



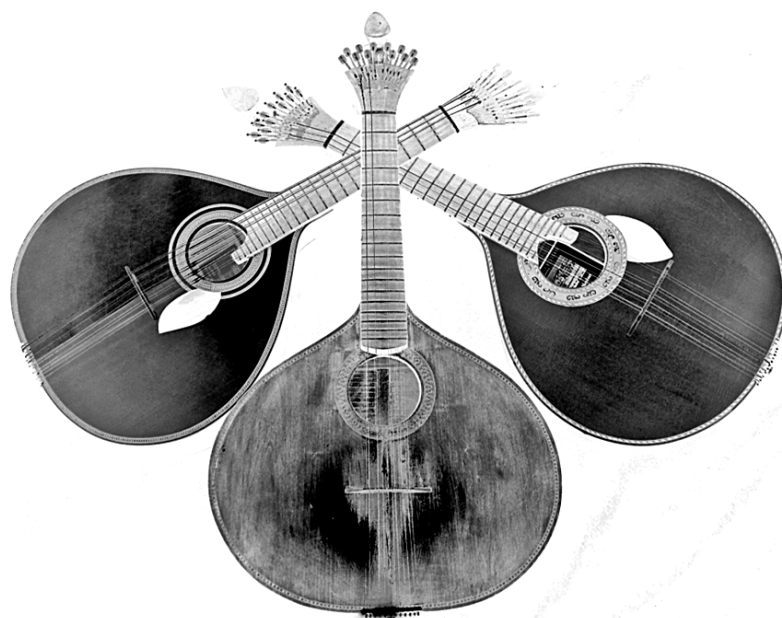
C •

FLUC

FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

A Guitarra Portuguesa e a Canção de Coimbra

Subsídios para o seu estudo e contextualização



LUIS PEDRO RIBEIRO CASTELA

UNIVERSIDADE DE COIMBRA
FACULDADE DE LETRAS
2011

LUIS PEDRO RIBEIRO CASTELA

A Guitarra Portuguesa e a Canção de Coimbra
Subsídios para o seu estudo e contextualização

Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos (Estudos Musicais), apresentada à
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sob a orientação do Sr. Prof. Doutor
Paulo Estudante.



UNIVERSIDADE DE COIMBRA
FACULDADE DE LETRAS
2011

Agradecimentos

Quero deixar aqui expresso os meus mais sinceros reconhecimentos ao meu orientador, o Professor Doutor Paulo Estudante, e a todos os outros Mestres desta Faculdade, que me ajudaram a realizar este estudo.

Manifesto ainda o meu reconhecimento e gratidão ao Mestre da Violaria Portuguesa, o Sr. Gilberto Grácio, pelo seu contributo, assim como ao Mestre de Guitarra Portuguesa, o Sr. Professor Jorge Gomes e ao Mestre do Guitolão, o Sr. Professor António Eustáquio.

Deixo ainda o reconhecimento aos responsáveis e funcionários da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Biblioteca Municipal de Coimbra, Biblioteca Municipal de Lisboa, Museu Municipal de Coimbra, Museu da Música, Museu da Cidade de Lisboa, Museu da Música Portuguesa, Museu do Fado, Museu Académico de Coimbra, Royal College of Music, Victoria & Albert Museum e restantes instituições, bibliotecas e arquivos que contribuíram para o enaltecimento deste estudo.

Por fim, um apreço de gratidão a todos os meus familiares e amigos, que sempre me incentivaram e apoiaram, sendo decisivos na concretização deste trabalho.

Resumo

O desenvolvimento da Guitarra Portuguesa advém de uma série de condições intrínsecas ao seu aparecimento, o que torna a sua investigação mais difícil, tendo em conta a época a que remonta.

Este estudo aprofunda o reconhecimento histórico e social de onde a Guitarra surge, através de diversos testemunhos, documentos e outros exemplos elucidativos para o seu entendimento.

Sendo o Fado, o género musical mais associado a este instrumento, foi ainda exposto no presente trabalho, de forma sucinta o seu surgimento em Portugal, com especial atenção ao caso de Coimbra. Também os aparecimentos de outros cordofones derivados da Guitarra Portuguesa podem ser entendidos através da vasta documentação exposta neste trabalho, como no caso dos Guitarrões ou ainda do mais recente trabalho da violaria nacional, o Guitolão.

Palavras-chave: Fado, Canção de Coimbra, Cultura Popular, Música, Guitarra Portuguesa, Guitolão, Séc. XIX, Séc. XX, Coimbra, Portugal, Universidade de Coimbra.

Abstract

The development of the Portuguese guitar comes from a series of conditions intrinsic to its appearance, which makes the research more difficult, considering the period that dates back.

This study deepens the social and historical recognition of where the guitar comes through various testimonies, documents, and other clear examples for your understanding.

As the Fado, the music genre most associated with this instrument, was also exposed in this work, briefly its appearance in Portugal, with special attention to the Coimbra's case. Also the appearances of other stringed instruments derived from the Portuguese Guitar can be understood through extensive documentation presented in this paper, as in the case of Guitarrões or the latest work from the national luthiers, the Guitolão.

Keywords Fado, Song of Coimbra, Popular Culture, Music, Portuguese guitar, Guitolão. Séc. XIX, Séc. XX, Coimbra, Portugal, University of Coimbra.

ÍNDICE GERAL

INTRODUÇÃO	1
I PARTE	
Guitarra Portuguesa: Contexto Histórico e Social	
CAPÍTULO I	
O aparecimento do Fado em Portugal, na transição entre o século XIX e XX	5
1.1 - O aparecimento de um novo género musical português: O Fado	5
1.2 - O desenvolvimento do Fado	11
1.3 - O caso específico de Coimbra	12
1.3.1- Perspectiva histórica	12
1.3.2 - O aspecto sócio cultural de Coimbra	18
1.3.3 - As relações entre o Estudante e o Futrica	21
1.3.4 - O “Chamado Fado de Coimbra”	23
1.3.5 - Origens do mito “Fado de Coimbra”	32
CAPÍTULO 2	
As origens da Guitarra Portuguesa	44
2.1 -Guitarra Inglesa	45
2.2 - Guitarra Inglesa em Portugal	49
2.3- Guitarra Portuguesa	55
2.3.1 – Guitarreiros	61
2.3.2 - Aparecimento do termo Guitarra Portuguesa	63
2.4 - Caso específico da Guitarra Portuguesa de Coimbra	65
2.4.1 - Guitarra Inglesa em Coimbra	66
2.4.2 - Dois tipos de Guitarras Portuguesas	68
2.4.3 - Guitarra Portuguesa de Coimbra	70

II PARTE

Os novos caminhos da Guitarra Portuguesa

CAPÍTULO 3

Guitolão: um caminho organológico desde a Guitarra Portuguesa	78
3.1 - Guitarrão	79
3.2 - A primeira experiência - A guitarra barítono	81
3.3 - O renascer da ideia - Apresentação do Guitolão	83
3.4 - Características do Guitolão	85
3.5 - O nascer de uma nova sonoridade	87
3.5.1 - António Eustáquio, a voz do novo instrumento português	87
3.5.2 - O Guitolão e a Música de Câmara	88
3.5.3 - O Guitolão encontra o Jazz	89
CONCLUSÕES	91
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	
1 - FONTES PRIMÁRIAS MANUSCRITAS	94
2 - FONTES PRIMÁRIAS IMPRESSAS	95
3 - FONTES SECUNDÁRIAS	96
4 - FONTES AUDIO-VISUAIS	102
5 - FONTES ONLINE	103
ANEXOS	104
1 - FICHAS DE CORDOFONES	107
2 - LETRAS E PARTITURAS DE CANÇÕES.....	162

ÍNDICE DE FÍGURAS

Fig. 1 - Feira da Ladra, na Praça da Alegria, primeiro quartel do século XIX

Fig. 2 - Cartaz do filme “A Severa”, de Leitão de Barros

Fig. 3 - Guitarra ou cítara popular, do séc. XIX

Fig. 4 - Hymno Academico de Coimbra, 1853

Fig. 5 - “Hymno da Despedida: do 5ºano Jurídico”

Fig. 6 - Coimbra no século XVI

Fig. 7 - Partitura da música *Não Ames* (1903), de José das Neves Elyseu

Fig. 8 - “Noite de Primavera”, de Frederico Silos

Fig. 9 - “Fado de Condeixa”, de Francisco Lima de Macedo

Fig. 10 - Polca, de Francisco Macedo, 1867

Fig. 11- Fogueiras de S.João, Rancho da Esperança, letra de João de Deus, 1909

Fig. 12 - Guitarra Inglesa, de James N. Preston

Fig. 13 - *Portrait of A Lady in Blue* (1757), de Arthur Devis

Fig. 14 - *Mrs Robert Gwillym* (1766), de Joseph Wright of Derby.

Fig. 15 - *Supplemneto A' Gazeta de Lisboa, numero XLIII. Na Regia Officina Typografica. Sabbado 29 d'Outubro de 1791*

Fig. 16 - Partitura "Variações para Guitarra Inglesa", de António Justiniano Baptista Botelho, 1815

Fig. 17 - Capa da partitura dos *Seis Minuetes, para Guitarra e Baixo*, de José Manuel Vidigal

Fig. 18 - Partitura da modinha *Cruel Saudade*, de José Manuel Vidigal

Fig. 19 - Guitarra Inglesa construída por Domingos José D'Araújo, Rua dos Chãos de Cima, Braga, 1807

Fig. 20 - Guitarra Inglesa feita em Portugal (Lisboa), pelo guitarreiro português Jacó Vieira da Silva por volta de 1780 e que possui a seguinte inscrição *Jacó Vieira da Silva a fez em Lisboa no Prata da Alegria*

Fig. 21 - Virgem rodeada de pequenos querubins e anjos músicos, pormenor do *Retábulo do Trânsito de São Bernardo* (Mosteiro de Alcobaça)

Fig. 22 - Descrição do termo Citara em 1789

Fig. 23 - Pormenor de uma das violas de mão de Belchior Dias, exposto no Royal College of Music of London, RCM 171.

Fig. 24 - Bandurra de António Duarte, 1870 (MM 699); Guitarra Portuguesa de Francisco Lourenço da Cunha, 1802 (MM 277); Guitarra Portuguesa de João Gonçalves Jardim, 2ª metade do século XIX (MM 596)

Fig. 25 - Duas Guitarrilhas Típicas do Fado de Lisboa, pertencentes (respectivamente) a Augusto Hilário (1864-1896) e a João de Deus (1830-1896).

Fig. 26 - Guitarrilha de Coimbra, construída por Augusto Nunes dos Santos, 1905

Fig. 27 - Guitarra Inglesa de Gérard J. Deleplanque (1755-1792)

Fig. 28 - Guitarra Barítono de Carlos Paredes

Fig. 29 - Afinação da Guitarra Barítono (6 ordens, 12 cordas)

Fig. 30 - Convite da apresentação do Guitolão

Fig. 31 - Convite de apresentação do CD: "Guitolão - novo instrumento português"

Fig. 32 - Afinação do Guitolão (Mi3/ Mi3; Ré3/ Ré3, Lá2/ Lá2; Mi2/ Mi2; Ré2/ Ré2; Sol2/Sol1)

Fig. 33 - Guitolão e o seu criador, o Mestre da Violaria Portuguesa, Gilberto Marques Grácio

Fig. 34 - Fotografia integrada no álbum "Mediterraneos". Da esquerda para a direita: Luísa Amaro (guitarra portuguesa), António Eustáquio (guitolão), Gonçalo Lopes (clarinete), Baltazar Molina (Precursão do Oriente)

Fig. 35 - António Eustáquio (Guitolão) e Carlos Barreto (Contra-Baixo).

ÍNDICE DE GRÁFICOS E QUADROS

Gráfico 1 - Comparação das medidas (cm) entre duas Guitarras Portuguesas e uma Bandurra

Gráfico 2 - Relativo à evolução da Guitarra Portuguesa de Coimbra

Gráfico 3 - Relativo à evolução das ilhargas nas Guitarras Portuguesas da família Grácio

Quadro 1 - Relativo às medidas exactas entre as Guitarras Portuguesas e a Bandurra, exempificativas no Gráfico nº1

Quadro 2- Dimensões (cm) da Guitarra Inglesa da Fig. 24

Introdução

Proponho reunir neste trabalho um argumentário sobre o aparecimento da Guitarra Portuguesa e seu desenvolvimento. Acredito que a Guitarra Portuguesa surge enquanto evolução de instrumentos característicos portugueses existentes desde o Renascimento, e que embora possa ter tido influências da Guitarra Inglesa, o seu aparecimento não terá partido desta, tendo ainda o seu verdadeiro desenvolvimento nascido na segunda década do século XX, a partir do modelo coimbrão.

Este estudo de natureza histórico-musicológica, não prescindiu de inúmeras contribuições de análises, realizadas ao longo dos tempos, por diversos autores nacionais e internacionais. Por diversas vezes, não foi só a perspectiva musicológica o factor mais importante na obtenção dos dados susceptíveis a determinadas conclusões, pois também outros estudos de índole diferente, nomeadamente de cariz histórica, económica, sociológica e geográfica estabeleceram a abertura de novas formulações e hipóteses.

Quanto às fontes primárias utilizadas neste trabalho, manuscritas e impressas (enumeradas na bibliografia final), elas conservam-se, na sua grande maioria, no Arquivo da Universidade e na Biblioteca Geral da Universidade.

A temática deste trabalho de investigação incidiu sobre a evolução da Guitarra Portuguesa, partindo das diversas formulações já existentes relativas à sua origem, de forma a poder desmistificar algumas das teorias aceites no meio musical e musicológico.

Assim, partindo de diversos documentos adormecidos pelo passar do tempo e escondidos em diversos arquivos, procurei compreender a história da guitarra portuguesa.

O trabalho foi dividido em duas partes distintas, sendo o primeiro pertencente às origens e meios culturais em que a Guitarra Portuguesa surge, e o segundo de cariz identificador relativamente à futura evolução do mesmo.

Para um melhor entendimento do meio em que a Guitarra surge, pareceu-me ser importante realizar primeiramente um enquadramento de carácter histórico e sociológico, de forma a criar uma visão retrospectiva e sumária dos principais aspectos da presença musical no país e em especial na cidade de Coimbra. Sendo este o desígnio do primeiro capítulo, o encontro com o aparecimento do Fado foi substancialmente

privilegiado, tendo em conta ser este um dos géneros musicais em que a Guitarra Portuguesa aparece.

Pareceu-me igualmente importante desmistificar a problemática associação do Fado à Academia de Coimbra, desde finais do século XIX. A demonstração da reduzida quantidade e qualidade de formulações inerentes a este contingente por diversos autores foi impossível de não realçar, tendo em conta a importante identificação do aparecimento da Guitarra Portuguesa de Coimbra no seio do filão popular da Canção de Coimbra.

No segundo capítulo, debati-me com a problemática origem da Guitarra Portuguesa, sendo o objectivo referir as várias hipóteses existentes assim como os seus principais alicerces fundadores. Partindo da identificação histórico-organológica da Guitarra Inglesa, com o intuito de identificar a datação exacta da entrada deste cordofone em terras lusitanas, seria posteriormente possível identificar todos os documentos que referiam o termo Guitarra, como sendo o nosso conterrâneo. O segundo objectivo deste capítulo foi estipulado pela necessidade de demonstrar que a actual Guitarra Portuguesa diverge do modelo “Parediano” ou também comumente apelidado de Guitarra de Coimbra. Tendo por isso realizado uma vasta investigação de campo de forma a recolher o maior número de informações de carácter organológico, susceptível de realizar um estudo cruzado e comparativo, para definir a natureza e verdadeira origem deste cordofone.

Com o terceiro capítulo, foi meu objectivo demonstrar que no início do século XXI, a forma como a abertura para novas reformulações deste cordofone, e tendo em conta as diversas alterações sociais após dois séculos da sua existência poderão ser a forma de alcançar uma maior variedade e inovação musical. Partindo na busca da sua proveniência formuladora e na identificação dos seus antecessores, procurei demonstrar que o Guitolão surge de uma ideia antiga, mas que floresce em novos géneros musicais.

Incluí em anexo documental, diversos documentos, partituras e fichas organológicas de diversos cordofones que considerei ser material importante de suporte desta dissertação. Com o intuito de realizar um trabalho forçosamente sintético, em relação aos objectivos a que me propus, estou ciente que esta não é mais do que um

pequeno contributo que, espero, permita abrir novas pistas e linhas de pensamento ou reflexão, que permita enaltecer não só o panorama musical de Coimbra, como também a história de um dos símbolos mais identificadores do nosso país, a Guitarra Portuguesa.

I PARTE

Guitarra Portuguesa: Contexto Histórico e Social

Capítulo 1 – O aparecimento do Fado

1.1- O aparecimento de um novo género musical português: O Fado

A origem do Fado, enquanto género musical português, é de difícil localização temporal e geográfica. Muitas são as teorias, algumas baseadas em provas factuais e consequentes ilações, outras apenas da intuição desenvolvida por alguns testemunhos vivos da época que remontam ao seu aparecimento. Assim, vários nomes ligados à musicologia foram desenvolvendo várias hipóteses para o seu eventual surgimento. Alguns autores, como o caso de Teófilo Braga¹, referem que terá nascido a partir dos cânticos do povo muçulmano, marcadamente dolentes e melancólicos. Outras teorias, como as de Pinto de Carvalho², apontam para a origem do fado no Lundum, música dos escravos brasileiros que teria chegado até nós através dos marinheiros, por volta de 1820. Outra hipótese, defendida por autores como Barreto Mascarenhas³, remonta aos tempos dos trovadores medievais, cujas canções contêm características que o Fado conserva, defendendo que as cantigas de amigo revelam semelhanças com alguns temas recorrentes do Fado de Lisboa, assim como as cantigas de amor possuem a áurea romântica do apelidado “Fado de Coimbra”⁴, ou ainda a crítica política e social tão típica do Fado que remonta às cantigas de escárnio e maldizer. Porém, no meu entender, todas estas hipóteses são frágeis não tendo sido apresentada uma fundamentação científica relevante para qualquer uma delas. Penso que os mitos da origem do Fado aparecem sobretudo por este ser um canto popular de carácter poético/musical, enraizado numa cultura repleta de saudosismos históricos, onde a própria origem do género é tema de alguns dos textos cantados.

¹ BRAGA, Teófilo. *O povo português: nos seus costumes, crenças e tradições*, Lisboa, Livraria Ferreira, 1885; *idem História da poesia popular portuguesa*, Porto, Typographia Lusitana, 1867; *idem Cancioneiro Popular*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1867.

² CARVALHO, Pinto de, *História do Fado*, Lisboa, Empresa da História de Portugal, 1903.

³ BARRETO, Mascarenhas. *Fado: origens líricas e motivação poética*, Lisboa, Editorial Aster, 1964.

⁴ Sobre este assunto irei demonstrar adiante, que a aplicação do termo “Fado de Coimbra” talvez não seja a mais correcta.

*“O Fado nasceu um dia,
quando o vento mal bulia
e o céu o mar prolongava,
na amurada dum veleiro,
no peito dum marinheiro
que, estando triste, cantava (...)”⁵*

Passa pela contextualização histórica e social do século XIX, a melhor forma de se poder entender o aparecimento do Fado. Entende-se que Lisboa no século XIX foi um local de grandes transformações a nível social. A antiga nobreza do país vai começar a perder os seus cargos dirigentes do Estado, assim como a sustentação económica apoiada nos seus vínculos feudais e de benefícios fiscais da Corte. Ao mesmo tempo que a nobreza se vai desmoronando, na sua importância económica e social, ascende uma outra classe social: a burguesia. Esta ascensão ao poder deve-se a vários factores, que passam desde as revoluções políticas lideradas pelos liberais, pelo forte investimento que esta classe tem no comércio (incluindo o comércio colonial), na nova indústria moderna, e ainda na compra dos antigos bens eclesiásticos. Esta nova elite social vai rapidamente acabar por se interessar pelo sector artístico, como forma de enaltecimento da sua importância nos meios sociais. À imagem das grandes capitais europeias, Lisboa, irá ter uma forte evolução na imprensa periódica, nos Teatros e em quase todos os sectores culturais e artísticos, reflectindo o florescimento de uma nova sociedade urbana. Aliado ao crescimento da “Nova Burguesia”, aparece também, uma nova força urbana na sociedade: o proletariado. Devido a um grande êxodo rural para a cidade, aparecem novos postos profissionais, típicas do pequeno comércio, aparecendo as casas de pasto, as tabernas, as actividades proto-industriais, portuárias e de transportes, tal como as vendas ambulantes de diversos produtos alimentares ou artesanais pelas ruas e feiras da cidade. Se juntarmos a esta emigração popular, o facto de as antigas elites sociais provenientes do Antigo Regime, agora feridas pelo Constitucionalismo, terem de se desfazer de uma grande parte dos seus bens e da sua criadagem, assim como a libertação dos escravos negros, pode-se entender o facto de Lisboa ter crescido cerca de 60% na sua

⁵ Esta célebre estrofe de José Régio (*Fado Português*, em *Poemas de Deus e do Diabo*, de 1926) representa a ideia de que o Fado remonta a um saudosismo de virtudes históricas do nosso país, como os Descobrimientos Portugueses ou as próprias conquistas territoriais dos monarcas medievais.

população entre 1780 e 1820⁶. Este aumento populacional repentino vai reflectir-se, assim como nas grandes cidades da Europa, no crescimento (não planeado) de vários bairros pobres. Será neste contexto, de miséria e luta pela sobrevivência, que esta parte da população vai tomar conta do trabalho que não requer qualquer tipo de qualificação ou formação educacional ou profissional.

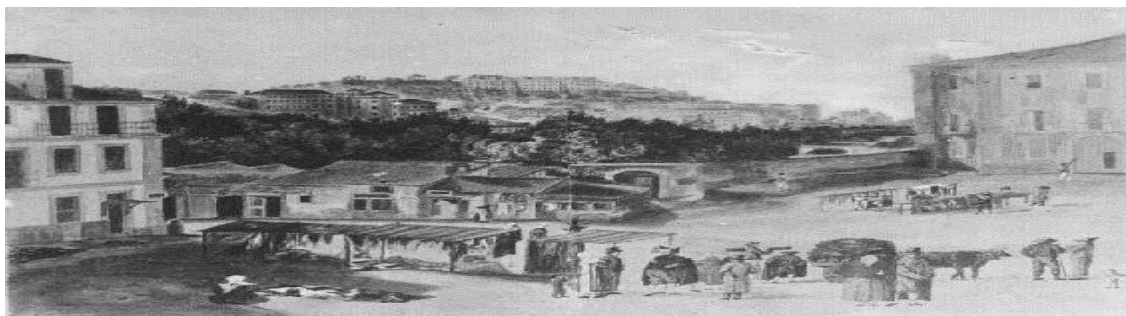


Fig.1 – Feira da Ladra, na Praça da Alegria, primeiro quartel do século XIX. Aguarela adquirida pelo Visconde Júlio de Castilho em 1882, sendo o autor José Artur Leitão Bárcia (1871? -1945). Arquivo Municipal de Lisboa - A7281.

A história desta gravura, descrita mais abaixo pelo Visconde Júlio Castilho, ilustra socialmente como seria a Lisboa daquele tempo. O percurso que ele faz desta feira é contado, desde a Praça de Alegria, passando pelo Campo de Santana até ao Campo de Santa Clara.

*"Desinrolam-se os taboleiros carregados de ferros velhos e bugigangas derrengadas, um torrador ferrugento, uma cêsta cheia de canos velhos, de botas, bules d'aza partida, uma gaiola, um chapéu de chuva quasi sem panno e sem varetas, um candieiro (...) e depois, entre um montão de livros e de estampas, o retrato grande de uma bailarina- prenda dos seus admiradores na noite de benefício (...) e mais adeante uma cigana a comer pinhões e a vender uma caixa de folha para chapéu armado- ao lado de outra quitanda, que vende um chapéu armado para aquella caixa de folha"*⁷

Facilmente podemos nos aperceber que devido à situação social, vivida em Lisboa desde os inícios do século XIX, a vida boémia e marginal seria um aspecto que prevaleceria pelas ruas da cidade e com tendência a ser um elemento cada vez mais presente na sociedade urbana. Assim, entende-se que existiria uma economia paralela,

⁶ Para mais informações sobre este assunto ver, por exemplo: MARANHÃO, Francisco dos Prazeres. *Diccionario geographico abreviado de Portugal e suas possessões ultramarinas*, Porto, Casa de viuva Moré, 1862.

⁷ Blog *Dias que Voam* (<http://diasquevoam.blogspot.com/2007/05/dia-de-feira-da-ladra.html>, consultado a 21/06/2011), entrada referente ao livro do Visconde Júlio Castilho: *Lisboa antiga (O Bairro Alto)*, Lisboa, 1879 (reeditado em 1903).

baseada no jogo clandestino, no contrabando, no roubo ou na prostituição. Será neste universo marginal, que a ilegalidade oriunda da sociedade mais pobre se vai encontrar em espaços urbanos como os bordéis ou as tabernas. Estes seriam os locais onde a classe trabalhadora assalariada e os marginais se estabeleciam nas suas horas de lazer, criando um ambiente boémio de diversão, onde as canções e danças populares seriam uma prática regular. Estes locais, começam a ser apelidados de “casas de fado”, expressão que advém do significado da palavra “fado”, querendo esta dizer destino ou sina, assim como o termo “mulher do fado”, significaria “mulher da vida”.

*“Indo eu por certa rua, / No capote amantilhado, / Entrei, sem saber que entrava, / Em uma casa de Fado. (...) Se peguei foi co’as Fadistas / E julgo ter sortilégio. / Em conversar co’as tais mestras / É (o) mesmo (que) ir a um colégio”.*⁸

Este verso, que remonta ao ano de 1838, é bastante expressivo sobre a vida boémia que existiria na época, mas explica também a definição do termo “fadista”⁹, enquanto designação para definir as prostitutas assim como a denominação dos bordéis como a entidade “Casas de Fado”. Através de outros depoimentos, como por exemplo de Miguel Queriol¹⁰, relativo ao ano de 1840, nestas “Casas de Fado” existia música cantada pelas “fadistas” de ritmos dançantes acompanhados pelo som da viola ou “banza” (segundo Rui Vieira Nery este seria um termo pejorativo para designar “qualquer instrumento de corda dedilhada de origem africana”¹¹, porém este termo é também referido para identificar a viola toeira ou a viola de arame, apelidado de “banza dos

⁸ Retirado dos *Queixumes das pequenas, à vista da próxima mudança. quadras jocosas em que primeiro falo eu...por um ratão jade cabelos brancos*, Lisboa : Typ. Nery, 1838. in CARVALHO, Pinto. *História do fado*, Publicações D. Quixote, 1984, Vol.1, 2ªed, p.138.

⁹ Relativamente aos fadistas, é interessante saber que eram reconhecidos, desde 1840, pela forma como se vestiam: “*Usava boné de oleado com tampo largo, e pala de polimento, ou boné direito do feitio dos guardas municipais, com fita preta formando laço ao lado e pala de polimento; jaqueta de ganga ou jaqueta com alamares (...) O seu penteado (...) consistia em trazer o cabelo cortado de meia cabeça para trás, mas comprido para diante, de maneira que formasse melenas ou belezas, empastadas sobre a testa.*” In CARVALHO, Pinto. *História do fado*, Editorial Maxtor, 2009, p.38-39. Existem ainda outros relatos importantes, como o testemunho do Padre João Cândido de Carvalho (CARVALHO, João Cândido de. *Eduardo ou os mistérios do Limoeiro*, Lisboa, Typ. da Revolução de Setembro, 1849), para melhor entendermos o termo “fadista” como sendo alguém que frequentava estes espaços sociais, ou seja aquele que era um marginal assumido.

¹⁰ Cf. PIMENTEL, Alberto, *A Triste Canção do Sul (subsídios para a história do fado)*, Lisboa, Livraria Central de Gomes de Carvalho, 1904, p.146-147.

¹¹ Cf. NERY, Rui Vieira, *Para uma História do Fado*, Lisboa, Publico/Corda Seca, 2004, p. 46. Ideia que penso ter sido retirada inicialmente do livro: COELHO, Adolfo, *A língua portuguesa : curso de literatura nacional para uso dos lyceus : noções de glottologia geral e especial portugueza*, Porto, Magalhães & Moniz, 1887, p.170. e referida mais tarde em livros como: PIMENTEL, Alberto, *A Triste Canção do Sul (subsídios para a história do fado)*, Lisboa, Livraria Central de Gomes de Carvalho, 1904, p.11.

estudantes”, sendo exímios tocadores deste instrumento: José Dória ou ainda João de Deus).¹² Ainda através dos relatos de Miguel Queriol¹³, podemos constatar que este género vai-se introduzindo aos poucos nos salões privados das classes mais altas da sociedade. É neste contexto que aparecem as míticas figuras das “fadistas” Maria Severa¹⁴, Carlota Scarniccia, Custódia Maria, entre outros ícones representantes do fado lisboeta do século XIX, que continham fortes ritmos de dança e sapateado, e cantares de carácter lamentoso e melancólico, acompanhados pelas guitarras da época¹⁵.



Fig.2 – Cartaz do filme “A Severa”, de Leitão de Barros.



Fig.3 – Guitarra ou cítara popular, do séc. XIX, foto retirada do Museu da Cidade de Lisboa, acredita-se tratar da guitarra de Maria Severa, segundo alguns musicólogos.

Se aliarmos todos estes ritmos musicais que existiam em Lisboa, pelo menos desde 1830¹⁶, ao forte êxodo rural para as cidades que existiu no século XIX, podemos facilmente perceber que o Fado aparece de uma fusão natural de vários géneros musicais populares trazidos dos vários pontos do país, resultando numa “mixórdia” musical que teve a sua evolução e enaltecimento no século XX, levado a cabo por diversos

¹² Sobre este assunto ver, por exemplo: BRAGA, Teófilo. *As modernas ideias na litteratura portugueza*, E. Chardron; Lugan & Genelioux, 1892, Vol.2, p.20. *idem* DAMASO, Reis. *João de Deus e a sua obra*, Lisboa, Livraria Ferin & ca, 1985, p.10-11.

¹³ Cf. PIMENTEL, Alberto, *A Triste Canção do Sul (subsídios para a história do fado)*, Lisboa, Livraria Central de Gomes de Carvalho, 1904, p.146-147.

¹⁴ Quero apenas relembrar que foram peças como “A Severa” (1901), de Júlio Dantas, ou do filme (primeiro filme sonoro português) com o mesmo título de José Leitão de Barros (1931) que transformariam esta “fadista” cantadeira numa espécie de ícone nacional do Fado.

¹⁵ Cf. NERY, Rui Vieira, *Para uma História do Fado*, Lisboa, Publico/Corda Seca, 2004, p. 46-50.

¹⁶ Consoante investigações: Pinto de Carvalho (História do Fado, de 1903) e Alberto Pimentel (A triste canção do sul, de 1904).

compositores, cantores e guitarristas, elevando a qualidade musical de forma a sensibilizar todo um país, que acabaria por se render a este novo género musical.

É, por exemplo, no primeiro capítulo (“Lisboa velha, Lisboa nova”) do livro *Lisboa Galante*, de Fialho de Almeida (1857-1911), que se pode entender as transformações que a capital sofreu, a partir da segunda metade do século XIX, com a incrementação da sua população:

“Eu ainda conheci Lisboa antiga, como ela teria sido no tempo do Sr. D.João VI, e conforme Beckford a aquarelou nas suas Memórias. Cidade de frade, betas e desembarcadores, soturna de noite, (...) com lendas de fadista que enchiam as ruas de pânico e de epilepsia a prosa dos jornais, e tavernas onde noite e dia o gás flambava (...) Lisboa sentira a necessidade de outras ruas, outros estilos, outros interiores: alguma coisa coerente com os ideais, os hábitos e os trabalhos da vida moderna. E ei-la transbordando dos acumulado lúgubres dos velhos bairros, Alfama, Mouraria e Estrela; partindo a cintura de muralhas num charivari de construções podres de chic.”¹⁷

Através deste testemunho, pode-se entender que a Modernidade havia chegado a Lisboa. Assim, a música das ruas irá igualmente sofrer essas alterações, procurando novos espaços, ocasiões e lugares.¹⁸ Será neste contexto que o Fado deixará de ser representado apenas nas diversas zonas boémias da cidade de Lisboa, como: as tabernas, os bordéis, festas populares, esperas de touros, corridas e em algumas zonas periféricas da cidade, alargando assim, o espaço em que se insere, expandindo-se para novas zonas (da cidade e do país), transformando o seu reportório e conseqüentemente amadurecendo o género.

“ (...) depois de muita chalaça e folia em que tomaram parte algumas festejadas companheiras de outros amigos que em seges de aluguel se nos haviam antecipado, quebrando a monotonia de uma sociedade composta só de homens, o conde de Vimioso mandando entrar a Severa e pedindo a Roberto Camello que a acompanhasse na guitarra, nos deu uma audição de Fado até então desconhecido da maior parte senão de todos os ouvintes.”¹⁹

Sendo este um dos primeiros registos que comprovam o deslocamento do Fado para os palácios e casas nobres ou aristocráticas, começam depois a aparecer, mais

¹⁷ ALMEIDA, Fialho de. *Lisboa galante: episódios e aspectos da cidade*, Lisboa, Circulo de Leitores, 1992, p.9 -12.

¹⁸ Cf. NERY, Rui Vieira, *Para uma História do Fado*, Lisboa, Publico/Corda Seca, 2004, p. 100-109.

¹⁹ Miguel Queriol numa entrevista realizada em 1901, após uma ida em grupo ao São Carlos, por volta do ano de 1840. Cf. PIMENTEL, Alberto, *A Triste Canção do Sul (subsídios para a história do fado)*, Lisboa, Livraria Central de Gomes de Carvalho, 1904, p.146-147.

regularmente, registos de cantadores e guitarristas a apresentarem-se perante as classes mais altas da sociedade. Exemplo disso é o facto de existirem igualmente relatos destas sessões aristocráticas, para se ouvir cantar o Fado, nos palácios do Conde da Anadia, do Marquês de Belas ou do Marquês de Castelo Melhor²⁰. Tendo em conta que estes serões aristocráticos eram igualmente presenciados por fidalgos idosos e elementos femininos, tinha de existir alguns condicionantes relativamente à apresentação dos artistas convidados, tais como as escolhas antecipadas das letras e a prévia censurada das improvisações satíricas (forte característica deste género, visto o ambiente do qual provém), impedindo a demonstração da verdadeira essência que o Fado continha inicialmente cantado nos ambientes pândegos.

1.2- O desenvolvimento do Fado

O contexto em que começa a efectuar-se o deslocamento do Fado, em meados da 2ª metade do século XIX, das tabernas e dos bordéis para novos espaços mais refinados, tem directamente a ver com o facto de existir uma crescente economia em Portugal e mais concretamente em Lisboa. Isto é, a nova burguesia estava em clara expansão contendo cargos na Administração Pública, no comércio e na indústria. Assim, a necessidade que eles tinham de se entreter e divertir, aliadas a um maior força económica, resulta nesta apetência de um novo género musical, que não exigia grande qualidade auditiva musical ou educação, e que ao mesmo tempo conseguia divertir o público. É desta perspectiva, que os Teatros Portugueses começam a exhibir as primeiras peças músico/teatrais, explorando o Fado e toda a sua componente satírica e bem-humorada visão da realidade política e social. Conforme, o investigador Francisco Rebello, terá sido na noite de 11 de Janeiro de 1851 que “nasceu a revista portuguesa” com o aparecimento da primeira Revista do Ano: *Lisboa em 1850*, apresentada no Teatro do Ginásio, da autoria dos dramaturgos Fernando Palha (1826-1890) e Latino Coelho (1825-1891).²¹

Será, também a partir da segunda metade do século XIX, que se multiplicam as publicações literárias e musicais impressas de vários Fadões mais antigos conjuntamente

²⁰ Cf. CARVALHO, Pinto. *História do fado*, Lisboa, Empresa da História de Portugal, 1903, p.29. A Google através da Universidade da Califórnia disponibiliza uma versão digital deste exemplar, possível de consultar livremente no site da Internet Archive: <http://www.archive.org/stream/historiadofado00carvgoog#page/n38/mode/2up>, consultado a 22/06/11.

²¹ REBELLO, Luiz Francisco, *História do Teatro de Revista em Portugal*, 1º volume, Lisboa, Publicações. D. Quixote, 1984, p.55-58.

com outros mais modernos.²² Também nesta altura, aparecem os primeiros estudantes fadistas, igualmente frequentadores da vida boémia citadina. Será do ensino superior em Lisboa, sendo as suas principais escolas a Politécnica e a do Exército, que aparece Luiz d'Almeida Mello e Castro (1844-1872), que por volta de 1860 começou a compor diversas peças para guitarra e versos para serem cantados, tornando-se um dos mais ilustres e célebres estudantes fadistas da sua época.²³ Porém, o estudante fadista aparece por norma com mais regularidade na cidade de Coimbra, devido ao seu pólo Universitário.

Os estudantes que iam para Coimbra estudar (apenas eram aceites alunos do sexo masculino) eram provenientes das principais elites da sociedade portuguesa ou europeia, assunto este que irei aprofundar mais à frente numa análise mais cuidada, para que fique clara o caso específico da existência do Fado em Coimbra. Pois, será importante estabelecer a ligação da evolução organológica da actual guitarra portuguesa, com o caso específico da Canção de Coimbra, de que ela surgirá.

1.3 - O caso específico de Coimbra

1.3.1 - Perspectiva histórica

Relativamente ao contexto em que o canto académico de Coimbra aparece, existem várias teses formuladas por vários autores como: Francisco Faria (1980)²⁴, Afonso de Sousa (1986)²⁵, Carlos Caiado (1986)²⁶, Anjos de Carvalho (1998)²⁷, Virgílio Caseiro (2002)²⁸, entre muitos outros que tem vindo ao longo dos tempos a procurar diversas hipóteses relativas às suas origens. Foi através da recolha de diversos documentos e ainda das anotações e observações retiradas de conversas com diversas personalidades e

²² Estas edições eram concebidas com o objectivo de serem as mais baratas possíveis, de forma a serem reproduzidas em grande escala para que o proletariado as pudesse comprar, fazendo relembrar o teatro de cordel e das pequenas gazetas literárias do século XVIII. Havia, ainda, outro género de publicações, destinadas a um público mais rico, e incluíam: notação musical (geralmente para piano, visto ser o instrumento mais usado nos salões burgueses oitocentistas do século XIX), um papel claramente superior e capas muito mais ilustradas e por vezes com litografias.

²³ Cf. PIMENTEL, Alberto, *A Triste Canção do Sul (subsídios para a história do fado)*, Lisboa, Livraria Central de Gomes de Carvalho, 1904, p.200-212.

²⁴ FARIA, Francisco. *Fado de Coimbra ou Serenata Coimbrã?*, Coimbra, Comissão Municipal de Turismo, 1980.

²⁵ SOUSA, Afonso de. *O Canto e a guitarra na Década de Ouro de Academia de Coimbra (1920-1930)*, Coimbra, 1986. idem SOUSA, Afonso de. *Do choupal até à Lapa : recordações de um antigo estudante de Coimbra*, Coimbra, Coimbra Editora, 1988.

²⁶ CAIADO, Carlos. *Antologia do Fado de Coimbra*, Coimbra, Gráfica de Coimbra, 1986.

²⁷ CARVALHO, Anjos de. *Evocação de Hylário na Coimbra do seu tempo*, Sociedade Histórica da Independência de Portugal, 1998.

²⁸ CASEIRO, Virgílio. *O Orfeon Académico de Coimbra desde 1880: causas determinantes, objectivos e evolução*, Coimbra, Dissertação de mestrado em Ciências Musicais apresentada à Faculdade de Letras de Coimbra, FLUC, 1992.

cultores da Canção de Coimbra, como por exemplo o grande mestre de guitarra de Coimbra: o Prof. Dr. Jorge Gomes, que baseie a realização desta investigação em torno da questão do aparecimento deste género musical, onde se procurou que o rigor e a imparcialidade prevalecessem acima de qualquer outro aspecto.

É constante a referência do nome de José Dória (1824-1869)²⁹, ligada ao nascimento do chamado “Fado de Coimbra”, porém penso que numa análise mais cuidada encontramos algumas referências musicais, que me parecem dignas de registo, em relação a este aspecto e que comprovam existir uma música académica dos estudantes, anterior a qualquer influência musical lisboeta ou oriunda de outros lugares do nosso país. No âmbito de poder provar que a Academia da cidade era um lugar onde a música era de outra natureza, não pertencente ao Fado (tendo em conta que este aparece por volta de 1820 e que terá surgido em Coimbra depois de 1850, como fazem crer diversos autores³⁰), temos por exemplo, no ano de 1853, o conhecimento de ter sido cantado pela primeira vez o hino académico de Cristiano O’Neil de Medeiros (música) e de José Augusto Sanches da Gama (letra)³¹.

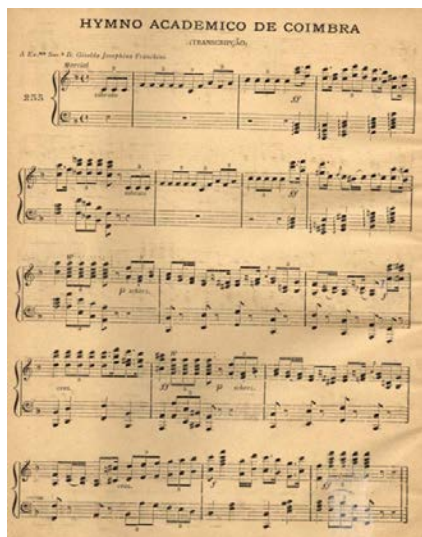


Fig.4- Hymno Academico de Coimbra, 1853



Fig.5 - “Hymno da Despedida: do 5ºano Jurídico”, referente ao ano lectivo de 1887-1888, encontra-se na BGUC, com a seguinte cota: MI-2-1-127.

²⁹ Sobre José Dória, ler, por exemplo: VASCONCELLOS, Joaquim de. *Os musicos portugueses*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1870, vol.1, p.82-91.

³⁰ Refiro-me a diversos livros que aludem a esta data, penso que baseados na informação do livro: PIMENTEL, Alberto, *A Triste Canção do Sul (subsídios para a história do fado)*, Lisboa, Livraria Central de Gomes de Carvalho, 1904, p.188.

³¹ NEVES, César das. *Cancioneiro de musicas populares: collecção recolhida e escrupulosamente trasladada para canto e piano (...)*, Porto, Typ. Occidental, Tomo II, 1895, p.174-177.

Relembro que estes hinos académicos foram prática, bastante regular, por parte dos estudantes finalistas, que ofereciam e cantavam à Academia da cidade, no final dos seus cursos.³² Também, no Teatro Académico, efectuaram-se os primeiros ensaios da sociedade Choral do Orpheon Académico, criado em 29 de Outubro de 1880, por João Arroyo, inicialmente com cerca de 60 estudantes participantes.³³ Entre 1849 e 1859, frequentam na Universidade de Coimbra, notáveis homens das letras, como Teófilo Braga, Antero de Quental ou João de Deus. Este último conhecido por ser um famoso tocador de viola toeira e autor de diversos versos populares, que mais tarde acabariam por se integrar no reportório académico coimbrão. A certa altura, ele refere não gostar de Fado:

*“Nunca pensei em Fado, nunca o apreciei, nem o toquei: liguei o desde o principio ás mulheres de má vida, e de ahí a minha espécie de aversão a tal musica; mas, aqui, ouvindo-o a estudantes, não me repugnou fazerlhe umas tantas quadrinlus.”*³⁴

Este exemplo, e tendo em conta de que falamos de um dos principais frequentadores da boémia existente em Coimbra (pelo menos, enquanto frequentou o curso de Direito na Universidade), pode ser demonstrativo, não apenas de uma opinião pessoal acerca do Fado, mas também uma forma de contestação à sua conotação de fadista, pois em Coimbra a música boémia era diferente da Lisboa, quer a nível social como também musical. No entanto, penso ser necessário recuar um pouco mais no tempo, para se perceber que esta música boémia da cidade, era hábito existir, não apenas no seio popular, como também entre os estudantes. Assim, nos finais do século XVIII, mais concretamente ao primeiro dia do ano de 1800, vários estudantes da Universidade:

*“Munidos de borrachas de vinho e de guitarras, vieram, antes de soar a meia-noite, para as margens do Mondego, a fim de celebrar a entrada do século XIX”.*³⁵

Embora não se possa saber ao certo o que eles tocaram parece-me que na verdade, se terá realizado uma festa de comemoração de final de ano, possivelmente de âmbito

³² Para mais informações consultar: SILVA, Armando Carneiro da. *As récitas do V ano*. Coimbra, Coimbra editora, 1955.

³³ Este Teatro Académico de Coimbra situava-se onde é actualmente a Biblioteca Gerale foi inaugurado em 1839, tendo depois sido demolido em 1889. Cf. Dissertação de mestrado em Ciências Musicais apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra: CASEIRO, Virgílio. *O Orfeon Académico de Coimbra desde 1880: causas determinantes, objectivos e evolução*, Coimbra, FLUC, 1992, p.13.

³⁴ Referência que se encontra na Revista Porlugueza, n.6, 1894-95. Igualmente referido em: PIMENTEL, Alberto, *A Triste Canção do Sul (subsídios para a história do fado)*, Lisboa, Livraria Central de Gomes de Carvalho, 1904, p.23.

³⁵ CARVALHO, Pinto. *História do fado*, Lisboa, Empreza da Historia de Portugal, 1903, p.235

popular organizada por Futricas e Tricanas da cidade, e que alguns estudantes terão ido juntar-se a esta festa. Uma prática corrente, se tivermos em conta que o mesmo acontecia em diversas festas populares, como as festas de S.João, S.Pedro, S.António, da Rainha Santa, entre outras, em que os estudantes “invadiam” e infiltravam-se entre o povo da cidade para com eles tocarem e cantarem até de madrugada (uma prática, felizmente, recuperada pelo Grupo Folclórico de Coimbra, desde 1986).³⁶ Poderia recuar mais atrás no tempo, para mostrar que seria regular existirem cantos nocturnos pela cidade, executados pelos estudantes, no âmbito de cortejar as mulheres da cidade ou simplesmente para se divertirem. Como por exemplo um documento, datado de 1539, que parece descrever essa forma de canto pelas ruas da cidade.

DATA: 1539/06/20

GÉNERO: Carta ao Reitor da Universidade de Coimbra

ASSUNTO: Regras ao meirinho para suster o comportamento escandaloso de estudantes (amdam De noite com armas fazemdo musicas outros autos nam muy onestos)

LOCAL: P-Cua COTA: Provisões, t. I, fl.426

AUTOR: Rei D.João III

CONTEUDO:

“Rector Amigo eu elRey vos emuiio muyto saudar eu sam emformado que algnus estdâtes dêsa vniuersidade nam esguardamdo ho que Compre a seruiço de Deos & meu. & aa honestidade de suas pesoas amdam De noite com armas fazemdo musicas & outros autos nam muy onestos por esa çidade do que se segue escamdollo aos cydadaõs & moradores della & pouca auctoridade & homra aa vniuersidade. E por que eu Recebo desprazer de taes Cousas se fazerem vos emcomedo que vos emformes diso & ho estranhay aas pesoas que ho ffizerem. segumdo a calidade de suas pesoas & mâday chamar ho meirinho da vniuersidade & lhe dize de minha parte que olhe por yso & Cumpra minhas ordenações. & asy as ordenamças que sobre yso tenho feitas por Nam ho fazemdo asy eu prouerey no caso Como ouuer por bem & vos me screue ho que neste caso pasa muy declaradamemte amRique da mota a fez em lixboa aos xx dias de Junho de 1539.”

Um aspecto curioso, desta missiva que o rei D. João III enviou ao então reitor da Universidade (D. Agostinho Ribeiro), para além da possível conclusão que já no século XVI, os estudantes da cidade de Coimbra faziam serenatas e cantavam pela noite dentro, é que tendo em conta a data do documento, poder-se-á ter dado o caso de se encontrar entre estes estudantes trovadores, Luís Vaz de Camões, uma vez que o poeta frequenta a Universidade entre 1537 e 1542. Não podendo recuar mais no tempo, à falta de mais

³⁶ É possível visualizar um pouco da história deste Grupo Popular de Coimbra, no seguinte endereço electrónico: <http://www.gfcoimbra.com>.

elementos documentais, podemos considerar algumas das cantigas e sonetos deste autor, que numa análise comparativa, com certas músicas populares na cidade de Coimbra, se pode encontrar semelhanças, pelo menos a nível temático.

*“Doces e claras águas do Mondego,
Doce repouso de minha lembrança
Onde a comprida e pérfida esperança
Longo tempo após si me trouxe cego”*³⁷

*“Nos saudosos campos do Mondego,
De teus fermosos olhos nunca enxuito,
Aos montes ensinando e às ervinhas,
O nome que no peito escrito tinhas.”*³⁸

*“Oh Coimbra do Mondego
E dos amores que eu lá tive
Quem te não viu anda cego
Quem te não ama não vive”*³⁹

De facto, não é necessário recuar mais atrás no tempo, para afirmar que no âmbito do ambiente académico e popular desta cidade, seria usual, pelas ruas da cidade, ouvirem-se canções de amor e cantigas populares de carácter saudosista. Relembro ainda, que já no século XII a música nesta cidade já existia no seio académico. Pode-se ainda encontrar vários documentos comprovativos, de viajantes que descrevem a cidade de Coimbra e a música que nela habita. Nos inícios do século XVIII, numa viagem pela Europa, Gian Lorenzo Buonafede Vanti descreve Coimbra como possuidora de uma formosa universidade, com sete mil estudantes. Ao falar do rio Mondego, fala ter visto vários barcos de mercadorias. Relativamente à música diz tê-la presenciado no lajedo duma Igreja, cantada em português, ao som de dois violinos, um violão, uma harpa e uma guitarra. Diz também, ter visto uma dança, numa procissão com duas dúzias de mulheres

³⁷ Soneto de Luís Vaz de Camões, in CAMÕES, Luís. *Lírica: 3º Volume das Obras Completas*, Circulo de Leitores, 1980, 2ª ed., p.209.

³⁸ CAMÕES, Luís. *Os Lusíadas: 1º Volume das Obras Completas*, Circulo de Leitores, 1980, 2ª ed., p.137 (canto III – Inês de Castro).

³⁹ Esta quadra pertence à música *Saudades de Coimbra*, sendo a composição musical de Mário Faria da Fonseca e a letra de António de Sousa (1898-1981). Em 1929, esta canção foi gravada pela 1ª vez por: Edmundo Bettencourt, Artur Paredes, Afonso de Sousa e Mário Faria da Fonseca.

vestidas de branco, véus brancos transparentes e com capuzes de palha, ao som de um pandeiro, de algumas castanholas e duas guitarras tocadas por dois homens mascarados.⁴⁰ O Duque de Montemart (1681-1746), acerca da cidade de Coimbra, por onde passou no século XVII, relata o seguinte:

“Nos limites de Coimbra, cidade de Portugal, que se orgulha de possuir uma das mais antigas universidades da Europa, existe uma colina chamada Penedo da Saudade, - rochedo de melancolia -, donde se avista um dos mais amenos panoramas do mundo e onde, nas noites primaveris, os estudantes sentimentais vêm dedilhar nas guitarras, de parceria com o canto dos rouxinóis, a tristeza dos seus amores.”⁴¹

Pode-se afirmar que a Academia da Universidade de Coimbra é possuidora de uma canção própria. A questão que aqui se levanta é evidentemente, a de como terá surgido tal forma de canto. Pensar que as origens deste canto, tendo em conta a data a que ela remonta, poderão remeter às cantigas típicas da Idade Média, seria uma ideia pouco concludente, devido à falta de documentos comprovativos. Penso que atribuir-se a origem deste canto Académico ao povo da sua cidade, no meu entender, faz todo o sentido, pois como quase todas as outras localidades do país e certamente do mundo, também ele tem a sua própria forma de canto popular (como já muitos etnomusicólogos, como por exemplo o célebre Michel *Giacometti* conseguiu provar existir em Portugal). Assim, penso que forte sociabilidade urbana existente nesta cidade entre a população e os estudantes⁴² terá sido a forma de surgimento desta forma musical.

⁴⁰ Gian Lorenzo Buonafede Vanti, *Viaggiocidental a S.GiacomodiGalizia, Nostra Signora della Barca e finisterrae per il suave mediterraneo, Oceano, Algarve, Portugallo, Spagna e Francia*. Bologna. Constantino Pissarri, 1719. Cf. Vilhena, João Jardim de. *Coimbra Vista e Apreciada Pelos Estrangeiros*, Coimbra, UC Biblioteca Geral, Volume II, 1954, p.84-85.

⁴¹ Este texto insere-se numa obra editada em Amesterdão (1685), com comentários do Padre Bertuy. A tradução deste excerto original em francês, pode ser visto em: Vilhena, João Jardim de. *Coimbra Vista e Apreciada Pelos Estrangeiros*, Coimbra, UC Biblioteca Geral, Volume II, 1954, p.149-150.

⁴² Aspecto desenvolvido e aprofundado no capítulo 1.3.3.

1.3.2 - O aspecto sócio cultural de Coimbra

Coimbra, namorada do Mondego e conivente do seu povo e dos estudantes que por ela passam, tem tantas histórias quantas aquelas que ficaram por contar. Uma cidade habitada por poetas, que a caracterizam como a cidade dos amores ou dos estudantes. Influenciou tantos poetas, que na idade moderna são infinitos os nomes a referir, desde Camões a Garrett, Antero de Quental e Eça de Queirós ou António Nobre, que deixaram-se levar por um universo romântico e saudosista desta cidade. A música popular sempre teve um grande impacto na música dos estudantes. Assim, o estudo das verdadeiras raízes desta música popular coimbrã é absolutamente necessário para que se possa compreender o filão académico da Canção de Coimbra. Nesse âmbito, seria igualmente necessário recorrer a uma pesquisa sobre as origens desta cidade. Porém, são várias as conjecturas em volta da sua fundação. Soterrada encontra-se *Aemenium*, do tempo dos romanos, mais tarde defendida pelos filhos de Ismael e conquistada por Fernando Magno. Foi também em tempos, capital do reino português, no reinado de Afonso Henriques. Mas antes disso já existiria a cidade que se eleva numa colina de 106 metros de altitude e que é guardada por um rio em tempos chamado *Munda*.

*“Entre el gran Tajo, y el Duero el buen Mondego
Vn tiempo Munda, (tal es fua agua clara)
Yendo fe por fus campos paffeando:
Saliendo donde el monte le apretara,
El trabajo vencido, entra en folliego,
Y como vencedor va triumphando:
A do agora cantando (...)
Cuya venida a do aquella agua baña
Los campos de Coimbra, ay tal memoria
De vna alta torre de fu nombre rica”⁴³*

⁴³ Soneto de Francisco de Sá de Miranda (1481-1558), poeta português que nasceu e estudou em Coimbra. In MIRANDA, Francisco de Sá de. *Obras do doctor Francisco de Sá de Miranda*, Lisboa, Typografia Rollandiana, Volume 1, 1784, p.18-19. Versão digital: <http://www.archive.org/stream/obrasdodoctorfr02miragoog#page/n61/mode/2up>.

Várias são as hipóteses em torno da criação do povoamento desta colina. Terá sido Brigo o seu fundador (antigo rei de Espanha), por volta de 308 a.C. e que se chamaria Lancobriga ou Colimbrica à cidade do Mondego apelidado de Mondae⁴⁴, é uma dessas conjecturas. O que interessa reter é o facto de por esta cidade terem passado diversos povos e com eles variadas culturas, que certamente terão influenciado os seus habitantes, tanto a nível cultural como a nível musical. Assim, pode-se considerar a música popular desta cidade não pertencer a uma determinada cultura, mas sim a várias, e que tal enalteceu o seu enriquecimento musical popular. No século XVI, vários acontecimentos irão despontar a Modernidade Renascentista nesta cidade, que irá criar grandes alterações a nível social e demográfico. Em 1518, na capela-mor do mosteiro de Santa Cruz, dão-se os trabalhos de enaltecimento de uma das mais sublimes realizações da arte tumular portuguesa (dos reis D.Afonso Henriques e D.Sancho I). Depois, em 1526 e 1527, a corte permanece nesta cidade,⁴⁵ ao mesmo tempo que se dá a reforma do Mosteiro de Santa Cruz, e em 1537, dá-se a transferência definitiva da Universidade para esta cidade.⁴⁶ Entre outros acontecimentos históricos, o que interessa reter sobre a implicação destes acontecimentos no contexto social da cidade, é que esta seria partilhada por duas sociedades, uma dos estudantes e outra dos Futricas e Tricanas, pertencentes ao povo trabalhador da cidade.⁴⁷ Desde logo, se demarcaram uma espécie de território privado destas duas fracções da sociedade coimbrã. Assim, pode-se entender que a comunidade académica seria um pouco fechada e centrada na sua própria Academia, tendo ela as suas próprias regras de conduta, rituais e símbolos, regidos por um código de *praxe*. De facto, esta separação da comunidade estudantil e da não estudantil irá durar vários séculos.

⁴⁴ MARIZ, Pedro de. *Dialogos de varia historia: em que su[m]mariamente se referem muytas cousas antigas de Hespanha...*, Officina de Antonio de Mariz, 1598, p.6-21. Versão digital: <http://www.archive.org/details/dialogosdevariah00sarm>.

⁴⁵ Sobre as cortes em Coimbra, ver por exemplo: BRANDÃO, Mário. *Cartas de Frei Brás de Braga para os priores do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, Coimbra, Estudos Vários, v.1, 1972, p.219.

⁴⁶ Sobre a transferência definitiva da Universidade para Coimbra e outros assuntos históricos ligados a esta, ver por exemplo: BRANDÃO, Mário & ALMEIDA, Manuel Lopes. *A Universidade de Coimbra, Esboço da sua história*, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1937.

⁴⁷ OLIVEIRA, Almeida. *Estrutura social de Coimbra no século XVI*, Actas do Simpósio Internacional "A sociedade e a cultura de Coimbra no renascimento, Coimbra, Epartur, 1982, p.57.

“Na baixa há também serenatas de futricas, que não passam do Arco de Almedina, nem da Couraça dos Apostolos e do largo de Santa Cruz, limites da cidade Universitaria, feudo da academia soberana. (...) Às vezes, para entreter, uma serenata de futricas ultrapassa as fronteiras e logo correm estudantes, ha conflito, mógicas no ar, instrumentos e cabeças partidas, gritos; córre e ronda dos archeiros, algum policia e populares, que restabelessem a ordem e tudo fica em bem: - são costumes da terra, que são curiosos e duram haseculos, mantendo a profunda divisão que nóto, entre estudantes e futricas.”⁴⁸

Este testemunho, de facto, comprova a divisão da sociedade coimbrã em duas partes distintas, uma estudantil e outra popular. É através da gravura abaixo, que se pode compreender melhor, a nível geográfico, essa mesma divisão.



Fig. 6 – Coimbra no século XVI. Illustris civitatis Conimbriae in Lusitania ad flumen illundam effigies, in BRAUN, SKELTON & HOGENBERG. *Civitates Orbis Terrarum - 1572-1618*, Theatrum Orbis Terrarum Ltd., Volumes 1-3, 1965.⁴⁹

⁴⁸ Testemunho de um estudante do curso jurídico de 1903-1908, sobre as Serenatas e Fogueiras do seu tempo em Coimbra. RIBEIRO, Herlandér. *Cartas de uma tricana (Coimbra de 1903 a 1908)*, Lisboa, Edição fora do mercado, 1936, p.121.

⁴⁹ Esta estampa encontra-se no quarto fólio do volume V da edição original (ou no terceiro volume do fac-símile) com o seguinte título em latim: “VRBIBM PRAECIPVARIVM MVNDI THETRVM QVINTVM / AVCTORE GEORGIO BRAUNIO AGRIPPINITATE”. Possível de ser consultado P-Cug: J.F.-71-4-10.

Nesta estampa de Coimbra (Conimbria), pode-se vislumbrar a colina dentro da muralha, a que corresponde a zona Alta dos estudantes (composta pela Almedina, Sé Episcopal, Paço Real e Universidade, e mais abaixo a zona da Baixa dos populares (composta pelo Arrabalde, campos de cultivo, Igreja Santa Cruz e alguns Colégios).

1.3.3 - As relações entre os estudantes e os futricas

Tendo em conta todos os registos da História da Academia de Coimbra, desde 1537, pode-se afirmar que, desde os primórdios da instauração definitiva da Universidade em Coimbra, que existem vários registos de actos violentos por parte dos estudantes, nomeadamente contra a população da cidade. Embora hajam de igual forma diversos registos que relatam o comportamento violento dos estudantes perante as figuras da autoridade policial e universitária. Aconteceram, inclusive actos de violência extrema por parte de alguns estudantes que levariam à morte de algumas figuras da cidade. Estes desacatos eram regulares na cidade ao longo de todo o ano, mas o seu expoente máximo era nas alturas festivas populares da cidade, onde o encontro entre estudantes e Futricas desencadeava geralmente em rixas, tendo algumas delas ficado famosas como é o caso da *Entrudada*, que aconteceu no Carnaval de 1854⁵⁰.

A questão que se levanta e que me parece pertinente nesta fase, é a forma como os estudantes terão sido influenciados pelo género musical popular da cidade, tendo em conta que as relações entre eles eram de grande hostilidade. Na realidade, seria um engano pensar que o ambiente da cidade era de violência constante. De facto, existem muitos outros documentos e relatos que comprovam o inverso, ou seja, que as relações entre o estudante e o Futrica eram de cordialidade e confraternização e em alguns casos até de amizade. Basta andar um pouco atrás no tempo, para verificar o apoio dos estudantes à população da cidade. Em 1851, os estudantes fundaram a Sociedade de Instrução dos Operários, criando um clima de cordialidade entre ambos.⁵¹ Em 1901,

⁵⁰ LAMY, Alberto Sousa. *A Academia de Coimbra: 1537-1990: história, praxe, boémia e estudo, partidas e piadas, organismos académicos*, Lisboa, Rei dos Livros, 2ª ed., 1990.

⁵¹ CARVALHO, Joaquim Martins de. *Apontamentos para a História Contemporânea*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1868, pp. 219-220.

fundou-se o grupo *Pátria*, para acabar com os litígios entre os estudantes e Futricas. No ano de 1903, ficou famosa a “*revolta dos grelos*”, onde a Academia aderiu à greve das vendedeiras de hortaliças contra uma nova lei do selo, onde no final já se entoavam frases republicanas, em oposição ao austero regime monárquico vigente.⁵² Mesmo, nas alturas festivas, nem todos eram aqueles que acabavam por entrar nas desavenças de alguns dos seus colegas, acabando por se integrarem no espírito popular festivo. Existem também, vários relatos de estudantes que andavam pelas ruas da cidade a cantar e a tocar em conjunto com os Futricas. O que parece indiciar a ideia que a música da academia terá tido uma enorme influência da música popular coimbrã. Como exemplo disso, relembro que em 1903 o compositor e estudante José Elyseu compôs a canção *Não Ames* em homenagem a um grupo musical Futrica.



Fig. 7 – Partitura da música *Não Ames* (1903), de José das Neves Elyseu. Vulgarmente apelidada de *Canção da Bencanta*, tendo sido ela composta inicialmente com a função de ser tocada nas Fogueiras de São João ou cantada em serenatas populares com letra de Henrique Martins de Carvalho.

⁵² Sobre este assunto ler por exemplo: VALENTE, Vasco Pulido. *A revolta do grelo*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1974.

Esta melodia em compasso ternário e tonalidade de Fá Maior foi considerada durante várias décadas da autoria do guitarrista Flávio Rodrigues (1902-1950). Terá sido o Maestro João Anjo (1916-2007), nos anos 80 do século XX, que acautelou que a música seria na realidade do seu sogro, José das Neves Elyseu (1872- 1924), e que este a teria concebido em homenagem a Bencanta (localidade dos arredores de Coimbra, onde estava instalada a Escola de Regentes Agrícolas). A confirmação foi dada pelo Prof. Dr. Nelson Correia Borges em parceria com António Nunes e Armando Borges, após pesquisa pormenorizada e exaustiva.⁵³

1.3.4 - O “Chamado Fado de Coimbra”

Relativamente à questão de se apelidar Fado de Coimbra ao género musical típico da mesma cidade, deve-se ter em conta uma grande diversidade de aspectos. É necessário que o público em geral deixe de confundir, uma vez por todas, um género musical secular oriundo da sua população e dos estudantes da sua Universidade, que em nada tem a ver com o Fado proveniente de Lisboa, que remonta ao século XIX.

Quanto aos factos que comprovam a existência de que os estudantes já tocariam “banza” e cantavam cânticos serenis, pelas ruas da cidade, que remontam às origens da fundação da Universidade em Coimbra, deve-se concluir que existiria dentro deste núcleo, um pouco fechado em si próprio, pelo menos até ao final do século XIX, uma forte componente musical, geralmente aliada à pândega destes. Assim, ao longo dos tempos as tradições mantiveram-se até ao século XX. Num excerto do semanário argentino *Crítica* n.º 6043 de 24 de Outubro de 1946:

“Os rapazes também são músicos entusiastas e de ouvido e sensibilidade muito delicadas. Aquele que não toca guitarra é porque sabe soprar uma flauta ou dedilhar um bandolim. Organizam entre eles conjuntos orquestrais, dignos de serem ouvidos e, a serenata, esquecida já entre todos os outros povos latinos, é ali, ainda, uma verdadeira instituição.”⁵⁴

⁵³ A transcrição, estudo crítico e identificação correcta desta canção pode ser vista em: NUNES, António Manuel; PAULO, José dos Santos. *Flávio Rodrigues da Silva: Fragmentos para uma Guitarra*, Coimbra, Minerva, 2002.

⁵⁴ VILHENA, João Jardim. *Coimbra Vista e Apreciada Pelos Estrangeiros*, Coimbra, UC Biblioteca Geral, Vol.2, 1954.

Outro aspecto, que se deve ter em conta é o outro lado musical que existia na cidade, isto é, a música dos populares da Região de Coimbra. Quando falo aqui de região, não me restrinjo apenas à cidade em si, mas sim a toda a região. Várias são os escritos e testemunhos das tradições romeiras como a “apanha da espiga”, em que um conjunto de futricas desde a cidade até aos campos sempre a cantar e a tocar, numa espécie de ritual aos deuses para que tivessem uma boa colheita da terra. Outro exemplo destes rituais populares, são também as famosas embarcações serranas que subiam o Mondego de madrugada, e depois vinham nelas a cantar e a tocar até à cidade novamente. Existem muitas outras tradições, como estas, que de certa forma viriam a influenciar musicalmente todas as zonas que o Mondego abrangia, como o Lorvão, Penacova ou a Figueira da Foz. Algo contrário a algumas teses, que procuram afirmar que a música popular e estudantil coimbrã só existiria na própria cidade dos futricas, como defende Rui Vieira Nery, apontando para um género musical tipicamente urbano que só aparecerá nos finais do século XIX. Para comprovar esse aspecto basta por exemplo olharmos para alguns temas populares dos arredores da cidade, que na verdade remontam ao início do século XIX. É fácil perceber que as datações que muitas vezes aparecem nas pautas da música coimbrã, enganem o leitor menos informado deste género, de facto essas não correspondem às datas em que foram inventadas, pois está aqui em causa uma música popular, e os nomes indicados como sendo os autores musicais, são na verdade os “recolhedores” desse reportório musical popular que era tocado nas festas, romarias ou serenatas. Como no de “Noite de Primavera”, música de Frederico Silos, recolhida em 1892, ou ainda do “Fado de Condeixa”: música de Francisco Lima de Macedo, recolhida em 1907.



Fig. 8 - "Noite de Primavera", de Frederico Silos.



Fig. 9 - "Fado de Condeixa", de Francisco Lima de Macedo.

Não será correcto afirmar que este género não teve influências musicais de outras zonas do país e de outros estilos musicais, nomeadamente de Lisboa. Porém afirmar que a Canção de Coimbra nasceu na mesma altura em que aparece o Fado em Lisboa, é uma ideia que não nos parece correcta. Depois dos finais do século XVIII, quando autores como José Maurício começaram a compor músicas de modinhas ou pequenas árias para os salões nobres e aristocráticos, não iria tardar até que elas chegassem às ruas das

idades. Porém, as vozes bem timbradas ouviam-se, já por todas as ruas da cidade de Coimbra, sempre acompanhadas por diversos cordofones.

Relativamente à temática da música académica da cidade de Coimbra, é bastante evidente que se concentram essencialmente nos temas do amor e nos lamentos e saudosismos do tempo boémio que tiveram em Coimbra. De facto, esta temática contrasta bastante com a temática do Fado lisboeta, que baseia-se mais nos temas do infortúnio e do “fado” da vida e em tudo o que nela existe de mais sofrido e pungente, tendo em conta que fado queria dizer destino, sendo o termo uma forma menos erudita de dizer “Factum”, tendo assim dado o nome ao género musical. Mas para falar deste aspecto, lembro aqui um argumento de alguém que viveu dentro deste género e comentou o seguinte:

“ O “fado lisboeta”, na sua generalidade, navega nestas últimas situações que o obrigam a descer mais profundamente a convulsões anímicas. Ferindo, como efectivamente, fere (muito para além do saudosismo), a tecla da catástrofe, da desgraça, do desespero, que a letra condicionou, estrutura a sua tissitura musical num sentimentalismo à depressão, ao torpor – um cariz de pendor sebastianista, fatalista. (...) Debrucei-me um pouco sobre estas características do “fado lisboeta” para poder estabelecer uma linha de diferenciação com o chamado “fado de coimbrão”, ficando em melhores condições para justificar o cuidado que tive – e quero ter – em não utilizar a designação de “Fado de Coimbra”, antepondo ao título, cautelosa e restritivamente, o classificativo de chamado – o Chamado Fado de Coimbra”⁵⁵

De facto, poderia passar o resto do trabalho a transpor diversos testemunhos de pessoas ligadas a este género musical Coimbrão, para demonstrar que não existe um único autor que considere existir o “Chamado Fado de Coimbra”. Podem, vir a realizar-se infinitas teses sobre o aparecimento do fado nesta cidade, mas quem vive nela e especificamente conhece o seu reportório, não reconhecerá jamais essa conotação a este género musical singular. Penso, que a conotação em si não é pejorativa, mas existe uma

⁵⁵ Comunicação de Afonso de Sousa no 1º Seminário sobre o Fado de Coimbra, em 20 de Maio de 1978. In *Boletim da Associação dos Antigos Estudantes de Coimbra*, nº 13, Coimbra, Julho de 1978, pp. 19-31.

forma de cantar e de tocar muito específica na Canção de Coimbra, que difere do Fado de Lisboa.

Um dos aspectos, com que me deparei e que fiquei admirado, quando me iniciei na aprendizagem da Guitarra de Coimbra, foi que o repertório deste género musical não me foi ensinado através dos métodos de ensino normal de um instrumento, como a guitarra clássica, que já havia aprendido. Isto é, o primeiro semblante, que me parece importante realçar é o facto de não ter sido ensinado através de partituras. Aspecto que não se deve ao facto de os professores desta arte não saberem ler notação musical, mas sim ser este o método de ensino secular baseado na tradição oral. Esta forma de ensino faz todo o sentido, tendo em conta toda uma série de pormenores técnicos que a guitarra de Coimbra exige. Pode-se pensar que seria possível aprender-se as composições musicais de Artur Paredes, através de uma partitura, mas na realidade não conheço um único guitarrista que saiba tocar composições dele, que as tenha na verdade aprendido através dessas partituras. É um facto, a existência de transcrições deste músico, por parte de alguns cultores da Canção de Coimbra desta cidade, mas as notações musicais deste e outros autores, são de carácter bastante difícil, que apenas através da aprendizagem oral, parece-me ser possível de se tocar. O facto, é que os autores destas transcrições, e neste aspecto falo por experiência própria, não aprenderam essas composições através dessas partituras, caso contrário não as tocariam. Por essa razão não vejo a necessidade de continuarem a existir publicações de métodos de ensino da guitarra de Coimbra, por parte de quem sabe tocar. Obviamente é uma forma de conseguir algum acrescento económico pessoal, e de certa forma o trabalho tem um enorme valor, tendo em conta que exige da parte dos autores um enorme esforço para conseguirem transcrever certas composições. No entanto, seria impensável ensinar alguém a tocar este instrumento através da leitura de partituras ou tabulações. Como prova deste facto, basta olharmos para o mais recente caso que aconteceu no próprio Conservatório Nacional de Música do nosso país, que criaram o ensino da guitarra portuguesa, através desse método. É com alguma pena minha que vejo alguns alunos aparecerem na SFAAC, a pedirem aulas de guitarra de Coimbra, após terem andado três anos aprender no Conservatório e que na realidade não conseguem tocar ou manusear este instrumento da mesma forma que

qualquer aluno com apenas seis meses de aulas através de um ensino oral, já possui. Não quero entrar em aspectos que não dizem concretamente respeito ao estudo a que me propus realizar, mas de facto esta é uma das particularidades que existe no ensino deste instrumento.

Assim, tendo em conta este aspecto específico do ensino oral deste género musical coimbrão, é possível entender que o facto de aparecerem desde a segunda metade do século XIX, diversas partituras de músicas ligadas ao chamado “Fado de Coimbra”, revelam apenas o facto de existir um crescente desenvolvimento da imprensa musical no país, que remonta precisamente a esta época específica. Assim, pode-se entender que exista a lacuna de se ligar este aspecto ao aparecimento deste género musical, e consequentemente ligar-se ao nome de João de Deus (estudante da Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra entre 1849 e 1859), ou José Dória (estudante do Colégio das Artes de Coimbra entre 1836 e 1839, tendo depois ingressado na Universidade de Coimbra na Faculdade de Filosofia e Matemática entre 1839 e 1841, e ainda na Faculdade de Medicina entre 1841 e 1846). Assim, nos finais da década de 90 do século XIX, é natural surgirem algumas canções provenientes desta cidade intituladas de “Fados de Coimbra”, por parte da imprensa musical, como uma forma de conotar um género que na altura estava em voga e em crescente aparição por todo o país. Autores como: Cândido Viterbo (que em 1901 frequentava a Faculdade de Direito), Augusto Hilário (1864-1896), Vicente Arnoso (1880-1925) e Alexandre Torres (1886- 1969), Manassés de Lacerda (1885-1962) ou Alexandre Resende (1886-1953) e ainda vários poetas estudantes como: Augusto Gil, António Nobre, Afonso Lopes Vieira e Fausto Guedes Teixeira, que aparecem na transição do século XIX e XX, como sendo os autores de diversas quadras e músicas que ficaram, portanto conhecidos como sendo “Fados de Coimbra”.

Não quero, com isto, retirar o mérito desses autores e cantores, que tiveram uma enorme importância ligada ao canto de Coimbra, mas penso ser necessário observar que estes não terão sido de forma alguma os primeiros a cantar esta forma musical. Tendo, assim, exposto este aspecto, gostaria de lembrar apenas que mais facilmente se pode ligar este género como um forte influente do Fado lisboeta, do que o que ao contrário ter

sido este a influenciar a Canção de Coimbra. Pensar que alguns alunos da Universidade traziam de Lisboa os ritmos africanos e brasileiros dançantes (durante séculos, muitos estudantes que haveriam de ir para o Brasil, formaram-se em Coimbra, daí poder ter existido também alguma influência musical levada por estes estudantes para o outro lado do Atlântico), para este género é um erro, pois no meu entender, seria exactamente o oposto. Senão vejamos, os seguintes aspectos: em Coimbra já existiam de igual forma os Lunduns (a que se devem, segundo alguns autores⁵⁶, o surgimento do Fado) pela cidade, trazidos através da sua cidade costeira mais próxima, a Figueira da Foz. Muito antes de 1820 (data a que remonta o aparecimento do fado em Lisboa), Coimbra possuía uma vivência musical e cultural rica em géneros e diversidades rítmicas, como por exemplo: valsas, tangos, serenatas, modinhas, marchas, tocatas, polcas, contradanças, canções populares, rapsódias, entre tantos outros como os cantos serenais em forma de Serenata pelas ruas da cidade executada tanto por estudantes como por populares, já desde pelo menos o século XVI, tempo em que personalidades como Luíz Vaz de Camões frequentavam a Universidade de Coimbra.

“Descalça vai pera a fonte / Leonor pela verdura, / Vai fermosa e não segura. /Leva na cabeça o pote, /O testo nas mãos de prata. / Cinta de fina escarlata, /Sainho de chamalote, / Traz a vasquinha de cote / Mais branca que a neve pura. / Vai fermosa, e não segura. / Descobre a touca a garganta, / Cabelos de ouro entrançado, / Fita de cor de encarnado, / Tão linda que o mundo espanta. / Chove nela graça tanta, / Que dá graça a fermosura. / Vai fermosa, e não segura.”⁵⁷

Toda esta cultura musical em Coimbra era absorvida pelos estudantes que passavam pela sua Universidade, levando depois para o resto do país as influências que a música Coimbrã exerceu sobre eles durante nos seus anos de mocidade. Se tivermos em conta que a grande “explosão” do Fado, se dá nos finais do século XIX, no âmbito de que ele deixa as ruas e as tabernas, em que era cantado pelas classes mais baixas e de valores duvidosos, passando para os salões burgueses e aristocráticos, para os teatros, e outros locais mais aconselhados para a prática musical, e que começam inclusive a surgirem

⁵⁶ Por exemplo: NERY, Rui Vieira. *Para uma História do Fado*, Lisboa, PÚBLICO, 2004.

⁵⁷ Vilancete “*Descalça vai pera a fonte*”, de Luíz Vaz de Camões, onde persistem diversos vestígios da poesia trovadoresca medieval e que vai ao encontro das influências típicas das serenatas populares e estudantis da cidade de Coimbra.

grandes variedades de publicações de partituras de Fado para piano (ajudando a sua forte divulgação), remete para o simples facto de que o Fado sofreu uma enorme transformação, quer a nível formal e musical, mas também no que acata aos seus executantes, que passaram a ser pessoas ligadas à aristocracia e à crescente burguesia da época. Assim, basta pensar que os estudantes Universitários nesta época eram os filhos destas classes mais abastadas da sociedade portuguesa de então, e que mais tarde seriam eles os executantes e cantores do Fado, em Lisboa, no Porto e noutras localidades do país, para facilmente se poder entender que também aqui a Canção de Coimbra terá tido uma forte influência no surgimento do Fado, se não no seu início, pois como alguns autores referem este terá surgido dos Lunduns dançados e cantados (facto que por muito que queira é-me de difícil aceitação, pois não vejo uma ligação directa a nível musical entre um género e o outro), pelo menos na fase em que ele verdadeiramente se impõe na sociedade, como sendo um dos géneros musicais mais fortes e presentes nas principais cidades do país.

Outro aspecto, ainda de realce que de certa forma acabaria por vir a intervir de forma directa ou indirecta, no Fado, é o acompanhamento musical estar estritamente ligado à guitarra portuguesa. Ora, é preciso ter em conta que a Guitarra de Lisboa é nos dias de hoje, nada mais é do que uma variante formal da original guitarra de Coimbra, que Artur Paredes em estreita colaboração com a família Grácio, protagonizou e desenvolveu⁵⁸. Para além deste instrumento que está directamente ligado à prática fadista de Lisboa, é também de igual forma importante referir, o facto que, este génio da guitarra teve uma forte influência, numa série de guitarristas que apareceram posteriormente por todo o país. A forma como ele conseguia dar “voz” à sua guitarra influenciou e modificou a forma como os instrumentistas vindouros viriam a conceber as suas guitarradas ou acompanhamentos de Fado.

Para finalizar esta série de aspectos, relativamente à forma como a Canção de Coimbra viria a influenciar o Fado no país, e que de este não teve uma influência, pelo menos directa, na sua forma musical, queria apenas realçar o facto, de este género não ser interpretado, ainda hoje, por elementos femininos. Ora, tendo em conta que o Fado

⁵⁸ Aspecto que irei desenvolver mais adiante no capítulo dedicado unicamente à Guitarra de Coimbra e à parceria entre a família Grácio e a família Paredes.

aparece, segundo diversos musicólogos e historiadores⁵⁹, num ambiente marginal urbano no século XIX, e que é interpretado inicialmente pelas “fadistas”, conotadas como as “mulheres da vida”, então não seria de esperar que se este género viesse realmente a influenciar a Canção de Coimbra, que seriam então as mulheres da cidade do Mondego, as intérpretes? Ou será que não existiriam “mulheres da vida” nesta cidade, e que este papel passou a ser desempenhado pelos “homens da vida” da cidade. De facto, e não querendo de forma alguma chegar ao ridículo da questão anterior, penso que afirmar que este género musical secular típico de uma cidade, em que o canto é mais antigo do que as próprias descobertas marítimas do século XVI, das quais viriam a influenciar mais tarde o aparecimento do Fado (segundo o trabalho proposto da candidatura ao Fado como património da humanidade), não permite a aceitação científica de que a música em Coimbra possa de forma alguma enquadrar-se no mesmo panorama musical e também social, do Fado de Lisboa. De facto, já existia a Canção de Coimbra muito antes do aparecimento do Fado e do chamado “Fado de Coimbra” (termo que aparece por volta da década de 1840), e não pode continuar a persistir o erro da apelação e conotação do termo Fado para caracterizar este género musical, pois o facto de aparecerem canções como “Fado de Coimbra”, não devem ser sujeitas a caracterizar todo o género musical existente desta cidade. Também noutras cidades apareceram títulos como o Fado de Aveiro⁶⁰, ou o Fado da Figueira⁶¹, porém não se considera ser este o género típico destas cidades. O Fado, foi cantado, um pouco por todo o país, inclusive em Coimbra, no entanto, não faz dele o género mais característico desta cidade, onde populares e estudantes sempre cultivaram uma estética musical muito própria e diversificada.

⁵⁹ Basta lermos um dos mais recentes livros sobre o Fado, como por exemplo: NERY, Rui Vieira. *Para uma História do Fado*, Lisboa, PÚBLICO, 2004.

⁶⁰ O Fado de Aveiro e o Fado de Coimbra, composto por volta de 1912, por Paulo de Sá (1891-1952), que se formou em Direito na Universidade de Coimbra, no ano de 1914. Estes fados podem ser encontrados, por exemplo, numa gravação de António Menano, em 1928 (respectivamente nos discos Odeon, 136.819, *master* Og 673 e Odeon 136. 821, *master* Og 696).

⁶¹ NEVES, Cesár das. *Cancioneiro de musicas populares: collecção recolhida e escrupulosamente trasladada para canto e piano...*, Porto, Typ. Occidental, V. 2., 1895, p.34.

1.3.5 - Origens do mito “Fado de Coimbra”

Relativamente à problemática identificação e designação da Canção de Coimbra, irei tentar desmistificar a inexistência do apelido “Fado de Coimbra”, assim como, demonstrar que tudo não terá passado da persistência de vários historiadores, cultivadores de ideias mal formuladas e representativas de uma menor investigação científica. Antes de mais, é preciso identificar concretamente duas épocas distintas, relativamente ao aparecimento do chamado “Fado de Coimbra”, sendo que a primeira fase começa em 1840, onde existe uma tentativa de identificação ou conformação, para com o status da apelação de fado, da música que alguns cultores da Canção de Coimbra realizavam nesta época. O segundo período começa por volta da década de 1920, onde aparece claramente, uma forte rejeição desse mesmo status, por parte dos músicos da Canção de Coimbra. Esta fase pode ser entendida como um movimento renovador modernista da Canção de Coimbra, ao qual estarão para sempre ligados nomes como Artur Paredes ou Edmundo Bettencourt e ainda o Movimento Literário da Presença.

Foram várias as ideias que foram sendo “arrastadas” ao longo dos tempos, e que tenciono, desde já, começar a localizar e corrigir todas essas lacunas proferidas. De facto, é bastante recorrente nas biografias do fado de Lisboa (Enciclopédias, dicionários, e outras formas de literatura ou audiovisuais) existirem no meio ou no fim da obra alguns parágrafos sobre a questão do aparecimento do fado de Coimbra, que o auto denomina como sendo um sucessor directo do fado de Lisboa. Esta ideia de se tratar de uma forma fadista (de carácter mais exótica) proveniente de uma forma de cantar específica de um “localismo” típico revela a negação da Canção de Coimbra ser um género autónomo e de esta possuir um esteticismo único. Foram os erros de um discurso exógeno, que ao longo dos tempos apelidou a musica de Coimbra como um produto descendente do fado de Lisboa, classificando-o, desde logo, como Fado, que criaram o mito da existência do “Fado de Coimbra”. O facto de durante muitos anos, os cultores da Canção de Coimbra, nunca se terem debruçado sobre este assunto, foi uma forma de assumpção das teses proferidas pelos investigadores apoiantes do fado de Lisboa, foi por isso, um silêncio que eles entenderam como submissão perante as suas teses. Um dos primeiros passos para constituir a verdadeira “História” da Canção de Coimbra foi a realização do 1º Seminário

do Fado de Coimbra (21 de Maio de 1978)⁶². De facto, foi a partir daqui que os ideais Românticos, começaram a ser postos em causa, e toda a ideia do chamado “Fado de Coimbra”, estar subjacentemente ligado a figuras quase mitológicas de capa batina e guitarra às costas, unicamente com pretensões de encantar o público, como se de um conto de fadas se trata-se.

Assim, e começando por ordem cronológica, o primeiro relato sobre o apelidado “fado de Coimbra”, aparece em 1890 no dicionário musical de Ernesto Vieira. Este classifica-o da seguinte forma:

*“o fado só é popular em Lisboa: para Coimbra foi levado pelos estudantes, e nem nos arredores d'estas duas cidades elle é usado pelos camponeses, que teem as suas cantigas especiaes e muito differentes.”*⁶³.

A fraca teorização deste argumento, pode ser constatada, nos três Tomos de “Canções Populares Portuguesas”, publicado no exacto mesmo ano, pelo professor César das Neves, onde através de uma recolha exaustiva publicou diversas músicas de diferentes localidades do país, onde entre elas se podem descobrir diversos Fados, que teriam sido popularizados e associados aos dançares típicos das festas de que cada região. De facto, o chamado “Fado Coreográfico” seria outra vertente do Fado, para além do já conhecido género cantado⁶⁴.

Pouco depois, em 1903, Pinto de Carvalho, reescreve em “Histórias do Fado” o mesmo discurso mas acrescentando outros nomes anteriores a Augusto Hilário como o de José Dória ou de João de Deus. Este refere também o uso frequente de instrumentos como a viola toeira ou da beira (instrumento muito típico da cidade de Coimbra nesta época, pelo menos até à década de 1920. Ver por exemplo as características da Viola

⁶² Este foi o primeiro seminário, entre vários que viriam a ser realizados posteriormente, impulsionado por Rodrigues Costa (vereador do Turismo da Câmara Municipal de Coimbra, naquela época), em que participaram nomes como: Florêncio de Carvalho, António Moreira Portugal, Manuel Louzã Henriques, António Pinho Brojo, entre outros. No final deste, chegou-se à conclusão de que a Canção de Coimbra deveria ser considerada Património Cultural, sendo essa uma das principais razões para a Câmara Municipal de Coimbra criar a Escola Municipal do Chiado (aberta em 1978, e encerrada 12 anos depois), com o objectivo de promover e ensinar a Canção de Coimbra, sendo um dos responsáveis e formadores desta escola, o ilustre Dr. Jorge Gomes, que havia já iniciado uma primeira tentativa, em 1972, de criar a prática do ensino de guitarra de Coimbra, no Complexo das Piscinas Municipais da cidade.

⁶³ VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical contendo todos os termos technicos (...) ornado com gravuras e exemplos de música / por Ernesto Vieira*. ed. Pacini, 2ª ed., Lisboa: Lambertini, Typ Lallemand, 1899, p.18 (P-In M. 968 V).

⁶⁴ Sobre as danças do Fado, ler por exemplo: CARVALHO, João Pinto de. *História do Fado*, Lisboa, Empreza da historia de Portugal, 1903, p.252.

Toeira de António Augusto dos Santos em anexo), e dos rituais serenais ou cantares nocturnos bastante frequentes em Coimbra.⁶⁵

Outro célebre livro sobre o Fado, é publicado um ano depois, em 1904. Falo do autor de “A Triste Canção do Sul”⁶⁶, Alberto Pimentel, que baseado no dicionário musical de Ernesto Vieira, irá seguir a mesma ideia errónea ao definir o apelidado “Fado de Coimbra” como sendo directamente inerente ao fado de Lisboa, e que só depois da década 1850 é que ele aparece. Invoca também a chamada tradição de se tocar viola toeira e de existirem outras formas musicais nesta cidade, para o possível retardamento do aparecimento do “Fado de Coimbra”. Informação, também esta errada, pois existem provas de existirem vários “fadados” tocados, cantados e dançados pelos estudantes, antes dessa data. Um dos primeiros fados de que se conhece ter sido cantado em Coimbra terá sido o “Fado Atroador” (também conhecido por “Fado de Coimbra”) recolhido e publicado por João Ribas, em 1860⁶⁷, no entanto relembro que esta foi a data da sua publicação, pois sabe-se que ele seria de datação de pelo menos da década 1840, basta por exemplo ler as histórias de Arnaldo Gama, onde relata cantarem-se estes e outros fados nos bordéis da cidade de Coimbra⁶⁸. Outro erro, que de certa forma se tornaria difícil de desmistificar, é o facto de Alberto Pimentel ter realizado uma conjuntura de fados existentes até à data de 1904, onde refere composições de Coimbra e outras cançonetas em voga que por serem acompanhadas pela guitarra automaticamente decidiu rotular de fado coimbrão. Também, em “A triste canção do Sul”, o autor refere que o “Fado de Coimbra” difere do de Lisboa, tendo em conta que este é mais lírico (sendo a temática baseada no amor/saudade) e que o grupo social interpretativo é de estatuto mais elevado e digno, em contraste com os marginais que o tocavam em Lisboa. Esta ideia associada ao facto de Alberto Pimentel considerar o fado de Lisboa uma forma musical decadente, relativamente à sua forma lírica original e por aqueles que o interpretam (sendo eles essencialmente os mendigos, prostitutas, miguelistas falidos ou

⁶⁵ CARVALHO, João Pinto de. *História do Fado*, Lisboa, Empreza da historia de Portugal, 1903, p.235.

⁶⁶ PIMENTEL, Alberto. *A triste canção do sul, Subsídios para a história do fado*, Lisboa, Livraria Central de Gomes de Carvalho Editor, 1904.

⁶⁷ RIBAS, João António. *Album de musicas nacionaes portugueza: constando de cantigas e tocatas usadas nos diferentes districtos e comarcas das provincias da Beira Traz-os Montes e Minho*, 2ª ed., Porto, C. A. Villa Nova, 1860, p. 17-18.

⁶⁸ Arnaldo da Gama (1828-1869) estudou na Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra, entre 1845 e 1851, e relatou as suas vivências nesta cidade em livros como: GAMA, Arnaldo. *Honra ou Loucura: romance*, Porto, Casa de Cruz Coutinho, 1858.

vadios), viria a criar uma espécie de onda de contestação de que o fado não poderia ser considerado uma forma representativa musical do povo português e ainda de que esta deveria ser considerada uma manifestação musical inferior⁶⁹. Exemplo disso pode-se constatar no artigo de Armando Leça, de 1918, em que nega o mito do “Fado” enquanto canção nacional. De facto, este musicólogo foi um dos primeiros a criar uma delimitação entre o Fado e a vertente de Coimbra à qual designou por Serenata Coimbrã⁷⁰, onde diz que este género “*diverge musicalmente do fado. Improvisa-se o fado no modo menor e em divisão binária simples; a serenata é mais apropriada em maior adaptável aos compassos binário e ternário simples e acolhendo mais graus harmónicos além do primeiro e quinto, únicos verdadeiros que o fado aceita*”.⁷¹

Em 1936, surge o livro “O Fado, canção de vencidos”⁷², de Luís Moita, em que se debruça sobre a problemática das origens do Fado. Basicamente limita-se a teorizar, mantendo a coerência do discurso convencionalista da época relativamente a este assunto. Relativamente à questão do fado em Coimbra, não utilizando o usual mito de ter sido através de A.Hilário, mas sim por parte de José Dória⁷³. “*O fado entrou em Coimbra graças a José Dória, versão local da Severa*”⁷⁴. Para ele, Hilário teria sido o fadista responsável pelo afastamento da Canção de Coimbra relativamente ao Fado de Lisboa, desenvolvendo ainda que os estudantes de Coimbra cantavam num género mais operático⁷⁵, tornando-o numa espécie de Fado mais exótico.

⁶⁹ Outra ideia de que não gostaria de deixar de enaltecer, relativamente a este livro, é a própria escolha do título. Isto é, ao escolher a palavra sul, está de certa forma a relativizar geograficamente, pois também não especifica onde começa o sul propriamente dito, e quanto à palavra triste, penso que irá ao encontro das suas ideias e crenças pessoais de que o norte é alegre e o sul é triste. De facto, pouco tempo depois (em 1905) este autor viria a publicar “As alegres canções do norte”, revelando assim uma espécie de fobia musical relativamente à região do sul. Resta saber se este autor saberia da existência da existência do Fado, também nas regiões do norte de Portugal.

⁷⁰ Cf. LEÇA, Armando. *Da música portuguesa*, Lisboa, Lumen, 1922. Relembro apenas que mais tarde, em 1945, no seu livro “Musica Popular Portuguesa”, admite que a Canção de Coimbra tinha origem no Fado, e que teria sido Augusto Hilário aquele que teria feito a transição para a Serenata Coimbrã.

⁷¹ LEÇA, Armando. *Da música Portuguesa*, Porto, Livraria Educação Nacional, 2ªedição, 1942, p.48. Relativamente a esta citação quero apenas relembrar que os compassos ternários eram usados essencialmente nas valsas e baladas de despedida, enquanto os binários eram frequentes nas melodias cantadas pelas ruas da cidade.

⁷² Este livro resulta de um conjunto de conferências radiofónicas (em directo na Emissora Nacional - Rádio-Luso), essencialmente sobre críticas ao fado e a quem o cantava.

⁷³ Baseando-se no relato biográfico do livro “Os Músicos Portugueses”, publicado em 1870, por Joaquim Vasconcelos.

⁷⁴ MOITA, Luís. O Fado Canção de Vencidos, publicações Mocidade Portuguesa, 1936, p.111-112.

⁷⁵ MOITA, Luís. O Fado Canção de Vencidos, publicações Mocidade Portuguesa, 1936, p.301.

Recordando o testemunho inglês, de Rodney Gallop⁷⁶, que esteve em Portugal entre 1931 e 1933, diz ao ter passado na cidade de Coimbra que terá ouvido um fado diferente, pertencente aos estudantes e não do povo, que percorriam o Mondego e o Choupal “cantando sonhadamente ao som das guitarras argênteo timbre” com vozes quentes e cristalinas, tornando a canção mais requintada e sentimental, e por isso, mais aristocrática, mas que porém considera ter a mesma fórmula técnica musical da do fado de Lisboa, sendo que uma das principais distinções são devidas ao expressionismo romântico dos estudantes. De facto, ao ler-se com alguma atenção este livro, rapidamente nos apercebemos ser possuidor de uma forte carga simbólica na sua descrição quase ultra-romântica da Canção de Coimbra. Mas o pior é o facto de se ter esquecido de mencionar o filão popular musical bastante presente na sociedade desta cidade, e que não só a vertente académica realizava serenatas e cantos nocturnos pela cidade, mas também a sociedade Futrica, para além de que esta realizava uma prática musical muito forte no âmbito cultural, bastaria ter estado presente em algumas das Festas Tradicionais, comuns ao longo do ano, ou noutros acontecimentos frequentes de existência musical popular⁷⁷. De facto, o esquecimento ou omissão de Gallop, de nomes como: Artur Paredes, Manuel Paredes, Guilherme Barbosa, Antero da Veiga, Flávio Rodrigues, os famosos irmãos Caetano, Joaquim Ralha, entre tantos outros guitarristas e cantores populares desta época histórica para a Canção de Coimbra, é uma falha demasiado grave. Terá sido através do silenciamento desta cultura musical coimbrã, por parte de investigadores mal intencionados no que toca ao apuramento da verdade cultural e especificamente do âmbito musical, que fez com que durante muitos anos e de alguma forma ainda persista o mito do chamado “Fado de Coimbra”, como sendo a forma musical mais representativa desta cidade. Esta omissão por parte dos investigadores, vai ao encontro da ideologia política do Estado Novo, no sentido de fazer esquecer o filão popular, tornando assim o filão Académico o único que deveria prevalecer. Este facto pode ser constatado em 1934, quando Duarte Pacheco (Ministro da Obras Públicas do regime Salazarista) começou o estudo da nova cidade universitária para Coimbra. As

⁷⁶ GALLOP, Rodney. *Cantares do povo português. Estudo crítico*, tradução: António Emílio de Campos, Lisboa, Edição Instituto Alta Cultura, 1937.

⁷⁷ A presença de guitarradas e árias serenis eram bastante frequentes nestas festas populares (como por exemplo: as romarias, as récitas populares, festas da Rainha Santa ou as Fogueiras de São João, ranchos bairristas, entre outras).

obras começaram em 14 de Abril de 1943, demolindo assim a histórica Alta de Coimbra. Após as expropriações de diversos prédios para tornar lugar a enormes edifícios universitários, fizeram com que os moradores fossem transferidos para as regiões periféricas, o que aos poucos acabaria com a sociabilidade entre eles, resultando no homicídio cultural da comunidade tradicional Futrica existente até então, na Alta da cidade de Coimbra.⁷⁸

Em 1939, em “A música em Coimbra”, de Sampayo Ribeiro, argumenta-se o facto de o “Fado de Coimbra” poder não descender directamente do Fado de Lisboa. Ele aceita o facto de o Lundum estar nas origens do Fado, e que tendo isso em conta, salienta os inúmeros exemplares de Lunduns presentes no folclore coimbrão e na cidade costeira mais próxima, a Figueira da Foz. Assim avança para a possível origem de a Canção de Coimbra ter como origem os Lunduns cantados⁷⁹. De facto, esta presença do ritmo típico do Lundum, na música tradicional coimbrã é verificada em vários Lunduns desta zona (da Bahia, do Malhão ou da Figueira da Foz) mas ainda nas canções “Olha a Trigueirinha” e “Moreninha”, ou no acompanhamento rítmico do “Fado Atroador”, “Noite Serena”, “Ela por Ela”, “Folgadinho” ou do “Fado da Figueira da Foz”.⁸⁰

Em 1956, é importante referir o aparecimento do *Dicionário de Música*, do padre Thomas Vaz Borba e de Fernando Lopes Graça. Neste dicionário musical os autores falam de um género popular Lisboeta que terá gerado o género musical popular de Coimbra. De facto, persiste desde logo, o receio de usar o vocábulo “fado”, como forma de definição destes géneros musicais, depois advêm que terão sido os estudantes os responsáveis pela difusão do género popular lisboeta (mais uma vez aqui, confere-se a tentativa de fugir à terminologia do Fado para definir este género) ao resto do país. Num artigo mal fundamentado e repleto de probabilidades e conjecturas possíveis das origens da Canção de Coimbra, persiste também o facto de considerarem o estudante como o único gerador da difusão deste género musical, o que se pode considerar muito pouco concludente. Isto

⁷⁸ Para mais informações sobre o estudo das construções do Estado Novo na Alta de Coimbra ver, por exemplo: ROSMANINHO, Nuno. *O poder da arte: o estado novo e a cidade universitária de Coimbra*, Coimbra, imprensa da Universidade de Coimbra, 2006, *Volume 1 de Arquitectura*, p.59-62.

⁷⁹ RIBEIRO, Mário de Sampaio. *A música em Coimbra*, Coimbra, Coimbra Editora, 1939, p.118.

⁸⁰ Entre estas (expostas em anexo 2), existem também variadas melodias provenientes ou popularizadas em Coimbra no século XIX, que foram recolhidas no livro: NEVES, César das. *Cancioneiro de Muzicas Populares para canto e piano*, Porto, Typographia Occidental, Tomo I-1893/ Tomo II-1895/ Tomo III-1898.

é, este aspecto seria aprovável se na sociedade oitocentista não existissem outras formas de propagação, esquecendo por completo existirem os cantores ambulantes que se deslocavam de feira em feira ou em romarias onde muitas vezes se divulgavam entre outros locais publicações de partituras para piano, os directores de filarmónicas ou de teatro que divulgavam por todo o país as suas peças alusivas ao Fado, os célebres professores e seminaristas musicais, ou ainda os soldados que tal como os estudantes percorriam todo o país, não esquecendo também as devassas mulheres cantadeiras que frequentavam as tabernas e os bordeis. Não obstante ao facto destes autores fugirem ao vocábulo “Fado”, lembro que de facto seria comum, nesta época, esta linha de pensamento nacionalista etnomusicológico, que protegia e enaltecia o folclore português, combatendo a popularização do fado, que se tornava cada vez mais na “canção nacional”⁸¹. Entre estes autores pode-se também referir outros em que se assenta esta mesma linha de pensamento nacionalista: Gonçalo Sampaio (*origens do Fado*, 1923); Mário Ribeiro (*A música em Portugal*, 1938); Rebelo Bonito (*Reflexões sobre o Fado*, 1960); Fernando de Lima (*A chula verdadeira canção nacional*, 1962).

Em 1964, o etnólogo Ernesto Veiga de Oliveira, insere cinco novos termos designativos para caracterizar a musica de Coimbra: fado de Coimbra, fado-canção, balada, serenata ou fado académico⁸². Afirmando tratar-se de um fenómeno recente com características diferentes do fado lisboeta, ele omite por completo a prática musical popular desta cidade. Este formou-se em 1947, em Ciências Históricas e Filosóficas na Universidade de Coimbra, pelo que deveria ter conhecimento próprio desta cultura tradicional popular de Coimbra. Porém, esqueceu-se de assinalar que os populares desta cidade realizavam regularmente, verdadeiros concertos musicais nas tascas da cidade, mas também em serenatas Futricas masculinas pelas ruas, serenatas fluviais ao longo do Mondego, guitarradas populares, interpretava fados em récitas populares nos diversos teatros existentes (Colégio da Trindade, Avenida, Sousa Bastos, Borrás, entre outros), não esquecendo as demais festas anuais, como as de São João, Santo António ou Rainha Santa Isabel, onde populares (e às vezes estudantes) se juntavam cantando e tocando pela

⁸¹ A conotação do Fado enquanto “canção nacional” é possível de se assemelhar à famosa expressão da típica “Casa Portuguesa”, no entanto através do levantamento etnográfico ou organológico, pode-se reparar nas diferenças regionais, sendo que um modelo único nacional, na realidade nunca terá existido, não passando de um mito ou utopia.

⁸² OLIVEIRA, Ernesto Veiga. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, Lisboa, F.C.Gulbenkian, 1964.

noite dentro. Mesmo pondo a hipótese que este autor tenha querido vincular apenas o filão académico da Canção de Coimbra (tradição nesta altura de qualquer cultor do fado de Lisboa que quisesse caracterizar a Canção de Coimbra) não entendo o porquê de deixar de indicar o forte Movimento da Trova desta cidade na década de 1960, onde diversas personalidades compuseram inúmeras canções, como Adriano Correia de Oliveira em "Capa negra, rosa negra", "Barcas Novas" ou "Trova do Vento Que Passa" que acabaria por se transformar num símbolo da luta contra o regime e à guerra colonial, ou também Manuel Alegre que compôs diversos poemas críticos e contestatários contra o regime salazarista que aparecem em diversas músicas como "Flores para Coimbra", gravado em 1969 por António Bernardino acompanhado à guitarra por António Portugal.

Numa nota mais pessoal, gostaria de frisar que de facto, foram vários os Movimentos que apareceram ao longo da segunda metade do século XX, como o Movimento da Balada ou do apelidado Novo Canto ou ainda o Neo-Realismo, em que alguns dos mais ilustres músicos do nosso país, em Coimbra tiveram a necessidade de fazer imergir e inovar a Canção de Coimbra. Muitos cultores deste género musical (em especial a partir do Seminário de 1978) e outros ligados directa ou indirectamente, tentaram teorizar sobre o facto de a Canção de Coimbra ter desaparecido. Contudo é ao ler-se, por exemplo Afonso de Sousa⁸³, que podemos entender melhor que a transformação ou evolução dela não a torna num género morto, antes pelo contrário, transforma-a numa Canção capaz de se adaptar aos novos tempos e às necessidades político-sociais do momento, não esquecendo porém as suas raízes populares de que emergiu. Nomes com José Afonso, Adriano Correia, Manuel Alegre, Rui Pato, Luiz Goes, João Bagão, António Bernardino, a dupla Carlos Paredes e Fernando Alvim, Nuno Guimarães, entre tantos outros podem ter inovado esteticamente este género ao longo da segunda metade do século XX, mas não se pode argumentar existir um rompimento com o anterior legado patrimonial, pois seria o mesmo que dizer que na primeira metade do século já nomes como Artur Paredes, Afonso de Sousa, António Menano, Armando Góis, Guilherme Barbosa, Edmundo Bettencourt, Manassés de Lacerda entre tantos

⁸³ Refiro-me às suas obras: *Memórias de um antigo estudante do Liceu Rodrigues Lobo em Leiria e da Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra (1915-1930)*, publicado em 1989, e a *"O Canto e a Guitarra de Coimbra na Década de Ouro da Academia de Coimbra (1920-1930)"*, publicado em 1986.

outros, teriam da mesma forma rompido com a herança trazida pelos conterrâneos anteriores a eles, como João de Deus, José Dória, Augusto Hilário, Cândido Viterbo, Augusto Gil, Vicente Arnoso, entre outros que na transição para o século XX, tentaram também eles inovar de certa forma este género em constante mudança, mas que ao mesmo tempo, por isso mesmo, o torna tão vivo e actual.

Em 1970, Mascarenhas Barreto publica “Fado Origens líricas e motivação poética”, uma obra de quase 600 páginas, onde desde o início ao fim se podem encontrar elementos controversos e no mínimo cientificamente dúbios. Logo no princípio ele vai ao encontro da ideia comum, naquela época, do fado ser um “elemento do folclore português”. A confusão, entre folclore e música tradicional de carácter antropológico, é um erro bastante comum nesta época e que vai ao encontro da emergência de comprovar que o Fado é explicitamente apenas o resultado do desenvolvimento das cantigas tradicionais de cada região, e daí o de Lisboa diferir do de Coimbra, sendo por isso um produto inteiramente nacionalista. Mas no caso de Mascarenhas, ele vai ainda mais longe considerando, embora sem provas factuais⁸⁴, que este género musical teria origem nos trovadores e cantigas medievais, e distancia o fado de Lisboa do de Coimbra tendo em conta que uma surge das Cantigas de Amigo (caso de Lisboa) e a outra das Cantigas de Amor (caso de Coimbra)⁸⁵. Tentar qualificar a Canção de Coimbra, através da invocação trágica do amor proibido entre D. Pedro e D. Inês de Castro ou ainda citando a canção de revista popularizada no filme *Capas Negras* (realizado por Armando de Miranda, em 1947), um filme repleto de lacunas e diversas fundamentações fraudulentas⁸⁶, vai ao encontro de uma caracterização deste género musical sob a forma de um ideal romântico, que o regime do Estado Novo tentava impor.

Em 1974, aparece um dos primeiros estudos sobre a guitarra portuguesa, “*A guitarra. Bosquejo histórico*”, realizado por Armando Simões. Na associação entre o Fado

⁸⁴ Quando afirmo não existirem provas factuais, não abstenho o facto de ter transcrito diversos textos poéticos compreendidos entre a Idade Média e a actualidade, numa tentativa de demonstrar a aparente similaridade temática entre géneros musicais. Porém o esquecimento de rupturas na histórica da música como a simples passagem do sistema modal para o tonal descredibiliza essa hipótese. Não esquecendo que houveram enormes transformações e evoluções na vocalização e nos cordofones utilizados, assim como nas formas de dedilhação dos mesmos.

⁸⁵ Tese corroborada anteriormente por Joaquim Teófilo Braga (BRAGA, Teófilo, *Cancioneiro Popular*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1867). Já em 1959, Mascarenhas ia ao encontro desta tese no seu livro já publicado: BARRETO, Mascarenhas. *Fado Canção Portuguesa*, Lisboa, Oficina Gráfica Boa Nova Lda., 1959, p.4.

⁸⁶ Sobre este assunto ver, por exemplo: GARRIDO, Álvaro. *O cinema sob o olhar de Salazar*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000.

e a Guitarra Portuguesa, o autor vai ao encontro da controversa teoria originária da Canção de Coimbra, dedicando um capítulo único a esta problemática⁸⁷. De facto, este terá sido o seu maior erro, tendo em conta que a fundamentação dos seus argumentos irão provocar inúmeras contradições no seu discurso. O primeiro diz respeito às origens da Canção de Coimbra, pois ele confere-as às árias serenais e às trovas medievais do tempo de D.Dinis e do Infante D.Pedro, e daí distinguir-se tanto do Fado de Lisboa, que terá surgido directamente do Lundum brasileiro⁸⁸, porém na página 209, ele contradiz-se ao afirmar que o Fado Lisboaeta e a Canção de Coimbra são da mesma época e ambos com origem do Lundum, sendo que estudantes brasileiros o haveriam trazido para Coimbra. Outra contradição aparece na página 211, quando este atribui o uso exclusivo da guitarra nas serenatas estudantis, em Coimbra, tendo em conta que haveria afirmado anteriormente a qualidade dos “toques guitarrísticos” dos populares em tabernas, romarias e festas populares (São João, Rainha Santa Isabel e Santo António). Outro erro, diz respeito à omissão total da presença da guitarra inglesa e da Cítara-Bandura, na cidade de Coimbra, assim como dizer que a entrada da guitarra em Coimbra, é feita em 1870⁸⁹, quando se sabe que anteriormente a essa data já existiam guitarras em Coimbra, aspecto que irei aprofundar no capítulo dedicado exclusivamente à Guitarra de Coimbra.

Não posso deixar de assinalar em 1982, o aparecimento calunioso do livro “*Fados e Canções de Coimbra*”, de José Ribeiro Morais. Um livro que reúne diversas letras de canções supostamente cultivadas em Coimbra. O facto de a letra dizer respeito a um determinado local (embora de inspiração coimbrã, algumas destas canções foram exclusivamente cultivadas e realizadas em Lisboa e no Porto), não me parece correcto ser considerado pertencente ao “Cancioneiro” dessa cidade. Ainda sobre este livro, pode-se dizer que este pertence aqueles que adoptam as origens árabes do Fado, relativamente à Canção de Coimbra limita-a desde logo, dizendo tratar-se de um género musical trazido de Lisboa apelidando-o de “fado de Coimbra em forma de balada”, enaltecido por Augusto Hilário. Relembro que um dos primeiros erros da Academia de Coimbra, desde os inícios do século XX, foi considerar e atribuir a Augusto Hilário (1864-1896) a autoria do

⁸⁷ SIMÕES, Armando. *A guitarra. Bosquejo histórico*, Évora, edição de autor, 1974, p.185-216.

⁸⁸ Cf. SIMÕES, Armando. *A guitarra. Bosquejo histórico*, Évora, edição de autor, 1974, p.197-198.

⁸⁹ Erro fundamentado na obra: LEÇA, Armando. *Música Popular Portuguesa*, Porto, 1942, pag.122-123.

apelidado “Fado Hylario”. De facto, esta canção nunca foi cantada por Hilário, pois na verdade, esta peça é uma junção de matrizes objectivo dois fados dele, o “Fado Serenata” (composta em 1894, ver em anexo) e “O Último Fado” (escrita em 1895, ver em anexo), cantado inicialmente por Manassés de Lacerda⁹⁰, no seu vigoroso estilo de prolongação das notas mais agudas.

Já nos finais do século XX, Salwa Castelo Branco, em “Voix du Portugal”⁹¹, questiona o termo Canção de Coimbra, avançando que as célebres guitarradas coimbrãs são exclusivamente protagonizadas pelos estudantes, professores ou antigos alunos da Universidade de Coimbra. Esquecendo por completo, diversas personalidades que desde sempre estiveram ligadas a esta forma musical, mas que nunca foram estudantes universitários (não tentarei sequer aludir alguns deles, pois a lista seria demasiado extensa e poderia falhar na indicação de alguns desses cultores da Canção de Coimbra, não querendo por isso, deixar de enaltecer uns ficando outros por mencionar). A autora não explica a diversidade do repertório coimbrão, silenciando assim, a vastíssima variedade dos géneros musicais típicos existentes nesta região (como por exemplo: mazurcas,⁹² valsas, tangos, serenatas, marchas, tocatas, polcas, contradanças, canções populares, rapsódias, entre tantos outros).



Fig. 10 - Polca, de Francisco Macedo, 1867.
(Bguc-Os.2-11-1-1271)



Fig. 11 – Fogueiras de S.João, Rancho da Esperança, letra de João de Deus, 1909.
(Bguc-MI-2-1-147)

⁹⁰ Manassés Ferreira de Lacerda Botelho (1885-1962). Gravou no Porto, em 1905, vários fados. O conhecido Fado Hilário Moderno foi gravado nos inícios da primeira década de do século XX. A respectiva partitura foi editada em “*Fados e Canções Portuguesas cantadas por Manassés de Lacerda para cilindros e discos de máquinas falantes*”, Porto, Casa Moreira de Sá, 2ª série, 1914. Nesta partitura aparecem já referenciadas as notações musicais dos seus famosos e prolongados “ais”, típicos deste autor.

⁹¹ CASTELO-BRANCO, Salwa. *Voix du Portugal*, Paris, Cité de la Musique; Actes du Sud, 1997, p.105-117.

⁹² Ver por exemplo em Anexo 2, a composição musical da mazurca “Saude de Coimbra”, impressa no ano de 1863, na Litografia da Imprensa da Universidade de Coimbra.

O facto de não referir sequer, um dos instrumentos mais tradicionais desta região, falo da viola toeira de Coimbra, pode ser considerado uma falha na caracterização dos instrumentos caracteristicamente utilizados nestas guitarradas, pelo menos até à segunda década do século XX. Perfilhando a narrativa histórica tradicional da Canção de Coimbra, o seu discurso vai ao encontro do mito fundador de Augusto Hilário, reduzindo este género musical a um ritual de serenata praticado por estudantes, sendo que a temática pertence ao cortejamento amoroso, e que esta terá evoluído directamente do fado lisboeta, tendo depois os estudantes aristocratas reformado este género cantando-o ao estilo do bel-canto. De facto, se neste livro o seu objectivo seria caracterizar a música tradicional portuguesa, pode-se dizer, no que diz respeito à cidade de Coimbra e à região Litoral, que o seu esforço não foi imperativo no âmbito de apurar a verdade de um género musical, que há mais de um século é constantemente insultado pela fraca investigação realizada, em termo de se poder conhecer a sua veracidade.

Capítulo 2 – As origens da Guitarra Portuguesa

A origem da Guitarra Portuguesa não é de forma alguma consensual. Existem vários documentos que sugerem que ela provém da guitarra inglesa ou escocesa. Outros defendem que ela deriva da cítara popular ou lusitana⁹³, que seria um instrumento essencialmente tocado pelas classes mais baixas do país, e que deriva da evolução da cítara europeia renascentista ou maneirista. Existe ainda quem defenda ela ter evoluído do alaúde árabe, embora esta seja uma tese menos plausível, devido à enorme falta de documentação que a comprove.⁹⁴ No meu entender, e depois de analisar todas as teorias formuladas por diversos autores, assim como todos os seus documentos comprovativos, chego à conclusão que a guitarra portuguesa, tal como a conhecemos hoje, sofreu ao longo dos séculos diversas modificações organológicas. A identificação concreta da sua origem é, no meu entender, sobrevalorizada, pois não se pode identificar concretamente um cordofone composto⁹⁵, pois todos eles derivam de um outro antecessor ao seu. Atribuir uma origem única talvez seja erróneo. O instrumento conhece seguramente influências diversas, como o Cistro ou Cítola renascentista, que sofreu diversas alterações consoante o país em questão, a partir do século XVIII. Este instrumento terá tido o seu período auge entre os séculos XVI a XVIII, embora a sua origem remonte ao século XIV, embora se possa dizer que este seria semelhante à viela, e daí talvez originário.⁹⁶

De facto, a questão da origem é um pouco relativa e, de certa forma, será sempre duvidosa devido à pouca documentação existente e à falta de dados concretos que possam confirmar que se trata de um instrumento completamente original, se é que

⁹³ Cf. CABRAL, Pedro Caldeira, *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, Lisboa, Fundação Caloust Gulbenkian, 1983, 2ª ed.; SARDINHA, José Alberto, "A Guitarra Portuguesa na tradição rural", MORAIS, Manuel, *A Guitarra Portuguesa. Actas do Simpósio Internacional (Universidade de Évora, 7-9 Setembro 2001)*, Lisboa, Estar, 2002, pp. 117-123.

⁹⁴ VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical contendo todos os termos technicos (...) ornado com gravuras e exemplos de música / por Ernesto Vieira*. ed. Pacini, 2ª ed., Lisboa: Lambertini, Typ Lallemand, 1899, pp.271-273 (P-In M. 968 V).

⁹⁵ Segundo a classificação Hornbostel-Sachs. Para mais informação sobre este sistema de classificação organológico ver: TYRRELL, John. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, vol.12, 2.ª ed., 2001, pp. 425-428.

⁹⁶ Estes dados que refiro remontam ao século XIII, e devem-se essencialmente à representação escultórica da Cítola medieval em diversos pórticos de igrejas e catedrais do Minho, Galiza, Leão e Castela. Também nas iluminuras de diversos livros dos cancioneiros medievais, sendo uma das obras mais reconhecidas deste tempo, a de Afonso X: *Cantigas de Santa Maria*, onde se pode encontrar um total de 430 composições musicadas, assim como várias iluminuras retratistas de vários instrumentos, entre os quais a Cítola Medieval, embora seja posta em causa a sua relativa aparência com uma Bandurria. (in MORAIS, Manuel. *A Guitarra Portuguesa. Actas do Simpósio Internacional (Universidade de Évora, 7-9 Setembro 2001)*, Lisboa, Estar, 2002, pp. 117-118.)

existe algum. Apesar da dificuldade da matéria, de provavelmente não se conseguir chegar a algo conclusivo, pareceu-me importante percorrer os diversos manuscritos, assim como diversos livros e artigos que refiram esta questão, numa tentativa de perceber a evolução deste instrumento, enquanto ícone da cultura portuguesa.

2.1 - A Guitarra Inglesa

Assim, como em Portugal, também na Inglaterra o piano era um instrumento desconhecido até ao segundo quartel do século XVIII, os instrumentos até essa data mais usualmente utilizados seriam a guitarra, o clavicórdio e o cravo. *“The piano was unknown in England until the 1750s (...) two instruments unique to this period enjoyed a brief vogue as ladies’ instruments before the establishment of the piano. Possibly both reflected the search for a solo instrument more ‘expressive’ than the harpsichord. The English guitar (a type of cittern) was an undemanding domestic instrument in fashion briefly from about 1757; in 1760 it made some rather lowly public appearances.”*⁹⁷

A guitarra inglesa *“teve a sua origem na Gram-Bretanha”*⁹⁸, sendo uma evolução da famosa cítara europeia renascentista, bastante popular por toda a Europa desde a idade média até ao século XVIII. Este instrumento, de que provém a Guitarra Inglesa, foi conhecido em Portugal apenas pelo nome de Cítara ou Cithara; na Alemanha por Cither ou Zitter; na França por Cistre ou Sistre; na Itália por Cetra ou Cetera e em Inglaterra por Cittern. O alemão, Miguel Praetorius, em meados do século XVII, descreve na sua obra *“Syntagma musicum”*, existir pelo menos cinco espécies de citharas: a cithara de quatro pares de cordas, a de cinco cordas, a de seis pares de cordas e aquela a que chama de grande cithara de seis cordas e ainda a cithara baixa de doze cordas⁹⁹. A escala deste instrumento era dividida em trastes cromáticos ou por vezes diatónicos¹⁰⁰. Assim, pode-se definir organologicamente, por ter entre 10 e 12 pontos na escala, possuir um afinador em chapa de latão de chave, a boca ser redonda e geralmente bastante ornamentada,

⁹⁷ MCVEIGH, Simon. *Concert life in London from Mozart to Haydn*, Cambridge University Press, 2006, pp.90-91.

⁹⁸ LEITE, António da Silva. *Estudo de Guitarra em que se expõem o meio mais facil para aprender a tocar este instrumento*, Porto, Officina Typographica de António Alvarez Ribeiro, 1796, p.25

⁹⁹ VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical contendo todos os termos technicos (...) ornado com gravuras e exemplos de música / por Ernesto Vieira*. ed. Pacini, 2ª ed., Lisboa: Lambertini, Typ Lallemand, 1899, p.145 (P-In M. 968 V).

¹⁰⁰ Para informações mais detalhadas ver: SPENCER, Robert, Harwood “English Guitar”, SADIE, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, 2001, 2ªed. VIII, p.244-246.

possuindo a roseta e a voluta trabalhada. Este cordofone era afinado em seis ordens, sendo as quatro primeiras duplas e as outras de bordões singelos. Existia ainda uma forma de encordoamento de tripla.¹⁰¹ Um dos aspectos mais interessantes da guitarra inglesa, é o facto de alguns deste cordofones possuírem um teclado no tampo superior, como se pode ver na fig. 12 e no texto abaixo de uma descrição deste instrumento.

“English Guitar: A type of cittern popular in 18th-century Britain. It has six courses of metal strings (the top four double), tuned c e g c’ e’ g’, and is plucked with the fingers. Introduced into England from France, it quickly became fashionable with female amateurs. The keyed guitar is a later version fitted with a key box, a device with keys and hammers to strike the strings as in the piano.”¹⁰²



Fig. 12 – Guitarra Inglesa, de James N. Preston, exposta no National Music Museum (South Dakota, Vermillion, USA) (NNM - 1292).

Em Inglaterra, esta variante tardia da citara foi mais apreciada do que a guitarra espanhola, ou àquela a que comumente apelidamos de viola. O termo Guitarra Inglesa aparece pelo simples facto de se poder diferenciar da já existente Guitarra Espanhola. Inicialmente terá aparecido com a função de ser tocada em arranjos de árias de ópera ou peças teatrais musicadas (melodrama).

A guitarra inglesa, desde a segunda metade do século XVIII, foi um dos instrumentos mais tocados pelas mulheres da sociedade inglesa. Uma das razões que levou a que este cordofone tivesse sido vulgarmente popular, poderá ser de ordem

¹⁰¹ Existe uma gravação de Pedro Caldeira Cabral (com encordoamentos de triplas): “Música de Guitarra Inglesa”, BMG/RCA Classics (1998), em que ele reconstituiu cinco Marchas, oito Sonatas e duas Serenatas tocadas por este instrumento no século XVIII.

¹⁰² RANDEL, Don Michael. *The Harvard dictionary of music*, Harvard University Press, 2003, 4ªed., p.294.

económica. Os cravos, os clavicórdios e os pianos eram de custo elevado, deixando de fora as famílias de estratos sociais menos elevados, de os puderem comprar. O que desde logo, torna esses mesmos instrumentos, signos da classe social a que cada família pertencia.

O facto de a guitarra Inglesa não ser praticamente nunca tocada por homens, realça o facto de que para além de ser um instrumento musical mais acessível, possui ainda uma função de conotação sócio-cultural. Pode-se, assim, conotar este instrumento como sendo do sexo feminino, tendo em conta tudo o que significava ser uma mulher no século XVIII. Existem várias representações pictóricas, representativas deste facto. Em quase todas as pinturas de família em que aparecia a filha do casal, podia-se vislumbrar quase sempre uma guitarra inglesa em sua posse (fig.14), ou colocada perto dela. No retrato de Devis Arthur, "*Lady in blue, 1757*" (fig. 13), o facto de a mulher estar com um livro de partituras na mão e a guitarra estar colocada ao seu lado, levanta duas questões. A primeira, a de que já naquela época haveria publicações para este instrumento, e a segunda que o instrumento poderia ser apenas um elemento figurativo, partindo da ideia representacional da mulher perfeita para aquela época.¹⁰³



Fig. 13 - *Portrait of A Lady in Blue* (1757), de Arthur Devis. Exposto no London Tate Gallery (T01884).

¹⁰³ Para mais informações sobre esta questão ver: LEPPERT, Richard. *Music and image: domesticity, ideology and socio-cultural formation in eighteenth-century England*, CUP Archive, 1993, pp.176-201.



Fig. 14 - *Mrs Robert Gwillym* (1766), de J. Wright of Derby. Exposto no *Saint Louis Art Museum* (Illinois,USA).

Outras referências na arte, para além da pintura, fazem referência a esta prática instrumental por parte das mulheres daquela época, como por exemplo, na ária “*Se Vuol Ballare*”, da ópera *As Bodas de Fígaro*, composta por Wolfgang Amadeus Mozart (1786), com a adaptação do libreto de Lorenzo da Ponte. Ao repararmos nos primeiros oito compassos desta ária, podemos vislumbrar o facto de a linha de baixo estar assinalada em pizzicato (uma forma de evocação do chitarrino que Susanna está a tocar), ou nos vários arpejos em forma ascendente ou ainda no marcato de certas notas na cadência, podemos concluir que existe neste início vários elementos que traduzindo para uma linguagem mais formal, são uma espécie de expectativa da entrada da canção propriamente dita. De facto, esta referência que Mozart emprega nesta ária, seria uma prática bastante usual na época, as mulheres tocarem várias árias famosas, nos seus *chitarrinos*. Existem diversos documentos publicados nesta época, sobre as técnicas de como tocar e colecções de árias de óperas para guitarra.¹⁰⁴ Um desses exemplos pode ser visto na parte dos Avisos da Gazeta de Lisboa, datada de 1791.

¹⁰⁴ Vêr por exemplo a publicação de Robert Bremnerem 1758: “*Instructions for the Guitar; with a Collection of Airs, Songs & Duets*”.

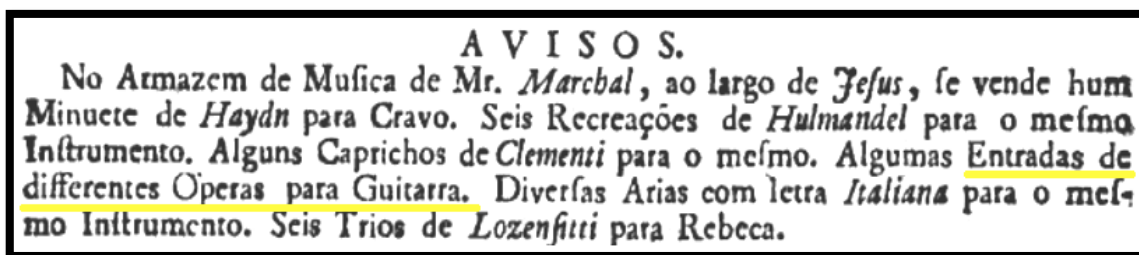


Fig. 15 - Supplemneto A' Gazeta de Lisboa, numero XLIII. Na Regia Officina Typografica. Sabbado 29 d'Outubro de 1791.

2.2 - A Guitarra Inglesa em Portugal

É na segunda metade do século XVIII, que se dá a entrada da chamada Guitarra “Inglesa” no nosso país. Ela terá sido acolhida de imediato no seio da crescente sociedade burguesa mercantil, daquela época, instalada na cidade do Porto. De facto, estas guitarras eram de uso praticamente exclusivo às classes mais elevadas da nossa sociedade, e por isso nunca terão sido populares no seio do povo, o que originará o seu desaparecimento no final do século XIX, em grande parte, devido ao aparecimento do piano como o novo instrumento predilecto das classes sociais mais favorecidas.

Vários são os defensores de a origem da Guitarra Portuguesa descender da Guitarra Inglesa, tendo em conta que muitos destes cordofones terão sido importados da Grã-Bretanha, a partir da 2ª metade do século XVIII. Esta hipótese remonta acima de tudo aos primeiros testemunhos ainda do século XIX, de autores como António da Silva Leite (1759-1833)¹⁰⁵, César das Neves (1841-1920)¹⁰⁶ e ainda do viajado Michel'Angelo Lambertini (1862-1920)¹⁰⁷. Posteriormente, a partir do século XX, restabeleceram-se novas teses que comprovam a entrada deste instrumento em Portugal e de ele ter sido utilizado nos salões burgueses portugueses, desde o século XVIII. Assim, vários historiadores defenderam de igual forma a ideia de que a guitarra portuguesa deriva da “English Guitar”, sendo os mais conhecidos: Maria Antonieta de Lima Cruz¹⁰⁸, Ernesto

¹⁰⁵ LEITE, António da Silva. *Estudo de Guitarra em que se expoem o meio mais facil para aprender a tocar este instrumento*, Porto, Officina Typographica de António Alvarez Ribeiro, 1796, p.25.

¹⁰⁶ NEVES, César das. *Cancioneiro de Muzicas Populares para canto e piano*, Porto, Typographia Occidental, Tomo I-1893, Tomo II-1895, Tomo III-1898 (prefácios).

¹⁰⁷ LAMBERTIN, Michel'Angelo. *Chansons et instruments, renseignements pour l'étude du folk-lore portugais*, Lisboa, 1902 apud SIMÕES, Armando. *A Guitarra. Bosquejo Histórico*, Évora, Edição do Autor, 1974, pg. 79 - 102

¹⁰⁸ CRUZ, Maria Antonieta de Lima. *História da Música Portuguesa*, Lisboa, Editorial Dois Continentes, 1955, p. 184.

Veiga de Oliveira¹⁰⁹, Armando Simões¹¹⁰, Salwa Castelo Branco¹¹¹, Manuel Morais¹¹² e ainda o mais recente estudo de Ruy Vieira Nery¹¹³.

Segundo Manuel Morais¹¹⁴, a referência que temos mais antiga sobre este instrumento em Portugal remonta ao século XVIII, mais concretamente ao ano de 1720, onde são mencionados os nomes de “António Cardoso, guitarra” e “Ilário Gomes, viola”, no *Rol dos devotos q. daõ suas esmollas p^a se fazer hum sitial p^a a Capella da nossa sancta a gloriosa Virgem Martir S^a Cecilia*.¹¹⁵ No entanto, esta informação é no mínimo duvidosa, relativamente ao facto de não se saber se a guitarra em causa ser na verdade uma guitarra inglesa ou portuguesa, e de que tipo de cordofone é a “viola” referida. Seguidamente, a referência que temos à guitarra inglesa em Portugal é a das *XII Serenata’s for the guitar*, impressas em Londres em 1755, escritas pelo português mestre de capela da Sé do Funchal, António Pereira da Costa.¹¹⁶ Em 1793, Giuseppe Totti, compositor italiano que esteve ao serviço da Capela Real e da Corte, escreve o “*Quartetto per due Mandolini, e due Chitarre*”¹¹⁷. Outros manuscritos chegarão até nós como o “*Recueil D’Ariettes choisies avec Accompagnement de Guitarre Anglaise*” de João Gabriel Le Gras¹¹⁸, as “*Sonatas para duas Guitarras e dois violinos*” de Frei Francisco de São Boaventura (1789)¹¹⁹ e ainda as “*Variações para Guitarra Inglesa*” de António Justiniano Botelho.

¹⁰⁹ OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, Lisboa; Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.

¹¹⁰ SIMÕES, Armando. *A Guitarra. Bosquejo Histórico*, Évora, Edição do Autor, 1974, pg. 79 - 102.

¹¹¹ BRANCO, Salwa Castelo. *Fado Vozes e Sombras*, Lisboa, ELECTA, 1994, p. 131.

¹¹² MORAIS, Manuel. *A Guitarra Portuguesa. Das origens setecentistas aos finais do século XIX: Actas do Simpósio Internacional (Universidade de Évora, 7-9 Setembro 2001)*, Lisboa, ESTAR, 2002, pp. 95-116.

¹¹³ NERY, Ruy Vieira. “A Guitarra Portuguesa em estudo. Novos problemas, novos contextos e novas metodologias. Nota Introdutória”, MORAIS, Manuel. *A Guitarra Portuguesa. Das origens setecentistas aos finais do século XIX: Actas do Simpósio Internacional (Universidade de Évora, 7-9 Setembro 2001)*, Lisboa, ESTAR, 2002, pp. 9-14; idem *Para uma História do Fado*, Lisboa, PÚBLICO, 2004, pp. 96-99, e pp. 280-281.

¹¹⁴ MORAIS, Manuel. *A Guitarra Portuguesa. Das origens setecentistas aos finais do século XIX: Actas do Simpósio Internacional (Universidade de Évora, 7-9 Setembro 2001)*, Lisboa, ESTAR, 2002, p.97.

¹¹⁵ Lisboa, Igreja dos Mártires, Irmandade de Santa Cecília, Docs do Cofre, f.2v

¹¹⁶ SOUSA, Filipe. *Quem foi António Pereira da Costa*, Colóquio Artes: revista de artes visuais, música e bailado, nº2, Lisboa, 1971, p. 50-53.

¹¹⁷ Manuscrito. P-Ln. F.C.R. 216//47.

¹¹⁸ Manuscrito. P-La, 54-X-37 (1-5). LE GRAS, João Gabriel. *Recueil d’Ariettes choisies / avec / accompagnement de guitarre / anglaise. / Dédiées et Présentées à Son / Altesse Royale / Dna. Maria Benedicta / Princeza do Brézil / Par son très humble serviteur.*

¹¹⁹ Manuscrito. P-Ln. M.M. 255//1.



Fig. 16 - Partitura "Variações para Guitarra Inglesa", de António Justiniano Baptista Botelho, 1815. ¹²⁰

Em 1795, António da Silva Leite, escreve o mais famoso método de guitarra deste tempo que havia já escrito seis sonatas para guitarra, em 1791. *“Eitão para publicar-fe feies Sonatas de Guitarra com acompanhamento de huma Rebeca, e duas Trompas ad libitum, impreffas em Hollanda, compoitas por Antonio da Silva Leit, Meltre da Capella, e natural da cidade do Porto”*.¹²¹ Em 1796 Manuel José Vidigal, publica os seus *“Seis Minuettes para Guitarra e Baxo”*¹²² e ainda a famosa modinha *“Cruel saudade”*.¹²³

¹²⁰ Transcrição realizada por Sérgio Azevedo e Octávio Sérgio, que se encontra no seguinte endereço electrónico: <http://guitarradecoimbra.blogspot.com/2005/06/partitura-de-variaes-para-guitarra.html>, consultado a 03/04/2011.

¹²¹ *Segundo Supplemneto A' Gazeta de Lisboa, numero XLVI. Na Regia Officina Typografica. Sabbado 19 de Novembro de 1791.*

¹²² VIDIGAL, Manuel José, *Seis minuettes para guitarra e baxo*, Lisboa: Abertos e estampados, por Francisco Domingos Milcent, 1796. A Biblioteca Nacional Digital disponibiliza uma versão digital disponível: <http://purl.pt/433>, consultado em Maio de 2011.

¹²³ Esta modinha existe no manuscrito: *Sketches of Portuguese Life, manners, costume, and character : illustrated by twenty coloured plates / by A. P. D. G.*, London : printed for Geo. B. Whittaker, R. Gilbert, St. John's Square, 1826, p.220-221. Existe uma cópia digitalizada em. A Biblioteca Nacional Digital disponibiliza uma versão digital disponível: <http://purl.pt/14638>, consultado em Maio de 2011. Ainda neste livro pode-se constatar que Vidigal (Francisco Vidal Negreiros) seria um virtuoso guitarrista, exímio de enorme talento, porém devido à má educação e insensatez terá sido afastados dos principais palcos das cidades.

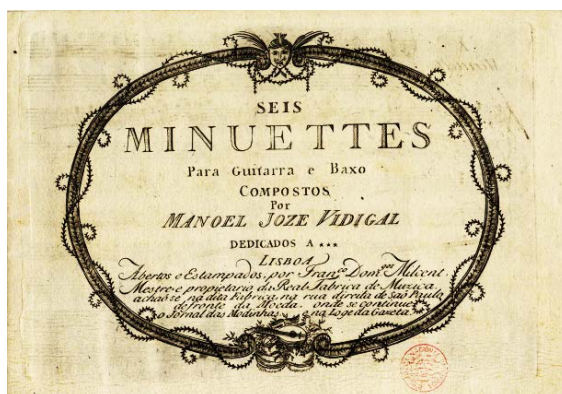


Fig. 17 - Capa da partitura dos Seis Minuettes, para Guitarra e Baixo, de José Manuel Vidigal

The image displays a musical score for a piece titled "VEDEGAL'S modinha of 'Cruel saudade'". The score is written for voice and guitar. The voice part is in a single system with lyrics in Portuguese. The guitar part is written in a single system with a complex, rhythmic accompaniment. The lyrics are: "Cruel saudade de meus amores que de distancia bor me faz ver milhor não fora antes morrer milhor me fora antes morrer". Below the score, there are three sets of lyrics, each with a corresponding number (2, 3, 4) and a bracket indicating a "Bis" section. The lyrics are: 2. "Subo aos montes / Desço aos vales / Lá me persegue / Lá me vai ter / Milhor me fora / Antes morrer } Bis"; 3. "Mesmo dormindo / Por entre sonhos / Casos medonhos / Me vem trazer / Milhor me fora / Antes morrer } Bis"; 4. "Tenho perdida / A doce esperança / De ver amadua / No meu pad'eer / Milhor me fora / Antes morrer } Bis".

Fig. 18 - Partitura da modinha Cruel Saudade, de José Manuel Vidigal.

No método de Silva Leite, encontramos referências aos melhores construtores da época, sendo que o melhor guitarreiro de guitarras inglesas provém de Inglaterra: “he o melhor Auctor Mr. Simpson” e do Porto “he Luis Cardoso Soares Sevilhano”¹²⁴. Sabe-se que outros nomes estiveram ligados à arte de construção destes cordofones de 10 cordas, como Domingos José de Araújo que se conhecem três guitarras: uma datada de 1806 (fig.19), outra de 1812 (fig.19) e ainda uma outra que se encontra na posse de um colecionador privado, datada de 1814¹²⁵, de Jacob Vieira da Silva conhece-se uma guitarra inglesa de finais do século XVIII e que se encontra actualmente em Londres, no Victória and Albert Museum (fig. 20), existe também uma guitarra não datada, construída pelo guitarreiro Henrique Rofino Ferro, mas que remonta à primeira metade do século XIX e que se encontra actualmente exposta no Museu da Música em Lisboa (cota MM 682), que contém a seguinte inscrição *Henrique Rofino Ferro. A fez em Lisboa/ Ao Poço do Berratem no. 73a* (ver guitarra nº28, em anexo).



Fig. 19 – Guitarras Inglesas construídas por Domingos José D’Araújo, ambas exposta no Museu da Música em Lisboa, com as cotas MM 540 e MM 744, respectivamente.

¹²⁴ LEITE, António da Silva. *Estudo de Guitarra em que se expoem o meio mais facil para aprender a tocar este instrumento*, Porto, Officina Typographica de António Alvarez Ribeiro, 1796, p.26.

¹²⁵ Esta informação deve-se à investigação realizada pelo Doutor Aurélio de Oliveira, que estudou a história dos violeiros da cidade de Braga, assim como a do violeiro Domingos José de Araújo, que era natural dessa cidade.



Fig. 20 - Guitarra Inglesa feita em Portugal (Lisboa), pelo guitarreiro português Jacó Vieira da Silva por volta de 1780 e que possui a seguinte inscrição: *Jacó Vieira da Silva a fez em Lisboa no Prata da Alegria anno de 17*. Originalmente afinada em C maior e possui 12 trastes. Toda ela é feita em pinho e a decoração em Madrepérola e carapaça de tartaruga. (para mais informações ver em anexo guitarra inglesa nº5).

A grande diferença da construção das guitarras inglesas entre o nosso país e a Inglaterra consistia no facto de os guitarreiros portugueses montarem as ditas com doze cordas agrupadas em seis ordens duplas, invés das 10 cordas originárias de Inglaterra, agrupadas em cinco ordens duplas. No relato das viagens feitas por um Robert White à ilha da Madeira, em 1850, pode-se constatar que também neste local o uso da guitarra inglesa seria frequente.

“The instruments in common use are the machete, or machêntinho, the Spanish guitar (viola Francesa), the guitarra, or old English guitar, with six double wires, and the violin (rabeca).”¹²⁶

Outra diferença que se pode vislumbrar em diversas guitarras desta época é a diferença nos encordoamentos, pois em Portugal as duas últimas ordens da guitarra, são feitas através de um corda de aço e outra em bordão fiado (afinado à oitava). Este semblante não é propriamente algo de novo no nosso país. Já desde o século XVI, a cítara renascentista e maneirista, que sempre foi um instrumento bastante popular no nosso

¹²⁶ ROBERT, White. *Madeira, its climate and scenery*, Cradock & Co., 1851

país, quer nas zonas mais rurais como também nas citadinas, usava também este género de encordoar as cordas graves¹²⁷. O que nos leva a pensar que este terá sido um dos primeiros aspectos da fusão entre os dois instrumentos. Este aspecto viria a tornar-se fundamental para a evolução e desenvolvimento deste instrumento em Portugal, pois irá enriquecê-lo em harmónicos superiores.

2.3 - A Guitarra Portuguesa

Como em qualquer outro assunto anterior ao século XVIII, no que respeita à música em Portugal, a dificuldade de encontrar documentação, devido à escassa existência, que registe a actividade musical, e neste caso específico da construção de instrumentos musicais, torna mais difícil a abordagem deste assunto. Também a falta de cordofones exemplares anteriores à primeira metade do século XVIII, para que se possa fazer uma leitura correcta da evolução e especificações organológicas concretas.

A discrepância entre os autores referidos no capítulo anterior, leva a crer que a origem da Guitarra Portuguesa está longe de ser consensual. Assim, e não querendo aprofundar em discussões da sua “verdadeira” origem, resta deixar, desta forma, os aspectos mais interessantes que podem ajudar a refutar ou enaltecer as teses de ambos os lados.

Para alguns autores (Cabral e Sardinha), têm para eles que a falta de documentação não comprova que a cítara não era um instrumento construído e tocado no nosso país¹²⁸, e que na verdade, este seria um dos instrumentos mais predominantes em Portugal. É um facto, que tal como acontece com muitos outros cordofones, persiste a inexistência de comprovativos da sua construção, e no entanto sabe-se, através de fontes históricas, iconográficas e literárias desde o século XV, eles terem existido em Portugal. Porém não se pode deixar de notar que no Regimento dos Ofícios Mecânicos das Cidades, mais

¹²⁷ MORAIS, Manuel. *A Guitarra Portuguesa. Das origens setecentistas aos finais do século XIX: Actas do Simpósio Internacional (Universidade de Évora, 7-9 Setembro 2001)*, Lisboa, ESTAR, 2002, p.98.

¹²⁸ cf. CABRAL, Pedro Caldeira, *A guitarra Portuguesa*, Lisboa, Ediclube, 1999.

concretamente no Regimento dos violoeiros Portugueses, dos séculos XVI, XVII e inícios de XVIII, não existirem provas que, de facto, comprovem a sua construção¹²⁹.

Para Ernesto Oliveira, a cítara terá sido *“ininterruptamente desde o século XVI, conhecendo períodos de favor e desfavor das classes dominantes, e, como tal, estando associada a utilizadores e repertórios conformes ao seu enquadramento social”*¹³⁰.

Na etnografia Portuguesa encontram-se vários exemplos da presença da cítara em Portugal, desde muito cedo. Uma das mais antigas referências encontra-se no relato de Garcia de Resende na “Hida da Princesa D.Beatriz para Sabóia” (ocorrido em 1521) em que diz que na embarcação existiam três violas e uma cítara. Também no refrão “palavras sem obras, cítara sem cordas...”¹³¹, escrito na Comédia Eufrosina, de Jorge Ferreira Vasconcelos¹³² (peça passada em Coimbra, publicada em 1555, mas que terá sido escrita por volta de 1542) se pode encontrar mais uma referência a este instrumento. No Catálogo da Livraria Real de Música de D.João IV, publicado em 1649, encontram-se vários livros estrangeiros da época referentes à cítara, assim como “obras para Cítara, escritas de mão”, que no entanto terá desaparecido, assim como grande parte do espólio da livraria, após o Terramoto de 1755. Caldeira Cabral¹³³ faz referência ao virtuoso tocador de cítara Frei João de S.José Queiroz (bispo católico de Barcelos, que viveu entre 1711 e 1764), e relembra ainda existir uma escultura em barro de 1680 no Mosteiro de Alcobaça, onde se vislumbra uma cítara barroca (fig.21).¹³⁴

¹²⁹ cf. MORAIS, Manuel. *A Guitarra Portuguesa. Das origens setecentistas aos finais do século XIX: Actas do Simpósio Internacional (Universidade de Évora, 7-9 Setembro 2001)*, Lisboa, ESTAR, 2002, pgs.107-109. Alguns outros documentos, referidos por Manuel Morais neste texto, parecem evidenciar que a cítara terá sido um instrumento utilizado desde o século XVI em Portugal embora não muito regularmente.

¹³⁰ cf. OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, Lisboa; Fundação Calouste Gulbenkian, Museu Nacional de Etnologia, 1966.

¹³¹ Existe uma cópia digitalizada na Biblioteca Nacional Digital disponível em versão digital: <http://purl.pt/12154/3/>.

¹³² VASCONCELOS, Jorge Ferreira de. *Zelotypo, Eufrosina, Siluia de Sousa / Comedia eufrosina / De nouo reuista, & em partes acrecetada. Impreffa em Coimbra / Por Ioã de Barreyra Imprefsr da Vniuerfidade; / Aos dez de Mayo. M.D.LX.*, Coimbra, UC, 1560.

¹³³ cf. CABRAL, Pedro Caldeira, *A guitarra Portuguesa*, Lisboa, Ediclube, 1999.

¹³⁴ Este retábulo foi construído por encomenda do Abade Sebastião de Sottomayor (entre 1675 e 1678).

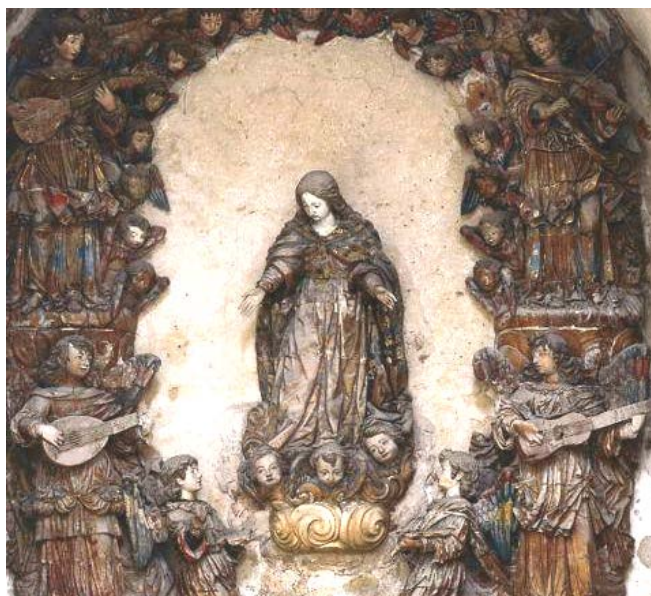


Fig. 21 - Virgem rodeada de pequenos querubins e anjos músicos, pormenor do *Retábulo do Trânsito de São Bernardo* (Mosteiro de Alcobaça).

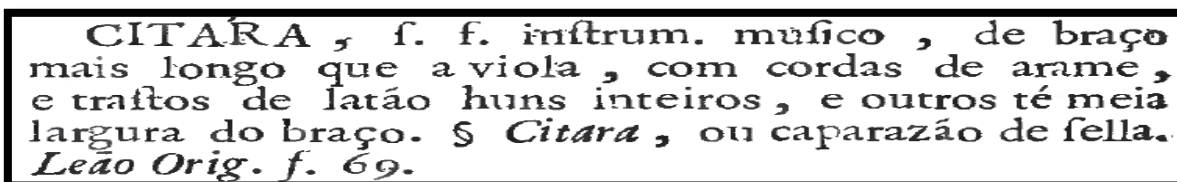
Relativamente ao facto de também existirem cítaras no interior do país e por isso um cultivo da prática popular deste instrumento, relembro o testemunho de António Nunes Ribeiro Sanches (1699-1783) que com 13 anos de idade, a ordem de seu pai, foi para a Guarda aprender a tocar cítara¹³⁵.

Ainda no século XVIII, em Coimbra, sabe-se que seria costume vários estudantes e populares, percorrerem as ruas da cidade, tocando guitarradas e serenatas, facto que aconteceria desde, pelo menos, inícios do século XVI. Por esta altura a guitarra inglesa ainda nem tinha sido inventada, pelo que certamente se trataria da popular guitarra-cítara renascentista, que acompanhava os estudantes (este assunto será mais aprofundado no capítulo dedicado exclusivamente à guitarra de Coimbra). Nos relatos da vida de Silveira Malhão (1757-1816) que ingressou na Universidade de Coimbra em 1783 no curso de Direito, encontram-se diversos versos (a maioria de temática amorosa) de serenatas que ele fazia na cidade dos estudantes, e algumas zonas dos arredores, sempre acompanhado da sua guitarra. Também noutras localidades (Lisboa, Torres Vedras,

¹³⁵ Relembro que após esta passagem pelo interior do país, partiu para Coimbra, onde esteve desde 1716 a 1720. Primeiramente ingressou no Real Colégio das Artes, onde aprendeu filosofia e depois Direito Civil na Universidade de Coimbra. No seu famoso *Método para aprender e estudar a medicina: cartas sobre a educação da mocidade* (existe um exemplar deste manuscrito com a cota C.G. 8644 V, possível de consultar no Fundo Geral de Monografias da Biblioteca Nacional), Ribeiro Sanches critica veemente a vida boémia dos estudantes desta cidade mas faz também referência ao costume de se praticarem diversos instrumentos musicais, durante o dia e noite, por parte deles.

Sendelgas, Lorrão entre outras povoações) ele diz ter tocado em diversos tipos de festas¹³⁶. Infelizmente, em nenhuma ocasião ele faz referência, ao tipo de cordofone que utiliza, isto é, se seria do tipo guitarra-cítara ou guitarra inglesa. Relembro ainda que se encontra na BGUC as “Variações do Lundum do Malhão”, e o “Lundum da Bahia”¹³⁷, ambos deste autor. Porém, através dos seus relatos, pode-se constatar que, de facto, seria costume na transição do século XVIII para o século XIX, tocarem-se guitarradas e serenatas nocturnas, essencialmente em ambientes boémios nas ruas de diversas localidades do país.

Como já referido anteriormente, Caldeira Cabral acusa a teoria de a Guitarra Portuguesa descender originalmente da Guitarra Inglesa, (instrumento esse que ele assume ser derivado da cítara alemã, que terá sido introduzido em Inglaterra em inícios do século XVIII, e que não tem as mesmas características organológicas da cítara portuguesa) e que se trata de uma lacuna por parte daqueles que a defendem, pois não existe uma base organológica que sustente essa tese. Na verdade, são vários os dicionários literários ou musicais que ao longo do século XIX, demonstram que estes dois instrumentos terão coexistido ao mesmo tempo, em Portugal¹³⁸. Por exemplo, no Dicionário de Rafael Bluteau, a cítara é descrita da seguinte forma¹³⁹:



CITARA, s. f. instrum. músico, de braço mais longo que a viola, com cordas de arame, e trastos de latão huns inteiros, e outros té meia largura do braço. § *Citara*, ou caparazão de fella. *Leão Orig. f. 69.*

Fig. 22 – Descrição do termo Cítara em 1789.

¹³⁶ MALHÃO, Francisco Manuel Gomes da Silveira. *Vida, e feitos de Francisco Manoel Gomes da Silveira Malhão, escrita por elle mesmo: com as obras, quantes compoz em prosa, e verso até ao anno de 1789, o solemne de sua formatura, sementeas pelo corpo da obra nos seus respectivos lugares, com as rubricas mais compêntes*, Na Typ. de J. F. M. de Campos, Lisboa, 4 Tomos, 1823.

¹³⁷ Estes documentos encontram-se actualmente na BGUC, respectivamente MM 361 e MM 362.

¹³⁸ Cf. CABRAL, Pedro Caldeira, *A guitarra Portuguesa*, Lisboa, Ediclube, 1999. São vários os dicionários que demonstram a existência de serem instrumentos contemporâneos: FARIA, Eduardo Augusto de. *Novo Dictionario da Lingua Portuguesa (...) seguido de um Dictionario de Synonymos*, Lisboa: Tip. José Carlos de Aguiar Vianna, 1849; FÉTIS, François Joseph. *Dictionario das palavras que habitualmente se adoptão em musica de F.J. Fétis, traduzido e augmentado por José Ernesto D'Almeida*, Cruz Coutinho, 1858; ROQUETE, José Ignacio; FONSECA, José da. *Diccionario dos sinónimos, poético e de epítetos da lingua portuguesa*, Ed. Aillaud e Bertrand, 1848.

¹³⁹ SILVA, António Moraes, *Diccionario da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado, e acrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro*, Lisboa: Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789, Vol.1: A – K, pag.276. Esta descrição da distribuição de trastes irregular ao longo do braço demonstra que a cítara usada entre nós é a de modelo mais antigo.

Relembro, também, que em 1796, no tratado de Silva Leite¹⁴⁰, aparece o termo da cítara como sendo um instrumento coexistente na época e diferente da guitarra inglesa. Na realidade ao vislumbrar os termos designados para definir estes dois cordofones, podemos constatar que se tratam de instrumentos diferentes, embora com algumas semelhanças organológicas (como por exemplo alguns dos cravelhais serem em chapa de leque). De facto, ao longo do século XVIII e inícios do século XIX, a fusão/evolução destes dois instrumentos aliada ao aparecimento da guitarra inglesa em Portugal, fez com que a terminologia correcta para os definir começasse a ficar um pouco confusa. Tanto os dicionários linguísticos como os musicais começam a descrever a cítara e a guitarra como se trata-se do mesmo cordofone, acabando por aparecer o termo guitarra portuguesa como sendo essa a expressão correcta para o definir. Outra hipótese da evolução e origem da Guitarra Portuguesa (que aparece no segundo quartel do século XIX e inícios do século XX, um pouco por todo o país) é a de que esta poderá derivar tanto das cítaras de origem renascentista popular a que Pedro Caldeira Cabral se refere (que serão nada mais que os termos para designar as guitarras-bandurras, guitarras-banzas entre outros termos designativos, variantes consoante a região do país), mas também das guitarras inglesas¹⁴¹.

Num relato interessante que, de certa forma, demonstra que o aparecimento do Fado poderá estar directamente ligado à cítara, é aquela que Caldeira Cabral nos dá num exemplo histórico que nos remete ao ano de 1820, (embora este relato seja de carácter duvidoso, pois não consigo precisar a fonte a que ele terá recorrido¹⁴²), e que passo a citar: “1820, um tal Manuel Raimundo, mulato, foi preso, por estar tocando, em uma Cytara numa loja de louça que também vende aguardente”. Em 1824, através do livro *Corografia Histórica da Província de Goiás*, de Cunha Matos, sabe-se que também no Brasil, coexistiram estes dois instrumentos na sociedade burguesa do país. “Na província

¹⁴⁰ LEITE, António da Silva. *Estudo de Guitarra em que se expoem o meio mais facil para aprender a tocar este instrumento*, Porto, Officina Typographica de António Alvarez Ribeiro, 1796, p.18.

¹⁴¹ Para mais informações sobre esta teoria, ver por exemplo a 3ª edição da obra *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, de Ernesto Veiga de Oliveira, em 2000.

¹⁴² Cf. CABRAL, Pedro Caldeira, *Guitarristas Lendários*, Mecenas Edições Casa da Música, 6 Fevereiro, 2010, pág. 4.

de Goiaz, as senhoras cantam soffrivelmente e tocam o psaltério, a cithara, a guitarra e as violas”¹⁴³.

Este instrumento musical sempre esteve ligado ao povo, pelo contrário, a guitarra inglesa esteve ligada às classes mais nobres da sociedade, se associarmos que o fado deriva das classes mais baixas da nossa sociedade, e que este género musical terá tido uma influência directa dos Lunduns e de ritmos dos povos africanos e brasileiros que viviam nas nossas cidades¹⁴⁴, facilmente podemos chegar à conclusão que terá sido a cítara o instrumento que acompanharia os primeiros Fados e cantigas urbanas dos bairros mais desfavorecidos, nos finais do século XVII e inícios do século XIX¹⁴⁵. A partir daí a Guitarra começou a ser o cordofone mais típico do povo, mas que rapidamente acabaria por “invadir” as principais salas de concerto, festas ou salões da nobreza e burguesia. Como prova disso, relembro por exemplo, a satírica peça de Fado aliada ao Teatro: *Lisboa em 1850*, apresentada no Teatro do Ginásio, em 11 de Janeiro de 1851, da autoria dos dramaturgos Fernando Palha e Latino Coelho,¹⁴⁶ ou ainda o famoso concerto do Sexteto de Guitarras de João Maria dos Anjos,¹⁴⁷ no dia 3 de Maio de 1873, no Casino Lisbonense,¹⁴⁸ que se repetiu mais tarde no Teatro Ginásio, no Palácio de Cristal do Porto e no Café Chinês da Póvoa de Varzim.¹⁴⁹

Pode-se dizer que foi essencialmente através do fado (sendo este o termo correcto para designar todos os subgéneros e variantes que engloba, como o Fado-

¹⁴³ Cf. ÉLIS, Bernardo. *Chegou o governador*, José Olympio, 2ªed, 1987, pág. 22.

¹⁴⁴ Relembro que também no Brasil a cítara existiu, pelo menos desde 1615, segundo Francisco Ribeiro, SP. 1615, *inventários e testamentos*, vol. IV, p.28 e também em Santana Parnaíba, SP. 1632, *inventários e testamentos*, vol. XIV, p.6. Informação descrita no livro: BRUNO, Ernani Silva. *Equipamentos, usos e costumes da casa brasileira: Equipamentos*, edição Marlene Milan Acayaba / Museu da Casa Brasileira, Ed.USP, Vol.5, 2001, p.102. Também no manuscrito de 1757: *Desagravos do Brazil e glorias de Pernambuco*, escrito no Recife por D. Domingos do Loreto Couto (existe actualmente uma microfilmagem deste exemplar com a cota F. 5097, possível de consultar na Sala de Leitura Geral na Biblioteca Nacional), existe referência a um clérigo (Padre João de Lima) que tocava vários instrumentos de corda, entre os quais a cítara.

¹⁴⁵ Relembro que o fado, enquanto termo musical, apenas é designado no século XIX, embora os chorosos e lamentosos Lunduns e cantigas populares de que ele provém, são existentes desde o século XVI (ver, p.ex: VIEIRA, Ernesto, *A arte musical*, Lisboa, 1899).

¹⁴⁶ REBELLO, Luiz Francisco. *História do Teatro de Revista em Portugal*, 1º volume, Lisboa, Publicações. D.Quixote, 1984, pp.55-58. Esta peça é considerado um marco do Teatro de Revista, em que o Fado se alia pela primeira vez ao Teatro.

¹⁴⁷ Este sexteto era formado por João Maria dos Anjos, António Maria Cândido de Miranda (também conhecido por “o Vizinho”), Ambrósio Fernandes Maia, José Gualdino, João da Silva Tomás (cuja alcinha seria “o Bairro Alto”), Josué dos Santos e um dos Casacas. Relativamente a João Maria dos Anjos, sabe-se que terá sido sapateiro em Alfama, e que posteriormente terá chegado a professor de guitarra do príncipe D. Carlos (que subiria ao trono em no dia 19 de Outubro de 1889). Pouco tempo depois da sua morte foi publicado o livro em que ele ensina de forma simples a tocar guitarra portuguesa: “Novo Methodo de Guitarra”.

¹⁴⁸ O casino Lisbonense estava localizado no antigo Largo da Abegoaria (que em 1913 mudou o nome para Largo Rafael Bordalo Pinheiro) onde actualmente se encontra o actual Edifício Garrett.

¹⁴⁹ TINHORÃO, José Ramos. *Fado - Dança do Brasil, Cantar de Lisboa - O Fim de um Mito*, Editorial Caminho, 1994.pag.98.

Canção, o Fado-Teatro, o Fado-Corrido, entre outros) que cantores e guitarristas ambulantes, e tendo em conta que estes eram frequentadores assíduos das principais feiras e romarias do país, que a guitarra portuguesa acabaria por tornar-se, nos finais do século XIX e inícios do século XX, o instrumento mais popular e característico de todas as principais cidades do país¹⁵⁰.

2.3.1 - Guitarreiros

Geralmente a designação mais recorrente para estes construtores em Portugal era de “Violeiro”¹⁵¹ ou “Guitarreiro”¹⁵² (a partir dos séculos XV e XVI). Relativamente à arte de construção destes instrumentos, pode-se encontrar várias referências a alguns dos instrumentos fabricados desde o século XV, no intitulado livro “Industria Instrumental Portuguesa” (Lisboa, 1914) de Michel 'Angelo Lambertini.

A primeira referência a Violeiros é o nome de Martim Vasquez Coelho (activo entre 1424 e 1462), construtor de vários cordofones como as violas (mão e arco), as cítaras, as harpas e os alaúdes. Álvaro Fernandes, Diogo Dias e Belchior Dias¹⁵³, todos eles de Lisboa, são os nomes dos guitarreiros nomeados em alvará real em 1551, que aparecem a partir de 1521.¹⁵⁴



Fig. 23 - Pormenor de uma das violas de mão de Belchior Dias, exposto no Royal College of Music of London, RCM 171.

¹⁵⁰ Relembro no entanto, que este instrumento era usado noutros tipos de géneros musicais. Ver por exemplo: SARDINHA, José Alberto. “A Guitarra Portuguesa na tradição rural”. MORAIS, Manuel. *A Guitarra Portuguesa. Das origens setecentistas aos finais do século XIX: Actas do Simpósio Internacional (Universidade de Évora, 7-9 Setembro 2001)*, Lisboa, ESTAR, 2002. pp. 117-122).

¹⁵¹ Designação proveniente do termo francês “luthier” usado para definir aquele que constrói instrumentos de cordas

¹⁵² Guitarreiro pode também aparecer com o mesmo significado que violeiro. Este termo aparece desde os séculos XV e XVI, possivelmente porque o significado da palavra guitarra podia ser um dos termos para também designar a viola de mão.

¹⁵³ Conhecem-se três exemplares dele, datados de 1581, expostos no Royal College of Music de Londres (viola de mão) Interessante ressaltar que este terá sido um dos primeiros construtores de violas de 5 ordens.

¹⁵⁴ cf. CABRAL, Pedro Caldeira, *A guitarra Portuguesa*, Lisboa, Ediclube, 1999.

No século XVII, Gaspar d'Almeida, Domingos Fernandes, João Coelho, Thomé Fernandes, Luis Ribeiro, Domingos da Costa, Jeronymo Gomes, Luiz de Lemos e Mathias de Lemos, todos artesãos nas oficinas na Rua dos Escudeiros, freguesia de São Nicolau¹⁵⁵. A partir do século XVIII era necessário realizar um exame de “oficial mecânico”, daí o conhecimento destes violoeiros ser bastante maior, assim como o número de instrumentos que chegaram até nós como por exemplo: de Manuel Francisco; Domingos Álvares (violeiro da Rainha D.Mariana); Joaquim Pedro dos Reis (activo em 1764 em Lisboa, construía guitarras); Luiz Cardoso Soares Sevilhano¹⁵⁶; José Francisco de Valle (produzia essencialmente saltérios, 1774), entre outros, como consta na vasta lista de Lambertini.¹⁵⁷

Com a chegada do século XIX, verifica-se um enorme desenvolvimento deste ofício, aparecendo aquelas que passariam a ser conhecidas como as verdadeiras escolas de violaria do país (Lisboa, Porto e Coimbra). De facto, este termo ainda é reconhecido nos dias de hoje, devido não só às diferenças tipológicas da guitarra portuguesa que diferem consoante a proveniência do lugar, como também a forma como os seus executantes tocam. Sendo esta uma das principais razões do aumento de instrumentos exemplares, chegados até nós, assim como os nomes dos artesãos que as construíram.

Assim, começam a aparecer as primeiras empresas profissionais de construção e comercialização de Guitarras Portuguesas, que se difundem por todo o país.¹⁵⁸ Este é o verdadeiro passo para que se tenha chegado ao modelo da moderna Guitarra Portuguesa. Não esquecendo que este ofício, sempre foi uma Arte Artesanal, e que os conhecimentos e progressos entre guitarreiros e guitarristas na procura da Guitarra “perfeita” terá sido um processo longo e demoroso passado de geração em geração, a verdade é que o mercado deste instrumento sempre terá sido bastante limitado. A produção é feita exclusivamente para consumo interno, não havendo exportação para outros países. Este

¹⁵⁵ Segundo nota de Lambertini, muitos destes violoeiros terão sido transferidos para o Poço do Borratem (Lisboa), no posterior século XVIII, cf. CABRAL, Pedro Caldeira, *A guitarra Portuguesa*, Lisboa, Ediclube, 1999.

¹⁵⁶ Terá sido um dos mais conhecidos Guitarreiros da cidade do Porto nos finais do século XVIII, onde é inclusive mencionado no método de Silva Leite, como sendo o melhor em Portugal. Cf. LEITE, António da Silva. *Estudo de Guitarra em que se expoem o meio mais facil para aprender a tocar este instrumento*, Porto, Officina Typographica de António Alvarez Ribeiro, 1796, p.26.

¹⁵⁷ LAMBERTINI, Michel 'Angelo. *Industria Instrumental Portuguesa*, Lisboa, 1914.

¹⁵⁸ Relembro que o nome Guitarra Portuguesa aparece apenas nos finais do século XVIII. Sendo que no século XVIII, seria já comumente chamar-se a este instrumento Guitarra Portuguesa.

aspecto deve-se à ligação intrínseca entre a guitarra e um género musical exclusivamente nacional, o fado. A falta de composições para concertos de Guitarra Portuguesa, na tentativa de conseguir uma maior divulgação do instrumento em causa é um dos aspectos que impossibilitou, desde sempre, o surgimento de uma comercialização internacional.

2.3.2 - Aparecimento do termo Guitarra Portuguesa

Em finais do século XVIII era costume vender-se em livrarias publicações de modinhas, minuets e sonatas de guitarra, ou ainda em jornais como o Gazeta de Lisboa ou o famoso Jornal de Modinhas. A primeira referência à dita Guitarra Portuguesa é empregada pelo compositor português Alberto José Gomes da Silva no seu 2º Minuete (da Sonata em Mi m)¹⁵⁹, para cravo: *And Nell Stille de lla chitára Portuguesse*, em 1770.

Outro aparecimento deste vocábulo encontra-se na década de 40, do século XIX, na primeira página de um manuscrito de Bartholomeu Joze Giralde, que contém várias Aberturas de óperas de Marcos de Portugal, Martin y Soler, Vogel e Rossini. Neste documento encontra-se o título: N.º1º / Sinfonia del retorno de Xersses / para Guitarra Portuguesa Com acompanhamento de Guitarra Franceza / ou Violino.¹⁶⁰

Em 1890, Ernesto Vieira descreve a guitarra portuguesa da seguinte forma:

“Guitararra Portuguesa, s.f. O nosso instrumento popular por excellencia, é uma imitação tradicional da chitara usada na Edade média. (V.2.Cithara), pertencente, como o bandolim, à família dos alaúdes. O próprio nome é idêntico, pois guitarra não é mais do que a modificação de chitara. Na sua qualidade de filha do alaúde árabe, foi naturalmente conservada pelos jograes moiriscos, não sendo portanto sem fundamento que alguns escriptores estrangeiros lhe teem chamado guitarra moirisca”¹⁶¹.

Ainda neste dicionário, encontramos alguns aspectos interessantes como a descrição da caixa de ressonância em forma de pêra; algumas guitarras o cravelhal é em forma de leque; possuir doze cordas metálicas e o braço ser dividido em 17 trastes. Entre as afinações usuais da época, ele destaca a chamada afinação natural (sol4 / mi4 / dó4 / sol4

¹⁵⁹ (P-Ln, M.P. 1417 V); (P-Ln, C.I.C. 87 V).

¹⁶⁰ GIRALDES, Bartholomeu Joze. *18 Sinfonias para Guitarra Portuguesa com acompanhamento de Guitarra Franceza Viola ou Violino.* (c.1810-20; P-Cug, Ms. s/cota) Cf. MORAIS, Manuel, *A Guitarra Portuguesa. Actas do Simpósio Internacional(Universidade de Évora, 7-9 Setembro 2001)*, Lisboa, Estar, 2002, p.103.

¹⁶¹ VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical contendo todos os termos technicos... ornado com gravuras e exemplos de música / por Ernesto Vieira.* ed. Pacini, 2ª ed., Lisboa: Lambertini, Typ Lallemand, 1899, p.271 (P-In M. 968 V).

– sol3 / mi4 – mi3 / dó4 – dó3). Embora outras existissem como a do fado corrido (sol4 / fá4 / dó4 / sol4 – sol3 / fá4 – fá3 / si2 – si2) ou ainda a da afinação uma quarta abaixo da natural.

Michel'angelo Lambertini (1852-1920) numa das suas viagens a Inglaterra relata acerca da qualidade das guitarras exportadas para o nosso país. Ele terá visto em Inglaterra, guitarras inglesas de fraca qualidade destinadas a serem exportadas para Portugal, e que lhes chamavam de guitarras portuguesas¹⁶². Este importante relato, é uma das típicas relações comerciais efectuadas entre os dois países. Em 1703, o famoso “Tratado de Methuen”¹⁶³, e em 1810 o não menos importante “Tratado de Comércio e Navegação”¹⁶⁴ “fez com que Portugal perdesse grande parte do seu poderio comercial, que ainda retinha. De facto, as relações político-comerciais entre os dois países, sempre foram nocivas para Portugal, prova disso terá sido o culminar do famoso Ultimato Britânico de 1890, após a intenção de pretensão de alguns territórios Africanos, desenhado no famoso “Mapa Cor-de-Rosa”.¹⁶⁵

Na vasta colecção da Macarrónica¹⁶⁶, em que se pode consultar diversos costumes dos estudantes da Universidade Coimbra durante o século XVIII, não existem quaisquer relatos sobre a existência de um género musical apelidado de Fado (embora se possa encontrar diversas alusões à música que se tocava naquela época em Coimbra, assim como os instrumentos utilizados). De facto, a primeira referência dessa ligação da guitarra portuguesa ao fado (canção popular), é inserida na 7ª edição do Dicionário Enciclopédico de Lacerda (1878):

“Fado, poema do vulgo, de carácter narrativo, em que se narra uma história real ou imaginária de desenlace triste, ou se descrevem os males, a vida de uma certa classe, como no fado do marujo, da freira, etc. Musica popular, com um rythmo e movimento

¹⁶² SIMÕES, Armando. *A guitarra – bosquejo histórico*; 1974, pag.34.

¹⁶³ O “Tratado de Methuen” foi assinado a 27 de Dezembro de 1703, e neste pequeno documento diplomático (apenas três artigos), os portugueses passaram a consumir exclusivamente produtos têxteis britânicos, em compensação eles teriam de consumir os nossos vinhos.

¹⁶⁴ O “Tratado de Comércio e Navegação” estabelecia uma taxa de 15% sobre qualquer importação oriunda da Grã-Bretanha. Sendo essa taxa inferior à portuguesa (16%). Aos outros países era aplicada uma taxa 24%. Este tratado eliminou a concorrência aos produtos ingleses no mercado brasileiro.

¹⁶⁵ Para mais informações sobre este assunto recomendo a leitura do livro: RAMOS, rui, MATTOSO, José, *História de Portugal*, Editorial Estampa, 2001.

¹⁶⁶ *Palito Métrico e Correlativa Macarrónea Latino Portuguesa*, nova edição de harmonia com a 4ª, de 1792. Organizada por António Gomes da Rocha Madahil, Coimbra, Coimbra Editora, 1942.

*particular, que se toca ordinariamente na guitarra e que tem por letra os poemas chamados fados.*¹⁶⁷

2.4- Caso específico da Guitarra Portuguesa de Coimbra

Através dos dados de diversas investigações e da preservação de diversos cordofones em museus, instituições ou particulares, pode-se entender que existiu mais de um género de guitarra em Portugal. Desde o seu aparecimento, a guitarra portuguesa sofreu diversas transformações, que divergem consoante a região ou simplesmente do Violeiro que as construiu ou ainda do Guitarrista que a encomendou. Assim, o objectivo deste capítulo é conseguir enumerar e comprovar todas as alterações realizadas, ao longo de mais de dois séculos de existência deste tipo de cordofone, e ainda averiguar o facto, de que a actual Guitarra Portuguesa é “praticamente” de modelo único em todo o país. Pretendo ainda desenvolver a teoria de que a Guitarra Portuguesa actual é na verdade, nada mais que o modelo de Guitarra de Coimbra, formulado nos anos 20, numa parceria entre Guitarreiros e Violeiros (mais concretamente entre o guitarrista Artur Paredes e a família de Grácio). Nesse âmbito, irei partir da questão da guitarra de Coimbra, para demonstrar todos estes pressupostos.

¹⁶⁷ PIMENTEL, Alberto, *A Triste Canção do Sul (subsídios para a história do fado)*, Lisboa, Livraria Central de Gomes de Carvalho, 1904, p.9.

2.4.1 - Guitarra Inglesa em Coimbra

Tendo em conta que vários investigadores consideram a Guitarra Inglesa originária da nossa conterrânea, penso ser importante demonstrar as referências da sua introdução na cidade de Coimbra. Segundo, Armando Leça e a família Lopes Vieira, a entrada da guitarra em Coimbra dá-se no ano de 1870¹⁶⁸, porém são vários os documentos comprovativos que este cordofone já existiria nesta cidade. Sem querer retroceder muito atrás no tempo, demonstrando que a Cítola quinhentista ou a Guitarra-Cítara eram instrumentos usados pela sociedade coimbrã, sendo elas também motivo de várias alegações quanto à sua cota parte no aparecimento da Guitarra Portuguesa, começarei por referir a data de 1780, altura em que Francisco da Silveira Malhão estudava Leis na Universidade de Coimbra, e que no livro “Vida e feitos...”¹⁶⁹, relata por diversas vezes a usual prática de guitarra (embora não refira concretamente ser a guitarra inglesa) na cidade dos estudantes. Nos inícios do século XIX, destaca-se no seio da academia o estudante de Leis, António Justiniano Baptista Botelho¹⁷⁰, que foi compositor e intérprete de peças para Guitarra Inglesa, datadas de 1815. No manuscrito MM 351 da BGUC, pode-se encontrar o documento do ano de 1808: “*Varias Pessas para se tocar em Guitarra [Inglesa] do Anno de 1808*”¹⁷¹ onde são indicados nos títulos, os guitarristas Manuel Luís ou ainda Manuel José Vidigal. Em 1840, como já referido anteriormente, aparece o primeiro rótulo de Fado a uma canção de origem coimbrã, falo do *Fado Atroador* onde é mencionada a guitarra por diversas vezes, embora pense que mais uma vez não seja concretamente a guitarra inglesa que esteja em causa nestas descrições. Em 1842, nos relatos da viagem do príncipe Lichnowsky¹⁷², pode-se encontrar um testemunho importante sobre as aventuras e desavenças da comunidade estudantil de Coimbra, de

¹⁶⁸ LEÇA, Armando. *Da música Portuguesa*, Porto, Livraria Educação Nacional, 2ªed., 1942, p.122 -123.

¹⁶⁹ MALHÃO, Francisco. *Vida, e feitos de Francisco Manoel Gomes da Silveira Malhão, escrita por elle mesmo: com as obras, quantes compoz em prosa, e verso até ao anno de 1789, o solemne de sua formatura, sementeas pelo corpo da obra nos seus respectivos lugares, com as rubricas mais compêntentes*, Lisboa, Typ. de J.F.M. de Campos, 1824.

¹⁷⁰ Este autor natural de Castelo Branco, estudou no Colégio das Artes entre 1805 e 1807, tendo depois nesse mesmo ano ingressado na Universidade de Coimbra até 1812, onde frequentou o seu curso na Faculdade de Leis.

¹⁷¹ Este manuscrito contém essencialmente obras ligadas a uma cultura mais aristocrática e de salão, o reportório encontrado no seu interior (contradanças, gigas, marchas, minuets e rondós) é equivalente aos gostos comuns das elites europeias.

¹⁷² O príncipe Lichnowsky oriundo da aristocracia polaca, era um oficial do exército prussiano que terá visitado Portugal em 1842. Nos seus relatos, quase ofensivos para um público mais nacionalista, realça o interessante e “contemporâneo” assunto dos nossos governantes não terem competência e que a isso se deve o atraso de Portugal.

extraordinária importância no âmbito do aspecto social da cidade, onde inclusive é realçado o facto de se tocar guitarra nesta cidade:

“onde apesar da numerosa e turbulenta mocidade que alli aflue de todos os pontos do reino – dá-se pouca consideração á politica... servem-se da espada e da guitarra com igual perícia: representam uma vez mensalmente em um theatro...”.¹⁷³

Em 1860, outro testemunho importante, demonstra toda a sociabilidade e riqueza cultural a nível musical que se “respirava” nas noites coimbrãs, assim como a designação do termo “banza” para definir a guitarra dos estudantes:

“fui convidado para uma festa nocturna, uma festa académica, uma festa da vida de Coimbra, em que a guitarra e a viola acompanharam alternativamente a walsa a dois tempos e o cancan, uma ária de Bellini e o landum da Figueira, uma canção hespanhola e uma cantiga do fado! (...) com que dom supremo de inspiração um mathematico cantava os versos, e um theologo dedilhava a banza!”.¹⁷⁴

Sem querer ser demasiado exaustivo nas fontes documentais existentes antes da época citada pelos autores acima referidos que admitem a entrada da guitarra inglesa apenas a partir desse ano em Coimbra, penso que fica assim provado esse erro.

¹⁷³ LICHNOWSKY, Felix Maria Vincenz Andreas. *Portugal: Recordações do anno de 1842. Pelo príncipe Lichnowsky. Traduzido do allemão*. Lisboa, na Imprensa Nacional, 1844, p.147. Disponível de consulta gratuita em versão digital pela Google Books em: http://books.google.pt/books?id=9YgDAAAAYAAJ&dq=recorda%C3%A7%C3%B5es+do+ano+de+1842+guitarra&source=gbs_navlinks_s, consultado a 07/11/2010).

¹⁷⁴ MACHADO, Júlio Cesar. *Scenas da minha terra*, Lisboa, Editor – José Maria Correa Seabra, 1862, p.110-111.

2.4.2 - Dois tipos de Guitarras Portuguesas

Tendo a certeza que existem mais documentos que referem a Guitarra em Coimbra antes e depois de 1870, penso ser importante demonstrar que a guitarra do tipo inglesa, tendo ela sido construída em Inglaterra ou em Portugal, não seria na verdade o único instrumento comum nesta cidade, que daria por este nome. Após uma longa pesquisa de vários cordofones deste tipo penso conseguir demonstrar que existiriam dois tipos de guitarras fabricadas no nosso país. Sendo a primeira do tipo inglesa (ou escocesa como alguns autores, como Rob Mackillop defende), e a segunda uma versão da Bandurra¹⁷⁵, embora proporcionalmente maior e de seis ordens de cordas duplas. De facto, é bastante claro ao observar-se visualmente estes dois instrumentos lado a lado, embora os dados organológicos que recolhi, tornem ainda mais óbvia essa relação.

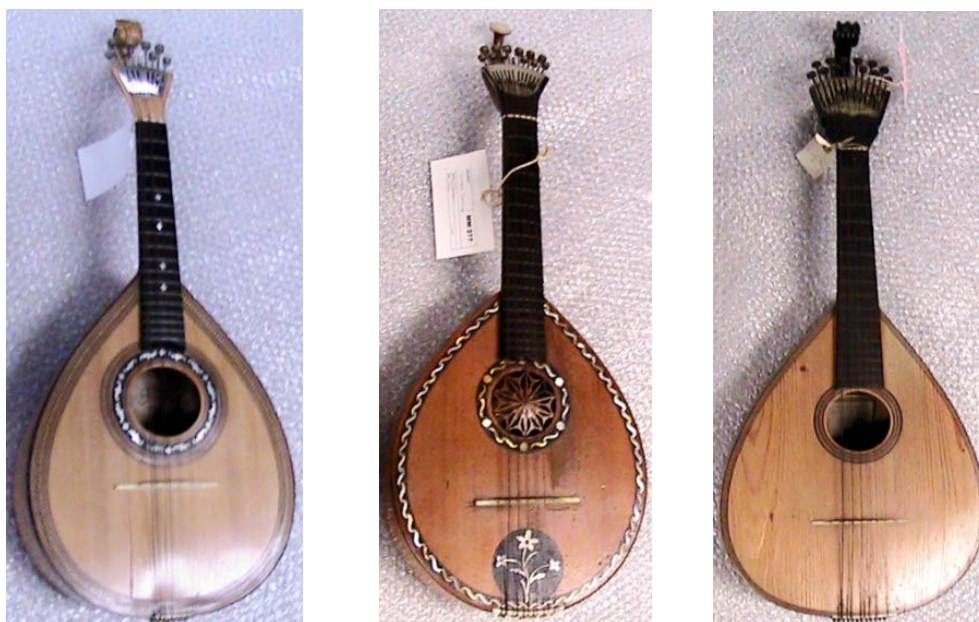


Fig. 24 – Bandurra de António Duarte, 1870; Guitarra Portuguesa de Francisco Lourenço da Cunha, 1802; Guitarra Portuguesa de João Gonçalves Jardim, 2ª metade do século XIX. (Todas estes cordofones encontram-se actualmente no Museu da Música, sendo as suas cotas respectivamente da esq. para a direita: MM 699; MM 277; MM 596).

¹⁷⁵ Instrumento de quatro ordens de cordas duplas. Relativamente à evolução deste cordofone para o posterior aparecimento da guitarra portuguesa, é interessante notar que, embora em casos muito raros, encontram-se também bandurras espanholas, de seis ordens de cordas duplas, com o conhecido cravelhal comprido em madeira, braço curto mas mais alto que os de origem portuguesa e geralmente dividido em doze trastes. Não confundir a guitarra Bandurra com a Bandurra Beiroa, que existiu na zona de Castelo Branco, e que pertence à família das violas (HENRIQUE, Luís. *Instrumentos Musicais*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 5ª Ed., 2006, p.162). Cf. SCHECHTER, John M. *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, MacMillan Press Limited. London, 1984, a *bandurria* é um instrumento que poderá derivar directamente da mandurra. Instrumento que terá existido desde pelo menos 1555, segundo Juan Bermudo que descreve a bandurria no seu livro *Comiença el libro llamado declaraciõ de instrumetos*.

Como se pode ver através do gráfico nº1 e do quadro nº1 existe uma relação entre as medidas da caixa de ressonância e do braço da Bandurra directamente proporcionais a estas guitarras portuguesas.

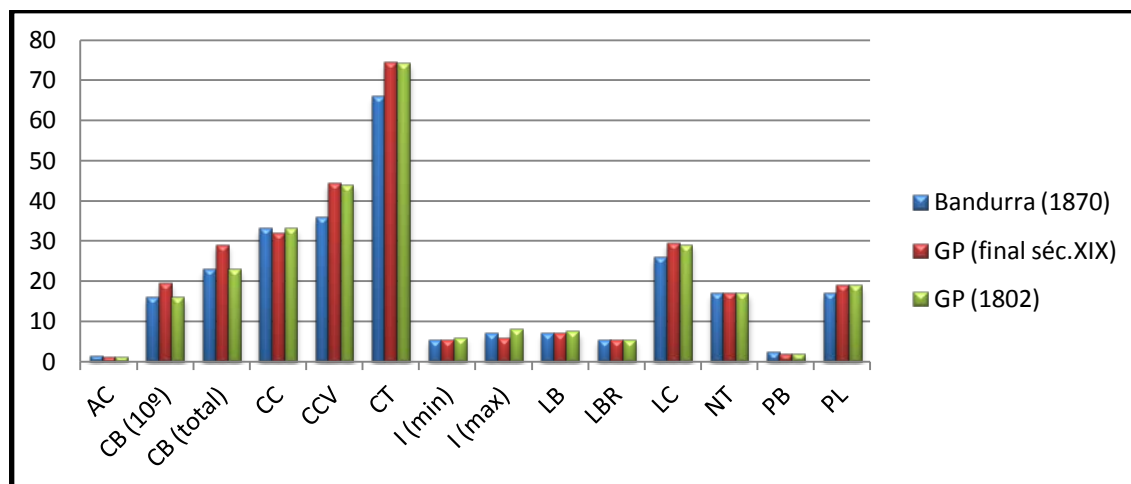


Gráfico nº1- Comparação das medidas (cm) entre duas guitarras Portuguesas e uma Bandurra.

	AC	CB (10º)	CB (total)	CC	CCV	CT	I (min)	I (max)	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
Bandurra (1870)	1,5	16	23	33,2	36	66,2	5,5	7	7	5,5	26	17	2,5	17
GP (final séc.XIX)	1,2	19,5	29	32	44,3	74,5	5,5	5,8	7	5,5	29,5	17	2	19
GP (1802)	1,2	16	23	33,2	44	74,4	6	8,1	7,5	5,5	29	17	2	19

Quadro nº1 – Relativo às medidas exactas entre as Guitarras Portuguesas e a Bandurra, exempificativas no Gráfico nº1.

De facto, fiquei espantado com a enorme quantidade de guitarras portuguesas deste género existentes nos museus do nosso país. O único, ponto a realçar sobre este aspecto, é o facto de a grande maioria, para não dizer mesmo quase todas, estarem armazenadas em locais restritos ao público em geral, tornando estas fontes num interesse praticamente e exclusivamente privado. A exposição, apenas de guitarras do género inglês, é exemplificativa de uma História mal contada ao longo dos tempos. Isto é, o facto de este instrumento já existir anteriormente ao aparecimento da guitarra do tipo inglesa em Portugal, como se pode comprovar pelas guitarras do século XIX de João Gonçalves Jardim ou de Francisco Lourenço da Cunha (MM 596 e MM 277, respectivamente), deixa claro que seria muito mais fidedigno dizer-se ser este o verdadeiro modelo da guitarra portuguesa. O facto de existirem guitarras do género inglês, construídas por Guitarreiros portugueses, e admitindo desde logo que grande

parte é de maior riqueza a nível da ornamentação e da qualidade de algumas madeiras, não comprova que este seria o modelo mais usual na nossa sociedade. Aliás, estas guitarras (do tipo inglês) só eram para aqueles que poderiam usufruir um cordofone mais exótico e mais dispendioso. Assim, facilmente, se pode entender que, na realidade seria o outro modelo (se permitida a expressão: do tipo “português) aquele que seria mais usado por todos os fadistas, guitarreiros, estudantes, ou populares mais ou menos amadores que tocavam este género de cordofone em Portugal.

2.4.3 - Guitarra Portuguesa de Coimbra

Antes do surgimento do primeiro grande movimento modernista da Canção de Coimbra (década de 20 do século XX), a guitarra portuguesa não era o instrumento predilecto, entre a comunidade estudantil ou popular. Na verdade, os instrumentos de corda mais tocados seriam a viola toeira, o violão, o cavaquinho, o bandolim entre outros. A tocata mondeguinta¹⁷⁶ convencional incorporava vários instrumentos, e só nos finais do século XIX, com a crise identitária deste género musical onde prevalecem cada vez mais os Fados de género lisboeta no seio cultural académico da cidade, a guitarra começará a ser o instrumento imperativo no meio académico. Esta fase pode ser entendida como uma espécie de “fadistização” da Canção de Coimbra, onde cantores como Augusto Hilário começaram a protagonizar-se acompanhados quase exclusivamente ao som da guitarra portuguesa. Assim, na transição do século XIX para o século XX, a Canção de Coimbra sofreu uma forte descaracterização da sua verdadeira essência musical, acabando por começar uma mistificação fadística do estudante de Coimbra a “tocar à janela da donzela”, porém convém lembrar que continuaram a existir no seio popular coimbrão, tocadores suficientes para demonstrar que a Canção de Coimbra nunca se desligou da sua cultura secular. Protagonistas como Gonçalo Paredes, Joaquim Ralha, Flávio Rodrigues ou mais tarde Artur Paredes, são apenas alguns que deixam bastante claro que sempre existiu uma cultura muito forte de tradição neste género musical. Assim pode-se entender que não existiu propriamente uma emergência no aparecimento da

¹⁷⁶ Tocata mondeguinta é a expressão usada para caracterizar todos os instrumentos de Coimbra que contêm a mesma sonoridade (timbre, afinação, configurações anatómicas e toques). Exemplos desses são a viola toeira, a guitarra toeira, a requinta da guitarra toeira, a guitarra de Coimbra de 22 trastes (do tipo Artur Paredes), o cavaquinho, ou o guitarrinho.

Guitarra Portuguesa em Coimbra, pois outros instrumentos eram tocados e dedilhados por estes autores. Nesta época (últimas duas décadas do século XIX e os anos vinte do século seguinte) persistiam vários tipos de cordofones em Coimbra, nomeadamente a chamada “guitarrilha”, que seria o instrumento típico do Fado de Lisboa, e que em Coimbra foi tocado por exemplo por Augusto Hilário ou João de Deus. Este instrumento caracteriza-se por ter uma caixa pequena, (aproximadamente 30cm de largura por 37 de comprimento), chapa de leque, 17 trastes e voluta arredondada.



Fig. 25 - Duas Guitarrilhas Típicas do Fado de Lisboa, pertencentes (respectivamente) a Augusto Hilário (1864-1896), exposta no Museu Académico da Universidade de Coimbra e a João de Deus (1830-1896), exposta no Museu João de Deus em Lisboa.

Outro tipo de Guitarra usada em Coimbra seria a da cidade do Porto, que aproxima-se dos modelos das guitarras inglesas (mais concretamente ao formato da caixa de ressonância). Manuel Mansilha (detalhes nos anexos, guitarra portuguesa nº2) foi um dos guitarristas a usar este género de guitarra em Coimbra, caracterizada por ter 17 trastes, a voluta ser esculpida com motivos florais e conter chapa de leque. Outro género de guitarrilha usada nas festividades de Coimbra, é a célebre Guitarra Toeira ou Guitarra Banza. Tendo sido um dos seus principais construtores de Coimbra, o célebre Violeiro Augusto Santos que inclusive é considerado o criador da voluta em forma oval. Ela é caracterizada igualmente por ter uma caixa em forma de pêra com ilhargas mais baixas

(também típico da guitarrilha de Lisboa), de braço ligeiramente abaulado e dividido em 17 trastes. Mas é na afinação da chapa de leque que persiste um dos principais aspectos para se entender a afinação escolhida por Artur Paredes na sua nova Guitarra da década de 1920, pois trata-se da mesma: Lá, Sol, Ré, Lá, Sol, Dó.



Fig. 26 - Guitarrilha de Coimbra, construída por Augusto Nunes dos Santos, 1905. (Exposta no Museu Académico de Coimbra - espólio do Dr. Francisco Menano).

No entanto, e assim como noutras regiões do país, também na beira litoral os instrumentos típicos começaram a desaparecer e a serem substituídos por novos instrumentos de cariz nacional, como por exemplo o acordeon. Terá sido a partir do instrumento mais tocado no meio popular da cidade, falo da Guitarra Toeira, que Artur Paredes tentou romper com a tentativa do filião académico da Canção de Coimbra de se aproximar do Fado. Esta tentativa passou pelo rompimento total dos fados cantados até então pelos estudantes, voltando a revitalizar as músicas populares Futricas no seio académico, criando rapsódias e guitarradas, que ainda hoje são tocadas e ensinadas na Academia e em diversas escolas de aprendizagem de Guitarra de Coimbra. O outro aspecto prende-se na necessidade que ele teve em reformar a Guitarra Toeira da época, para criar um instrumento de sonoridade mais elevada e agressiva, que iria directamente ao encontro do repertório que ele pretendia criar. No entanto, é preciso entender que estas reformas não terão sido logo aceites pela comunidade Futrica, pois a guitarra toeira era considerada o instrumento ideal para as músicas tocadas nas festas populares da

cidade. O facto é que até à morte de Flávio Rodrigues o modelo da nova Guitarra Portuguesa desenvolvido por Artur Paredes nunca foi implementado. Um aspecto importante relativamente à substituição dos instrumentos populares predominantes desta cidade pelo novo modelo de Artur Paredes passa pela substituição dos encordoamentos de cordas de tripa para encordoamentos metálicos. As primeiras tentativas desta criação nasceram por volta de 1920. Assim os principais aspectos a considerar nestas alterações são:

1. Alteamento das ilhargas
2. Reforço da caixa de ressonância com três travessas
3. Cavaletes mais porosos
4. Critério mais rigoroso na escolha das madeiras, colas e polimentos.
5. O braço (até à época era geralmente do tipo plano) passar a ser mais abaulado
6. Os trastes (comumente de latão) substituídos por barras mais altas feitas em aço
7. O número de pontos passar de 17 para 22.

Estas modificações, não terão sido implementadas de uma só vez. Terá sido um processo lento e de grande parceria entre ele e a família Grácio (violeiros). O primeiro contacto com esta família de construtores de cordofones terá sido com Kim Grácio (1912-1994)¹⁷⁷ que reformou em 1931 uma das suas guitarras, exposta hoje no Museu Académico de Coimbra. Também através de uma das guitarras de Afonso de Sousa (conhecido como 2º guitarrista das variações e guitarradas criadas por Artur Paredes) criada por João Pedro Grácio Júnior em 1937, pode-se entender esta evolução, pois o número de pontos continua a ser de apenas 17, porém pode-se vislumbrar um já alteamento das ilhargas assim como o aparecimento da célebre lágrima no remate final da voluta. O modelo final, aparece por volta de 1940, com uma forma mais robusta e mais alargada que potenciou um maior rendimento e sonoridade, embora para muitos cultores da Canção de Coimbra terá perdido em elegância e clareza sonora. Aos poucos, vários guitarristas começaram a render-se à Nova Guitarra Portuguesa, começando também eles a encomendar este modelo. Terá sido em 1945, numa das serenatas da sé

¹⁷⁷ Filho de João Pedro Grácio, e que retinha uma oficina de venda de instrumentos musicais na Rua S. Salvador, em Coimbra.

Velha de Coimbra, onde Artur Paredes, Armando Goes, Manuel Julião e António Veiga, Afonso de Sousa, Arménio Silva ou ainda João Bagão participaram, que levou o público a tomar plena consciência da potencialidade sonora deste novo cordofone, desenvolvido por Artur Paredes, Joaquim Grácio (primeira fase) e ainda João Pedro Grácio Júnior. Para além dos já referidos guitarristas anteriormente também o seu filho Carlos Paredes, José Maria Amaral, António Pinho de Brojo, António Portugal ou Jorge Tuna foram os primeiros guitarristas a adoptar este modelo “Parediano”.

No gráfico abaixo onde pretendi demonstrar num exemplo de 10 guitarras (datadas cronologicamente entre os inícios do século XX e o ano de 1971)¹⁷⁸ exclusivamente de Coimbra, onde se pode constatar a evolução das ilhargas, do número de trastes e do comprimento do corpo. Até à guitarra nº 5 (ver em anexo, guitarra nº9), sendo esta anterior a 1959, entende-se que em todos os parâmetros existe uma evolução no aumento das ilhargas e do comprimento da guitarra, assim como o culminar dos 22 trastes definitivos. Assim, parece notar-se uma tendência, mais ou menos a partir dos anos 60, para a guitarra de Coimbra tornar-se um modelo de medidas estáveis que irá prolongar-se até à actualidade.

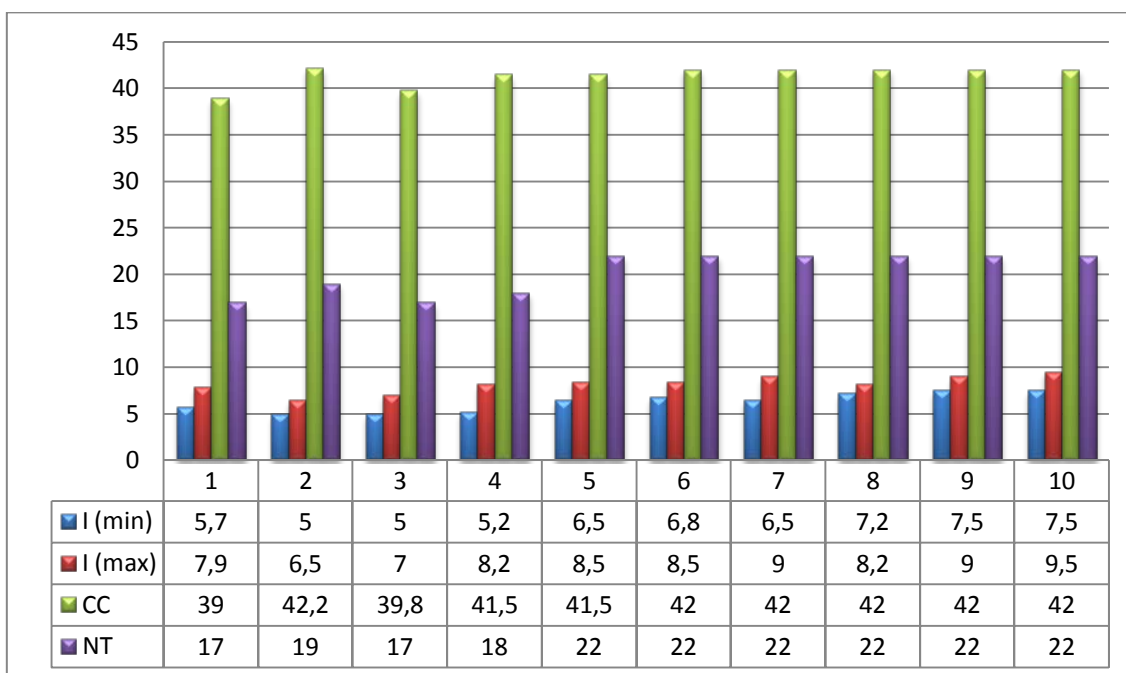


Gráfico nº 2 – Relativo à evolução da Guitarra Portuguesa de Coimbra

¹⁷⁸ Guitarras em anexo, sendo respectivamente da esquerda para a direita, correspondentes aos seguintes n.ºs: 5; 8; 22; 10; 9; 18; 7; 13; 27; 17.

No gráfico nº3 está patente a evolução cronológica das ilhargas de guitarras exclusivamente da família Grácio, entre os anos de 1931 e 1971. Este gráfico é igualmente identificador da tendência do alargamento das ilhargas nas guitarras portuguesas, sejam elas do modelo de Lisboa ou de Coimbra. O facto de demonstrar apenas guitarras construídas pela mesma família de Violeiros, é um aspecto importante no âmbito de se entender que também a guitarra de Lisboa irá evoluir ao mesmo tempo e nos mesmos aspectos que a Guitarra de Coimbra.

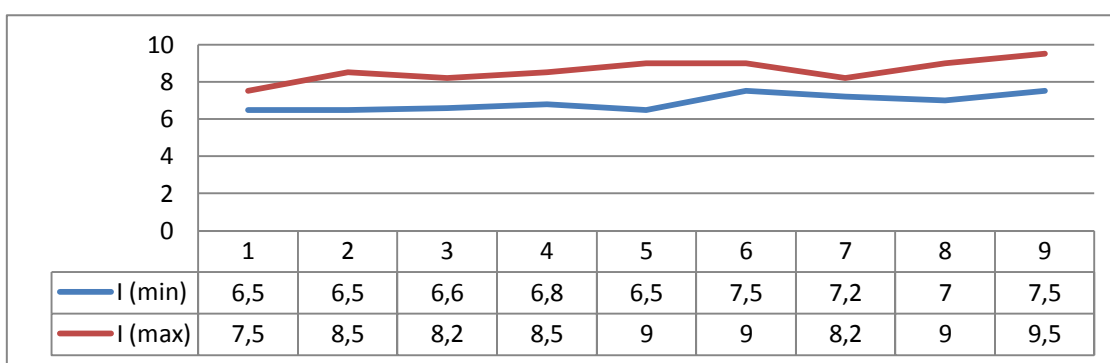


Gráfico nº 3 – Relativo à evolução das ilhargas nas Guitarras Portuguesas da família Grácio.¹⁷⁹

Rapidamente este novo modelo iria estimular todos os guitarristas em todo o território nacional. No Porto, onde as Canções de Coimbra eram já conhecidas desde o tempo de Augusto Hilário, e que através de Manassés de Lacerda (estudante de liceu em Coimbra que mais tarde viria a mudar-se para a cidade invicta onde gravou no início do século XX várias canções de grafonola) viriam a ficar ainda mais conhecidas. Rapidamente foi-se também introduzindo esta guitarra e no início da 2ª metade do século XX, eram já conhecidas várias guitarras deste tipo na cidade.¹⁸⁰ De salientar ainda que o ilustre guitarrista Alexandre Brandão em muito terá contribuído para essa difusão, sendo um dos principais apreciadores da arte de Artur Paredes. Este guitarrista e funcionário de uma estação de rádio no Porto deslocava-se onde quer que ele actua-se, registando as mais variadas guitarradas em gravadores de fio de aço (1943), que mais tarde transformava em discos de 78rpm's para efeitos não comerciais, mas que eram ouvidos e reproduzidos

¹⁷⁹ Guitarras em anexo, sendo respectivamente da esquerda para a direita, correspondentes aos seguintes n.ºs: 25; 9; 12; 18; 7; 17, 13; 26; 27.

¹⁸⁰ Relembro que na cidade do Porto até à década de 1920, a Guitarra do Porto ou ainda a Viola Braguesa terão sido abandonadas por guitarras do tipo de Lisboa e Coimbra.

(inúmeras vezes) por outros guitarristas, na medida de conseguirem imitar as difíceis guitarradas de Artur Paredes.¹⁸¹ Devo ainda realçar o facto de algumas destas guitarras terem sido adulteradas nesta cidade, ao trocaram o remate da lágrima na voluta por cabeças de cães esculpidas.¹⁸²

Sendo o Fado o género musical que por excelência é acompanhado pela Guitarra Portuguesa, será a partir dos anos 60 do século XX (período em que o génio de Carlos Paredes começa a aparecer nos circuitos comerciais, tornando-se num ícone deste instrumento, a Guitarra Portuguesa de Coimbra), que efectua-se a substituição da guitarra até então existente em Lisboa pelo novo modelo de Coimbra. Assim, a guitarrilha típica de Lisboa e do Porto começam a desaparecer tendendo para novos modelos que rapidamente irão assemelhar-se ao modelo criado por Artur Paredes em parceria com a família Grácio. Hoje em dia, são poucos os guitarristas profissionais que não usem este modelo, não só pela capacidade sonora que este possui, como também por ser reconhecido quase como o modelo único de Guitarra Portuguesa. Por isso, pode-se reparar que de um país repleto de cordofones variados que diferem consoante a região e a sonoridade popular dela, vai acabar por extingui-los com a implantação da Guitarra de Coimbra a nível nacional. Este fenómeno foi, felizmente, notado pelos mais variados etnógrafos, musicólogos e cultores da música tradicional portuguesa, fazendo emergir variadas casas, instituições, grupos associativos ou escolas de instrumentos regionais mais típicos, com o objectivo de salvaguardar a sua sobrevivência e consequente preservação das canções de cariz mais popular ligadas a eles.

¹⁸¹ Relembro que muitas destas gravações ainda existem e persistem nas mãos de particulares, embora em condições precárias devido à elevada quantidade de vezes que foram ouvidos. Uma destas gravações de 78 rpm foi registada pela companhia de gramofones “His Master’s Voice - EQ 93”, onde participam o seu 2º guitarra e viola Afonso de Sousa e Guilherme Barbosa (respectivamente).

¹⁸² Este aspecto é importante para se entender o aparecimento da chamada guitarra portuguesa do Porto, que na verdade é igual ao modelo de Coimbra, com a única excepção da mudança na voluta. Note-se, no entanto que esta cidade era possuidora da Guitarrilha do Porto ou Chuleira, típica desta cidade e que inclusive foi tocada em Coimbra.

Parte II

Os novos caminhos da Guitarra Portuguesa

Capítulo 3 - Guitolão: um caminho organológico desde a Guitarra Portuguesa

Neste capítulo pretendo descrever as causas e a forma como surgiu um novo cordofone estritamente de origem portuguesa. Nasce por volta de 2001, na procura de uma nova forma, de um novo comprimento de braço, de uma nova tensão de corda e afinação diferente da Guitarra Portuguesa, mas que ao mesmo tempo conseguisse ser um instrumento com personalidade própria e sem necessidade de um outro instrumento de acompanhamento (como por exemplo a viola, que está intrinsecamente ligada ao acompanhamento da Guitarra Portuguesa), tornando-o num instrumento solista. A perfeição e o equilíbrio entre os graves e os agudos foram sempre o objectivo a alcançar num instrumento repleto de harmónicos superiores e com uma maior amplitude sonora. Relativamente à técnica de execução, entende-se ser similar à da Guitarra Portuguesa, embora seja necessária uma maior eficácia para se “domar a fera”.¹⁸³ Penso ser importante referir algumas das influências ou proximidades que este instrumento terá relativamente a outros cordofones mais antigos, como o Guitarrão. Pretendo também, demonstrar a inconformidade do génio de um Guitarrista em parceria com o Mestre dos Guitarreiros na procura de uma nova sonoridade, que irá emergir na primeira ideia da criação deste instrumento. Seguidamente evidenciarei o seu aparecimento oficial, segundo o ponto de vista daquele que lhe deu voz e concebeu peças e melodias originais exclusivamente criadas para este cordofone, assim como as principais características que o tornam único.

¹⁸³ Expressão usada por A.Eustáquio, ao referir-se à técnica de execução do Guitolão.

3.1 - Guitarrão

O termo Guitarrão aparece no tratado de Domingos de S. José Varela (1806), onde refere a afinação da guitarra e do guitarrão:

“A Guitarra, que está em uso, se póde aperfeiçoar, accrescentado-lhe huma 7.^a corda nos bordões, com a seguinte ordem: 1.^a em G, 2.^a em E, 3.^a em C, 4.^a em A, 5.^a em F, 6.^a em D, 7.^a em B, bmo1: principiando em G sobreagudo, e acabando e Bmo1 grave. Sendo Guitarraõ de tres palmos escassos de comprido, ou 22 pollegadas desde o cavallette até á pestana, haverá a seguinte ordem: 1.^a em D, 2.^a em B, 3.^a em G, 4.^a em E, 5.^a em C, 6.^a em A, 7.^a em F; principiando em D agudo, e acabando em F sub-grave. (...) ficando a dedilhaçaõ muito facil na formaçaõ dos tons, e nas volatas. A oitava do Guitarraõ tem palmo, e meio do cavallette á pestana, e a mesma ordem de cordas, affinadas em 8.^a acima das do Guitarraõ”.¹⁸⁴

A afinação da guitarra que o autor refere não é a de modelo inglês, tratando-se possivelmente da guitarra (já anteriormente referida no capítulo anterior) oriunda da Bandurra. Pois segundo o tratado de Guitarra Inglesa de Silva Leite a afinação seria do agudo para o grave: Sol3 / Sol3 - Mi3 / Mi3- Dó3 / Dó3- Sol2 / Sol2- Mi2 - Dó2.¹⁸⁵ Não existe, neste tratado, qualquer referência ao termo Guitarrão, pelo que este seria possivelmente outro género de cordofone que não a Guitarra Portuguesa do tipo Bandurra ou Inglesa (sejam elas de 10, 11 ou 12 cordas). Em 1875, aparece o método de guitarra de Ambrósio Fernandes Maia (1830-1904),¹⁸⁶ que nos informa serem construídos (paralelamente à típica Guitarra Portuguesa de doze cordas e seis ordens, com afinação “natural” ou do “fado corrido”) existia também um outro género de guitarra com pelo menos quinze cordas onde o afinador era de cravelhas dorsais de madeira ou de carrilhão de chapa, com o “sistema de parafuso sem fim accionado por uma chave de relógio, ou

¹⁸⁴ VARELA, Domingos de São José. *Compendio de musica, theorica, e prática, que contém breve instrucção para tirar musica... / por Fr. Domingos de S. José Varella (...)*, Porto : Na Typ. de Antonio Alvarez Ribeiro, 1806, p.53.

¹⁸⁵ Considerada esta a típica afinação “natural”. LEITE, António da Silva. *Estudo de Guitarra em que se expoem o meio mais facil para aprender a tocar este instrumento*, Porto, Officina Typographica de António Alvarez Ribeiro, 1796, p.27 - 28.

¹⁸⁶ MAIA, Ambrósio Fernandes. *Apontamentos para um methodo de guitarra : acompanhados de littographias... / por A. F. Maia e D. L. Vieira.* – Lisboa: Typ. Lallemand Frère, 1875, p.7.

de chapa de leque".¹⁸⁷ No entanto, não se encontrou, até à data, nenhum cordofone em Portugal com estas características. Através de declarações de Gilberto Grácio, sabe-se que pelo menos desde os inícios do século XX, foram construídas algumas guitarras portuguesas com dimensões maiores e ainda que o célebre guitarrista "Armandinho" (Armando Freire, 1891-1946) terá possuído um destes exemplares. Esta informação foi inclusive confirmada pelo Prof. Dr. Rui Vieira Nery, que Raul Nery e Joel Pina terão corroborado. Sabe-se ainda que os guitarreiros Augusto e António Vieira terão possuído em Lisboa desde 1888 uma oficina onde terão criado, para além de variadas guitarras premiadas em diversas exposições (Paris, 1900; St.Louis, 1904; S.Miguel, 1901), alguns exemplares de maiores dimensões.¹⁸⁸ Ao longo da minha pesquisa encontrei ainda algumas guitarras inglesas que se assemelham à descrição do guitarrão. Como é o caso da Guitarra Inglesa de Gérard J. Deleplanque, construída no último quartel do século XVII, em Lille, feita em abeto (Espruce), ácer, marfim, ébano e osso.



Fig. 27 - Guitarra Inglesa de Gérard J. Deleplanque (1755-1792), pertencente ao último quartel do século XVII, Lille, França. (exposta no Museu da Música em Lisboa, MM 535)

¹⁸⁷ Cf. MORAIS, Manuel. *A Guitarra Portuguesa. Das origens setecentistas aos finais do século XIX: Actas do Simpósio Internacional (Universidade de Évora, 7-9 Setembro 2001)*, Lisboa, ESTAR, 2002, p.103.

¹⁸⁸ Um desses "guitarrões" de forma periforme está exposto no Museu Nacional de Etnologia, datado de 1932. Cf. CABRAL, Pedro Caldeira. *À Descoberta da Guitarra Portuguesa*, Santo Tirso : Câmara Municipal, D.L. 2002.

AC	CB	CC	CCV	CT	I (min)	I (max)	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
1,5	21,5/28	37,5	44,8	79	8	8,7	7,5	6,7	17,7/32	15	2,1	20

Quadro nº 2 - Dimensões (cm) da Guitarra Inglesa da Fig. 24. (mais detalhes ver em anexos, guitarra inglesa nº9

Conhecem-se mais modelos de guitarras deste género em França, de violeiros como: Renault & Chatelain (Paris,1787) ou Louis S. Laurent (Paris, 1775)¹⁸⁹. Assim, tem-se conhecimento de que desde meados do século XVIII se construía Guitarras Inglesas de 7 ordens (4 bordões singelos e 3 ordens duplas). Na verdade, pode-se constatar em diversos museus, a presença dos mesmos tipos de cordofones, mas com variações de tamanho. Assim, não é de estranhar que tenha existido uma variante de Guitarra Portuguesa embora de tamanho superior e com mais cordas.

3.2 – A primeira experiência - Guitarra barítono

Por volta de 1970, Carlos Paredes manifestou, ao violeiro Gilberto Grácio, o desejo de possuir um novo instrumento. Pretendia um novo cordofone, idêntico à guitarra portuguesa mas com algumas modificações. A sua ambição era que este instrumento abrangesse simultaneamente o corpo da guitarra portuguesa e a escala da guitarra clássica. O violeiro, com o qual retinha uma ligação de grande amizade, após estudar o comprimento correcto do braço, realizou a sua construção, entregando-lhe este novo modelo de braço mais comprido com 25 trastes e caixa de ressonância ligeiramente maior da Guitarra Portuguesa de Coimbra.



Fig. 28 - Guitarra Barítono de Carlos Paredes.

¹⁸⁹ cf. BAINES, Anthony. *European & American Musical Instruments*. London: B T Batsford, 1966, pp. 43-44.

Este protótipo de ampliação da Guitarra Portuguesa, igualmente de doze cordas distribuídas em seis ordens, construído por Gilberto Grácio, foi afinado por Carlos Paredes num intervalo de quarta abaixo da afinação de Coimbra ficando assim afinado da seguinte forma: Fá3/Fá3; Dó2/Dó2; Lá2/Lá2; Fá2/Fá2; Dó3/Dó2; Sol2/Sol1.



Fig. 29 – Afinação da Guitarra Barítono (6 ordens, 12 cordas)

Ao realizar uma afinação com uma quarta, duas terceiras (menor e maior) seguidas de duas quartas, vai tornar este instrumento de maior amplitude num cordofone com um timbre ainda mais grave. A este cordofone ele irá apelida-lo de “Citolão”, uma expressão usada para definir a grande Cítola da Idade Média, uma espécie de alaúde, daí usar também o termo Guitarra Barítono. Embora, pudesse ter usado o termo Guitarrão, que como referido mais acima já existiria nos anos 30 do século XX (tocado pelo guitarrista Armandinho), ou ainda Guitarra Portuguesa Barítono-Baixo, pois sendo uma modificação directa do seu homónimo faria todo o sentido (tendo sido este termo usado na descrição encontrada no interior dos álbuns “Meu País” e “É Preciso um País”. Porém este terá sido o nome escolhido por Paredes, para conotar o instrumento que usou, desde logo, para acompanhar a sua companheira Cecília de Melo, num LP com doze faixas, intitulado “Meu País” (LP, Decca, SLPDX 523, 1970).¹⁹⁰ Este álbum é o único registo gravado onde ela terá participado, tendo sido o próprio Carlos Paredes o director musical. Esta gravação contém seis músicas tradicionais com arranjos de Paredes e outras tantas originais sobre poemas de Manuel Alegre, Mário Gonçalves e Carlos de Oliveira.

Este não foi o único trabalho assinalado por este instrumento, pois em 19 de Julho de 1974, Paredes viria a realizar uma nova gravação, onde acompanha em improviso, o poeta Manuel Alegre. Assim, o aparecimento do LP “É Preciso um País”,¹⁹¹ gravado logo após a revolução do 25 de Abril, é o segundo registo conhecido em que Carlos Paredes

¹⁹⁰ Gravação produzida nos Estúdios Valentim de Carvalho, Paço d’Arcos, Outubro de 1970.

¹⁹¹ Gravação realizada nos Estúdios Valentim de Carvalho, Paço d’Arcos, a 19 de Julho de 1974. LP, Decca/A Voz e o Texto, SLPDR 4000, 1974.

usa este instrumento para acompanhar poesia. Mas, Paredes acabou por não vir a utilizar mais esta Guitarra Barítono (pelo menos nunca mais terá gravado nada para a posteridade), pois o seu destino pertencia à criação de novas melodias e variações em Guitarra Portuguesa de Coimbra, que marcariam todas as futuras gerações vindouras deste cordofone.

3.3 – O renascer da ideia

Não se deve confundir o Guitolão com os já citados "Guitarrões" ou "guitarra portuguesa Barítono-Baixo". Na realidade, só quem nunca ouviu ou presenciou um espectáculo deste instrumento é que pode confundir estes cordofones, pois apesar de estarem ligados à ideia do seu surgimento e desenvolvimento, o resultado final terminou numa nova sonoridade completamente diferente.

O renascer da ideia de Carlos Paredes, terá partido de um telefonema de Luísa Amaro (companheira de Carlos Paredes) a António Eustáquio informando-o da posse da Guitarra-Barítono de Carlos Paredes. Fascinado com a sua sonoridade, gravou de imediato uma cassette, que mais tarde seria entregue ao Mestre Gilberto Grácio. Empolgado com essa gravação, a reflexão em criar um instrumento com maior extensão de frequências entre sons agudos e graves, de forma a se poder criar músicas sem necessidade de um outro instrumento acompanhar, voltou a surgir. Terá sido no funeral de C.Paredes (23 de Julho de 2004), que o encontro entre G.Grácio e A.Eustáquio surgiu, reforçando a criação desse novo instrumento, sugerido por Paredes. Assim, com madeiras que retinha há mais de trinta anos na sua oficina em Algés, o construtor G.Grácio inicia a estruturação do futuro cordofone, que situar-se-ia a níveis sonoros entre a guitarra e o violão. Em Novembro de 2004, Eustáquio recebe o telefonema há muito esperado: "*O Instrumento está pronto, e eu mesmo vou aí ao Alentejo entregar-lho*", referindo depois no momento da sua entrega: "*Este instrumento já foi patenteado e o seu nome é Guitolão*".¹⁹²

¹⁹² Palavras proferidas por Gilberto Grácio, recordadas por António Eustáquio.

A primeira aparição pública do novo cordofone português foi no dia 18 de Junho de 2005, por volta das 22 horas, num concerto integrado no "Festival de Música de Marvão, produzido nas ruínas da cidade romana da Ammaia e gravado em DVD, como alicerce promocional à pretensão da cidade do Marvão a Património Mundial.¹⁹³ Segundo explicação de Gilberto Grácio, a escolha do local de apresentação terá ido ao encontro deste instrumento ter sido construído com madeiras (datadas de 1987) deste local, assim como, o facto de o executante ser natural do Marvão. O evento foi apresentado pelo Prof. Doutor Rui Vieira Nery, onde o guitarrista A.Eustáquio e o quarteto Ibero-Americano¹⁹⁴ brindaram o público com peças de J. S. Bach, Carlos Paredes, A. Piazzola e ainda alguns originais compostos propositadamente para este instrumento. Ficou patente nesta demonstração, que o Guitolão resulta enquanto instrumento solista, mas também que a sua sonoridade resulta com quartetos de cordas, ficando assim provado a sua possível inserção em orquestras. A apresentação seguinte efectuou-se no Museu do Fado, no dia 6 de Julho de 2005. Este evento foi apresentado pela directora do Museu (Dr.ª Sara Pereira), seguido de algumas explicações da sua construção reveladas pelo violeiro G.Grácio e finalizado com o concerto de Guitolão, desempenhado por A.Eustáquio a solo. Neste mesmo museu, foi apresentado no dia 10 de Dezembro de 2008, a gravação do CD: "Guitolão – novo instrumento português".

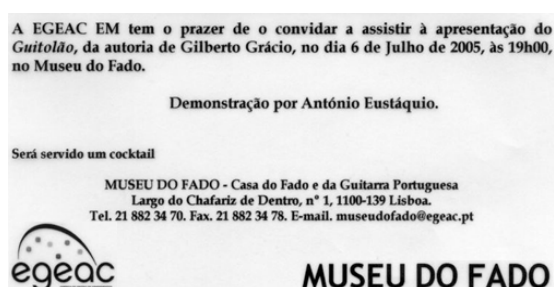


Fig. 30 - Convite da apresentação do Guitolão

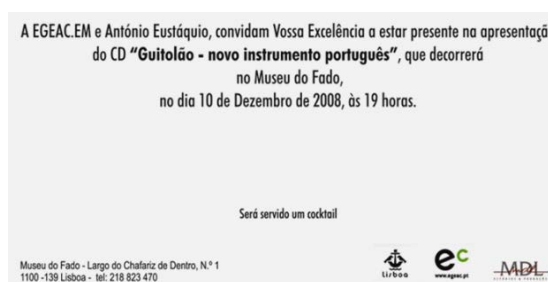


Fig. 31 - Convite de apresentação do CD:
"Guitolão - novo instrumento português"

¹⁹³ Esse DVD promocional foi apresentado a 25 de Setembro de 2005, no Centro Cultural do Marvão, inserido num espectáculo de Outono. Este espectáculo pode ser visualizado no site youtube, no canal de Luís Janeiro, com o seguinte endereço electrónico: http://www.youtube.com/watch?v=PrwHE0uvFfo&feature=player_embedded. Relembro ainda que este evento foi promovido pela Vereadora da Cultura da Câmara Municipal do Marvão, a Dra Madalena Tavares.

¹⁹⁴ O Quarteto Ibero-Americano é composto por António José Miranda (violino, já anteriormente tinha companheiro de A.Eustáquio no projecto Camerata Lusitana), Ana Beatriz Manzanilla (violino), Pedro Saglimbeni Muñoz (viola de arco) e Jeremy Lake (violoncelo).

3.4 – Características do Guitolão

Em 2001, o violeiro Gilberto Grácio começou a elaborar um instrumento de natureza diferente do protótipo construído para Carlos Paredes. A invenção do termo “Guitolão”, parte do encontro lexical entre a Guitarra e o Violão (guit+olão). Embora, existam alguns cultores que tenham tentado desfazer este neologismo, o emprego do termo faz todo o sentido, pois a ideia inicial da sua criação terá partido da busca de um instrumento semelhante à guitarra portuguesa, mas que não necessitasse do acompanhamento da viola. Assim, embora possa concordar com o facto de não ser esta a terminologia classificativa mais correcta, seja no entanto, aquela que faz mais sentido.

Num projecto exclusivamente da autoria do mestre da violaria portuguesa, o processo de calibragem e cálculo do comprimento das cordas vibrantes para que tivessem a medição correcta permitindo por isso uma afinação perfeita, foi realizado no âmbito de conseguir uma sonoridade diferente da guitarra portuguesa, permitindo tornar-se num instrumento solista equilibrado, com enorme riqueza em harmónicos, devido em grande parte ao aumento do comprimento de corda (do cavalete à pestana são 62,2 cm). Ainda relativamente à ampliação do braço e do respectivo aumento do comprimento de corda, é importante reparar que a resposta deste a partir do 12º traste retenha uma dinâmica que a guitarra portuguesa não desfruta.

O encordoamento do Guitolão, de seis ordens de cordas duplas, é geralmente afinado uma quinta abaixo da afinação da Guitarra de Lisboa (três tons e meio), embora, segundo Eustáquio, outras afinações possam ser utilizadas e exploradas. Assim a afinação do agudo para o grave é a seguinte:



Fig. 32 – Afinação do Guitolão (Mi3/ Mi3; Ré3/ Ré3, Lá2/ Lá2; Mi2/ Mi2; Ré3/ Ré2; Sol2/Sol1).

Relativamente à morfologia e organologia do Guitolão, pode-se dizer que possui algumas semelhanças em comparação à guitarra portuguesa actual, embora apresente algumas diferenças:

1. Caixa de ressonância de maiores dimensões
2. Formato da caixa de ressonância semelhante a algumas guitarras inglesas construídas no século XVIII.
3. Aumento da largura da caixa (cerca de 2 cm maior que a guitarra de Lisboa)
4. Acréscimo da escala em mais de 6 polegadas (15,24 cm)
5. A divisão cromática da escala em 23 trastes de metal (13 até à junção do corpo e 10 sobre o tampo harmónico)
6. Braço mais longo
7. Encordoamento de maior calibre e espessura
8. O cavalete não assenta sobre a pataleta¹⁹⁵
9. Colocação de roseta na boca do instrumento¹⁹⁶
10. Escolha tradicional das madeiras usadas: espruce (tampo harmónico), pau-santo (tampo inferior e ilhargas), cedro do Canadá (braço) e ébano (escala).
11. Remate final da voluta em losango



Fig. 33 – Guitolão e o seu criador, o Mestre da Violaria Portuguesa, Gilberto Marques Grácio.

¹⁹⁵ Pormenor semelhante a algumas Guitarras inglesas e portuguesas datadas do século XVIII. Uma característica usada igualmente pelo seu pai, João Pedro Grácio Júnior (1903-1967) e ainda pelo seu avô, João Pedro Grácio (1872-1962). A pataleta é uma peça (geralmente em osso ou madeira) colocada debaixo do cavalete. Tem a função de não estragar o tampo e de distribuir melhor a vibração das cordas.

¹⁹⁶ A função desta peça não é só de motivos ornamentais, pois serve igualmente para esconder a forma como as travessas e respectivos barramentos internos foram colocados.

3.5 - O nascer de uma nova sonoridade

3.5.1 – António Eustáquio, a voz do novo instrumento português

Nasceu a 2 de Junho de 1961 e é actualmente professor de Educação Musical no Agrupamento de Escolas de Castelo de Vide. O seu primeiro interesse pela música terá nascido através da guitarra eléctrica, quando ainda frequentava o liceu. Anos mais tarde, interessado pelas sonoridades do Jazz, inscreveu-se no Hot Clube, mas, e segundo o próprio, *“já havia tanta gente, em todo o mundo, a tocar tão bem jazz e rock (...) que eu achei que estar a fazer mais do mesmo não valia a pena.”*¹⁹⁷ Depois de ter passado pelo rock, estudado guitarra clássica e Composição e Piano no Conservatório Regional de Castelo Branco, ter-se-á virado para a guitarra portuguesa. Nascendo, assim, o seu projecto " Sons do Tempo", onde influenciado pela soberania da música de C.Paredes (que conheceu pessoalmente nos anos 90, tendo inclusive tocado no seu funeral), explora a guitarra por novos caminhos, juntamente com um trio de cordas. Mais tarde, transcreveu para guitarra portuguesa a obra de Vivaldi para alaúde, tendo demonstrado um rigoroso virtuosismo juntamente com o violinista António Miranda e a Camerata Lusitana.¹⁹⁸ Depois, lançou em conjunto com os mesmos elementos o seu segundo CD: "J.S. Bach para Guitarra Portuguesa", mas sempre *“com o intuito de inovar e criar novas sonoridades”*.

¹⁹⁷ RODRIGUES, Luís Filipe & NEGRÃO, Leonardo. *O professor de Música que deu vida a uma ideia de Carlos Paredes*, Lisboa, Diário de Notícias, 28 Fevereiro 2009.

¹⁹⁸ Orquestra de câmara, composta essencialmente por músicos da Orquestra Gulbenkian. O CD foi gravado nos estúdios MDL, em Paços de Arcos, em Outubro de 2002 (AE2002CD).

3.5.2 – O guitolão e a Música de Câmara

Em 2008, acerca da sonoridade do Guitolão, Eustáquio afirma: *"tem um som muito doce, embora quando é necessário, também se consiga obter dele um som forte. No fundo, é um instrumento muito equilibrado, com um leque muito grande de frequências sonoras. Tem graves fundos e também agudos com boa presença (...) à altura do sonho de Carlos Paredes"*.¹⁹⁹ Mais tarde, em entrevista ao Diário de Notícias a 18 de Maio de 2010, sublinha que o Guitolão não é um cordofone voltado para o Fado, mas antes propício ao surgimento de um "repertório novo e clássico". Adiantando ainda que, este instrumento adapta-se melhor à música barroca do que a guitarra portuguesa, pois a sua sonoridade encontra-se mais próxima do alaúde.

Assim, num trabalho em conjunto com o Quarteto Ibero-Americano, assinalou a gravação do primeiro CD/DVD com o novo instrumento português. Este trabalho proporciona ao público a audição de 10 faixas compostas integralmente por Eustáquio, segundo o qual diz ter sido inspirado pelo seguinte poema de Ruy Belo²⁰⁰:

*"Naquela tarde quebrada
Contra o meu ouvido atento
Eu soube que a missão das folhas
É definir o vento"*

Mais tarde, em Fevereiro de 2009, irá gravar com a compositora e guitarrista Luísa Amaro, o CD "Mediterraneos",²⁰¹ onde embora com uma participação menor, demonstra aqui mais uma vez a amplitude sonora do Guitolão, criando modulações integradas numa sonoridade de cariz mais oriental. O CD considerado pela autora "uma libertação de Carlos Paredes" e uma "conquista de uma sonoridade própria", foi apresentado oficialmente nos dias 16 e 17 de Outubro de 2009, no Jardim de Inverno do Teatro S. Luiz. Segundo o artigo do Diário de Notícias²⁰² e palavras à Antena2, Luísa Amaro desvenda

¹⁹⁹ DORES, Roberto. Lisboa, Diário de Notícias, 20/06/2005.

²⁰⁰ Relembro que na edição do CD "Guitolão – novo instrumento português", oito das dez faixas do álbum contêm o termo "folhas".

²⁰¹ O CD "Mediterraneos", editado pela Editora Indie: ALTVS, é constituído por nove faixas, compostas por Luísa Amaro e conta com a participação de António Eustáquio (guitolão), Gonçalo Lopes (clarinetes) e Baltazar Molina (percussões orientais) e ainda Mário Laginha numa participação especial na faixa 6.

²⁰² DORES, Roberto. *Guitolão apresentado em concerto em Marvão*, Évora, Diário de Notícias, 20 Junho 2005.

que se abriu a possibilidade de um novo repertório, tendo em conta a sonoridade do Guitolão assemelhar-se a um alaúde árabe.



Fig. 34 - Fotografia integrada no álbum "Mediterraneos". Da esquerda para a direita: Luísa Amaro (guitarra portuguesa), António Eustáquio (guitolão), Gonçalo Lopes (clarinete), Baltazar Molina (Precursão do Oriente)

Assim, na sua viagem musical onde explora sonoridades dos povos do sul, ela convida para o seu álbum de estreia, para além do já referido A.Eustáquio, o clarinetista Gonçalo Lopes (especialista em música oriental), Baltazar Molina (estudante de percussão oriental) e ainda a performance Rita Fontes (convidada para integrar os espectáculos ao vivo, sendo ela bailarina de danças orientais e fundadora da companhia de dança, Zambra). Sobre a inédita junção da guitarra portuguesa e do guitolão, Amaro declara: *"quis evitar a guitarra clássica para fugir ao som tradicional e pensei no guitolão para fazer baixo-contínuo, mas acabou fazendo contracantos comigo!"*. O resultado final é um álbum de afirmação para Amaro, enquanto compositora e executante, onde passando por Paredes consegue explorar a música árabe, com alguns elementos de Folk-Jazz e repleto de alternâncias entre padrões mínimos.

3.5.3 - O Guitolão encontra o Jazz

Em Outubro de 2009, António Eustáquio em parceria com Carlos Barretto vai à procura do Jazz, num projecto que ficou publicamente conhecido ao ser inserido no programa do Seixal-Jazz, que deverá ser gravado e editado sob a chancela da JACC

Records, após inserção destes no programa do Jazz ao Centro, em Coimbra.²⁰³ O espectáculo é invulgar, devido não só à originalidade sonora provocada pelo virtuosismo de Eustáquio, mas também pela exploração tímbrica que Barretto explora do Contra-Baixo através do arco ou do pizzicato, mas também quando recorre a alguns efeitos electrónicos. Um aspecto que o Guitolão ainda não consegue invocar (embora com alguma pena, segundo A.Eustáquio). Estilisticamente não se pode enquadrar nos cânones formais do Jazz, mas tendo em conta que preservam a autenticidade, a criatividade musical (duas características essenciais do Jazz), as influências musicais que Barretto insere musicalmente e ainda um lado mais erudito de Eustáquio, pode-se inserir este projecto na categoria do Etno-Jazz. A apresentação desta nova sonoridade, sendo o produto final no mínimo inovador, provém da harmonia tímbrica entre os dois instrumentos, resultado de movimentos essencialmente improvisados, de diálogos permanentes onde é exposta as vivências musicais de ambos. Carlos Barretto auto-considera-se um improvisador, e como tal, este projecto vive exactamente desse aspecto. Isto é, o espectáculo foi montado nesse sentido, em que inicialmente tocam um tema original de um deles, criando assim um ambiente sonoro propício para o começo da aventura e do abstracto, gerados pelos diálogos entre o Contra-Baixo e o Guitolão em improviso.



Fig. 35 – António Eustáquio (Guitolão) e Carlos Barreto (Contra-Baixo)

²⁰³ Algumas das performances deste projecto musical podem ser escutadas e visualizadas no seguinte endereço electrónico: <http://www.youtube.com/user/infobarretto#p/u>

CONCLUSÕES

A investigação conducente à elaboração do presente trabalho, permitiu chegar a diversas formulações concludentes. De certa forma, algumas dessas enunciadas indagações expostas poderão criar alguma altercação sobre a temática exposta. A procura da desmistificação sobre as proveniências da Guitarra Portuguesa, foram aqui expostas, onde penso ter conseguido de forma sucinta, desdobrar o enquadramento histórico e sociológico em que sobrevém o Fado em Portugal.

Através da documentação levantada, referente ao panorama musical português setecentista e oitocentista, procurei identificar o meio social em que surgem os primeiros fados (essencialmente ambientes pândegos, nos inícios do século XIX). Procurei ainda demonstrar que na segunda metade do século XIX, subsiste o deslocamento do Fado para os meios aristocráticos e burgueses. Assim, penso ter obtido a criação dos alicerces teóricos elementares para desenvolver fidedignamente o contexto histórico e social em que surge a Guitarra Portuguesa.

Circunscrito este cenário, reuni uma colectânea de documentos comprovativos e refutativos de diversas hipóteses formuladas anteriormente por diversos autores, sobre o aparecimento da Guitarra e do Fado na cidade de Coimbra.

Ao longo do primeiro capítulo enumerei diversos autores que perfilham a mesma narrativa histórica sobre o Fado de Coimbra. Os seus discursos vão ao encontro do mito fundador de Augusto Hilário ou de José Dória. Reduzindo o género musical coimbrão a uma simples forma serenim de cortejamento amoroso, realizado pelos estudantes da cidade. Realçam ainda o facto de este provir do fado lisboeta, sendo as dissemelhanças adjacentes à configuração coimbrã, a forma como os estudantes aristocratas interpretam e declaram as letras das melodias num estilo de bel-canto.

O Fado dissipou-se por todo o país, tendo inclusive chegado a Coimbra. Contudo sempre terá subsistido uma forte componente musical aglutinada à mais antiga Academia universitária do país. As considerações que enunciei nesta dissertação sobre este assunto vão ao encontro das origens desta forma de canto estarem ligadas à estreita relação entre as duas comunidades existentes na cidade (estudantes e populares). Penso ter conseguido demonstrar através de diversos relatos, testemunhos e outros exemplos que

comprovam a existência da Canção de Coimbra, que pode e deve ser entendida através da separação dos seus dois filões. Sendo o primeiro aliado à vivência musical existente e ainda hoje retratada em diversos ambientes festivos, pelos populares da sua região (filão popular) e o segundo ligado aos estudantes da sua Academia (filão Académico).

Como consequência da investigação realizada na outra etapa desta investigação, penso ser agora possível apresentar, de forma fundamentada, a tese que a actual Guitarra Portuguesa foi formulada nos anos vinte, do século XX, numa parceria entre Artur Paredes e a família Grácio (violeiros), na formulação e desenvolvimento da Guitarra Portuguesa de Coimbra. Acredito ter ilustrado que existe actualmente um género uniforme a nível nacional, tendo sido implementado e estabilizado por volta de 1960. Relativamente às suas proveniências este sobrevém da fusão de pelo menos dois tipos semelhantes de cordofones existentes no nosso país (Guitarra Inglesa e a Guitarra-Bandurra), tendo ainda sido um factor fundamental para a sua formulação algumas das características da Guitarra Toeira, sendo este um dos cordofones mais emblemáticos e típicos da cidade de Coimbra.

No desenvolvimento da segunda parte desta investigação, comprovo a existência, pelo menos desde inícios do século XX, de alguns géneros de Guitarras com características de maior dimensão, tendo a sua formulação originado, nos finais do mesmo século, o aparecimento da Guitarra-Barítono e posteriormente no surgimento de um cordofone exclusivamente de origem nacional, o Guitolão, desenvolvido pelo Mestre da Violaria nacional, Gilberto Grácio.

Finalmente, para além da exposição de diversos elementos de carácter histórico, musicológico e também sociológico, o presente trabalho abre renovadas perspectivas na investigação das muitas questões levantadas, passíveis de vindouros esclarecimentos

*“Quando uma guitarra trina
Nas mãos de um bom tocador
A própria guitarra ensina
A cantar seja quem for*

*Eu quero que o meu caixão
Tenha uma forma bizarra
A forma de um coração
A forma de uma guitarra*

*Guitarra, guitarra querida
Eu venho chorar contigo
Sinto mais suave a vida
Quando tu choras comigo”
(Pedro Ayres Magalhães)*

FONTES E BIBLIOGRAFIA

1 - FONTES PRIMÁRIAS MANUSCRITAS

COUTO, Domingos do Loreto. *Desagravos do Brazil, e Glorias de Pernambuco. Discursos Brasilicos, Dogmaticos, Belicos, Apologeticos, Moraes, e Historicos / (...) / por seu ator Domingos do Loreto Couto, Presbitero profeço da ordem do Principe dos Patriarchas S. Bento*, 26 de Março de 1757, manuscrito, Biblioteca Nacional, P-Ln. F.5097.

LE GRAS, João Gabriel. *Recueil d'Ariettes choisies / avec / accompagnement de guitarrre / anglaise. / Dédiées et Présentées à Son / Altesse Royale / Dna. Maria Benedicta / Princeza do Brézil / Par son très humble serviteur*, manuscrito, Biblioteca Nacional da Ajuda, P-La 54-X-37 (1-5).

Regras ao meirinho para suster o comportamento escandaloso de estudantes (amdam De noite com armas fazendo musicas outros autos nam muy onestos), Carta para o Reitor da Universidade de Coimbra, 20 de Junho de 1539, manuscrito, Arquivo da Universidade de Coimbra, P-Cua, Provisões t. I, fl.426.

RIBAS, João António. *Album de musicas nacionaes portugueza: constando de cantigas e tocatas usadas nos differentes districtos e comarcas das provincias da Beira Traz-os Montes e Minho*, 2ª ed., Porto, C. A. Villa Nova, 1860

S. BOAVENTURA, Frei Francisco de, *Sonata Para duas Guitarras, e dous Violinos Para executar no seu Principio A Ex.^{ma} Sr.^a D. Maria Barbara, Composição Do R.^{mo} P.^e M.^e S.^r Fr. Francisco de Boa Ventura Carm. Calç: A.D. 1789*, manuscrito, Biblioteca Nacional, P-Ln M.M. 255//1.

SANCHES, Ribeiro. *Método para aprender e estudar a medicina: cartas sobre a educação da mocidade (1759)*, Porto: Editorial Domingos Barreira, 17-?. P-LN, F. 6482

TOTTI, Giuseppe, *Quartetto per due Mandolini, e due Chitarre di Giusepe Toti*, 1793, manuscrito, Biblioteca Nacional, P-Ln F.C.R. 216//47.

Varias Pessas para se tocar em Guitarra [Inglesa] do Anno de 1808, manuscrito, Biblioteca Nacional, P-Ln MM 351.

2- FONTES PRIMÁRIAS IMPRESSAS

ARANHA, Isidro. *Fado / letra de João de Deus*, Coimbra: Correia Cardoso, 1909. (P-Ln, MI-2-1-147)

Boletim da Associação dos Antigos Estudantes de Coimbra, nº 13, Coimbra, Julho de 1978

Boletim da Associação dos Antigos Estudantes de Coimbra, nº 13, Coimbra, Julho de 1978, pp. 19-31. - Afonso de Sousa no 1º Seminário sobre o Fado de Coimbra, em 20 de Maio de 1978

DORES, Roberto. *Guitolão apresentado em concerto em Marvão*, Lisboa, Diário de Notícias, 20/06/2005

Gazeta de Lisboa. Lisboa: Regia Officina Typographica (P-Ln J. 2510 M)

Hymno da Despedida: do 5ºano Jurídico, 1887-1888. (P-Ln MI-2-1-127)

LEITE, António da Silva, *Seis Sonatas de Guitarra com acompanhamento^{to} de hum Violino & duas Trompas ad libitum; offerecidas a S. A. R. a Senhora D. Carlota Joaquina, Princesa do Brazil. Porto. Anno de MDCCXCII*. (P-La 137-III-66).

MACEDO, Francisco. *Polka*, 1867. (P-Ln Os.2-11-1-1271)

Queixumes das pequenas, à vista da próxima mudança / quadras jocosas em que primeiro falo eu...por um ratão jade cabelos brancos, Lisboa: Typ. Nery, 1838. (<http://purl.pt/14484>, consultado a 23/11/2010).

Suplemento: *A' Gazeta de Lisboa*. Numero XLIII. Na Regia Officina Typ. Sabbado 29 d'Outubro de 1791

VASCONCELOS, Jorge Ferreira de. *Zelotypo, Eufrosina, Siluia de Sousa / Comedia eufrosina / De nouo reuista, & em partes acrecetada. Impreffa em Coimbra / Por loã de Barreyra Imprefsr da Vniuerfidade; / Aos dez de Mayo. M.D.LX.*, Coimbra, UC, 1560. (<http://purl.pt/12154/3/>, consultado a 14/09/2010).

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical contendo todos os termos technicos... ornado com gravuras e exemplos de música / por Ernesto Vieira*. ed. Pacini, 2ª ed., Lisboa: Lambertini, Typ Lallemand, 1899. (P-Ln M. 968 V)

3- FONTES SECUNDÁRIAS

- ALMEIDA, Fialho de. *Lisboa galante: episodios e aspectos da cidade*, Lisboa, Circulo de Leitores, 1992
- BAINES, Anthony. *European & American Musical Instruments*. London: B T Batsford, 1966
- BARRETO, Mascarenhas. *Fado Canção Portuguesa*, Lisboa, Oficina Gráfica Boa Nova Lda., 1959
- BARRETO, Mascarenhas. *Fado: origens líricas e motivação poética*, Lisboa, Editorial Aster, 1964
- BERMUDO, Juan. *Comiença el libro llamado Declaraciõ de instrumẽtos musicales*, ed. Bärenreiter-Verlag, 1555
(<http://books.google.com.br/books?id=fzw8AAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false>, consultado a 28/10/2010)
- BRAGA, Teófilo, *Cancioneiro Popular*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1867
- BRAGA, Teófilo. *As modernas ideias na litteratura portugueza*, E. Chardron; Lugan & Genelioux, Vol.2, 1892.
- BRAGA, Teófilo. *Cancioneiro Popular*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1867.
- BRAGA, Teófilo. *História da poesia popular portugueza*, Porto, Typographia Lusitana, 1867
- BRAGA, Teófilo. *O povo portuguez: nos seus costumes, crenças e tradições*, Lisboa, Livraria Ferreira, 1885
- BRANCO, Salwa Castelo. *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX. A-C*, Lisboa: Círculo de Leitores / Temas e Debates, 2010
- BRANCO, Salwa Castelo. *Fado Vozes e Sombras*, Lisboa, ELECTA, 1994
- BRANDÃO, Mário. *Documentos de D. João III*, vol.1, Coimbra, 1937
- BRANDÃO, Mário. *Cartas de Frei Brás de Braga para os priores do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, Coimbra, Estudos Vários, v.1, 1972
- BRANDÃO, Mário; ALMEIDA, Manuel Lopes. *A Universidade de Coimbra, Esboço da sua história*, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1937
- BRAUN, SKELTON & HOGENBERG. *Civitates Orbis Terrarum - 1572-1618*, Theatrum Orbis Terrarum Ltd., Vol.1-3, 1965. (P-Cug J.F.-71-4-10)
- BREMNEREM, Robert. *Instructions for the Guitar; with a Collection of Airs, Songs & Duets*, Edinburgh, 1758

- BRUNO, Ernani Silva. *Equipamentos, usos e costumes da casa brasileira: Equipamentos*, ed. Marlene Milan Acayaba / Museu da Casa Brasileira, Ed.USP, Vol.5, 2001
- CABRAL, Pedro Caldeira, *A guitarra Portuguesa*, Lisboa, Ediclube, 1999.
- CABRAL, Pedro Caldeira, *Guitarristas Lendários*, Mecenias Edições Casa da Música, 6 Fevereiro, 2010
- CABRAL, Pedro Caldeira. *À Descoberta da Guitarra Portuguesa*, Santo Tirso: Câmara Municipal, D.L. 2002
- CABRAL, Pedro Caldeira, *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, Lisboa, Fundação Caloust Gulbenkian, 1983
- CAIADO, Carlos. *Antologia do Fado de Coimbra*, Coimbra, Gráfica de Coimbra, 1986
- CAMÕES, Luís. *Lírica: 3º Volume das Obras Completas*, Circulo de Leitores, 2ª ed., 1980
- CAMÕES, Luís. *Os Lusíadas: 1º Volume das Obras Completas*, Circulo de Leitores, 2ª ed., 1980
- CARVALHO, Anjos de. *Evocação de Hylário na Coimbra do seu tempo*, Sociedade Histórica da Independência de Portugal, 1998
- CARVALHO, João Cândido. *Eduardo ou os mistérios do Limoeiro*, Lisboa, Typ. da Revolução de Setembro, 1849
- CARVALHO, Joaquim Martins de. *Apontamentos para a História Contemporânea*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1868
- CARVALHO, Pinto de, *História do Fado*, Lisboa, Empresa da História de Portugal, 1903
- CARVALHO, Pinto. *História do fado*, Editorial Maxtor, 2009
- CARVALHO, Pinto. *História do fado*, Publicações D. Quixote, Vol.1, 2ªed., 1984
- CASEIRO, Virgílio. *O Orfeon Académico de Coimbra desde 1880: causas determinantes, objectivos e evolução*, Coimbra, Dissertação de mestrado em Ciências Musicais apresentada à Faculdade de Letras de Coimbra, FLUC, 1992
- CASTELO-BRANCO, Salwa. *Voix du Portugal*, Paris, Cité de la Musique; Actes du Sud, 1997
- CASTILHO, Júlio: *Lisboa antiga (O Bairro Alto)*, Lisboa, Antiga Casa Bertrand, J. Bastos, 1903
- COELHO, Adolfo. *A língua portuguesa: curso de literatura nacional para uso dos lyceus : noções de glottologia geral e especial portugueza*, Porto, Magalhães & Moniz, 1887

- CRUZ, Maria Antonieta de Lima. *História da Música Portuguesa*, Lisboa, Editorial Dois Continentes, 1955
- DAMASO, Reis. *João de Deus e a sua obra*, Lisboa, Livraria Ferin & ca, 1985
- FÉTIS, François Joseph. *Diccionario das palavras que habitualmente se adoptão em musica de F.J. Fétis, traduzido e aumentado por José Ernesto D'Almeida*, Cruz Coutinho, 1858
- ROQUETE, José Ignacio; FONSECA, José da. *Dicionário dos sinónimos, poético e de epítetos da língua portuguesa*, Ed. Aillaud e Bertrand, 1848
- ÉLIS, Bernardo. *Chegou o governador*, José Olympio, 2ªed, 1987
- LACERDA, Manassés. *Fados e Canções Portuguezas cantadas por Manassés de Lacerda para cylindros e disco de machinas fallantes*, Porto, Casa Moreira de Sá, 2ªsérie, 1914
- FARIA, Eduardo Augusto de. *Novo Diccionario da Lingua Portugueza (...) seguido de um Diccionario de Synonymos*, Lisboa: Tip. José Carlos de Aguiar Vianna, 1849.
- FARIA, Francisco. *Fado de Coimbra ou Serenata Coimbrã?*, Coimbra, Comissão Municipal de Turismo, 1980
- GALLOP, Rodney. *Cantares do povo português. Estudo crítico*, tradução: António Emílio de Campos, Lisboa, Ed. Instituto Alta Cultura, 1937
- GAMA, Arnaldo. *Honra ou Loucura: romance*, Porto, Casa de Cruz Coutinho, 1858
- GARRIDO, Álvaro. *O cinema sob o olhar de Salazar*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000
- HENRIQUE, Luís. *Instrumentos Musicais*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 5ª Ed., 2006
- LAMBERTINI, Michel'Angelo. *Chansons et instruments, renseignements pour l'étude du folklore portugais*, Lisboa, 1902
- LAMBERTINI, Michel 'Angelo. *Industria Instrumental Portuguesa*, Lisboa, 1914
- LAMY, Alberto Sousa. *A Academia de Coimbra: 1537-1990: história, praxe, boémia e estudo, partidas e piadas, organismos académicos*, Lisboa, Rei dos Livros, 2ª ed., 1990
- LEÇA, Armando. *Da música Portuguesa*, Porto, Livraria Educação Nacional, 2ªed., 1942.
- LEITE, António da Silva. *Estudo de Guitarra em que se expoem o meio mais facil para aprender a tocar este instrumento*, Porto, Officina Typographica de António Alvarez Ribeiro, 1796

- LEPPERT, Richard. *Music and image: domesticity, ideology and socio-cultural formation in eighteenth-century England*, CUP Archive, 1993
- LICHNOWSKY, Felix Maria Vincenz Andreas. *Portugal: Recordações do anno de 1842. Pelo príncipe Lichnowsky. Traduzido do allemão*. Lisboa, na Imprensa Nacional, 1844
- MACHADO, Júlio Cesar. *Scenas da minha terra*, Lisboa, Editor – José Maria Correa Seabra, 1862
- MAIA, Ambrósio Fernandes. *Apontamentos para um methodo de guitarra: acompanhados de littographias... / por A. F. Maia e D. L. Vieira*. – Lisboa: Typ. Lallemand Frère, 1875
- MALHÃO, Francisco Manuel Gomes da Silveira. *Vida, e feitos de Francisco Manoel Gomes da Silveira Malhão, escrita por elle mesmo: com as obras, quantes compoz em prosa, e verso até ao anno de 1789, o solemne de sua formatura, sementeas pelo corpo da obra nos seus respectivos lugares, com as rubricas mais compêntes*, Na Typ. de J. F. M. de Campos, Lisboa, 4 Tomos, 1823
- MARANHÃO, Francisco dos Prazeres. *Diccionario geographico abreviado de Portugal e suas possessões ultramarinas*, Porto, Casa de viúva Moré, 1862
- MARIZ, Pedro de. *Dialogos de varia historia: em que su[m]mariamente se referem muytas cousas antigas de Hespanha...*, Officina de Antonio de Mariz, 1598. (<http://www.archive.org/details/dialogosdevariah00sarm>, consultado a 25/03/2011)
- MCVEIGH, Simon. *Concert life in London from Mozart to Haydn*, Cambridge University Press, 2006
- MIRANDA, Francisco de Sá de. *Obras do doctor Francisco de Sá de Miranda*, Lisboa, Typografia Rollandiana, Vol.1, 1784. (<http://www.archive.org/stream/obrasdodoctorfr02miragoog#page/n61/mode/2up>, consultado a 12/01/2011).
- MOITA, Luís. *O Fado Canção de Vencidos*, publicações Mocidade Portuguesa, 1936
- MORAIS, Manuel. *A Guitarra Portuguesa. Das origens setecentistas aos finais do século XIX: Actas do Simpósio Internacional (Universidade de Évora, 7-9 Setembro 2001)*, Lisboa, ESTAR, 2002
- NERY, Rui Vieira, *Para uma História do Fado*, Lisboa, Publico/Corda Seca, 2004
- NERY, Ruy Vieira. “A Guitarra Portuguesa em estudo. Novos problemas, novos contextos e novas metodologias. Nota Introdutória”, MORAIS, Manuel. *A Guitarra Portuguesa. Das origens setecentistas aos finais do século XIX: Actas do Simpósio Internacional (Universidade de Évora, 7-9 Setembro 2001)*, Lisboa, ESTAR, 2002

- NEVES, César das. *Cancioneiro de Muzicas Populares: collecção recolhida e escrupulosamente trasladada para canto e piano (...)*, Porto, Typographia Occidental, Tomo I-1893/ Tomo II-1895/ Tomo III-1898
- NUNES, António Manuel; PAULO, José dos Santos. *Flávio Rodrigues da Silva: Fragmentos para uma Guitarra*, Coimbra, Minerva, 2002
- OLIVEIRA, Almeida. *Estrutura social de Coimbra no século XVI, Actas do Simpósio Internacional "A sociedade e a cultura de Coimbra no renascimento"*, Coimbra, Epartur, 1982
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, Lisboa; Fundação Calouste Gulbenkian, Museu Nacional de Etnologia, 1966
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, Fundação Calouste Gulbenkian, 3ª ed., Lisboa, 2000
- Palito Métrico e Correlativa Macarrónea Latino Portuguesa, nova edição de harmonia com a quarta, de 1792. Organizada por António Gomes da Rocha Madahil*, Coimbra, Oficinas Coimbra Editora, 1942
- PIMENTEL, Alberto, *A Triste Canção do Sul (subsídios para a história do fado)*, Lisboa, Livraria Central de Gomes de Carvalho, 1904
- RAMOS, Rui; MATTOSO, José, *História de Portugal*, Editorial Estampa, 2001
- RANDEL, Don Michael. *The Harvard dictionary of music*, Harvard University Press, 4ªed., 2003
- REBELLO, Luiz Francisco, *História do Teatro de Revista em Portugal*, 1º volume, Lisboa, Publicações. D. Quixote, 1984
- RÉGIO, José. *Fado Português: Poemas de Deus e do Diabo*, Portugália Editora, 1958
- RIBEIRO, Herlandér. *Cartas de uma tricana (Coimbra de 1903 a 1908)*, Lisboa, Edição fora do mercado, 1936
- ROBERT, White. *Madeira, its climate and scenery*, Cradock & Co., 1851
- RODRIGUES, Luís Filipe; NEGRÃO, Leonardo. "O professor de Música que deu vida a uma ideia de Carlos Paredes", Lisboa, *Diário de Notícias*, 28 Fevereiro 2009.
- ROSMANINHO, Nuno. "O poder da arte: o estado novo e a cidade universitária de Coimbra", Coimbra, *Imprensa da Universidade de Coimbra, Volume 1 de Arquitectura*, 2006
- SARDINHA, José Alberto. "A Guitarra Portuguesa na tradição rural". MORAIS, Manuel. *A Guitarra Portuguesa. Das origens setecentistas aos finais do século XIX: Actas do*

Simpósio Internacional (Universidade de Évora, 7-9 Setembro 2001), Lisboa, ESTAR, 2002

SCHECHTER, John M. SCHECHTER, John M.: "Bandurria", *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. MacMillan Press Limited. London, 1984

SILVA, Alberto José Gomes da. *Sonate Per Cembalo Composte per il Sig.re Alberto Giuseppe Gomes da Silva, Maestro e Compositore de Musica. (ca.1755-95) (...) Nell stille della chitára Portuguese (...)*, Lisbona, 1760 (P-Ln, C.I.C. 87 V). Edição moderna de: DODERER, Gerhard; NEJMEDDINE, Mafalda Ferreira. *Scala Aretina*, Espanha, Ediciones Musicales, vol.2D, 2003

SILVA, Antônio de Moraes, *Diccionario da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro*, Lisboa: Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, Vol. 1: A – K, 1789

SILVA, Armando Carneiro da. *As récitas do V ano*. Coimbra, Coimbra editora, 1955

SIMÕES, Armando. *A guitarra. Bosquejo histórico*, Évora, edição de autor, 1974

Sketches of Portuguese Life, manners, costume, and character : illustrated by twenty coloured plates / by A. P. D. G., London : printed for Geo. B. Whittaker, R. Gilbert, St. John's Square, 1826

SOUSA, Afonso de. *Do choupal até à Lapa : recordações de um antigo estudante de Coimbra*, Coimbra, Coimbra Editora, 1988.

SOUSA, Afonso de. *O Canto e a guitarra na Década de Ouro de Academia de Coimbra (1920-1930)*, Coimbra, 1986

SOUSA, Afonso de. *Memórias de um antigo estudante do Liceu Rodrigues Lobo em Leiria e da Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra (1915-1930)*, 1989.

SOUSA, Filipe. *Quem foi António Pereira da Costa*, Colóquio Artes: revista de artes visuais, música e bailado, nº2, Lisboa, 1971

SPENCER, Robert; HARWOOD, Ian. "English Guitar", SADIE, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, 2ªed. VIII, 2001

TINHORÃO, José Ramos. *Fado - Dança do Brasil, Cantar de Lisboa - O Fim de um Mito*, Editorial Caminho, 1994

TYRRELL, John. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Grove, vol.12. 2.ª ed., 2001

VALENTE, Vasco Pulido. *A revolta do grelo*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1974

VARELA, Domingos de São José, *Compendio de musica, theorica, e prática, que contém breve instrução para tirar musica... / por Fr. Domingos de S. José Varella (...)*, Porto: Na Typ. de Antonio Alvarez Ribeiro, 1806

VASCONCELLOS, Joaquim de. *Os musicos portugueses*, Porto, Imprensa Portuguesa, vol.1, 1870

VIDIGAL, Manuel José, *Seis minuettas para guitarra e baxo*, Lisboa: Abertos e estampados, por Francisco Domingos Milcent, 1796.

VIEIRA, Ernesto, *A arte musical*, Lisboa, 1899

VILHENA, João Jardim. *Coimbra Vista e Apreciada Pelos Estrangeiros*, Coimbra, UC Biblioteca Geral, Vol.2, 1954

4 - FONTES AUDIO-VISUAIS

AMARO, Luísa. *Meditherranios*, CD, Indie: ALTVS, 2009

CABRAL, Pedro Caldeira. *Música de Guitarra Inglesa*, CD, BMG/RCA Classics, 1998

EUSTÁQUIO, António. *António Vivaldi em Guitarra Portuguesa*, CD, MDL, AE2002CD, 2002

EUSTÁQUIO, António. *Guitolão / novo instrumento português*, CD, MDL, AE0108, 2008

LUSITANA, Camerata; EUSTÁQUIO, António. *J.S. Bach em Guitarra Portuguesa*, CD, SL, 2005

PAREDES, Artur. *Balada de Coimbra*, 78 rpm, His Master's Voice - EQ 93, 7-69284, 1925

PAREDES, Carlos. *Meu País*, LP, Decca, Estúdios Valentim de Carvalho, SLPDX 523, 1970

PAREDES, Carlos. *É preciso um País*, LP, Decca/A Voz e o Texto, Estúdios Valentim de Carvalho, SLPDR 4000, 1974

OLIVEIRA, Adriano Correia de. *Trova do Vento que Passa*, EP, Orfeu / Arnaldo Trindade, Atep 6097, 1963

OLIVEIRA, Adriano Correia de. *Elegia*, EP, Orfeu, Atep 6175, 1967

[FILME]

BARROS, José Leitão. *A Severa*, Prod. Sociedade Universal de Superfilmes, Dist. Imaginação, Cinema, Video e Televisão, Lisvendas Audio e Video, 1931.

5 – FONTES ONLINE

The Tate Gallery, *Illustrated Catalogue of Acquisitions*, London, 1978.

<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=3836&searchid=14551>

(consultado a 28/09/2010)

Saint Louis Art Museum, European Paintings Provenance Project.

<http://www.slam.org/emuseum/code/emuseum.asp?style=Browse¤trecord=1&page=search&profile=objects&searchdesc=dERBY&quicksearch=dERBY&newvalues=1&newstyle=single&newcurrentrecord=6>

(consultado a 13/10/2010)

[BLOG]

“Rua dos Dias que Voam”, *Dia de Feira da Ladra*, 2007,

<http://diasquevoam.blogspot.com/2007/05/dia-de-feira-da-ladra.html>

(consultado a 21/06/2011)

[BLOG]

Guitarra de Coimbra, SÉRGIO, Octávio. *Partitura de Variações para Guitarra*, 2005,

<http://guitarradecoimbra.blogspot.com/2005/06/partitura-de-variaes-para-guitarra.html>

(consultado a 03/04/2011)

ANEXOS

ÍNDICE

ANEXO I – Fichas de cordofones

Nº1 - Guitarra de João de Deus (1830-1896)	108
Nº2 - Guitarra de Manuel Mansilha (1875-1956)	109
Nº3 - Guitarra de Anthero da Veiga (1866-1960)	110
Nº4 - Guitarra de Eugénio da Veiga (1893-1977)	111
Nº5 - Guitarra de Francisco Menano (1888-1970)	112
Nº6 - Guitarra de Augusto Hilário (1864-1896)	113
Nº7 - Guitarra de Artur Paredes (1899-1980)	114
Nº8 - Guitarra de Jorge Morais (Xabregas) (1908-2004)	115
Nº9 - Guitarra de Afonso de Sousa (1906-1993)	116
Nº10 - Guitarra de Flávio Rodrigues (1902-1950)	117
Nº11 - Guitarra de Albano de Noronha (1902-1967)	118
Nº12 - Guitarra de António Brojo (1927-1999)	119
Nº13 - Guitarra de Carlos Paredes (1925-2004)	120
Nº14 - Guitarra de Armando de Carvalho Homem (1923-1991)	121
Nº15 - Guitarra de Ângelo Vieira Araújo (1920-2010)	122
Nº 16 - Guitarra de Manuel da Veiga (1940)	123
Nº 17 - Guitarra de António Ralha (1941)	124
Nº 18 - Guitarra de Jorge Gomes (1941)	125
Nº19 - Guitarra de António Portugal (1931-1994)	126
Nº20 - Guitarra de Jorge Tuna (1937)	127
Nº 21 - Guitarra de Octávio Sérgio (1937)	128
Nº22 - Guitarra de Campos Coroa (1955)	129
Nº23 - Guitarra de Pedro Caldeira Cabral	130
Nº24 - Guitarra de Pedro Caldeira Cabral	131
Nº25 - Guitarra de Pedro Caldeira Cabral	132
Nº26 - Guitarra de Pedro Caldeira Cabral	133
Nº27 - Guitarra de Pedro Caldeira Cabral	134
Nº28 - Guitarra Portuguesa de Henrique Rofino Ferro	135
Nº 29 - Guitarra Portuguesa de António José de Sousa	136
Nº 30 - Guitarra de Avelino Cotinho	137
Nº 31 - Guitarra de Joaquim Domingos Capela	138
Nº 32 - Guitarra de Francisco Lourenço da Cunha	139
Nº 33 - Guitarra de João Gonçalves Jardim	140
Nº 34 - Guitarra de Ignacio Caetano Rodrigues	141
Nº 35 - Guitarra de Álvaro Marciano da Silveira	142

Nº 36 - Guitarra de Jaime Santos (1909-1982)	143
Nº 37 - Guitarra de Apolinário Pombo Pereira	144
Nº 38 - Guitarra de Álvaro Marciano da Silveira (1883-1970)	145
Nº 39 - Guitarra de Carlos Paredes (1925-2004)	146
Nº 40 - Guitarra de José Domingos Camarinha	147
Nº 41 - Guitarra de José Marques Piscalarete	148
Guitarra Inglesa Nº1	149
Guitarra Inglesa Nº2	150
Guitarra Inglesa Nº3	151
Guitarra Inglesa Nº4	152
Guitarra Inglesa Nº5	153
Guitarra Inglesa Nº6	154
Guitarra Inglesa Nº7	155
Guitarra Inglesa Nº8	156
Guitarra Inglesa Nº9	157
Bandurra de António Duarte	158
Viola Toeira de António Augusto dos Santos	159
Cistro de Augustinus Citaroedus	160
Guitarra Escocesa de Joseph Rudiman	161

ANEXO II – Letras e partituras de Canções

Barcas Novas	163
Canção às Tricanas	164
Canção Popular de Coimbra	167
Ella por Ella	168
Fado Serenata	169
Hymno Académico de Coimbra (1853)	170
Hymno Académico de Coimbra do 5ºano Jurídico de 1887-88	172
Lundum da Figueira	174
Moreninha	175
Não Ames	176
O Folgadinho	178
O Tocar da Cabra	179
Saudades de Coimbra	180
Trova do vento que Passa	182
Último Fado	184
Valsa de Outros Tempos	185
Variações do Lundum da Bahia	186
Variações do Lundum do Malhão	187

ANEXO I

Fichas de cordofones

LEGENDA:

AC	Altura do Cavalete
CB	Comprimento do Braço
CC	Comprimento do Corpo
CCV	Comprimento da Corda Vibrante
CT	Comprimento Total
DT	Distância entre as Travessas (nº de Travessas)
EP	Espessura da Pestana
I (min / max)	Altura das Ilhargas (mínima / máxima)
LB	Largura da Boca
LBR	Largura do Braço
LC	Largura do Corpo
NT	Número de Trastes
PL	Distância entre a Pestana e a ponta do Leque

Nº1 - Guitarra de João de Deus (1830-1896)



Dimensões (cm):

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
0,8	19,3/29,3	36,4	44,3	71	15(2)	0,4	5,1/7	5,6	5	29	17	2	14,7

Marcas e inscrições:

44, Rua de Santo Antão, 44, Lisboa. Compra-se e vende-se toda a qualidade de instrumentos novos e usados. Grande sortimento em guitarras. Concerto por Manuel Pereira. Rua das portas de Snato Antão 189 e 191.

Propriedade de:

Museu João de Deus, Avenida Álvares Cabral, nº69, 1250 – 017 Lisboa.

Nº2 - Guitarra de Manuel Mansilha (1875-1956)



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
1,3	19,1/28,1	38,5	44,4	77,5	10(3)	0,7	5,1/7	8	5,5	36	17	2,2	19,2

Marcas e inscrições

Castanheira & C.ª, SUC. Rua do Almada, 170 174 – Telefone 4616 – Porto. Instrumentos de banda, orquestras, Tuna e Jazz – acessórios e músicas Piano/Orgãos/Harmonius. Reparações e niquilagens – Fabrica anexa ao estabelecimento. Pulverizados e acessórios. Concertada 8/2/1944.

Propriedade de:

Museu Académico da Universidade de Coimbra, Colégio de S. Jerónimo, Praça D. Dinis, 3000 – Coimbra.

N.º3 - Guitarra de Anthero da Veiga (1866-1960)



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
1,5	19,3/32	39,5	44	78,3	11(2)	0,5	5,1/5,9	5,8	5,4	35,5	21	2,5	18,7

Marcas e inscrições

Officina de instrumentos de corda de Augusto Vieira. Premiado nas Exposições da Caixa Económica Operaria. De 1889; na Universal de Paris, em 1900; Industrial de S.Miguel, em 1901 e na Universal de S.Luiz, Missouri (E.U.da América) de 1904. (registada) n.º 11892, 1910. R. do Diário de Noticias, 95 a 101. Succursal: 4, Rua de Santo Antão, 4. Lisboa.

Propriedade de:

Sr. Prof. Doutor Luís Alte da Veiga.

N.º4 - Guitarra de Eugénio da Veiga (1893-1977)



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
2	20,5/31,5	41,5	46,5	80	13(2)	0,5	5,3/7,9	7,2	5,3	36,6	18	2,3	17,8

Marcas e inscrições

Domingos Martins Machado, Constructor de Instrumentos de Corda.

Restaurada em 4/3/1994. O constructor (assinatura de Domingos M. Machado) +.673855

Tebosa. Braga. Portugal.

Propriedade de:

Sr. Prof. Doutor Luís Alte da Veiga.

N.º5 - Guitarra de Francisco Menano (1888-1970)



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
1,5	20,5/30,5	39	47	80	11(2)	0,5	5,7/7,9	7,4	5,3	32,5	17	2	19,5

Marcas e inscrições

Augusto Nunes dos Santos. Sucessor de António dos Santos. Manufactor de Instrumentos de corda. Premiado na Exposição Districtal de Coimbra, de 1884 Com Medahla de Prata e na de Lisboa, em 1888. Também vende bordões e cordas verdigaes e todos os acessórios para rebeca. 16. Rua Direita. 18 – Coimbra.

Propriedade de:

Museu Académico da Universidade de Coimbra, Colégio de S. Jerónimo, Praça D. Dinis, 3000 – Coimbra.

N.º 6 - Guitarra de Augusto Hilário (1864-1896)



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
1,3	19,5/29,5	37,5	43,5	74	11,5(2)	0,5	5,2/6,5	7,4	5,2	33,9	17	2	17

Marcas e inscrições

Augusto Vieira. Premiada na Exposição da Caixa Económica Operaria. Fabricante de Rebecas, Violas, guitarras, bandolins, violas braguezas, N'este estabelecimento fabricam-se e vendem-se avulso todas as engrenagens próprias para instrumento de corda. N.º4518.

Propriedade de:

Museu Académico da Universidade de Coimbra, Colégio de S. Jerónimo, Praça D. Dinis, 3000 – Coimbra.

Nº7 - Guitarra de Artur Paredes (1899-1980)



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
1,9	20,5/34,5	42	47	81	10(3)	0,5	6,5/9	8	6	37	18/22	1,5	20

Marcas e inscrições

João Pedro Grácio Júnior. Fabricante de instrumentos de corda. Escadinhas da ponte Nova, 6. Telefone 2940311. Portugal. Aqualva – Cacém. Ano: 1962.

Nº8 - Guitarra de Jorge Morais (Xabregas) (1908-2004)



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
2,3	20,7/33,2	42,2	47,4	84	14(3)	0,4/0,5	5/6,5	8,1	5,1	37	19	2	20,5

Marcas e inscrições

Raúl Simões. Constructor de instrumentos de corda de 1ª qualidade. Concertos de violinos, violoncelos, Rabecões, etc. Garante-se perfeição e solidez em todos os trabalhos executados. Bairro e Santana. Coimbra.

Propriedade de:

Museu Académico da Universidade de Coimbra, Colégio de S. Jerónimo, Praça D. Dinis, 3000 – Coimbra.

Nº9 - Guitarra de Afonso de Sousa (1906-1993)



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
1,9	20,6/34,5	41,5	47	75	13(3)	0,5	6,5/8,5	8,5	5,5	37	18/22	1,5	19,5

Marcas e inscrições

*Guitarraria Leiriense. João Pedro Grácio. 13 – Largo de S.Martinho -14 (ao Limoeiro)
Oficina de construção e reconstrução de toda a qualidade de instrumentos. Especialidade
em banjos de modelos registados e estojos para os mesmos. Premiado na Exposição de
Paris de 1900.*

Propriedade de:

Sr. Doutor Afonso de Oliveira e Sousa.

N.º10 - Guitarra de Flávio Rodrigues (1902-1950)



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
1,3	20,4/32,2	41,5	47	83	10(3)	0,4	5,2/8,2	8,8	5,3	38,4	18	2	21,5

Marcas e inscrições

Reformado por Raúl Sinões. Constructor de instrumentos de corda de 1ª qualidade. Concertos de violinos, Violoncelos, Rabecões, etc. Garante-se perfeição e solidez em todos os trabalhos executados. Bairro de Santana – Coimbra.

N.º11 - Guitarra de Albano de Noronha (1902-1967)



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
1,5	20,7/34,6	42	47,2	79,4	13(2)	0,5	6/9	8,1	5,3	36,8	17/22	1,8	21

Propriedade de:

Museu Académico da Universidade de Coimbra, Colégio de S. Jerónimo, Praça D. Dinis,
3000 – Coimbra.

N.º12 - Guitarra de António Brojo (1927-1999)



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
1,7	20,6/34,2	41,5	47	82,3	10(2)	0,5	6,6/8,2	8,2	5,5	37,2	19/22	2	20

Marcas e inscrições

*Guitarraria Leiriense. João Pedro Grácio. 13 – Largo de S.Martinho -14 (ao Limoeiro)
Oficina de construção e reconstrução de toda a qualidade de instrumentos. Especialidade
em banjos de modelos registados e estojos para os mesmos. Premiada na Exposição de
Paris de 1900.*

Propriedade de:

Sr.ª Dr.ª Maria Helena P. Brojo Paranhos.

N.º13 - Guitarra de Carlos Paredes (1925-2004)



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
2	20,5/34,5	42	46,7	83	10(3)	0,4	7,2/8,2	8,2	6	37,5	18(22)	1,5	20

Marcas e inscrições

*João Pedro Grácio Júnior. Fabricante de instrumentos de corda. Escadinhas da ponte
Nova, 6. Telefone 2940311. Portugal. Agualva – Cacém. Ano: 1967. Outubro.*

N.º14 - Guitarra de Armando de Carvalho Homem (1923-1991)



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
2	20,5/35	41,7	46,9	82	11(3)	0,4	7/9,8	8	5,5	37,7	17(22)	2	19,5

Marcas e inscrições

António Duarte / Sucessor. Telefone 24647 / Casa fundada em 1870. Fabrico e reparação de todos os instrumentos de corda. Todos os acessórios e grande sortido de cordas. Acordeons, Harmónicas, Concertinas, Gaitas de Boca, Bombos e Pandeiretas. 165, Rua Mousinho da Silveira, Porto, Portugal. | Tipografia | Heróica – Porto. Nº 28779.

Propriedade de:

Sr.º Prof.Doutor Armando Luís de Carvalho Homem.

N.º15 - Guitarra de Ângelo Vieira Araújo (1920-2010)



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
0,6	20,6/30,5	41,8	46,7	84	10(3)	0,6	5,8/8	8,2	5	38,3	17	2,5	21,5

Marcas e inscrições

Raúl Simões. Constructor de instrumentos de corda de 1ª qualidade. Concertos de violinos, violoncelos, Rabecões, etc. Garante-se perfeição e solidez em todos os trabalhos executados. Bairro e Santana. Coimbra.

Propriedade de:

Museu Académico da Universidade de Coimbra, Colégio de S. Jerónimo, Praça D. Dinis, 3000 – Coimbra.

Nº 16 - Guitarra de Manuel da Veiga (1940)



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
1,3	20,5/32	40	47	80		0,5	5/5,8	7,5	5,5	32,5	18	2	19,5

Marcas e inscrições

Augusto Nunes dos Santos. Sucessor de António dos Santos. Manufactor de Instrumentos de corda. Premiado na Exposição Districtal de Coimbra, de 1884 Com Medahla de Prata e na de Lisboa, em 1888. Também vende bordões e cordas verdigaes e todos os acessórios para rebeca. 16. Rua Direita. 18 – Coimbra.

Reformado por: Raúl Simões. Constructor de instrumentos de corda de 1ª qualidade. Concertos de violinos, violoncelos, Rabecões, etc. Garante-se perfeição e solidez em todos os trabalhos executados. Bairro e Santana. Coimbra. Restaurada em 20/05/2000 por Domingos Martins Machado. Tebosa Braga.

Propriedade de:

Sr. Prof. Doutor Luís Alte da Veiga.

Nº 17 - Guitarra de António Ralha (1941)



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
1,8	20,5/35	42	47	83,5	10(2)	0,4	7,5/9	8,3	5,2	36,8	18(22)	1,5	21

Marcas e inscrições

João Pedro Grácio Júnior. Fabricante de instrumentos de corda. Portugal. Aqualva – Cacém.

Propriedade de:

Dr.º António Ralha.

Nº 18 - Guitarra de Jorge Gomes (1941)



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
2	20,5	42	47	83,5	10(3)	0,4	6,8/8,5	8	5	37,2	18(22)	1,5	20,5

Marcas e inscrições

João Pedro Grácio Júnior. Fabricante de instrumentos de corda. Escadinhas da ponte Nova, 6. Telefone 2940311. Ano: 1959. Portugal. Agualva – Cacém

Propriedade de:

Sr.º Prof. Doutor Jorge Gomes.

Nº19 - Guitarra de António Portugal (1931-1994)



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
1,8	20,5/35	41,5	47,2	81	12(3)	0,4	6,5/8,8	8,5	6	37,6	18(22)	2	21

Marcas e inscrições

Kim Grácio. Fabricante de instrumentos de corda. Fabrico Especial.

Propriedade de:

Sr.ª Dr.ª Maria Teresa Alegre Portugal.

Nº20 - Guitarra de Jorge Tuna (1937)



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
1,7	20,5/35	41,8	47,2	83	10(3)	0,5	7,2/8,7	8,3	5,3	37,2	17(22)	1,5	20

Marcas e inscrições

*Kim Grácio. Fabricante de instrumentos de corda. Rua 3, Bairro de Santa Engrácia, 37, r/c.
D. (à Fonte Luminosa) Lisboa.*

Propriedade de:

Sr.º Prof. Doutor Jorge Tuna.

Nº 21 - Guitarra de Octávio Sérgio (1937)



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
2	20,5/34,5	41,5	47,2	83	10(3)	0,5	8/10,3	8,2	5,8	37,2	18(22)	1,8	20

Marcas e inscrições

Luis Filipe Rôxo Ferreira. Constructor de instrumentos de corda. Cartaxo. “Luthier”. Rua Nuno Tristão, 3, 3000, Coimbra, Portugal. Ano: 2009. Fabrico especial.

Propriedade de:

Sr.º Doutor Octávio Sérgio.

Nº22 - Guitarra de Campos Coroa (1955)



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
1,7	20,5/31	39,8	47	81,5	12(2)	0,4	5/7	7,5	5	37	17	2	20,5

Propriedade de:

Manuel Campos Coroa. Guitarra construída e reformada por Raúl Simões. Adquirida em 1934/35 pelo Eng. José Campos Coroa.

Nº23 - Guitarra de Pedro Caldeira Cabral ²⁰⁴



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
1,93	19,8/30	37	44	76			6/7	7,4	4,9	30,8	17		

Descrição:

Guitarra Portuguesa construída por Manuel Pereira em 1870 – PCC 23.

Marcas e inscrições:

Manuel Pereira. Rua das Portas de Santo Antão, Lisboa.

Materiais:

Pau Santo (corpo e ilhargas); Esprupe (tampo); Mogno (braço).

Propriedade de:

Pedro Caldeira Cabral.

²⁰⁴ In CABRAL, Pedro Caldeira, *A guitarra Portuguesa*, Lisboa, Ediclube, 1999.

Nº24 - Guitarra de Pedro Caldeira Cabral ²⁰⁵



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
1,5	26,7	33,5	42	72			6,5/9,2	6,3	5,5	27,8	17		

Descrição:

Guitarra Portuguesa (modelo de Lisboa) construída por Joaquim da Cunha Mello em 1870. Exposta no Museu da Música Portuguesa, Cascais - PCC 190.

Marcas e inscrições:

Rua da Bainharia, 66/68, Porto.

Materiais:

Pau Santo (corpo); Casquinha (tampo); Amieiro (braço).

Propriedade de:

Pedro Caldeira Cabral.

²⁰⁵ In CABRAL, Pedro Caldeira, *A guitarra Portuguesa*, Lisboa, Ediclube, 1999.

Nº25 - Guitarra de Pedro Caldeira Cabral ²⁰⁶



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
1,95	30,4	40,4	44,5	81			6,5/7,5	7,8	4,9	37,7	22		

Descrição:

Guitarra Portuguesa (modelo de Lisboa) construída por João Pedro Grácio em 1925 - PCC 147.

Marcas e inscrições:

Largo de S.Martinho 13/14, Lisboa. 16/06/1925.

Materiais:

Pau Santo (corpo); Espruce (tampo); Nogueira (braço).

Propriedade de:

Pedro Caldeira Cabral.

Nº26 - Guitarra de Pedro Caldeira Cabral ²⁰⁷

²⁰⁶ In CABRAL, Pedro Caldeira, *A guitarra Portuguesa*, Lisboa, Ediclube, 1999.



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
2,4	35	43	47	81,5			7/9	7,8	5	39	17(22)		

Descrição:

Guitarra Portuguesa (modelo de Lisboa) construída por Gilberto Marques Grácio em 1969
- PCC 24.

Marcas e inscrições:

Escadinhas da Ponte Nova, Agualva, Cacém.

Materiais:

Mogno (corpo); Espruce (tampo); Nogueira (braço).

Propriedade de:

Pedro Caldeira Cabral.

²⁰⁷ In CABRAL, Pedro Caldeira, *A guitarra Portuguesa*, Lisboa, Ediclube, 1999.

Nº27 - Guitarra de Pedro Caldeira Cabral ²⁰⁸



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
2	35	42	47	83,5			7,5/9,5	8,3	5,5	37,3	22		

Descrição:

Guitarra Portuguesa (modelo de Coimbra) construída por Gilberto Marques Grácio em 1971 - PCC 25.

Marcas e inscrições:

Escadinhas da Ponte Nova, Agualva, Cacém.

Materiais:

Pau Santo (corpo); Espruce (tampo); Tola (braço).

Propriedade de:

Pedro Caldeira Cabral.

²⁰⁸ In CABRAL, Pedro Caldeira, *A guitarra Portuguesa*, Lisboa, Ediclube, 1999.

Nº28 - Guitarra Portuguesa de Henrique Rofino Ferro



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
1,8	19,5/28	37,5	44	74			5,5/7,8	7	5,5	30,1	17	1,8	19

Marcas e inscrições:

Henrique Rofino Ferro a fez em Lisboa ao Poço do Borratem, nº73 A. 1ª metade do século XIX, Lisboa.

Propriedade de:

Museu da Música, Rua João de Freitas Branco, Estação do Metropolitano, Alto dos Moinhos, 1500-359 - Lisboa. Cota nº: MM 682.

Nº 29 - Guitarra Portuguesa de António José de Sousa



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
1,8	19/27,5	34	43	76,5			5/6,2	6,5	5,4	28	16	1,8	23,5

Marcas e inscrições:

António José de Sousa – Artista – de violas francezas. Guitarras, cavaquinhos. Vende cordas para os mesmos instrumentos em Lisboa. Rua do Paço do Bemformozo, nº13. 2ª metade do século XIX.

Propriedade de:

Museu da Música, Rua João de Freitas Branco, Estação do Metropolitano, Alto dos Moinhos, 1500-359 - Lisboa. Cota nº: MM 279.

Nº 30 - Guitarra de Avelino Cotinho



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
1,7	19,4/31,5	39,5	45	76,9			6,2/7	8	5,2	35,5	20	2,1	18

Marcas e inscrições:

Avelino Coutinho, Lisboa, oferecida ao Museu Conservatório Carmo Dia, 1915.

Propriedade de:

Museu da Música, Rua João de Freitas Branco, Estação do Metropolitano, Alto dos Moinhos, 1500-359 - Lisboa. Cota nº: MM 278.

Nº 31 - Guitarra de Joaquim Domingos Capela



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
2,1	34,7/20,5	42	47	82,5			7,8/9	8,2	6,5	37,5	22	1,8	20,5

Marcas e inscrições:

Joaquim Domingos Capela (Filho de Domingos) Espinho – Portugal. Homenagem a: meu Pai Domingos Capela. 22/05/1984.

Propriedade de:

Museu da Música, Rua João de Freitas Branco, Estação do Metropolitano, Alto dos Moinhos, 1500-359 - Lisboa. Cota nº: MM 1262.

Nº 32 - Guitarra de Francisco Lourenço da Cunha



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
1,2	16/23	33,2	44	74,4			6/8,1	7,5	5,5	29	17	2	19

Marcas e inscrições:

Fran. Lour. da Cunha a fez em Martim, 1802, Barcellos.

Propriedade de:

Museu da Música, Rua João de Freitas Branco, Estação do Metropolitano, Alto dos Moinhos, 1500-359 - Lisboa. Cota nº: MM 277.

Nº 33 - Guitarra de João Gonçalves Jardim



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
1,2	19,5/29	32	44,3	74,5			5,5/5,8	7	5,5	29,5	17	2	19

Descrição:

Guitarra Portuguesa construída por João Gonçalves Jardim na 2ª metade do século XIX.

Marcas e inscrições:

João Gonçalves Jardim, Fabricante de Guitarras e Violas.

Propriedade de:

Museu da Música, Rua João de Freitas Branco, Estação do Metropolitano, Alto dos Moinhos, 1500-359 - Lisboa. Cota nº: MM 596.

Nº 34 - Guitarra de Ignacio Caetano Rodrigues



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
1,9	18,2/29	36	41	76,2			5,2/6,6	7	5,2	30	18	2,5	22

Marcas e inscrições:

Ignacio Caetano Rodrigues/Fabricante de instrumentos/Premiado na Exposição Agrícola de Goa/1914/Fabrica Guitarras, Bandolins, Violas e violinos e concertos dos instrumentos/Santa Cruz - Ilhas de Goa.

Propriedade de:

Museu da Música, Rua João de Freitas Branco, Estação do Metropolitano, Alto dos Moinhos, 1500-359 - Lisboa. Cota nº: MM 814.

Nº 35 - Guitarra de Álvaro Marciano da Silveira (1883 – 1970)



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
1,8	21	41	44	77,5			8 / 7	8	5,1	37,5	21		

Descrição:

Guitarra Portuguesa (modelo de Lisboa) construída por Álvaro Marciano da Silveira em 1957. Concerto nº14328 da Guitarraria Leiriense de João Pedro Grácio.

Cabeça com motivos florais e voluta em caracol; chapa de leque com cravelhas e atadilho metálicos.

Marcas e inscrições:

Anno de/ Álvaro M. da Silveira / Construtor / Instrumentos / Corda / Travessa dos Inglezinhos – 35, 2º / Lisboa; Etiqueta de identificação dos cordofones de Álvaro da Silveira.

Materiais:

Espruce (tampo superior e inferior); Nogueira (braço e ilhargas); Osso (cavelete e pestana); Madrepérola (boca).

Propriedade de:

Museu do Fado, Largo do Chafariz de Dentro, N.º 1, 1100-139 - Lisboa. Cota nº: MF 1065.

Nº 36 - Guitarra de Jaime Santos (1909-1982)



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
2	22,5	42,5	44,5	79,5			11 / 9	8	6	40,7	22	2,3	

Descrição:

Guitarra Portuguesa (modelo de Lisboa) construída por Jaime Santos em 1971.

Cabeça com entalhe de motivos florais e voluta em caracol; chapa de leque metálica com cercadura e letras J e S metálicas embutidas; cravelhas e atadilho metálicos.

Materiais:

Espruce (tampo superior e inferior); Nogueira (braço); Osso e (cavalete e pestana); Madrepérola (decoreção do braço e rosácea).

Propriedade de:

Museu do Fado, Largo do Chafariz de Dentro, N.º 1, 1100-139 - Lisboa. Cota nº: MF 14134.

Nº 37 - Guitarra de Apolinário Pombo Pereira



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
1	19,5	36,9	39,8	72		0,3	7,5 / 6	7,9	5	32,3	17	2	

Descrição:

Guitarra Portuguesa (modelo de Lisboa) construída por José Paulo Ferreira nos inícios do século XX.

Restaurada em 2008 por Gilberto Grácio.

Cabeça com voluta zoomórfica de cabeça de cão; chapa de leque, cravelhas e atadilho metálicos; boca com cercadura decorada com motivos idênticos aos do tampo.

Materiais:

Espruce (tampo superior e inferior); Nogueira (braço e ilhargas); Osso (cavalete, pestana e cercadura do tampo); tinta vermelha e verde (decoreção de motivos geométricos na rosácea e cercadura do tampo).

Propriedade de:

Museu do Fado, Largo do Chafariz de Dentro, N.º 1, 1100-139 - Lisboa. Cota nº: MF 14138.

Nº 38 - Guitarra de Álvaro Marciano da Silveira (1883-1970)



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
2		40,5	44	75,5		0,4	8,2 / 6,2	8	5	36	21	2	

Descrição:

Guitarra Portuguesa (modelo de Lisboa) construída por Álvaro Marciano da Silveira nos inícios do século XX. Cabeça com voluta em caracol; cravelhas, chapa de leque e atadilho metálicos.

Materiais:

Espruce (tampo superior e inferior); Nogueira (braço e ilhargas); Osso (cavalete e pestana); Madrepérola (rosácea e pontos da escala).

Propriedade de:

Museu do Fado, Largo do Chafariz de Dentro, N.º 1, 1100-139 - Lisboa. Cota nº: MF 14365.

Nº 39 - Guitarra de Carlos Paredes (1925-2004)



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
2		42	46,7	82,5		0,4	9,2 / 7,3	8,1	6	37,6	22	2	

Descrição:

Guitarra Portuguesa (modelo de Coimbra) construída por João Pedro Grácio Júnior em 1970.

Cabeça com voluta em lágrima e cercadura embutida em osso e madrepérola. Cravelhas e atadilho metálicos.

Marcas e inscrições:

João Pedro Grácio Júnior. Fabricante de instrumentos de corda. Escadinhas da ponte Nova, 6. Portugal. Aqualva – Cacém.

Materiais:

Espruce (tampo superior); Nogueira (tampo inferior, braço e ilhargas); Osso (cavalete e pestana); Madrepérola (rosácea).

Propriedade de:

Museu do Fado, Largo do Chafariz de Dentro, N.º 1, 1100-139 - Lisboa. Cota nº: MF 9.

Nº 40 - Guitarra de José Domingos Camarinha



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
1,8		41	44,4	79		0,35	9,5 / 7,5	7,9	5,5	39,5	22	2	

Descrição:

Guitarra Portuguesa (modelo de Lisboa) construída por Álvaro Marciano da Silveira em 1961.

Cabeça com voluta entalhada de representação de uma cabeça de dragão; cravelhas, chapa de leque e atadilho metálicos.

Materiais:

Espruce (ilhargas, tampo superior e inferior); Nogueira (braço); Osso (cavalete e pestana); Madrepérola (guarda unhas, leque e rosácea e pontos da escala).

Propriedade de:

Museu do Fado, Largo do Chafariz de Dentro, N.º 1, 1100-139 - Lisboa. Cota nº: MF 5.

Nº 41 - Guitarra de José Marques Piscalarete



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
2		41	44	77,5		0,4	9.8 / 8,1	8	5,5	40,7	22	2	

Descrição:

Guitarra Portuguesa (modelo de Lisboa) construída por João Pedro Grácio Júnior em 1966.

Cabeça com entalhe de motivos florais e voluta em caracol; chapa de leque decorada com cercadura. Cravelhas e atadilho metálicos.

Materiais:

Espruce (tampo superior e inferior); Nogueira (ilhargas e braço); Osso (cavalete e pestana); Madrepérola (guarda unhas, leque e rosácea e pontos da escala).

Propriedade de:

Museu do Fado, Largo do Chafariz de Dentro, N.º 1, 1100-139 - Lisboa. Cota nº: MF 10.

Guitarra Inglesa nº1



Dimensões:

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
	30	32	44,5	70			6	7,5	7,5	29	16(19)		

Descrição:

Guitarra Inglesa de 1756, construída em Londres, por Remerius Liessem, autor de outros instrumentos como os violinos e os violoncelos. Este cordofone, devido à datação inscrita no seu interior, pode ser considerado como um dos instrumentos mais antigos, enquanto exemplar de Guitarra Inglesa. Este instrumento fazia parte das colecções de Carl Engel (1818-1882) e foi comprado pelo museu em 1882. Ele possui um cravelhal bastante idêntico à actual Guitarra Portuguesa, que na época não seria muito usual. O encordoamento é de seis ordens (quatro duplas e duas de bordão). O braço contém a particularidade da sua parte inferior ser ligeiramente curvo. A escala possui cinco furos para afixação do usual capotraste. O remate final da cabeça tem a forma quadrangular, contendo o desenho da mesma estrela que se encontra na rosácea.

Marcas e inscrições:

“Remerius Liessem/ f. Londini 1756 Remerius Liessem made this in London 1756”

Materiais:

Marfim (rosácea); liga de bronze (trastes); Pinho (tampo superior); ébano (braço e rosácea); Plátano (tampo inferior e ilhargas).

Propriedade de:

Victoria & Albert Museum, South Kensington, Cromwell Road, London SW7 2RL. Catálogo de Instrumentos Musicais. Nº da colecção: 230-1882.

Guitarra Inglesa nº2



Dimensões:

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
	27,5	34		69			7,5	8,7	5,8	31,5	15(17)		

Descrição:

Guitarra Inglesa datada de 1755 e 1760, construída na Grã-Bretanha, por Frederick Hintz (descendente de imigrantes alemães, que construía não só instrumentos musicais, como também peças de mobiliário). Esta guitarra Inglesa de pontas pontiagudas, assim como muitas outras a partir de 1750, tiveram a particularidade de estarem equipadas com uma caixa com teclas (espécie de teclas de piano), onde tocando numa das teclas era o equivalente a tocar numa das cordas (agrupadas em duplas). Pode-se entender a existência deste pormenor interessante adjacente ao instrumento, pelo facto de este ser usado quase exclusivamente pelas senhoras das classes mais elevadas da sociedade, e que com esta caixa poderiam preservar as suas unhas das ásperas cordas de arame. Ele possui igualmente o frequente capotraste, que na grande maioria das vezes se encontra neste género de instrumentos.

O tampo inferior é de plátano e o superior de pinho, a rosácea estampada em cobre dourado, é decorada com motivos de instrumentos musicais e um padrão no centro. O braço é feito de ébano e possui quinze trastes em bronze. O remate final da cabeça em forma quadrada é em ébano e marfim, possuindo um padrão em xadrez. A caixa de teclas adjacente é feita de pinho e possui um desenho da Royal Arms of England.

Materiais:

Pinho (tampo superior); Plátano (tampo inferior); marfim, cobre, ébano (braço).

Propriedade de:

Victoria & Albert Museum, South Kensington, Cromwell Road, London SW7 2RL. Catálogo de Instrumentos Musicais. Nº da colecção: 37-1870.

Guitarra Inglesa nº3



Dimensões:

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
	35	29	40	67			6,7	8	8	27	12		

Descrição:

Guitarra Inglesa construída em 1759, por Edward Dickinson em Londres (activo guitarreiro de Londres, entre 1750 – 1790). A encordoação é de seis ordens, sendo quatro duplas e duas em unísono. A sua caixa periforme em plátano é coberta de linhas decorativas simples, ao contrário da rosácea em marfim bastante ornamentada. Contém ainda um padrão em estrela, no remate final quadrado, na cabeça. Como era habitual, ela possui três furos no braço (ébano), para o capotraste.

Marcas e inscrições:

Edward Dickinson / Maker / 1759 (interior)

Materiais:

Plátano (tampo inferior e ilhargas); pinho (tampo superior); tinta (decoração do tampo); ébano (braço e cabeça); bronze (trastes); marfim (rosácea e remate final da cabeça).

Propriedade de:

Victoria & Albert Museum, South Kensington, Cromwell Road, London SW7 2RL. Catálogo de Instrumentos Musicais. Nº da colecção: 230-1882.

Guitarra Inglesa nº4



Dimensões:

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
	32,5	40,5	53	90			7,2	8	5,5	35,6	14(16)		

Descrição:

Guitarra Inglesa de grande porte, com caixa pontiaguda. Construída na Irlanda (Dublin), por William Gibson²⁰⁹ em 1765. No tampo superior (pinho) ressalta o facto de ter desaparecido a rosácea. O braço (que contém cinco furos para o capotaste em ébano) foi ligeiramente escavado para colocar a cobertura da escala em marfim, e ainda. A seguir ao original cravelhal (bronze) em forma de anel, o remate final da cabeça (em forma quadrangular) é feito com carapaça de tartaruga, ornamentada com um pequeno escudo de prata com as iniciais JGD.

Marcas e inscrições:

W. Gibson, 1765 (interior).

JGD (escudo da cabeça).

Materiais:

Marfim (revestimento do braço), liga de bronze (cravelhas e trastes), prata (escudo decorativo), pinho (tampo superior) e plátano (tampo inferior), ébano (capotaste).

Propriedade de:

Victoria & Albert Museum, South Kensington, Cromwell Road, London SW7 2RL. Catálogo de Instrumentos Musicais. Nº da colecção: W. 7 - 1919.

²⁰⁹ Activo guitarreiro de vários instrumentos musicais desde 1760 até 1790, assim como o seu colega de profissão, Thomas Perry (também de Dublin, 1744-1817).

Guitarra Inglesa nº5



Dimensões:

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
	24	34	57	78			7,5	8	5	31,5	12		

Descrição:

Guitarra Inglesa construída por Jacó Vieira da Silva em Lisboa no ano de 1780. Afinada em C maior, embora como se possa observar na imagem o guitarrista usa um capotraste, a fim de mudar a afinação. É ainda de realçar a bela decoração de toda a guitarra feita em pinho, em especial a rosácea que é baseada na imitação de um medalhão de Josiah Wedgwood (criador da *Josiah Wedgwood and Sons*, uma das marcas de cerâmica mais famosa do mundo).

Marcas e inscrições:

Jacó Vieira da Silva a fez em Lisboa no Prata da Alegria anno de 17...

Materiais:

Pinho (tampo e braço), Madrepérola e carapaça de tartaruga (decoração e rosácea), liga de bronze (trastes).

Propriedade de:

Victoria & Albert Museum, South Kensington, Cromwell Road, London SW7 2RL. Catálogo de Instrumentos Musicais. Nº da colecção: 208-1882.

Guitarra Inglesa nº6



Dimensões:

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
	22,5	39		70		0,48	8,2	1,4(6)	5,3	28,9	12		

Descrição:

Guitarra Inglesa de corpo mais periforme que o normal, foi construída em 1785, por Chrisitan Claus em Londres. Como em muitas outras da época, foi usado um dispositivo (caixa de teclas) para que as senhoras pudessem tocar nas cordas sem estragar as unhas. Em 1881, foi cedido ao Victoria and Albert Museum, pela senhora Symesof Gorphwysfa. A caixa-de-ressonância (em pinho) contém uma rosácea pintada, sendo que a boca é composta por seis furos na diagonal. O braço tem três furos para o capotraste e o cravelhal é quase idêntico ao actual sistema de afinação das guitarras portuguesas.

Marcas e Inscrições:

Claus &Co. Inventor London, Patent-Instrument. No 7 Garrard Street (estampado no tampo).

Materiais:

Pinho (caixa de ressonância), ébano (braço), bronze (trastes e cravelhal).

Propriedade de:

Victoria & Albert Museum, South Kensington, Cromwell Road, London SW7 2RL. Catálogo de Instrumentos Musicais. Nº da colecção: 230-1882.

Guitarra Inglesa Nº7



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
1,8	20,5/29	36	44,5	77			6,2/9,5	6,8	4,9	31,3	17	2	20,5

Marcas e Inscrições:

Domingos Jose d'Araujo/a fez em Braga na Rua/dos Chaos de cima aos 15 de Março de 1806.

Materiais:

Madeira de sicômoro, faia, pinho de Flandres, pinho nacional, pau-santo.

Propriedade de:

Museu da Música, Rua João de Freitas Branco, Estação do Metropolitano, Alto dos Moinhos, 1500-359 - Lisboa. Cota nº: MM 590.

Guitarra Inglesa Nº8



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
2	19,5/27,5	35,5	44,6	75,5			6/9,5	7	5,4	30,7	12	2	20,5

Marcas e Inscrições:

Domingos José de Araújo a fez em Braga na Rua dos Chaos de Cima, anno 1812.

Materiais:

Ácer, pinho de Flandres, madeira, pau-santo, osso.

Propriedade de:

Museu da Música, Rua João de Freitas Branco, Estação do Metropolitano, Alto dos Moinhos, 1500-359 - Lisboa. Cota nº: MM 744.

Guitarra Inglesa nº9



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
1,5	21,5/28	37,5	44,8	79			8/8,7	7,5	6,7	17,7/32	15	2,1	20

Descrição:

Guitarra Inglesa de forma periforme, construída por Gérard J. Deleplanque no último quartel do século XVII, em França (Lille). Como em muitas outras da época, foi usado um dispositivo (caixa de teclas) para que as senhoras pudessem tocar nas cordas sem estragar as unhas.

Materiais:

Abeto (Espruce), ácer, marfim, ébano, osso.

Propriedade de:

Museu da Música, Rua João de Freitas Branco, Estação do Metropolitano, Alto dos Moinhos, 1500-359 - Lisboa. Cota nº: MM 535.

Bandurra de António Duarte



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
1,5	16/23	33,2	36	66,2			5,5/7	7	5,5	26	17	2,5	17

Descrição:

Bandurra de oito cordas afinadas duas a duas em 4 ordens. Formato periforme, construída por António Duarte, nos finais do século XIX, no Porto.

Marcas e Inscrições:

António Duarte/ casa fundada em 1870/construtor de guitarras, violões, bandolins e todos os instrumentos/de corda de 1ª qualidade/Proprietário António Duarte, Suc/Neste antigo estabelecimento encontram-se Harmónicos de diversos autores/159, Rua Mouzinho da Silveira, 167/42, R Ponte Nova, 54, Porto - Portugal.

Propriedade de:

Museu da Música, Rua João de Freitas Branco, Estação do Metropolitano, Alto dos Moinhos, 1500-359 - Lisboa. Cota nº: MM 699.

Viola Toeira de António Augusto dos Santos



Dimensões (cm)

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
0,5	25	42	54,5	89			7,5/9,5	4/8	5	15/26,7	10	2	22

Descrição:

Viola Toeira construída por António Augusto dos Santos, em Coimbra. Esta viola típica da cidade de Coimbra datada de 1870, possui 5 ordens de cordas, sendo que as três ordens mais agudas são duplas (afinadas em unísono) e as duas ordens mais graves são triplas (afinadas em oitava). Geralmente afinação é (do mais agudo para o mais grave): Mi4 (unísono); Si3 (unísono); Sol3 (unísono); Ré3 (com oitava acima) e Lá2 (com oitava acima). A técnica usada é geralmente o rasgado (utiliza-se as unhas dos dedos, o polegar e o indicador da mão direita, num movimento ascendente e descendente alternado).

Marcas e Incrições:

António Augusto dos Santos a fez em Coimbra, Rua Direita, 1870.

Materiais:

Pinho de Flandres, Pau-Santo, Pinho, Madrepérola.

Propriedade de:

Museu da Música, Rua João de Freitas Branco, Estação do Metropolitano, Alto dos Moinhos, 1500-359 - Lisboa. Cota nº: MM 340.

Cistro de Augustinus Citaroedus



Dimensões:

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
	42,6	45	62	95			2,4/6,4	9	5,2	30	18		

Descrição:

Cistro clássico italiano construído na Itália (Urbino), em 1582. É atribuída a sua autoria a Augustinus Citaroedus. Este Cistro, terá sido convertido num instrumento de seis ordens, tendo sido originalmente um instrumento de quatro ordens. A decoração lateral é expressa através da temática do dinheiro, mas toda a moldagem são de um estilo mais gótico. A cabeça é rematada em forma de caracol (pormenor interessante, sendo também esta a forma de remate da guitarra portuguesa de modelo de lisboeta).

Materiais:

Plátano (tampo inferior; ilhargas; braço); pinheiro (tampo superior)

Marcas e inscrições:

Augustinus Citaroedus Urbino MDLXXXII.

Propriedade de:

Victoria & Albert Museum, South Kensington, Cromwell Road, London SW7 2RL. Catálogo de Instrumentos Musicais. Nº da colecção: 392-1871.

Guitarra Escocesa de Joseph Rudiman



Dimensões:

AC	CB	CC	CCV	CT	DT	EP	I	LB	LBR	LC	NT	PB	PL
	24,2	34	43	73				9	6	30	12		

Descrição:

Guitarra Escocesa com corpo periforme de dez cordas agrupadas em cinco ordens duplas, construída na Escócia (Aberdeen) nos finais do século XVIII, por Joseph Rudiman (1733-1810), considerado um dos melhores criadores de “Guitarras Escocesas”²¹⁰, assim como de violinos e violoncelos. A rosácea é minuciosamente trabalhada em metal dourado, com motivos musicais. O braço é ligeiramente escavado na parte superior, onde foi colocada uma peça de carapaça de tartaruga vermelha, que reveste toda a escala de 12 trastes de prata e quatro furos para o capotraste²¹¹.

Materiais:

Pinho (caixa de ressonância, braço e cabeça); madrepérola, marfim e tartaruga (decoração); metal dourado (rosácea); ébano (capotaste); prata (trastes).

Propriedade de:

Victoria & Albert Museum, South Kensington, Cromwell Road, London SW7 2RL. Catálogo de Instrumentos Musicais. Nº da colecção: 375-1882.

²¹⁰ A Guitarra Escocesa é praticamente idêntica à Guitarra Inglesa, embora seja considerada por vários autores como anterior ao aparecimento da sua semblante inglesa (como por exemplo na tese defendida de: *“The Scottish contribution to the 18th-century wire-strung guitar”*, de Rob Mackillop,

²¹¹ *Capotraste*, que em italiano significa “cabeça do braço”, basicamente é um dispositivo usado sobre as cordas para tornar as suas notas mais agudas.

ANEXO II

Letras e partituras de Canções

Barcas Novas ²¹²

*Lisboa tem suas barcas,
Agora lavradas de armas.*

*São de guerra as Barcas Novas
Sobre o mar com sua guerra.*

(Refrão)

*Barcas Novas levam guerra
E as armas não lavram terra. (bis)*

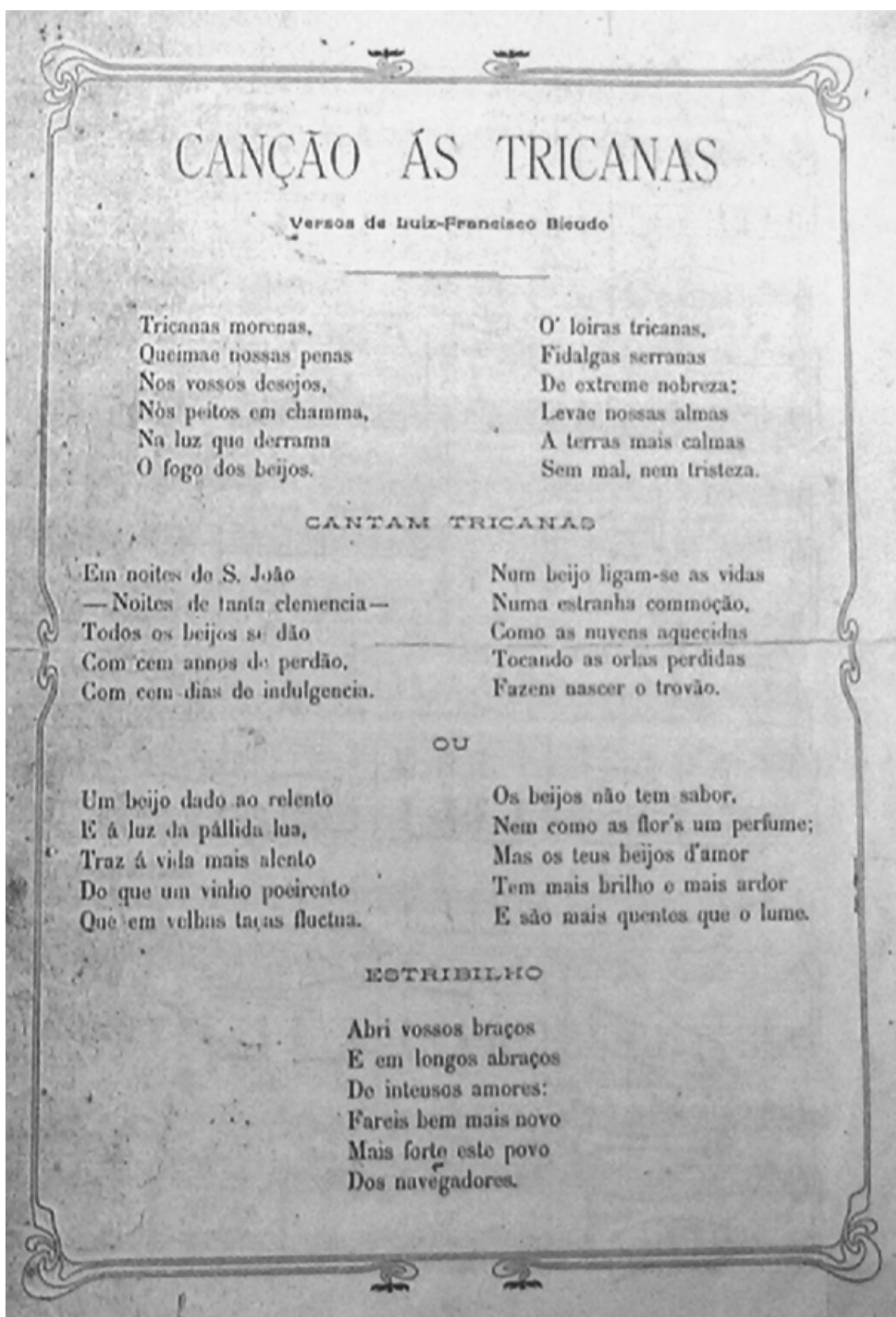
*De Lisboa, sobre o mar
Barcas Novas são mandadas.*

*Barcas Novas levam guerra
Sobre o mar com suas armas.*

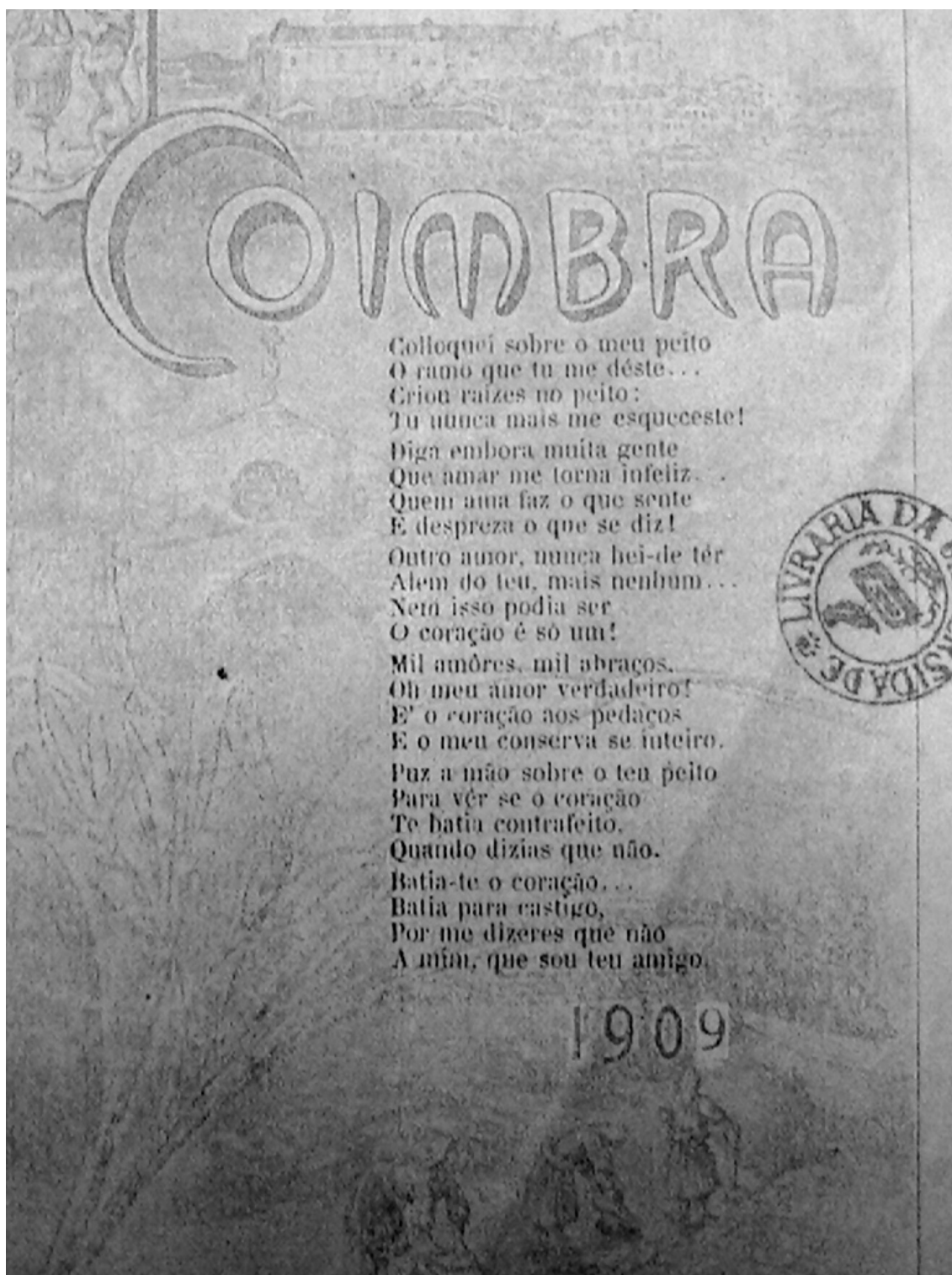
(Refrão)

*Barcas Novas levam guerra
E as armas não lavram terra. (bis)*

²¹² Música em compasso 4/4 e tom de Lá Menor (afinação da Guitarra Portuguesa de Coimbra), gravada por Adriano Correia de Oliveira, acompanhado por Rui Pato na viola (OLIVEIRA, Adriano Correia de. *Elegia*, EP, Orgeu, Atep 6175, 1967). Canção de Coimbra que se insere no Movimento da Trova, bastante visível pela temática da letra de Fiamá Brandão, sobre a Guerra Colonial (1961-1974).



Canção Popular de Coimbra²¹⁴



²¹⁴ Música cantada e tocada nas Fogueiras de S.João, datada de 1909, interpretada pelo Rancho da Esperança – Pavilhão do L. de S.João d’Almedina.

Ella por Ella ²¹⁵

The image shows a musical score for the song 'Ella por Ella'. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegretto' and the mood is 'dolce gracioso'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are in Portuguese and describe a scene with flowers and a man named Manoel.

Allegretto *dolce gracioso*

Mais flo-ri - do que um pal - mi - to, ro - sa - do, pim-pão, bo-
ni-to, vi-nha o se-nhor Ma - noel, noi - va ao la - do o pei-to em bra - za, e com el - la pa - ra
ca - sa em do - ce lu - a de mel; e com el - la pa - ra ca - sa em do - ce lu - a de mel.

²¹⁵ Lundum recolhido em 1888, de José Dória (música) e João de Lemos (letra), oferecida à Ex.ma Snr^a D. Laura Mattos Sotto Maior.

Fado Serenata ²¹⁶

Andante *p* *o piano 8ª alta*

Fo - ge lua en-ver-go-

nha - - da, re-ti-ra-te lá do ceu; Que o o-lhar da mi-nha ama-da tem mais

bri-lho do que o teu. *dolce* Tem o bri-lho das es-trel-las, E o ful-gor dos ar-re-

bo-es; Quem me de-ra com dois hei-jos a-pa-gar tão lin-dos so-es.

²¹⁶ Serenata de Augusto Hilário.

Hymno Académico de Coimbra (1853) ²¹⁷

The image displays a musical score for the 'Hymno Académico de Coimbra (1853)'. It is a piano accompaniment with a vocal line. The score is written in 3/4 time and features a complex, rhythmic piano part with many triplets and sixteenth notes. The vocal line is in a higher register and includes Portuguese lyrics. The score is divided into two main sections: 'Piano' and 'CANTO'. The lyrics are: 'Do tra-la-lho na li-de-af-fa-no-sa, do-ces-p'ran-ça nos vem af-fa-gar, So-mos jo-rens sen-ti-nos no-pei-to san-to-a-mor da sei-en-cia bro-tar. O-que vi-lem-ri-que-tas da-ter-ra, sen-sci-en-cia nomun-do o-que são? Tra-la-lha-que seus lons nos of-fer-ta O tra-la-lho com pro-vi-da'.

²¹⁷ Oferecido à Academia de Coimbra, em Outubro de 1853, pelos estudantes J. A. Sanches Gama (letra) e J. C. Medeiros O'Neill (música). In NEVES, César das. *Cancioneiro de Muzicas Populares: collecção recolhida e escrupulosamente trasladada para canto e piano (...)*, Porto, Typographia Occidental, Tomo II, 1895, pp.174-177.

The image shows a musical score for guitar and voice. It consists of five systems of music. The first system starts with a piano (p) dynamic and includes the lyrics: "mão. E se a Pa-tria seus fer - ros que bran - do, quer seus". The second system continues with "fi - lhos á guer - ra cha mar. va - mos to-dos no cam - po da". The third system includes the instruction "il piano 8° sempre" and the lyrics "glo - ria nos-sas vi - das á Pa - tria vo tar, ben marcato il basso". The fourth system has "Pa - tri-a vo tar; á Pa - tri-a vo" and the instruction "con 8° sotto". The fifth system ends with "tar." and a double bar line.

Do trabalho, na lide affanosa,
Doce esp'rança nos vem affagar:
Somos jovens, sentimos no peito
Santo amor da sciencia brotar.

O que valem riquezas da terra?
Sem sciencia, no mundo, o que são?
Trabalhae que seus dons nos offerta
O trabalho com provida mão.

COBO

E se a Patria, seus ferros quebrando,
Quer seus filhos á guerra chamar,
Vamos todos, no campo da gloria,
Nossas vidas á Patria votar.

Recordemos os sabios famosos,
Que a sciencia nos vem apontar;
Que souberam, dos sec'los zombando,
Aos vindoiros seus nomes legar.

E attendamos que a terra orgulhosa,
A quem damos o nome de mãe,
Em seus filhos, que a vida lhe devem,
As mais caras esp'ranças detem.

COBO

E se a Patria, seus ferros quebrando,
Quer seus filhos á guerra chamar,
Vamos todos, no campo da gloria,
Nossas vidas á Patria votar.

Aurea estrella, de luz refulgente,
Aqui vem, no horizonte, luzir,
N'esta senda espinhosa da vida,
A mostrar-nos risonho porvir.

E seus brilhos á gloria nos chama,
Alto imperio, soberba, aqui tem:
E a sciencia, que a todos illustra,
Sua luz diffundir em nós vem.

COBO

E se a Patria, seus ferros quebrando,
Quer seus filhos á guerra chamar,
Vamos todos, no campo da gloria,
Nossas vidas á patria votar.

Os alentos que n'alma refervem,
Pela terra da Patria serão:
Ou da paz, no suave descanço,
Ou na guerra ao troar do canhão.

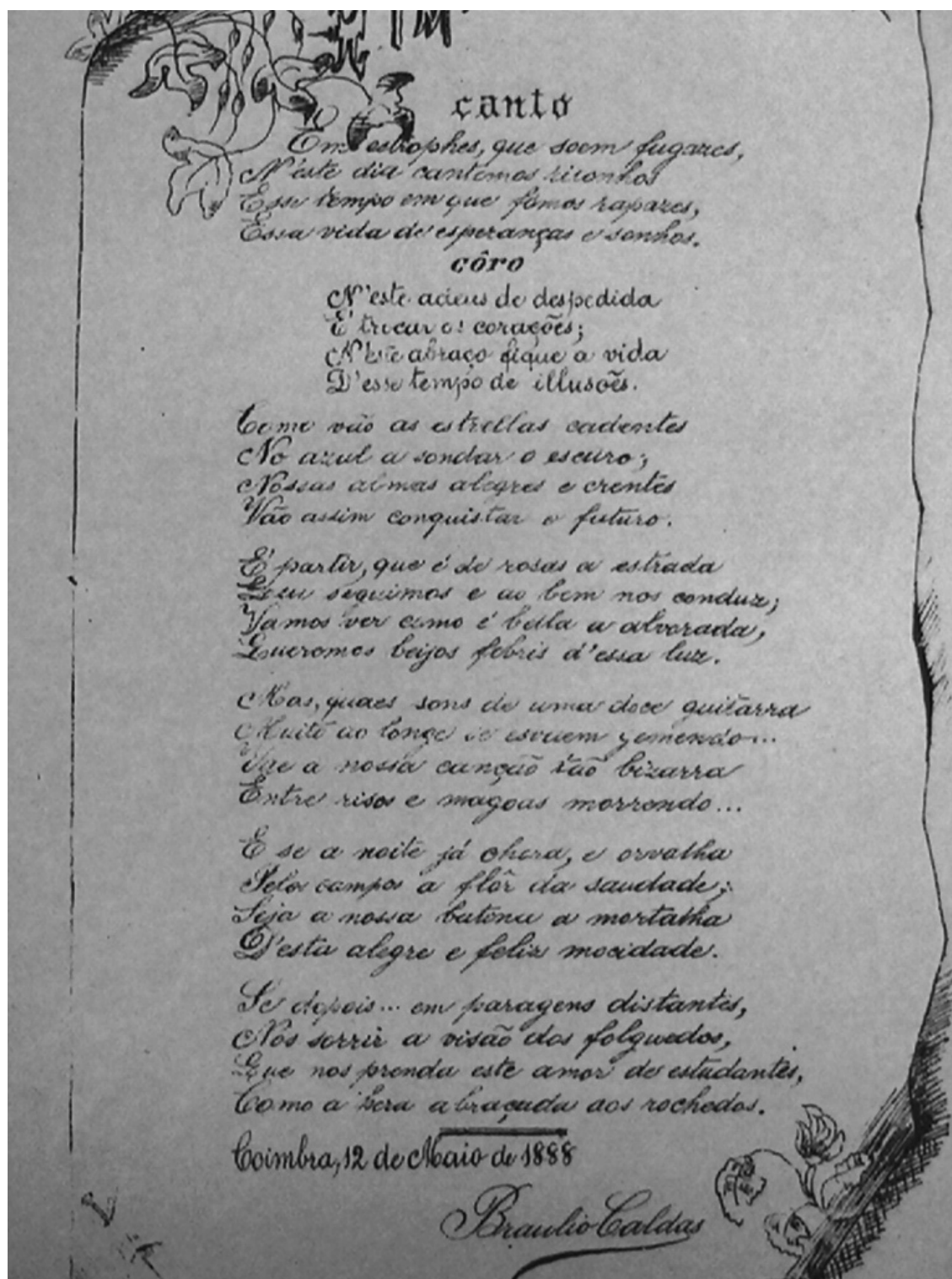
E da gloria, por fim, nós iremos
Doces risos, fagueiros, gosar:
Adornados co'as palmas virentes,
Que Minerva nos quiz dispensar.

COBO

E se a Patria, seus ferros quebrando,
Quer seus filhos á guerra chamar,
Vamos todos, no campo da gloria,
Nossas vidas á Patria votar.

Hymno Académico de Coimbra do 5º Ano Jurídico 1887-1888 ²¹⁸

²¹⁸ Oferecido à Academia de Coimbra a 12 de Maio de 1888, pelos estudantes Braulio Caldas (letra) e Augusto Matias de Almeida (música).



canto

Omnes estrophes, que soem fugaces,
N'este dia cantemos liricos
Esse tempo em que fomos rapazes,
Essa vida de esperanças e sonhos.

côro

N'este adeus de despedida
E' trincar os corações;
N'este abraço fique a vida
D'esse tempo de illusões.

Como vão as estrellas cadentes
No azul a sondar o escuro;
E' essas almas alegres e crentes
Vão assim conquistar o futuro.

E' partir, que é de rosas a estrada
Luz seguimos e ao bem nos conduz;
Vamos ver como é bella a alvorada,
Louvemos beijos febris d'essa luz.

Nas, quaes sons de uma doce guitarra
A quite ao longe se ouvem gemidos...
Que a nossa canção tão bizarra
Entre risos e magoas morrendo...

E se a noite já ohera, e orvalha
Seja campos a flor da saudade;
Seja a nossa batona a mortalha
D'esta alegre e feliz mocidade.

Se depois... em paragens distantes,
Nos sorrir a visão dos folgedos,
Que nos prenda este amor de estudantes,
Como a hera abraçada aos rochedos.

Coimbra, 12 de Maio de 1888

Bráulio Caldas

Lundum da Figueira ²¹⁹

Andante

A vi-o - la vae na rua, a vi-o - la vae na rua, ai Je sus, per-

to vae o to - ca - dor, per-to vae o to - ca - dor; Me -

ni-na ve-nha á ja - nel-la, ai, Je sus, ve nha ver o seu a - mor. Me -

ni-na ve-nha á ja - nel-la, ai, Je-sus, ve nha ver o seu a - mor.

D. C.

²¹⁹ Recolhido em Coimbra, em 1850.

*Moreninha*²²⁰

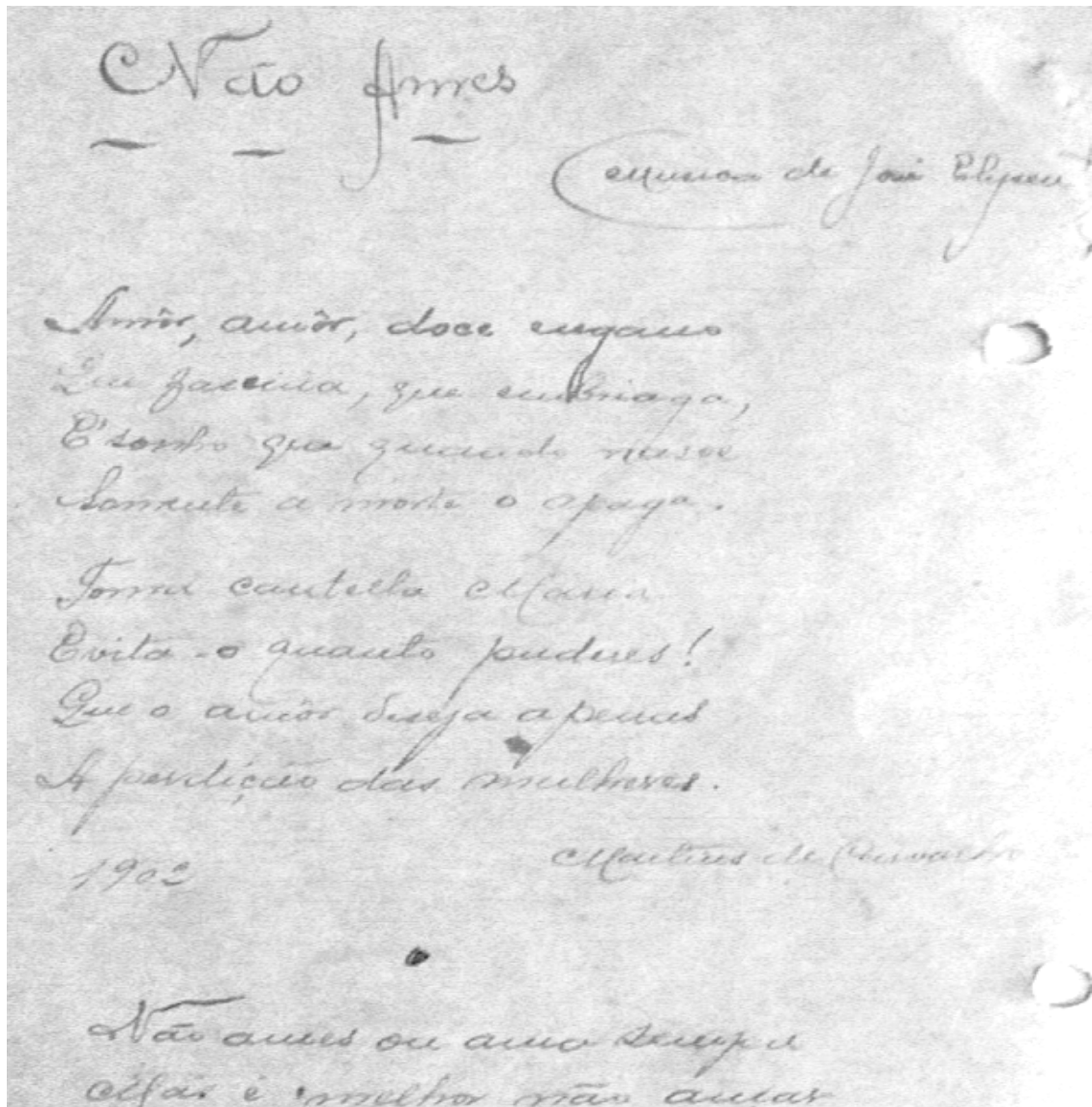
Se tu não fó-ras mo-re - na, se tu não fó-ras mo-
re - na, te-ri - as a - bra - ços meus, te-ri - as a - bra - ços
meus; mas, co-mo tu és mo-re - na; mas, co-mo tu és mo-
re - na, mo-re - ni - nha, a-deus, a - deus; mo-re - ni - nha, a-deus, a - deus.

²²⁰ Canção popular dançada em roda, muito típica da região de Coimbra, composta em compasso 6/8.

*Não Ames*²²¹

The image displays a handwritten musical score for the piece "Não Ames". The score is written on 14 five-line staves, all in treble clef. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The piece concludes with a double bar line and the word "Fine" written above the final staff.

²²¹ Música recolhida em 1903, da autoria de José das Neves Elyseu. Vulgarmente apelidada de *Canção da Bencanta*, tendo sido ela composta inicialmente com a função de ser tocada nas Fogueiras de São João ou cantada em serenatas populares com letra de Henrique Martins de Carvalho e Mário Monteiro (in Manuscrito de José Caetano).



O Folgadinho ²²²

Andantino

UMA VOZ
p Es-ta rua é bem es-cu-ra, não ve-jo na-da por

CORO
el-la; *f* vae tu-do cer-to, Fol-ga-di-nho, cer-to, cer-to? vae tu-do cer-to, Fol-ga-di-nho? cer-to

UMA VOZ
não. *p* Bem pu-de-ras meu a-mor, por can-dei-as á ja-nel-la *f* Vae tudo

CORO
cer-to, Fol-ga-di-nho, cer-to cer-to? vae tudo cer-to, Fol-ga-di-nho? cer-to não.

²²² Nitidamente pode-se reconhecer os ritmos do Lundum nesta composição em compasso 2/4, recolhida em 1864, no Porto. Embora se faça referência que a data poderá ser anterior a esta e ainda que a localidade proveniente seria a Figueira da Foz, Cf. NEVES, César das. *Cancioneiro de Muzicas Populares para canto e piano*, Porto, Typographia Occidental, Tomo II-1895, p.193.

Tocar da Cabra ²²³

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Tocar da Cabra'. The score is written on ten systems of five-line staves. The first system is labeled 'Introdução' and features a treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The subsequent systems are arranged in pairs, with a grand staff (treble and bass clefs) for each system. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The piece concludes with a final chord marked 'a tempo'.

²²³ Polka original e imitativa para piano, de F.Macedo (P-Cug. O.S. 1271)

Saudades de Coimbra²²⁴

The image displays a musical score for the piece 'Saudades de Coimbra'. It is written for piano in 3/4 time and the key of F major. The score is organized into four systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a melodic line in the treble staff and a harmonic accompaniment in the bass staff. The second system concludes with a double bar line and the word 'FIM' in the treble staff. The third system starts with a section marked with a double bar line and a repeat sign. The fourth system features dynamic markings: *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *pp* (pianissimo). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

²²⁴: Mazurca para piano escrita em compasso 3/4 e tom de Fá Maior, impressa no ano de 1863, na Litografia da Imprensa da Universidade de Coimbra em 1863, composta por Manuel de Assunção.

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a *cresc* marking in the bass staff and a *F* marking in the treble staff. The second system features a first ending bracket labeled "1ª vez" in the treble staff, with *cresc* and *FF* markings in the bass staff, and triplet markings in the treble staff. The third system starts with a *p* marking in the treble staff and a *F* marking in the bass staff, with a measure number of 27 in the bass staff. The fourth system includes a *pp* marking in the bass staff and a *cresc* marking in the treble staff. The fifth system concludes with a *cresc* marking in the bass staff and a *DC* (Da Capo) marking in the treble staff.

Trova do vento que Passa ²²⁵

The image displays a musical score for the song "Trova do vento que Passa". It consists of five systems of music, each with a vocal line and a guitar accompaniment line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the vocal lines.

Per- gun- to/ao ven- to que pas- sa no ti cias do meupa-
is - E/o ven- to ca- la des- gra- ça E/o ven- to na- da me
diz - E/o ven- to ca- la des- gra- ça E/o ven- to na- da me diz -

225 Música composta em Coimbra, tendo sido gravada num EP, por Adriano Correia de Oliveira (voz), António Portugal (guitarra); Rui Pato (viola) e não menos presente a poesia de Manuel Alegre (OLIVEIRA, Adriano Correia de. *Trova do Vento que Passa*, EP, Orfeu - Arnaldo Trindade, Atep 6097, 1963).

Trovã do vento ouer Passia
(Quando Adriano laeiri a olivari)
Buzeto ao vento paco paco
noticiai do meu pais
e o vento cala a defeca
o vento nada me diz.
.../

Mañ hi sempre uma canção
decto do peiper de gaca
hi sempre alguma paco revista
canção no vento paco paco.

Menno no tempo meu trito
em tempo de revista
hi sempre alguma paco revista
hi sempre alguma paco revista.

Manuel Aguiar

Último Fado ²²⁶

Andante espressivo *f* *O piano con 8^a* *p*

Se-nho-ras, ve-nho de lon-ge ve-nho de ao pé do lu-
ar; Se-nho-ras, ve-nho de lon-ge, ve-nho de ao pé do lu- ar; ve-
nho pe-dir-vos a es-mo-la, a es-mo-la do vos-so o-lhar; ve-nho pe-dir-vos a es-
mo-la, a es-mo-la do vos-so o-lhar. *dolce* O meu ar-ra-bil a-ma-do, é o
meu bor-dão de ro-mei-ro; o meu ar-ra-bil a-ma-do, é o meu bordão de ro-
mei-ro; e o meu gui-a n'es-ta vi-da, é o vos-so o-lhar fei-ti-cei-ro; e o
meu gui-a n'es-ta vi-da, é o vos-so o-lhar fei-ti-cei-ro.

226 Serenata de Augusto Hylario Costa Alves, recolhida em 1895.

*Valsa de Outros Tempos*²²⁷

The image displays a musical score for a piece titled "Valsa de Outros Tempos". The score is written in a single system on a grand staff, consisting of ten staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation includes a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as chords and rests. A first ending bracket is present in the fifth staff. The piece concludes with a double bar line in the tenth staff.

²²⁷ Valsa composta por Gonçalo Paredes (datada da 1ª década do século XX), transcrita através do ensinamento oral por parte do Dr. Jorge Gomes, professor da SFAAC.

Variações do Lundum do Malhão ²²⁸

The image displays a musical score for guitar, consisting of ten staves of music. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The music is characterized by a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, typical of the 'Lundum' style. The score is presented in a single system across ten staves, with various musical notations including beams, slurs, and accidentals.

²²⁸ Parte da composição datada da década de 1780, composta por Francisco Manuel Gomes da Silveira Malhão (1757-1816) tendo este ficado também conhecido por Malhão Velho, enquanto estudante de leis na Universidade de Coimbra entre 1783 e 1789), em compasso binário e tom de Fá Maior, escrita em modo tonal para guitarra. Recolhido e transcrito por Octávio Sérgio, no ano 2000.

Variações do Lundum da Bahia ²²⁹

The image displays a musical score for a guitar piece. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

²²⁹ Esta importante composição musical, recolhida em Coimbra, é um dos documentos que comprovam a entrada e a existência da prática de guitarra inglesa, desde pelo menos 1850 (data do seu recolhimento), pois a sua datação correcta estaria entre os finais do séc. XVIII e os inícios do séc. XIX.