

## O folclórico Alto Minho: Abel Viana e o romantismo naturalista <sup>1</sup>

JOÃO SOEIRO DE CARVALHO

Tout a une fin en ce monde,  
et il faut croire que le temps  
des moulins à vent était passé...  
(Alphonse Daudet, *Lettres de mon moulin*, 1869)

**A** obra escrita de Abel Viana, personagem de muitas facetas mas sobretudo conhecido como etnógrafo e arqueólogo, fornece dados de grande importância para o estudo das práticas musicais categorizadas em Portugal como *folclore*; levanta questões cuja resposta determina uma pesquisa nos domínios dos acontecimentos musicais em Portugal no século XX, e apresenta informações de grande relevo para a reconstituição da história da música em Portugal.

Em particular, é hoje preocupação da Etnomusicologia o esclarecimento dos processos que determinaram a actual configuração das práticas folclóricas, e especialmente aquela das instituições designadas como «Ranchos Folclóricos». É imperativo determinar a origem e questionar a historicidade dos comportamentos expressivos considerados como «tradicionais», que hoje legitimam um significativo universo da performance musical folclórica em Portugal.

O estudo dos processos geradores do domínio performativo do folclore tem sido desenvolvido em publicações que tratam sobretudo casos europeus. A tentativa de compreender modernamente a performance folclórica encontrou sólidas bases teóricas em autores como Hobsbawm e Ranger que, em *The Invention of Tradition*,<sup>2</sup> esclarecem os processos que levaram à

- 1 Este artigo resulta de uma apresentação no Colóquio «A Música entre o Douro e o Minho», organizado pela Associação Portuguesa de Ciências Musicais em 29 e 30 de Outubro de 1999, no Porto (Escola de Artes da Universidade Católica Portuguesa) e em Braga (Instituto de Estudos da Criança da Universidade do Minho).
- 2 Eric HOBSBAWM e Terence RANGER, ed., *The Invention of Tradition*, New York, 1983.

utilização de referenciais históricos para a legitimação de comportamentos padrão, por sua vez legitimadores de amplos projectos politico-ideológicos. Posteriores desenvolvimentos, no domínio da Etnomusicologia, incluem estudos de caso como, entre outros, a revivificação da gaita de foles na Suécia<sup>3</sup> ou, em Portugal, a música e o Concurso da Aldeia Mais Portuguesa em Monsanto;<sup>4</sup> nestes se torna patente que a intervenção transformadora e criadora por parte de indivíduos que partilham tais projectos ideológicos gerou verdadeiros processos de mudança nas práticas musicais consideradas.

Segundo John Blacking,<sup>5</sup> o estudo de processos de mudança deve levar em conta a acção determinante de indivíduos – cujos nomes devem ser encontrados – que em momentos e locais específicos tomaram decisões sobre a forma de apresentação pública de um determinado conjunto de comportamentos expressivos considerados, a partir de então, típicos. Em diferentes situações, e de acordo com o estatuto social destes indivíduos, o seus nomes ficaram ou não registados na memória ou em fontes documentais. Por regra, os nomes de indivíduos de maior estatuto são hoje conhecidos; outros terão caído no esquecimento por, simplesmente, não constarem de registos escritos. O estudo de tais processos de mudança musical necessita de aprofundamentos particulares, caso a caso, sobre cada indivíduo, não se satisfazendo com observações generalizadas, muitas delas de carácter comparativo, sobre grupos ou complexos de comportamentos expressivos. O papel determinante da originalidade individual é hoje reconhecido na literatura etnomusicológica como base para o estudo dos processos de mudança musical. É indispensável considerar as práticas folclóricas no contexto de tais mudanças; não o fazer será, simplesmente, esquecer um dos processos mais importantes das práticas performativas europeias durante o século XX.

Em Portugal, a investigação de tais processos de mudança revela a importância da acção de alguns indivíduos que contribuíram, definitivamente, para a configuração dos comportamentos expressivos designados, ao longo do século XX, por *folclore*. Estes comportamentos, tipificados, foram palco privilegiado para a mudança. Sobretudo na primeira metade do século, muitos eruditos locais agiram como verdadeiros produtores de espectáculos musicais e coreográficos: padres,

3 Owe RONSTROM, «Making Use of History – The Revival of the Bagpipe in Sweden in the 1980s», *Yearbook for Traditional Music*, vol. 21, 1989, pp. 109-117.

4 João Soeiro de CARVALHO e Maria de São José F. de OLIVEIRA, «Monsanto, uma tradição musical em mudança», *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, 1987, pp. 13-18.

5 John BLACKING, «Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change», *Yearbook of the International Folk Music Council*, vol. 9, 1977, pp. 1-26.

professores, médicos, pessoas de grande prestígio local, reconheceram a importância de exercer, de formas diferentes mas consistentes, transformações em práticas performativas locais, operando mudanças que passariam a ser incluídas nos padrões comportamentais que se lhes seguiram.<sup>6</sup>

A intervenção de tais indivíduos verificou-se no âmbito de conceitos e quadros ideológicos específicos, oriundos muitas vezes de experiências estrangeiras às quais tiveram acesso de diferentes formas: através de viagens, leitura de literatura estrangeira ou contacto com estrangeiros em Portugal.<sup>7</sup> E deu-se com o suporte de entidades oficiais com objectivos imediatos específicos, tais como o incremento do turismo ou a educação; ou, com o Estado Novo, o desenvolvimento da *Política do Espírito*.<sup>8</sup>

### A criação de Ranchos Folclóricos

A institucionalização de práticas performativas populares em torno de grupos formalmente organizados parece ter acontecido, em Portugal, no início do século XX. A adopção da designação destes grupos, «Ranchos», deu-se em consequência da existência desta palavra no vocabulário português para designar grupos significativamente grandes de pessoas, em particular nos vocabulários agrícola e militar. É frequente o uso desta palavra, na literatura portuguesa até meados do século XX, como substantivo e até na sua forma verbal «arranchar» (juntar pessoas).

O Alto-Minho, e em particular a cidade de Viana do Castelo, parece ter sido um dos cenários primordiais da institucionalização de tais grupos. Tal é, pelo menos, o que a investigação actual permite adiantar. A grande intervenção que permitiu esta institucionalização partiu de um indivíduo, Abel Viana, a quem parece dever-se o conceito de Rancho Folclórico, tal como este sobreviveu até aos nossos dias. É objectivo deste artigo esclarecer os contextos e as motivações de tal intervenção individual.

6 Abel Viana refere mesmo, a propósito dos Ranchos Folclóricos: «... os bons orientadores costumam achar-se entre os professores, os párcos, os médicos, os engenheiros e outras pessoas cultas dotadas de melhor critério.» (João Soeiro de CARVALHO, ed., *O Alto-Minho na obra etnográfica de Abel Viana*, Viana do Castelo, 1997, p. 159)

7 A este propósito, comenta Abel Viana: «Quando em outros países da Europa a indumentária e o folclore nacionais se aproveitavam já, inteligentemente, como aliciantes cartazes de propaganda turística, entre nós apenas apareciam avisados conselhos, pela pena de alguns escritores mais vezeiros no transpôr fronteiras.» (CARVALHO, *op. cit.*, p. 148)

8 Conjunto de iniciativas propostas e desenvolvidas em Portugal por iniciativa de António Ferro, inspiradas na literatura e em práticas europeias do início do século XX.

## Abel Viana

Abel Martins Gonçalves Viana (1896–1964) nasce em Viana do Castelo, num meio familiar educado; o seu pai era professor, e sua mãe havia recebido ensinamentos no piano. Enquanto jovem, Abel Viana frequenta lições de violino, que lhe trazem uma educação musical formal; permitem-lhe, por exemplo, prestar uma especial atenção à avaliação da performance musical, transcrever e publicar peças do repertório da música tradicional, e participar activamente em performances musicais.

Aos treze anos, Abel Viana parte para o Brasil, instalando-se em casa de seu tio no Rio de Janeiro, de onde só regressa sete anos mais tarde. Aí adquire um leque de interesses que inclui a literatura e a poesia, ópera e exposições de artes plásticas. Após o seu regresso a Viana do Castelo, Viana sente-se privado do meio intelectual que cultivara no Brasil, e dá consigo a vaguear, sozinho, por locais que remotamente lhe sugerem os ambientes literários de que entretanto se tornara apreciador. Em particular, Abel Viana tomara contacto com as obras de Alphonse Daudet (1840-1897), e de Frédéric Mistral (1830-1914), poeta que se celebra pela defesa dos valores do Languedoc, da Provença. São sobretudo os valores literários das suas obras que atraem Abel Viana; mas com estes, a consagração de modos da vida quotidiana, de comportamentos expressivos, paisagens e artefactos, seduz o jovem vianense. Na sua acção posterior, Abel Viana faz salientar, de entre os referidos, os aspectos que a posteridade viria a reter como *folclore*.

As observações em torno da etnografia do Alto-Minho, publicadas por Abel Viana nas mais diversas revistas e jornais, encontram-se hoje reunidas numa edição de homenagem ao autor.<sup>9</sup> Destas, salientam-se os escritos de carácter auto-biográfico, que constituem um domínio privilegiado, da maior utilidade para o esclarecimento das motivações que determinaram a sua acção pioneira em torno das práticas performativas da região de Viana do Castelo.

## Mistral e Daudet

Das obras de Mistral, são sobretudo os poemas épicos provençais *Miréio* (1859) e *Calendau* (1867) que influenciam Abel Viana. *Miréio* revela importantes traços da cultura humanista, em particular na sua

<sup>9</sup> CARVALHO, *op. cit.*

forma de epopeia, à semelhança da *Eneida* de Virgílio ou da *Odisseia* de Homero. Como elas, *Miréio* é um poema simultaneamente épico e nacional; como elas tem o propósito de constituir um monumento – imperecível – a uma língua e uma cultura, as provençais. A epopeia, género privilegiado para a consagração de uma literatura, é o escolhido por Mistral. *Miréio* é um drama de amor: Vincent, pobre cesteiro ambulante, ama Miréio, filha de um rico proprietário do Languedoc. O verdadeiro drama encontra-se na diferença da proveniência social, que separa os protagonistas: *vide* os amores impossíveis de Antígona, ou Romeu e Julieta. A jovem Miréio, desolada pela recusa do seu pai, procura refúgio junto das Santas (*Les Saintes*, tão populares na Provença). Acaba por morrer, vítima das agruras do caminho que a leva até elas.

É o quotidiano provençal que surge em *Miréio*; uma espécie de condensado da vida rural em Crau e na Camargue. A Provença rural, com os seus habitantes, a sua vida moral e social, os rebanhos, as ceifas, os divertimentos, as práticas musicais; a beleza dos trajos, a nobreza do carácter dos seus habitantes.

O exotismo da vida rural meridional (em particular da Provença) suscita a curiosidade dos intelectuais europeus, sobretudo poetas, pintores (veja-se Van Gogh, por exemplo) e compositores:<sup>10</sup> Georges Bizet (1838-1875) trabalha-o em *L'Arlésienne*, *Les Pêcheurs de Perles*, ou *Carmen*. *L'Arlésienne*, personagem de Arles – provençal como *Miréio* – sai da pena de Alphonse Daudet em 1871. Em 1869 Bizet chegara mesmo a projectar uma ópera sobre *Calendau* de Mistral; mais tarde abandona este projecto. Charles Gounod (1818-1893) estreia no Théâtre Lyrique de Paris, em 1864, uma *opéra dialogué* em três actos sobre *Miréio* de Mistral.

Frédéric Mistral e Alphonse Daudet condicionam o imaginário de Abel Viana; Viana relaciona-se com Viana do Castelo através destes autores. Abel Viana, ele próprio também cheio de ideais nacionais,<sup>11</sup> vê na sua região as paisagens da Provença, e encontra nos trabalhadores rurais os personagens das searas provençais, ou das deambulações em torno dos moinhos de vento. À luz de Mistral e de Daudet, a paisagem e a cultura rurais do Alto-Minho fascinam Viana e consolam-no da lonjura do Brasil:

10 Com efeito, Adolphe Dumas, poeta provençal, havia já sido encarregado pelo ministro da instrução de França, em 1856, de uma pesquisa sobre as canções populares da Provença.

11 CARVALHO, *op. cit.*, p. 167.

De regresso, adolescente feito entre as feéricas grandezas do Rio de Janeiro, tudo por cá me pareceu minguado. (...) Duas coisas, porém, permaneciam fiéis à impressão de grandeza recebida na meninice: o panorama visto do Monte de Santa Luzia e as Festas, as Grandes Festas de Nossa Senhora da Agonia. Essas sim! Continuavam com a mesma estatura, ressurgiam-me ao mesmo tempo ternas e imponentes.<sup>12</sup>

Nas suas divagações pelo jardim da marginal, pelas praias da Areosa, pelos campos de Afife, pelos areais da Praia Norte, Abel Viana vai registando os detalhes do traje, transcrevendo melodias e textos e descrevendo o ambiente popular. Aí encontra o universo romântico dos seus sonhos, e se imagina personagem dos autores que então lia:

Alguns outonos decorreram, e o que decorava *Calendal*, raro faltava, tardinha baixa, à habitual deambulação pela Avenida de Camões, à beira rio, a bela alameda tufada de plátanos, cheia de ar campesino; e sentindo estralejar sob os pés as folhas mortas, Deus sabe quanto sonho febril, quantos projectos das coisas lindas ali sonhei, perante as prateadas faias sussurrantes e os laivos violáceos do sol-pôr, mudas testemunhas dos grandes devaneios. (...) E tudo era, para o jovem sonhador, recantos do Porto-Vecchio, bocados de Camargue, cenários de Arles! Algumas vezes se surpreendeu sub-prefeito nos campos, também mastigando violetas silvestres e compondo versos, também. (...) A verdade é, porém, que dos dezoito aos vinte e um anos acreditei sinceramente transformar a doce Princesa da Foz do Lima<sup>13</sup> em outra capital do Félibrige.<sup>14 15</sup>

As páginas de *Miréio*, por exemplo, são ricas em aliciantes referências a comportamentos associados com a música e a dança, bem como em descrições dos trajes e adereços tão caros a Abel Viana. Nelas é grande o valor atribuído ao canto tradicional, o que sem dúvida chamou a atenção do jovem leitor da Foz do Lima.

Numa obra de carácter eminentemente sério, Mistral não hesita em incluir um género popular, a canção; esta tem uma presença importante ao longo de toda a obra. No Canto Primeiro, em jeito de apresentação do quadro em que se desenrola a acção, os trabalhadores convidam Maître Ambroise:

12 CARVALHO, *op. cit.*, p. 122.

13 O autor refere-se à cidade de Viana do Castelo.

14 Designação do movimento cultural e literário fundado por Frédéric Mistral, que procurava preservar a língua provençal e restaurar a sua literatura.

15 CARVALHO, *op. cit.*, p. 123.

«Eh bien? Maitre Ambroise, ce soir ne nous chanterez-vous rien?»<sup>16</sup>

Ao que o ancião responde com uma longa canção de tema marítimo, *Le Bailli Sufren*. Já no Canto Segundo, num alegre grupo de mulheres que fazem a colheita das folhas para o bicho da seda, Mistral prossegue:

«Chantez, chantez, magnanarelles,<sup>17</sup> car la cueillette aime les chants...»<sup>18</sup>

Ainda a propósito dos trabalhos da seda na Provença, no momento da colheita dos casulos,

«... alors on chante et l'on banquette; alors se voient des garçons et filles, au son du tambourin former leurs rondes»<sup>19</sup> e ainda «...Tra la la! Tra la la! Toutes les filles chantèrent ensemble.»<sup>20</sup>

No final do Canto Terceiro, quando são declarados os amores de Vincent e de Miréio, é cantada *Magali*, uma célebre canção popular provençal de amor, de raiz medieval, do tipo *alba*, ou *aube*:

«O Magali, ma tant aimée!... – commença Nore; et la maisonnée au travail redoubla de gaité le coeur, et telles, quand d'une cigale bruit la chanson d'été, toutes en choeur reprennent, telles les jeunes filles au refrain portaient toutes en choeur.»<sup>21</sup>

A flauta e o tamborim das noites de São João, a farandola dos ceifeiros, encontram-se vivamente presentes no final do Canto Sétimo:

«Au craquement des troncs tombant dans le brasier, se mêle et rit la petite musique du galoubet folâtre comme un friquet dans les rameaux... Le feu joyeux pétillait; le tambourin bourdonnait, grave et continu, comme le murmure de la mer profonde, quand elle bat paisiblement contre les rochers.»<sup>22</sup>

Também o traje é cuidadosamente referido. No início do Canto Oitavo, a «toilette d'Arlésienne»<sup>23</sup> é descrita em detalhe.

16 Frédéric MISTRAL, *Miréio*, Paris, 1978, p. 63.

17 Designação provençal das mulheres que se dedicam à criação do bicho da seda.

18 MISTRAL, *op. cit.*, p. 89.

19 MISTRAL, *op. cit.*, p. 121.

20 MISTRAL, *op. cit.*, p. 141.

21 MISTRAL, *op. cit.*, p. 141.

22 MISTRAL, *op. cit.*, p. 295.

23 MISTRAL, *op. cit.*, p. 305.

Fascinado por tal romantismo naturalista e regionalista de gosto meridional, Abel Viana procura recriá-lo no seu regresso ao pátrio rincão:

Muito romantismo, sim, mas sem ele jamais me teria importado com as lavradeiras e suas danças, embora possivelmente houvesse evitado alguns insucessos da minha vida. Enfim, não soube aproveitar melhor o tempo, dando-me a desígnios mais práticos.<sup>24</sup>

Deambula pelos campos da Areosa, e reconhece *Miréio* nas formosas lavradeiras que, cantando, apanham a erva que alimenta o gado ou trabalham o milho nas eiras. Acompanha os foliões que nas tabernas promovem o bailarico. Anota cuidadosamente os pormenores do traje, qual *toilette d'Arlesienne*. Lamenta o ouro das cruces da avós que, tal como as belas moleiras de Daudet, também as lavradeiras da Areosa venderam. «Les belles meunières vendirent leurs croix d'or... Plus de Muscat! Plus de farandole!»,<sup>25</sup> algo a que Abel Viana não resiste, comentando por seu lado:

Cordões, fios de conta e grilhões, medalhas, cruces, relicários e arrecadas, de bom peso e idade, corriam a fundir-se nos ourives, por dinheiro (...)  
Outros e outros se sumiam nas casas de penhores.<sup>26</sup>

Mas, ao contrário de Mistral, Abel Viana reconhece em Viana do Castelo a rudeza dos hábitos rurais. Recusando o tom romanceado de muitas das suas observações, e motejando, nota mais tarde, prosaicamente, a imperfeição dos cantos e a deficiência dos acompanhamentos instrumentais:

Os tangedores de violas aliavam à nenhuma agilidade na dedilhação a mais bronca ausência de ouvido que imaginar se pode. Para eles, acompanhar o canto era zupar cadenciadamente, com pesada mão, nas desafinadas cordas, sem a menor noção de harmonia, sem que o ouvido lhes registasse a mais leve dissonância. Ainda tremo de me lembrar daquele trão-trão, espantoso de inconsciência, no fim de cada parte do trecho, a servir de cadência placal! O deficiente «harmónico», capaz, no entanto, de reproduzir esse cristalino repertório popular, nas mãos dos que o espremiavam tornava-se misérrimo. O canto lá ia andando, sofrivelmente,

24 CARVALHO, *op. cit.*, p. 123.

25 Alphonse DAUDET, *Lettres de mon moulin*, Paris, 1935, p. 14.

26 CARVALHO, *op. cit.*, p. 127.

mas o acompanhamento não saía do nhó-nhó fora de tom e até de compasso. Se em vez do «harmónico» vinha a «concertina», instrumentos de mais recursos e, portanto, mais complicados, mais completo é o desastre. Coitados! Nem eles tinham obrigação para mais!<sup>27</sup>

Face a tão dura constatação, chega mesmo a empreender uma «escola», na Areosa, juntamente com seu irmão, para o aperfeiçoamento dos taberneiros talentos de rabecas e violas:

Em vista de tudo isto, nos anos de 1920 e 1921, eu e meu irmão lecionamos música teórica e prática, a uma vintena de rapazes. Gratuitamente, já se vê. Levamos para a casa do Penedo (...) um quadro preto. Gastou-se muito giz, muito papel de música, muita corda e muita paciência.<sup>28</sup>

De tanta paciência, giz e corda, algo ficou, assegura Abel Viana, premonitoriamente.

Crítico, de incisiva observação, Abel Viana faz nota das contradições em que lavra este romantismo naturalista de índole local que ele próprio adoptara. Por um lado, defende que os costumes tradicionais apresentados devem obedecer a um etnográfico e rigoroso respeito pela verdade. Por outro lado, salvaguarda a tarefa necessária de transformá-los, seleccionando e eliminando, «encenando» e «seriando»:<sup>29</sup>

Arranjem-se as coisas de modo que a verdade etnográfica não seja falseada. Nada de imitações do alheio, nada de invencionices insípidas e ridículas. Que tudo exprima com sinceridade os costumes da região, sem arrebiques artificiosos e grotescos. Por outro lado, nem tudo o que é costume popular tradicional, nem tudo o que é verdadeiro do ponto de vista etnográfico tem beleza, ou oferece o mínimo aceitável de espectacularidade. Entre as costumeiras tradicionais desaparecidas, muitas há cuja ressurreição seria intolerável...<sup>30</sup>

Os seus contactos com o universo rural, os seus frequentes passeios pelos campos, o seu interesse pela vida campestre – e particularmente pelo canto e pela dança –, tornam-no conhecido na cidade. Com vinte e três

27 CARVALHO, *op. cit.*, p. 131.

28 CARVALHO, *op. cit.*, p. 132.

29 CARVALHO, *op. cit.*, p. 133.

30 CARVALHO, *op. cit.*, p. 149.

anos, em 1919, é convidado para organizar, numa apresentação dos costumes rurais de Viana do Castelo, o «Certame Regional de Danças e Descantes Populares». Fá-lo de uma forma organizada, depurada, escolhendo as mais formosas, compondo trajos com os adereços que as avós desenterram das arcas. Rabecas e violas afinadas, ensaiadas com a ajuda de seu irmão, Abel Viana apresenta no Jardim da Marginal o seu Rancho de Raparigas da Areosa, dançando e tocando naquilo a que o autor chama «demonstração coreográfica»:

Lá se arranjam vinte e três mulheres, entre solteiras e casadas, mais novas e mais velhas, mais vistosas e menos vistosas, conforme ainda agora as tenho diante de mim, em fotografia tirada nessa ocasião. À parte outras razões, havia a dificuldade dos trajos. Poucas os possuíam completos, ou sem demasiado uso. Em suma, arranjei o que pude, e consoante pude, forçado a mil e uma transigências.<sup>31</sup>

Do que pôde o jovem Abel Viana em 1919, viriam as décadas seguintes e testemunhar. A cidade de Viana do Castelo, e não só as suas Festas de Nossa Senhora da Agonia, viria a ser representada sobretudo pelas lavradeiras, e respectivas «demonstrações coreográficas» que Abel Viana alinhavara. Surgiram os primeiros Ranchos Folclóricos formalmente instituídos, na região de Viana do Castelo pela mão do próprio Abel Viana,<sup>32</sup> e noutras partes do país, que iniciaram uma ronda de digressões por Portugal e pelo estrangeiro. Realizaram-se inúmeros festivais de folclore por todo o Portugal; governos e governantes encontraram no folclore o instrumento adequado para as suas políticas. A música em Portugal é, ao longo de um século, intensamente marcada por este género performativo. E quase no início do século XXI, uma região como o Alto-Minho reconhece-se ainda, sob o ponto de vista cultural, no legado romântico de um deambulante visionário e pioneiro, que leu Mistral e Daudet.

31 CARVALHO, *op. cit.*, p. 128.

32 Veja-se o Rancho de Carrêço no início da década de 1930, in CARVALHO, *op. cit.*, pp. 100-119.