

Como estudar os bombos? Um itinerário de pesquisa entre documentos históricos e o terreno etnográfico

Lucas Wink

INET-md
Universidade de Aveiro
lucaswink@ua.pt

Resumo

Este artigo centra-se nos bombos, um ecossistema da música que no contexto em estudo mobiliza dezenas de indivíduos com bombos, caixas, gaitas de fole e/ou concertinas. A investigação evidenciou o contraste entre a escassez de fontes históricas na etnografia portuguesa e a pujante participação dos bombos nas festas populares. O que dizem as fontes históricas sobre os bombos; em que medida essas fontes expressam uma tensão dentro da própria noção de música que enformou os levantamentos etnográficos oitocentistas e novecentistas; e como indagar sobre a vivacidade deste ecossistema são questões que irei explorar ancorado na literatura que propõe uma viragem do estudo da música ao estudo do som. O meu objetivo é trabalhar para um entendimento dos bombos na relação que estabelecem com os espaços performativos e os seus tocadores. Recorrendo a descrições da minha participação como músico no Grupo de Bombos São Sebastião de Darque, desenvolvo uma narrativa que escrutina os atos de *performance*, as tensões e distensões que alimentam uma rede de relações entre os intervenientes da Festa; que atenta ao constante diálogo entre repertório, aprendizagem e realização musical com o ambiente físico acústico circundante; que se dirige à afetividade do som experienciado pelos músicos.

Palavras-chave

Bombos; Viragem da música ao som; Instrumentos musicais populares; Pós-folclorismo; Grupo de Bombos São Sebastião de Darque.

Abstract

This article focuses on Bombos, a music ecosystem that mobilizes dozens of individuals with *bombos*, *caixas*, bagpipes and/or concertinas. The research highlighted the contrast between the scarcity of historical sources in Portuguese ethnography and the strong participation of bombos in the popular *festas*. What do historical sources say about bombos; to what extent do these sources express a tension within the very notion of music that shaped the nineteenth and twentieth-century ethnographic surveys; and how to inquire about the vivacity of this ecosystem, are the issues that I will explore anchored in the literature that proposes a turn from the study of music to the study of sound. My goal is to work towards an understanding of bombos in the relationship they establish with the performing spaces and practitioners. Resorting to descriptions of my participation as a musician in the Grupo de Bombos São Sebastião de Darque, I will develop a narrative that analyses the acts of performance, the tensions and distensions that foster a network of relationships between the participants of *Festas*; that pays attention to the constant dialogue between repertoire, learning and musical realization with the acoustic and physical environment; that addresses the affectivity of sound experienced by musicians.

Keywords

Bombos; Turn from music to sound; Popular musical instruments; Post-folclorism; Grupo de Bombos São Sebastião de Darque.

Introdução

Este texto é parte de uma investigação sobre os bombos, um ecossistema da música em Portugal.¹ Conforme descrevi noutra lugar (WINK 2023), bombos é um termo referindo (i) um determinado instrumento de percussão; (ii) um conjunto instrumental integrado maioritariamente por esses tambores, por caixas e, em menor número, por instrumentos melódicos como a concertina, a gaita de fole ou o píforo;² (iii) uma prática performativa presente em Festas na rua ou em contextos de performance de apresentação, ou seja, numa *performance* que separa o papel dos músicos dos das audiências (TURINO 2008).

O estudo habita o território do pós-folclorismo, proposta de Jorge Freitas BRANCO (2019) para referir o espaço simbólico de interpelação da música tradicional portuguesa no século XXI.³ Venho desenvolvendo uma investigação dirigida à componente sincrônica (RICE 1994) dos bombos e das caixas, bem como um estudo interpretativo dos processos históricos de registo. Refiro-me às abordagens que editores e musicólogos efetuaram no âmbito da documentação de práticas musicais com uma matriz no folclore desde a segunda metade do século XIX. Essa pesquisa evidenciou o contraste entre a escassez de fontes históricas sobre os bombos na etnografia portuguesa (ou, quando existem, a sua menorização ou avaliação pejorativa) e a pujante participação destes conjuntos nos contextos das chamadas festas populares que se realizam anualmente no litoral norte do país. O que dizem as fontes históricas sobre os bombos? Em que medida essas fontes expressam uma tensão dentro da própria noção de música que enformou os levantamentos etnográficos oitocentistas e novecentistas? Como indagar, então, sobre a vivacidade deste ecossistema? Irei explorar essas questões ancorado na literatura que propõe uma viragem do estudo da música ao estudo do som. O meu objetivo principal consiste em propor um entendimento dos bombos na relação que estabelecem com o espaço performativo e os seus tocadores.

Na primeira parte, abordarei o modo como estes conjuntos foram configurados historicamente. Na segunda, num contraponto às coordenações músico-centradas que aqueles documentos expressam, proponho uma etnografia a partir de dentro para compreender como os bombos extravasam os parâmetros da partitura, entrelaçando tocadores entre si, mas também espaços e comunidades locais.

¹ Trata-se de uma investigação em curso no âmbito do Programa Doutoral em Música da Universidade de Aveiro. Este texto foi escrito com o suporte de uma bolsa de doutoramento financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia de Portugal e cofinanciada pelo Fundo Social Europeu através do Programa Operacional Regional Centro (SFRH/BD/139998/2018). Contou também com o suporte das «Bolsas Excepcionais de Mitigação de Impactos da COVID-19 nas Atividades de Investigação» (COVID/BD/152772/2022).

² O píforo, na verdade, é um instrumento associado à prática dos bombos na região da Beira Baixa. Os grupos que observei sediados nos distritos de Viana do Castelo e do Porto, ao contrário, utilizam a gaita de fole e/ou a concertina. Neste contexto, observa-se também a inclusão de figuras alegóricas como os gigantones e cabeçudos.

³ A proposta invoca o estudo sistemático das atividades neste domínio da música tendo em conta a convergência de níveis de análise diversos: o passado de grupos, de intérpretes, de coletores, de coletividades, os relatos de recolhas, a (re)invenção de memórias e o reconhecimento de novas legitimidades.

Recorrendo a descrições da minha participação como aprendiz da caixa, apresentarei um desenho etnográfico dos Bombos São Sebastião de Darque. Desenvolverei uma narrativa que escrutina os atos performativos, as tensões e distensões que alimentam uma rede de relações entre os intervenientes da festa; que atenta ao diálogo existente entre repertório, aprendizagem e realização musical com o espaço físico acústico circundante; que se dirige à afetividade do som experienciado pelos praticantes.

A vivacidade de um ecossistema pulsante e o esmorecimento nos registos etnográficos históricos

No final de 2018, comecei a realizar prospeção de terreno com grupos de bombos. Através de convívios informais, de entrevistas formais, de participação e observação de atuações, logo constatei a mobilização dos músicos para tocar em cenários diversos; para a transmissão de saberes da *performance*, da construção e da reparação instrumental; para sustentar uma memória profundamente assente na experiência coletiva. Apesar de exibirem características singulares, entrando no terreno percebi que o afinco com o qual os «meus grupos» conduziam as suas atividades não eram uma exceção. Faziam parte, na verdade, de um fenómeno mais amplo de difusão que o bombo parece ter vindo a ter pelo menos desde o final dos anos 1990. Três circunstâncias ajudam a explicar este fenómeno:

(i) a integração do instrumento em contextos já não mais circunscritos a geografias, sujeitos e a uma imaginada estética do tradicional.⁴ O surgimento de grupos urbanos como o Tocá Rufar em 1996 no âmbito da EXPO'98 e as ações na década de 2000 para promover a «percussão tradicional portuguesa» constituem marcos importantes.⁵ Sob a designação Orquestras de Percussão, grupos como a Orquestra de Percussão Tocandar (f. 2000), Batucando Orquestra de Percussão (f. 2006) e Orquestra de Percussão Bomb'Alen (f. 2010), também integram o bombo, às caixas e timbalões em ações de intervenção comunitária junto de jovens e adultos que já foram inclusive alvo de monografias académicas (CARREIRA 2007; SANTOS 2011; AMORIM 2021);

(ii) as dinâmicas recentes no âmbito da musealização da música e de instrumentos locais. A instalação da Casa do Bombo na Freguesia de Lavacolhos pela Câmara do Fundão em 2009, processo já estudado por Karla BACH (2015), talvez seja um dos mais representativos exemplos. Em 2020, sob a alçada da

⁴ Esta é uma expressão que utilizo com cautela. Enquanto conceito ético, a noção de tradicional aplicada à música em Portugal já foi abordado por CASTELO-BRANCO (2010). Operacionalizada em substituição a música popular, canção popular, folclore, música folclórica e música regional, aponta para um conjunto de práticas, géneros e estilos associados a contextos rurais, transmitidos oralmente, criados coletivamente e que evocavam um senso de autenticidade representativa da nação. Sublinhando a necessidade de se compreender tradição como uma ideia assente num modelo dinâmico de cultura, reitero com esta etnomusicóloga que qualquer caracterização é necessariamente parcial e fragmentada, sujeita a condicionalismos ideológicos, históricos, institucionais e teóricos.

⁵ Refiro aos Festivais de Percussão Portugal a Rufar, cuja primeira edição em 2005 reuniu tocadores pelas ruas do Seixal. Em matéria no jornal *Público* de 23 de maio de 2005, Rui Júnior, fundador do Tocá Rufar e diretor do evento, anunciava a intenção de «mostrar ao mundo que Portugal é uma terra de bombos e que é preciso recuperar tradições». Disponível em <<https://www.publico.pt/2005/05/23/culturaipilon/noticia/seixal-centenas-de-musicos-actuaem-esta-semana-no-festival-portugal-a-rufar-1223974>> (acedido em 2 de junho de 2021).

autarquia, o projeto Escola do Bombo proporcionava a pelo menos setenta crianças das Escola EB1 de Souto da Casa e de Silveiras contato com «aspectos do património musical e cultural regional»;⁶ (iii) os Congressos do Bombo organizados pela Associação Amigos do Tocá Rufar junto de entidades públicas e privadas, que desde 2015 propiciam espaços de apresentação, encontro e *performance* participados por etnomusicólogos, antropólogos, políticos, tocadores, estudantes, professores e entusiastas. Com o apoio de investigadores do INET-md, procedeu-se inclusive à preparação de um pedido de inscrição da prática e da construção do bombo na lista nacional do Inventário do Património Cultural Imaterial. O mapeamento efetuado nesta tarefa identificou trezentos e cinquenta grupos de perfil marcadamente distinto ativos em todo o território nacional (continental e insular), bem como em comunidades emigrantes nos Estados Unidos, França, Suíça, Austrália e Alemanha.⁷

Se todo este cenário é revelador da vivacidade dos bombos enquanto um «ecossistema» (SCHIPPERS - GRANT 2016) pulsante da música no século XXI, os documentos históricos legados pela etnografia oitocentista e novecentista que encontrei não são tão assertivos assim. Concomitantemente ao campo, realizei uma pesquisa em fontes da música desde a segunda metade do século XIX até meados do XX. Tratava-se de uma revisão para situar a minha investigação perante conhecimentos gerados outrora. Mas, nos registos que encontrei, notei o esmorecimento dos bombos. A disjuntiva deste dilema não poderia contemplar a hipótese de um marasmo irrevogável: de um lado, as memórias dos meus interlocutores mais velhos sinalizavam a sua presença reiterada, veementemente exigidos pelas comunidades locais; do outro, documentos de natureza distinta como a literatura de viagens e até mesmo a literatura ficcional oitocentista,⁸ ou ainda a própria imprensa periódica local,⁹ documentavam desde o final do século XIX os «tambores» ou os assim designados «Zés Pereiras» em festividades como as de São Gonçalo de Amarante, as Festas do Junho ou as de *Corpus Christi*. Por sua vez, como referi anteriormente, a etnografia ofuscava essa participação. O tratamento desta

⁶ Tal qual indicado no *Boletim Rede Portuguesa das Cidades Educadoras* (2020, 11). Disponível em <https://issuu.com/catarinaamarodacostacml/docs/boletim_41_rede_portuguesa_cidades_educadoras_?fbclid=IwAR37ChfhZfP1LwMPRb eRpx9M0EHtk8C1b9aSrKVvaoR8-o_li7ZSxpGO6O4> (acedido em 2 de junho de 2021).

⁷ Encontra-se recém-lançado *Os Zés Pereiras: Uma cultura musical do Entre-Douro-e-Minho*, livro de Napoleão Ribeiro e Tiago Soares (2022). Trata-se do resultado de investigação apoiada pela Direção Geral das Artes, na qual encontramos descrições históricas, caracterizações de dezena e meia de grupos, transcrições de repertórios bem como documentação audiovisual por Abel Andrade.

⁸ Alexandre Herculano (n. 1810 - m. 1877) documentou os Zés Pereiras em Braga já em 1854 na narrativa «Viagens no Minho: A Falperra», publicada em 1855 n' *O Panorama – Jornal Literário e Instructivo*. Alberto Pimentel (n. 1849 - m. 1925) documentou os bombos na região de Santo Tirso (1902/2011). Trata-se de um relato originalmente publicado n' *O Economista* em 1885 no qual descreve sua experiência na Romaria de Valinhas, em Monte Córdova. A literatura ficcional de Júlio Dinis (n. 1839 - m. 1871) também traz uma interpelação aos bombos. Refiro-me ao romance *A Morgadinha dos Canaviais*, publicado em 1868. Narrando as desventuras de Ti Zé Pereira numa aldeia no norte de Portugal, Dinis esboça a decadência da arte deste tocador em virtude da institucionalização da banda filarmónica pelo mestre de latim. Trata-se de um provocativo relato da subalternização de práticas populares pela elite letrada.

⁹ Refiro-me ao periódico *A Flor do Tâmega*, publicado em Amarante desde o final do século XIX até meados do século XXI, cuja consulta realizei com o intuito de buscar referências sobre um grupo da região.

disjuntura exigiu uma abordagem que complementasse o conhecimento da experiência dos músicos com o das abordagens às músicas de matriz rural.

Embora estudos como os de Teófilo Braga (n. 1843 - m. 1924) publicados em 1885 já sinalizassem a presença dos bombos nas festas do calendário religioso de Monção, só dez anos mais tarde, no segundo volume do *Cancioneiro de músicas populares* de NEVES - CAMPOS (1895), é que uma referência robusta foi reunida. Este trabalho consiste numa compilação em três volumes publicados em 1893, 1895, 1898 com seiscentas e vinte e duas peças de música de Portugal continental e dos Açores, além de adaptações de música do Brasil e de territórios coloniais. No segundo volume, traz um preâmbulo escrito por César das Neves. Neste texto, é patente nas palavras do autor o ímpeto nacionalista que supõe nas manifestações da cultura popular, e na música, em particular, um lugar imaculado para a construção de uma identidade nacional. A «alma d'um povo manifesta-se nos seus cantos», sustenta Neves, para logo em seguida especular sobre a «música primitiva do povo rude» e inferir que a «simplesmente rythmica foi provavelmente a que fez as delícias dos primeiros povos da nossa nacionalidade» (NEVES - CAMPOS 1895, xi). É aqui, então, que os bombos vão aparecer referidos. Nas palavras que seguem, observamos aquela que é uma das primeiras alusões à ecologia constitutiva dos bombos na literatura da música. Do ponto de vista organológico, ficamos a saber da existência do zabumba, um instrumento com cerca de setenta centímetros de altura e oitenta de diâmetro conhecido como Zé Pereira, que fazia-se acompanhar de caixas de rufo durante as celebrações de São Gonçalo de Amarante – evento que o próprio autor diz ter observado em 1892. A estes conjuntos instrumentais denominou tambores e aos seus tocadores chamou-os tamborileiros. Informa-nos também que àqueles grupos juntava-se a gaita de fole nas «mais pomposas» festas populares das regiões do Minho e Trás-os-Montes. Relativamente à *performance*, referiu o espaço aberto da rua ou o cimo dos montes, o papel diferenciado do tambor- mor nas festas de São Gonçalo, o elevado número de instrumentos contratados para tocar e a dança dos tocadores.

Mas, por outro lado, a menção aos tocadores, instrumentos e contextos também parece vir ao propósito de suportar a sua especulação sobre a «música primitiva», situando os bombos como depositários de uma rítmica cuja simplicidade evoca rastros de uma musicalidade longínqua. Embora assumindo que o «ritmo caprichosamente cadenciado naquele instrumento» constituísse um aspeto relevante da cultura popular, recorrentemente presente «em procissões sertanejas, no alto dos montes, nos subúrbios do Porto», a verdade é que na obra a presença dos bombos não vai além das fronteiras bem demarcadas do preâmbulo. Foi neste espaço que Neves registou em cinco compassos a transcrição do material rítmico executado pelo zabumba, pelo tambor, bem como um texto onomatopaico entoado pelos tocadores durante a *performance* que designou «marcha grave». Ao mesmo tempo que a natureza essencialmente rítmica destes conjuntos parece ser valorizada porque expressa um pressuposto de pureza («dos primeiros povos da nossa nacionalidade»), também parece

um critério que o ouvido do autor, em sua normatividade intransigente, não deixa integrar no espaço das folhas centrais do documento.

A tendência em se abordar os bombos nestes termos é patente noutros textos da altura. Em 1902, o compositor, editor, pianista, maestro e musicólogo Michelangelo Lambertini (n. 1862 - m. 1920) publicou o estudo *Chanson et instruments: renseignements pour l'étude du Folklore Portugais*. O seu lançamento foi noticiado no jornal *Noticiário do Paiz* a 30 de setembro daquele ano, em cuja nota o periodista referiu não só a «índole pouco vulgar, especialmente na nossa terra» do documento, mas também a baixa tiragem da qual um terço seria destinado a «presentear alguns ilustres estrangeiros, autoridades indiscutíveis em assuntos musicais».

Se desta documentação depreendemos, uma vez mais, da presença reiterada daqueles conjuntos, a menção que lhes é feita vem ao propósito da ilação do autor sobre a preferência do povo pelos «instrumentos barulhentos», aqueles que, segundo refere, «são não apenas os que melhor atendem às demandas rítmicas do sentimento musical inato em todos os seres humanos, mas também os mais fáceis de obter ou fazer e os mais fáceis de se tocar» (LAMBERTINI 1902, 46).¹⁰ O Zé Pereira foi então descrito no contexto de uma «reunião verdadeiramente infernal de vários, mesmo numerosos bombos que, à frente das procissões, convidam os camponeses a participarem na festa».¹¹ Em atuação, constituíam uma «orquestra diabólica» engajando-se numa «música sem música – tudo que há de mais primitivo» (LAMBERTINI 1902, 47).¹²

Thomaz Borba (n. 1867 - m. 1950), em 1907, também abordou os bombos em artigo na «Ilustração Portuguesa» do jornal *O Século*. No texto «Dansas e Cantos Populares da Nossa Terra», contrapondo práticas de música que dizia típicas de Lisboa com as provincianas, teceu as seguintes palavras:

[...] nas suas terras em compensação o provinciano vingia-se estrondosamente da sensibilidade nervosa da policia de Lisboa e é vê-lo então ali, empunhando o adufe ou escovando galhardamente o seu enorme *Zé Pereira*, abrir caminho para os arraies, arrastando, n'uma hypnotização de hystericos, os mais exigentes críticos d'arte e sinceros dilettanti do seu lírico. A musica dos *Zé-Pereira* é, naturalmente, uma musica de rythmo e mais nada, sem ser muito pouco; porquanto, não ha ainda muitos annos – em 1892 – o numero de *Zé-Pereiras*, em uma festa de S. Gonçalo de Amarante, elevou-se á bonita somma de 97 professores. E ainda o empregario, fiel ás tradições dos seus colegas lyricos, comeu o mordomo em 22 figuras, porque, segundo o contracto, deviam entrar em Amarante a totalidade de 104 artistas (BORBA 1907, 834-5).

¹⁰ «Sont non seulement ceux qui répondent le mieux aux exigences rythmiques du sentiment musical inné dans tous les êtres humains, mais aussi les plus faciles à obtenir ou à fabriquer sommairement et le plus commodes à jouer».

¹¹ «L'assemblage vraiment infernal de plusieurs, d'un grand nombre même de grosses caisses qui, à la tête des processions, engagent les campagnards à s'incorporer dans la fête. C'est le Zé Pereira» (LAMBERTINI 1902, 47).

¹² «Orchestre diabolique» (LAMBERTINI 1902, 47) ; «Musique sans musique - tout ce qu'il y a de plus primitif» (LAMBERTINI 1902, 47).

Alguns anos mais tarde, Michelangelo Lambertini voltaria a ter publicada mais uma caracterização, desta vez na *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, editada pelo musicólogo Albert Lavignac (n. 1846 - m. 1916). Na edição publicada em França em 1920, Lambertini assinou todos os textos da entrada «Portugal».¹³ Na categoria música popular, descrevendo alguns instrumentos típicos de percussão,¹⁴ aludiu ao Zé Pereira assim:

[...] mas se quisermos conhecer o cúmulo da extravagância em matéria musical, é preciso ter tido a desventura de ouvir um Zé Pereira, conjunto infernal de um grande número de bombos e tambores que, em frente às procissões, convidam os camponeses a se incorporarem na Festa. Essa espécie de orquestra *abacadabrante* é, ao que parece, tanto mais grandiosa e solene quanto maior é o número de instrumentos (LAMBERTINI 1920, 2466).¹⁵

Assim como Thomaz Borba, numa pequena nota de rodapé, também fez referência ao episódio que César das Neves diz ter observado em Amarante em 1892:

[...] conta-se que em 1892, em Amarante, pequena vila da província do Douro, 117 tocadores de *zabumba* foram convidados a participar na festa de S. Gonçalo. Felizmente, deste poderoso exército de um gênero novo, apenas 97 intérpretes apareceram liderados por um tambor-mor, que assumindo a liderança do grupo, com um enorme bastão na mão, marcava com grandes gestos o compasso e o ritmo de seu barulhento batalhão (LAMBERTINI 1920, 2466).¹⁶

Essas fontes revelam a enorme presença dos bombos (inclusive em número) enquanto realidade sónica, mas não enquanto música, passível de ser traduzida para uma pauta musical. Nestas abordagens, olhar para o repertório de matriz rural significava precisamente vê-lo pelas coordenações da partitura. Trata-se, no fundo, de um procedimento redutor não só porque acredita na tradução para a pauta de uma experiência musical que está orquestrada, na verdade, numa rede muito mais alargada de sentido, mas porque reitera a tendência em se enfatizar determinados critérios enquanto definidores imperiosos

¹³ Embora esta edição da Enciclopédia seja de 1920, a data 1914 aparece no fecho dos textos de Lambertini.

¹⁴ Além dos bombos, abordou também o reque-reque. Assim escreveu: «Um instrumento bastante singular em sua rusticidade bárbara é o reque-reque. É um pedaço de madeira serrilhada, na qual se esfrega vigorosamente uma cana, no qual foram feitos entalhes para aumentar seu som. Não há dúvida de que este reque-reque vem até nós diretamente dos negros da África» (LAMBERTINI 1920, 2466).

¹⁵ «Mais si nous voulons connaitre le comble de l'extravagance en matière musicale, il faut avoir eu le malheur d'entendre un Zé Pereira, assemblage infernal d'un grand nombre de grosses caisses et tambours qui, à la tête de processions, engagent les campagnards à s'incorporer dans la Fête. Cette espèce d'orchestre abacadabrante est, à ce qu'il paraît, d'autant plus grandiose et solennel que le nombre d'instruments est plus considérable» (LAMBERTINI 1920, 2466).

¹⁶ «On raconte qu'en 1892, à Amarante, petite ville de la province de Douro, 117 joueurs de zabumba (grosse caisse) furent invités à prendre part à la fête de S. Gonçalo. Heureusement que de cette puissante armée d'un nouveau genre, il ne s'est présenté que 97 exécutants dirigés par un tambour-major, lequel prenant la tête de la bande, un énorme bâton à la main, marquait avec de grands gestes la mesure et le rythme à son bruyant bataillon» (LAMBERTINI 1920, 2466).

daquilo que se compreende como música. A discussão de Gary TOMLINSON (2012) relativamente ao papel operado pela escrita no processo de construção de uma ideia de música na Europa no século XIX ajuda a enquadrar o meu argumento. É precisamente devido à tendência em se colocar a tónica nos aspetos melódicos, harmónicos e textuais que a omissão dos bombos dessas páginas parece se consumir. Georgina BORN (2013, 5) reforça este argumento quando afirma que «a musicologia e a análise musical continuaram a se concentrar nas últimas décadas principalmente nas linhagens baseadas em partituras da música erudita ocidental do século XX, que concebem os materiais musicais sobretudo nos termos da notação musical ortodoxa».¹⁷ No contexto pós-folclórico do século XXI, a investigação sobre os bombos demanda um afastamento destas tendências, viragem que irei ancorar em contributos da etnomusicologia, mas também nos da antropologia e dos *sound studies*.

Desafios colocados pela viragem «do estudo da música ao estudo do som»

Talvez Steven Feld seja um dos autores cujos contributos no âmbito da antropologia do som (designação que forjou como contraponto à antropologia da música do seu professor Alan Merriam¹⁸) tenham mais profundamente influenciado as críticas ao alcance da noção de música nos estudos etnográficos. Resultante da pesquisa que iniciou com os Kaluli da Papua-Nova Guiné na década de 1970, Feld cunhou em trabalhos posteriores o conceito de acustemologia, proposta que interseccionou a dimensão acústica (o ato de fazer e perceber o som) e a dimensão epistemológica (o ato de construir conhecimento). Conforme explicou, tem como intuito sublinhar a importância de se conhecer o mundo sonoramente, uma vez que «o senso de si, os sentidos, as práticas corporais, a agência social [...] estão conectadas de algum modo ao som» (Steven Feld cit. in SILVA 2015, 446). Numa aceção mais recente, o antropólogo relembra que se trata de:

[...] pesquisar a primazia do som enquanto modalidade de conhecimento e de existência no mundo.
 [...] O som tanto emana dos corpos quanto os penetra; esta reciprocidade da reflexão e da absorção constitui um criativo mecanismo de orientação que sintoniza os corpos com os lugares e os momentos mediante seu potencial sonoro (FELD 2018, 235).

¹⁷ «Musicology and music analysis have continued to focus in recent decades primarily on those score-based lineages of twentieth-century Western art music that conceive of musical materials primarily in the terms of orthodox music notation» (BORN 2013, 5).

¹⁸ Segundo Feld, a noção de Merriam era limitada por não abordar o escutar e o soar enquanto capacidades humanas a serem levadas em consideração no projeto de «estudo da música na cultura». Numa entrevista a Donald BRENNEIS (2004, 463), contextualizou: «o primeiro artigo que escrevi para ele em 1972 foi uma resposta a esse livro [A Antropologia da Música]; Chamei-o de “A Antropologia do Som”. Comecei com duas frases retóricas: “Que tal uma antropologia do som? E sobre etnografias que são gravações?”. Com base em tudo, desde meus interesses em música concreta até a minha experiência no jazz e em composições e gravações de Colin na floresta tropical, tentei criticar as limitações, sonoras e culturais, impostas pela noção de “música”». No original: «the very first paper I wrote for him in 1972 was a response to that book [The Anthropology of Music]; I called it “The Anthropology of Sound.” It opened with two rhetorical sentences: “What about an anthropology of sound? What about ethnographies that are tape recordings?”. Based on everything from my musique concrète interests to my jazz experience to Colin’s writings and recordings in the rain forest, I tried to critique the limitations, sonic and cultural, imposed by the notion of “music”».

Num outro enquadramento, afirmando que o som pode conceptualizar novos modos de conhecer as culturas na contemporaneidade, Veit ERLMANN (2004) advoga pela experiência auditiva em detrimento da hegemonia representacional visual de longa data nos estudos socioculturais. Impelido por James Clifford no âmbito da crítica à representação etnográfica de fins dos anos 1980, sustenta que a maneira com que os sujeitos se relacionam através do senso auditivo é central para se inquirir sobre processos de mudança aos quais grupos humanos são submetidos no contexto da tecnologização e globalização do século XXI.

Em sintonia com Erlmann, a investigação de Paul STOLLER (1989) sobre a cosmologia Songhay também já chamava a atenção para a necessidade de sobrepujar a hegemonia do visual. Stoller, porém, apela à necessidade de se incluir empiricamente outros aspectos sensoriais na tarefa etnográfica, além de encorajar o estudo dirigido ao som dos instrumentos musicais. Segundo o autor:

[...] uma apreciação mais profunda do som poderia nos forçar a derrubar o nosso mundo estático e espacializado e considerar a sua natureza dinâmica, uma porta aberta para a compreensão do sentimento cultural. [...] O «olhar» espacializado de uma pessoa cria distância. O som, ao contrário, penetra no indivíduo e cria um senso de comunicação e participação (STOLLER 1989, 104-20).¹⁹

Jeff Todd Titon é um etnomusicólogo que recentemente também tem contribuído para esta discussão. Trabalhos atuais interseccionam som, sustentabilidade, ecologia e preservação do património cultural. Fundamentando-se numa perspectiva condicente com o pós-humanismo, assinala aquilo que entende ser uma viragem «do estudo da música ao estudo do som» nos projetos investigativos contemporâneos. O autor refere-se a:

[...] uma maneira de estar, conhecer e agir no mundo baseada no som (ao invés de textos ou objetos). O som conecta os seres – literalmente, vibrando na mesma frequência. Pensar o mundo como um texto a ser interpretado, ou como repleto de objetos a serem experimentados, separa o sujeito pensante do objeto externo. Uma conexão sonora, ao contrário, é intersubjetiva. Conexões através do som levam a comunidades, economias e a uma ecologia sonora (TITON 2017, 4).²⁰

De modo a enfrentar estes desafios, apresentarei nas páginas seguintes uma etnografia sustentada na experiência de integração num grupo de bombos, no diálogo que estabeleci com os músicos e no ato prático de tocar a caixa.

¹⁹ «A deeper appreciation of sound could force us to overturn our static, spatialized world and consider the dynamic nature of sound, an open door to the comprehension of cultural sentiment. [...] A person's spatialized "gaze" creates distance. Sound, by contrast, penetrates the individual and creates a sense of communication and participation».

²⁰ «A way of being in, knowing, and acting in the world based in sound (rather than in texts, or objects). Sound connects beings—literally, through vibrating at the same frequency. Thinking of the world as a text to be interpreted, or as filled with objects to be experimented on, separates the thinking subject from the external object. On the contrary, a sound connection is intersubjective. Sound connections lead to sound communities, economies, and a sound ecology».

O São Sebastião de Darque: Caracterização do grupo, das coordenações preparatórias para tocar, dos contextos e dos repertórios de *performance*

O Grupo de Bombos São Sebastião está sediado em Darque, freguesia do município de Viana do Castelo, sub-região do Alto Minho, Norte de Portugal.²¹ Fundado em 2005 pelo tocador de caixa e diretor Jorge Sousa (n. 1982), possui hoje o estatuto de Associação Cultural e Recreativa. Apresenta bombos, caixas, gaitas de fole, concertinas e uma bandeira que o identifica visualmente. Aquando da investigação, contava com aproximadamente quarenta integrantes,²² cerca de 90 % homens, a maioria entre dezasseis e quarenta anos, habitantes da freguesia ou outras adjacentes. Enquanto uma parcela frequentava o ensino secundário e uma mais pequena o superior, os demais trabalhavam como mecânico de bicicletas, técnico de luz, farmacêutico, mecânico de automóveis, técnico de reparação de vidros automobilísticos, bombeiro sapador, funcionário de serviços municipalizados, de supermercados, de empresas fabricantes de componentes decorativos para indústria automóvel, de *airbags* automotivos, de transporte de mercadorias ou de segurança privada.

Os atos musicais ao vivo que realizam todos os anos são possibilitados por muitas ações previamente coordenadas. Através do Facebook, plataforma onde se encontram congregados num grupo e num *chat* de comunicação privada, os músicos não só partilham conteúdos audiovisuais e notícias do mundo dos bombos, como acedem à agenda de atuações, comunicam disponibilidades e indisponibilidades, combinam o dia de reuniões na casa do diretor onde discutem as incumbências da equipa convocada para tocar (horários de ida e de volta, o número e a tipologia dos atos a serem performados) e conferem o estado de conservação dos materiais (correias, baquetas e instrumentos). Tais ações continuarão no dia da saída. Cedo pela manhã, munidos agora da «roupa dos bombos» (refiro-me a sapatos e calças pretas junto da camisa vermelha com *São Sebastião de Darque* a branco no canto superior esquerdo), os músicos aproximam-se da casa do diretor e aguardarão o sinal para se organizarem. Se o destino for próximo, tocadores de bombo poderão efetuar ali mesmo um procedimento sem o qual não se aventuram tocar: das mochilas, retirarão ataduras elásticas brancas para enfaixarem as mãos. As ligas servem para protegê-las de flagelos provenientes do atrito com o tambor – motivo que, aliado ao mau uso de técnicas instrumentais, justificaria o sangue que há décadas atrás viam acumulado nas peles, conforme me explicaram. Por outro lado, arrisco dizer que estas ligas fazem parte da vestimenta que monta hoje em dia a figura de um tocador de bombos. Nos dedos, alguns aplicarão fitas adesivas, procedimento partilhado, agora sim, por tocadores de caixa.

²¹ Localizada na margem sul do Rio Lima, Darque possui uma população de 8003 habitantes segundo os CENSOS de 2021.

²² É muito raro, praticamente impossível, diria eu, ter os quarenta a tocar numa mesma atuação. Não só o número de instrumentos é insuficiente, como o número de instrumentistas depende dos acordos estabelecidos com os organizadores dos eventos. O conjunto tanto pode se apresentar com uma, como com duas dezenas de músicos. Notei, sempre que lhe foi possível, a predileção por um maior número de bombos comparativamente ao de caixas.

Em seguida, descerão até a cave da casa para carregar bombos e caixas²³ no veículo que já os aguarda estacionado na rua. Embora adquiridos pelo coletivo, reparei que a atribuição dos tambores também levava em conta a propriedade simbólica associada a determinados instrumentistas. Ter a «propriedade» lembrada pelos colegas nestes momentos, no fundo, pareceu-me uma indicação do prestígio que alguns carregavam. Muitos dos que detinham a «sua» caixa detinham a autonomia para realizar a manutenção, a reparação e os tratamentos de afinação. Isto pressupunha um saber desenvolvido ano após ano de participação prática. Foi nesse sentido que aprendendo a identificar visual e auditivamente os seus instrumentos, percebi que também aprenderia sobre as condições hierárquicas operando na configuração do grupo, conforme ilustrarei oportunamente.

Seja num ambiente mais urbano, seja mais rural, a maioria das atuações do São Sebastião estará ligada a eventos de cariz celebrativo. *Grosso modo*, podemos dividir os contextos em dois. O primeiro refere-se aos de natureza mais «particular», chamemos-lhes assim, com prestações relativamente rápidas. Refiro-me a casamentos, batizados e festas de aniversário; comícios e arruadas de propaganda política; comemorações do 25 de Abril organizadas por sindicatos ou associações de trabalhadores; eventos comemorativos de juntas de freguesias; aberturas de eventos desportivos; assim como produções audiovisuais objetivando a promoção de eventos festivos locais e até mesmo a gravação de minisséries televisivas. O segundo são as tradicionais festas de freguesias dedicadas aos santos populares. Misturando o sacro e o secular, trata-se de eventos organizados anualmente por Comissões de Festas²⁴ incumbidas de programar números de música, dança, jogos tradicionais, fogos de artifício, leilões e concursos gastronômicos para as comunidades. O calendário nestes ambientes tem a Páscoa como marco inicial simbólico, estendendo-se ascendentemente pelos meses de verão, culminando nas

²³ Os bombos têm todos o corpo em madeira pintado a vermelho, aros brancos em madeira, cordas brancas, pele de cabra sem pelo e afinadores em castanho (doze, treze ou catorze afinadores). São de oitenta, setenta e cinco ou sessenta e cinco centímetros de diâmetro (deste último constatei pouquíssimas unidades). Alguns possuem desenhos artísticos na pele do lado esquerdo, enquanto outros apresentam informações de contato (nome, telefone e local de procedência). Relativamente às caixas, com exceção da de Jorge Sousa, a única com corpo em cobre e dourada, as demais têm o corpo em chapa metálica pintado a vermelho, os aros e as cordas a branco e os dez afinadores em castanho. A profundidade ronda os vinte e cinco centímetros. Leva pele de plástico *coated* de catorze polegadas produzidas pela Remo ou Evans na batedeira, e pele transparente de filme simples na de resposta (utilizo a referência de duas unidades de medida propositalmente. Observei que os músicos utilizam «polegadas» ao referirem-se às peles de plástico compradas nas lojas. É este o modo que aparecem classificadas nas embalagens. Centímetros foi um termo que me pareceu associado às peles dos animais para os bombos compradas de artesãos). As caixas têm uma esteira que vibra na pele inferior. O «pente», tal qual denominam, originalmente traz dez tiras metálicas, estando preso com um cordão amarrado nas extremidades laterais. Numa das bordas, há um mecanismo que, ao ter a porca borboleta rodeada, permite ajustar a sua tensão.

²⁴ Tais Comissões são compostas por moradores, pelos seus familiares, por emigrantes e outras pessoas próximas dos festeiros que também executam tarefas práticas nos dias da festa como servir bebidas e comidas. Nalguns contextos, os integrantes são designados «mordomos». Foi o que observei nas Festas do Divino Salvador realizadas em Mazedo, Monção. Ali, os nove mordomos do ano vigente foram indicados pela comissão do ano passado. Os escolhidos podem aceitar ou não tais incumbências. No âmbito de Festas de freguesias de Viana do Castelo, reparei que o termo «mordomo» ganhava outro sentido. «Mordomia», aqui, referia-se ao grupo de homens e mulheres que desfiliavam pelas ruas portando trajes típicos como o Traje à Lavradeira. O seu papel é mais figurativo do que organizativo. Em casos como os das Festas da Nossa Senhora da Agonia, a organização é feita pela Viana Festas, comissão com caráter de associação formalmente instituída.

Festas da Nossa Senhora da Agonia, em Viana do Castelo, na segunda quinzena de agosto. As Festas de Natal, de Reis e de Carnaval também não ficam de fora da agenda.²⁵

Geralmente, as atuações na festa são fracionadas seguindo as partes do dia, começando pela manhã (ou «antes do almoço»), prosseguindo pela tarde («depois do almoço») e encerrando-se à noite («antes do jantar»). Podem demandar a presença durante um dia inteiro, como só para um ato isolado; podem ser organizadas ao longo de vários dias consecutivos, ou ter em conta o interregno da semana laboral, concentrando-se num ou mais finais de semana. Em algumas, podem demandar a participação no cortejo de apresentação às autoridades locais.

Tendo começado a fazer festas em 2005, a agenda do São Sebastião foi sendo formulada através de participações bem-sucedidas em eventos cuja performatividade lhe foi confiada. Se algumas atendem hoje a um sistema mais regulado do ponto de vista fiscal e institucional, exigindo-lhes cumprir deliberações formalmente prescritas, a maioria foge a lógicas mais oficiais. Esta informalidade é reveladora de uma rede constituída por múltiplos agentes que possibilita os atos musicais. Constituem-na párocos, políticos ligados às juntas de freguesia, membros de Comissões e das audiências. Uma vez que não costuma haver um contrato formal, a palavra é a assinatura que celebra as cláusulas de um acordo verbal. De ambas partes, há atribuições que todos esperam serem cumpridas. Os bombos sabem que ao saírem para tocar, terão de percorrer quilómetros e mais quilómetros empunhando instrumentos por ruas íngremes, por vezes esburacadas, de difícil acesso e muitas vezes sob condições climáticas desfavoráveis. Das comissões, os músicos esperam bom senso relativamente à negociação dos itinerários, assim como respeito no cumprimento de pausas para descanso e de alimentação digna. Da parte de quem organiza, além das incumbências práticas, o cumprimento das boas maneiras, da boa convivialidade e dos horários são atributos apreciados. É o sucesso destes jogos relacionais que fomenta a criação de elos convidativos à repetição dos atos nos anos vindouros.

As funções que os bombos desempenham nestes cenários são: (i) anunciar à comunidade o início de mais um dia celebrativo. Geralmente, trata-se de uma abertura nos entornos da igreja. As intervenções de um locutor anunciadas por colunas de som posicionadas no topo do templo, bem como foguetes e sinos a badalar, completam a paisagem sônica do ritual; (ii) acompanhar em *performance* os itinerários que a Comissão faz a pé, casa a casa, visando angariar fundos para custear os números da festa. «Peditório» e «correr freguesia» são alguns dos termos para referir a tais circunstâncias; (iii) participar dos cortejos etnográficos que exibem as «tradições da terra»; (iv) proceder à performatização das «pesadas».

²⁵ Entre outras, algumas das Festas que estive com o grupo no terreno foram: Fogueira de Natal das Neves (2019, 2021), Atuação de Reis em Darque (2020), Festas de Carnaval de Miranda do Corvo (2020), Festas de Marialva (2021), Festas da Agonia (2020, 2021, 2022), Festas de Darque (2022), Páscoa em Perre (2022), Festas de Vila Nova de Anha (2022), Festas de Vila de Punhe (2022), Festas de Perre (2022), Festas de Outeiro (2022), Festas de Moreira do Lima (2022), Festas de Santa Marta de Portuzelo (2022), Festas do Divino Salvador de Mazedo (2022), Festas de Fragoso (2022), Festas das Rosas em Vila Franca do Lima (2022), Festas das Neves (2022), Festas da Santa Cruz em Mazedo (2022).

Os repertórios musicais dividem-se em duas categorias: (i) as «músicas das concertinas e das gaitas de fole»; (ii) as «pesadas», isto é, peças executadas só com percussão. Relativamente à primeira, refiro-me a músicas em tonalidade maior, a melodia usualmente entoada em unísono, organizada em duas pequenas secções, combinadas de maneira AB ou AABB. A maioria está construída sob a fórmula quaternária de compasso, embora uma minoria apresente cadência de binário composto. Regra geral, as secções têm uma simetria do ponto de vista frásico, não tendo mais que dois, quatro ou oito compassos cada. *O ramalhinho, Santa Luzia, Anda aos tombos, Oh Micas tu já namoras, Laurindinha, A Bareira, Rio Lima, Rosinha, Laranja limão, Os meninos à volta da fogueira* (esta admitindo texto cantado) são alguns exemplos.²⁶ Além das aberturas, são bastante executadas enquanto o grupo se move de um ponto a outro no terreno. Os instrumentos melódicos vão sempre à frente, enquanto que as caixas posicionam-se em fila, no lado direito, e os bombos, também em fila, no esquerdo. Com bombos suspensos na vertical, os tocadores executam golpes com a mão direita na pele do lado direito, enquanto, para executar as caixas, os músicos utilizam sempre as duas mãos, organizando os toques alternadamente. Muitos toques neste instrumento são executados com movimentos de pressão designados «rufos», espécie de *buzz roll*²⁷ possibilitando articular múltiplos toques num só golpe. É ele o responsável pelo «preenchimento» que se ouve quando tocam.

«Pesadas», por sua vez, é um termo bivalente referindo (i) um repertório de peças de percussão; (ii) uma realização performativa classificada no terreno como «espetáculo de potência, som e movimento». Trata-se de um acontecimento central na vida de um grupo como o São Sebastião. Embora não se concretizando sobre um palco, e desprovidas de amplificação tecnológica de microfones e colunas de som, há um intuito apresentacional muito forte na sua realização. «Exibição» é precisamente o termo que os músicos utilizam para descrever este acontecimento. É justamente nestas situações quando demonstram suas habilidades para uma audiência que os assiste entusiasmadamente. É também através da performatização das pesadas que afirmam o seu estatuto perante outros grupos, bem como quando avaliam as prestações de terceiros. *Pesada velha* (simplesmente *A velha* ou *Pesada das duas mãos*), *Pesada das três*, *Pesada das cinco*, *Pesada do grito* e *Pesada nova* (ou *A intervalada*) são as que compõem este repertório.²⁸ Com exceção da *Nova*

²⁶ Dentro deste repertório, identifiquei a vigência de um micro cânone. Refiro-me a *O ramalhinho* e à *Santa Luzia*. Independentemente do número, da duração e dos ambientes dos atos, seria alguma delas que abria as atividades. Quando as Festas demandaram atuar nas solenidades em frente e à volta da igreja, notei, contudo, a predileção por *Santa Luzia*. Tais peças repetir-se-iam invariavelmente no decurso de um dia intercaladas com as demais. Embora atentos às indicações do diretor, os gaiteiros e concertinistas têm a liberdade para escolher qual executar.

²⁷ Nomenclatura utilizada na literatura da percussão. Samuel Z. SOLOMON (2016, 78) explica que «unique to drum sticks is the buzz or closed roll, where the sticks bounce and make numerous articulations per stroke to create a very rapid tremolo».

²⁸ Durante o período de trabalho de campo em que integrei o grupo, foram comumente executadas por outros agrupamentos de Viana do Castelo, bem como da região do Minho, mais genericamente. Não obstante, observei a tendência dos meus interlocutores em atrelar a sua origem à tradição histórica dos bombos de Amarante. Dentre os músicos deste terreno com quem cruzei (Grupo de Bombos de Santa Maria de Jazente, f. 1949; Grupo de Bombos de Santo André de Amarante,

(apresentando um ciclo de 4/4 junto de um 7/4), trata-se de peças quaternárias, constituídas por padrões polifônicos ciclicamente articulados durante um intervalo de tempo não rigidamente definido. São executadas primordialmente quando o grupo se encontra estático no terreno, na formação circular – «na roda», segundo os músicos. Todas elas começam quando o tocador chefe das caixas executa um rufo *ad libitum*. Uma vez que não costumam combinar *a priori*, os músicos só saberão qual será a pesada assim que o chefe der seguimento ao ato. Sem deixar de rufar, passará à execução de um ciclo introdutório entonando o padrão basilar. Bombos antecipam a entrada das caixas com um golpe na última nota do ciclo. Caixas entram em uníssono logo em seguida. Os andamentos iniciais giram a semínima entre 65-70 BPM, mas subirão em momentos estratégicos. Durante a minha investigação, observei que a *Pesada velha*, a *Pesada das três* e a *Pesada das cinco* foram as mais executadas. As designações «das três» e «das cinco» são alusões à série de toques acentuados que se vão repetindo em consonância com a articulação de novos gestos e materiais sonoros. Recorrendo a vivências como músico, detalharei mais sobre estes fazeres a seguir.²⁹

No lado de dentro, com uma caixa nas festas: Experiências práticas de escuta e de produção sonora como músico

Receber o convite para começar a tocar a caixa foi uma verdadeira viragem no meu estudo. Cientes do meu percurso como baterista atuante em quadrantes da música popular brasileira e do jazz, os meus interlocutores incentivaram-me veementemente a tomar partido nas suas empreitadas. Propiciar-me «o que é sentir fazer parte de um grupo de bombos», conforme referiam, pareceu-me desde o início um sinal da relevância atribuída à dimensão experimental prática e sonora dos bombos. Foi desta maneira que constatei a existência de uma formalidade por detrás do agir aparentemente informal destes coletivos, uma lógica do fazer que não está prescrita em livros didáticos, em manuais ou cancionários de música, mas que, armazenada no corpo, é revelada nas ações dos participantes, passando de geração a geração através do esforço que fazem todos os anos.

Primeiramente, devo começar aludindo que eu nunca tive um mentor que me ensinasse antecipadamente as competências da caixa. Em oposição a procedimentos preparatórios vigentes em percursos musicais mais formais como o meu, para muitos novatos a iniciação nos bombos decorrerá no imediato ato ao vivo. Por esta razão, vi logo sacudidas muitas das minhas âncoras para fazer música. Vi-me confrontado não só com a necessidade de entender novas técnicas e peças, mas de inquirir sobre as engrenagens funcionais de um novo *kit* de percussão (um «*kit* humano», subordinado

f. 1980; Grupo de Bombos Regionais de São Simão Os Completos, f. ca. 1930) pareceu-me consensual que o «inventor» de algumas daquelas peças teria sido Alexandre da Silva, d'Os Completos.

²⁹ O leitor pode ouvir trechos destas peças acedendo a gravações nesta hiperligação: <<https://soundcloud.com/lucas-wink>>.

à vontade coletiva); sobre a natureza de um escutar que se revelou dinâmico e holístico; sobre os acordos acatados, os alinhamentos corpóreos e a experiencição afetiva do som dos tambores para a boa concretização dos atos instrumentais; sobre a morfologia de utensílios que, segundo os músicos, otimiza as *performances*;³⁰ bem como sobre os jogos, os comportamentos e as políticas relacionais operando nos cenários de prática. É nesse sentido que as festas consistiram no verdadeiro cenário das minhas «aulas». Estar integrado como músico foi crucial para começar a entender como é que são geridos os interesses de tocadores, moradores e Comissões nestes contextos.

À frente do conjunto que sai a tocar em marcha, indicando o itinerário até às casas cuja contribuição anseia levantar para somar ao montante que financia a Festa, a Comissão vai segredando aos músicos as propriedades onde sabe que a receção vai ser mais ou menos calorosa. Sempre notei o apreço por parte destes indivíduos em conduzir o conjunto até onde sabiam que «abrir a casa» significava encontrar uma mesa repleta de comes e bebes. Adentrando o pátio das residências, habitualmente depois de terminada a música oferecida ao anfitrião, muitas vezes fui alertado pelos meus amigos de que não desfrutar do repasto poderia ser indelicado. Com pratos e copos nas mãos, os intervenientes conversam sobre assuntos da Festa, relembram acontecimentos de edições passadas e vão sondando a possibilidade de repetir os encontros no próximo ano. Da parte dos músicos, entrar neste jogo exige a gestão dos consumos: andar a tocar com o estômago cheio pode ser um convite à indisposição; assim como arremeter-se ao consumo desenfreado de vinhos e cervejas, produtos fartamente disponíveis nestes ambientes, não deixa de ser um entrave possível. Embora muito apreciadas pelos instrumentistas, tais situações podem tornar-se dificultosas quando um número exorbitante de paragens está previsto. Na Páscoa de Perre de 2022, por exemplo, ocasião cujos vinte e cinco quilómetros de marcha em 18 e 19 de abril ainda guardo na memória do corpo, estivemos presentes em nada mais, nada menos, do que vinte casas.

Do ponto de vista prático instrumental, um dos primeiros desafios com o qual me deparei como músico foi o de aprender a sustentar a caixa. Refiro-me ao arranjo entre corpo, instrumento, terreno físico e execução compassada. Uma boa correia e a correta regulagem da cinta são certamente importantes para controlar o balanço involuntário do tambor. Mesmo assim, os meus intentos não passaram despercebidos: «– A caixa do Lucas dança!», lembro-me de ouvir por entre risadas na fileira destes instrumentos. Aos poucos, aprendi que as duas pernas não poderiam executar o mesmo movimento, caso contrário a caixa bailava. Um sensível mancar com a esquerda acompanhava as deslocações de todos os meus colegas.

³⁰ Refiro-me ao par de baquetas de caixa adotado, composto por duas baquetas de configuração distintas. A da mão esquerda, com a ponta arredondada, corresponde ao modelo do par utilizado no Grupo de Bombos de São Lourenço, de Marco de Canaveses; a da direita, com a ponte pontiaguda, ao modelo utilizado no Grupo de Bombos de Santo André, de Amarante. A da mão esquerda tem o corpo sensivelmente mais pesado e robusto, além de ter três centímetros a menos em comparação com a da direita, esta com 36 de comprimento.

Em segundo lugar, devo aludir que cada novo integrante vai aprender a ocupar um lugar na disposição adotada nas *performances*. É estando alocado perto de tocadores mais experientes, um na frente, outro atrás, seja na secção dos bombos como na das caixas, que o aprendiz encontra condições para imitar como pode os gestos que vê e o material que ouve. Isto também consiste numa tática que os mais velhos empregam para atenuar o desequilíbrio sonoro que sabem resultar da menor desenvoltura do novato. É por esta razão que os aprendizes nunca serão dispostos de lado, como se compusessem uma secção isolada e mais fraca do conjunto. A disposição espacial, portanto, toma em conta a melhor distribuição das forças que o grupo sabe vigente no seu contingente. Podemos observar, assim, um retrato das hierarquias internas: na dianteira, do lado direito, encabeçando a fila das caixas, vai o diretor, alinhado paralelamente ao primeiro «chefe» de bombos, o seu par da fileira esquerda. Na extremidade oposta, há o segundo chefe de caixas, também ele reconhecido pelas virtudes técnico-performativas, alinhado com o seu homólogo do bombo. Estes são pontos de apoio fixos que ajudam a «segurar» o grupo. A zona intermédia pareceu-me um lugar menos conturbado, digamos assim, em termos de responsabilidades previstas. Foi este o local onde fui alocado para começar a tocar.

Aprender a tocar o repertório musical foi mais um processo eminentemente experimental. Na verdade, tendo compreendido que a escolha de determinadas peças decorreria em sintonia com específicos protocolos expectados (refiro-me, por exemplo, às peças entoadas em função das aberturas matinais e no decurso dos itinerários pelas freguesias; ou ainda à articulação de pesadas como artifício de despedida das casas dos anfitriões), pude compor um mapa das particularidades constitutivas do material executado, das exigências técnico-físicas e das condições «naturais» que os participantes encontram no terreno para desenvolvê-las. Não só reparei que os toques de caixa tendiam a começar com a mão direita, que os rufos constituíam ornamentações bem pensadas do fraseado percussivo, que o encadeamento da secção rítmica se orquestrava sobretudo em torno de acentos nos tempos e contratempos, mas que as dinâmicas da festa em si incitavam ao aprimoramento das competências dos músicos. Visto que, por exemplo, uma «música de concertina e gaita de fole» estender-se-á ininterruptamente entre o ponto de saída e o de chegada, e que tais percursos reproduzir-se-ão reiterada e invariavelmente ao longo de dias inteiros, a repetição exaustiva derivada da necessidade de cumprir as itinerâncias pareceu-me uma das chaves do desenvolvimento dos percussionistas. Os participantes sabem disso. É isto que a frase «nos bombos, aprende-se a tocar na Festa», recorrentemente verbalizada pelos meus interlocutores, quer no fundo expressar.³¹

Também devo reportar que estas ocasiões levaram-me a experienciar como é que nestes contextos se processava a atividade de escuta para se conseguir tocar. Se, por um lado, percursos mais

³¹ Embora alguns grupos façam ensaios regulares, o São Sebastião não realizou maiores preparações nesse sentido durante o período da minha investigação de campo.

formais como o meu valem-se de habilidades polidas através daquilo que designarei aqui como «escuta analítica precedente»,³² nos bombos o ato de escutar revelou-se uma condição eminentemente holística (participada pelo corpo inteiro), dinâmica (com níveis de percepção distintos), coletiva e intimamente relacionada com o espaço auditório. Basta retomarmos, como exemplo, a atuação em marcha: quem está no meio ou no final das fileiras, dificilmente ouve de maneira clara os instrumentos melódicos lá ao fundo enquanto o grupo todo toca. O ajuste às gaitas e às concertinas ocorre em consonância com o sentir do pulsar do colega da frente (mas também do lado), que por sua vez ouve o da frente, que ouve o da frente, que por sua vez ouve o da frente mais bem posicionado. Esta corrente de escuta possibilita a itinerância coesa, sendo reveladora da constelação de sensibilidades vigorando na tarefa conjunta. As pesadas são acontecimentos nos quais essas deliberações estão ainda mais prementes. Vale a pena por isso ir um pouco mais afundo neste tópico.

Quando comecei a participar das sessões de pesadas, logo percebi que só reproduzir os toques não seria suficiente para bem suceder. Era evidente que os meus companheiros lançavam mão de inúmeros recursos e conheciam muito bem todas as fases, gestos e características de desenvolvimento sempre que tocavam na «roda». Com efeito, as pesadas possuem estágios muito bem marcados de evolução. Começando com a reprodução dos padrões-base, toda a percussão vai logo proceder a novos avanços: convocados pelas sinalizações do líder das caixas – primeiro sonora, quando começa a rufar ininterruptamente sobre os padrões que a sua secção executa em uníssono;³³ depois, corporal, substancializada no passo que dá em direção ao centro do círculo e no olhar de assentimento ao seu bombo par, que por sua vez assente ao seu homólogo na outra extremidade – a roda vai se fechar, os tocadores aproximar-se-ão uns dos outros, e os aguerridos «crescendos» ou «acelerandos» terão início. «Puxar» é o termo que os meus colegas utilizam mais frequentemente para descrever este gesto. A designação parece-me condigna com o que se vai passar ali dentro: os andamentos subirão entre 25/30 BPM; as figuras das caixas adaptar-se-ão ao novo humor de *performance*, uma vez que o andamento e a intensidade dos golpes não permitirão que os toques sejam articulados como antes; os bombos executarão avultados movimentos rotatórios de braços, tocando ora na pele direita, ora na esquerda (tocadores referem a golpes como estes «pancadas»);³⁴ os participantes começarão a

³² Refiro-me ao processo preparatório formal e sistemático de treinamento auditivo prévio visando a descodificação de elementos da gramática da música (fragmentos, padrões, estruturas e ciclos rítmicos, melódicos e harmônicos de modelos musicais condensados em gravações sonoras) para então proceder ao ato instrumental e «falar» na linguagem instruída.

³³ A caixa de Jorge Sousa tem um destaque bastante importante tanto no desenvolvimento das pesadas como no das músicas melódicas. O rufar contínuo que se ouve nesta secção, por oposição às pausas mais marcadas que os demais fazem em conjunto, provém do seu instrumento.

³⁴ Durante o «puxar», muitas vezes executam o padrão da *Pesada velha* (aqui mais comumente referida como «a das Duas Mãos»). Observa-se, portanto, numa mesma exibição, a possibilidade de articulação de diferentes peças. Constatei ser comum o grupo passar da *Pesada das três* ou da *Pesada das cinco* para *A velha*, retomando em momentos chave a inicialmente instaurada. Esta mescla pareceu-me justificar-se em função dos pujantes resultados (tanto em termos de volume sonoro como de movimentos vultosos de braços e pernas), que sabem lograr executando a das Duas Mãos.

balançar o corpo todos juntos e por igual, joelhos baixando e subindo, baixando e subindo, espécie de dança que auxilia na coordenação motora do conjunto; e o resultado será arrebatador em termos de volume. Tais picos serão repetidos alternadamente com os designados «abrandamentos» (movimento de relaxamento e retomada da marcha prévia) e com a instauração das chamadas «dobras» (procedimentos descrevendo a execução dividida do padrão da Pesada Velha em duas vozes pela secção dos bombos).³⁵

Durante todas as fases deste evento, a tutilidade do som não é um mero detalhe. Quem tem a oportunidade de tomar partido como músico sente-o efusivamente nas pernas, nos braços, nas mãos, no rosto, na cabeça, no peito e nos ouvidos. Estou convencido de que a vibração de tantos tambores percutidos de tal forma aguerrida, tendo em conta, é claro, o posicionamento estratégico dos músicos, bastante próximos uns dos outros, alavanca uma força propulsora que alimenta o desejo de triunfar na tarefa em curso. A energia sônica em retroalimentação, a onda invisível emanando, circulando e batendo de volta nos corpos humanos e inumanos circundantes, é absolutamente poderosa. Relembrando críticas que académicos como THOMPSON - BIDDLE (2013) fizeram ao avaliar abordagens hermenêuticas da experiência sônica na teoria cultural, o caso desta *performance* parece-me uma notável manifestação daquilo que o som pode fazer, muito mais daquilo que ele é. Se é verdade que há níveis diversos de competências vigorando durante as pesadas, é em função deste arrasto afetivo que as diferenças individuais vão se acomodando, os menos experientes agarrando-se aos influxos dos mais velhos que notam até quando podem «esticar a corda» do «espetáculo de potência, som e movimento», conforme caracterizou o diretor Jorge Sousa.

A configuração das pesadas em termos de intensidade e duração pode depender de muitas variáveis. Refiro-me, por exemplo, ao número de atos que os músicos sabem ter que cumprir pelas festas nas freguesias; ao número de tocadores e/ou a qualidade das forças que sabem disponíveis neste ou naquele dia; às recomendações das Comissões e até mesmo à valoração que os *performers* atribuem a determinadas situações em detrimento doutras (se com mais ou menos audiência, se com a presença de outros conjuntos de bombos assistindo ou atuando em simultâneo, se a festa tiver mais ou menos prestígio em termos de promoção e visibilidade). Do mesmo modo que o grupo sabe executá-las numa versão mais curta (caso da exibição diária realizada defronte aos Paços Municipais, na Praça da República, em Viana do Castelo, no âmbito das Festas da Agonia, com cerca de nove minutos de duração³⁶), também sabe alargá-las. Os tradicionais despiques de bombos são uma destas

³⁵ O chefe de bombos acena com a cabeça ao seu homólogo na outra extremidade, podendo eventualmente haver assovios indicativos, e o padrão da Velha é executado com a figura rítmica dividida em duas vozes. Dois ou três tocadores no centro da roda executarão as notas do contratempo, com a mão direita, enquanto os demais seguirão mantendo o padrão antecedente. A intensidade dos golpes e o volume sonoro voltam a subir.

³⁶ Deixo aqui *link* para o vídeo desta ocasião registado com o meu telemóvel: <<https://www.youtube.com/watch?v=wI0-yINT1uA&feature=youtu.be>>.

ocasiões.³⁷ Senti na pele a arduosidade do ato estendido algumas vezes. Na Festa das Neves de 2022, por exemplo, depois de todos os quilómetros percorridos durante o dia, três agrupamentos reuniram-se por volta das 21h30 nas imediações do largo central. Cada um na sua roda, posicionados contiguamente sobre o alcatrão da estrada especialmente cortada para as exposições, tocamos durante quarenta e cinco minutos ininterruptos. Reconheci todos os materiais musicais, assim como todos os gestos de desenvolvimento repetindo-se e prolongando-se, picos e mais picos de «puxar», tocadores fechando e abrindo a roda em alternância com os inevitáveis «abrandamentos». O teor atlético da *performance* é verdadeiramente evidente nestas ocasiões, incitando, inclusive, muitos procedimentos «extramusicais».

À parte da roda, os tocadores de gaita de fole e concertina não só registam com telemóveis os percussionistas em ação, como abastecem-nos com garrafas de água sempre que o ato dá uma trégua. Foram inúmeras as vezes que observei aqueles participantes prestando auxílio aos executantes já suados, rostos vermelhos, alguns ofegantes e sentindo o corpo combalir, porém sem qualquer intuito de desistir. No caso do São Sebastião, tais situações revelam-se tanto mais extenuantes porque os músicos acatam intransigentemente as «normas» que sabem vigorar nas convenções de um despique. Evidentemente, elas não estão escritas em nenhum regulamento. Os músicos mantêm-nas ativas quando verbalmente rememoram feitos ou malogros vividos em ocasiões passadas, e, mais importante do que isto, quando procedem, ano após ano, ao ato prático. Não poder trocar de instrumento (os tocadores de bombos passando para as caixas ou o contrário), não poder integrar participantes externos ao grupo ou que não tenham estado integrados no ato desde o princípio, e não se deixar abater pela execução de coletivos que performatizam simultaneamente padrões rítmicos em andamentos e intensidades propositalmente desalinhas, são algumas das convenções. Além dos tocadores, observei que membros das audiências e Comissões também as conheciam, expressando esse conhecimento em avaliações sobre o bom ou mau desempenho dos participantes. Se é verdade que, para quem não as cumpre, também não existe uma «punição» formalmente instituída, conseguir suceder sem burlá-las é um aspecto que contribui para a construção da reputação do conjunto. Tal reputação pode facilitar, dentre outros, a maior possibilidade de convites para atuar, além, é claro, de garantir o apreço por parte de espectadores e Comissões relativamente à qualidade dos seus músicos.

³⁷ Os despiques são eventos de cariz agonístico participados por dois ou mais grupos que, em simultâneo, cada um concentrado na sua atividade, performatizam exclusivamente peças do repertório de pesadas. Na memória de atores com quem contactei, apurei que os encontros nas noites de sexta-feira em Amarante nas Festas do Junho em honra a São Gonçalo constituem uma grande referência em termos de tradição histórica e modelo performativo. A pesquisa que realizei n' *A Flor do Tâmega*, periódico fundado naquela cidade em 1886 (CASTANHEIRA 2000), permitiu encontrar na documentação da Festa de 1959 uma das primeiras alusões formais ao acontecimento.



Figura 1. Execução das pesadas na exibição defronte aos Paços Municipais nas Festas da Agonia, Viana do Castelo, 20 de agosto de 2022 (Fotografia de Miro Cerqueira – Photography)

Em outra sessão que reuniu três grupos nas Festas de Outeiro de 2022, pude observar também como é que os músicos lidam com atribuições impostas pelos próprios ambientes performativos. A circunstância de se tocar no meio daquela polirritmia avassaladora exigiu, outra vez mais, muita astúcia, comando apurado e acordos acatados. Não foram poucas as vezes que reparei o líder do São Sebastião bradando às cinco caixas e seis bombos para que mantivessem a calma, concentrando-se nos ocorridos internos e não externos. Além de sentir a vibração dos tambores mais próximos – senti o chão sob os meus pés literalmente estremecendo em todas as fases da sessão –, foi preciso mais do que nunca atentar às intenções somáticas dos companheiros. O sucesso da empreitada confirmou-se quando todos constatamos termos sido o último grupo a parar de tocar. Mais tarde, discutindo com os meus colegas aquela experiência, alguns aludiram ao que consideraram ter sido a posição desfavorecida do grupo comparativamente a «mais privilegiada» dos demais. Notei que se tratava de um debate sobre a percepção que têm da/na *performance* em função do posicionamento dos executantes e da configuração do ambiente físico. Afinal era por isso que, naquele despique, Jorge Sousa indicava aos nossos bombos para que se aproximassem mais da parede lateral da igreja de pedra de modo a conter a reverberação de tantos tambores soando ao mesmo tempo. Muitos músicos, portanto, têm pleno conhecimento da ação

que a acústica dos ambientes exerce nos atos instrumentais.³⁸ Uma vez que nem sempre será possível usufruir nem da melhor posição nem do espaço mais favorável, escutar, em ocasiões como estas, revela-se uma atividade eminentemente conjunta, todos os intervenientes buscando lidar com o imponderável furor vibrátil. A filtragem do material polifónico através da já referida corrente de escuta para se manterem alinhados é uma condição muito especial. A formação em círculo, espinha dorsal deste grande corpo que pulsa em conjunto, certamente facilita o fio performativo. Mas o grupo só consegue fazê-lo porque todos reconhecem e acatam os acordos, os ajustes estratégicos e os códigos implícitos em movimentos físicos e sonoros. A unidade é firmada neste jogo de competências. «– Todos juntos somos um só!», resumiu-me o diretor do agrupamento. Foi isto o que experienciei naquele dia. Foi isto que, uma vez mais, evidenciou-me os mecanismos de funcionamento de um *kit* de percussão afeito a sensibilidades e trabalho humano coparticipado no ambiente das festas populares no Norte do país.

Conclusões

Neste artigo, apresentei um recorte da minha investigação de doutoramento sobre os bombos. Na primeira parte, abordei o modo como eles foram configurados historicamente. Se, por um lado, as fontes históricas permitiram depreender da sua enorme presença no contexto das festas populares, foram reveladoras, por outro, da tendência músico-centrada de apreciação da etnografia portuguesa oitocentista e novecentista. A depreciação de sons não afinados com um limitado entendimento de música revelou a vigência de pré-juízos e quadro teóricos pouco permeáveis à escuta daqueles instrumentos.

Na segunda parte, propus uma etnografia a partir de dentro da prática. Apresentei então um desenho etnográfico dos Bombos São Sebastião de Darque. Caracterizei os músicos, as coordenações preparatórias que lhes permitem realizar os atos instrumentais, os cenários de atuação, as políticas relacionais operando nos terrenos empíricos, as tipologias e os valores de realização dos repertórios. Depois, recorrendo a vivências propiciadas pela minha integração como aprendiz de caixa, descrevi experiências do participar, do escutar e do soar no lado de dentro. Com descrições imersivas da minha vivência, busquei contrapor a apreciação redutora que os registos históricos revelam.

O estudo possibilitou captar aspectos negligenciados do fazer dos bombos. Refiro-me (i) ao protagonismo do espaço físico, acústico e arquitetónico como um ator que molda as deliberações dos músicos, assim como os conhecimentos que estes indivíduos detêm para lidar com o furor das atividades performativas; (ii) à condição eminentemente holística e coletiva do escutar quando se toca, ou seja, uma escuta sentida e participada pelo corpo todo, dinâmica (com níveis de perceção distintos) e

³⁸ O caso em questão é revelador da vigência daquilo que o antropólogo escocês Tom RICE (2015) designa como «conhecimento auditório» guiando as deliberações dos músicos.

intimamente relacionada com as ações e o espaço auditório na/da festa; (iii) ao arrasto afetivo do som e aos acordos que os participantes acatam para ter as suas realizações instrumentais bem-sucedidas. As pesadas são disso um excelente exemplo. Apontando a lupa já não tanto àquilo que o som é, mas ao que ele pode fazer – estou a referir-me, uma vez mais, à discussão de THOMPSON - BIDDLE (2013) – busquei forjar um retrato menos segmentado de uma realidade que anualmente mobiliza dezenas de indivíduos para práticas com bombos e caixas em Portugal.

Referências bibliográficas

- AMORIM, Ermelinda (2021), «Avaliação pelas Crianças do Projeto Tocá Rufar» (dissertação de mestrado, Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Educação de Lisboa)
- BACH, Karla (2015), «Processos de museologia e patrimonialização dos Bombos de Lavacolhos: A Casa do Bombo de Lavacolhos», *Post-ip'15: Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança*, 3
- BORBA, Thomaz (1907), «Dansas e cantos populares da nossa terra», *Ilustração Portuguesa Jornal o Século*, 96, pp. 833-8
- BORN, Georgina (2013), «Introduction – Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience», in *Music, sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*, editado por Georgina Born (Cambridge, Cambridge University Press), pp. 1-70
- BRAGA, Teófilo (1995[1885]), *Portugal de perto: O povo português nos seus costumes, crenças e tradições* (Lisboa, Dom Quixote)
- BRANCO, Jorge Freitas (2019), «O Festival Raízes do Atlântico, ilha da Madeira: Autonomia regional, pós-folclorismo e desenvolvimento», *TRANS Revista Transcultural de Música*, 23, pp. 1-18
- CARREIRA, Sandy (2007), «Passo a passo Tocáandar: Um estudo de caso do grupo de percussão da Marinha Grande» (Relatório do Projeto de Investigação Ação, Instituto Politécnico de Coimbra, Escola Superior de Educação)
- CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan (2010), «Musica tradicional», in *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* (Lisboa, Temas e Debates), pp. 887-95
- DINIS, Júlio (2021 [1868]), *A Morgadinha dos Canaviais* (Porto, Book Cover Editora)
- ERLMANN, Veit (2004), «But What of the Ethnographic Ear? Anthropology, Sound, and the Senses», in *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening, and Modernity*, editado por Veit Erlmann (Nova Iorque, Berg), pp. 1-20
- FELD, Steven (2018), «Uma acustemologia da Floresta Tropical», *Ilha Revista de Antropologia*, 20/1, pp. 229-52
- FELD, Steven e Donald BRENNEIS (2004), «Doing Anthropology in Sound», *American Ethnologist*, 31/4, pp. 461-74
- HERCULANO, Alexandre (1855), «Viagens no Minho – A Falperra», *O Panorama – Jornal Literário e Instructivo*, pp. 322-5, digitalização disponível em <http://hemerotecadigital.cmlisboa.pt/OBRAS/O_Panorama/1855/Outubro/N41/N41_master/OPanorama1855N41.pdf> (acedido em 10 de maio de 2021)
- LAMBERTINI, Michelangelo (1902), *Chanson et instruments: renseignements pour l'etude du Folklore Portugais* (Lisboa, Typ. Universal)
- LAMBERTINI, Michelangelo (1920), «Portugal: Musique Populaire», in *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire – Première Partie*, editado por Albert Lavignac (Paris, Delagrave), vol. 4, pp. 2465-9
- NEVES, César e Gualdindo de CAMPOS (1895), *Cancioneiro de musicas populares* (Porto, Cesar, Campos & C.), vol. 2

- PIMENTEL, Alberto (2011 [1902]), *Santo Thyrso de Riba d'Ave* (Santo Tirso, Câmara Municipal de Santo Tirso)
- RIBEIRO, Napoleão e Tiago SOARES (2022), *Os Zês Pereiras: Uma cultura musical do Entre-Douro-e-Minho* ([S.l.], Tradisom)
- RICE, Timothy (1994), *May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music* (Chicago, The University of Chicago Press)
- RICE, Tom (2015), «Listening», in *Keywords in Sound*, editado por D. Novak e M. Sakakeeny (Durham, Duke University Press), pp. 99-111
- SANTOS, Maria (2011), «Associação Tocánder: um estudo de caso» (Relatório de Projeto Final, Instituto Politécnico de Leiria, Escola Superior de Educação e Ciências Sociais)
- SCHIPPERS, Huib e Catherine GRANT (2016), «Approaching Music Cultures as Ecosystems: A Dynamic Model for Understanding and Supporting Sustainability», in *Sustainable Futures for Music Cultures: An Ecological Perspective*, editado por Huib Schippers e Catherine Grant (New York, Oxford University Press), pp. 333-51
- SILVA, Rita (2015), «Sons e sentidos: Entrevista com Steven Feld», *Revista de Antropologia*, 58/1, pp. 439-68
- STOLLER, Paul (1989), *The Taste of Ethnographic Things: The Senses in Anthropology* (Philadelphia, University of Pennsylvania Press)
- SOLOMON, Samuel Z (2016), *How to Write for Percussion: A Comprehensive Guide to Percussion Composition* (New York, Oxford University Press).
- TITON, Jeff Todd (2017), «From Music in Its Sonic Context to Music as Sound: Some Theoretical Considerations», A Talk delivered to the UCLA Symposium on Ethnomusicology in Theory and Practice, in honor of Timothy Rice's retirement <https://www.academia.edu/33385309/From_Music_in_Its_Sonic_Context_to_Music_as_Sound_Some_Theoretical_Considerations_2017_> (acedido em 21 de maio de 2021)
- THOMPSON, Marie e Ian BIDDLE (2013), «Introduction: Somewhere between the Signifying and the Sublime», in *Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience*, editado por Marie Thompson e Ian Biddle (New York - London, Bloomsbury), pp. 1-24
- TOMLINSON, Gary (2012), «Musicology, Anthropology, History», in *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, editado por M. Clayton, T. Herbert e R. Middleton (New York, Routledge), pp. 59-72
- TURINO, Thomas (2008), *Music as Social Life: The Politics of Participation* (Chicago, The University of Chicago Press)
- WINK, Lucas (2023), «In the Virtual Field: Musical Performance and the New Dynamics of Bombos in Times of COVID-19», *Ethnomusicology Review*, 24, pp. 143-58

Lucas Wink frequentou o Mestrado em Ensino da Música (bateria jazz) e concluiu o Mestrado em Música (área da Musicologia) na Universidade de Aveiro. É doutorando em Etnomusicologia nesta instituição, onde realiza uma investigação sobre os Bombos financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia de Portugal (SFRH/BD/139998/2018). Publicou e apresentou trabalhos em revistas e eventos científicos realizados em Portugal, Brasil, Espanha, Inglaterra, Argentina, Bósnia e Herzegovina e Estados Unidos da América. É baterista da Orquestra Bamba Social, coletivo luso-brasileiro sediado na cidade do Porto. ORCID  <https://orcid.org/0000-0001-9816-3833>.

Recebido em | *Received* 20/03/2022

Aceite em | *Accepted* 03/03/2023

