescentou uma quinta voz às quatro existentes nos modelos adoptados e um elemento de *groaning* (uso de uma voz no registo de baixo profundo). A meio dos anos 60, este estilo vocal encontra-se formado, apresentando a voz de baixo acompanhada por cinco vozes femininas com um acompanhamento instrumental eléctrico e recebe o nome de *mqashiyo*.

A seguir à Primeira Grande Guerra, o desenvolvimento da indústria no Natal é acompanhado

pelo aparecimento de um estilo vocal *a cappella* dos trabalhadores Zulus. O estilo *mbube* surge em 1939 por obra de Solomon Linda e do seu grupo: uma voz aguda evoluía num fundo de quatro vozes, com predominância para as vozes de baixo. Com o uso de um estilo vocal mais estridente, quase gritado, o *mbube* passa a ser designado pelo nome de *isikhwela jo*. Durante a segunda metade dos anos 50, o interesse pelos estilos de música vocal Zulu diminuiu, até que, nos anos 60, a criação da Radio Zulu ressuscitou esse interesse, desta vez, por um género que ficou com o nome de *cothoza mfana*, um estilo mais suave que o *isikhwela jo*. Em tempos recentes, o grupo Ladysmith Black Mambazo é um excelente representante dos modernos estilos vocais dos Zulus.

Madagáscar

Esta grande ilha tem uma população de origem malaio-polinésia a que se juntaram árabes e africanos falantes de *swahili*. Portugueses, britânicos e franceses também deixaram as suas marcas na ilha.

A música acaba por reflectir estas origens. No litoral mais próximo do continente africano e sob a influência de rádios da África Oriental, temos o estilo *watcha watcha* apresentado por grupos com guitarras eléctricas e próximo da música do Quênia. Nas terras altas, entre a etnia Merina, encontram-se harmonias de sabor polinésio.

No início dos anos 70, surgiu o grupo Mahaleo num período de grande agitação que haveria de levar ao derrube do governo neocolonial da altura. O grupo toca uma mistura de *rock* ocidental com harmonias e ritmos malgaxes das terras altas, usando para o efeito instrumentos tradicionais como a *kabosy*, uma pequena guitarra com um número de cordas que pode variar entre as quatro e as seis e a *farara*, uma espécie de harmónica.

O grupo Tarika, que começou com o nome Tarika Sammy, toca um misto de estilos de várias zonas da ilha, aliado ao estilo vocal Merina e com o recurso aos instrumentos tradicionais.

Outros músicos tentam fazer frente às influências de fora com fusões e com a modernização dos sons tradicionais, numa tentativa de resistir à tendência para o esquecimento das suas tradições

musicais. Jean Emilien, que toca *kabosy* amplificada e harmónica, enveredou pela modernização da *vako-drazana*, as antigas canções tradicionais, misturando-as com música de dança. D'Gary, um guitarrista da tribo Bara, desenvolveu um estilo próprio de tocar *marovany*, uma espécie de cítara. Outros músicos são adeptos do estilo *vakojazzana*, uma fusão de *vako-drazana* e *jazz*.

Zaire (República Democrática do Congo)

A ex-colónia belga é um dos grandes centros musicais de África, com uma vida musical centrada na capital Kinshasa. O contributo principal do Zaire para a música de África foi o *soukous*, nome por que é conhecida a rumba zairense que se tornou popular a partir dos finais dos anos 60 e que é cantada em *lingala*, uma língua inter-étnica. Para além disso, o *soukous* caracteriza-se por uma fusão de estilos de tocar guitarra característicos da África Ocidental e das zonas interiores do país.

A rumba afro-cubana instalou-se de armas e bagagens na África Ocidental e Central quer antes,

quer depois da Segunda Grande Guerra. No Zaire, a parte de piano do *son montuno* (uma variante do estilo *son* de Cuba: em princípio, *montuno* é o solo de um instrumento), foi adaptada para guitarra e esta era tocada com um estilo semelhante ao que era usado para tocar o *likembe* ou *sanza*, um instrumento de lâminas metálicas ou de bambu, tocadas com os dedos. Estas características deram origem a um estilo mais africano e menos influenciado pela música europeia. A indústria discográfica do Congo teve um grande impulso devido à acção de comerciantes gregos que viram uma oportunidade de ganhar dinheiro na venda de discos com música local e na venda de gira-discos para os tocar e, em breve, havia em actividade uma série de editoras discográficas que gravaram grandes quantidades de discos de rumba na sua versão congoleza tocada por músicos semi-profissionais. A criação da Radio Congo Belge, que começou a emitir a partir dos anos 40, foi também um importante factor de promoção desta música africana. Em Kinshasa, foram acrescentados outros elementos a este novo estilo: as harmonias vocais aprendidas nas igrejas e a tradição musical das fanfarras religiosas de

instrumentos de sopro de metal. Em 1953, surge o grupo African Jazz liderado por Joseph Kabasele e, em 1956, o guitarrista Franco fundou a Orchestre Kinois de Jazz (OK Jazz). O grupo de Kabasele incluía nas suas fileiras músicos como o guitarrista Dr. Nico, o cantor Pascal Tabu Rochereau e o saxofonista dos Camarões Manu Dibango e o grupo “re-africanizou” os ritmos latinos mais populares. A OK Jazz partia de ritmos do folclore e usava técnicas musicais mais tradicionais.

Um outro desenvolvimento foi o aproveitamento da secção instrumental da rumba, o *seben*, momento em que as várias guitarras passavam para primeiro plano para incentivar os dançarinos com diálogos instrumentais incendiários.

Vários membros dos grupos African Jazz e OK Jazz acabaram por criar os seus próprios grupos ao longo dos anos 60 e 70: African Fiesta, Orchestre Veve e Somo Somo são alguns desses grupos onde pontificavam músicos como Rochereau, Dr. Nico, Kiamanguana Verckys, Mose Fan Fan e muitos outros.

O som clássico destes grupos era um misto de vozes, guitarras, instrumentos de percussão e de so-

pros (sob influência das secções de metais de grupos como o do norte-americano James Brown). Entre 1969 e 1974, muitos alunos da escola secundária Gombe adoptaram uma formação característica de grupos de *rock* ocidentais e iniciaram um estilo próprio. Grupos como os Stukas e Zaiko Langa Langa deram mais ênfase aos duelos entre guitarras, afastaram os instrumentos de sopro e adoptaram estilos vocais ‘gritados’, inventando, ao mesmo tempo, danças novas como a *cavacha*. Papa Wemba, Choc Stars, e Anti-Choc foram alguns dos músicos desta nova geração. A partir dos finais dos anos 80, o centro da música zairense parece ter-se deslocado para Paris, cidade onde músicos como Kanda Bongo Man, Pepe Kalle e os guitarristas Rigo (de Rigobert...) Star e Diblo Dibala alcançaram sucesso.

ÁFRICA OCIDENTAL

Mali/Guiné-Conacri

A etnia Mandinga é predominante nas zonas ocupadas por países como o Mali, Guiné-Conacri, Senegal e Gâmbia. Esta etnia possui três línguas diferentes que correspondem, por sua vez, a estilos musicais diferentes. O Maninka é falado no Mali Ocidental e na Guiné Oriental. Aqui, a música é de um estilo mais clássico e é o estilo de cantores como Salif Keita e usa instrumentos como o *ngoni* (uma espécie de alaúde que alguns acreditam ter dado origem ao banjo), o *tama* e o *doundoun* (tambores), bem como a guitarra. No Mali central, fala-se o Bamana. A música usa uma escala pentatónica e uma figura de relevo nesta área é a do cantor tradicional Fanta Damba. Por sua vez, o Mandinka é usado na Gâmbia, sul do Senegal e Guiné-Bissau. O instrumento tradicional mais importante desta zona é a *kora*, um misto de harpa e alaúde, possivelmente originária da Guiné-Bissau e que tem em Toumani Diabaté um dos seus exímios cultores. A música daqui é in-

fluenciada pela música e danças de povos vizinhos como os Wolof e Jola.

Tradicionalmente, a música Mandinga é de exclusiva responsabilidade de uma casta de músicos – os *jalis* (*jaliya* é o nome da sua arte). Costumavam viver na corte dos reis e entretinham a nobreza com canções épicas e histórias sobre acontecimentos da vida dos Mandingas. Existe um repertório que é comum a todas as regiões e as melodias tradicionais podem ser reutilizadas com novos arranjos e palavras diferentes. A estrutura destas canções assenta num refrão previamente composto e cantado por um coro e na improvisação. A partir da independência, surgem grupos que tocam música de dança como a Rail Band no Mali e a Bembeya Jazz Band na Guiné e grupos semi-acústicos que usam instrumentos tradicionais e eléctricos. Para além dos instrumentos já referidos, usa-se também o *balafon* ou *bala* (um xilofone) e tambores como o *djembe*. Entre as inovações, encontra-se a guitarra eléctrica que foi adaptada em larga escala pelos músicos Mandinga. Ao longo dos anos 50 e 60, a influência da música de dança cubana acentuou-se com o

acrescento de secções de metais e de percussões aos grupos da época. Mas, a partir da década de 70, as autoridades dos dois países tentam impor um regresso às fontes musicais tradicionais em contraposição com uma atitude considerada por muitos como ainda subsidiária do colonialismo. O grupo Super Biton de Ségou abraçou a música da etnia Bamano, inspirado por este movimento de regresso às origens tradicionais. Nos finais dos anos 80, entram em cena músicos da região de Wassoulou, a sul de Bamako, que não tinham uma tradição de *jalis* e cuja música, de base pentatónica, era uma música de caçadores. Entre os instrumentos usados, encontram-se vários tipos de harpa como a *donsongoni* (uma harpa dos caçadores) e uma versão mais pequena, *kamalengoni*. O som da harpa é acompanhado pelo uso de um reco-reco de metal, o *karinyang*, enquanto que as mulheres tocam o *fle*, uma cabaça usada como instrumento musical. Sali Sidibé e Oumou Sangaré são duas cantoras de música Wassoulou.

E entre músicos famosos destes dois países, temos o guineense Mory Kanté e os malianos Salif Keita e Ali Farka Touré.

Senegal - Gâmbia

O grupo Wolof é o grupo étnico dominante no Senegal. A Gâmbia é um pequeno país rodeado pelo Senegal por todos os lados menos por uma curta faixa costeira. Na Gâmbia e no sul do Senegal, a música tradicional Mandinka gira à volta da *kora* que, nos anos 80, começou a ser amplificada e a ser usada para tocar música de dança, dando lugar a grupos populares semi-acústicos com *kora*, percussões (os tambores tradicionais Wolof: *sabar* e *tama*) e baixo eléctrico. Com a importância de Dakar na indústria musical da zona, a música Mandinka fica num plano secundário quer no Senegal, quer na Gâmbia, embora haja excepções como os grupos Ifang Bondi e Guelewar da Gâmbia e Canari do Senegal.

Como em outras zonas da África Ocidental e Central, as danças cubanas e outras músicas latino-americanas foram populares no Senegal. Nos anos 60, grupos cubanos que visitavam o país, como a Orchestra Aragon, eram tão populares que os músicos senegaleses criaram a sua própria versão de música afro-cubana, chegando a cantar

em espanhol. Foi o que aconteceu com grupos como a Star Band de Dakar. Em 1970, foi a vez de aparecer a Orchestra Baobab que tocava ritmos afro-cubanos e cantava em espanhol e crioulo de Cabo Verde. Com os tempos, procederam à introdução de canções da Gâmbia e de canções Wolof. A integração de canções Wolof verifica-se no estilo *ndaga*, uma fusão de *salsa* e de ritmos do tambor *tama*. O cantor Thione Seck apresenta-se com o estilo *mbalax*, uma fusão de músicas como *jazz*, *rock*, ritmos latinos com o *sabar*, um tambor e também uma forma de dança tradicional do Senegal. Com o grupo Super Diamono, que teve nas suas fileiras o guitarrista Ismael Lô, estamos perante o estilo de *mbalax blues*. Entre os músicos desta zona mais conhecidos a nível internacional temos Youssou N'Dour e Baaba Maal.

Gana

No Gana, o papel cultural predominante é desempenhado pelo grupo étnico Akan (com as etnias Fante, Ashanti, Ga-Adangme e Ewe).

No nordeste, encontramos etnias como os Dagomba, Mampresi e Frafra que usam instrumentos como violinos, alaúdes e grupos de percussões que integram *talking-drums* com forma de ampulheta (são tambores que emitem um som semelhante ao de uma voz humana). No noroeste, o principal instrumento dos Lobi, Wala, Dagarti e Sissala é um instrumento da família dos xilofones.

Os Ewe são a principal etnia do sudoeste e têm música como a *agabadza* (uma antiga dança guerreira), o *borborbor* (uma fusão de música Ewe com *highlife konkoma* que deriva de um estilo chamado *adaba*, música tocada por grupos de instrumentos de sopro de metais, por sua vez influenciada pela música das bandas militares ocidentais). No sul da parte central do Gana, os Ashanti e Fante têm uma elaborada música de corte com grupos de grandes tambores e trompas. No estilo *asonko*, tocam grandes xilofones de madeira.

O estilo *highlife* tem origem nos clubes e salões de dança da Costa do Ouro colonial. Nos primeiros anos da independência, o *highlife* tinha-se tornado na música nacional do Gana. O estilo começa a delinear-se no início do século xx quando os

ritmos locais começaram a ser influenciados por música religiosa europeia, música militar de bandas de metais, canções de marinheiros e influências africanas da costa da Libéria. Nesta fusão, apareceram estilos como o *osibisaba* (do sudoeste do Gana), o *ashiko* (da Serra Leoa), estilos de guitarra da Libéria e *gambe* da Serra Leoa, um estilo introduzido por escravos libertos da Jamaica. O nome *highlife* tem a ver, concretamente, com as noites de festa em que as pessoas se vestiam com a sua melhor roupa para ir dançar. No início, o *highlife* apresenta duas variantes essenciais. Uma dessas variantes consagra um estilo de orquestras de dança com metais e cordas, que tocavam todo o tipo de danças (*foxtrots*, valsas, *ragtimes*, etc.). A outra caracteriza-se pelos grupos de guitarra, mais pobres e, muitas vezes, com um carácter mais rural que tocavam um estilo africano neotradicional (também conhecido como *palm-wine music*, isto é, música que se tocava em locais populares onde se consumiam bebidas alcoólicas como o vinho de palma). Começou por se desenvolver na costa, junto da etnia Fante. Os instrumentos usados eram guitarras acústicas, caixas de madeira que

eram percutidas e garrafas de cerveja que eram “tocadas” com paus e moedas que serviam de pano de fundo para as vozes. As guitarras eléctricas e percussões mais sofisticadas aparecem mais tarde. Uma variante deste estilo de grupos de guitarras é o *concert party* – uma mistura de teatro cómico, música e dança.

Durante a Segunda Grande Guerra, o repertório das orquestras de dança enriquece-se com o acrescento de temas de *swing* e de *jazz*, o que resultou naquilo que muitos consideram o estilo clássico de *highlife*. ET Mensah liderou o seu grupo Tempos, que popularizou o estilo por toda a zona. Guy Warren, o líder dos Tempos antes de Mensah, introduziu ritmos afro-cubanos e o calipso. A Ramblers International Dance Band de Jerry Hansen, formada em 1962, é uma das que goza de uma maior longevidade.

A partir do golpe que afastou Nkrumah em 1966, o *highlife* entrou em declínio. A meio dos anos 70, houve uma recuperação do estilo de grupos de guitarra. EK Nyame que, nos anos 50, introduziu o contrabaixo e percussões latinas, resolveu gravar, em 1975, uma série de temas

antigos. Foi um sinal de partida para o revivalismo desses estilos antigos e tradicionais com grupos como Wulomei (um dos esteios do revivalismo cultural da etnia Ga) e guitarristas como Daniel Amponsah.

Nigéria

A Nigéria apresenta uma imensa diversidade étnica com mais de 400 grupos diferentes.

No norte, a música dos Hausa é música que se ouve em casamentos, nascimentos, circuncisões e combates de luta livre. Uma grande variedade de instrumentos de percussão e o *goje* (um violino de uma só corda) são normalmente utilizados. No sudeste, vivem os Igbo que usam o *obo*, uma cítara de 13 cordas. Há música cerimonial tocada por grupos com o nome de *egwu ota* que tocam tambores e chocalhos quando o *obi* (o chefe) sai do palácio e regressa. A tradição instrumental dos Yoruba baseia-se na música feita com percussões, entre as quais se encontra o tambor *dundun* que também dá o nome a um estilo musical. A formação

tradicional de um grupo de percussões Yoruba é constituída por tambores de várias dimensões e por timbales que têm o nome de *gudugudu*. O tambor principal tem o nome de *iyalu*, cujo som imita a voz humana. Entre os Yoruba, também existe uma forma de teatro musical que mistura música tradicional com teatro e a narração de histórias.

É na capital Lagos que se encontram as mais variadas influências, que dão origem a fusões que têm dominado o panorama musical da Nigéria. Entre os estilos principais, temos o *juju*, o *fuji*, o *highlife* e o *afro-beat*.

O termo *juju* terá sido criado na década de 20 por Tunde King que o aplicou a um estilo de música desenvolvido entre a população Yoruba de Lagos, aliada a descendentes de escravos libertos da Serra Leoa e do Brasil. O estilo, semelhante à música da Serra Leoa e do Gana que tem o nome de *palm-wine music*, era tocado em guitarras, banjos ou qualquer outro instrumento de cordas com o acompanhamento de cabaças e de maracas. O estilo *juju* estabelece-se definitivamente a seguir à Segunda Grande Guerra com a introdução da amplificação sonora. Tunde Nightingale, IK Dairo

e Ebenezer Obey são músicos que, nos anos 50 e 60, se distinguem no panorama da música *juju*. Entre eles, introduzem a guitarra eléctrica, o acordeão e aumentam o número de músicos nos grupos (até estes terem trinta elementos). Com a chegada de King Sunny Ade, a concorrência entre músicos levou a constantes inovações (a introdução de um novo instrumento, estilo ou som), o que culminou na existência de grandes grupos com quatro guitarras, vários instrumentos de teclas, guitarras havaianas, numerosos instrumentos de percussão e vários cantores. Nos anos 80 e 90, surgiram novos estilos Yoruba como o *Yo-pop* com Segun Adewale e o *afro-juju*, com Sir Shina Peters, que combinava *juju* com *afro-beat* e com percussões do estilo *fuji*.

O estilo *fuji* aparece com a formação de grupos no final dos anos 60 que usavam elementos do estilo *apala* aliado ao *sakara* e *were* (todos estes, estilos acústicos de percussões e vozes) para criar um novo estilo de dança. Com efeito, à excepção da guitarra havaiana, o estilo assenta na voz tal como ela é usada na tradição muçulmana e em instrumentos de percussão tradicionais dos Yoruba

como o *sakara*, uma espécie de tamborim e o *apala*, um tambor ‘falante’. Sikiru Ayinde Barrister, Ayinde Kollington e Wasiu Barrister são os músicos mais populares do estilo *fuji*.

Entre os Igbo, o *highlife* trazido do Gana no início dos anos 50, quer na forma de orquestras de dança, quer na forma de grupos de guitarras, tornou-se a forma musical mais popular. Bobby Benson, Rex Lawson e Prince Nico Mbarga and Rocafil Jazz distinguiram-se neste estilo *highlife*. A guerra civil no final dos anos 60 levou à saída dos músicos Igbo de Lagos. O *highlife* sobreviveu pela insistência de músicos como o Yoruba Dr. Victor Olaiya e Stephen Osadebe e Orlando Owoh.

Uma das figuras mais conhecidas internacionalmente é o já falecido Fela Kuti, o criador do *afro-beat* sob a influência do *afro-soul* de Geraldo Pino da Serra Leoa misturado com elementos de *highlife*, *jazz* e música tradicional. Entre os músicos de Fela Kuti que definiram o estilo *afro-beat*, encontra-se o baterista Tony Allen. Após a morte de Fela, o filho Femi continua a tradição musical iniciada pelo seu progenitor.

(Página deixada propositadamente em branco)

CAPÍTULO III: AMÉRICAS

Tal como aconteceu com os escravos africanos trazidos da África Ocidental para as Américas, atravessámos o Atlântico para fazer duas paragens em pleno mar das Caraíbas. A prova de que a importância de um país não se mede pelas suas dimensões surge com toda a evidência na história musical de duas ilhas da zona: a Jamaica e Cuba, países que criaram formas musicais poderosas e influentes não só localmente mas também a nível internacional. No continente, vamos ter oportunidade para contactar com a música de raiz latino-americana no México, Chile e Argentina. Mais a norte, vamos descobrir formas musicais das mais variadas origens: a música dos nativos norte-americanos, a música dos Apalaches, da Louisiana, os estilos

tex-mex, klezmer e salsa, até chegarmos ao oceano Pacífico para uma paragem no Hawai.

CARAÍBAS

Jamaica

Em 1494, Colombo chega à Jamaica e os espanhóis instalam-se na ilha até à segunda metade do século XVII, quando são expulsos pelos ingleses. Por esta altura, as populações autóctones já tinham sido dizimadas por actos de violência e por doenças trazidas pelos europeus. Em seu lugar, os colonizadores espanhóis e ingleses trouxeram escravos da África Ocidental. Até à independência em 1962, a música da Jamaica era de natureza africana com traços europeus. Entre a comunidade Maroon, constituída por antigos escravos fugitivos ou libertados pelos espanhóis por alturas da invasão inglesa da ilha, a música conservou traços africanos vincados devido ao grau de independência destas comunidades que se refugiaram nas zonas montanhosas e inóspitas da ilha. Importante

para o futuro da música jamaicana foi a música de natureza religiosa, característica das comunidades de africanos cristianizados e música secular como a do Carnaval (*jonkanoo*). Na década de 50, o *mento* é um estilo popular com algo de semelhante ao calipso da Trinidad. Na capital Kingston, a urbanização leva a uma elevada concentração de habitantes pobres, vindos das zonas rurais, em *ghettos*. Em geral, a população urbana tem gostos diferentes que se voltam para os sons que chegam dos Estados Unidos, emitidos por potentes rádios do sul desse país e que transmitem *rhythm 'n' blues* no estilo característico da Louisiana. A partir dos anos 40, a principal fonte de diversão são os *sound systems*, que dão a ouvir aos habitantes de Kingston discos com música norte-americana da preferência dos jamaicanos. É um divertimento barato para os fãs da música que não frequentam os clubes mais sofisticados. No final da década de 50, Duke Reid, Coxsone Dodd e Prince Buster dominam a panorama dos *sound systems*. Por volta de 1959, esses empresários lançam-se na gravação e edição de discos. Com efeito, algumas mudanças verificadas na música norte-americana ouvida

pelos jamaicanos com o aparecimento do *rock 'n' roll* vieram secar a fonte de discos importados pelos proprietários de *sound systems*. E se a fonte secou, os empreendedores jamaicanos vão tentar, num primeiro período, gravar música reproduzindo os estilos de *rhythm 'n' blues* mais populares na Jamaica. É um estilo conhecido como *jamaican boogie*. Em 1962, a independência surge ao som de um novo desenvolvimento musical que recebeu o nome de *ska*, com um ritmo sincopado e corrido característico e de natureza predominantemente instrumental em que se destacam músicos oriundos de grupos de *jazz* (saxofonistas, trompetistas, pianistas e guitarristas). Os Skatalites são o grupo que ilustram bem esta fase da música jamaicana. Entre 1966 e 1968, surge o estilo *rocksteady*, mais lento que o *ska*, em que o baixo e a bateria assumem especial importância a par do órgão e influenciado pela música *soul* norte-americana. No final da década de 60, com a entrada em actividade de novos produtores como Lee Perry, Joe Gibbs e outros, a música jamaicana dá mais um passo importante: a criação de um estilo que veio a ser conhecido pelo nome de *reggae*. Na década seguinte, surgem

inovações no interior do *reggae*, entre as quais se destacam o estilo DJ (aqui, DJ tem mais a ver com o papel de animação dos *disc-jokeys* radiofónicos com um estilo de conversa animado), o *dub* (uma versão, normalmente instrumental, de uma canção), o *dancehall* (uma variante do *reggae* surgida nos finais dos anos 70, mais simples e voltada para a realidade vivida nos espaços de dança), o *dancehall* digital ou *ragga*, uma variante surgida nos anos 80.

Entre a música DJ, temos pioneiros como U-Roy e Big Youth e para o *dub* e sua evolução foi essencial a visão de homens como King Tubby e Lee Perry.

A música jamaicana é um caso de sucesso a nível internacional, pois não há país do mundo que não tenha adoptado este estilo jamaicano, o que estará ligado, em parte, à figura de Bob Marley que conseguiu um estatuto de estrela mundial, coisa rara para um cidadão originário de um pequeno país como a Jamaica. E não nos podemos esquecer das comunidades de emigrantes jamaicanos em países como o Reino Unido, os Estados Unidos da América e o Canadá que constituem pólos importantes de divulgação do *reggae* fora da Jamaica.

Cuba

Ao longo da sua história musical, Cuba pôs o mundo a dançar ao som de rumbas, mambos, chachachás, *danzones* e *habaneras*.

A cultura indígena desapareceu completamente com a colonização espanhola, iniciada em 1511. Os escravos vieram, na sua maioria, da África Ocidental (Nigéria, Camarões, Benin e Congo). Em Cuba, os escravos desenvolveram sistemas religiosos preservados em *cabildos* (associações de devotos), que influenciaram a criação de uma religião afro-cubana sincrética com elementos da religião católica que ficou conhecida com o nome de *Santería*. As divindades adoradas (identificadas com santos católicos) são os *orishas* que são objecto de manifestações religiosas em que a música e a dança são elementos essenciais. Cada *orisha* tem um conjunto de ritmos próprios, tocados no *batá* (tambor em forma de ampulheta) e no *chekeré* (no Brasil, *xequerê*, uma espécie de maracas). São estes ritmos complexos que constituem a base da música cubana.

A rumba genuína é música afro-cubana para vozes e percussão. De origem religiosa, o re-

repertório moderno é secular e engloba três tipos tradicionais: o *yambú*, uma dança lenta para pares, o *guaguancó*, uma dança mais acelerada (em que, tal como no *yambú*, o par dança sem se tocar) e a *columbia*, uma dança para homem a solo e a mais rápida das três.

A dança é acompanhada por ritmos tocados por instrumentos de percussão: *claves* (dois paus curtos e grossos que se batem um no outro para indicar a “clave”, a chave rítmica da peça e que inicia a rumba, indicando aos outros músicos o tipo de ritmo), o *guagua* (um tubo de madeira em que se fazem três buracos que são tapados com placas de metal que são percutidas com baquetas), a *maruga* (um chocalho de recipiente duplo) e congas. A estrutura de uma rumba é aplicável a grande parte da música afro-cubana. Uma melodia lírica vocal surge por cima do som das percussões; de repente, o ritmo apura-se, o coro junta-se e começa a secção de “chamada e resposta” com o *quinto* (o tambor principal) a improvisar e a acompanhar as *inspiraciones* (improvisações) do cantor – é a secção *montuno* do *son montuno* e da salsa, quando o grupo começa a “aquecer”

provocando uma reacção explosiva nos dançarinos. O grupo Los Muñequitos de Matanzas é um bom exemplo de executantes de rumbas.

Enquanto que a rumba é a principal tradição afro-cubana, o *danzón* é um dos estilos mais europeus da música tradicional cubana em que uma orquestra de cornetas, saxofones, clarinetes e percussões toca melodias derivadas de contra-danças europeias.

Na província do Oriente, surgiu o *son* que é o estilo predominante na canção e dança cubana e o elemento mais influente na música popular de dança latina.

A província tem uma população de várias origens, incluindo grupos de emigrantes que chegaram à ilha no século XIX, brancos e africanos de expressão francófona vindos do Haiti, que acrescentaram novos elementos aos que já existiam de origem africana e espanhola. Como na rumba, o ritmo *clave* é central com o contraponto rítmico da percussão (bongos, maracas e *güiro*, isto é, reco-reco). Esta é a base africana em cima da qual surge a camada melódica e harmónica latina. Usa guitarras como o *tres* (com três ordens duplas de cordas) e o baixo.

O *son* chegou a Havana levado pelas forças que libertaram a ilha da escravatura. Aí, em Havana, surge o Sexteto Habanero que, na década de 20, já actuava com a formação clássica do sexteto: um *tres*, guitarra, bongo, baixo e dois cantores que tocavam *claves* e maracas. Nos finais da década de 20, o sexteto passa a septeto com o acrescento de uma corneta. Os elementos rítmicos tocados pelos bongos eram os elementos das cerimónias religiosas sincréticas da ilha. O *son* evoluiu com músicos como Félix Chapotín, Arsénio Rodriguez e Beny Moré. O grupo ao estilo da *charanga* acrescentou violinos e flautas, como no caso da Orquestra Aragon e do grupo Ritmo Oriental. A *musica campesina* é *son* de tradição rural e é representado por Celina González. Várias formas de *son* são tocadas por grupos como a referida Orquestra Ritmo Oriental, a Orquestra Original de Manzanillo, a Sierra Maestra, Los Van Van e Irakere.

No início dos anos 70, surge o movimento *Nueva Trova* sob a influência da *Nueva Canción* surgida no Chile e na Argentina e que se disseminou um pouco por toda a América Latina. Os trovadores apresentam-se nas Casas de la Trova que

existem em toda a ilha. A *Nueva Trova* substituiu as antigas preocupações puramente sentimentais e amorosas das canções anteriores pela reflexão sobre a vida numa sociedade revolucionária. A canção francesa de autores mais comprometidos politicamente e a música de *canto-autores* do universo hispânico são de evidenciar como inspiração. Pablo Milanês, Sílvio Rodríguez e Carlos Varela são três expoentes deste estilo que usa a voz e a guitarra acústica, embora também actuem com grupos.

AMÉRICA LATINA

Nueva Canción

O movimento da *Nueva Canción* desenvolve-se nos anos 60 no Chile e na Argentina, antes de se espalhar por toda a América Latina. A ligação entre música e política é evidente e concretiza-se numa atitude comum a vários músicos que consideram que a música deve desempenhar um papel na luta contra as injustiças sociais e económicas.

As raízes do movimento encontram-se na obra de músicos que, nos anos 50, estabeleceram pontes entre os universos da cultura rural e da cultura urbana: o argentino Atahualpa Yupanqui, a chilena Violeta Parra e o cubano Carlos Puebla, por exemplo. Yupanqui e Parra recolheram e cantaram material de músicos antigos e Puebla vivia num ambiente imerso em canções tradicionais rurais. A partir desse repertório tradicional, compuseram novo material que forneceu uma base para os futuros músicos da *Nueva Canción*. A par da divulgação da música dos campos e dos economicamente marginalizados, havia também o objectivo de procurar e definir uma identidade cultural latino-americana que fizesse frente à hegemonia norte-americana.

A primeira cristalização do movimento acontece na Argentina. Em 1962, Mercedes Sosa e Armando Tejada Gomez, entre outros, dão a conhecer o *Nuevo Cancionero*. Com ele, pretendiam reabilitar formas de canção e danças indígenas da Argentina como a *chacarera*, a *zamba* e a *chamane*. E no Chile, a *Nueva Canción* cimentou a sua identidade com Violeta Parra e Victor Jara. Parra inspirou-se na tradição dos *payadores* (poetas populares das

zonas rurais, normalmente iletrados) e começou a introduzir o uso de instrumentos dos Andes em Santiago (flautas de bambu, flautas de Pã e *charango*, um instrumento de pequenas dimensões da família do alaúde). Outra fonte de influências foi a canção francesa. Por seu lado, Jara nasceu numa família em que a mãe, que trabalhava num mercado, também cantava e a influência do cantor, barbaramente assassinado pelos esbirros de Pinochet em 1973, encorajou outros artistas a incorporar sons e material originário de todo o continente e a definir um papel revolucionário para os cantores.

O uruguaio Daniel Viglietti e grupos chilenos como os Quilapayún e Inti Illimani e a boliviana Emma Junaro são exemplos de músicos seguidores deste movimento, que convenceu muitos artistas a usar instrumentos andinos e a adoptar elementos culturais dos índios e da música dos pobres das zonas rurais.

Um momento de balanço deste movimento foi o Festival da Canção de Protesto realizado em Cuba em 1967. Músicos das Américas e de outros continentes marcaram presença, incluindo os cubanos Pablo Milanês, Sívio Rodríguez.

México

No México, encontramos estilos vários de música que incluem o estilo *mariachi*, a *banda* (de instrumentos de sopro de metais), as baladas *norteño* e os *huapangos* rurais, para além da *cumbia* originária da Colômbia que é popular em terras mexicanas.

O estilo *norteño* tem origem nos *corridos*, baladas sobre a revolução de Zapata e sobre as batalhas entre anglo-americanos e mexicanos nos inícios do século XIX. O *corrido* teve a sua grande época nos anos 20 com canções sobre a revolução. O acordeão (que veio com emigrantes europeus da Boémia) foi introduzido nos grupos à base de guitarras. Com o acordeão, veio a polca e, nos anos 50, surge o estilo definitivo de *norteño*: uma fusão de canto em dueto, tradicional do norte do México, e danças de salão como a valsa, a mazurca e o *chotis*, uma dança de origem boémia. Para completar o quadro instrumental, os *conjuntos norteños* acrescentaram o baixo e tambores. O *norteño* é popular em todo o México, talvez por causa das letras das canções que falam de anti-heróis, imigrantes ilegais, ladrões e traficantes que desafiam a lei, etc.. As notícias

dos jornais costumam fornecer material para novas canções de grupos como Los Tigres del Norte e Los Cadetes del Norte.

As canções do estilo *ranchera* caracterizam-se por uma paixão melodramática e pelos gritos que as pontuam. São canções normalmente nostálgicas e pessimistas que tiveram em José Alfredo Jimenez um expoente. O estilo surge nos inícios do século XX com base em vários estilos regionais que se aliaram para dar origem a um fenómeno que é especialmente urbano. Lola Beltran e Chavela Vargas são duas figuras de destaque da *ranchera*.

Os grupos *mariachi* tornaram-se populares na passagem do século XIX para o século XX, especialmente como grupos que animavam casamentos, compostos de violinos, guitarras, harpa e *guitarrón* (uma guitarra baixo acústica). Mais tarde, apareceram as trompetes. A música é, basicamente, o *son jalisciense*, isto é, o estilo regional de Jalisco no México ocidental. Hoje, os grupos *mariachi* tocam todo o tipo de estilos. Um grupo popular e de uma já longa actividade é o grupo Mariachi Vargas.

Noa anos 90, surgiu o estilo *banda*: uma fusão de estilo *norteño* com a música dos grupos de

instrumentos de sopro de metais, que eram populares em festas de aldeias ao longo do século XIX. São grupos que também usam percussão a que se pode juntar uma guitarra e que têm um repertório que inclui polcas *norteño*, baladas *ranchera*, *cumbia*, merengue e salsa, tudo isso tocado com arranjos para instrumentos de sopro tal como é apresentado pela Banda del Recodo.

Na região de Bajío, ao longo da costa do Golfo, temos os *huapangos* que se dividem em três tipos regionais. O *huapango huasteco* que se toca com violino, guitarra e *jarana* (uma pequena guitarra) e é cantado em falsete, com palavras improvisadas e preenchido com floreios musicais, tal como se pode ouvir nas gravações de Los Camperos de Valles. O *huapango arribeño* dá mais destaque aos poemas, improvisados em décimas, forma herdada da cultura espanhola. Los Leones de Xichu são um grupo que cultiva esta variante. Por fim, temos o *huapango veracruzano* (*son jarocho*: *jarocho* é o termo coloquial que designa pessoas ou coisas desta zona de Santa Cruz) que é tocado em guitarras, harpa e percussão. O famoso tema “La Bamba”, popularizado por Ritchie Valens e muitos outros é desta zona.

AMÉRICA DO NORTE/ E.U.A.

Como um país cuja população tem as mais diversas origens nacionais e étnicas, a música dos Estados Unidos da América reflecte essa realidade. Como deixamos de fora géneros como o *blues*, o *jazz*, a música *country*, vamos dedicar a nossa atenção a estilos como a música nativa americana, a música *hillbilly* dos Apalaches, o *cajun* e o *zydeco* da Louisiana, o *tex-mex*, a música havaiana e a *salsa*.

Música dos Nativos Americanos

Concentrada em reservas e em comunidades em grandes cidades, a população nativa americana ronda os dois milhões de habitantes. Mesmo entre essa população, a música mais tradicional não é muito conhecida, mas há tradições muito antigas que são preservadas nas reservas, quer se trate de música religiosa ou cerimonial, quer se trate de música secular. Segundo a tradição, a música é aprendida junto de divindades como o Sol, as Estrelas, o Coiote e outras. A voz é o instrumento

principal, acompanhada pelo som de tambores e maracas. A música cerimonial é cantada por coros masculinos em uníssono e é de teor repetitivo. Canções de outra natureza (de amor, infantis, etc.) são para vozes masculinas ou femininas a solo sem acompanhamento instrumental. Uma das canções mais populares é a canção do *peyote* que acompanha cerimónias, em que se consome o alucinogénio extraído do cacto *peyote*.

Após o estabelecimento do domínio dos europeus em todo o território dos E.U.A., assistiu-se ao nascimento da instituição conhecida pelo nome de *powwow*, um festival pantribal que ainda hoje se realiza e que oferece uma oportunidade para a celebração do modo de vida nativo. A dança guerreira e canções de guerra e outros tipos de canções constituíram a base de uma música popular intertribal. Nos dias de hoje, o *powwow* é um festival onde se exibem grupos musicais como os Black Lodge, Mandaue e Blackstone Singers.

Entre as danças populares, temos a *stomp dance* das tribos Cherokee, Choctaw e Chickasaw com música de influência afro-americana. A *squaw dance* desenvolveu-se entre os Navajo e é uma dança

para homens e mulheres que celebra o regresso dos guerreiros. No sul do Arizona, entre os Pima e os Papago, surgiu a *chicken scratch*, uma dança inspirada pela polca hispano-americana.

As comunidades nativas não são imunes à influência de outros géneros musicais. Nos anos 70, a música *country* tornou-se a mais popular entre as populações nativas e um cantor como Johnny Cash (em parte, de origem Cherokee) é uma figura que inspira grupos musicais de nativos americanos. A música *gospel* também atrai a atenção dos nativos, principalmente sob a forma de um híbrido como o *country gospel*. E também o *rock* foi factor determinante na criação de grupos musicais, sendo os Redbone um dos mais populares.

Fora das reservas, encontram-se músicos que adoptaram outros estilos não-nativos a par de formas nativas tradicionais: Paul Ortega e Buffy Sainte-Marie encontram-se neste grupo.

A música *hillbilly*

Os Montes Apalaches, que atravessam os estados da Virgínia, Virgínia Ocidental, Kentucky e Carolina do Norte, são o berço da música *hillbilly*, uma música rural nascida num meio pobre e isolado de americanos brancos, que tinham como um dos poucos divertimentos a música tocada em violinos e banjos em família. Estas famílias eram constituídas por descendentes de europeus, anglo-saxões, irlandeses e outras nacionalidades.

Foi em 1927 que as primeiras vedetas do género gravaram pela primeira vez. Nesse ano, a Carter Family gravou um disco com A.P. Carter, a sua mulher Sara e a cunhada de A.P., Marybelle que aliavam um estilo vocal claro ao som dos instrumentos que tocavam (guitarra, violino e *autobarp*, uma espécie de saltério de origem alemã). Na mesma altura, surgiam gravações feitas por Jimmy Rodgers, cujas canções se tornaram um legado incontornável da música *country* e não só. A Carter Family e Jimmy Rodgers lançaram as bases de muita música que se lhes seguiu.

O repertório *hillbilly* incluía canções pessimistas sobre tragédias pessoais e colectivas e alguns

números de *blues*. Mas também surgiam grupos que celebravam aspectos mais joviais da vida como Gid Tanner and The Skillet Lickers e Charlie Poole and The North Carolina Ramblers.

O estilo interpretado por duetos de irmãos elevou a música *hillbilly* a um estado de simplicidade e de pureza nunca antes visto, tentando afastar a ideia de rusticidade aliada tradicionalmente a este tipo de música. As vozes, normalmente em registos mais agudos, eram acompanhadas por uma guitarra e um mandolim. Um dos melhores duetos deste género foram os Louvin Brothers, a que se podem acrescentar outros como os Delmore Brothers e os Monroe Brothers.

No final dos anos 50, a música *hillbilly* já era sentida como uma coisa do passado ao ter evoluído para novas formas como o *bluegrass*, a música *country* e o *rock 'n' roll*. Mas a música dos tempos antigos foi salva do esquecimento no contexto de um movimento de revivalismo da música *folk* nos finais dos anos 50 e inícios dos anos 60. O grupo New Lost City Ramblers, fundado por Mike Seeger, procurou documentar-se sobre esta música do passado através de gravações feitas por musicólogos

como John Lomax. A música passou a designar-se com a expressão *old-time music*, a música dos (bons) velhos tempos. E, nas montanhas que a viram nascer, alguns entusiastas descobriram músicos que deram a conhecer a uma geração mais jovem, casos de Clarence Ashley e “Doc” Watson.

Outro estilo que beneficiou com essa onda revivalista foi o *bluegrass*. Em 1938, Bill Monroe, um dos Monroe Brothers, fundou o grupo Bluegrass Boys que tocava uma música que, no seu conjunto, parecia uma mistura de música escocesa para violino, de polcas da Europa de Leste, de música irlandesa, de *blues*, de *jazz* e *gospel*, tudo ao som de instrumentos como o violino, o banjo, a guitarra, o mandolim e o contrabaixo. Lester Flatt e Earl Scruggs foram dois discípulos de Bill Monroe e formaram, em 1948, o grupo Foggy Mountain Boys que alcançou um enorme sucesso. Nos anos 60 e 70, os Dillards foram um dos grupos que continuou a cultivar a tradição *bluegrass*.

Louisiana: Zydeco e Cajun

A Louisiana foi uma colônia francesa que foi adquirida pelos norte-americanos em 1803. Espanhóis, franceses e europeus de outras nacionalidades, além de africanos, instalaram-se na região.

Em 1755, muitos franceses abandonaram as regiões que habitavam no Canadá devido à sua ocupação pelos ingleses e instalaram-se na Louisiana. Com o tempo, estes franceses ficaram conhecidos pelo nome de *cajuns* e a sua música é um misto de canções populares francesas, de contradanças europeias, de elementos anglo-americanos e caribenhos. O violino foi o instrumento por excelência da música *cajun* até ser substituído pelo acordeão. Por vezes, eram usados dois violinos tal como se pode ouvir em gravações do duo Dennis McGee e Sady Courville. Nos anos 20, o grupo *cajun* típico tinha um acordeão, um violino e uma guitarra ou triângulo. Dessa época, temos gravações de músicos como Amédée Breaux e Amédée Ardoin.

Com a descoberta de petróleo na Louisiana, a presença anglo-americana reforçou-se, o que teve repercussões algo nefastas nas tradições *cajun*,

podendo falar-se até num processo de aculturação. A partir dos anos 30, vamos encontrar grupos influenciados pela música *hillbilly*, como os Hackberry Ramblers que usavam violino, guitarra, bateria e guitarra eléctrica tocada com *slide*. Mas acordeonistas como Iry LeJeune resistiram a estas tendências e mantiveram viva a tradição *cajun*. Em tempos mais recentes, a tradição continua viva com grupos como os Balfa Brothers e Beausoleil e com músicos como Eddie LeJeune e D.L. Menard.

Os afro-americanos da Louisiana têm no *zydeco* a sua música própria, uma fusão que aproveita elementos do *jazz*, do *blues*, do *rhythm 'n' blues* e da música de origem francesa da região.

A origem do *zydeco* encontra-se na música da população crioula que se estabeleceu na Louisiana vinda de outras partes das Américas e das Caraíbas como cidadãos livres e não como escravos. Essa música, designada pela expressão *la-la*, era tocada por violinos e acordeões, acompanhados pelo *washboard* (uma tábua de lavar que funcionava como instrumento de percussão). Nos nossos dias, ainda se encontram grupos que tocam este

tipo de música crioula, caso dos Lawtell Playboys. Aquilo a que se dá o nome de *zydeco* tem origem nos anos seguintes à Segunda Grande Guerra e pode considerar-se como uma criação de Clifton Chenier que, no final dos anos 40, começou a tocar acordeão. O estilo *la-la* foi transformado por Chenier sob influência do *blues* e do *rock*. A música é tocada pelo acordeão, com bateria, guitarra e baixo eléctricos e, por vezes, saxofone. O *washboard* (ou *frottoir*) também está presente. Nos tempos actuais, o *zydeco* está bem representado por músicos como Rockin' Dopsie e Queen Ida e pelo grupo Buckwheat Zydeco.

Tex-Mex

A música dos *conjuntos Tex-Mex* é característica do sul do Texas e reparte algumas semelhanças com o estilo *norteño* do México, mas usa um ritmo dançável de polca. Com efeito, a origem deste estilo resulta de uma fusão entre polca e outras danças de emigrantes alemães, polacos e checos com formas mexicanas como a música *mariachi* e

ranchera. Nas origens do *Tex-Mex*, vamos encontrar os nomes de Narciso Martínez e Santiago Jimenez.

Martínez tocava acordeão e estabeleceu a formação típica do conjunto. Jimenez introduziu o *tololoche*, um pequeno contrabaixo, nos grupos de *Tex-Mex*. O acordeonista Valério Longoria introduziu, por sua vez, o uso de bateria e melodias de bolero nesta música. A cantora Lydia Mendoza especializou-se no mandolim e na guitarra. No final dos anos 50, Tony De La Rosa electrificou os grupos com a amplificação do *bajo sexto* (uma guitarra com seis cordas duplas) e a introdução do baixo eléctrico, para além de estabelecer como norma o uso da bateria.

Com Flaco Jimenez, o *rock* tornou-se mais presente no estilo *Tex-Mex* como se comprova na música do seu grupo The Texas Tornados.

Descendente recente do *conjunto* é a música *tejano*, que funde elementos *rock*, *pop* e *country* com a tradicional polca tocada ao acordeão. O grupo Los Lobos (oriundo da Califórnia...) faz parte desta geração mais recente.

Klezmer

Klezmer é a música que foi trazida para os Estados Unidos por emigrantes judeus da Polónia, Roménia, Rússia e Ucrânia. É uma música ora contemplativa, ora frenética que absorveu muitas características da música popular da Europa de Leste condimentadas por um sentimento tipicamente judeu e que se desenvolveu a partir do século XV entre os judeus asquenazes. A palavra *klezmer* tanto pode designar os instrumentos usados, como os músicos que os tocam.

De 1880 e 1924, cerca de três milhões de judeus emigraram para os Estados Unidos. Entre os primeiros músicos e grupos a celebrizarem-se no Novo Mundo, encontravam-se nomes como o clarinetista Dave Tarras, o violinista Abe Schwartz e a Kandel's Orchestra.

Na Europa, os músicos *klezmer* tocavam em orquestras de instrumentos de cordas, com o violino a ocupar o lugar de instrumento principal. Mais tarde, o clarinete começou a substituir o violino. A música tinha influências orientais, gregas e turcas, com ritmos da Europa de Leste, nomeadamente de

origem búlgara e romena. Mas, no novo ambiente em que se instalou, o *klezmer* começa a absorver as influências dos meios onde os músicos judeus se instalaram, como por exemplo, do *jazz*.

Também o *klezmer* foi objecto de um revivalismo a partir dos anos 70, com grupos como The Klezmerim, The Andy Statman Orchestra e Kapelye que tocam um repertório de música tradicional *klezmer*. A partir deste revivalismo, muitos grupos têm surgido com ideias novas, como os Klezomatics que aliam a tradição musical a influências variadas, desde o uso da improvisação a ritmos núbios, *rock* e *jazz*.

Salsa

A *salsa* é um produto dos bairros latinos de Nova Iorque e deriva do encontro entre música de dança de Cuba e de Porto Rico, com o *jazz* das grandes orquestras.

A meio dos anos 70, sob a supervisão de Johnny Pacheco, produtor da editora Fania Records, registam-se algumas inovações que aproveitam vários estilos de música das Caraíbas. Canções de

Porto Rico são apresentadas sob as roupagens do *son* cubano e Willie Colon, trombonista e produtor, introduz o *cuatro* (uma guitarra) característico da música de Porto Rico e acrescenta ao repertório da editora canções brasileiras. Célia Cruz é uma das vozes desta revolução musical centrada em Nova Iorque e disseminada por toda a América Latina e Caraíbas. A *salsa* acaba por acolher influências da música de vários países dessas zonas, incluindo elementos das religiões afro-católicas como a Santería de Cuba e o Candomblé do Brasil. Para além das canções de Porto Rico e do *son* cubano, outras influências vieram de estilos musicais como o *bachachá* e o mambo, populares em salões de dança de Nova Iorque com orquestras lideradas por cubanos como Pérez Prado, Machito, Tito Rodriguez e porto-riquenhos como Tito Puente. Estas orquestras serviram de modelo às orquestras de *salsa*, levando à criação de grandes bandas com secções rítmicas e de sopros, piano, baixo, com um ou mais vocalistas principais e um coro (normalmente, os músicos da banda) que responde às improvisações vocais do *sonero*, o cantor. Os cantores de salsa também são improvisadores e,

entre eles, temos nomes como Benny Moré, Joe Arroyo e Ruben Blades.

Hawaii

Em 1898, os E.U.A. anexaram as ilhas do Hawaii que se tornaram um estado da União em 1959. Situadas a meio do oceano Pacífico, é óbvio que as raízes da música das ilhas encontram-se nos cantos (*mele*) tradicionais e nas danças (*bula*) acompanhadas por tambores da Polinésia. O *pabu* é um tambor feito com pele de tubarão que acompanhava a *mele bula pabu* (cantos acompanhados por danças e tambores).

A colonização das ilhas trouxe os elementos musicais mais díspares: harmonias vocais e hinos dos missionários da Nova Inglaterra, guitarras trazidas por *cowboys* mexicanos, e cavaquinhos levados por marinheiros portugueses que deram origem aos *ukeleles*. A isto, podemos acrescentar a emigração vinda do Japão, da China e das Filipinas. Nos finais do século XIX, a família real havaiana fundou a Orquestra Real Havaiana sob a direcção

de um membro do exército prussiano, Henry Berger. Mas as mudanças mais significativas dão-se no início do século XX com a invenção da *slack-key guitar* e da *steel guitar* e com o aparecimento de canções *hapa haole*, que eram cantadas em inglês mas que faziam parte da tradição do *bula*. A noção de *slack-key guitar* (*ki ho'alu*) tem a ver com os sistemas de afinação das cordas da guitarra que os havaianos introduziram para uma melhor adaptação da sua música ao novo instrumento (e a expressão acaba também por designar um estilo próprio de tocar a guitarra). E por volta da mesma altura, Joseph Kekuku descobriu que, se fizesse deslizar um objecto sólido pelas cordas da guitarra, produzia um efeito de *glissando*, inventando a *steel guitar* havaiana. A *hapa haole* era uma fusão de música havaiana e de letras cantadas em inglês.

Com a Panama-Pacific Expo de S. Francisco em 1915, a música havaiana deu-se a conhecer nos Estados Unidos, iniciando-se uma época de popularidade para a música do Hawaii que, em 1916, vendia mais discos que qualquer outro género musical. Os especialistas da *steel guitar* Bonnie Nawahi e Sol Ho'opii tornaram-se lendas da música havaiana

nos anos 20 e seguintes. A influência da música das ilhas do Pacífico estendeu-se, através da *slide guitar*, à música *country* e o *blues* aproveitou-se das novas técnicas de afinação da guitarra havaiana.

Como aconteceu com outros estilos, também se verificou um revivalismo de antigos estilos de música havaiana depois de uma época de declínio. Gabby Pahinui e a Pahinui Brothers Band são exemplos desse renascimento.

(Página deixada propositadamente em branco)

CAPÍTULO IV: OCEÂNIA

Milhares de ilhas vulcânicas e de atóis de coral habitados por navegantes vindos de terras longínquas em tempos imemoriais. Com o Hawaii, já estávamos em pleno oceano Pacífico. A divisão da vasta região ocupada em grande parte pela água do maior oceano do planeta dá origem a três grandes regiões: a Melanésia, a Micronésia e a Polinésia.

A Melanésia, na sua maior parte situada a sul do Equador, tem como habitantes povos que terão emigrado da África Oriental através da Indonésia. As danças destes povos são executadas com os participantes sentados, mexendo estes apenas a parte superior do corpo. A Melanésia caracteriza-se por uma grande variedade de instrumentos – vários tipos de tambores, gongos, flautas além

da guitarra e do *ukelele* trazidos pelos visitantes estrangeiros.

A Micronésia situa-se a leste das Filipinas e a norte da Melanésia. Julga-se que os habitantes desta zona tenham vindo do sudeste asiático. Não há grupos de tambores aqui e a música é de carácter vocal, com cantos, bater dos pés no chão e a utilização do corpo como instrumento de percussão.

A Polinésia abarca uma vasta zona entre a Nova Zelândia e a ilha da Páscoa, indo até ao Hawaii na direcção norte. Os Polinésios terão vindo do sudeste asiático e, nesta região, os instrumentos tornam-se mais raros. No Tahiti, os coros de *gospel* são característicos e aparecem instrumentos como guitarras, *ukeleles*, gongos e tambores.

O Festival de Artes do Pacífico Sul é um acontecimento que se realiza de quatro em quatro anos. As canções da zona (*bimene*) são uma fusão entre música ancestral e hinos trazidos pelos missionários no século XIX e a tradição coral sem acompanhamento instrumental é um dos traços distintivos da música polinésia.

Na Nova Zelândia, a maior ilha da Polinésia, onde existe uma população Maori, há cantos que

incluem a *baka* – canto de acolhimento ou uma dança guerreira que poderá ser aparentada com o *boko* (canto guerreiro) da distante ilha da Páscoa (Rapa Nui é o nome polinésio desta ilha).

Na Papua Nova Guiné, as terras altas apresentam como forma musical o canto que se ouve nas reuniões de várias tribos em que cada uma canta algo diferente das restantes em simultâneo. Nas terras baixas, a música é diferente. É mais calma e usa flautas e tambores – o *kundu*, com forma de ampulheta e o *garamut*, um gongo. Na região do rio Sepik, existem flautas de bambu que são as maiores do mundo.

Nas ilhas Salomão e na Papua Nova Guiné, existe um estilo musical moderno que é tocado por grupos que usam tubos de bambu. Tradicionalmente, os músicos batiam com os tubos no solo. Nos dias de hoje, os tubos são deitados no solo e são percutidos com *flip flops*, isto é, com sandálias, ao som de guitarras.

(Página deixada propositadamente em branco)

CAPÍTULO V: ÁSIA

A Ásia é o último continente a ser visitado nesta viagem musical. Os quatro países escolhidos, dos mais populosos do mundo e, a maior parte deles, de uma grande variedade étnica e cultural, são verdadeiros quebra-cabeças para o turista desprevenido. Com civilizações milenares, como a China e a Índia, e com sociedades tradicionais bem vivas, não deixam de exibir paradoxais sinais de modernização e de sofisticação. Aqui, encontramos um país que absorve, segundo a ideia mais comum, tudo o que vem do estrangeiro e assimila-o como mais ninguém é capaz de fazer, vamos passar pelo país que mais filmes produz anualmente em todo o mundo e pelo maior país muçulmano do planeta.

Japão

Desde o final da Segunda Grande Guerra, os Japoneses usam o termo *kayokyoku* para designar estilos populares locais resultantes da fusão entre música japonesa e estilos estrangeiros como o *jazz*, a música *country* e o *rhythm 'n' blues*. Em termos mais simples, a palavra pode traduzir-se por “música popular”. Em 1949, Misora Hibari estreou-se aos doze anos de idade para se tornar a maior cantora popular japonesa. Cantou uma variedade de estilos: *kobushi* (é uma técnica ou um estilo que usa o *vibrato* para dar uma maior expressividade ao canto), mambo e *jazz*, *min'yo* (um género de música tradicional japonesa) e *enka* (o primeiro estilo a juntar melodias japonesas com harmonias ocidentais; a palavra *enka* designou também um estilo de música de protesto aparecido na era Meiji que vai de 1868 a 1912).

Ao longo das décadas seguintes, os músicos japoneses assimilaram estilos tão diversos como o *rockabilly*, o *bluegrass*, a música havaiana e a música latino-americana. Nos anos 60, uma forma de *kayokyoku* foi o estilo *Group Sounds* que introduziu os ritmos *rock* nesse estilo de música popular.

Enka é a forma típica de balada japonesa com um tom choroso e triste nas partes vocais e que, com a sua capacidade para absorver um grande número das mais diversas influências, se tem mantido um estilo popular ao longo dos tempos. É, em suma, um estilo sentimental que se centra em sentimentos de desespero, de esperança, que foca desgostos amorosos e em que, muitas vezes, os cantores se vestem do tradicional *kimono* e usa instrumentos como o saxofone, a trompete, guitarras e baixos eléctricos, piano e instrumentos de cordas.

Min'yo é um estilo conservador de música, com séculos de existência e tocado com o *shamisen* (espécie de banjo). Chikuzan Takahashi, natural da ilha de Tsugaru, é um mestre neste estilo.

Há outros estilos musicais tradicionais que têm influenciado a música popular japonesa: o *zokuyo* (canções populares japonesas sem influências ocidentais), *ondo* (é o termo para canções populares que acompanham danças nos festivais *obon* durante os quais se diz que as almas dos antepassados regressam do reino dos mortos) e formas narrativas como o *kawachi* (é uma variante de música *ondo* da zona de Kawachi) e o *rokyoku*

(uma canção narrativa que se tornou popular na primeira metade do século XX que usava o *shamisen* e era executada nas ruas).

Na ilha de Okinawa, desenvolveu-se um estilo original praticado por Shoukichi Kina e que mistura *min'yo* com *rock*. A ilha foi administrada pelos americanos até 1972. Em domínios mais tradicionais, Okinawa apresenta estilos próprios de *min'yo* e tem festivais de música onde se apresentam grupos de *sanshin* (um banjo típico de Okinawa com três cordas) e de percussionistas *taiko* e *paranku*.

Em termos de música clássica, o Japão tem tradições de música de corte e de templos como o *gagaku*. Este estilo apresenta quatro géneros: *kangen* (de grupos instrumentais), *bugaku* (música de dança) e canções e danças para cerimónias *shinto*. Entre os instrumentos usados, o estilo *gagaku* utiliza o *sho* (um órgão de boca, equivalente ao chinês *sheng*), tambores, gongos, flautas e sinos.

Entre as formas teatrais, temos o *noh*, um estilo de arte elevado, uma simbiose de literatura, teatro, dança e música e o *kabuki*, uma forma mais popular. O *noh* era popular entre samurais e consiste em cantos a solo e uníssono apresentados por actores

masculinos e coros acompanhados por um grupo de quatro instrumentos (flautas e tambores). O *kabuki* é uma forma que alia dança e melodrama, com instrumentos como a flauta, tambores e *shamisen*.

Outros instrumentos clássicos importantes são o *shakubachi* (flauta de bambu), o *koto* (cítara de treze cordas) e o *biwa* (alaúde).

China

Após a queda da última dinastia imperial em 1911, aparecem estilos urbanos novos de canto narrativo e de música instrumental na cidade de Cantão dos anos 20 e 30, que fundem música local tradicional com elementos ocidentais (*jazz*, por ex.), utilizando instrumentos chineses, saxofones, violinos e xilofones. Neste âmbito, destacam-se músicos como o compositor Lü Wenzhung, o violinista Yi Zizhong e He Dasha.

Depois da revolução de 1949, as autoridades tentaram restringir tudo o que fosse considerado como “decadente”, feudal ou religioso. Apareceu uma música revolucionária a partir dos anos 30,

essencialmente composta por marchas de pendor militar. Durante a revolução cultural (1966-1976), as autoridades só permitiam a representação de oito óperas e *ballets*, consideradas como modelos e adequadas à situação revolucionária. Após a liberalização dos anos 80 e 90, houve um certo revivalismo da música clássica e popular chinesa.

Na música clássica, predomina a música vocal e dramática. Há centenas de tipos regionais de ópera, sendo os mais conhecidos o estilo da ópera de Pequim e o de Kunqu. Também há óperas de marionetas. A ópera de Pequim adquire a sua forma actual a meio do século XIX e o seu repertório alcançava o número de cerca de 1000 obras. A ópera Kunqu floresceu na zona de etnia Wu. Existem também várias formas de canto narrativo em que, muitas vezes, se apresentam longas histórias clássicas acompanhadas por um só tambor ou por um banjo chinês. O *xiangsheng* é um diálogo cómico que envolve a fala, a paródia, a imitação e o canto. Também se cultivam várias tradições instrumentais solistas nos conservatórios em relação a instrumentos como a *pipa* (alaúde), o *zheng* e *qin* (cítaras).

É nas aldeias que a música tradicional melhor sobreviveu em cerimónias como o casamento ou em funerais, com a participação, por vezes, de sacerdotes tauístas. E continua a existir como música ritual executada em templos budistas e tauístas. A música dos templos do sul é agreste e simples, com um forte elemento de percussões. No templo de monges tauístas de Suzhou, são usados instrumentos como flautas, oboés, longas trompetes e percussões.

Uma forma popular que se pode ouvir com frequência é a música dos grupos de “seda e bambu”, isto é, de instrumentos cujo som é feito com cordas de seda e de bambu: violinos chineses, banjos e flautas. Esta designação assenta no sistema organológico chinês que classifica os instrumentos com base nos materiais usados para a produção de som. Este estilo pode ser ouvido nas casas de chá de Xangai e é tocado por amadores à volta de uma mesa (um pouco à semelhança das *sessions* nos *pubs* irlandeses...).

No litoral da província de Fujian, à volta de Quanzhou e Xiamen, pode ouvir-se música de câmara *nan'guan* que engloba *suites* instrumentais

e baladas românticas cantadas por uma cantora acompanhada por um grupo instrumental de *pipa* (alaúde), *xiao* (flauta), *sanxian* (alaúde de três cordas) e *erxian* (uma alaúde de duas cordas).

Indonésia

A Indonésia é o maior arquipélago do mundo (mais de 17000 ilhas) que se divide entre dois continentes: a Ásia e a Oceânia. A diversidade surge também a outros níveis: possui à volta de 300 grupos étnicos diferentes e de 742 línguas e dialectos.

As sonoridades que mais têm fascinado os ouvidos estrangeiros em diferentes épocas históricas são as que se podem ouvir durante a actuação de um *gamelan*, uma orquestra típica das ilhas de Java, Bali e Lombok. Um *gamelan* é um grupo de percussões afinadas com gongos, metalofones semelhantes a xilofones e tambores. O *gamelan* é feito de bronze, mas também existem em ferro e em latão. Apesar de a Indonésia ser o país com a maior população muçulmana do planeta (desde 1500), muitas artes tradicionais como o *gamelan*,

a dança, o teatro e o *batik* (desenho com cera quente em tecidos) têm raízes na ainda mais antiga cultura hindu-budista que existiu no país até à conquista muçulmana.

A unidade orgânica do *gamelan* exprime-se pela ideia de que o *gamelan* é, no seu conjunto, um único grande instrumento tocado por vários músicos e não um conjunto de vários instrumentos tocados por vários músicos.

Um *gamelan* completo inclui dois grupos de instrumentos em que cada um toca uma de duas escalas javanesas: uma escala de cinco notas (pentatónica) e outra de sete notas (heptatónica). A textura musical tece-se em três camadas: uma melodia central tocada pelos instrumentos colocados a meio da orquestra; a elaboração da melodia realizada pelos instrumentos colocados à frente e a pontuação da melodia pelos vários gongos localizados na última fila.

Cada gongo tem um nome evocativo do som que produz: *kenong*, *ketuk* e *kempul* que são usados para delimitar secções mais curtas da melodia. O gongo maior é o *gong ageng* que marca o início e o fim da música.

Os metalofones são de dois tipos: o *saron*, sem ressoadores, tocado com baquetas duras e o *gendèr*, com ressoadores e tocado com baquetas macias. Ambos tocam a melodia básica – o *balungan*. A melodia é desenvolvida por vários instrumentos da fila da frente: *bonangs* (uma dupla fileira de pequenos gongos montados em cima de uma armação), uma colecção de instrumentos como o *gendèr*, o *gambang* (xilofone), *rebab* (violino), *suling* (flauta de bambu) e a *siter* (cítara).

Não há um maestro mas o *gamelan* é coordenado pelo percussionista que se senta no centro do grupo e que toca um tambor de face dupla. Um *gamelan* completo inclui ainda cantores: um coro masculino e cantoras solistas. O *gamelan* oferece uma enorme versatilidade quer no que diz respeito às ocasiões em que é tocado, quer à natureza dos materiais de que é feito, quer ainda em relação ao número de instrumentos. Em Java e Bali, o *gamelan* é inseparável das artes da poesia, dança e drama. Um espectáculo de teatro de sombras (*wayang kulit*) pode durar uma noite inteira e existem outras ocasiões em que se utiliza o *gamelan*: em casamentos, danças, teatro de ma-

rionetas (*wayang golek*), para acompanhar cantos de poemas épicos, etc..

No Bali, o estilo *kelyar*, cheio de contrastes dramáticos, mudanças de ritmo e explosões repentinas de som é diferente do estilo calmo e contemplativo de Java.

Índia/Paquistão

A Índia e o Paquistão formaram uma única entidade política até 1947, ano em que o Paquistão surgiu como um país independente de maioria muçulmana. Musicalmente, não há grandes motivos para separar a história dos dois grandes países do subcontinente indiano. Neste nosso olhar sobre a música desta zona, vamos destacar três áreas: a música clássica da Índia, a música que anima a indústria cinematográfica de Mumbai e a música Sufi do Paquistão.

No norte da Índia, temos a música clássica do Hindustão com os seus parentes mais modestos *ghazal* e *thumri*. No sul, predomina a tradição Karnatak.

No norte, o estilo Karnatak foi substituído por elementos musicais introduzidos pelos conquistado-

res turcos e persas. O canto é a forma mais elevada de música clássica e a função dos instrumentos é o de introduzir um certo mimetismo com a voz humana. As duas principais tradições vocais são o *dhrupad* (a mais pura de todas, sem embelezamentos e austera na sua execução) e a *khayal* (de conteúdo romântico e ornamentação elaborada). Outros estilos vocais pertencem à música clássica ligeira: *dadra* (que retira o nome de um dos ciclos rítmicos ou *tala*), *thumri*, *ghazal* e *qawwali*.

A música indiana tem sempre um “bordão” (*dron*e, em inglês) que serve como ponto de referência para executantes e ouvintes. No norte, o bordão é tocado habitualmente na *tamboura* de quatro cordas (um misto de sitar e de alaúde). A música clássica indiana parece andar à volta de um ponto inicial, explorando-o de todos os lados possíveis, ao contrário da música clássica ocidental que parte de um determinado ponto e progride a partir dele.

A base de toda a música clássica do norte é o *raag* ou *raga* – um intrincado sistema de escalas e de padrões melódicos a elas associados. Há mais de 200 *raags* principais, definindo-se cada um pela diferente combinação de escala-padrão

melódico, pelas notas dominantes, pela existência de regras que definem os movimentos ascendentes e descendentes na escala e pela existência de determinadas sequências melódicas associadas a cada *raag*. Mas, apesar destas complexas restrições, existe um grande grau de improvisação. Há *raags* associados a estações do ano e a horas do dia. O *raag* pode ser tocado com um sitar, um *sarod* (semelhante ao sitar) ou por um *saranggi* (um alaúde de braço curto). A sequência normal de um *raag* é composta por estes momentos ou partes: o *alaap*, em ritmo livre e lento, que serve para explorar o *raag* escolhido e introduz, uma a uma, as notas da escala. Pode durar várias horas; o *jobr* e a *jbala*: o solista começa a introduzir o elemento rítmico, desenvolve o *raag* e explora as suas complexas variações; o *gath* é a parte final e é só aqui que entra em acção o instrumento de percussão (tabla com dois pequenos tambores ligados entre si, com um mais agudo – o *daya* – e o outro mais grave – o *baya* – ou o tambor *pakhavaj*). O *gath* divide-se em três secções: uma passagem em tempo lento (*vilambit*) que passa a tempo médio (*madhya*) e termina num tempo rápido (*druv*).

O estilo de música clássica ligeira do norte é uma síntese entre a prática musical clássica e a prática musical popular.

O *thumri* terá sido criado no século XIX e está associado à dança *kathak* que evoluiu com movimentos graciosos, espelhados pelo lirismo do estilo musical. A maior parte do *thumri* é vocal. O cantor é sempre acompanhado pela tabla, variando os outros instrumentos: *tamboura*, *sarangi*, *surmandal* (uma espécie de harpa ou cítara) e até violino ou harmónio (um instrumento de teclas com um som semelhante ao do órgão ou acordeão). São canções de amor apresentadas sob a perspectiva da mulher (como nas cantigas d'amigo galaico-portuguesas) mas podem ser cantadas por homens.

O *ghazal* foi introduzido na Índia por Persas muçulmanos e é uma forma mais poética que musical de temática amorosa. A forma mais comercial de *ghazal* é o *filmi ghazal* que faz parte de bandas sonoras de filmes. O ponto de vista é o do homem, à semelhança das cantigas d'amor da nossa literatura medieval. Contudo, alguns dos melhores intérpretes de *ghazal* são mulheres: Begun Akhtar e Shabba Gurtu, por exemplo.

No sul, o estilo Karnatak diferencia-se em detalhes importantes da música do norte, sendo, no entanto, nas suas linhas gerais e nas suas bases teóricas, em tudo semelhante à do norte.

É mais emocional e apaixonada que a do norte e o *raag* é desenvolvido com mais ornamentações e com melodias mais complexas. A canção está na base da música do sul mesmo quando a sua apresentação é totalmente instrumental. A maioria dos textos é de natureza religiosa e o templo é o local habitual onde são cantados. O *kriti* é uma canção de devoção e os principais instrumentos utilizados são a *veena* (semelhante ao sitar), o tambor *mridangam* e o enorme oboé *nadasvaram*. O violino também é usado, bem como o mandolim e o saxofone. A percussão é importante, existindo vários grupos que tocam, para além do *mridangam*, o *ghatam* (um pote de barro).

A Índia é o maior produtor de filmes do mundo com uma poderosa indústria cinematográfica instalada em Mumbai (Bombaim). Esta indústria, nos seus contornos mais populares e mais comerciais, é conhecida pelo nome de Bollywood (no

Paquistão, também se fala de Lollywood, a indústria de filmes centrada na cidade de Lahore).

O cinema sonoro chega à Índia em 1931 com o filme *Alam Ara*. A forma narrativa deste tipo de cinema popular encontra-se plasmada de artes como o drama, a música e a dança. Nos anos 30, exibiram-se filmes que podiam incluir na sua trama narrativa mais de 50 canções! No final dos anos 40, registou-se o fim do actor que era também cantor com a morte de KL Saigal em 1948 e com a ida para o Paquistão de Noor Jehan. Os novos realizadores separaram as duas actividades: por um lado, o actor representava e não cantava, por outro lado, os cantores “emprestavam” a voz aos actores e não representavam: foi a introdução do sistema de *play-back* nas partes cantadas dos filmes. Considera-se que a época de ouro do cinema indiano começou nos anos 50 e terminou no início dos anos 60. Um reduzido número de cantores dá voz a estes filmes: Mohamed Rafi, Mukesh, Lata Mangeshkar, Asha Bhosle e Geeta Dutt e outros são verdadeiras estrelas da indústria de filmes indiana. Há uns 15 anos atrás, Lata Mangeshkhar teria gravado à volta de 20000 canções para uns 2000 filmes. Para as mais

variadas situações vividas na tela, existem canções apropriadas: canções de amor, canções comunitárias em que toda a população de uma aldeia participa, canções de amizade, canções de devoção religiosa, etc.. O material musical usado na composição é do mais variado que se possa imaginar: canções populares da Índia, do Bengali e do Egito, música latino-americana em todas as suas variedades, *raags*, *rock*, *disco sound*, *funk*, *country music*, *rai*, etc..

O já falecido paquistanês Nusrat Fateh Ali Khan foi uma das grandes vozes do *qawwali*, a música Sufi da Índia e do Paquistão. O *qawwali* é poesia religiosa acompanhada por música e que tem certos traços comuns com a música clássica ligeira do subcontinente. A sua intensidade tornou-o popular como música de filmes (*filmi qawwali*). O cantor deste estilo é o *qawwal*. Um grupo de *qawwali* deve ter, pelo menos, um cantor principal, um ou dois cantores secundários (com um deles a tocar harmónio) e um percussionista. Todos os membros do grupo também cantam.

Atingir os ideais do misticismo islâmico pela audição de música (*sama*) é a finalidade das as-

sembleias *qawwali*. Isto é, alcançar o êxtase divino através de poesia mística e de ritmos poderosos que sugerem a incessante repetição do nome de Deus (*sikr*). O núcleo do repertório tradicional é constituído por poesias e melodias atribuídas a Amir Khusran (1253-1325) que são apresentadas na *Mahfil-e-Sama* (assembleia para ouvir) que é o ritual central do Sufismo.

A textura do *qawwali* é semelhante à das canções do norte da Índia. Há uma linha melódica cantada que é sempre reforçada por um instrumento (o harmónio) e apoiada pelo ritmo de um tambor (na tradição, o *dbolak*, agora, a *tabla*). A forma habitual consiste em versos a solo, um refrão coral a sublinhar esses versos e interlúdios instrumentais. A *tabla* é tocada com uma técnica “neutra” e não com a técnica expressiva dos dedos característica da música do norte: o *qawwali* utiliza a palma da mão aberta (técnica *thaap*) e não a técnica em que os dedos é que tocam expressivamente a *tabla* (técnica *chutki*).

O repertório original utilizava o *farsi* da Pérsia e o *Braj Bhasha*, uma antiga forma de hindi. Recentemente, introduziu-se o urdu e o árabe.

ALGUNS SÍTIOS NA INTERNET

http://library.music.indiana.edu/music_resources/ethnic.html

[*Worldwide Internet Music Resources : National, International, and World Music*]

<http://web.ukonline.co.uk/martin.nail/Folkmus.htm>

[*English folk and traditional music on the Internet: A guide to resources*]

<http://www.africanmusic.org/>

[*The African Music Encyclopedia*]

<http://memory.loc.gov/ammem/browse/ListSome.php?category=Performing%20Arts,+Music>

[*The Library of Congress*]

<http://www.folkways.si.edu/>

[*Smithsonian Folkways*]

<http://www.frootsmag.com>

[*revista Roots Magazine*]

<http://www.rootsworld.com/rw/>

[*revista Roots World*]

<http://www.worldmusic.net/wmn/news/>

[*editora World Music Network*]

(Página deixada propositadamente em branco)

Estado da Arte

3

Imprensa da Universidade de Coimbra

Coimbra University Press

2009

