

2.º CICLO
SOCIOLOGIA

*Quem canta seus males
espanta.* Recriações, rituais e
metamorfoses da canção de
Coimbra na cidade do Porto

Mauro Miguel Vieira Magalhães

M

2017



Mauro Miguel Vieira Magalhães

***Quem canta seus males espanta.* Recriações, rituais e metamorfoses da canção de Coimbra na cidade do Porto**

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Sociologia,
orientada pela Professora Doutora Paula Maria Guerra Tavares

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Setembro de 2017

Quem canta seus males espanta. Recriações, rituais e metamorfoses da canção de Coimbra na cidade do Porto

Mauro Miguel Vieira Magalhães

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Sociologia,
orientada pela Professora Doutora Paula Maria Guerra Tavares

Membros do Júri

Professor Doutor José Virgílio Borges Pereira
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Professora Doutora Maria Paula Abreu Pereira Silva
Faculdade de Economia - Universidade do Porto

Professora Doutora Paula Maria Guerra Tavares
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Classificação obtida: 17 valores

A todos/as aqueles/as que vivem e sentem a Canção de Coimbra.

Sumário

Agradecimentos.....	9
Resumo.....	10
Abstract	11
Índice de ilustrações.....	12
Índice de quadros	13
Lista de abreviaturas e siglas.....	14
Introdução	15
Capítulo 1 – Sociologia da Música - A ciência que sustenta	21
Capítulo 2 – Canção de Coimbra, palco de lutas, de posições e de dominações simbólicas	27
2.1. Coimbra vs. Porto: pertenças e (i)legitimidades regionais	31
2.2. Canção de Coimbra e género	36
2.3. Canção de Coimbra, Canção do Porto ou fado académico?.....	39
Capítulo 3 – Canção de Coimbra, <i>art worlds</i> e glocalizações.....	42
3.1. Canção de Coimbra: espaços, territórios, lugares e cenas.....	44
3.2. Porto, <i>cidade romântica</i>	46
3.3. Noites de Canção de Coimbra na Cidade do Porto	49
3.4. Da Faculdade para a cidade.....	51
Capítulo 4 – Génese e metamorfoses da Canção de Coimbra.....	53
4.1. Canção de Coimbra no Porto Oitocentista	53
4.2. Canção de Coimbra no século XX	59
4.3. Canção de Coimbra na atualidade (dos anos 80 até 2016).....	64
Capítulo 5 – A Canção de Coimbra no Porto: uma abordagem metodológica	68
Capítulo 6 – A Canção de Coimbra no Porto: uma abordagem empírica	76
6.1. O espaço social relacional da Canção de Coimbra.....	76
6.2. Momentos, protagonistas, dinâmicas de mediação e legitimação.....	82
6.3. Rituais, gostos e quimeras.....	86
6.4. Processos de criação e produção	91
6.5. Reputações e Aura.....	95
6.6. Fruições e sociabilidade quotidianas.....	103
Conclusão.....	109
Referências Bibliográficas	113
Anexos.....	119
Anexo 1 – Ilustrações.....	119
Anexo 2 – Quadros analíticos	134

Anexo 3 - Modelo de Análise	143
Anexo 4 – Guião da entrevista	144
Anexo 5 - Análises das entrevistas.....	148
Anexo 6 - Inquérito por questionário	243
Anexo 7- Grelha de Observação	248

Agradecimentos

Começo por agradecer à minha família pela paciência nesta fase de conclusão de estudos;
Quero agradecer à minha parceira por todo o apoio incondicional ao longo da minha jornada Académica;

Agradeço ao Grupo de Fados Literatus todos os momentos de aprendizagem, de tropelias, de amizade e noites de música;

À minha orientadora agradeço toda a força, inspiração e as chamadas de atenção necessárias para a execução desta tese;

Agradeço a todas as personagens académicas com as quais me fui cruzando ao longo destes anos de faculdade;

Resumo

A presente tese foi realizada no âmbito de mestrado em Sociologia e aborda a Canção de Coimbra no Porto. Assim, é nosso objetivo explicar e compreender as dinâmicas de criação e produção musical da Canção de Coimbra na cidade do Porto nos tempos recentes e balizadas na intervenção de atores coletivos relacionadas com a vivência académica da Universidade do Porto. Concomitantemente, também a fruição e consumo destas práticas no Porto tem vindo a assumir papel central: importando saber as suas temporalidades, espacialidades e atores centrais no domínio da sua receção.

O objetivo desta dissertação reside na perceção da evolução e dinamismo simbólico de um dado (sub)género musical fortemente vinculado a uma tradição académica e perceber as suas contínuas metamorfoses atuais em termos espaciais, culturais, lúdicos e simbólicos. A nossa abordagem assenta na procura de uma sustentação de um (sub)género musical, não perdendo de vista uma ambição sociológica assente na teoria dos campos e dos Art Worlds. A procura destas perspetivas sociológicas clássicas obedece a um desejo de fundamentação teórico-empírico das cenas musicais no presente.

É acionado uma abordagem técnico-metodológica assente na triangulação, recorrendo a uma multiplicidade de técnicas (entrevistas, inquéritos, observação, fontes documentais...) tendo em vista desvendamento desta cena musical de apropriação glocal. Importa ainda relevar a importância que daremos à constituição de um (sub)género transmutado em cena musical local dando particular enfoque aos consumos, criações, vivências e fruições em torno da Canção de Coimbra.

As conclusões revelam os impactos da transmutação da Canção de Coimbra nos contextos de produção, mediação e fruição.

Palavras-chave: cenas musicais, campos culturais, fruição musical, *art worlds*, canção de coimbra.

Abstract

The present thesis was realized in the scope of masters in Sociology and approaches the Song of Coimbra in Porto. Thus, it is our goal to explain and understand the dynamics of creation and musical production of the Song of Coimbra in the city of Porto in recent times and marked in the intervention of collective actors related to the academic experience of the University of Porto. At the same time, the fruition and consumption of these practices in Porto has been assuming a central role: it is important to know their temporalities, spatiality and central actors in the field of their reception. The purpose of this dissertation is to perceive the evolution and symbolic dynamism of a given (sub) musical genre strongly linked to an academic tradition and to perceive its continuous current metamorphoses in spatial, cultural, playful and symbolic terms. Our approach is based on the search for a support of a (sub) musical genre, not losing sight of a sociological ambition based on the field theory and art worlds. The search for these classical sociological perspectives obeys a desire for theoretical-empirical foundations of musical scenes in the present. A technical-methodological approach based on triangulation is used, using a multiplicity of techniques (interviews, surveys, observation, documentary sources ...) in order to unveil this musical scene of glocal appropriation. It is also important to highlight the importance we will give to the constitution of a (sub) genre transmuted into a local musical scene with a particular focus on the consumption, creations, experiences and fruition around the Song of Coimbra. The conclusions reveal the impacts of the transmutation of the Song of Coimbra in the contexts of production, mediation and fruition.

Keywords: music scenes, cultural fields, musical fruition, *art worlds*, song of coimbra.

Índice de ilustrações

Ilustração 1 – Diploma de 1762- Criação da Aula Náutica do Porto	119
Ilustração 2 – Fundadores do Jornal “Porto Académico” em 1922.....	120
Ilustração 3 – Programa da Récita dos Quintanistas de Medicina do Porto de 1902, "Os Filhos de Minerva"	121
Ilustração 4 – Fados e canções portuguesas cantadas por Manassés de Lacerda para cylindros e discos de machinas fallantes.	122
Ilustração 5 – Guitarra de Manuel Mansilha (1875-1956)	123
Ilustração 6 – Monumental Serenata de 1958 na Sé Catedral do Porto	124
Ilustração 7 – Monumental Serenata da Queima das Fitas de 1987.....	125
Ilustração 8 – Fogueiras de S. Pedro	126
Ilustração 9 – Monumental Serenata 2013	127
Ilustração 10 – Monumental Serenata 2013	128
Ilustração 11 – Monumental Serenata 2013	129
Ilustração 12 – Ensaio de grupo de fados.....	130
Ilustração 13 – Serenata de Cortejamento.....	131
Ilustração 14 – Dinâmicas de convívio e performativa.....	132

Índice de quadros

Quadro n.º 1 – Distribuição dos inquiridos por sexo.....	77
Quadro n.º 2 – Distribuição dos inquiridos por categorias etárias	77
Quadro n.º 3 – Distribuição dos inquiridos por nacionalidade.....	78
Quadro n.º 4 – Distribuição dos inquiridos por estado civil.....	78
Quadro n.º 5 – Distribuição dos inquiridos por nível de escolaridade	79
Quadro n.º 6 – Distribuição dos inquiridos pela sua condição perante o trabalho	80
Quadro n.º 7 – Média e moda de idade dos inquiridos, mínimos e máximos, desvio padrão em anos.	134
Quadro n.º 8 – Situação na profissão dos inquiridos.....	134
Quadro n.º 9 – Distribuição dos inquiridos por categoria profissional	134
Quadro n.º 10 – Distribuição dos inquiridos reformados, desempregados, domésticos ou incapacitados para o trabalho de acordo com a categoria profissional da última profissão exercida	135
Quadro n.º 11 – Distribuição dos inquiridos por tipo de instituição de ensino	135
Quadro n.º 12 – Distribuição dos inquiridos por concelhos de residência	135
Quadro n.º 13 – Comparação de médias entre os criadores e os públicos com base no grau de concordância face aos pressupostos.	136
Quadro n.º 14 – Distribuição dos inquiridos por primeira preferência do género musical	137
Quadro n.º 15 – Distribuição dos inquiridos por segunda preferência do género musical.....	138
Quadro n.º 16 – Distribuição dos inquiridos por segunda preferência do género musical.....	138
Quadro n.º 17 – Distribuição dos inquiridos por tipos de influência da música sobre a vida ...	139
Quadro n.º 18 – Distribuição dos inquiridos por meio de divulgação do espetáculo	139
Quadro n.º 19 – Distribuição dos inquiridos por tipos motivo que o levou a assistir ao espetáculo	139
Quadro n.º 20 – Distribuição dos inquiridos por tipos de acompanhamento ao espetáculo.....	139
Quadro n.º 21 – Distribuição dos inquiridos por preferência temática	140
Quadro n.º 22 – Distribuição dos inquiridos por preferência de subgénero.....	140
Quadro n.º 23 – Valores da média, moda, desvio padrão, mínimo e máximo das participações dos inquiridos nas diferentes Noites da Canção de Coimbra.	140
Quadro n.º 24 – Valores da média, moda, desvio padrão, mínimo e máximo da importância conferida aos diversos tipos de consumo culturais.	141
Quadro n.º 25 – Valores da média, moda, desvio padrão, mínimo e máximo da regularidade dos consumos culturais.	141
Quadro n.º 26 – Distribuição dos inquiridos por vontade de assistir a concertos.	141
Quadro n.º 27 – Valores da média, moda, desvio padrão, mínimo e máximo da avaliação dos públicos à performance e contexto.....	142

Lista de abreviaturas e siglas

APP- Academia Politécnica do Porto

CEE- Comunidade Económica Europeia

UNESCO- Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

Introdução

A presente dissertação enquadra-se no Mestrado em Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto fazendo parte do processo de conclusão deste ciclo de estudos. O objeto deste estudo é a Canção de Coimbra no Porto que, por sua vez, é analisado à luz da sociologia da música e, como tal, cabe compreender a Canção de Coimbra enquanto uma atividade social com os seus processos e contextos de (re)produção e fruição.

Vários autores, como Tia DeNora (2003, 2000, 1995), David Chaney (1994), Paula Guerra (2010, 2013, 2015), Paul Hodkinson (2002), Bennett (2001, 2008, 2009) mostram-nos as potencialidades de uma abordagem à música assente na produção cultural. Para tal, precisamos de considerar o nosso objeto num emaranhado de redes que se interligam e constituem o fenómeno musical. Esta visão incide sobre as práticas sociais dos indivíduos que são influenciáveis de várias formas. A música penetra pelos sentidos e transforma; é algo que está presente no nosso quotidiano, evidenciado pelas práticas dos indivíduos e que, duplamente, constrói e revela modelações de identidades e estilos de vida. Assim, as dinâmicas do quotidiano mostram-nos o processo contínuo de receção, apropriação e estetização da produção de significado musical.

Persistindo nesta apreensão do fenómeno musical Coimbrão no Porto, nas suas multiplicidades quotidianas, procuramos constituir o nosso campo de análise mediante a perceção das suas regras, das suas hierarquias e dos seus princípios, estabelecidos a partir dos conflitos entre os agentes envolvidos na delimitação do campo. Importa analisar as relações que circunscrevem este campo e os resultados dessas relações, entre os agentes que caracterizam a Canção de Coimbra no Porto, onde nos inscrevemos, numa dupla hermenêutica. A este propósito relembro Adorno, quando asseverou que: “A música não é ideologia, em sentido restrito, mas é ideologia na medida em que é falsa consciência. Por consequência [...] a sociologia musical é crítica social que se quer através da crítica artística” (Adorno, 1971: 77).

Estas considerações sociológicas, que atuam como um binóculo deste espaço social, circunscrevem a nossa análise de produção artística musical – a Canção de Coimbra no Porto. Como o próprio nome indica, “Canção de Coimbra”, parece existir uma contradição com o local, Porto. A problemática do nosso projeto de investigação reside nesse paradoxo. É visível uma deslocação de uma prática musical Académica Coimbrã

para o universo Académico Portuense. Então, a tese ergue-se na destrição deste paradoxo em função da resposta à seguinte questão: “*É a Canção de Coimbra um fenómeno de (re)apropriação local na cidade do Porto?*” Com esta questão o que pretendemos alcançar é uma iluminação sobre este fenómeno de modo a concebermos a teia de relações que compõem o género musical no Porto.

Para que tal fosse possível orientamos o nosso trabalho para a averiguação de determinadas hipóteses num esforço de validação ou rejeição das mesmas. Numa primeira hipótese pretendeu-se perceber se a Canção de Coimbra foi importante na constituição e desenvolvimento de práticas, produções, criações e fruições radicadas na tradição académica e sua expressividade musical coimbrã. A segunda hipótese equaciona a possibilidade de as recriações e reactualizações portuenses da Canção de Coimbra mobilizarem atores e agentes relevantes para a revivificação de memórias, de historicidade e de heritage em contexto de acelerada mudança na modernidade tardia. Por fim, a nossa última hipótese de resposta ao problema consiste em constatar com um possível impacto nos processos de composição musical, nas práticas performativas, na sonoridade musical, nos comportamentos dos públicos e nos momentos marcantes de apresentação na cidade do Porto derivada da sua transmutação acelerada.

Com as hipóteses expostas procuramos perceber se existe um mimetismo das práticas da Canção de Coimbra ou uma transmutação da mesma para algo muito próprio da cultura Portuense, tendo em consideração os seus atores, espaços, atores e esferas de consumo privilegiado chave na sua (re)criação e (re)fruição.

Importa ainda revelar o sustento do estudo em questão. É preciso referir que o género musical em questão é produzido “à nossa porta”, **ou seja**, é criado no seio das nossas instituições de Ensino Superior. Talvez estejamos a questionar que género musical é este que algumas instituições de Ensino Superior produzem sem que os seus académicos (nem todos) se apercebam. O género musical em análise é concretizado no seio da Academia, contudo, o mesmo carece de atenção privilegiada do contexto de proveniência. Mas será mesmo necessária essa atenção a este género em particular? Da mesma forma como são alvo de atenção as produções científicas ou literárias produzidas na Academia as suas outras manifestações deveriam receber a mesma atenção tendo em conta o seio em que são produzidas. Mas como se este princípio de equidade não bastasse, sustento a ideia com base em factos históricos incontornáveis que realçam a importância deste

género. Para isto é preciso fazer um esforço de recuar à década de 60, em concreto as lutas estudantis contra o regime ditatorial. Se falar de nomes como José Afonso, Luiz Goes, Adriano Correia de Oliveira todos nós reconhecemos devido às suas intervenções políticas em forma, atente-se, de canção. Canções como a “Trova do vento que passa” ou “Cantar de emigração” marcaram uma geração da sociedade portuguesa pois todos se relacionavam com os temas presentes nas canções. Era uma geração que procurava romper com as amarras ditatórias dos Estado. Graças a esses temas gerou-se uma consciência coletiva na sociedade portuguesa que incitou, mais tarde, à revolução de abril. Os estudantes, enquanto impulsionadores de movimentos de vanguarda, tiveram o seu papel importantíssimo no momento atual de democracia e o som de fundo dessa transformação foi a Canção de Intervenção que compreende o espólio da Canção de Coimbra.

Da pouca importância dada ao tema surge a escassa produção sobre o mesmo. São quase inexistentes as fontes que tratam a Canção de Coimbra. Do ponto de vista sociológico não existirá registo. É com algum incomodo que revelo o fraco interesse que este género provoca no âmbito académico.

Por outro lado, a sociologia da música é uma ciência em afirmação e, por conseguinte, esta tese procura agir num duplo sentido, o de contribuir para consolidação da disciplina e o de imbuir a Canção de Coimbra no Porto de legitimidade académica.

Este percurso inspirador foi o nosso guia e mote para a análise e explicação da Canção de Coimbra, suas dinâmicas de consolidação, de consagração e de expansão no século XX. Apreendendo as especificidades da sociologia da música, este trajeto foi-se cruzando com a praxis quotidiana da música, seus significados, pertenças e vinculações auto e hetero-determinados. Desta feita, reconhecida a diacronia evolutiva da Canção de Coimbra ao longo do século XX, apontamos as nossas baterias para a sua vivência, criação e fruição atual na cidade do Porto considerando a necessidade de cumprir os seguintes objetivos de investigação:

- 1) Perceber a importância e o contributo da Canção de Coimbra na construção de práticas sociais e culturais na cidade do Porto, designadamente no tocante à dinamização das práticas de tradição académica.
- 2) Identificar os atores centrais de criação e recriação da Canção de Coimbra na cidade do Porto no presente e sua importância na sedimentação de memórias e heranças

num contexto de vertigem e aceleração cultural e lúdica decorrente da modernidade tardia.

- 3) Evidenciar os processos de (re)criação musical num contexto de realocização de práticas sociais e artísticas e o papel da música na construção de identidades e na manutenção e consolidação de laços, assim como, a possibilidade de reconfiguração de um (sub)gênero musical.
- 4) Relacionar o impacto da transmutação da Canção de Coimbra nos processos de composição musical, nas práticas performativas, na sonoridade musical e nos comportamentos dos públicos e momentos marcantes de apresentação.
- 5) Explicar e compreender as possibilidades de emergência por via da criação, da mediação e da receção de um (novo) gênero musical acoplado à Canção de Coimbra identificando uma matriz de atores, de geografias, de espaços e de fruições com possível efeito de replicação para outros contextos e zonas geográficas do país onde a presença do Ensino superior, da academia e da universidade tenham tomado as raras identitárias das cidades nas últimas décadas.

Para tratar destas questões elaboramos os seguintes capítulos:

O primeiro capítulo trata a evolução das abordagens científicas à matéria da música pelo encalço de autores como Theodor Adorno, (1971), Jacques Attali (1977), Anthony Giddens (1984), Max Weber (1998), DeNora, (2003, 2000, 1995), Vieira de Carvalho (1991, 1996, 2000, 2001) e Paula Guerra (2013, 2015) até alcançarmos uma sociologia da música que se afirma perante as outras ciências pela sua preocupação em colmatar a ausência de uma compreensão integral do fenómeno musical em todas as suas dimensões; ciência esta que vai servir de suporte ao nosso trabalho teórico.

O segundo capítulo dá-nos uma perspetiva da teoria da prática de Pierre Bourdieu aplicada à canção de Coimbra enquanto palco de lutas, posições e dominações simbólicas. Dentro deste ponto vamos ter três subtítulos, o primeiro vai tratar das pertenças e (i)legitimidades regionais; o segundo trata da Canção de Coimbra e gênero com sustentação na dominação masculina de Bourdieu e, por fim, dissecar os conceitos Canção de Coimbra, Canção do Porto e fado académico.

O terceiro capítulo aborda a Canção de Coimbra sob o ponto de vista dos Art World de Howard Becker e cenas culturais de Will Straw atualizados por Paula Guerra. Assim,

vamos ter quatro subcapítulos. O primeiro trata a Canção de Coimbra, os seus espaços, territórios, lugares e cenas. O segundo diz respeito ao Porto enquanto cidade romântica. O terceiro remete para as Noites de Canção de Coimbra na Cidade do Porto. Em último lugar temos o subcapítulo da faculdade para a cidade.

O quarto capítulo tem que ver com a génese e metamorfoses da Canção de Coimbra no Porto assim como este ponto visa compreender o Porto enquanto recetáculo de práticas de tradição académica e evidenciar as primeiras manifestações do género Coimbrão no seio da Academia e cidade. Apoiando esta questão em diferentes autores estudados (Castela, 2011; Homem, 1999; Lopes, 1999; Mota, 2010; Pinto, 2011; Rodrigues, 1989; Silva, 2013, entre outros), conseguimos elaborar uma delimitação temporal consoante os vários estádios de aparecimento, afirmação e consolidação da Canção de Coimbra no Porto. Dividimos o capítulo em três momentos. O primeiro retrata o Porto Oitocentista até inícios do ano de 1900, onde são reveladas as condições de afirmação da cidade do Porto em contexto nacional e internacional, o respetivo desenvolvimento social, cultural e económico, traduzindo no aparecimento da burguesia e, por fim, algumas manifestações iniciais da Canção de Coimbra no Porto. O segundo momento foca os inícios do século XX até à década de 1980. Aqui, presenciamos um momento de afirmação da Canção de Coimbra aliada à criação da Universidade do Porto, da criação do Orfeão Universitário do Porto e da consolidação da burguesia enquanto classe hegemónica. Em último lugar, focamos o momento compreendido entre a década de 1980 até à atualidade. Este consiste num momento de consolidação do género musical na cidade do Porto, assim como num olhar sobre o Porto inserido num contexto internacional (adesão à CEE).

O quinto capítulo tem que ver com a metodologia. Neste ponto vamos encontrar todas as considerações metodológicas aplicadas neste projeto, técnicas trabalhadas e respetivo modelo de análise.

O sexto capítulo compreende a dimensão empírica do projeto. É a fase que corresponde à verificação das hipóteses. Procuramos responder às hipóteses em seis subcapítulos. No primeiro vamos revelar o espaço social relacional da Canção de Coimbra no Porto. No segundo vamos mostrar os diferentes momentos da Canção de Coimbra, os seus protagonistas assim como as dinâmicas de mediação e legitimação. O terceiro tem que ver com os rituais, gostos e quimeras inerentes ao género Coimbrão. O quarto subcapítulo refere à apreensão dos fenómenos de criação e reprodução do género musical.

No quinto subcapítulo vamos abordar as reputações e tecer considerações sobre a aura associada às obras culturais portuenses inseridas no contexto de produção da Canção de Coimbra. O último subcapítulo visa constatar com as fruições e sociabilidades quotidianas da Canção de Coimbra

Passadas as diferentes fases do projeto resta tecer algumas considerações finais sobre os resultados e soltar algumas pistas para futuras análises do género musical.

Capítulo 1 – Sociologia da Música - A ciência que sustenta

Uma análise à matéria da música remete para um exercício de retrospeção teórica nos campos da musicologia e, mais tarde, da sociologia. A este propósito, lembramos Guido Adler (1885), musicólogo e escritor de destaque, que elaborou a dicotomia entre ciências históricas e ciências sistemáticas, **quero com isto dizer que** a orientação das ciências seguia sentidos diferentes, uma no sentido diacrónico, outra no sentido sincrónico e que por sua vez desaguavam em percursos metodológicos distintos, um de natureza ideográfico e outro de natureza nomotético (Carvalho, 2000, 2001). Segundo Vieira de Carvalho, a musicologia histórica consistia na história da música que, por sua vez, dividia-se em paleografia musical, classes históricas fundamentais, sucessão histórica das leis e história dos instrumentos. Apoiava-se em ciências como a cronologia, bibliografia entre outras. O objeto consistia na música europeia enquanto arte. O foco recaía sobre as escolas artísticas e os artistas de modo a identificar estilos (Carvalho, 2001). Por sua vez, a musicologia sistemática definia-se enquanto o exercício de determinação de leis supremas que superintendem os ramos singulares da arte dos sons, **ou seja**, *Tonkunst*. Dividia-se em investigação e fundamentação, estética da arte dos sons, pedagogia e didática da música e, por fim, musicologia. As ciências que auxiliavam este processo passavam pela acústica, matemática, gramática, métrica, entre outras. O objeto desta última residia na arte dos sons (Carvalho, 1991, 2000).

Vieira de Carvalho (2001) faz referência a Riethmüller que, por seu turno, enuncia que a distinção na sistematização da arte dos sons não era casual e seria de suma relevância perceber que a musicologia histórica “contemplava a sucessão temporal dos fenómenos musicais, muito particularmente no sentido de destrinçar dos estádios ou situações da «música» em sentido lato, os estádios ou situações em que ela se tornava *Tonkunst*; e que o enunciado das «leis supremas», no âmbito duma musicologia sistemática, só era possível relativamente à *Tonkunst* (Carvalho, 2001: 214). A hierarquia que percecionamos é reforçada pela estética aliada à *Tonkunst*, **isto quer dizer que** havia, pois, uma incompatibilidade entre a perspetiva da história da música e a perspetiva da estética da arte dos sons. Estas linhas de reflexão seriam complementadas, mais tarde, pelo conceito de anestética, **ou seja**, ao existir a estética tem de existir anestética. Para que seja possível percecionar algo é preciso selecionar determinado campo de perceção relegando outros domínios para o campo impercetível. No fundo é uma relação simétrica,

“só na estrita medida em que a música desaparecesse totalmente do campo da percepção é que ela podia cumprir a missão de «transmitir aos ouvintes o sentido da emoção»”; para Hanslick, a situação era inversa, “ao postular que a música era um fim em si e que era a música em si e por si que devia constituir o verdadeiro objeto da percepção, donde, porém, ao mesmo tempo resultava o efeito anestético que ela, enquanto tal, necessariamente deveria exercer quanto a um seu eventual «conteúdo expressivo» ou quanto a uma sua eventual ligação a outros campos de percepção ou ao «mundo da vida»” (Carvalho, 1996: 20).

Reparamos ainda mais na cisão entre o histórico-artístico e o puramente estético. A arte dos sons, enquanto ciência sistemática, assentava na inversão entre os momentos estéticos e anestético, ou seja, só existe “a estética ou *aisthesis* da Tonkunst («arte dos sons») porque existe a *anaisthesis* da história” (Carvalho, 1996: 21). Daqui se percebe que, nos domínios sistemáticos, as disciplinas que imperavam na constituição dos enunciados normativos (que garantiam a continuação da reprodução e do aperfeiçoamento da arte dos sons) eram a Teoria e a Estética. A musicologia sistemática assumia o compromisso de estabelecimento das leis supremas da arte dos sons. No fundo, estudava o desenvolvimento da música enquanto arte até alcançar o nível de *Tonkunst* (objeto da musicologia histórica), mais tarde rompia com as leis supremas que orientavam esse estágio (objeto da musicologia sistemática), para ensinar e consolidar a arte. Em suma, a musicologia sistemática encontra-se ao serviço das leis artísticas, das normas do belo (Carvalho, 1996).

Para além das críticas tecidas a Adler neste sentido, a corrente historicista torna-se a tendência dominante ancorada nos estudos musicológicos e em abordagens epistemológicas. A ciência musical vê relegada a sua sistematização à categoria de ciência corriqueira. Entretanto, Vieira de Carvalho menciona a utilização de uma disciplina auxiliar que permita compreender melhor o mundo de relações da música nos anos 1950 (Carvalho, 1996). É precisamente neste cruzamento entre musicologia e a sociologia que se verifica a crescente autonomia da ciência no campo musical. Como pioneiros na tentativa de romper com os paradigmas musicológicos temos Max Weber e Adorno. Neste ensejo, podemos ver na obra de Weber “Os fundamentos Racionais e Sociológicos da Música” (1998), pois parte do seu ponto de vista analítico na incidência do processo de racionalização e das suas manifestações no mundo ocidental moderno. Neste sentido,

e focando o campo artístico e da música, Weber apercebe-se da manifestação da racionalização cultural através dos meios técnicos utilizados e do modo como influenciou a criação, receção e difusão. Quer isto dizer que à medida que a sociedade se torna organizada do ponto de vista racional, vai influenciar outros domínios da vida social, neste caso a produção de bens adota essa racionalidade levando a que a cultura se torne racional nas suas produções e fruições. Weber constata com o processo de racionalização da música consoante a divisão aritmética da oitava e resultante criação de intervalos. Ao longo do texto vai confrontando as sonoridades do Ocidente e do Oriente, sendo que as duas são racionalizadas, mas de formas distintas. Além disto, a forma de notação acompanha a tendência racionalizadora tendo em consideração que proporciona um desenvolvimento continuado e permite elevar a condição musical a arte escrita. A continuidade em termos de produção e transmissão contribui para o reforço das propriedades dos criadores e a sua especialização¹. Adicionalmente, Weber analisa os instrumentos enquanto produto, manifestação da racionalidade tendo em conta planos como o da criação, difusão e receção. Do ponto de vista da criação, os instrumentos foram evoluindo de acordo com o desenvolvimento técnico dos mesmos. O consumo musical também ficou marcado pela racionalização do consumo assente em lógicas de mercado. Tornou-se uma obra importante pois dá a conhecer os diferentes componentes sociais associados à produção da música e que a produção está sujeita a várias influências associadas à racionalidade. Podemos falar de uma ação orientada pela racionalidade.

Outro autor principal para o debate é Theodore Adorno, membro da Escola de Frankfurt de teoria crítica, aparece por volta da década de 40 do século XX e tece considerações sobre a música. Para o autor, em semelhança a Weber, as formas musicais tendem a refletir a sociedade conduzindo o leitor para uma noção de reciprocidade porque a música tanto é influenciada, como influencia a sociedade. Adorno, devido à sua formação musical, debruça-se sobre aspetos estéticos da música, mas que devem ser ajustados às grandes questões da sociologia à altura, em pormenor relacionar com a cultura de massas. A sociologia da música vinha colmatar a ausência de compreensão integral das músicas em todas as suas implicações e caso a metodologia não conseguisse

¹ Weber refere que “Toda a música harmonicamente racionalizada parte da oitava (relação do número de vibrações $\frac{1}{2}$) e divide-a em dois intervalos de quinta ($\frac{2}{3}$) e quarta ($\frac{3}{4}$) [...]. Este estado de coisas sem modificação possível, bem como a circunstância suplementar que faz com que a oitava não seja divisível segundo frações sobreparciais senão em dois intervalos desiguais, constituem os dados fundamentais de toda a racionalização da música” (Weber, 1998: 49).

incorporar as dimensões subjetivas cairia, ela própria, no valor mediano das opiniões estabelecidas, **ou seja**, no subjetivismo. Dessarte, o objeto de análise da sociologia da música seriam as estruturas sociais e as suas dinâmicas de instituição e de criação de tipologias em volta das criação e receção musicais: “Uma sociologia musical [...] necessita não apenas de estar consciente da sociedade e da sua estrutura, não apenas de ter um conhecimento informativo dos fenómenos musicais, mas tem necessidade de compreender a fundo a própria música em todas as suas implicações. Uma sociologia que não tem em conta esta compreensão [...] acaba por ser vítima da subjetividade” (Adorno, 1971: XXI). O autor considera que para perceber a relação entre a música popular e a música “séria” é estritamente necessária uma reflexão acerca da música ligeira e só assim se dão os passos para testar os pressupostos que elaborou para a sociologia da música. Desse modo, constata com o declínio da música ligeira e com a possível relação com outras esferas de produção capitalista. Todos os domínios envoltos da produção da música ligeira vão sofrer o mesmo declínio. Claramente, vemos o esforço de Adorno ao tentar evidenciar uma lógica de relação entre as forças produtivas e relações de produção. Daí percebemos que a música tem efeitos ideológicos que decorrem dos constrangimentos económicos na vida musical. É particularmente importante relembrar as suas palavras:

“A questão relativa às funções da música na sociedade moderna coloca-se enquanto estas funções, aparentemente provadas na rotina quotidiana, da considerada vida musical, como um dado óbvio, não é óbvia. A música é considerada uma arte como outra, e numa época ainda presente na atual consciência maturou a pretensão de uma autonomia estética: até compositores de nível modesto querem que a sua música seja entendida como obra de arte. No entanto, se a música como passatempo é a mais difundida e se preocupa tão pouco com as exigências de autonomia estética, isso significa exatamente que uma zona quantitativamente muito relevante da considerada vida espiritual tem uma função social fundamentalmente diversa” (Adorno, 1971: 48).

Neste seguimento, Paula Guerra (2013), diz-nos que segundo Adorno a música expressa-se socialmente pelas suas características estruturais internas e que são nada mais nada menos que o reflexo de tensões sociais existentes na sociedade (Guerra, 2013: 29). Continuando, a autora lembra ainda que as formas de vida musical que pretendem emancipar-se do mercado capitalista, não se conseguem desligar na totalidade e também se relacionam com a estrutura social que as suporta (Guerra, 2013: 29). Noutra passagem, a autora vê na vida musical uma pluralidade hierarquizada e se o contexto social e privilégios culturais contribuem na definição do gosto musical e da vida musical dos

indivíduos resulta num processo no qual a qualidade da oferta musical é medida de acordo com o estatuto social de quem a recebe. Então, para Adorno o que interessa é a constituição social da música (Adorno, 2003). Segundo o que nos fomos apercebendo, a sociologia da música “deve centrar-se na vida musical, orientando-se para as estruturas sociais que se espelham na música” acrescenta que “a sua análise pode proceder de uma lógica de relação entre forças produtivas e relações de produção, sendo, as primeiras, constituídas pela esfera de produção e da técnica e, as segundas, pelas condições económicas e ideológicas de produção e pela esfera de receção” conclui ao dizer que “a possibilidade das forças produtivas alterarem as relações de produção é algo a ter em conta” assim como o inverso dessa situação (Guerra, 2015: 34). Como temos vindo a ver, a preocupação histórica com a música marcou o início da sociologia da música. Perceber o seu contexto de aparecimento, os seus constrangimentos, as condições onde nasce uma obra, conhecer os seus artistas e a sua criação em tempos distintos faz com que esta ciência se foque na questão socio-histórica da música. Os autores mencionados tentam romper com o historicismo ao incutir um cariz racional na elaboração musical e abrem alas para uma nova metodologia “onde as obras e as carreiras dos indivíduos modificam as instituições próprias do mundo da arte ao mesmo tempo que são modificadas por elas” (Guerra, 2013: 30).

Para Jacques Attali (1977), assim como para Adorno (1971), a música reflete a sociedade e é possível observar o reflexo na sua organização social e formas que são nada mais nada menos que o retrato da organização da sociedade. A exemplo, nas sociedades industrializadas, a audição da música (Cd's, cassetes...) acompanhou o carácter da produção em massa. Attali, inspirado em Weber, diz que esta repetição infinita de música gravada é um reflexo das sociedades industrializadas na medida em que orienta a sua ação para a produção de mercadorias uniformes (Attali, 1977). Outro ponto interessante que o autor aborda é que a música incita uma profecia para o futuro. A exploração dos músicos esgota as possibilidades de um determinado código e devido ao seu carácter imaterial pode ser alterada o que provoca um confronto com os seus limites e permite a sua transcendência. A música industrializada daria, assim, lugar a uma produção musical que vem derrubar as fronteiras entre compositor, executantes e ouvintes. Facilmente percebemos um paradoxo pois evidencia um processo de localização de produção musical inserido num contexto de globalização esse processo (Giddens, 1984). Demonstradas

algumas teorias socio estruturais, as décadas de 70 e 80 do século XX registaram novas abordagens configurando uma nova perspectiva, a da produção da cultura que consiste em considerar a música como uma atividade social e, como tal, deve ser analisada sob a égide dos processos e contextos da sua produção. Começaram a surgir estudos sobre a música *pop* no campo da sociologia, por exemplo, Peterson e Berger (1975) que estudaram a música *pop* nos Estados Unidos e concluíram que a inovação das produções estava interligada com a concorrência entre pequenas e grandes produtoras, ou seja, a criatividade e a diversidade da música são um efeito das transformações ao nível da concentração do mercado (Giddens, 1984).

Na senda da produção da cultura, Tia DeNora, envereda abordagem que defende que a música deve ser entendida para além do seu uso; deve ser compreendido o efeito que têm na orientação das ações das pessoas. DeNora defende que a música é um devir, um meio de fundação, de evolução e de modificação de universos e práticas sociais” (DeNora, 2003, 2000, 1995). Portanto, seria imprescindível compreender a influência da música nos indivíduos e, por conseguinte, deveria apoiar-se da experiência individual sempre aliada à teoria sociológica. Chegados à década de 90, a discussão recai sobre a relação entre público, recursos culturais e vida quotidiana. Do que temos visto até ao presente momento, o individuo é constrangido no quotidiano, mas questiona-se se não tem capacidade para negociar esses constrangimentos consoante um processo reflexivo e, dessa forma, forma uma identidade e um estilo de vida. Paula Guerra lembra David Chaney (1994) quando este nos diz que as formas tradicionais de autoridade cultural estão a ser substituídas por outras formas de autoridade, isto deve-se à maior influência no quotidiano; o segundo declara que o gosto está assente em três dimensões (demográfica, estética e política) e o individuo é um agente reflexivo que escolhe o género musical e incorpora a estética e o seu estilo (Guerra, 2013). Paul Hodgkinson (2002) mostrou as formas locais e subjetivas em que a música e as práticas culturais se patenteiam no quotidiano. Bennett (2001, 2008, 2009) vai mais longe e propõe uma sociologia cultural da música desvinculada de influências sociais estruturais nas determinações de escolhas e práticas musicais assente no processo dinâmico do quotidiano de receção, apropriação e estetização da produção de significado musical (Guerra, 2015).

Capítulo 2 – Canção de Coimbra, palco de lutas, de posições e de dominações simbólicas

Uma das questões centrais da sociologia prende-se com a relação entre o indivíduo e a sociedade. Nesse sentido, encontramos correntes sociológicas que se centram numa resposta ao problema. Assim, uma das propostas encontradas para o problema tem que ver com a influência da sociedade na ação humana. Émile Durkheim é um dos principais impulsionadores desta questão. Por seu turno, Max Weber, toma o indivíduo por forma a compreender o sentido e significado que ele atribui à ação. Weber defendia que a produção da música iria perder a sua mística irracional para ir ao encontro da evolução da sociedade no sentido racional da sua produção (Guerra, 2010). Por outro lado, Adorno, deu grande ímpeto à questão da música na sociologia, defendendo que a estrutura não só influencia a música como esta influencia a estrutura² (Guerra, 2010). Já, Simon Frith ampara a ideia de que a produção musical não só reflete as influências culturais e estruturais como nos revela as forças macrossociais, dando impulso às relações audiência-prática performativa na delimitação do género (Guerra, 2010). Finalmente, Tia DeNora menciona a música como um recurso que regula as pessoas enquanto agentes estéticos (DeNora, 2000); e Pierre Bourdieu (2004 e 2006), cujo respetivo contributo será aprofundado daqui em diante (Guerra, 2015).

Hermano Thiry-Cherques (2006) faz um exímio trabalho em esmiuçar a teoria de Bourdieu em conformidade com a prática da mesma. O autor relata que Bourdieu rejeita o estruturalismo que inviabiliza e renuncia a importância das práticas dos agentes e respetivas relações assim como rejeita o determinismo e a estabilidade das estruturas. Rejeita também os sistemas classificatórios dos objetos, pois imobilizam uma determinada situação, impossibilitando evidenciar as lutas de classificações feitas pelos agentes sociais. Relativamente à fenomenologia, existe uma renúncia do descritivismo, contudo permite irromper com o senso comum. Daqui Bourdieu releva o “processo de

² Segundo Paula Guerra (2013), esta deve ser compreendida nos trâmites da indústria cultural com a respetiva lógica de relação entre forças produtivas e relações de produção. Insere também a relação existente entre a música e classes sociais que se baseia numa falsa consciência que pode levar ao conflito social. Entende que a música reflete características sociais através da sua estrutura interna e que, portanto, o mercado capitalista tem permanentemente uma ligação com a vida musical e que o contexto social e cultural define os gostos e vida musical. Há uma determinação social dos gostos musicais e uma constituição social da música. Como ainda existe a possibilidade de as forças produtivas alterarem as relações de produção e vice-versa.

construção do facto social como objeto e a ideia de que são os agentes sociais que constroem a realidade social, embora sustente que o princípio desta constituição é estrutural” (Thiry-Cherques, 2006: 29).

Bourdieu aproxima-se de Marx na medida em que o espaço social é caracterizado pela relação dominantes/dominados onde se dá a hegemonia dos interesses dominantes. A dominação é sempre exercida com violência, independentemente do tipo. Rompe com o individualismo metodológico porque não concorda com a teoria de que o fenómeno social é produto das ações individuais racionais e que se descoram os constrangimentos estruturais. Thiry-Cherques declara que “o esquema que leva à análise empírica é sistémico. Deriva do princípio de que a dinâmica social se dá no interior de um /campo/, num segmento do social, cujos /agentes/, indivíduos e grupos têm /disposições/ específicas, a que ele denomina /*habitus*/. O campo é delimitado pelos valores ou formas de /capital/ que lhe dão sustentação. A dinâmica social no interior de cada campo é regida pelas lutas em que os agentes procuram manter ou alterar as relações de força e a distribuição das formas de capital específico. Nessas lutas são levadas a efeito /estratégias/ não conscientes, que se fundam no /*habitus*/ individual e dos grupos em conflito. Os determinantes das condutas individual e coletiva são as /posições/ particulares de todo /agente/ na estrutura de relações. De forma que, em cada campo, o /*habitus*/, socialmente constituído por embates entre indivíduos e grupos, determina as posições e o conjunto de posições determina o /*habitus*/” (Thiry-Cherques, 2006: 31). Com o depoimento percebemos que há uma ideia fulcral que reside na análise das estruturas a partir das práticas, o que torna o agente social produto e produtor num determinado campo. A estrutura será então algo historicamente sustentado que tem a capacidade de ser produto e produzir ações que constrange ou é constrangida.

Bourdieu aproxima-se de Durkheim na medida em que demonstra que as representações mentais estão ligadas às estruturas sociais. A ação social é apreendida através de um sistema objetivo de representações que se encontra fora do alcance do ator social. O indivíduo é, então, um resíduo do elemento coletivo (Guerra, 2015). Para além disto há uma aproximação ao nível da necessidade da construção dos factos sociais para que se consagrem enquanto objeto de estudo. Para que tal seja possível é indispensável o uso de conceitos que articulem entre a totalidade do sistema de relações e a teoria. Os conceitos que Bourdieu utiliza, sendo eles o *habitus* e o campo, servem para delimitar o

campo de estudo através do qual se evidenciam concordâncias estruturais entre a posição dos agentes sociais e uma percepção do que acontece dentro do campo. Os conceitos vão fornecer as pistas sobre como estudar o campo revelando os objetos sociais e as relações que vão evidenciar as regras do jogo, **isto é** a lógica inerente ao campo. Segundo Denise Lima (2010: 16) o *habitus* “diz respeito aos sistemas de percepção, de apreciação, de gosto, ou como princípios de classificação incorporados pelos agentes a partir das estruturas sociais presentes em um dado momento, em um lugar dado, que vão orientá-los em suas ações.” Vejamos o caso da Canção de Coimbra: depois de inseridos no campo musical da Canção de Coimbra, os recém-chegados, imbuídos de inúmeras disposições ganhas com a interação social, **i.e.**, após aprender os códigos dentro do campo, passam a produzir e a reproduzir ações. É como se fosse um esquema de ação, de percepção e de reflexão. É resultado da experiência biográfica individual e coletiva e da simbiose entre elas. O *habitus* unifica e gera a coletividade, contudo também é elemento diferenciador que se apoia na posição e estilo de vida do agente. Como tal o *habitus* é uma interiorização da objetividade social que produz uma exteriorização da interioridade” (Thiry-Cherques, 2006: 35). Bourdieu adota o conceito de agente social na medida em que este tem a capacidade de reconhecer que é detentor de princípios orientadores da ação enquanto decorre uma ação. O *habitus* é mutável evoluindo em conformidade com a lógica do campo e da posição que ocupamos nele.

O campo tem o duplo papel: o de campo de forças, que restringe os agentes, e campo de lutas, cuja atuação dos agentes é em conformidade com as posições ocupadas no campo. Assim como as disposições, os campos são mutáveis e são fruto da história das posições e das disposições que alberga. Cada campo tem o seu objeto, neste caso a Canção de Coimbra, e para compreender o objeto usam um princípio para produzir esse efeito de assimilação, podendo ser analisado enquanto estrutura objetiva, detentoras de valores, objetos e interesses específicos. Na linha de pensamento de Thiry-Cherques (2006), o campo é detentor de propriedades universais. O *habitus*, a estrutura, a doxa, o capital e as leis são constituintes deste espaço social. Como temos vindo a ver, a estrutura do campo pode ser percecionada objetivamente, longe de considerações sobre os seus constituintes. A estrutura ergue-se com base nas relações de força entre agentes e instituições que almejam o poder dentro do campo. Assumindo-se como dominante passa a ter autoridade para estabelecer as próprias regras. Daqui brota o termo *doxa* que consiste numa ideia de

senso comum, generalizada e aceite de forma ecuménica pelos agentes. As leis gerais designam-se por *nomos* e servem para regular o funcionamento do campo. Este *nomos* varia consoante o campo. Estes termos têm em comum a sua universalidade de aceitação devido à legitimidade conferida no meio e pelo meio. Certo é que o conflito faz parte do campo. Se uns dominam por serem detentores do capital específico do campo, outros procuram adquirir esse mesmo capital. Tarefa que por vezes sai gorada por imposição da violência simbólica que está legitimada pelo sistema que a encobre de contornos corriqueiros. Estamos perante a *illusio* que nada mais é do que “o encantamento do microcosmo vivido como evidente, o produto não-consciente da adesão à *doxa* do campo, das disposições primárias e secundárias, o *habitus* específico do campo, da cristalização dos seus valores, do ajustamento das esperanças às possibilidades limitadas que o campo nos oferece” (Thiry-Cherques, 2006: 38).

O capital tem uma ideia basilar que advém da acumulação e que se deve a operações de investimento, herança ou reprodução consoante investimento. Remete, assim, para quatro grandes tipos de capital: o económico (bens, etc.); o cultural (conhecimento, informações, qualificações); o capital social (redes de sociabilidade); e o Capital simbólico (prestígio, honra derivado das demais formas de capital). A posse de determinado capital dita a posição na estrutura. Desde cedo se percebe que não há uma distribuição igual de capital pois existem dominantes e dominados, uns com mais capital ou apenas específico e outros com menos, que aplicam estratégias de conservação ou subversão das estruturas. Esta distribuição de capital reflete também a fragmentação do espaço social consoante as relações germinadas. Divide-se em subcampos com comportamentos idênticos ao do campo. A hierarquização do campo dá-se pelo tipo de capital que a classe dominante possui. Para além das relações de força das lutas internas e respetiva estratégia, o campo é caracterizado pelas pressões externas. Os campos estão relacionados, articulando os efeitos emanados das lutas e das ideias comumente partilhadas. Agora parece ser pertinente lançar a questão: até que ponto um campo é realmente autónomo? Respondendo à questão, de facto o campo produz as suas próprias regras ao nível interno e daí advém o funcionamento e regulação do mesmo, o que não invalida que o campo sofra com outros campos que têm uma maior influência no espaço social do que esse outro campo.

Bourdieu (1996) defende o espaço social enquanto representação abstrata

conseguida através da multiplicidade de construções que um agente concretiza ao longo da sua quotidianidade; da sua trajetória de vida. É, ilustra o sociólogo, uma visão aérea, um mapa, construído pelo agente a partir de um determinado ponto. É um modo de ver o mundo social. Sublinhe-se um modo – um olhar –, que é consequente da posição que o agente ocupa nesse espaço e donde exprime a sua vontade de o transformar ou de o conservar. Esse modo de ver remete o agente para uma totalidade do espaço social que nunca poderá ser de facto apreendida; é um mundo social representado, **ou seja**, é um espaço social dos estilos de vida. “Bernard Lahire apresenta algumas limitações do modelo bourdeusiano, pois considera que este não revela a plasticidade dos efeitos sobre os indivíduos das condições contemporâneas de socialização bastante heterogêneas, designadamente através da pluralidade de influências socializadoras e de contextos de práticas e consumos culturais. A constatação da grande diversidade de perfis culturais individuais e da grande importância dos perfis dissonantes patenteia a importância da especificidade do social incorporado, do social à escala individual” (Guerra, 2010: 501). No entanto, parece relevante assumir a importância do espaço social relacional bourdeusiano na abordagem à Canção de Coimbra, no tocante às suas posições e estratégias e dinâmicas de funcionamento.

2.1. Coimbra vs. Porto: pertenças e (i)legitimidades regionais

Como vimos, para Bourdieu, os campos são espaços estruturados de posições, onde os indivíduos, dominados e dominantes, lutam pela manutenção ou pelo domínio de determinados postos servindo-se de diferentes formas de capital. É um espaço onde ocorrem práticas particulares do campo, tem uma certa autonomia e história própria. Por conseguinte, a autonomia do campo é imposta a partir de dentro o que permite uma autorregulação. Ainda assim, para se conseguir a autonomia do campo é preciso analisar a sua legitimidade e esta só é possível se se analisar a história do campo. Para falar do campo onde se insere a Canção de Coimbra, temos de situá-la no seu contexto originário de consolidação. A cidade de Coimbra recebe o recém-criado Estudo Geral Português (através da assinatura do documento “Scientiae thesaurus mirabilis”, por D. Dinis a 1 de março de 1290) em 1308. Desde então, os estudos foram alternando entre Lisboa e Coimbra até à sua definitiva instalação nesta última cidade em 1537. Desde cedo que

Coimbra se afigura como um caldeirão cultural cujo interior é constituído por dois filões, um académico e um outro popular (Cravo, 2015). Desse filão advém a dualidade de espaços onde estão constituídos, assim como, os rituais implícitos. Contudo, cozinhados em conjunto, fazem com que Coimbra se torne num “espaço de encontro e de conflito de práticas simbólicas carregadas de pequena história, tempo de fuga e de catarse, tempo de processos iniciáticos nos relacionamentos sociais, nas práticas amorosas, nas opções ideológicas, no aggiornamento partidário, na definição de quotidiano e de estéticas, na aprendizagem da vida, que em Coimbra e nos anos suaves das grandes causas impossíveis, é um simulacro da vida, com o carácter experimental e o sabor telúrico das antecipações e das antestreias na sociedade espetáculo” (Correia, 2014: 2). Ainda segundo Correia, da heterogenia que tem vindo a compor o tecido social, cultural e económico de Coimbra (académicos oriundos de elites sociais elevadas, oriundos de zonas rurais, estrangeiros e restante população residente) e a sua imbricação no espaço através de práticas variadas (experiências culturais, sociais variadas e práticas culturais tradicionais regionais como as fogueiras) resulta o simbolismo assente na performance da Canção de Coimbra (Correia, 2014).

Jorge Cravo, defensor acérrimo da designação “Canção de Coimbra”, refere que, e no seguimento da ideia anterior, este género musical nasce precisamente do filão popular, com as danças e cantares em volta da fogueira e canções de várias temáticas tais como o amor. “A participação coletiva na festa ocasionada pelo espetáculo proporciona assim, como refere Bourdieu, o momento licencioso que coloca o mundo social *de pernas para o ar*, invertendo as convenções e as conveniências” (Correia, 2014: 172). Por sua vez, coabitam com o filão académico, no qual as práticas se centravam nos cantares executados em horário noturno sem tempo de término. O cariz simbólico tanto está presente nas manifestações populares, como nas várias manifestações académicas. A cidade era o palco destas práticas e os seus residentes entravam nesta dinâmica social por via da proximidade com o fenómeno. Para além desta ocorrência, temos de aludir à questão, sempre premente, de Coimbra enquanto palco catalisador de tendências externas em que os recetores são os estudantes e, que, através da sua relação com a urbi, difundia as novas práticas eruditas no seio das práticas culturais regionais tradicionais. Fruto desta mescla cultural, emerge o repertório da Canção de Coimbra, influenciado pela música tradicional de Coimbra em parceria com o folclore de Coimbra (Cravo, 2015).

Daqui inferimos que a Canção de Coimbra tem a sua génese nas gentes de Coimbra, no povo que cantava canções de amor e trabalho e que perpetuava as suas “manifestações artísticas, literárias e culturais tradicionais” (Cravo, 2015) expondo as suas histórias, memórias, os hábitos, os costumes e os comportamentos nas suas criações. Assim, o autor apresenta uma definição para a Canção de Coimbra como sendo “um género musical/performativo, que assenta na oralidade a sua forma tradicional de transmissão, enraizada num folclore urbano, que evoluiu da música tradicional de Coimbra, e que tem a serenata-concerto a sua expressão de divulgação mais genuína” (2015). Relativamente à transmissão destes conteúdos, os Salatinas³ assumiram um papel central na transmissão de todo o repertório e memória da Canção de Coimbra aos novos estudantes, contudo este depositário musical e simbólico teve os seus dias contados devido ao advento das gravações nos anos 20 do século XX e à atribuição destes recursos aos cultores académicos que colocaram fim aos Salatinas e ditaram as suas regras à Canção.

Fernando Rebelo e José Tavares (2014) dão-nos conta da evolução da poética da Canção de Coimbra e da multiplicidade de géneros que se inserem na Canção de Coimbra, tais como, a trova, a balada, os cantos populares, a serenata, etc. A poética da Canção de Coimbra remonta ao trovador da Idade Média (mais em concreto no século XII) que com o seu alaúde declamava poemas em tom de canção às donzelas produzindo um autêntico espetáculo para quem presencia-se a cena. Importa fazer uma abordagem a estes indivíduos pois incutiram a transmissão dos conteúdos por forma oral num duplo registo de criação: o instrumento e o poema/voz. A temática essencial era o amor, a paixão e assim continuou a ser até aos dias de hoje.

Não importa aprofundar todas as nuances temáticas da Canção de Coimbra até ao presente, no entanto é importante referir a conexão com o ambiente circundante sem esquecer a questão de Coimbra enquanto polo atrativo de influências externas ao território demarcado pela cidade. É a partir do contexto cultural que se consegue perceber o aparecimento das diferentes composições assentes em novos motivos. Assim, ao longo do tempo, são acrescentados novos motivos como a saudade, o culto do rio (Mondego), a cidade, a boémia, a relação com os outros, a transmissão de valores e as vivências da vida académica. Na década de 1960, a Canção de Coimbra consolida a sua dimensão

³ “Gentes de Coimbra, especialmente as do Bairro Alto e derivada do facto de muitos conimbricenses terem tomado parte da batalha do Salado” (Machado, 1986).

social com autores como Luiz Goes, José Afonso e Adriano Correia de Oliveira. As suas produções literárias miravam romper com o regime do Estado Novo. Seriam uma espécie de veículo de elevação do espírito do estudante universitário irreverente que se quer ver solto das amarras ditatoriais que subjugam a alma do Homem que quer ser livre. Ainda assim, a temática da paixão entre o estudante e a tricana prevalece até ao presente dia com contornos diferentes posto que a tricana⁴ extinguiu-se e adotou-se meramente o termo de donzela.

Outro ponto anteriormente enunciado é a não adoção do termo fado de Coimbra e sim Canção de Coimbra. Certos autores defendem que a Canção de Coimbra e o fado de Lisboa são dissemelhantes⁵. Como já vimos, a Canção de Coimbra edificou-se muito antes do fado visto que, este último género, surgiu em Portugal no primeiro quartel do século XIX, por seu turno, a canção de matriz coimbrã remete para, pelo menos para alguns, o século XVIII com o advento da ópera italiana. E se em Lisboa o género era praticado pela classe desprivilegiada, marginalizada, em Coimbra era a elite estudantil que meneava o fado auxiliando-se nas “suas vivências culturais transformadas em referências estéticas” (Correia, 2014). Desta toma, compreende-se a apropriação divergente do fado por Lisboa e Coimbra. Para além do cerne temporal da chegada do género e no seguimento da ideia prévia, existem mais argumentos que corroboram esta opinião como, por exemplo, as diferenças musicais que a escritora, Vera Vouga, enuncia. São elas a” riqueza de modulações, (...) a acentuação de uma vertente lírica, elegíaca, não narrativa (...) a pluralidade de formas poético-musicais muito diversas”, e a capacidade de “adaptar novas letras a novas músicas e reciprocamente” (Cravo, 2015: 12).

Os defensores da antítese referem que fazem parte do cancioneiro coimbrão, criações intituladas de fados e mesmo durante a performance musical os cantores aplicam essa terminologia. Não parece fazer muito sentido enveredar por uma defesa de algo que já está comumente aceite. Pois bem, os seus cultores, por vezes, estão imbuídos de uma iliteracia musical que os leva a cometer estas transgressões. O termo disseminou-se da capital para Coimbra e adquiriu novos contornos daqueles que produz, a modelo, um

⁴ O termo tricana refere-se à mulher do povo de Coimbra que ficaram eternizadas em dezenas de poemas redigidos pelos estudantes enamorados.

⁵ São eles: Nelson Borges com o livro “Coimbra e região” (1987), Vera Vouga e respetivo artigo “Na galáxia sonora: sobre o fado de Coimbra” (1991), José Carvalho com “Uma perspetiva critica sobre o chamado fado de Coimbra” (2003) e por fim, Jorge Cravo (2015).

fadista de Lisboa. Nada mais foi que uma moda no primeiro quartel do século XIX. Contudo, alguns cultores, como Luiz Goes, deram o seu contributo sobre esta matéria e romperam com a conceção de criadores isentos de reflexividade dizendo que “não há fado de Coimbra. O que há (...) é um género musical de contornos indefinidos e não de formas rígidas e ortodoxas. Por essa razão prefiro a designação “canção” pois corresponde muito mais à realidade no espaço e no tempo, tanto sob o ponto de vista musical como poético.” Cravo, cita Luiz Goes ao referir que “o que há de fundamental na Canção de Coimbra – uma canção urbana perfeitamente definida – é o estilo muito próprio que resultou da apreensão das raízes. Mesmo as canções populares e rurais (...) depois de adaptadas e passadas pela “peneira” de Coimbra passaram a ter outra sonoridade e a integrar-se no que eu e outros chamamos ‘canção coimbrã’” (Luiz Goes In Cravo, 2015: 14). Posto isto, é evidente que Coimbra tem um cunho muito peculiar de produção musical apoiado nas relações sociais entre o povo e os estudantes de Coimbra que eternizavam as suas obras numa tradição oral que não cessa e no qual o cariz erudito e, portanto, transformador da peça que está adaptado à vivência cultural e social do agente. Por conseguinte, a Canção de Coimbra faz sentido neste quadro de interações e sociabilidades que a adornam em tons de Coimbra.

Em contraponto a esta realidade e como vimos em capítulos anteriores, a inserção da Canção de Coimbra no Porto tem acompanhado a evolução do género no seu contexto de origem. Jorge Cravo (2009) diz-nos que esta Canção não vive de amarras. Aproprio-me dessas palavras para extrapolar para outros domínios. Se a Canção de Coimbra é fruto de um duplo filão, no Porto aparece pela mão dos estudantes e antigos estudantes que, de alguma forma, estiveram ligados a Coimbra e à sua Canção. Ora, este quadro de interações resulta em aproximações regionais pelas trocas efetuadas e é assim que se translada o género para o Porto. Mantem-se o papel do filão académico enquanto precursor do género e perde-se o filão popular, **ou** pelo menos deixa de ter um papel tão preponderante na manutenção da Canção de Coimbra. É certo que a prática da Canção de Coimbra no Porto remete para o século XIX, mas não consta que se tenha instituído com pujança, pelo contrário, foi sendo, paulatinamente, inserida no imaginário coletivo, primeiro, dos estudantes e, só depois, do povo.

Pierre Bourdieu (2004, 2012) atenta para as propriedades gerais dos campos, **isto é**, generalizações válidas para outros campos, daí o campo ser construído a partir de

generalizações. Isto é, determinadas características de um campo podem servir para a compreensão de outro campo. É precisamente nesta tónica que o autor propõe uma teoria geral dos campos. Como tal, um campo está sempre inserido num espaço social e é daí que adota determinadas características do espaço. Essas características proveem da distribuição (concentração) de diferentes tipos de capital em determinados campos, estruturando-os em posições de dominantes e dominados. Percebemos que a par das propriedades específicas de um campo existe uma homologia, estrutural e de funcionamento, de lógicas de constituição e de transformação que são partilhadas pelos campos. Por conseguinte, importa conceber a Canção de Coimbra no Porto enquanto espaço relacional de agentes e instituições de forma a podermos compreender as lógicas inerentes ao campo.

2.2. Canção de Coimbra e género

Na senda das lutas no interior do (sub)campo da Canção de Coimbra a questão do género constitui um ponto de debate e, como tal, de reflexão. A este propósito o autor Bourdieu (2012) na sua obra “A dominação masculina” recorre a uma análise ao universo das práticas quotidianas que têm um papel determinante de perpetuação da dominação masculina. As suas reflexões partem do olhar sobre os princípios e valores inerentes ao senso comum que traduzem classificações e preconceitos muitas vezes sustentados historicamente. Uma perspetiva deste calibre permite alcançar domínios estruturais cognitivos e objetivos e ficar a conhecê-los. A divisão dos sexos parece estar intrinsecamente conectada à ordem das coisas, no entanto, o conceito introduzido de poder simbólico pelo autor permite explicar a dominação masculina e assim percebemos que é algo incorporado pelo *habitus* que por sua vez funciona como um sistema de perceção, pensamento e ação. Esse poder pode ser exercido em vários momentos tais como nas palavras, expressões rituais e estratégias de reprodução do mundo social (plano simbólico) mas concentram-se em instituições como a família. A dominação afigura-se como algo naturalmente apreendido, quero com isto dizer que a mulher não nasce mulher, torna-se mulher. Bourdieu (2012: 18) firma ao dizer que “a força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificação: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem a necessidade de se anunciar em discursos que visem a legitimá-la.” É

uma construção da diferença assente em ritos de instituição do masculino que nos levam para a classificação, separação e ocultação dos mecanismos básicos de diferenciação.

A dominação masculina não vai ao encontro da ordem natural, mas sim à ordem simbólica do mundo social, cujos mecanismos de atuação se baseiam numa submissão paradoxal, resultante de violência simbólica. Para se denunciar desta questão era necessário devolver à *doxa* o seu paradoxo, mostrando os mecanismos que transformam a história em natureza e o arbitrário cultural em natural.

A desconstrução de princípios “naturais” deveria ser o motor impulsionador do investigador que precisaria de estar comprometido com a elucidação dos factos históricos e com a descoberta do lado encoberto da dominação. Metodologicamente, não é tarefa fácil despirmo-nos das estruturas históricas da ordem masculina ou da submissão feminina. De modo a ultrapassar esse obstáculo, Bourdieu sugere estratégias práticas para objetivar o sujeito, para isso apoia-se em Durkheim e nas formas de classificação com as quais construímos o mundo. Nesse sentido, Bourdieu, apoia-se na etnografia e na escrita literária para perceber a dominação masculina presente nos espaços de consagração ritual. O autor vai mais longe na sua análise e, sustentado na procura de formas primitivas de organização do mundo, consegue capturar as estruturas mais profundas de dominação. A análise etnográfica das estruturas objetivas e das formas cognitivas da sociedade histórica designam-se por “inconsciente androcêntrico” e é a partir da explicitação desse inconsciente que permite a análise das condutas e discursos sobre a dominação masculina. É importante ter em conta que os esquemas que se constituem enquanto diferenças de natureza permitem instituir princípios da naturalização dos factos sociais que são sistematicamente confrontados e confirmado pelos ciclos biológicos e do mundo (Cfr. Guerra, 2010; Bourdieu, 1996).

Dessarte, a dominação não é fruto apenas da consciência e a este propósito aciona o conceito de *habitus* como a incorporação das estruturas de dominação. Bourdieu prossegue e elucida para o facto de dominação masculina não se cingir à relação de poder entre sexos, mas transforma os homens em vítimas constrangidas pela questão da virilidade. A possibilidade de exclusão do mundo dos homens ativa situações de medo e constrangimento. A virilidade só é entendida assim porque está em relação com outros homens, para outros homens assentes num medo do feminino (Bourdieu, 2012: 67). Bourdieu alia-se à psicanálise para compreender o papel do inconsciente nas práticas

sociais. O inconsciente adquire uma concepção de visão do mundo, organizada pela divisão em géneros relacionais, que estabelece o falo como símbolo de virilidade, ou seja, “legitima-se uma relação de dominação, inscrevendo-a em sua natureza biológica que é, por sua vez, ela própria uma construção social naturalizada” (Barreira, 1999: 180). Essa construção é evidenciada em dimensões da vida quotidiana com as tarefas consideradas para mulheres, as vocações orientadas para as mulheres, os gestos dos homens para com as mulheres entre outros. A não-aceitação destes papéis pode causar constrangimento, neste caso ativam-se estratégias de conservação no qual a mulher pode ser ostracizada e vítima de preconceito. A importância do autor está mesmo nessa análise das formas de dominação quotidianas. Como tal, olhar para as práticas relacionais entre os géneros pode indiciar conflitos, mas nunca se deve descorar os processos históricos que sustentam as formas de dominação masculina. Neste campo, seria ardiloso reconstituir todos os processos históricos de dominação masculina na Canção de Coimbra, no entanto é possível considerar alguns aspetos.

Jorge Cravo (2002) questiona se a mulher estudante deve cantar a matriz do filão académico da Canção de Coimbra e se o fizer, se deve cantar de modo igual ao homem estudante, ou ainda, se deve criar um novo canto, algo próprio que vise enriquecer a música de Coimbra. Pois a resposta certamente não será unânime. Para Cravo, essa decisão caberá à mulher estudante decidir livre de “palavras de ordem”, “slogans mediáticos” ou “lavagens ao cérebro”. Apesar de constatar com a existência de mulheres a tocar guitarra, nenhum movimento feminino se afirmou num novo canto feminino académico (Néry, 2004). Conclui a sua participação firmando que a mulher, se assim o entender, pode criar um canto próprio fazendo uso da sua inteligência, criatividade, purismo musical e interpretativo indo contra os cultores que tomam como legítimo a execução masculina da Canção de Coimbra. Num outro artigo, Jorge Cravo (1987) faz o alerta para quando nasceu a Canção de Coimbra era para o homem cantar para a mulher em serenatas, mas os tempos mudaram. Hoje em dia as mulheres saem à noite, as mentalidades mudaram, a lírica está desadequada. O autor defende uma renovação.

Sobre o tema, Eduardo Coelho (2015) lança-se a discernir sobre uma polémica referente ao grupo de fados e guitarradas da Faculdade de Ciências que passou a integrar dois membros do sexo feminino. O autor procura explicar o fenómeno de estranheza recorrendo a duas circunstâncias históricas. A primeira tem que ver com a frequência

esmagadora de homens no Ensino Superior; a segunda tem que ver com a serenata como um ato de cortejar raparigas. No primeiro caso, o Ensino Superior português apresenta mais mulheres do que homens e, por conseguinte, é normal a introdução da mulher noutros domínios da vida social. Dá como exemplo a adesão à capa e batina, a agrupamentos tuneris ou à praxe académica. Por outro lado, existem vetores que resistem a este assalto feminino que são os grupos de fado e as posições de Dux. O autor estabelece um paralelismo da introdução da mulher em meios masculinos com a evolução social, dizendo que o argumento de terem sido sempre ocupados por homens cada vez mais está a cair em desuso.

O segundo ponto, diz respeito à serenata já não ser um ato habitual de cortejar raparigas. É uma prática que tem vindo a decair no seio dos estudantes, mas que quando realizada “encarna sempre um espírito de reconstituição histórica que lhe confere um manifesto anacronismo.” Atualmente, o processo de cortejar em pouco ou nada encontra paralelo com o passado. O papel da mulher alterou de forma gradual até ao ponto de quase não se comparar a tempos anteriores. As mulheres já não são inacessíveis “sujeitas à autoridade quase absoluta dos pais e, por isso, as suas janelas e o cobertor da noite já não são o ambiente providencial para se comunicar e expressar sentimentos amorosos através de canção.” O ato de cortejar também tem vindo a ser ocupado quer pelo homem, quer pela mulher (Coelho, 2015).

2.3. Canção de Coimbra, Canção do Porto ou fado académico?

Mais uma vez, evoco Jorge Cravo para o debate acerca da Canção de Coimbra. O autor define “Canção de Coimbra como sendo “um género musical amador, enraizado num folclore urbano (o da própria cidade), cantado por estudantes e antigos estudantes (filão académico) e pelo povo da cidade (filão popular), que entroncado na Música Tradicional de Coimbra (daí as suas influências regionais e locais), tem na Serenata-Concerto (longe do ritual do Cortejamento) a sua expressão de divulgação mais genuína “(Cravo, 2010). A especificidade da Canção reside numa toada que permite ser identificada com a música popular de Coimbra; da forma de cantar que a distingue de tudo o resto; e das características dos instrumentos como a afinação e a dedilhação. Continua e diz que o género até pode ser influenciado de modo a parecer-se com outros, como o de Lisboa, mas que se entenda que influenciar não é assimilar. Destrói desde logo

os argumentos que vão em direção ao fado pela parecença instrumental ou pelo estilo de canto.

Essa designação diz respeito às práticas da sociedade tradicional académica e foi imposta pelos seus intervenientes. Mas e então os temas que se designam de Fado? É uma questão interessante que é colocada por Correia (2014) e que a resposta surge na senda de Bourdieu através das preocupações estéticas do *homo academicus* que podem ser enquadradas” em primeira análise e naqueles que olham o fenómeno por um prisma de ligações históricas talvez mais tradicionalistas, a decisão da universalidade oficial do termo na problemática do gosto que o *homo academicus* tem pelo acabado, ilustrado nas práticas de pintores como *Couture* (mestre de *Manet*) que muitas vezes “estragaram” obras “julgando dar-lhes os últimos retoques, exigidos pela moral do trabalho bem feito, bem acabado, de que a estética académica era a expressão”” (Correia, 2014: 3).

Correia, atenta para “alguns cultores da canção coimbrã, no conjunto das convenções sociais, deixam transparecer na opinião pública, sobretudo em declarações de circunstância adequada, uma posição marcadamente “modernista” de oposição ao statu quo ante, ancorados no pressuposto do que mais uma vez aponta Bourdieu: “As tomadas de posição objetiva e subjetivamente estéticas [...] constituem ocasiões de provar ou de afirmar a posição ocupada no espaço social como estatuto ou distância a manter” (2014: 116). O facto é que esses mesmos cultores se declaram, *en passant*, na vulgar realidade do materialismo, longe das inovações estéticas, perto dos dividendos “clássicos”” (Correia, 2014). Correia, afirma que se aceita como legítima a convivência com a gíria (fado) apesar dos esforços para erradicar essa terminologia. Percebe também que o “reprocessamento local, importante na construção e definição dos géneros através da integração nas tradições locais, é um facto que um “Fado” cantado por um estudante de Coimbra (Doutor logo que chega à cidade...), com todas as suas vivências culturais transformadas em referências estéticas, tem necessariamente diferenças substanciais relativamente ao mesmo cantado por um(a) cantor(a) espontâneo(a) da Mouraria. Há, desde a origem, diferenças sociais marcantes” (Correia, 2014). Desse modo, em Lisboa a aristocracia transformou o fado e tornou-o legítima, em Coimbra, a produção musical nasce da elite juvenil estudantil com comportamentos, relações e vivências próprias que se refletem no estilo performativo. Assim se justifica que o fado e a Canção de Coimbra são diferentes.

Estamos aqui perante outro desafio sociológico da maior importância, pois remete para a constituição de musicalidades e sua reivindicação social assente nas lutas classificatórias e luta pela representação legítima. Num primeiro ponto, a matriz coimbrã, como dizia Dr. Luiz Goes, engloba vários géneros musicais tais como serenata, fado, trova e balada. Num segundo ponto, há uma clara margem de diferenciação entre o fado de Lisboa e o fado de Coimbra, desde a sua génese á sua execução, são vários os fatores de clara separação do trigo do joio. O que dizer dos executantes do Porto? (Correia, 2014) O que é que eles (re)produzem? Será legítimo? O debate relacionado com as práticas da Canção de Coimbra no Porto ainda não foi alvo de escrutínio, mas para o ser deve ser analisado à luz do seu contexto histórico, das suas lutas, das suas práticas, das suas relações, das suas vivências culturais e das suas produções (Inácio, 2011).

Capítulo 3 – Canção de Coimbra, *art worlds* e glocalizações

A ideia central associada a Becker (1974,1982) é que a criação artística é algo que se produz coletivamente. A Canção de Coimbra não poderia existir sem o contributo de vários agentes, desde o *luthier*⁶, que produz a guitarra de Coimbra com a sua respetiva lágrima⁷, à *tricana*⁸, ou ainda, o próprio ouvinte; todos estão envolvidos. A criação artística é um processo de produção com diferentes atividades e agentes. As atividades a que Becker se refere são: conceber a ideia de trabalho; fazer os artefactos físicos necessários; criar uma linguagem convencional para expressão; treinar públicos e pessoal artisticamente; providenciar uma mistura desses ingredientes numa performance ou criação. Há então uma divisão clara do trabalho que não é natural, é fruto de uma definição consensual da situação acordada na colaboração (Becker, 1982).

A divisão do trabalho sustenta-se em princípios de cooperação que são regulados pelas convenções que são, por sua vez, modelos elaborados de cooperação entre o pessoal especializado. Os participantes deste processo são designados de artistas (os que tem a sensibilidade artística) e pessoal de apoio. A atribuição do título de artista não é linear, mas depende da sua atividade e que haja algum consenso (Guerra, 2010). Dentro dos elos de cooperação, por vezes, o artista tem de fazer escolhas devido às especificidades do pessoal de apoio, o que pode condicionar a obra de arte. Existem constrangimentos à produção artística o que leva a que, por vezes, o artista se acomode às imposições do pessoal de apoio ou então, ou tenha que despende mais energia para ir por outro caminho. Isto não significa que não possa haver uma negociação entre os artistas e o pessoal de apoio. Quando se dá uma rutura com as convenções, o artista vai ter mais dificuldade e a circulação do seu trabalho torna-se mais difícil, contudo a sua liberdade de escolher alternativas menos convencionais aumenta. Um ataque a uma convenção pode ser um ataque à estrutura social. A mudança resulta dos conflitos no campo artístico pelo monopólio da autoridade e pela redistribuição do capital específico (Guerra, 2013). As convenções ditam a resposta imediata aos problemas e possibilitam a coordenação das atividades entre os artistas e o pessoal de apoio. Estas convenções são oriundas do

⁶ Construtor de guitarras.

⁷ A lágrima a que me refiro situa-se na cabeça da guitarra de Coimbra que, por sua vez, é diferente da guitarra de Lisboa cuja se assemelha à de um caracol.

⁸ Termo que significa “Mulher de Coimbra”.

funcionamento social geral, mas também particular do mundo artístico. Estas últimas possibilitam a distinção entre o público leigo e o público iniciado, uma vez que a capacidade de ver objetos comuns como objetos artísticos distingue e demarca as fronteiras entre os atores sociais (Becker, 1982; Guerra, 2013, 2010, 2015). As convenções regulam igualmente as relações entre os artistas e as audiências.

O conceito de *art world*, desenvolvido, primeiro, por Becker (1982) e, depois, por Diana Crane (1992) é um conceito interessante para se ter em linha de conta neste ponto, na medida em que procura retratar as mais diversas dimensões que envolvem a criação artística. Nesta noção, a obra de arte (seja ela qual for) deixa de ser tida como produto de um génio solitário e passa a ser vista como um apanágio coletivo. A cooperação e as convenções surgem, então, para Becker, como os mais importantes elementos dessa criação coletiva e como os grandes pilares de subsistência dos *art worlds*. A cooperação é indispensável, uma vez que a obra de arte, desde o seu início até ao seu resultado final, necessita do intercâmbio de ideias e de sinergias que permitam a sua criação, produção, divulgação e distribuição. As convenções são igualmente fundamentais porque para existir essa solidariedade é necessário que existam orientações que estabeleçam “a forma como os agentes devem cooperar.” (Guerra, 2010: 40).

A concessão de uma maior flexibilidade a este conceito ficaria a cargo de Diana Crane que, ao estudar as várias formas de cultura urbana, para além de abrandar “a tipologia de Becker – que dividia os artistas entre *integrated professionals*, *mavericks* (inovadores), *folk artists* e *naïve artists* –” e de mostrar “como a convergência de determinadas condições de produção, difusão e receção pode propiciar o tráfego entre os vários tipos”, teve ainda o mérito de se afastar das explicações mais redutoras que julgam poder explicar a cultura unicamente como uma imposição aos consumidores, precisamente quando pondera a influência da receção e inclui na sua análise o estudo das audiências e dos seus respetivos efeitos, impactos sobre os criadores artísticos e, em consequência, sobre os *culture worlds* (noção adotada por Crane). (Guerra, 2010: 499-500).

Jorge Cravo (2010) alude a que toda a cultura com potencial de se tornar global pertence a uma comunidade e a um lugar. A Canção de Coimbra, no caminho para a modernidade, só existe porque a sua prática tradicional mantém-se e identifica-se com a cidade originária. A modernidade implica ligações ao passado e à tradição, o que faz com

que a prática tradicional mais envolvente da Canção de Coimbra se mantenha como ponto de referência temporal, atribuindo sentido à modernidade. A modernidade só se constitui em parceria com a tradição. Só assim é possível a modernidade não perder a identidade em relação à toada regional e local característica da Canção de Coimbra.

O processo de globalização pode provocar desequilíbrios sociais que se vão traduzir na desagregação do próprio espaço regional e local, esvaziando, desta maneira, a identidade das manifestações tradicionais. Mesmo face a uma maior relação com o espaço exterior é preciso haver um reencontro no espaço local. Jorge Cravo (2010) elabora uma proposta de estratégia de localização para um novo envolvimento geracional. Daí resulta a possível transmissão da herança cultural que não foge ao impacto das novas tecnologias da informação. Pelo contrário, não se pode adotar uma atitude passiva porque o que é exigido aos cultores é que saibam construir com modernidade estabelecendo pontes com o seu local de origem. É um processo a ter em conta e que exige dos cultores uma postura crítica, discreta e inteligente.

3.1. Canção de Coimbra: espaços, territórios, lugares e cenas

A noção de cena cultural é

“segundo vários autores, a noção que melhor consegue captar as dinâmicas culturais, muito embora, como nos alerta Paula Guerra (2010: 441, 465), seja uma noção que não consegue abranger toda a complexidade do campo cultural (procurar um tal conceito ser-nos-ia penoso, dado que tal não existe)” (Moreira, 2013: 32).

Este é, no entanto, um conceito

“que não surgiu no seio da academia científica, mas sim com os jornalistas e turistas que já há muito falavam das cenas para se referirem a determinados clusters de atividades socioculturais (que se agregavam pela sua localização – normalmente uma cidade ou um distrito – ou pelo tipo de produção cultural – por exemplo, um estilo de música)”. (Moreira, 2013: 32)

O conceito de cena cultural seria assumido dentro das análises científicas somente nos anos 1990, devido, sobretudo, a um artigo escrito por Will Straw – *Cultural scenes* (1991). Aí, Straw (cit. por Guerra, 2010: 445) define a cena como sendo “um espaço cultural em que um conjunto de práticas musicais coexistem, interagem umas com as outras dentro de uma variedade de processos de diferenciação e de acordo com diferenciadas trajetórias de mudança e fecundação cruzada. Dentro de uma cena musical,

o mesmo objetivo é articulado dentro dessas formas de comunicação através das quais a construção de alianças musicais e o desenho de fronteiras musicais tem lugar.”

O que é que se pode reter desta definição? Moreira (2013), remontando a um artigo publicado por Blum (2001), sintetiza as suas principais características. A espacialidade é, desde logo, a característica que maior visibilidade tem. No espaço, inscrevem-se “práticas diferenciadas e inter-relacionadas que com ele também mantêm uma relação de reciprocidade” (Moreira, 2013: 33). Assim, as cenas culturais existem porque existe todo um apanágio cultural, simbólico, social, económico (para além de espacial, claro) por detrás delas. As cenas musicais são contextos de visibilidade de práticas, contextos observacionais por excelência das manifestações musicais (Straw, 2004). No nosso caso, ajudam-nos a reinterpretar o Porto, o papel e a importância da Canção de Coimbra nessa cidade. Elas existem porque, para além da extensividade (espacial), as cenas são caracterizadas pela regularidade, pela coletivização, pela teatralidade, pela transgressão, pelo espetáculo, pela inter-relação e pela mercantilização (Blum, 2001) – características por demais salientes na espacialização e dinâmica da Canção de Coimbra eleita como nosso objeto de estudo. As cenas são caracterizadas pela regularidade, porque “a sua existência só é possível porque as pessoas a visitam frequentemente, regularmente” (Moreira, 2013: 34). As cenas são caracterizadas pela coletivização, porque as cenas, surgindo, muitas vezes, da própria vontade dos habitantes locais, congregam em si “a existência de intensas sociabilidades, de grupos de indivíduos que possuem interesses interrelacionados e que exteriorizam, partilham, trocam ideias acerca desses interesses e gostos” (Moreira, 2013: 34). As cenas são caracterizadas pela teatralidade também, porque “nas cenas, exige-se uma certa performance, como se uma espécie de compromisso social existisse em que as pessoas acordam agir de uma certa maneira num determinado espaço e num determinado momento temporal” (Moreira, 2013: 34). Por intermédio da transgressão, porque, dada a característica da teatralidade, nas cenas acaba por existir também um certo desejo de exibicionismo que, por sua vez, acaba por invocar uma transgressão; “não uma transgressão que evoca outros estilos de vida, outros valores culturais ou doutrinas esotéricas, mas uma transgressão que convida para o diferente, para o exibicionismo, para o espetáculo, para a participação, para o desanuviar da rotina quotidiana” (ex: cantar uma serenata) (Moreira, 2013: 35). Pelo espetáculo que envolvem, uma vez que, para atraírem participantes, as cenas constroem-se com o intuito de seduzir,

atrair e “incitar a contínua visitação através de programas diversos” (Moreira, 2013: 35). As cenas culturais caracterizam-se ainda pela inter-relação que fomentam “com outras cenas culturais, como a teatral, a literária, a cinematográfica, a musical, o que permite criar programas culturais mais apelativos para as pessoas”. E, finalmente, pela mercantilização que despoletam, na medida em que “as cenas representam «ocasiões oportunas para os investimentos e para a criação de consumidores», e, por isso, elas «são feitas e desfeitas sob o insaciável desejo de maximização de lucros e minimização de perdas”. Esta última característica acaba também por permitir que a noção de cena se desmarque de outras noções porque tem em linha de conta o facto de as cenas não serem somente “o resultado de interações puramente sociais, mas também, a consequência da lógica da produção e da comercialização” (Moreira, 2013: 35).

3.2. Porto, *cidade romântica*

Conforme dizem Paula Abreu e Claudino Ferreira (2003),

“as cidades são, talvez desde sempre, o lugar privilegiado da arte e da cultura, sobretudo das suas expressões mais formalizadas. São-no a diversos títulos: enquanto contextos privilegiados da produção e da criação artística e cultural; enquanto palcos ou cenários principais da apresentação e da performance, da participação e do consumo culturais; e, por último, enquanto objetos, em si mesmas, de representação estética e de valor artístico, cuja singularidade reside tanto na sua configuração arquitetónica como nas formas da vida social e cultural que pulsam no seu interior” (Abreu & Ferreira, 2003: 3).

Armando Luís de Carvalho Homem (2011) lança um olhar factual sobre as tradições académicas portuenses na cidade do Porto e inicia-se com a panorâmica dos Clérigos ao Carregal. Enquanto antigo estudante (se é que se pode dizer que um lente alguma vez termina esse processo) e membro do Orfeão Universitário do Porto, faz alusão a um ponto crucial na cidade do Porto marcada pelas dinâmicas estudantis

“diversos nomes tiveram já a nossa praça: Largo do Carmo, Praça da Universidade, Praça Gomes Teixeira. Mas para o habitante médio da Cidade tem sido, e por certo será, «os Leões», nome advindo da brônzea fonte ornada de quatro regurgitantes espécimes da soberana espécie que lhe está ao centro” (Homem, 2005).

Continua o percurso ao olhar para o edifício no centro da praça, “edifício onde alternam o cinzento da pedra, o branco da tinta e o verde dos portões. Para os mais idosos dos habitantes do Burgo, é, ainda hoje, «a Universidade». O qualificativo nunca teve total

razão de ser. Berço de uma das mais antigas Escolas Superiores portuenses (a Academia Politécnica, na raiz da Faculdade de Ciências), jamais o edifício terá albergado a totalidade do Ensino desse nível, quer antes, quer depois de 1911” segundo Carvalho Homem (2005).

Ficava tudo por perto desse local, podendo-se encontrar:

“duas Escolas “fundadoras”, os Serviços Centrais, as sedes dos Organismos estudantis, cafés e restaurantes de frequência acentuadamente universitária, pensões, residências, casas alugando quartos... Tudo, ou quase tudo, nesse limitado espaço, acrescido de dois eixos que o prolongavam: por Cedofeita, até à Rua dos Bragas (sede, até 2001, da Faculdade de Engenharia); pelo Rosário / Boa Hora, até à Rua Aníbal Cunha (sede da Faculdade de Farmácia); pelo caminho ficando uns tantos lares e as sedes dos Serviços Sociais e Desportivos” (Carvalho Homem, 2005).

Mais tarde, outras Escolas vinham a ser fundadas nesse local. Ficava limitado àquele espaço todo um viver estudantil e assim se explicam as várias práticas vivenciadas no espaço tais como “o uso de um traje, o comemorar condigno do final do ano letivo e do termo dos cursos, o preenchimento dos tempos livres com determinadas atividades artísticas – mormente teatrais e musicais, sendo de salientar dentro destas últimas certas formas de música vocal-instrumental (tunas, orquestras de tangos), as danças e cantares regionais ou, finalmente, um determinado género, tipicamente estudantil, assente numa dada forma de cantar e num típico suporte instrumental: o «Fado de Coimbra»” (Homem, 2004).

Carvalho Homem (2004) constata com um problema. Numa cidade que regista um aumento da sua população e de procura no ensino superior, até quando é que a população escolar se confinaria a esse espaço? Pois bem, o espaço universitário distende-se alhures. Apesar dos projetos de expansão da zona histórica terem ficado apenas no plano abstrato, cria-se o Estádio Universitário, o que já anunciava o polo do Campo Alegre. O polo da Asprela funda-se em 1959 com o Hospital de S. João.

“E, depois, a comunidade estudantil dos anos 60 já não iria ser a mesma. Repare-se: o traje académico, na feição que adquirira no início do século XX (uma batina estudantil está próxima de uma sobrecasaca oitocentista), andava em paralelo com o uso quotidiano do «traje de passeio» (leia-se: fato e gravata). E o jovem comum propendia a afastar-se de tal vestuário. Consequência: as marcas exteriores de uma certa Tradição começam a sair do quotidiano e a só surgir em Abril/Maio, aquando da «Queima». Os próprios membros dos Organismos Artísticos tenderam então a envergar a capa e batina apenas aquando de apresentações públicas, qual ‘traje de cena’, como a casaca dos músicos «clássicos». E mesmo as atividades destes Organismos estavam em vias de deixar de dizer algo a boa parte da população

estudantil, em tempos de declínio de interesse pela música coral, de ‘explosão’ do pop/rock ou de posse, cada vez mais frequente, de uma formação musical autêntica por estudantes universitários. Por outro lado, o «Fado de Coimbra», num meio muito mais intérprete que criador, tendia a estagnar; quaisquer tentativas de fazer algo de diferente – e falo por experiência própria – chocavam com a difícil receptividade do público, a começar pela própria ‘primeira fila’ que eram os Colegas de Organismo; sempre ‘caía melhor’ o «Passarinho da Ribeira»” (Homem, 2004).

Nos anos 60, a tradição é questionada pela ala de esquerda estudantil porque veem na tradição uma extensão do regime. Esse confronto levou a um clima de tensão na década de 70 que levou ao fim das tradições académicas. Os anos 70 são apenas marcados pelo crescimento da Universidade do Porto e, em paralelo, fundam-se outras Universidades.

Passados períodos conturbados, as recém-criadas instituições procuraram instituir as tradições académicas no seio e a isso se deve o conceito de Academia do Porto. Desse ressurgir de tradições académicas apareceram iniciativas de recuperação da Queima das Fitas. Certamente que essa Queima das Fitas foi marcada por eventos contestatários. Chegados à década de 90, Carvalho Homem diz que

“os anos de interrupção fizeram perder a memória de comportamentos, práticas, símbolos; ‘codificação’ não existia; a bibliografia era escassa e inencontrável; e a transmissão oral (perguntar ao pai, ao avô, ao irmão mais velho, a algum professor mais antigo...) não resolve tudo... Daí que alguém do meu tempo amiúde se veja confrontado com práticas, por assim dizer, ‘exóticas’: das ‘fantasias’ vestimentais, a peditórios na via pública para viagens de finalistas, até ao ‘ressuscitar’ do menos simpático dos aspetos da Tradição – o gozo aos caloíros (a «praxe» *stricto sensu*), coisa de ténue prática no Porto (salvo no Orfeão Universitário), que de qualquer modo desaparecera das Faculdades muito antes de 1971 e que hoje se exerce em termos não raro pouco dignificantes, chegando-se inclusivamente (coisa impensável há 30 ou 40 anos) a perturbar o funcionamento de aulas!” (Homem, 2005).

Outro ponto foi a mudança do que era a Universidade do Porto para uma Academia com uma multidão de Escolas. Percebe-se no discurso do Professor um ensombramento face a uma

“«Academia» com uma tal dimensão e dispersão serão ‘lógicas’ manifestações unitárias ‘monstras’, como um Cortejo mantido em dia de normal laboração, ou uma serenata «monumental» que já chegou a realizar-se na Avenida dos Aliados, precedida de ‘passagem’ de música rock (gravada), não sei se para ‘criar ambiente’?!” (*Ibidem*).

Terminamos este subcapítulo com duas notas. A primeira prende-se com a massiva adesão às práticas de tradição académica pelos estudantes; a segunda tem que ver com o facto de, apesar da existência de tensões, os valores elevam-se e os traços distintos do

estudante de capa e batina prevalecem.

3.3. Noites de Canção de Coimbra na Cidade do Porto

Em capítulos anteriores fomos trilhando algumas práticas de divulgação da Canção de Coimbra no Porto até aos moldes da Noite da Canção de Coimbra no Porto. Voltando ao século XIX e aos ditos de Almeida Garrett (1962), existiam momentos de reunião entre indivíduos relacionados com a Canção de Coimbra com outros elementos de diferentes organismos, assim como a presença entre o público, de pessoas fora do âmbito académico, como era o caso das “Récitas Quintanistas”.

“As “Récitas de Quintanistas”⁹ aconteciam antes da Queima das Fitas, consistindo, basicamente, numa representação satírica com críticas aos costumes e acontecimentos universitários do ano, onde se incluíam as *praxes*. Com início por volta de 1848, veem o seu fim pelo ano de 1958. Delas faziam parte, para além de passagens instrumentais e vocais, os Fados e Baladas da Despedida correspondentes ao Curso. Desta tradição resistem hoje, como ícones, a Balada da Despedida do VI ano Médico de 1958/59, com música de Machado Soares e letra de Francisco Gregório Bandeira Mateus (*Coimbra tem mais encanto, na hora da despedida*), e a Balada da Despedida do V ano Jurídico de 1988/89, com música de Rui Lucas e João Paulo Sousa, e letra de António Vicente (*Sentes que um tempo acabou/Primavera de flor adormecida*). A Balada do V ano Jurídico 1988/89 tem estreia, após a restauração das tradições académicas, na récita que os Quintanistas de todas as Faculdades realizaram no Teatro do Colégio S. Teotónio em 30 de Abril de 1989” (Correia, 2014: 200). No Porto, verificamos que a récita de despedida dos quintanistas de 1902, como vimos anteriormente, foi “acontecimento famoso nos anais da academia” (Garrett, 1962: 27-29).

Mais tarde, por forma de consolidar os costumes de Coimbra na cidade Invicta, Amândio Marques¹⁰, em 1927, promove um encontro entre cultores e o povo portuense (Carvalho, 2003). Daqui resulta uma maior visibilidade do potencial da Academia do Porto e o seu possível reconhecimento. E sobre o seu reconhecimento, não podemos esquecer as fortes tradições académicas da Cidade Invicta, e o consequente historial do

⁹ “Quintanistas” é termo da gíria universitária que significa “finalistas”.

¹⁰ O papel de Amândio Marques na história da Canção de Coimbra portuense encontra-se no capítulo I.

reconhecido mérito dos seus organismos académicos (Niza, 1999). Um ponto curioso tem que ver com a polivalência e intersecção dos cultores em vários domínios artísticos, como o teatro e a música, entre outros. A apetência para o espetáculo parecia abranger todos as vertentes artísticas dos cultores da Canção de Coimbra no Porto.

Em simultâneo, é necessário relacionar a história das práticas com o seu contexto de desenvolvimento. A repressão do Estado Novo faz o Porto recuar do ponto de vista das produções culturais. O encerramento da Faculdade de Letras, o fraco incentivo à cultura, para além de conter o espírito, circunscreve as manifestações, muitas vezes, ao espaço doméstico. Um exemplo disso é o Ateneu Comercial do Porto, que mesmo tendo iniciativas como as “manhãs literárias”, apresentava uma fraca produção em termos gerais. Uns anos mais tarde, e sobre a ação do Orfeão Universitário do Porto, aparecem os saraus com a inclusão da Canção de Coimbra, que foram sendo realizados em espaços icónicos da cidade do Porto, tais como o Rivoli e o Coliseu do Porto. Como refere Avelino Correia, (2014),

“Manuel Brito¹¹, referindo as práticas musicais da corte portuguesa em inícios do século XVIII e as serenatas cantadas “em particular”, anota que “na ausência de libretos impressos, a própria palavra serenata pode querer significar simplesmente em muitos casos um sarau de música vocal e instrumental” (Avelino Correia, 2014: 166).

As Serenatas Monumentais são fundamentais aqui para a compreensão dos trâmites das recentes Noites de Canção de Coimbra. As Serenatas Monumentais constituem o ritual de maior visibilidade da Canção de Coimbra. Inserido

“na festa da «” Queima das Fitas»” assume-se como um tempo de renovação da comunidade estudantil. Se, os mais velhos, com a sua possível saída, podem representar uma certa simbologia do passado, também os «” caloiros”», ao ganharem a sua condição de estudantes, se identificam como um símbolo do futuro. Daí que a «” Queima das Fitas»” seja, simultaneamente, um ritual de separação e de agregação. Como rito de separação, em termos académicos, testemunha a condição efémera da qualidade de ser estudante; como rito de agregação, afirma a perenidade da sociedade estudantil” (Correia, 2014: 207).

Têm o seu início em 1948, em Coimbra, tendo sido a primeira realizada no Penedo da Saudade e as seguintes, a partir de maio de 1949, nas escadarias da Sé Velha. Mais tarde, em 1969, na sequência das greves académicas, é cancelada a Serenata decretando-se o “luto académico”.

¹¹ Outra figura relevante da história da Canção de Coimbra no Porto.

A partir dos anos 80, as serenatas são realizadas no Porto num ambiente pós 25 de Abril, quer por antigos estudantes do Orfeão Universitário quer por antigos estudantes universitários (como foi amplamente desenvolvido no capítulo I). É nesta panela de manifestações que nos anos 2000 surgem as Noites de Canção de Coimbra no Porto.

A partir desta data, as Canções de Coimbra no Porto têm sido realizadas por diferentes grupos, dos quais enumeramos alguns. O grupo de fados do Instituto Superior de Engenharia do Porto, que não faz propriamente parte do nosso objeto de análise, mas que contribui há 16 anos para a produção musical da cidade, realizou um espetáculo de dimensões consideráveis na Alfândega do Porto. Por outro lado, o grupo de fados de Ciências e de Direito também tem vindo realizado, com apoios institucionais, noites de Canção de Coimbra. Entretanto, a ideia implantou-se noutros grupos, desde o grupo de fados de Ciências até ao grupo de fados e guitarradas de Biomédicas, o grupo de Engenharia e o de Medicina, entre outros.

O caminho traçado vai no sentido de uma confluência de características dos diferentes modos de apresentação da Canção de Coimbra ao longo dos tempos. As apresentações públicas são momentos de encontro entre cultores de Coimbra e do Porto, momentos de aproximação e/ou distanciamento à história do campo, de confrontos e reconhecimentos, de visibilidade e legitimações.

3.4. Da Faculdade para a cidade

A proliferação das instituições de Ensino Superior, de mãos dadas com a massificação do ensino superior, alterou profundamente o quadro de interações dos estudantes do Porto, deixando-nos uma academia tripartida geograficamente.

Se até metade do século XX existia um único grupo da Canção de Coimbra no Porto, de cariz institucional, em que os membros pertenciam às mais distintas faculdades existentes na altura, nos finais do século XX, a situação altera-se profundamente.

O campo estudantil fragmenta-se em todos os sentidos. As Faculdades da Universidade do Porto, no âmbito das possibilidades conferidas pelas práticas de tradição académica existentes entre os alunos, fazem com que surjam mais grupos. Estes grupos passam a estar mais confinados ao espaço de sociabilidades que se coaduna com a vida de estudante – a Faculdade. A instituição torna-se uma espécie de polo aglutinador de

forças que restringe as ações dos grupos ao campo de atuação.

Carvalho Homem (2005) fala de um tempo onde podíamos ver a concentração da academia do Porto num espaço compreendido entre o Carregal e os Clérigos. Hoje também podemos presenciar isso, mas em momentos específicos de coletivização dos estudantes, como na semana da Queima das Fitas do Porto. Nessas alturas, a academia volta a estar unida ainda que dispersa por impossibilidades físicas e temporais. Nesses momentos, o filão estudantil volta a invadir as ruas do Porto histórico, do Porto de memórias.

Acresce a isto que às atividades culturais vem sendo autenticado um auxílio cada vez mais significativo para a economia das cidades. Este reconhecimento, que vem sustentando o investimento, público e privado, na cultura, como forma de promover a regeneração socioeconómica das cidades, não está isento de ambiguidades, sobretudo no que se refere à avaliação do embate direto que a aposta cultural tem sobre as economias locais (Abreu & Ferreira, 2003). O mesmo pode dizer-se das tendências que mais recentemente têm associado a ação cultural a políticas de integração e coesão social. Tanto num caso como no outro, no entanto, o que é talvez mais relevante notar é que o valor económico e social da cultura surge muito diretamente associado ao seu valor simbólico e de representação. A revalorização das artes e dos recursos culturais locais constitui hoje um elemento fundamental das estratégias de promoção e projeção da imagem das cidades nos mercados externos, assim como do reforço da identificação interna das comunidades locais. E, por essa via, esboçam-se novas visões para as cidades e para a cultura, ao mesmo tempo que se afirmam protagonismos e notoriedades, individuais e grupais, nas arenas cultural, política e social. É aqui que a Canção de Coimbra assume e assumirá um importante papel de revalorização identitária e memória coletiva das cidades. Particularmente no Porto, e nos últimos anos, o acréscimo turístico tem evidenciado isso mesmo.

Capítulo 4 – Génese e metamorfoses da canção de Coimbra

4.1. Canção de Coimbra no Porto Oitocentista

Entender o Porto enquanto recetáculo de uma instituição de ensino superior congregadora de várias faculdades, diferentes práticas tradicionais estudantis e suas respetivas manifestações, reporta-nos para um período anterior ao da criação da Universidade do Porto. As transformações ocorridas no período Oitocentista são fulcrais para a contextualização da Canção de Coimbra no Porto, uma vez que aqui se reúnem um conjunto de condições favoráveis ao crescimento do ensino superior na cidade, que vão permitir a fundação da Canção de Coimbra no Porto.

Jorge Alves (2003) refere que a perceção da cidade decorre sempre da vida de relação, dos níveis de interdependência, das relações de troca e de cooperação. Ora, as primeiras décadas do século XIX revelaram-se tempestuosas em termos políticos e militares, resultando num retrocesso económico e populacional. A Guerra Peninsular (1807 - 1814) e a Guerra Civil Portuguesa (1828 - 1834) são acontecimentos que determinaram as transformações na sociedade, assinalando o fim do Antigo Regime e o início de uma nova organização urbana. A crescente industrialização da cidade, a sequente modernização do território, o aumento exponencial da população e o respetivo crescimento urbano da cidade assinalam a presença de um período de profundas mutações com intensas assimetrias económicas e sociais, que alteram, de forma significativa, a relação entre o habitante e o seu espaço.

Segundo Célia Silva (2013), a industrialização no Porto surge precocemente ao abrigo do alento inglês. Com a introdução da máquina a vapor e das novidades tecnológicas, surgiram as grandes obras de engenharia (ponte D. Maria Pia em 1877 e ponte D. Luíz I em 1881), as indústrias de metalurgia de fundição, os transportes de carril de ferro, o cinema, estilhaçaram-se os padrões tradicionais e introduziram-se ruturas profundas nos meios de produção e nos padrões de consumo, o que exigia processos de reorientação dos sinais. A cidade acompanhava as tendências das cidades industrializadas da Europa, em concreto, Inglaterra. Ricardo Pinto corrobora com estas ideias ao dizer que o Porto era conhecido pela “Manchester Portuguesa” (Pinto, 2011: 112). A industrialização veio transformar a vida na cidade. A aceleração do espaço e do tempo estava na base das mudanças. Como diria Anthony Giddens (2013), a industrialização

está na origem da mudança das sociedades assente na produção mecanizada.

A par da industrialização, dá-se o crescimento demográfico registado na altura. Por outro lado, o aumento dos equipamentos, da oferta de emprego, dos salários, a melhoria dos transportes e das condições de mobilidade foram o móbil do êxodo rural sentido no século que, por seu turno, explica o abandono das terras do interior para a grande cidade cosmopolita e o intenso crescimento demográfico.

De acordo com a informação de Teresa Rodrigues (1989), no século XIX o Porto detém a densidade mais elevada do país, sendo, porém, marcada por desigualdades internas muito acentuadas entre os concelhos. Se em 1864 o centro do concelho do Porto registava a maior densidade populacional, à medida que a população vai crescendo, o centro começa a saturar e as assimetrias começam-se a esbater com a ocupação de áreas mais afastadas do centro. Assim, a pirâmide em forma de acento circunflexo é característica da sociedade portuense na qual se verificava um acentuado crescimento demográfico. A cidade atraía os jovens em idade ativa do país.

Segundo a mesma autora (Rodrigues, 1989), uma análise comparativa entre o número de nascimento dos dois géneros mostra que estamos perante uma sobre masculinidade de nascimentos. Por outro lado, a mulher domina nas faixas etárias mais elevadas, um fenómeno justificado pela sobre mortalidade masculina, para além disto, é de referir os fenómenos migratórios que exerceram a sua influência nos valores encontrados.

Como salienta Tiago Silva (2013), o rápido crescimento urbano transformou a cidade num local descontínuo e heterogéneo e na segunda metade do século o Porto assume-se como metrópole de vanguarda, consagrando-se numa cidade eclética. A cidade e os respetivos estilos de habitação passaram a evidenciar os diferentes estratos sociais. Para além, disso, as próprias habitações começaram a refletir um dado momento na história, uma dada trajetória de vida, uma realidade vivenciada. Existiam diferentes zonas da cidade com diferentes funções, onde eram desenvolvidas diferentes atividades.

Evocando os trabalhos de Teixeira Lopes (1999), uma análise passageira ao Porto do século XIX deve, invariavelmente, aludir ao grupo hegemónico emergente que prosperou por toda a Europa – a burguesia – que abalou a estrutura determinista da Monarquia Constitucional assente nos privilégios do nascimento. A burguesia encobre-se num paradoxo. Se por um lado, a burguesia veio soltar as amarras do Antigo Regime,

por outro lado, veio afirmar e impor um Estado burguês. Era uma classe que tinha a sua afirmação no capital económico, e nesse sentido, toda a sua ação era vocacionada para o comércio, especulação financeira e posse de terras. Outro ponto relevante da burguesia portuense é a fraca instrução¹² que marcava a falta de conhecimentos e opiniões sobre arte e literatura, confinando-os única e exclusivamente à sua condição de trabalhador de escritórios, de bancos e de alfândega.

Segundo o mesmo autor (Lopes, 1999), a vida cultural no Porto de Oitocentos vivencia duas fases: a primeira fase tem como pilar a ética do trabalho, assente em padrões rígidos de conduta associados à procura da rentabilidade económica; segunda reflete o esmorecimento da ética laboral¹³, assente em consumos públicos e privados, com características de ostentação. A este propósito, Teixeira Lopes (1999, p. 33) refere a figura do “burguês que vive de rendimentos” e no dispêndio descomplexado.

Só na segunda metade do século XIX é que a cidade despoleta do ponto de vista cultural, a par de um crescimento sustentado, graças à melhoria de infraestruturas, nomeadamente, a rede de esgotos, iluminação a gás, a rede de transportes públicos e a eletricidade. Multiplicam-se, assim, os pontos de encontro da burguesia no centro do Porto, tanto em cafés da moda como o Guichard, como em tascos e tavernas.

Segundo Nelson Mota (2010), o novo advento burguês também acarreta algumas contradições familiares. A rigidez com que a moral burguesa conduzia o seu comportamento em sociedade implicava grandes constrangimentos à forma como o indivíduo se deveria relacionar com o espaço público, principalmente uma mulher. Neste sentido, criam-se alguns espaços que permitem, a partir do interior das casas, estabelecer uma relação com o exterior. Entre estes dispositivos encontram-se os mirantes, as *bow-window*¹⁴, e os torreões¹⁵. Vive-se um retraimento na esfera doméstica e consolida-se a separação entre o público e o privado.

Ainda na segunda metade do século XIX, a cidade reveste-se de música e canto com festas particulares, concertos de bandas, bailes de máscara, os públicos diversificaram-se, a burguesia investe em equipamentos culturais, etc. numa tentativa de

¹² Os Censos de 1874 mostram que a percentagem de analfabetos das grandes cidades rondava os 64%. Outro dado relevante é a existência de um Liceu no Porto em 1844, aquando da aplicação do ensino primário obrigatório (Lopes, 1999).

¹³ A segunda fase dotada de visibilidade do capital simbólico e do paralelo.

¹⁴ Janela de forma curva.

¹⁵ Consiste numa espécie de torre, no alto ou no ângulo de um edifício.

modernização e elevação da cidade. Em finais do século constroem-se o Palácio de Cristal, museus, bibliotecas, teatros e a Academia de Música. A música é o alvo preferencial da burguesia, criam-se os Concertos Populares que, como referem Serén & Pereira cit. Lopes, 1999, p.40), “de popular pouco tinham”. Os mesmos autores referem que o Porto do ultrarromantismo “está na iminência de se tornar uma cidade amante da música e um dos públicos mais conhecidos da Europa” (Serén & Pereira, 1994 p. 498).

O incremento das instituições de ensino aumentou à medida que a Invicta se consolidava como metrópole. Luís Alves (2000) partilha desta opinião no artigo “O arranque do Ensino Industrial no Porto”. Nessa altura, o Ensino Industrial foi acolhido na cidade, as indústrias e as fábricas começavam a inundar o cenário portuense; os operários precisavam de instrução que os permitisse acompanhar os novos tempos, com os novos meios de produção que os levaria obter mais lucro.

Para responder às esperanças dos portuenses na formação de pessoal qualificado para as indústrias, criaram-se as Escolas de Desenho Industrial Faria Guimarães (1885-1910) e a Escola Industrial Infante D. Henrique (1885-1910)¹⁶. Estas escolas verificaram uma adesão imediata e afluente. Porém, as insuficientes instalações impossibilitavam o acesso a todos os candidatos, o que levou à mudança de instalações. A incapacidade das instalações em absorver tantos candidatos levou às duas conclusões. Por um lado, era urgente constituir uma rede escolar com cariz mais profissionalizante, por outro lado, era visível a intensa adesão da população do Norte ao ensino, o que permitiria uma nova oportunidade educativa na região.

Por conseguinte, nos inícios dos anos 20, no seio da Universidade do Porto, nasce o jornal *Porto Académico*, o principal veículo difusor dos ideais estudantis. É das publicações¹⁷ do Porto Académico que granjeamos relatos memorialistas sobre os antigos

¹⁶ Na primeira década do século XX, a Escola Faria Guimarães, assiste à estabilização de inscrições na ordem das duas centenas, caracterizado por uma contínua presença masculina e um acentuado absentismo dos inscritos que justifica o sucesso médio de 43,9% (Alves, 2000). A Escola Industrial Infante D. Henrique foi um caso de sucesso que a 20 de junho de 1885 viu o número de matrículas ultrapassarem as 500 inscrições o que levou ao mesmo problema de insuficiência das instalações.

¹⁷ O número inaugural foi lançado a 6 de novembro de 1922 e em 1927 termina a publicação regular. Em abril de 1937, o jornal renasce com publicações comemorativas, sendo a primeira relativa ao 1º Centenário da Academia Politécnica e da Escola Médico-Cirúrgica. Em junho de 1938 publicam para celebrar a 2ª Festa de Confraternização dos Antigos Estudantes do Porto; Em março de 1962, Zeferino Moura publica, com contribuição da Associação dos Antigos Alunos da Universidade do Porto, um número comemorativo do cinquentenário da fundação da Universidade do Porto e do Orfeão Académico.

estudantes da Academia Politécnica do Porto (APP) (1837 – 1911)¹⁸. A partir destes textos é possível reconstituir o contexto e as práticas vigentes da Academia Politécnica do Porto nos finais do século XIX e inícios do século XX.

Evocamos a memória de Artur da Cunha de Araújo, antigo estudante da Academia Politécnica do Porto que, em março de 1937, redige uma carta para o *Porto Académico* na qual emite uma reflexão sobre os seus tempos de estudante passados na então centenária Academia. Nesta carta apercebemo-nos da forte presença dos rituais de tradição académica no quotidiano de um estudante na altura, não fosse acautelada a primeira transposição dos umbrais da Politécnica.

“Foi pela ‘porta do cavalo’ que conseguimos escapar ao vexame do cachaço e da chacota acerada dos veteranos, capitaneados pelo ‘Trinta’!”. Ainda acerca da figura ‘Trinta’, Araújo afirma que “os caloiros tremiam ante as barbas patriarcais do Comendador e do Trinta e suavam ouvindo as injeções mordentes do Godide e do Serafim de Barros...!” (Araújo, 1937).

Similarmente, o Professor Doutor António de Almeida Garrett (1884-1961), frequentador do Curso de Medicina e Cirurgia da Escola Médico-Cirúrgica do Porto regista a sua passagem pelo Politécnico lembrando o “ingresso dos caloiros de medicina”.

“[Os] matulões dos últimos anos juntavam os neófitos à porta da Politécnica, em frente à Cordoaria, e de ali os levavam em cortejo, num alarido de gaitas estridentes e álares chalaças, até à entrada da Escola, para a simbólica adoção de discípulos de Esculápio. Escolhiam os mais graúdos para pegar na tosca padiola, destinada ao bobo da festa, ao penico e competente vassourinha, a peça essencial do cortejo.” (Garrett, 1962: 27-29).

Outra prática aludida por Garrett, que citamos em baixo, tem a ver com a récita de despedida dos quintanistas de 1902¹⁹, um “acontecimento famoso nos anais da academia” (Garrett, 1962: 27-29).

“Foi à cena uma farsa em verso de Campos Monteiro, «Os Filhos de Minerva», com trechos musicais de Manuel Monterroso e Lima Elias, seguida por uma paródia à Ceia dos Cardeais, em que atuaram Armindo Chaves, Pacheco de Miranda e Raúl do Carmo Pacheco. E o espetáculo findou com Manuel Monterroso a desenhar em

¹⁸ A APP foi criada em 1837 e veio substituir a Academia Real de Marinha e Comércio do Porto, integrando a Escola Médico – Cirúrgica, criada em 1836.

¹⁹ Ver no anexo 1, ilustração 3, um cartaz alusivo à récita dos quintanistas de 1902. Os quintanistas de 1900-1901, do chamado “último curso do Dr. Lebre” (porque foram os últimos a ter um célebre professor de anatomia, chamado João Dias Lebre), certamente tinham iniciativa suficiente para lançar este costume. Foram eles que, já quintanistas, fizeram a primeira récita de despedida de estudantes do Porto (“Filhos de Minerva”, farsa de Abílio Campos Monteiro – o quintanista que em 1901 recebeu e o quintanista que em 1902 entregou uma pasta simbólica – com música de Manuel Monterroso e Lima Elias) (Domingues, 2011-Blog Porto Académico).

largos traços espirituosas caricaturas dos mestres. Festa de arte e graça, como tinha de ser a de um curso de escol” (Garrett, 1962: 27-29).

Araújo promove um confronto entre o “antes” e o “depois” do seu tempo de estudante, alertando para uso dos trajes e que “aparece também um ou outro estudante de capa e batina a destoar nos hábitos tripeiros, como borrão de tinta em álbum de costumes!” (Araújo, 1937). Remetendo para a temática orientadora desta tese, este antigo aluno repara que “em vez do fado cantado a desoras, os rapazes contentam-se em ligar os impertinentes rádios, para o “retiro da Severa” (Araújo, 1937).

Facilmente compreendemos a rotinização das práticas tradicionais académicas Coimbrãs na cidade do Porto nos finais do século XIX e inícios do século XX. Pela mesma altura, o Porto albergava um grande ícone da Canção de Coimbra, de nome Manassés Ferreira de Lacerda Botelho. Manassés Lacerda (1885-1962) era natural de Sabrosa e frequentou o Liceu em Coimbra, de 1900 a 1904. Bebendo dos saberes populares e Académicos relativos à prática da Canção de Coimbra, desenvolveu o seu estilo interpretativo, o “estilo Manassés”, contudo não chegou a entrar na Universidade de Coimbra. Em 1905, Manassés veio para o Porto e gravou vários fados (Inácio, 2013), colaborando também com as Tunas da Académica da Universidade de Coimbra e da Académica do Porto.

Neste ponto, salientamos a importância da história da evolução da guitarra portuguesa²⁰. A guitarra, como hoje a conhecemos, deriva da “Guitarra Inglesa”, que apareceu em Portugal no século XVIII. A guitarra é acolhida no Porto pela sociedade burguesa mercantil (Castela, 2011). Um aspeto que nos permite perceber a especificidade da guitarra no Porto tem que ver com os próprios construtores da guitarra no Porto que, desde 1796, são reconhecidos pelo método utilizado, de Silva Leite. É o caso de Luís Cardoso Soares Sevilhano. Segundo Silva Leite (1796, cit. Castela, 2011), Luiz Sevilhano era considerado o melhor guitarreiro em Portugal no final do século XVIII. Durante o século XIX, verificamos o gradual processo de consolidação das escolas de violaria do país com foco em Lisboa, Porto e Coimbra. A cada cidade correspondia uma determinada guitarra. Por esta altura, fundaram-se inúmeras empresas profissionais de construção e comercialização de Guitarras Portuguesas (Castela, 2011). A guitarra do Porto foi usada

²⁰ Sobre a evolução da guitarra portuguesa, consultar a tese “A Guitarra Portuguesa e a Canção de Coimbra – Subsídios para o seu estudo e contextualização”, de Luís Pedro Ribeiro Castela de 2011.

em Coimbra por Manuel Mansilha²¹. Manuel Mansilha (1875-1956) foi um dos mais relevantes impulsionadores da Canção de Coimbra durante a década de 1890. A sua guitarra é caracterizada por ter 17 trastes²², a voluta²³ ser esculpida com motivos florais e conter chapa de leque²⁴. Assim, em paralelo à inserção da Canção de Coimbra no Porto deparamo-nos com o desenvolvimento e a evolução da guitarra portuguesa. O intercâmbio de indivíduos provenientes do Porto e de Coimbra viabilizou o desenvolvimento do instrumento, do género e as práticas registadas à altura.

4.2. Canção de Coimbra no século XX

Em 1909 e 1911 chega ao Porto o carro elétrico, designado “Metropolitano”. Segundo José Fernandes (2005), tal se deve à abertura e regularização de artérias na área central da cidade²⁵, que veio propiciar uma nova imagem arquitetónica da cidade, que passou a acolher um maior fluxo de pessoas e mercadorias, sedendo novos estabelecimentos de comércio e serviços.

Nesta altura, o Porto assiste a duas dinâmicas diferentes: de dia, os bairros residenciais desertificam-se e o centro fervilha; à noite inverte-se a tendência, os lugares públicos ressentem-se de população apesar da oferta cultural. Além disso, o centro antigo torna-se desvalorizado do ponto de vista residencial, contudo, multiplicavam-se os estabelecimentos, o que reforçou o modelo territorial de Oitocentos, que fazia da área central do Porto o centro regional indisputado, expandindo-se e especializando-se. A periferia, pelo contrário, torna-se modelo residencial de casa isolada (Fernandes, 2005).

Teixeira Lopes (1999) destaca dois fatores determinantes na vida cultural: o regime ditatorial, pouco dado a manifestações públicas e à cultura, e a especificidade da burguesia utilitária e pragmática, que estabelece a passagem entre o público e o privado. É durante o século XX que surgem os teatros, com uma programação teatral focada no grande público. Mas grandes peças de sucesso eram importadas de Lisboa, cidade concorrente da Invicta. Para além disso, em 1917 nasce o Conservatório de Música, e

²¹ A este propósito consultar ilustração 5, no anexo 1. Neste anexo é possível observar a guitarra tocada por Mansilha que se encontra exposta no Museu Académico da Universidade de Coimbra.

²² São divisões ao longo do braço da guitarra, geralmente de metal, que delimitam os tons.

²³ Geralmente encontra-se onde termina o braço da guitarra e pode aparecer com diversas formas. Em Coimbra é com a forma de lágrima.

²⁴ Chapa que se encontra do fim do braço da guitarra cujos mecanismos permitem afinar a guitarra.

²⁵ A obra mais emblemática deste período é a da Avenida dos Aliados, de acordo com o projeto de Barry Parker, em 1916.

com ele, os cursos livres, os debates, as tertúlias e as publicações académicas. Outra fase que vem marcar profundamente as dinâmicas da Canção de Coimbra no Porto prende-se com a data de 5 de outubro de 1910 a implantação de República. Nesta data, o Porto vê a sua configuração instituto educacional ser alterada com a publicação de um decreto que emanava a criação de duas Universidades localizadas, uma em Lisboa e outra Porto (Homem, 1999).

A Universidade do Porto é criada por António José Almeida²⁶ (1866-1929). No ano seguinte à criação da Universidade do Porto é fundado o Orfeão Universitário do Porto (designado inicialmente por “Orfeão Académico do Porto”). A génese deste organismo deve-se ao conjunto de estudantes que visaram colmatar as respetivas ações formativas com atividades extracurriculares de foro académico. As primeiras iniciativas de implantar a Canção de Coimbra no panorama Portuense surgem logo a par da fundação da instituição, surgem. Nesse mesmo ano, ouvem-se algumas apresentações do Fado Académico no Porto. Na sua fase inaugural, o Orfeão convivia, artística e boemiamente, com a Tuna Académica. Os dois organismos chegaram a partilhar momentos como a coroação do Orfeão e da Tuna Académica por terras de Madrid e da Galiza²⁷, sem falar das imensas excursões realizadas em solo Luso.

Em 1927, Amândio Marques, promove um encontro entre cultores da Canção de Coimbra do Porto e de Coimbra. Este evento veio complementar a sua intenção de manter e reforçar um costume importante, citando,

“(…) quer pela sua vida académica própria, quer e principalmente na realização das suas festividades – bem notáveis, vemo-lo agora mais do que nunca! – às quais fazia associar o povo portuense, a Cidade, e até o Norte, e criar assim uma tradição estudantil” (Carvalho & Nunes, 2005).

Não obstante os seus esforços e devoção à Canção de Coimbra, ao Porto e a Coimbra, Amândio Marques nunca foi celebrado nem consta dos anais da Canção de Coimbra. Sobre Carlos Leal, o “rouxinol do Ave”, Marques faz especial destaque à relação de Leal com José Taveira e que juntos eram:

“os solistas admiráveis – sem favor e sem amabilidade – pela sua voz melodiosa, forte, encantadora e sentimental, do Orfeão e da Tuna. E eram, também, os cantores dos lindíssimos fados de então, que causavam a admiração e o encantamento a quem tinha a felicidade de os ouvir!” (Marques, 1962: 44-46).

²⁶ Fervoroso político republicano, fundador da Universidade do Porto e presidente da República em 1919.

²⁷ Facto sustentado pelos testemunhos presentes na revista *O Porto Académico*, nº único de 1938.

As brilhantes performances ecoavam de boca em boca e, paulatinamente, o género e a prática da sua tradição instauravam-se no cenário da cidade do Porto. Carlos Leal tinha-se tornado num ícone da Academia. Foi considerado, por Amândio Marques, um dos melhores cantores existentes à época em território nacional e além-fronteiras. Os elogios não se ficam pelos dotes musicais. *In memoriam*,

“nunca deixava de colaborar nas «Revistas», nos «Cortejos», nos espetáculos que a Academia organizava, em todos com papel de destaque. Era estimado e admirado por todos, pelo seu temperamento, bondade, simples e modesto, sempre bem-disposto e amável, satisfazendo sempre os pedidos de serenatas, ou a sua colaboração em qualquer festa, mesmo particular. Mais tarde associa-se ao nosso grupo, outro bom cantor de fados, D. Manuel Távora, fidalgo e amigo fiel, que nos acompanhava e cantava os seus fados que muito apreciávamos” (Marques, 1962: 44-46).

Destacamos, também, Jorge Alcino de Moraes²⁸ (1908-2004), conhecido por “Xabregas”²⁹. Xabregas, nascido em Bragança e filho de um burguês rico, foi para o Porto fazer os estudos secundários. Durante a sua passagem pelo Porto, firmou as suas habilidades enquanto guitarrista e ator. Para além disso, incitou excursões de estudantes de Coimbra para o Porto, cujos propósitos residiam na degustação de bastos manjares e de bebidas de variado teor, para além de mostrar o potencial da Academia do Porto e, se possível, obter o reconhecimento merecido face aos organismos instituídos no seio da Academia Portuense. Por esta altura, também Alexandre Brandão³⁰ (1909 - 2004) e o seu grupo, com Lauro de Oliveira, José Severino, José Taveira, Cabral Borges e muitos outros, conviveram, cantaram e tocaram o Fado de Coimbra no Porto.

Outro estudante, Henrique Almeida, transporta-nos ao ano de 1921, no momento em que o próprio se depara com dois estudantes “sabidos” pelas tropelias incitadas aos novos estudantes, à entrada no átrio da Universidade do Porto na qual. Citando Almeida (1962), “Foi com pânico que viu os estudantes Emídio Guerreiro e o Sobrinho das Barbas, os dois «terroristas» da caloirada”. O temor prolonga-se com a descrição dos bulícios:

²⁸ Para aprofundar biografia e obra de Jorge Alcino de Moraes, consultar <http://guitarradecoimbra4.blogspot.pt/2014/05/jorge-de-morais-xabregas.html>

²⁹ O nome “Xabregas” advém de uma dessas excursões à cidade do Porto a uma tasca em que o taberneiro tinha o nome Xabregas e, num dia em hora de grande movimento, o sujeito não estava a conseguir atender a todos os pedidos pela enorme afluência. Jorge, apercebendo-se da aflição do taberneiro, começa a ajudar Xabregas, anotando os pedidos e servindo às mesas. A partir desse dia ficou conhecido por “Xabregas”.

³⁰ Alexandre Brandão, conhecido por “Senhor Brandão”, era um executante notável de guitarra e arranjador de temas populares que despontou durante as décadas de 1920/1930. Foi também um importante difusor da prática da guitarra no Orfeão Universitário do Porto durante as décadas de 1950, 1960 e 1970 (Homem, 2005).

“a presença destes dois sujeitos – com uma fama e uma tradição insuperáveis no que dizia respeito à perseguição ao caloiro – era para nós, neófitos universitários, uma segura e certa promessa de que daí a nada, dentro de muito poucos segundos, haveria espetacular garraiada. E assim foi. A coisa principiou logo ali no átrio de química pela operação denominada a tonsura do caloiro. O Sobrinho das Barbas, aquele Himalaia de banha, de tesoura em punho, caiu impiedoso e sádico sobre as cabeleiras que ele, o vândalo de instintos capilaricidas, julgou de mais pretensiosas ou de mais petulantes” (Almeida, 1962: 7-8).

Voltando ao estudo de Teixeira Lopes (1999), ainda na década de 1920, o Estado Novo encerrou a Faculdade de Letras devido aos seus ímpetos emancipatórios. Como consequência disso, a discrição passou a fazer parte de uma estratégia de sobrevivência às suspeitas e denúncias, o que levou ao escoamento da esfera pública e ao incremento da esfera privada. Porém, a repressão não impediu que a vida cultural portuense estagnasse. Nomeadamente, o Ateneu Comercial do Porto, continuou a promover a vida cultural, com as suas “manhãs literárias”: Porém, a vida cultural portuense estava muito aquém da capital.

É na década de 1930 que se começa a consolidar o género Coimbrão no Porto. Carvalho Homem (1999) considera que a vinda para o Porto de estudantes de Engenharia, com antecedentes em Coimbra, ajudou a impulsionar a inconstante presença da Canção de Coimbra no Porto. Esta inconstância ficou a dever-se precisamente, à deambulação dos estudantes por diferentes cidades, graças às vicissitudes da vida.

Em virtude da escassez de informação acerca deste período, resta-nos fazer uma abordagem a algumas breves menções honorárias. Na década de 40, Carvalho Homem (1999) alerta-nos para a deambulação de António Pinho de Brojo (1927-1999) pela Faculdade de Farmácia da Universidade do Porto. Durante o tempo que esteve no Porto julga-se que frequentou o Orfeão Universitário do Porto. Com ele atuaram nomes como Napoleão Amorim, Álvaro de Andrade, Viriato Santos. Manuel Gomes e Aureliano Veloso. Ainda na década em questão, no ano de 1948, o Orfeão Universitário do Porto organiza o seu 1º sarau.

Na década de 50, no Orfeão Universitário do Porto há memória de António Mendonça, José Tavares Fortuna, Óscar França e José Vitorino Santana, sendo que alguns chegaram a gravar um disco com Lauro de Oliveira e outros. Em meados da década ingressaram no grupo outros executantes de grande qualidade, como António Rosa de

Araújo, Serafim Guimarães, Fernando Neto³¹ e Fernando Reis Lima. Estes foram os primeiros a realizar uma digressão. Carvalho Homem destaca a virtuosidade de António Araújo pela minuciosidade da interpretação dos temas de Artur Paredes. Nos últimos anos destaca-se Casimiro Ferreira, que do Porto foi para Coimbra e lá gravou um disco, acompanhado por António Portugal, Eduardo de Melo, Manuel Pepe e Paulo Alão. É um caso raro de atuação nas duas Academias pela ordem Porto/Coimbra (1999). Em maio de 1958 o grupo de fados do Orfeão³² realiza uma Monumental Serenata na Sé Catedral do Porto.

Na década de 1960, observamos o despoletar de alguns movimentos: por um lado, ao nível da arquitetura, a “Escola do Porto” vê reconhecida o seu valor; criam-se grupos de música e de teatro; emerge o ensino artístico; criam-se grupos antirregime organizados em forma de tertúlias; por outro lado, como conclui o Professor Carvalho Homem (1999), fenómenos como o adiantamento do serviço militar e o consequente encurtamento da vida estudantil, acentuam o carácter efémero dos grupos. Esse período, em que a manutenção do grupo não foi ficou além da sobrevivência, durou cerca de quinze anos.

Ainda na década de 1960, é notório Arménio Assis de Coimbra que, apesar de tecnicamente limitado, estava acima da média no que concerne ao panorama portuense, tendo desempenhado várias funções nos diferentes grupos do Orfeão Universitário do Porto. Outro aspeto relevante dessa altura foi a formação do Grupo Universitário de Guitarras constituído por Nuno Morgado, Beirão Reis, Raul Barros Leite e José Luís Borges Coelho, que assumiu as serenatas monumentais da Queima das Fitas³³. Este grupo dura até 1969, colaborando com outros organismos, e o mais importante, compondo temas originais portuenses, que ficaram gravados em dois discos. Depois da saída desses membros, o Orfeão complementou as atuações com antigos e novos membros, entre os quais, o cantor Hernâni Pinto, com influências coimbrãs, nomeadamente Adriano Correia de Oliveira e José Afonso, e Carlos Teixeira, considerado o melhor executante de viola

³¹ Integrou o grupo de João Bagão na década de 60; participou nessa fase em dois discos de Luiz Goes e num instrumental de João Bagão (Homem, 1999).

³² No anexo 1, ilustração 6, podemos consultar uma fotografia que regista o momento.

³³ A este propósito, Carvalho Homem (1999) diz que “o hábito das serenatas monumentais a abrir a Queima das Fitas não é anterior aos meados da década de 50 no Porto; durante alguns anos ter-se-á andado à procura do lugar ideal: alto da Av. dos Aliados [na escadaria que então dava acesso à Câmara Municipal], pelourinho do Terreiro da Sé, escadaria do Liceu Carolina Michaëlis, etc.; a partir de 1961, com a inauguração do Palácio da Justiça, é a escadaria respetiva o local escolhido; e por aí se fica até 1971, ano da última Queima, realizada sob forte contestação; o ressurgimento verificar-se-á em 1979”)

de fado que o Orfeão recebeu.

Chegados ao fim desta década, o Coral de Letras da Universidade do Porto decide ter um grupo de fados, como consequência de uma dissidência no Orfeão Universitário do Porto. Esse grupo, que durou pouco tempo, integrou Manuel Antunes Guimarães, António Gomes da Silva, Orlando Lourenço, Armando Luís de Carvalho Homem, Paulo Sampaio, Hernâni Pinto e Mário Fernando de Oliveira. Em simultâneo, o Orfeão Universitário do Porto realizava a sua terceira digressão a Angola.

Na década de 70, as consequências da Revolução no Porto originaram associações e grupos culturais com o intuito de misturar a cultura e política no quotidiano dos indivíduos. Muitos desses movimentos foram fugazes após a “normalização democrática” em 25 de novembro e a “institucionalização” dos consumos culturais (Lopes, 1999). Não sofrendo com o pós-25 de Abril, o Orfeão Universitário do Porto manteve-se com algumas alterações, do ponto de vista dos saraus, que mudaram o rótulo e incluíram algumas *nuances* performativas, como a inclusão de danças e cantares regionais, e atuações do coro. Naturalmente, “os fados cabem então aos «antigos», ressurgindo múltiplos cantores e instrumentistas das décadas precedentes” (Homem, 1999).

4.3. Canção de Coimbra na atualidade (dos anos 80 até 2016)

De acordo com José Fernandes, (2005), o período iniciado na década de 80, que vai até ao ano 2001, é curto, mas traz profundas alterações no modelo de cidade, tal como a conhecemos. Acontecimentos como o 25 de Abril de 1974 e a integração de Portugal na Comunidade Económica Europeia, em 1986, geraram oportunidades de transformação ímpares da cidade. A melhoria das condições económicas dos habitantes originou um aumento de mobilidade através do incremento da motorização e infraestruturas de transporte. Começam a surgir as grandes concentrações empresariais, alimentadas pela crescente internacionalização, que se traduzem em imagens e nomes presentes nas grandes cidades, à escala global. Paralelamente, verifica-se o predomínio do sector terciário, tanto no emprego como na produção de mais-valias, em relação à indústria e às demais atividades de produção.

Para João Teixeira Lopes (1999), a cidade que escasseava de políticas culturais estruturadas e coesas, só começa a usufruir de uma política cultural a partir de 1989, com

a criação do Pelouro de Animação da Cidade. Este Pelouro começa por ter duas linhas de atuação: uma de cariz sazonal, outra de cariz institucional e administrativo. É neste contexto de emergência cultural que surge uma nova face da Canção de Coimbra no Porto.

Na década de 80 o Orfeão Universitário do Porto prevalece enquanto instituição única a promulgar a Canção de Coimbra na cidade invicta. Em 1984, na Monumental Serenata da Queima das Fitas, junto à reitoria do Porto, ouvem-se os acordes da guitarra à meia-noite, mas desta vez, executados não apenas por orfeonistas³⁴ mas também por estudantes da Universidade do Porto. Em 1987, a academia e a população acorrem em peso à Sé do Porto.

Em 1992, é fundado o grupo de fados da Faculdade de Medicina da Universidade do Porto. No mesmo ano é editado o álbum "Fado Académico", pelo grupo de fado académico do Orfeão Universitário do Porto, com onze faixas, entre as quais, o tema "Damas do Porto" e "Amores de Estudante", interpretados em guitarra portuguesa e viola de Coimbra. Quase a fechar a década, é criado o Grupo de Fados da Faculdade de Direito da Universidade do Porto, que em 1999 efetua a primeira serenata do caloiro da Faculdade de Direito, passando a assegurar, em nome próprio, a atividade praxística na Faculdade (Texto encontrado na página do Facebook). Ainda em 1998, o grupo de fados de Engenharia editou o seu primeiro álbum "Cantares de AlmaLusa" com originais e outros temas de Coimbra.

Por fim, enumeramos os grupos e os seus feitos mais importantes desta década. Em 2000, surge o Grupo de fados e guitarradas da Faculdade de Economia da Universidade do Porto, que tem marcado presença no maior palco portuense da Canção de Coimbra – a Monumental Serenata. Em novembro de 2001, o grupo de fados da Faculdade de Direito grava o primeiro álbum, denominado "Lágrimas Encordoadas". Três anos mais tarde, em 2004, aparece o grupo de fados *Literatus*, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, fundado por três elementos de gerações distintas. No mesmo ano, o grupo de fados de Medicina lança o seu primeiro CD, "Serenata", editado em 2004 pela 3ª geração. Em 2005, é fundado o grupo de fados e guitarradas de Biomédicas da Universidade do Porto. Outro grupo que nasce nesta década é o grupo de fados da Faculdade de Farmácia da Universidade do Porto, fundado em 2007, mas só reconhecido como grupo de fado

³⁴ Estudantes membros do Orfeão Universitário do Porto, não necessariamente estudantes da Universidade do Porto.

académico pela Academia do Porto em 2011. Também o grupo de fados de Medicina lança o seu mais recente CD, "Coimbra num Porto de abrigo", editado em 2007 pela 4ª geração. Em 2008, o grupo de fados de Engenharia lança uma edição comemorativa dos seus vinte anos, intitulada "Grupo de Fados de Engenharia 20 anos", onde reúne parte do repertório com o objetivo de contar a história do grupo. Por último, o Grupo de Fados da Faculdade de Arquitetura, fundado em 2010, é o mais recente grupo da Universidade do Porto.

Em síntese, a partir da década de 1980, o Porto regista a formação de novos grupos da Canção de Coimbra, ligados às instituições de ensino superior. Acreditamos que a proliferação de instituições de ensino superior e a massificação do ensino têm contribuído para a entrada de novos membros. Porém, o processo de Bolonha no ensino superior veio condicionar a permanência mais prolongada dos membros nos grupos. À imagem de uma sociedade contemporânea assente em modelos de produção em massa, as instituições de ensino de hoje estabelecem um tempo determinado para cada ciclo de estudo, findo o qual são acionados mecanismos para encaminhar os alunos para a conclusão dos seus estudos ou para a exclusão. É neste sentido que se compreende que a vivência académica seja vivida cada vez mais a um ritmo frenético, com pouco tempo para explorar todas as experiências possibilitadas pela entrada no ensino superior.

Não obstante a célere passagem pela faculdade, a formação de grandes nomes da Canção de Coimbra é cada vez mais rara. As relações são voláteis e escassas, o que não permite a constituição de vínculos fortes, raízes ou memórias. A falta destas condições de enraizamento conduz ao rompendo com as convenções do género musical, como a introdução da mulher nas práticas performativas. Este é mais um sinal de mudança, de rompimento com os cânones, sejam eles bem ou mal estabelecidos, suportados por rituais inseridos na tradição académica. É essa tradição académica, estabelecida, que dita e impõe as normas a serem seguidas.

Por outro lado, ancorados à tendência de rompimento com a tradição académica, os meios de acesso e difusão das obras, em profunda alteração, estão hoje à distância de um *click*. No entanto não julguemos que uma visualização no *Youtube* nos traz o mesmo sentido ou significado que uma serenata. Todas estas práticas têm lugar na cidade do Porto. Aqui, as tertúlias em cafés e pastelarias constituem um lugar de passagem obrigatório, enquanto símbolo distintivo da urbe. Mas a cidade serve múltiplos propósitos

em espaços distintos. Como escreve Teixeira Lopes,

“Se num local o silêncio e a vida doméstica predominam, noutro lado da cidade verifica-se o inverso, as noites longas servem de suporte a múltiplos usos, simbologias, representações, papéis e atores: a noite dos comportamentos desviantes, a noite distinta e elegante, a noite juvenil e estudantil, a noite mundana” (Lopes, 1999, p. 57).

Capítulo 5 – A Canção de Coimbra no Porto: uma abordagem metodológica

Chegados a este ponto vamos abordar, sempre sustentados pelos encargos teóricos já destrinchados, a lógica inerente à construção do objeto de estudo desta investigação. Já diziam Quivy e Campenhoudt que este estágio do processo “constitui a charneira entre a problemática fixada (...) e o seu trabalho de elucidação sobre um campo de análise (...) restrito e preciso.” (Quivy & Campenhoudt, 2005: 109). Por conseguinte, todo e qualquer projeto de investigação em ciências sociais inicia-se com uma interrogação que encerra em si o escopo do projeto. Assim, indo ao encontro do presente axioma a nossa pergunta de partida sustenta-se na seguinte interrogação: *É a Canção de Coimbra um fenómeno de (re)apropriação local na cidade do Porto?* Desta toma, urge a necessidade de explicar e de compreender a (re)apropriação local na cidade do Porto da *Canção de Coimbra* considerando os atores chave da sua (re)criação e (re)fruição. **Dito de outra forma,** importa-nos identificar as modalidades e *processos de amanhã* e a importância artística e lúdica da *Canção de Coimbra* no concelho e cidade do Porto na atualidade, bem como, os seus espaços, atores e esferas de consumo privilegiado (Burgess, 1997).

Os paradigmas e conceitos mobilizados no capítulo anterior levam-nos ao desenho de uma problemática assente num emaranhado dialogante de hipóteses. Assim, o primeiro eixo hipotético prende-se com a consideração da importância da *Canção de Coimbra* na constituição e desenvolvimento de práticas, produções, criações e fruições radicadas na tradição académica e sua expressividade musical coimbrã. Tal não equivale a falar-se de mimetismo, mas de recriação, de reconstrução no Porto de hábitos, práticas e gostos radicados nessa tradição, mas alicerçados às especificidades culturais, simbólicas, artísticas, musicais e estudantis locais. O segundo eixo hipotético canaliza-se para a necessidade de assumir que a *Canção de Coimbra* e suas recriações e reatualizações portuenses tem vindo a mobilizar um conjunto significativo de atores e agentes fundamentais para a revivificação de memórias, de historicidade e de heritage – particularmente num contexto de acelerada mudança na modernidade tardia. Este ensejo também se tem hipoteticamente transposto para a valorização de memórias, de espaços, de atuações, de canções, de reportórios e de atores constituintes da *Canção de Coimbra* no Porto. Neste sentido, a terceira linha hipotética prende-se com os impactos da

transmutação acelerada da Canção de Coimbra nos processos de composição musical, nas práticas performativas, na sonoridade musical e nos comportamentos dos públicos e momentos marcantes de apresentação na cidade do Porto. Inclusivamente, esta reapropriação local poderá ter vindo a assumir contornos de emergência por via da criação, da mediação e da receção de um (novo) género musical acoplado à Canção de Coimbra identificando uma matriz de atores, de geografias, de espaços e de fruições com possível efeito de replicação para outros contextos e zonas geográficas do país onde a presença do Ensino superior, da academia e da universidade tenham tomado as raras identitárias das cidades nas últimas décadas. A complexidade de abordagem aqui em causa exige o desenvolvimento de uma metodologia complexa também.

As relações que estabelecem e consolidam a Canção de Coimbra alteraram-se ao longo do tempo. O artista e os públicos foram redefinindo as fronteiras de um campo que se configurou autónomo e legitimado por uma nova definição da função do artista e da sua arte. Há como que uma imposição, uma força de uma ação que efetiva o capital simbólico e que só se enraíza na estrutura porque os agentes, tanto os que exercem como os que sofrem, reconhecem esse poder simbólico (Homem, 2004). O poder simbólico só existe através da relação entre os sujeitos no qual aquele que exerce só o faz porque o outro o reconhece. O poder simbólico age como um constructo da realidade, estrutura o social. Por conseguinte, temos de relacionar o valor atribuído às ações dos agentes sociais e o poder que dessas ações emana.

Depois de enunciada a questão de partida do projeto e o quadro hipotético, os quais nos propomos realizar, temos de elucidar o nosso campo de análise. Em termos de operacionalização, evidenciamos nos parágrafos seguintes algumas notas relativamente à amostra e à constituição do corpus de análise da nossa Dissertação. Por conseguinte, assolam-nos algumas questões à cerca da nossa amostra: qual é a população alvo? Este exercício de delimitação deve começar pelos principais protagonistas deste projeto, os Grupos de Fado da Academia do Porto. Podemos fundamentar esta escolha pelas possibilidades empíricas que podem fornecer ao projeto e pela acessibilidade que o investigador tem face ao objeto de análise. A população alvo deste projeto são os elementos dos grupos de fado inseridos na instituição Universidade do Porto. Estamos a falar de cerca de 10 grupos promotores da canção: o Grupo de fados do Orfeão Universitário do Porto (fundada em 1912), o Grupo de Fados da Faculdade de Engenharia

(8 de outubro de 1988, 11 elementos), o Grupo de Fados da Faculdade de Medicina (fundado a 1992), o Grupo de Fados e Guitarradas da Faculdade de Ciências (fundado em 1993 com 10 elementos), o Grupo de Fados da Faculdade de Direito (25 de novembro de 1998, 9 elementos), o Grupo de Fados e Guitarradas da Faculdade de Economia (fundado em 2000 atualmente com 10 elementos), o Grupo de Fados Literatus da Faculdade de Letras (fundado em 2004, tem 13 elementos), o Grupo de Fados e Guitarradas de Biomédicas (Fundada a 2005), e o Grupo de Fados da Faculdade de Farmácia (fundado a 30 de outubro de 2007), Faculdade de Arquitetura (Fundado em 2007, com 7 elementos). Do outro lado da equação temos os que fruem da produção, o público, os não-artistas, os que cooperam ou não com os anteriormente enunciados. Começamos a pincelar o espaço social do campo em análise. Vamos estudar o papel, as representações, o comportamento dos atores que participam das manifestações da Canção de Coimbra no Porto. Este assume-se como o nosso corpus de análise.

Cabe agora focar no modelo metodológico adotado³⁵. Doravante, estaremos a dar uso ao modelo clássico da lógica hipotético-dedutiva fundado sobretudo numa lógica qualitativa de modo a conseguir uma investigação sistemática e coerente. “A démarche hipotético-dedutiva, defendida, por exemplo, por Bachelard e Bourdieu, valoriza o papel primordial e decisivo da teoria, nomeadamente nos primeiros momentos da pesquisa. A pesquisa empírica, subordinada à construção prévia da problemática e do modelo de análise, desenrola-se sob o signo das questões, dos conceitos e, sobretudo, das hipóteses diretoras. “O facto científico conquista-se, constrói-se, constata-se” (Gonçalves, 2004: 35).

De uso cuidado, faz-se uma apropriação do termo triangulação metodológica para responder à necessidade do projeto. Assim, o paradigma qualitativo procura compreender os significados e as ações através da penetração do mundo pessoal dos sujeitos. Tal não equivale a que não tenhamos também uma ambição quantitativa, designadamente na sistematização de grupos, de marcos históricos e da inquirição sistemática de criadores e de públicos. Assim, a triangulação pretendida vem no sentido de superar certas limitações que ambos os paradigmas oferecem. Claro que a sua aplicação tem de ser bem pensada de acordo com o seguimento do projeto, não fosse um conceito ambíguo e que suscita alguns constrangimentos. Ainda assim, este esforço vai resultar numa maior apreensão

³⁵ Consultar anexo 3.

do objeto. Ao nível da investigação empírica, a operacionalização das técnicas organizou-se em dois sets analíticos distintos.

O primeiro, de cariz propedêutico, com o uso da análise documental, a necessidade de uma leitura que visa corresponder às necessidades das leituras prévias obrigatórias do modelo hipotético-dedutivo e permite conhecer em que circunstâncias se encontra o objeto tratado. Adiantamos que apesar de a Canção de Coimbra suscitar interesse no meio estudantil o mesmo não ocorre no seio académico e científico, tendo em conta a escassa existência de estudos que a envolvam do ponto de vista da sua produção, reprodução e fruição, em contexto das cenas musicais. Recorremos a fontes documentais escritas, em concreto o *Blogue Guitarra de Coimbra I, II, III, IV, V* de Octávio Sérgio e o *Blogue Porto Académico* de onde retiramos algumas pistas sobre a cena musical, a relação dos agentes e as práticas dos seus agentes, o quotidiano de antigos estudantes e algumas memórias. Outra fonte que permitiu reconstituir as características da Canção de Coimbra na cidade do Porto foi a imprensa, como podemos observar nos recortes do Jornal de Notícias. Como referi anteriormente, devido à escassez de informação sobre este tema, recorremos ao uso da entrevista semi-estruturada com alcance fundamentalmente exploratórios de modo a obtermos pistas para podermos seguir para a pesquisa empírica.

O segundo set foi orientado para a análise empírica, um momento de maior aprofundamento, através do uso sistemático da técnica da entrevista, da aplicação de inquéritos por questionário e da observação.

Apesar de serem fases distintas completam-se porque uma serve de suporte e desenvolve a segunda fase, nomeadamente, a empíria do projeto.

Entre as técnicas mais praticadas na Sociologia, a título principal ou auxiliar, a observação pertence ao rol das que melhor se adequam ao estudo da realidade social (Gonçalves, 2004:66). A observação direta e/ou participante assenta no investigador e preenche diferentes fases da investigação. Pelo distanciamento que requer face ao objeto permite ter objetividade nos conteúdos recolhidos. Com isto procuramos uma validação das construções teóricas através da interpretação das construções simbólicas localistas e diretas da cultura em causa que nada mais é do que a consciência prática e discursiva dos praticantes face à sua condição existencial. “Permite, apreender os comportamentos e os acontecimentos no próprio momento em que eles se desenrolam nos seus contextos naturais e na sua riqueza (inter)subjetiva. Dá acesso ao social sem passagem obrigatória

pela palavra ou pelo texto” (Gonçalves, 2004:66). Permite observar as escolhas dos bens culturais no seu contexto histórico e espacial (Bourdieu, 1996).

Foram realizadas 6 observações³⁶ participantes durante o mês de maio e outubro nas quais foram analisados os contextos de performance dos Grupos de Fado da Universidade do Porto. Ocorreram nos dias 13, 19 e 21 de maio e nos dias 20 de junho e 23 de outubro de 2015. A observação decorreu em contexto natural. Foi utilizada a amostragem não probabilística por conveniência, isto porque queríamos observar contextos de atuação e, para que isso fosse concretizável, estávamos dependentes das atuações dos grupos. Podem ser já colocadas algumas oposições à opção de amostragem relativas a possíveis enviesamento de resultados suscitados por este método, contudo, são em parte superados pela procura de generalidade nas atuações. Quero com isto dizer que procuramos superar este especto através da visualização de diversas atuações de diferentes grupos de modo a proporcionar um espectro analítico mais vasto.

A respetiva análise de conteúdo passou pela elaboração de uma grelha de observação onde consta a intenção de abordar a questão sugerida por João Teixeira Lopes e Sara Joana Dias (2014) sustentados por António Firmino da Costa (2004) no que diz respeito aos modos de relação dos indivíduos com a Canção de Coimbra (arte), quer na ótica dos públicos, quer na dos (re)criadores e a relação entre o indivíduo e o seu contexto imediato de ação. Desta forma, teceram-se análises aos públicos e aos (re)criadores, tais como constituição e disposição espacial, elementos distintivos, execução técnica/hexis performativa, repertório, referências. Procurou-se ainda descrever os modos de interação entre as pessoas, contexto e arte através do comportamento quer do público quer dos (re)criadores.

Se num primeiro patamar da pesquisa utilizamos entrevistas exploratórias, num segundo e mais concreto patamar vamos utilizar a mesma técnica (entrevista), mas de um modo mais aprofundado elaborando, para esse efeito, uma entrevista semiestruturada.

A este propósito, segundo Gonçalves (2004:71) conforme vai “evoluindo numa situação social de interação face a face, as entrevistas revestem formas e conteúdos assaz diversos consoante o interlocutor, o momento (entrevistas exploratórias, complementares ou comprovatórias), a função (informação, diagnóstico, terapia, avaliação, seleção, negociação), o centro de interesse (o indivíduo ou o coletivo através do indivíduo ou de

³⁶ Consultar anexo 7 referente ao tratamento das observações.

um pequeno grupo), o alvo (atributos, opiniões, comportamentos, motivações), o grau de liberdade (estruturadas, semiestruturadas, não estruturadas; diretivas, não diretivas) e o nível de profundidade (clínicas, centradas...)”.

Esta entrevista está associada ao paradigma qualitativo, que serve precisamente para explorar dimensões que até então não teriam sido descobertas, aliás segundo Eduardo Manzini (n.d.), citando Augusto Triviños (1987: 152) as entrevistas favorecem “(...) não só a descrição dos fenómenos sociais, mas também a sua explicação e a compreensão da sua totalidade (...) além de manter a presença consciente e atuante do pesquisador no processo de coleta de informações” (Triviños, 1987: 152).

Com a entrevista pretendemos identificar os atores centrais da criação e recriação da Canção de Coimbra na cidade do Porto num contexto de memórias e heranças. Evidenciar os processos de criação musical e sua influência na construção de identidades, manutenção de laços e reconfiguração do género musical. Aprofundar o impacto da transmutação da Canção de Coimbra na própria canção, práticas performativas, comportamento dos públicos e momentos marcantes de apresentação.

A entrevista dividiu-se em seis momentos distintos. O primeiro prende-se com a validade da entrevista, **ou seja**, consiste em assegurar e informar o entrevistado sobre um determinado número de procedimentos éticos a serem respeitados de modo a proceder para a entrevista. Os próximos momentos seguem sem qualquer ordem e servem de chamada de atenção para pontos a referir durante a entrevista. O próximo momento tem que ver com o perfil sociodemográfico dos entrevistados. O terceiro momento passa pela herança e manutenção do grupo. Este momento procura evidenciar os processos de transmissão e reprodução dos grupos, assim como os contextos onde ocorrem esses fenómenos e as dinâmicas internas dos grupos. Para além disso, procura-se retirar aspetos relacionados com as práticas dos agentes. O quarto momento cifra-se pelas representações sobre a Canção de Coimbra, onde vamos constatar com as lutas implícitas nas várias frentes da Canção de Coimbra, assim vamos tentar descortinar alguns aspetos representacionais dos momentos presentes da Canção de Coimbra. O quinto momento tem que ver com as especificidades do campo. Com isto queremos perceber as tendências atuais do campo, os espaços de fruição, a relação entre a evolução do campo musical com o contexto, no fundo vamos tentar recriar a cena cultural. O último momento tem que ver com um espaço onde o entrevistado pode dar alguma pista sobre o tema que não tenha

sido evidenciada pelos entrevistadores.

A amostragem foi por conveniência devido à disponibilidade dos inquiridos. Decidimos usar um gravador como meio mais adequado para registar as informações dadas pelos entrevistados. Para que tal fosse possível foi elaborado um consentimento de modo a que ficasse assinalado a concordância com esta técnica.

Em último lugar, utilizamos o inquérito por questionário cuja pertinência reside na criação de um perfil tanto dos produtores como dos consumidores da Canção de Coimbra. O inquérito é uma das técnicas mais representativas da sociologia. O principal objetivo é o de proceder a inferências e generalizações. Serve para colmatar a demanda quantitativa do projeto. Primeiramente decidimos aplicar um inquérito de modo a testar a sua eficácia e eficiência e fomos corrigindo até alcançar o produto final. O uso desta técnica serviu para evidenciar aspetos concretos tais como as preferências, os valores, as atitudes e a concordância dos públicos e dos (re)criadores da Canção de Coimbra. Ao percebermos algumas tomadas de posição, algumas práticas, torna-se possível a delimitação dos agentes no subcampo da Canção de Coimbra.

Para esse efeito, concebemos dois inquéritos, um para aplicar ao público e outro para aplicar aos (re)criadores. Grande parte das questões aplicadas são universais, contudo, existem outras condições que só os músicos podiam revelar e por isso ajustou-se um dos inquéritos por questionário a essa realidade.

Para o público optou-se por enveredar por uma amostragem accidental, **ou seja**, ao acaso desde que inserido naquele contexto específico. O questionário continha questões semiabertas ou fechadas de modo a controlar as respostas dadas pelos nossos inquiridos. Foi feito de forma direta, em contextos de atuação, tendo obtido 101 inquiridos por parte do público e 25 por parte dos membros dos grupos. Para os membros dos grupos de fado optou-se por um Google Form tendo em conta as frequências e período de exames o que é vantajoso de várias maneiras, desde o conforto que o inquirido sente ao preencher um formulário de 5 minutos até à praticabilidade da plataforma. Os questionários variaram em relação a uma questão de posicionamento face à performance.

O questionário dos públicos pretende abordar três dimensões essenciais. A primeira está relacionada com os hábitos, os gostos e práticas. Queremos mostrar algumas práticas destes agentes, assim como os seus gostos. A segunda dimensão aborda as representações sobre a Canção de Coimbra. Através da posição dos inquiridos vamos perceber como é

que estas se relacionam com o género musical e o seu respetivo universo. A última dimensão assenta na caracterização sociodemográfica dos inquiridos o que nos vai permitir criar um perfil sociodemográfico dos inquiridos e relacionar com as dimensões referidas anteriormente. No caso dos músicos retiramos uma questão relacionada com a avaliação das performances tendo em conta que estão em momento de performance e não se podem exteriorizar para apreender a performance como se do público tratasse.

Capítulo 6 – A Canção de Coimbra no Porto: uma abordagem empírica

Como temos visto, “o objetivo da investigação é responder à pergunta de partida. Para este efeito, o investigador formula hipóteses e procede às observações que elas exigem. Trata-se (agora), de verificar se as informações recolhidas correspondem de facto às hipóteses, ou, noutros termos, se os resultados observados correspondem aos resultados esperados pela hipótese. O primeiro objetivo desta fase de análise das informações é, portanto, a verificação empírica” (Quivy & Campenhoudt, 2005).

Para além desta função existe outra que consiste na interpretação de factos inesperados e consequente afinação e revisão das hipóteses teóricas para que, nas conclusões, o investigador esteja em condições de sugerir aperfeiçoamentos do seu modelo de análise ou de propor pistas de reflexão e de investigação para o futuro (Quivy & Campenhoudt, 2005)

Deste modo vamos encontrar sete subcapítulos que nos vão pintar o quadro sociológico da Canção de Coimbra. Num primeiro ponto aparece uma tentativa de delimitação do subcampo, um esboço do seu espaço social relacional. O segundo ponto trata dos diferentes momentos da Canção de Coimbra no Porto e os seus protagonistas assim como as dinâmicas de mediação e legitimação. No terceiro ponto vamos analisar os rituais, os gostos e algumas quimeras associadas ao subcampo. O quarto ponto tem o seu enfoque nos processos de criação e produção dos agentes. No penúltimo ponto vão ser debatidas questões que se prendem com a reputação e aura dos artistas. O sexto ponto aborda as questões relacionadas com as representações dos agentes. Por fim, o sexto ponto concentra em si o conjunto de fruições e sociabilidades quotidianas.

6.1. O espaço social relacional da Canção de Coimbra

Uma preocupação central deste trabalho está na delimitação do espaço relacional da Canção de Coimbra. Neste sentido, convém perceber quem são os agentes chave desta dinâmica muito própria.

A amostra recolhida através do inquérito forneceu um conjunto de dados que nos vão permitir perceber algumas das características dos agentes envolvidos no subcampo

musical que estamos a estudar.

Se analisarmos a distribuição dos inquiridos por sexo constatamos que 69% dos inquiridos são do sexo masculino (87 inquiridos) e que 31% é do sexo feminino (39 inquiridos). Mesmo procurando uma homogeneização na aplicação dos inquéritos, podemos concluir uma tendência para a masculinização dos contextos em que foram aplicados os inquéritos.

Quadro n.º 1 – Distribuição dos inquiridos por sexo

	Frequência	Percentagem
Masculino	87	69,0
Feminino	39	31,0
Total	126	100,0

Relativamente à idade dos inquiridos constatamos que existe uma maior frequência de indivíduos com idades menores ou igual a 20 anos constituindo cerca de 31% do total da amostra. Logo de seguida, na categoria 21 a 22 anos obtivemos a frequência de 30 indivíduos com idades compreendidas nesse intervalo o que perfaz cerca de 23,8% da amostra. A categoria dos 23 aos 26 anos também tem um valor de frequência semelhante às anteriores com o valor de 29 constituindo cerca de 23% do total da amostra. Por fim, as idades acima de 27 anos encontram 28 indivíduos que correspondem a esse critério o que traduz em 22,2% do total da amostra. Importa referir que a moda de idades é de 20 anos, a média é de 25,69 e o desvio padrão é de 10,606. O valor mínimo encontrado é de 18 anos e o valor máximo é de 66 anos. Destes dados retiramos que a amostra revelou ser constituída essencialmente por jovens adultos.

Quadro n.º 2 – Distribuição dos inquiridos por categorias etárias

	Frequência	Percentagem
<= 20	39	31,0
21 – 22	30	23,8
23 – 26	29	23,0
27+	28	22,2
Total	126	100,0

Outra informação que conseguimos retirar dos inquiridos foi a nacionalidade e daqui percebemos que 122 dos inquiridos têm nacionalidade portuguesa, quer isto dizer que 96,8% da amostra é constituída por cidadãos portugueses. Apenas 4 inquiridos não tinham nacionalidade portuguesa, ou seja, 3,2% da amostra. A presença de portugueses no contexto da Canção de Coimbra é claramente predominante face a outras nacionalidades. Será caso para dizer que a Canção de Coimbra no Porto reveste-se de agentes cuja nacionalidade é Portuguesa.

Quadro n.º 3 – Distribuição dos inquiridos por nacionalidade

	Frequência	Percentagem
Portuguesa	122	96,8
Outras nacionalidades	4	3,2
Total	126	100,0

Sobre o estado civil dos inquiridos há uma frequência predominante no quadro que se refere aos inquiridos que são solteiros (106) perfazendo 84,1% do total da amostra. Seguem os casados com 8 inquiridos a identificarem-se como tal, o que corresponde a 6,3% da amostra. 4 inquiridos revelaram estar em união de facto, ou seja, 3,2% da amostra. 5 inquiridos estão em situação de divórcio/separado, isto é, 4,0%. Por fim, 3 (2,4%) inquiridos não se souberam posicionar nestas categorias.

Em jeito de conclusão, a amostra revela ser constituída por indivíduos maioritariamente solteiros.

Quadro n.º 4 – Distribuição dos inquiridos por estado civil

	Frequência	Percentagem
Solteiro	106	84,1
Casado	8	6,3
União de facto	4	3,2
Divorciado/separado	5	4,0
Não sabe/ Não responde	3	2,4
Total	126	100,0

O quadro n.º 6 que é relativo à distribuição dos inquiridos por nível de escolaridade

revela que a grande maioria dos inquiridos (41,3%) tem o ensino secundário com a frequência de 52 inquiridos. De seguida encontramos a licenciatura com outra grande percentagem de inquiridos (34,1%) que responderam que tinham licenciatura (43 inquiridos assinalaram a hipótese). Outros valores que podemos encontrar, mas não tão expressivos, são dos inquiridos que têm mestrado (15 inquiridos) o que corresponde a 11,9% do total da amostra; 6 inquiridos (4,8% do total da amostra) responderam que têm Bacharelato; 4 inquiridos (3,2% do total da amostra) têm Pós-graduações; por fim, 4 indivíduos (3,2%) têm o 3º ciclo do ensino básico. Outra ilação a juntar às anteriores tabelas é que o contexto da Canção de Coimbra é constituído, na sua grande maioria, por indivíduos com frequência Universitária, mas esta conclusão vai ser confirmada através da análise da tabela seguinte. A necessidade de socorrer à tabela seguinte consiste em perceber se os inquiridos que responderam que tinham o ensino secundário prosseguiram para licenciatura, mas como ainda não concluíram o ciclo de estudos não se posicionar como alguém que tem licenciatura.

Quadro n.º 5 – Distribuição dos inquiridos por nível de escolaridade

	Frequência	Percentagem
3º ciclo do ensino básico (EQF 4)	4	3,2
Ensino Secundário (EQF 5)	52	41,3
Bacharelato (EQF 6)	6	4,8
Licenciatura (EQF 6)	43	34,1
Pós-graduação (EQF 7)	4	3,2
Mestrado (EQF 7)	15	11,9
Doutoramento (EQF 8)	2	1,6
Total	126	100,0

O quadro “distribuição dos inquiridos pela sua condição perante o trabalho” revela que 80 inquiridos estão a estudar, **ou seja**, 63,5% do total da amostra. 19 dos inquiridos estudam e trabalham (15,1% do total da amostra). 18 inquiridos revelaram que estão a trabalhar (14,3% do total da amostra). As restantes condições como desempregado (3,2% do total da amostra), à procura do 1º emprego (1,6% do total da amostra), reformado (1,6% do total da amostra) e dos inquiridos que não se identificam com estas condições (0,8% do total da amostra) revelam valores muito residuais. Esta variável aliada à questão

da variável anterior permite concluir que 78,6 % dos inquiridos estão a estudar o que sugere que aqueles inquiridos que têm o ensino secundário, grande parte, pode estar a frequentar a licenciatura.

Quadro n.º 6 – Distribuição dos inquiridos pela sua condição perante o trabalho

	Frequência	Percentagem
Estuda	80	63,5
Trabalha	18	14,3
Estuda e trabalha	19	15,1
Desempregado	4	3,2
À procura do 1º emprego	2	1,6
Reformado	2	1,6
Não sabe/ Não responde	1	,8
Total	126	100,0

Sobre a situação na profissão dos inquiridos, 25 inquiridos (19,8) respondem que trabalham por conta de outrem. As restantes condições revelam valores mais baixos como 1 inquiridos (0,8% do total da amostra) responderam à condição “patrão com mais de 10 trabalhadores sob a sua responsabilidade”; 3 inquiridos (2,4% do total da amostra) responderam “patrão com mais de 10 trabalhadores sob a sua responsabilidade”; 6 inquiridos (4,8% do total da amostra) responderam “trabalhador por conta própria”; 2 inquiridos (1,6% do total da amostra) responderam “trabalhador familiar não remunerado”; por fim, como era de esperar com base na informação recolhida das variáveis anteriores, 89 dos inquiridos (70,6% do total da amostra) não se enquadram em nenhuma destas realidades.

Se atentarmos à distribuição dos inquiridos por categoria profissional ³⁷ constatamos valores muito próximos sem grande relevância estatística para o caso.

Assim, 10 inquiridos (7,9% do total da amostra) enquadram-se em “especialistas de atividades intelectuais e científicas”; 8 inquiridos (6,3% do total da amostra) posicionaram-se na categoria “trabalhadores dos serviços pessoais, de proteção e segurança e vendedores”; 6 inquiridos (4,8% do total da amostra) pertence a “pessoal administrativo”; 4 inquiridos (3,2% do total da amostra) posicionaram-se na categoria

³⁷ Consultar os quadros analíticos, no anexo 2.

“representantes do poder legislativo e de órgãos executivos, dirigentes, diretores e gestores executivos”; 4 inquiridos (3,2% do total da amostra) correspondem à categoria de “técnicos e profissões de nível intermédio”. Os restantes inquiridos (90 inquiridos o que corresponde a 71,4% do total da amostra) não se identificam como estando nestas categorias.

O quadro da distribuição dos inquiridos reformados, desempregados, domésticos ou incapacitados para o trabalho de acordo com a categoria profissional da última profissão exercida³⁸ revela que apenas 2 inquiridos (1,6% do total da amostra) estão inseridos na categoria de “trabalhadores dos serviços pessoais, de proteção e segurança e vendedores”. Apenas 1 inquirido (0,8% do total da amostra) está enquadrado na categoria de “pessoal administrativo”. Os restantes inquiridos (123) não se encontram nesta situação.

Sobre a distribuição dos inquiridos por tipo de instituição de ensino³⁹ vemos que 91 inquiridos (72,2% do total da amostra) estão a frequentar instituições de ensino superior público do Porto. 25 inquiridos (19,8% do total da amostra) responderam que frequentam instituições de ensino superior privado do Porto. 1 inquirido (0,8% do total da amostra) revelou que se enquadrava na categoria “instituições de ensino superior público de outras regiões do país”. Apenas 9 inquiridos (7,1% do total da amostra) não frequentaram nenhum tipo de instituição de ensino superior. Concluímos que outro traço marcante dos contextos da Canção de Coimbra é a frequência de indivíduos que são alunos ou ex-alunos de instituições de ensino superior.

Relativamente ao quadro sobre a distribuição dos inquiridos por concelhos de residência⁴⁰ vemos que existe uma predominância dos inquiridos provenientes do Porto, são 53, que por sua vez perfazem 42,1% do total da amostra. Relevo ainda Gondomar com 12 inquiridos (9,5% do total da amostra), Matosinhos e Vila Nova de Gaia cada um com 11 inquiridos (8,7% cada do total da amostra), e por último a Maia com 10 inquiridos (7,9% do total da amostra). Os restantes concelhos apresentam valores residuais. Este quadro traduz a presença de elementos que residem na grande área metropolitana do Porto.

Esta caracterização permite um primeiro passo na delimitação do nosso espaço

³⁸ Consultar os quadros analíticos, no anexo 2.

³⁹ Consultar os quadros analíticos, no anexo 2.

⁴⁰ Consultar os quadros analíticos, no anexo 2.

social. Os pontos essenciais desta primeira análise dizem-nos muita informação sobre os agentes que integram o espaço. Assim, é factual o domínio do sexo masculino associado às práticas da Canção de Coimbra. O homem tem uma presença muito forte na participação das manifestações da Canção de Coimbra. A participação das mulheres neste tipo de eventos é consideravelmente menor em relação à do homem. Há, portanto, uma masculinização dos eventos.

Acoplado à tendência anterior, verificamos outra que consiste na idade dos inquiridos. Os agentes envolvidos nas manifestações culturais da Canção de Coimbra estão na casa dos vinte anos de idade. **Quer isto dizer que** quer o público quer os (re)criadores são jovens adultos que, de uma maneira ou de outra, se encontram num mesmo espaço e revelam um mesmo interesse.

Para além de jovens, estes agentes são maioritariamente de nacionalidade Portuguesa, e vivem na grande área metropolitana do Porto, o que pode querer dizer que as instituições nacionais podem ter um peso importante na difusão de conteúdos relacionados com a Canção de Coimbra.

Outro ponto de interliga os agentes pode ser evidenciado através do estado civil, em que a grande maioria é solteiro e está a frequentar (ou já frequentou) o ensino superior Português, portanto a principal condição perante o trabalho dos inquiridos é de estudante. Das instituições frequentadas pelos inquiridos permanece a tendência para as instituições de ensino superior públicas do Porto.

Deduzimos que quer os públicos quer os (re)criadores partilham de trajetórias comuns, sendo que a instituição do Ensino Superior tem um grande peso na socialização do género musical isto porque alberga em si uma subcultura de práticas académicas que tratam de fornecer e difundir os códigos de acesso ao bem cultural.

6.2. Momentos, protagonistas, dinâmicas de mediação e legitimação

A Canção de Coimbra no Porto passou por diversas fases. Como vimos em capítulos anteriores a aparição do género musical no Porto não é de hoje. Remonta ao Porto Oitocentista as primeiras manifestações da Canção no Porto. Nesse primeiro momento, a Canção de Coimbra no Porto era impercetível. Contudo, várias manifestações da Canção de Coimbra ocorreram na cidade do Porto como músicos de Coimbra virem para o Porto atraídos pelo desenvolvimento económico da cidade que prosperava com a

industrialização. Aqui, a Canção de Coimbra não se cingia à Academia pois não existia. A Canção aparecia no quotidiano, nas bocas dos cantores e dos músicos que as entoavam por vontade. Foi uma década muito importante pois iria marcar profundamente o Porto e com isso alteraria a dinâmica escassa da Canção de Coimbra no Porto.

Após esse desenvolvimento, chegados ao ano de 1900 e com a Fundação da Universidade fixam-se estudantes e professores do Ensino Superior vindos de Coimbra. Com eles traziam as noções incorporadas das práticas tradicionais Académicas e, por conseguinte, da Canção de Coimbra. Em jeito de mimetismo, procurou-se fazer cá o que se fazia lá, **ou seja**, criou-se um Orfeão Universitário e essa instituição congregava em si órgãos representativos da tradição popular portuguesa com danças e grupos musicais. Nesse contexto surge um grupo de fado constituídos por estudantes de Coimbra e do Porto. Teve uma curta duração, mas ainda assim deixaram pegadas identitárias para mais tarde serem resgatadas. Foi a partir dessa mimica de Coimbra que o género floresceu o que faz sentido. Contudo, essa dinâmica muda profundamente devido ao Estado Novo e mais tarde à Revolução de Abril. O Pós 25 de abril abriu as portas à modernidade. As pessoas foram engolidas pela emoção de uma nova dinâmica global. Como isso o Orfeão reabilitou o grupo de fados e começou, em semelhança a Coimbra, a introduzir as serenatas aos finalistas.

Mais tarde, a tradição Académica passou a ser, também, dos portuenses e com ela veio uma nova interpretação ajustada à realidade da cidade. Na década de 80 acontece algo que rompe com o paradigma da Canção de Coimbra vigente na altura. Forma-se um grupo de fados de uma faculdade da Universidade do Porto. Esse grupo era constituído por estudantes do Ensino Superior e antigos estudantes.

Ao contrário de Coimbra, no Porto não existe uma secção de fado que atua como um meio mediador, regulador e difusor dos valores e das normas da Canção de Coimbra. **Quer isto dizer que**, por um lado os grupos conseguiram consagrar o género musical em Coimbra (em muito se deve à década de 60 com as canções de intervenção) e por outro, tornou-se institucionalizado. No Porto não se verificou isso.

Durante a década de 80 nascem mais dois grupos juntamente com o primeiro. Vem a década de 90 e nascem mais alguns grupos. Durante os anos 2000 deu-se um boom de grupos de fado na cidade do Porto acompanhando, por um lado a fragmentação territorial da Academia que por necessidade viram-se “forçados” a colmatar a falha de grupos nas

suas zonas geográficas, por outro acompanhou a massificação do Ensino Superior com a proliferação de instituições de ensino.

Apesar da aparente visibilidade conferida à abundância de grupos criados no Porto, a verdade é que não chegaram ao nível da institucionalização Académica das práticas musicais. Quem forma agora os grupos são estudantes do Ensino Superior do Porto por vontade do espírito e não pela oferta “extracurricular”.

O Porto vive uma fase de afirmação face a Coimbra. Uma fase de procura pela visibilidade com o incremento de práticas culturais no sentido de promoção do género. São várias as manifestações que compreendem alcançar o público de diversas maneiras. As principais manifestações são os espetáculos em Casas consagradas como o Ateneu Comercial do Porto ou então a Alfandega do Porto. Os músicos procuram criar à moda portuense uma dinâmica de afirmação da Canção de Coimbra no Porto. Uma das maneiras de romper com a conceção passa pela não adoção da terminologia Canção de Coimbra e, sim, noite de fado académico. Inconscientemente, ou não, vão abalando as estruturas consolidadas. É uma tentativa de inverter o polo aglutinador e, como dizia um Cultor entrevistado, através da superação técnica ou através da manifestação de contextos de visibilidade.

O momento é diferente do que era antigamente. A modernidade tardia trouxe outro alento ao fenómeno. As práticas portuenses são rapidamente difundidas além-fronteiras. É certo que o mesmo acontece com Coimbra, no entanto, devido à intensa evolução do (sub)campo da Canção de Coimbra no Porto assente na proliferação de grupos, as manifestações vão ser apreendidas num outro volume.

Importa referir que muitos dos agentes que constituem o (sub)campo assim como os públicos não têm enraizados o senso comum que, em Coimbra se verifica numa Monumental Serenata. As pessoas têm uma relação diferente com a obra e o artista. Em Coimbra o público permanece em silêncio durante a atuação porque assim está incorporado não só nas pessoas como nos sítios. No Porto os modos de fruição tornam-se diferentes. Os Cultores entrevistados para a tese revelaram que num evento como a Monumental Serenata do Porto o público é capaz de não estar a olhar para o palco, ou porque está a falar com alguém ou porque nem reparou que tinha começado a atuação. Para percebermos a dimensão relevante deste ponto, apoiado na realização de uma observação durante a Monumental Serenata, no Porto existe um sistema de som que apoia

as atuações dos grupos de fado. O sistema de som é de espetáculo de festival. Ainda com auxílio de meios de reprodução da obra a mensagem não é passada. A mensagem do momento será outra que não a da receção da obra de arte.

Com base nas entrevistas conseguimos perceber muitas das relações enunciadas anteriormente. Assim, as mais evidentes são as relações entre os públicos e os criadores que se revestem de diferentes formas, desde registos mais sóbrios a registos mais informais:

[Cultor 2] *“Nós procuramos sempre, em todas as atuações mais informais, ou seja, naquelas em que apresentamos as nossas musicas, em que não temos de estar de capa traçada, aquelas atuações que não são serenatas, nós procuramos sempre fazer uma apresentação, contextualizar a musica, interagir com o público e dar um bocado essas nuances, dar um bocado... contar um bocado da história do fado de... da Canção de Coimbra e também, às vezes, dar também a destacar os nossos originais como sendo nossos e como sendo uma sonoridade algo diferente e é a partir daí, creio que interagindo com o público e educando-o que comece a surgir essa visibilidade e a distinção por parte do grupo, a distinção das várias vertentes.”*

Para além dessa relação evidenciamos com outra que comporta a relação anterior. A relação entre os agentes anteriores e as práticas de tradição académica que tendem a sobrepor-se às dinâmicas musicais:

[Cultor 2] *“Numa serenata académica, num momento praxístico solene, não há introdução às músicas, não há palmas. O Dux ou alguém ligado à praxe abre o momento.”*

Outra relação estruturante é a da dos agentes inseridos no (sub)campo da Canção de Coimbra no Porto com Coimbra. Esta relação será das mais relevantes durante a dissertação pois é ela que, em última estância, impõe as forças dominantes do campo. É Coimbra que detém o monopólio do capital e, como tal, só pode haver uma força hegemónica que é suportada por questões de identidade, território, institucionalização e reconhecimento.

[Cultor 2] *“...um caso específico do meu tio que estudou em Coimbra e que quando me ouve a falar que, aqui, temos um grupo de fados e que tocamos fado ele torce o nariz porque isso é em Coimbra, não é em mais lado nenhum. É aquela coisa da tradição que não pode ser exportada para outros sítios nem ser utilizada, porque se é interpretada noutros sítios tenta-se pegar nessa génese e evoluir a partir dela acho que também poderia ser motivo de orgulho em vez de ser motivo de tanta polémica, de tanto torcer o nariz em relação a essa situação.”*

A relação entre o género Coimbrão no Porto e a cidade do Porto e respetivos agentes também é determinante para este estudo. Como temos vindo a ver as manifestações da

Canção de Coimbra na cidade do Porto são cada vez mais frequentadas e regulares.

A esse propósito, em 2006, por exemplo, os grandes momentos da Canção de Coimbra no Porto eram as Grandes Noites de Fado Académico do ISEP, as Monumentais Serenatas e as serenatas das casas. Hoje já se registam bem mais eventos e bem mais grupos a atuar no Porto. Contudo, as memórias de grandes eventos perduram ao longo do tempo nos seus cultores.

[Cultor 4] *“Noite de Fados do ISEP, nesse ano foi no Convento de São Bento da Vitória... foi uma coisa incrível, com convidados de Coimbra de topo, aliás o Paulo Soares, o Jójó, fez lá a apresentação do seu livro que tinha acabado de ser lançado. Na altura o grande evento da Canção de Coimbra seria a Grande Noite de Fados do ISEP até porque as casas não organizavam grandes coisas a não ser as serenatas internas...e depois eram as serenatas da Academia...eram os três grandes momentos da altura”*

Uma última relação que evidenciamos é que liga a Canção de Coimbra à Universidade. Esta é uma das relações que garante legitimidade aos praticantes da Canção de Coimbra. Para a praticar é necessário ser estudante. Até se pode aceder a esse mundo por outra via, contudo, no Porto, será difícil encontrar essa porta. Como tal, só a partir do momento em que entramos para a faculdade é que também passamos a ter acesso legítimo a este género. Como nos diz o cultor 4:

“o meu primeiro contacto a sério foi no primeiro ano da faculdade quando entrei no grupo de fados, mas já tinha ouvido temas mais banais como a “Coimbra tem mais encanto” a “Trova do vento que passa” já tinha ouvido antes, mas nunca liguei muito.”

Retiramos também que o cultor tinha um background relativo ao género com a audição de temas ícones como os enunciados.

Como vemos, os modos de relação com arte podem ser variados de lugar para lugar, como tal será automaticamente uma produção única desde que assente em critérios de não reprodução.

Desta forma conseguimos traçar um panorama geral de agentes que configuram o (sub)campo da Canção de Coimbra no Porto.

6.3. Rituais, gostos e quimeras

Neste subcapítulo pretendemos traçar o mapa das práticas, os gostos e algumas possíveis quimeras que possam existir no (sub)campo da Canção de Coimbra com base

nos pressupostos de Pierre Bourdieu (2004).

Em capítulos anteriores vimos que Pierre Bourdieu (1996, 1999, 2004, 2006) considera o gosto como um esquema de percepção e apreciação das práticas sociais, que está diretamente ligado ao conceito de habitus que nos apresentou Bourdieu em capítulos anteriores. Por sua vez, o habitus consiste em disposições que duram ao longo do tempo e que são transponíveis e que concentram experiências passadas e que passam a atuar como mecanismos de percepção, apreciações e ações que permitem superar situações ocorridas dentro do campo (Vargas, 2010).

Neste ponto vamos incidir no conjunto de práticas de consumo efetuadas pelos nossos inquiridos para perceber o que está por trás dos habitus de quem frui da Canção de Coimbra.

No que diz respeito às preferências musicais⁴¹, o género mais selecionado para a primeira preferência é o Rock com 24 inquiridos (19% do total da amostra). Seguem-se o Pop e Blues com a mesma percentagem (10,3%).

O cultor 3 diz que, por vezes, os membros dos grupos têm projetos musicais para além do grupo de fados, ao caso era “... *um miúdo que tem uma banda de Rock, aquele Rock mais popular.*”

O segundo género mais escolhido⁴² pelos inquiridos foi o Rock, mas, desta vez com uma percentagem mais relevante (25,4% do total da amostra). De seguida temos a música clássica com 12,7% das preferências dos inquiridos. A Canção de Coimbra e a Dance Eletrónica ocupam o terceiro lugar com 10,3% cada do total da amostra.

Por fim, as terceiras preferências⁴³ dos inquiridos recaem sobre o Pop (13,5% do total da amostra). De seguida aparece o Rock (11,9% do total da amostra). Os géneros musicais Alternativa, Heavy Metal, Rap/Hip hop e Canção de Coimbra estão no terceiro lugar com 9,5% do total da amostra.

Relativamente à formação do gosto podemos relacionar com instâncias primárias de socialização como a família que, por regime de fixação habitacional em Coimbra ou de frequência universitária nessa mesma cidade, fomentou a presença de Cd's e vinil de Canção de Coimbra, em concreto Zeca Afonso e Adriano Correia de Oliveira e como nos diz o cultor 1 “... *já no 12º, 11º e comecei a ouvir a guitarra portuguesa por essa altura,*

⁴¹ Consultar os quadros analíticos, no anexo 2.

⁴² Consultar os quadros analíticos, no anexo 2.

⁴³ Consultar os quadros analíticos, no anexo 2.

Carlos Paredes.” Facto importante atribuído a Zeca Afonso é que o próprio consumo de obras de Zeca Afonso modificou o comportamento do entrevistado revelando o grande impacto que música tem sobre o mesmo.

Ainda sobre o gosto, perceções e estilos de vida temos a consideração do cultor 2 que refere que:

“...às vezes, que quem gosta de fado de Coimbra são pessoas muito tristes, muito monótonas e isso não corresponde nada à realidade até pela nossa experiência. Indo mesmo em termos de gosto musical há coisas completamente surpreendentes, por exemplo, o nosso violinista principal, guitarra clássica, neste momento entrou para o grupo de fados a gostar muito de música eletrónica e é algo que é bastante curioso porque não há propriamente uma regra. Eu, por exemplo, se for aos meus gostos pessoais gosto muito de rock dos anos 80 e não me impede de gostar bastante do fado... uma pessoa aprende a gostar na faculdade e, às vezes, fica completamente apaixonado.”

Retiramos daqui a heterogeneidade de gostos musicais e de modos de vida que se desviam de representações erróneas.

O gosto evidenciado pelo entrevistado vai de encontro ao alcançado por evidencia estatística.

Relativamente à influência da música na vida dos inquiridos⁴⁴ vemos que grande parte dos inquiridos assumem que a musica contribui para o combate ao stress (38,1% do total da amostra). Outro ponto interessante é considerar a música enquanto atividade lúdica. 36 inquiridos (28,6% do total da amostra) responderam que a música atua enquanto componente lúdica na vida dos agentes. A este propósito lembro a entrevista ao cultor 1 que refere alguns consumos ligados ou influenciados pelo género da Canção de Coimbra como leituras sobre o género, visualização de vídeo- entrevistas na plataforma Youtube ou aulas de guitarra. O cultor 4 também que nos disse: “Tive 1 ano de aulas...”. Há um consumo direcionado dos músicos para os bens da Canção de Coimbra.

Ainda na componente lúdica, o cultor 1, corrobora essa ideia enunciando elementos de grupos que estão vinculados a outros tipos de órgãos como sendo académicos, praxísticos ou até mesmo projetos extra faculdade como coral ou outro tipo de vinculações grupais relacionadas com a musica. Neste caso podemos perceber que música está presente em outros domínios da vida para além dos consumos banais de discos. É importante dizer que estas práticas musicais estão ligadas ao contexto de tradições

⁴⁴ Consultar os quadros analíticos, no anexo 2.

académicas:

“(em contexto de grupo de fados) ...lembro-me de uma noite em que... nessa noite fizemos uma noite praxística e marcamos que uma música devia ser tocada às horas dos sinais do 25 de Abril. Tivemos esta ideia e eles tinham de estar atentos e correu um bocado mal, mas depois quando essa noite acabou na Carlos Alberto, na praça, em que nós fizemos questão de explicar qual é o significado daquele sítio...”

Relativamente aos meios de divulgação⁴⁵ percebemos o peso das práticas tradicionais académicas é enorme face aos outros meios. Concentra em si 61,9% do total da amostra. De seguida vem o peso dos amigos, conhecidos ou familiares com 28,6% do total da amostra. Por aqui se percebe que as práticas tradicionais académicas e as relações que concentra indicam o caminho para as manifestações da Canção de Coimbra. Sobre esta intrínseca relação elencamos o cultor quando refere que “...nós para nos juntarmos ao grupo de fados da faculdade de farmácia tem de se fazer parte da praxe.” Para fazer parte do grupo têm de estar vinculados à praxe e participar dos rituais tradicionais académicos.

Sobre os motivos que levaram os inquiridos a assistir⁴⁶ ao espetáculo deparamos com um reforço das práticas tradicionais académicas (45,2% do total da amostra) como móbil das ações dos agentes. Agrega em si metade da amostra. Aliado ao convívio, que corresponde a 18,3% do total da amostra, compreendem as principais motivações da ida dos inquiridos ao espetáculo.

Com base no quadro 22⁴⁷ é fácil constatar com as Noites da Canção de Coimbra mais frequentadas. Sendo que o valor modal 1 corresponde a “sim”, percebemos que as principais Noites são as Monumentais Serenatas e as Serenatas de Receção ao Caloiro. Faz sentido alcançarmos estes valores porque a envolvência de instituições como a Camara Municipal do Porto, a Federação Académica do Porto, os órgãos de tradição académica entre outros, faz com que estes eventos paralitem a cidade do Porto e, em termos de divulgação, são utilizadas várias fontes tais como a televisão (a promover o cartaz da queima das fitas), os jornais, as redes sociais, a rádio, entre outros dispositivos.

O quadro 23⁴⁸ dá-nos informação relevante sobre a importância dos consumos. Neste caso a música e os livros são o principal bem cultural consumido, contudo os outros

⁴⁵ Consultar os quadros analíticos, no anexo 2.

⁴⁶ Consultar os quadros analíticos, no anexo 2.

⁴⁷ Consultar os quadros analíticos, no anexo 2.

⁴⁸ Consultar os quadros analíticos, no anexo 2.

tipos de consumo não ficam muito abaixo na escala de importância. Os menos relevantes serão o teatro e museus.

O quadro 24⁴⁹ apresenta a regularidade dos consumos efetuados pelos inquiridos. Sendo que 1 significa um consumo diário e 4 anual, a música é consumida diariamente, seguindo-lhe os livros e os jornais (semanalmente). Por isto, a música faz parte da vida desta amostra representativa do (sub)campo da Canção de Coimbra.

O quadro 25⁵⁰ remete para a vontade em assistir a concertos, sendo que 65,9% da amostra procura, realmente, assistir a concertos. A restante percentagem vai no sentido oposto.

No que confere às avaliações do público⁵¹ em relação à experiência conseguimos notar dois aspetos que os públicos não ficaram muito satisfeitos que tem que ver com o comportamento do público e com a divulgação. Tirando estes dois aspetos a avaliação geral é positiva, principalmente se olharmos para o grupo. Como tal a performance é influenciada por fatores externos aos artistas. O próprio público é um fator relevante para a dinâmica que se pretende criar com uma performance Coimbrã.

A distribuição dos inquiridos por tipos de acompanhamento⁵² revela que a maioria dos inquiridos (81,0% do total da amostra) frequenta os espetáculos acompanhado por amigos. Outro dado curioso é que, logo a seguir, temos o acompanhamento de namorada ou cônjuge com 8,7% do total da amostra o que revela uma faceta romântica nas manifestações da Canção de Coimbra para além da faceta tradicional académica.

Relativamente à distribuição dos inquiridos por preferência temática⁵³ os inquiridos mostraram que preferem a temática existencial e amorosa (47,6% do total da amostra). A segunda grande preferência prende-se com a temática Académica (38,9% do total da amostra).

A distribuição dos inquiridos por preferência de subgénero⁵⁴ apresenta-nos a supremacia da Serenata com 56,3% do total da amostra. Talvez se explique pela herança ativada ao ouvir a palavra serenata. De menos expressividade estão os subgéneros da Balada (12,7%) e instrumentais (11,1%) com valores pouco acima dos 10% do total da

⁴⁹ Consultar os quadros analíticos, no anexo 2.

⁵⁰ Consultar os quadros analíticos, no anexo 2.

⁵¹ Consultar os quadros analíticos, no anexo 2.

⁵² Consultar os quadros analíticos, no anexo 2.

⁵³ Consultar os quadros analíticos, no anexo 2.

⁵⁴ Consultar os quadros analíticos, no anexo 2.

amostra.

6.4. Processos de criação e produção

A criação artística é um processo comunicativo que trespassa o génio solitário do criador e abarca toda uma multiplicidade de intervenientes. É um processo que implica a capacidade de transmutação de experiências e nutre-se das condições de acesso ao sentir do objeto. O processo de criação artística só está terminado aquando da sua receção pelos seus públicos e o papel que desempenham junto dos mesmos. A sua receção é complexa, cifrada por um conjunto de intervenientes, funcionando como um circuito no qual o objeto inicia o seu trajeto no criador e termina no seu destinatário. Este processo leva a lógicas inerentes à ideia da ruptura/fractura no seio do (sub)campo.

Ora, os processos de criação e de produção da Canção de Coimbra no Porto têm as suas particularidades e, certamente, Coimbra terá as suas. No Porto e no que concerne os grupos de fado a criação artística está muitas vezes confinada a um campo de atuação muito restrito. Quero com isto dizer que as relações que os músicos estabelecem entre si são hierarquizadas. A hierarquia existe à priori de forma implícita e explícita. As criações não são livres. Esse confinamento inicial aparece como um colete de forças que atua sobre o agente e que molda as suas disposições face às forças do campo artístico. As relações estabelecidas quer intergrupos quer intragrupo assentam no pressuposto da “antiguidade”. Essa força é evidenciada com o Cultor 1 quando diz: porque “*muitas vezes ensaiamos para ir apresentar aos dois mais velhos para eles nos aceitarem.*”

Quem é mais antigo no campo à partida terá mais capital específico, como tal ocupará uma posição dominante no campo e vai procurar estratégias de manutenção do campo. Uma estratégia passa pela hierarquia vivida nos grupos. Não falo do conceito abstrato nem tão pouco concreto, mas é algo explícito nas relações levadas a cabo no interior dos grupos de fado. A hierarquia de mais velho é sustentada pela experiência e destreza musical. Por vezes, não será tanto esse o capital musical o definidor das relações, mas sim o da antiguidade. Esta dinâmica é percebida fora dos grupos. Entre os grupos existe uma hierarquia assente na antiguidade. Sem desprimor ao trabalho de desenvolvimento do (sub)campo musical da Canção de Coimbra no Porto, mas é estabelecida, de imediato essa noção.

Uma estratégia que os dominados para alterarem a corrente das forças dominantes no campo é a execução técnica dos temas. No Porto, os grupos procuram produzir e reproduzir temas com elevada exigência técnica como meio de afirmação quer de gosto quer de posição e, assim, lembra-nos o cultor 1 de que no “... *Porto todos querem tocar as musicas mais difíceis, com maior arranjo, com aquela linha de guitarra mais elaborada.*”. Será uma tentativa de inversão das relações de dominação.

Coimbra já firmou o seu lugar no campo da musica popular Portuguesa. Exponente máximo dessa consolidação foi o reconhecimento como património da humanidade do género por parte da UNESCO.

No Porto, vê-se que é um fenómeno “recente” devido à falta de enraizamento de comportamentos e o peso da dimensão da Academia que tem pouca influencia na difusão dos padrões de comportamento. Em termos de criações, o Porto parece diferir de Coimbra nas

[Cultor 2] “...referências [que faz] à Torre dos Clérigos, ou às pontes, ou ao Rio Douro por parte dos grupos de fado na elaboração dos seus originais e isso são elementos, como é óbvio, que não vamos encontrar na canção de Coimbra ou em qualquer original do resto do país.”

Para além dos pontos que temos vindo a ver, os criadores também revelam traços da sua identidade nas suas produções. Em termos de produções podemos ver o caso de um dos grupos de fado que passou por dois momentos distintos.

[Cultor 3] “Quando eu entrei o grupo tinha 5 originais. São os originais que se conhecem porque os que foram produzidos depois são todos mais recentes, têm 1 ano e pouco. Quando eu entrei tínhamos o turbilhão, uma balada de despedida, duas musicas cantadas e uma música que nunca tinha ouvido até há pouco tempo, é um instrumental que abre o nosso CD...” esses originais “...têm uma influência de Heavy Metal, de música pesada e isso nota-se na criação deles, a velocidade do turbilhão...e eram tocadas com palheta o que dificulta o uso da técnica correta.” Em suma, o grupo de fados de Direito passou por dois momentos em termos de produção, uma marcada pelos fundadores e pelas suas influências musicais na criação dos originais, outra geração, a mais recente, é marcada pelo fim dos cursos e por isso surgem baladas de despedida. É possível perceber a identidade de um grupo ao ouvir as suas produções. Os temas originais têm pistas identitárias que permitem perceber de que grupo é que estamos a tratar.”

Curiosamente, o cultor 3 aborda uma questão transversal aos outros cultores entrevistados que é o facto de

“...as pessoas...” olharem” para o grupo de fados como os “gaijos que dominavam aquilo e que eram mesmo bons comparativamente a outros grupos e que

tinham uma projeção exterior muito superior à que tinham dentro da casa porque não tinham contacto com a casa.”

Criava-se assim uma imagem dos grupos de fado com sendo algo intangível, sóbrios e elitistas mesmo do ponto de vista das performances.

Para além disso, mostra que “...*evoluímos, modificamo-nos no sentido dos quatro ou três instrumentos que estão a tocar têm uma importância relativa mais aproximada e acho que mesmo aí acabamos por nos identificar mais com os grupos do Porto...*”.

Traduzindo, os membros desenvolveram os seus papéis na musica e isso é experienciado numa atuação.

Posto isto, a criação artística ainda que seja restringida, possibilita o reconhecimento dos membros mais novos que são reconhecidos pelas qualidades musicais e isso confere-lhes a possibilidade de aceder a outros domínios do grupo como integrar o processo criativo.

Um aspeto evidenciado na primeira pessoa sobre as produções portuenses é a do cultor 2 que faz referências a temas criados no Porto que lhe dizem algo:

“Para mim, a “balada ao Douro”, em aspeto pessoal, marca muito, mas penso que também cá no Porto é muito acarinhada pelo facto de, lá está, transmitir sentimentos característicos da própria cidade que se afasta um bocado da tradição Coimbrã.”

Facilmente construímos o emaranhado de forças que atuam sobre o domínio das criações. Estas forças são típicas de um campo que se afigura autónomo com o seu *nomos* que é incorporado e evidenciado através das práticas dos agentes, sejam elas criativas ou de qualquer outro âmbito.

Para colmatar as ideias que têm vindo a ser apresentadas, passo o discurso para um dos cultores entrevistados onde discorre considerações sobre a academia onde estão incluídos e sobre os grupos de fado e que se

[Cultor 1] “... *trabalharem entre eles, como forma de discutir estas coisas e passarem a fazer eventos conjuntos, fazer tertúlias conjuntas, fazer estudos como estás a fazer porque as coisas têm de ser estudadas, têm de ser esmiuçadas e as pessoas têm de falar entre elas. Têm porque se não, se não confrontarmos as diferenças não há maneira de as coisas andarem para a frente. Não há maneira de haver dinâmicas. Não há maneira de haver uma identidade portuense no meio da Canção de Coimbra, no meio do fado estudantil... nunca houve uma aproximação intergrupos de debater as coisas como devem ser e de pelo menos abertas a toda a gente, a todos os grupos que queiram aparecer, não só os maiores grupos como Literatus, ou Engenharia, ou Medicina, mas se calhar uns gajos que tocam, que são o FODICBAS, que se calhar têm alguma coisa a dizer e podem dar boas indicações*

ou boas opiniões. E que se calhar também fazem parte, tocam um bocadinho do que é feito... ”.

Daqui, concluímos que existe uma tendência relacional entre alguns grupos, por relações de apadrinhamento que visam a manutenção das estruturas pois confere ao outro grupo a condição de “recente”, que ainda não tem legitimidade para prosseguir um caminho sem apoio, e até amizade, mas, há uma carência de relacionamento entre os grupos da Academia.

O cultor 3 aborda a cisão especial e relacional que se vive em termos de criação e produção e refere que

“...é essencialmente geográfico, depois...eu noto que no Porto sempre houve uma preocupação de afastar de intervenção, orientar mais o fado académico para a saudade, à muita produção da balada de despedida no Porto...noto ausência de musica de intervenção...acho que foi um afastamento intencional.”

Constata-se que o Porto não é marcado pela canção de intervenção, mas sim pelas baladas de despedida.

Segundo o cultor 5, os processos criativos

“...ajudam a fortalecer o grupo. Cada um dá o seu contributo e deixam o seu legado no grupo. Um grupo tem de se fazer assim mesmo. Se uma pessoa não se sente no grupo então não é um grupo.” que *“só quem anda em praxe é que pode ingressar num grupo académico... ser do sexo masculino, tem de se interessar por fado, que é uma coisa muito rara hoje em dia, e tem que ser dedicado. Proficiência musical também é uma coisa que se dá valor, já aí tira-se mais uns candidatos.”*

É de salientar que *“... um grupo para ser aceite na Academia, tem de depender muito da praxe, tem de depender muito da praxe, tem de ser aceite pela praxe. É a praxe que diz se o grupo é aceite ou não...”*. Portanto, a Academia do Porto regula a aceitação dos grupos no seu ceio consoante princípios regidos pela praxe. A praxe estabelece princípios de admissão dos membros aos grupos o que por vezes pode ser prejudicial caso haja alguém com capacidades musicais, mas que por não estar vinculado à praxe não é integrado no grupo e assim perde-se muito potencial transformador e criador.

O cultor 5 não considera os temas originais dos grupos relevantes ao ponto de orientarem a sua conduta nesse sentido, ainda assim, os originais, quando acrescentam qualidade ao repertório, são bem-vindos. Isto pode ser indicador de estratégias de conservação com a manutenção de temas que levou o grupo a estar posicionado numa posição de dominantes.

Apesar de terem “... *originais ... normalmente não procuramos fazer originais, investimos muito pouco tempo a fazer originais por nenhuma razão especial...não surgiu..., mas acho muito positivo que os grupos criem originais desde que acrescentem qualidade ao repertório, e acho positivo, e ainda bem que há grupos no Porto que o fazem, creio que faz falta.*”. Reforço mais uma vez que, observamos os grupos que concentram as condições de mais antigos juntamente com proficiências musicais tendem a dominar o campo. O reconhecimento por parte destes grupos permite a ascensão de outros para o plano de dominantes da Canção de Coimbra no Porto. Acrescento a isso a ligação dos grupos da Canção de Coimbra a organismos como a praxe, os grupos autónomos das faculdades e a academia que também constituem o espaço social da Canção de Coimbra no Porto.

6.5. Reputações e Aura

Liliana Abreu (2007), na sua dissertação de mestrado, cita Almeida (1990), para transmitir a ideia de que as representações são avaliações do foro cognitivo, estruturadas, de realidades, situações e processos. Estas representações podem ser analisadas em dois planos: no plano social, concebendo as dimensões culturais da sociedade; no plano individual e são um sistema de disposições e orientações interiorizadas pelos processos passados. Elas guiam e justificam os nossos comportamentos (Abreu, 2007).

A mesma autora analisa a questão das representações à luz da teoria de Moscovici (1976) e conclui que as representações sociais são estruturas cognitivas específicas da sociedade contemporânea. É uma forma de conhecimento primordial, adquirido e concebido por vias socializantes, cuja finalidade reside na prática de atuação do indivíduo sobre o quotidiano. Este conhecimento, este senso comum, implica uma relação do indivíduo com o objeto. O sujeito, durante essa relação, auto representa-se na representação que faz do objeto. Isto quer dizer que o sujeito coloca o seu cunho identitário nas suas representações (Abreu, 2007). Persiste ao dizer a representação de um objeto implica uma criação simbólica, ou seja, dar um sentido ao objeto para passar a fazer parte do mundo do indivíduo. As apreensões dos objetos compreendem um contexto e dentro desse contexto existem relações que se estabelecem com outras representações de outros objetos erguendo um campo de representações (*Idem*).

O objeto assume um duplo papel, por um lado permite elaborar representações que o ligam com outras representações de outros objetos e isto fornece uma visão do mundo, por outro lado, como o sujeito imprime a sua personalidade no que representa essa representação vai fornecer a identidade do sujeito (Idem).

Outro aspeto relevante das representações é serem construídas socialmente e, nesse entreto, dá-se a interação social. A estrutura do campo de representações está dependente da inserção dos grupos sociais. Daqui conseguimos inferir grupos sociais com base nas diferentes representações (Idem).

As representações são percecionadas através de atos comunicativos, neste sentido, faz sentido analisar as entrevistas realizadas aos nossos Cultores da Canção de Coimbra no Porto. Para além das pistas de comunicação, adotamos fazer uma questão inserida no questionário no qual o inquirido deve-se posicionar face a pressupostos procedidos no inquérito. Assim, vamos reforçar o mundo de representações que queremos alcançar.

Por conseguinte, importa perceber esse motor de ação, para isso, elaboramos o quadro n.º 13⁵⁵, que nos dá a comparação de médias entre os criadores e os públicos com base no grau de concordância face aos pressupostos. Permite revelar algumas representações⁵⁶ dos agentes sobre a Canção de Coimbra e possivelmente irá permitir revelar as disposições dos agentes. É de salientar algumas afirmações que têm diferenças significativas entre os grupos. Começamos pela frase: “Os temas da Canção de Coimbra refletem o contexto social, político, económico e cultural do País”. Ela revela uma opinião distinta entre o grupo constituído pelo público e o grupo constituído pelos (re)criadores. Enquanto que os públicos adotam uma posição intermediária de concordância (3,23) com a frase, já o grupo constituído pelos (re)criadores adota um grau de concordância bem mais elevado (4,24). Esta posição é evidenciada em entrevista com os cultores portuenses:

[Cultor 2]:” (...) o foco da canção de Coimbra, como ela foi pensada, no seu âmago, nos seus objetivos de representar a Academia, representar estudantes, representar os movimentos dos estudantes, Portugal e serenatas. “

O cultor revela que, pelo menos, a ligação entre sociedade e Academia é refletida através das produções musicais.

Outra frase que não gerou consenso foi “a Canção de Coimbra é executada apenas

⁵⁵ Consultar quadro analítico n.º 13 – Comparação de médias entre os criadores e os públicos com base no grau de concordância face aos pressupostos.

⁵⁶ Consultar quadro analítico, anexo 2.

por estudantes”. Pelo lado dos (re)criadores existe a crença de que esta canção não é apenas praticada por estudantes (2,16), pelo lado do público a posição é a mesma, mas aproxima-se da intermédia (2,87), nem concordam nem discordam. Contudo parece existir uma tendência no sentido em que a Canção não é apenas dos estudantes.

A este propósito o Cultor 1 diz que o género é:

“tocado por, preferencialmente ou principalmente estudantes ou antigos estudantes de forma a contar ou a abordar momentos de vida muito específicos da vida de estudantes, da luta de estudantes ou daqueles momentos de luta ou de homenagem.” Remete para o facto de “...como a canção de Coimbra foi pensada de estudantes para estudantes, de estudantes para as tricanas, de estudantes a cantar sobre os seus momentos de vida, sobre os estudantes numa serenata às tricanas, numa serenata à faculdade, numa serenata à lua, nas noites. Nesse âmbito são os grupos de fado que a tocam mais fielmente....são os estudantes que a reproduzem e a interpretam.”

Parece existir uma incoerência entre a posição tomada no momento da entrevista e no momento do inquérito por questionário. Mas se atentarmos bem ao contributo exposto, encontramos palavras chave que explicam a suposta incoerência. Por conseguinte, um estudante para ser estudantes tem de estar matriculado numa instituição de ensino. A partir do momento em que terminam os estudos passam a ser antigos estudantes. Esses antigos estudantes que já vivenciaram a vida académica aparecem não cortam o elo com o género musical. Continuam a pratica-lo mesmo que descontextualizado **do seu espaço natural, faculdades**. Por isso, não são apenas os estudantes que podem tocar. Os antigos estudantes também o podem fazer. Temos de atentar ao encerramento do contributo do cultor quando revela que quem reproduz mais fielmente são os estudantes porque ainda estão inscritos no contexto universitário.

A frase “a Canção de Coimbra é diferente do fado de Lisboa” gerou uma posição de extremo com o grupo dos (re)criadores com uma média de respostas de 4,84 (tendo em consideração que o máximo é 5). Apesar deste grupo se situar perto da concordância plena com a afirmação, o grupo dos públicos também não fica muito longe da opinião fornecida pelo grupo anterior. O grupo dos públicos fica na posição logo abaixo (4,00). **Quer isto dizer que** também concordam com a afirmação. Mais uma vez, os grupos tendem a ir numa compreensão semelhante ainda que num caso seja mais vincada.

São vários os Cultores entrevistados que defendem esta posição. O cultor 1 inicia por dizer que gosta “...pouco de chamar fado porque: primeiro a Canção de Coimbra teve uma origem anterior ao fado...” o que implica uma distanciação temporal e

contextos de aparecimento diferentes. O fado assola a Canção de Coimbra devido a uma tendência ocorrida no século XIX originada em Lisboa que rapidamente deflagrou em Coimbra pelo intercâmbio de pessoas e informação que foi a “*fadistização*” dos temas. E isso explica o porquê de “*hoje em dia o fado de Lisboa...*” estar “...*muito divulgado*”.

O fado de Lisboa e a Canção de Coimbra possuem diferenças segundo o cultor 1 diz que desde “*logo é a técnica, são as sonoridades*”. Essas diferenças podem ser mais ou menos perceptíveis consoante o domínio dos conteúdos⁵⁷ relacionados com o género musical.

O cultor 2 diz que:

“...o fado de Lisboa tem mais a tradição de, na sua génese, é a saudade dos tempos áureos de Portugal, mais relacionado com a história de Portugal, com os Descobrimentos, a saudade dos marinheiros que partem, das mulheres que veem os seus maridos partirem, daí que muitas vezes, na sua maioria, o fado de Lisboa é cantado por mulheres. Esse sentimento de saudade também vem daí”.

O cultor 4 pronuncia-se sobre utilização do termo fado em Coimbra através de dois pressupostos.

“Primeiro para ser publicitado mais facilmente, para aumentar a popularidade, para chamar a atenção mais facilmente e a segunda é porque naquela altura era o fado do estudante, que falava das suas mágoas, eram os desamores, era tudo o que o estudante sentia naquela altura. “Diz ainda que “O fado de Lisboa é muito mais vadio que o nosso, muito mais junto do povo e o nosso é muito mais junto do estudante.” Nesse sentido, o” ... fado de Lisboa nasceu dos estratos sociais mais baixos, mas, hoje em dia, apela a todos e atravessa todos os estratos sociais.”

As diferenças não se ficam pela génese dos estilos musicais. “*A disposição dos artistas permitem distinguir o fado de Lisboa do fado de Coimbra. Em Lisboa os guitarristas estão atrás da fadista, em Coimbra o cantor está atrás dos músicos para dar mais visibilidade a todos...*” além disso “*o fado de Lisboa toca-se muito mais corrido.*”

Por estas razões se percebe a acérrima inclinação para o desacordo com a afirmação.

A frase “os músicos devem ser chamados/designados de fadistas” gerou uma posição de nível intermédio (3,64) ao grupo dos (re)criadores e uma posição de concordância (4,24) no grupo dos públicos. Esta representação parece estar mais presente nos públicos. No pressuposto anterior vemos que os cultores têm conhecimentos

⁵⁷ Alguns desses conteúdos passam pela guitarra portuguesa que pode parecer igual ao indivíduo desatento e não treinado, contudo a de Lisboa é diferente da de Coimbra, assim como a sonoridade que é diferente e até mesmo os modos de apresentação dos artistas, que mesmo distintos aparentam tocar o mesmo género musical.

específicos sobre o género musical e fundamentam a sua posição pela análise das sonoridades, dos artistas, dos temas e dos espaços. Logo, se não se identificam com o fado enquanto prática percebe-se que esta designação não é acertada ainda que não pareça absurda.

Em relação ao modo de apresentação dos artistas, os (re)criadores concordam com o uso do traje ou apenas de capa (4,40), os públicos não têm uma firme opinião sobre a afirmação devido à adoção da posição intermédia (3,30). Apesar desta discrepância ambos vão no sentido do acordo com a afirmação.

O cultor 3 vai de encontro ao evidenciado pela estatística e, a este propósito, diz que “...em termos de espetáculo aquilo que permite distinguir é o facto de serem só homens, de estarem trajados, se bem que o grupo de fados de Ciências tem mulheres, estava-me a esquecer desse pormenor, mas tradicionalmente só serem homens... a voz masculina está lá”. Parece ser consensual modo de apresentação dos cultores entre si.

A próxima frase revela uma oposição de posições. Por um lado, os (re)criadores colocam-se numa posição de discordância total (1,36), por outro lado o público concorda com a afirmação (4,09). A frase é: “as serenatas são a única prática performativa da Canção de Coimbra”. De facto, não são as únicas práticas performativas dos grupos, contudo o termo serenata aparece como descritivo de todas as práticas da Canção de Coimbra.

Os entrevistados, ao longo das entrevistas, mostraram que a Canção de Coimbra não se relega apenas a uma prática performativa. Desde “*atuações em restaurantes... na baixa*”, a atuações de rua, os grupos revestem-se de várias performances muitas vezes adaptadas ao contexto.

Relativamente aos espetáculos da Canção de Coimbra possibilitarem a manutenção e criação de laços, os (re)criadores referem que concordam (4,36), os públicos adotam uma posição intermédia sem uma definição concreta de posição. Quer parecer que de uma forma ténue ou firmada os espetáculos influenciam as ligações que os sujeitos estabelecem uns com os outros e com a arte.

“A Canção de Coimbra tem sofrido mutações ao longo dos séculos. Os seus agentes, protagonistas, espaços e agentes mudaram.” Face a esta afirmação os (re)criadores concordaram (4,28) e o público, apesar da posição intermédia, quase que se aproxima da concordância (3,72). Parece ser indicador que essas mudanças são apercebidas pelos

próprios agentes.

Outro tópico de afastamento foi a frase “os grupos de fado da Universidade do Porto são amadores”. Aqui os (re)criadores assumem uma posição intermédia (3,68) mas próximo da concordância, por seu turno os públicos não concordam (2,78) com a afirmação. Quer isto dizer que a imagem que os (re)criadores têm sobre o que (re)produzem e sobre si é de amadorismo e não de profissionalismo quando comparados com alguém. Adianto a hipótese de que esta conceção advém da relação estabelecida entre os (re)criadores do Porto com os músicos de Coimbra. Os grupos do Porto assumem-se num patamar inferior aos grupos de Coimbra, não são legítimos de tal consideração. Desta forma começamos a ver as lutas decorrentes do género nas suas múltiplas incorporações. Esta luta está delimitada aos grupos de fado que, simultaneamente, procuram a sua afirmação através da performance musical mais próxima de Coimbra como ao mesmo tempo protelam essa mesma condição ao reconhecer a hegemonia do capital musical aos grupos de Coimbra. Esta luta não é visível aos outros agentes como vemos com base na opinião do público. Para eles, os (re)criadores do Porto são, ou estão perto de ser, músicos profissionais. Portanto, poderá isto dizer que a obra que produzem está repleta de autenticidade para os públicos, de que estes cultores são, efetivamente, criadores por direito. A sua legitimidade prender-se-á à imagem do sr. Doutor que possui proficiências nobres tais como competências musicais e, como o traje poderá induzir, a erudição que tende a passar para as restantes esferas da vida do criador. Contudo, em entrevista ao Cultor 2 percebemos a posição evidenciada na estatística quando diz: “Nós somos estudantes que tocam e cantam o fado, não somos fadistas que estudam de vez em quando.” O Cultor 1 também descobre sobre o tema e diz que são praticantes amadores, e que devem considerar:

“...a boémia importante, acho que é importante que qualquer pessoa que faça parte deste grupo de estudantes perceber que somos amadores, que somos amadores, que fazemos isto por amor e não por obrigação e apesar de sermos profissionais naquilo que fazemos, temos profissionalismo, mas não somos profissionais.”

Sobre esta frase temos outra perspetiva dada pelo cultor 3. As pessoas olhavam

”.... para o grupo de fados como os gaijos que dominavam aquilo e que eram mesmo bons comparativamente a outros grupos e que tinham uma projeção exterior muito superior à que tinham dentro da casa porque não tinham contacto com a casa.”

Criava-se assim uma imagem dos grupos de fado com sendo algo intangível, sóbrios

e elitistas mesmo do ponto de vista das performances.

Apontemos as baterias para a frase: “As Noites de promoção da Canção de Coimbra no Porto são fundamentais para a consolidação do género no Porto”. Os (re)criadores (4,52) consideram de suma importância as Noites de Canção de Coimbra para a consolidação do género musical no Porto. O públicos também concordam (4,05). Assim, aparece outro indicador que parece unir os grupos em termos representacionais. Ao mesmo tempo a opinião de ambos os grupos parece traduzir a necessidade de afirmação da canção por via da visibilidade. Parece que ter visibilidade significa ter legitimidade. Parecem conceitos que se interligam nas opiniões dos grupos.

Sobre as Noites de Canção de Coimbra no Porto, o cultor 1 acha:

“... muito importante. Não só a nosso título pessoal de querermos mostrar-nos perante o Porto, perante os outros grupos e mostrar que somos um grupo, que somos alguém. Mas acho que estas noites de fado, acho que é a única maneira de alguém de fora de a população estudantil ouvir fado em todo o seu esplendor...é uma maneira de os conhecerem.”

Neste seguimento o cultor 2 refere essa importância quando diz:

“Desde o ano passado que nós começamos a organizar a nossa noite de fados no sentido de aumentar a dimensão e a projeção do grupo. Organizamos o nosso a nossa noite, a qual intitulamos de "Recantus".”

Os resultados atingidos só mostram o peso desta prática para o género musical.

Relativamente ao contexto de modernidade tardia, os inquiridos foram levados a posicionarem-se sobre a seguinte frase:” as novas tecnologias abriram um novo leque de possibilidades de aprendizagens, difusão e experimentação da Canção de Coimbra.” Mais uma vez, verificamos a mesma tendência entre grupos. O grupo dos (re)criadores concorda plenamente (4,88) com o pressuposto. O grupo dos públicos também concorda (4,00) com a afirmação. Ambos percebem a inserção da Canção de Coimbra num mundo globalizado. Quero com isto dizer que as relações estabelecidas entre músicos e públicos, músicos e criação e públicos e criação alteraram-se. As formas de criação e fruição dos bens culturais tornaram-se desligadas de um espaço, de um tempo concreto e passaram a ser descontextualizadas. O acesso aos conteúdos é generalizado através dos vídeos da internet. A título de exemplo, as relações com o (sub)campo alterou os modos de interação ao ponto de ser obsoleto aprender música com um professor e torna-se apetecível aprender a tocar um instrumento com base na visualização de vídeos, onde é possível controlar o tempo com que a obra é tocada, onde se pode perceber todos os microssegundos da

reprodução, onde a música é esquartejada do seu sentido de emoções subjetivas.

Ligado à ideia exposta, o cultor 2 revela uma das práticas que utiliza para obter mais visibilidade durante as suas performances.

“Para obter mais visibilidade procuramos sempre transmitir através do nosso canal do Youtube.”

Faz-se uso do Youtube como espaço de compartilhamento, no momento, ou armazenamento dos espetáculos.

Para além destas frases denunciadoras de representações entre públicos e músicos, é de salientar o papel determinante do homem na Canção de Coimbra e o papel secundário da mulher. Ainda assim, parece haver espaço para a sua inserção tendo em conta que as posições são intermédias de ambos os grupos.

Estas representações sobre a Canção de Coimbra revelam-nos, para além das representações, valores que compõem e se manifestam nas dinâmicas sociais e obras. Com base nesses valores e representações os agentes sociais moldam as suas ações e as suas formas de atuar sobre o campo revelando o seu mundo.

Permite compreender a obra de arte em termos de aura relacionado com determinadas características que passam pela unicidade, autenticidade e tradição (Benjamin, 1955). A obra, mesmo descontextualizada do seu contexto de origem (Coimbra), está sedimentada nos contextos de práticas de tradição académica portuenses. A obra tem a sua história assente nas tradições académicas numa primeira estância em Coimbra e depois no Porto como temos vindo a ver. Assim, a obra reveste-se de valores contextuais relacionados com a tradição académica, valores relacionados com a vivência estudantil (Idem). As obras estão então revestidas de traços socioculturais dos contextos em que estão inseridas ainda que a tabela sobre os temas⁵⁸ tocados mostre que não são, em grande parte, originais do Porto. No entanto, os temas, transmissores de valores e vivências dos tempos de estudante, são identificados quer pelos músicos quer por quem ouve. São temas que afetam o público e os músicos de uma maneira muito própria que os impele à obra. Para além disso, os momentos de apresentação, ainda que tenham cariz regular, são únicos (Idem). Uma serenata nunca é igual a outra porque depende do homem e da sua interpretação.

⁵⁸ Consultar quadros analíticos, no anexo 2.

A obra adquire contornos específicos que correspondem ao contexto de produção portuense. E é conforme nesse contexto que é apreciada e reconhecida como sendo única. Isto é, é reconhecido uma aura na obra. Os rituais implícitos na sua reprodução determinam o seu valor de culto. São, portanto, obras singulares, autênticas e assentes na tradição académica do Porto.

6.6. Fruições e sociabilidade quotidianas

Segundo António Vargas (2010), a fruição musical consiste numa multiplicidade de processos quer individuais quer coletivos que estão relacionados com a música. É um processo que alcança grande parte dos indivíduos devido à capacidade que a música tem de se relacionar com os indivíduos impondo-se no quotidiano das mais diferentes maneiras.

Vargas (2010), na senda de Alam Merriam (1964), destaca o papel da música nas sociedades contemporâneas pela função lúdica, emocional, integradora e construtiva que tem. Se a música é importante nas vidas dos indivíduos então ela vai ser projetada, com mais ou menos intensidade, consoante o nosso investimento na música. Esse investimento pode ser do mais variado como ouvir música da rádio, ir a concertos entre outros.

Vargas (*Idem*), olha para os trabalhos de Paula Guerra (2010) e retira que as cenas musicais servem para compreender a importância da música na vida dos indivíduos. Isto não será novidade porque já tínhamos visto em capítulos anteriores esta questão, mas vale a pena reativá-lo para a presente fase.

Vargas (*Idem*), ainda sobre Paula Guerra (2010) diz que é um conceito que se debruça sobre as formas que a música assume num determinado contexto espacial. É um conceito que pode ser apreendido de várias maneiras desde os modos de vida ou determinadas práticas. A cena ocorre num determinado espaço cultural e tem potencial de orientar as pessoas de acordo com uma orientação estilística.

As pessoas podem adotar diferentes modalidades de fruição musical e a elas vem agregado diferentes contextos intensidades, regularidades etc. (*Idem*).

Importa agora perceber a heterogeneidade de modalidades de fruição musical que compõem a cena musical coimbrã no Porto.

A Canção de Coimbra no Porto relaciona-se com os seus fruidores de diferentes

maneiras. A Canção de Coimbra no Porto irrompe através do quotidiano com a audição de Cd's de José Afonso como nos confessou o Cultor 1; através da prática da guitarra ou do ensaio do grupo de fados. A entrada no Ensino Superior e consequente entrada na dinâmica das práticas de tradição académica faz com que o acesso à Canção de Coimbra seja eminente. O que vimos nos capítulos anteriores foi precisamente esta ligação entre os agentes, a partilha de elos comuns que lhes inserem nesta esfera de produção. Por conseguinte, importa relembrar algumas observações que fizemos para perceber a incorporação das disposições associadas à Canção de Coimbra.

Com base nas observações que foram realizadas para este projeto conseguimos reter algumas informações sobre as fruições dos agentes. Dependendo do contexto os públicos e os criadores agem de maneira diferente. A observação 1 mostra-nos um momento de jocosidade entre os músicos e públicos no lar Universitário S. José de Cluny- Porto, ocorrida no dia 13 de maio de 2016:

“Um membro do grupo começa por apresentar o grupo Literatus e menciona que esta segunda parte é direcionada às finalistas presentes e, entretanto, um membro do grupo sussurra ao ouvido do apresentador e o jovem chama as “donzelas” para se juntarem a eles durante a atuação. Dois jovens que se encontravam na ponta facultaram as suas capas às raparigas. O público reagiu com gritos, gargalhadas e aplausos.”

Podemos ver contextos de relaxamento onde se estabelecem relações entre os públicos e os membros dos grupos, como também existem momentos sóbrios de pura representação onde há afastamento entre os músicos e os públicos. Esta relação vai mais longe ainda. O contexto da performance pode sobrepor-se à própria performance, **quero com isto dizer que** numa Monumental Serenata⁵⁹ podem estar mais de 10.000 estudantes na Avenida dos Aliados no Porto, cujo intuito seria ouvir Canção de Coimbra, mas como esse espaço e momento serve de marco para outras manifestações tradicionais académicas, a atuação pode ficar esquecida nesse manto de prioridades. Corroboro a afirmação com outro registo de observação, desta vez um grupo e um contexto diferente, decorrido nas Escadas dos Guindais no Porto no dia 21/05/2017:

“Apresentação dos temas e de algumas curiosidades sobre os autores. Outras vezes iniciam os temas sem apresentação. Postura séria dos elementos aquando dos temas. Faces cerradas de olhar posto no chão. Um elemento fala pelo grupo...”

⁵⁹ Ver ilustrações 9, 10 e 11.

Percebemos assim que os modos de relacionar com a arte podem ser vários. Em entrevista com o cultor 1 vemos um caso mais flagrante:

“... numa praxe de 24 horas para os finalistas, houve pessoas que mal tocamos a “cantiga para quem sonha” começaram a dançar. Aquilo foi um escândalo. Um grande escândalo! Pessoal a dançar numa serenata? Alguém já viu uma coisa destas? E nós dissemos, não! Porque é que aquele gajo que chorou um pacote inteiro cheio de ranho sente mais do que aqueles que estão a dançar lá atrás. Se calhar o gajo que está caladinho ao canto não viveu nada, não sabe o que se passou, nada e aqueles ali viveram aquela música. E aquela música fez todo o sentido para eles. Acho que não é por uma pessoa ter aquele sentimento formatado de só porque são fados de despedida vão chorar todas as mágoas. Vou ficar com cara de mau a olhar? Porquê que uma pessoa não pode dançar um fado? Desde que não passem regras de civismo básico, porque não poderão dançar? Estão a desrespeitar o fado assim? A meu ver não. Desde que as pessoas sintam a música, percebam a música, percebam o momento... porque não...”

Outro episódio que mostra bem esta multidimensionalidade de fruições associadas à canção de Coimbra prende-se com outro momento de observação, desta vez na cantina do Seminário de Vilar, no dia 19/05/2017:

“O publico ri aquando da apresentação dos temas com grande empatia. Apreciam a música com um copo de vinho na mão. Espécie de tertúlia com elementos do público sobre Coimbra e a sua canção, os seus temas. Fazem silêncio quando se toca. As pessoas a filmar com os telemóveis e máquinas fotográficas. O ambiente é descontraído. As pessoas batem palmas enquanto dizem: “muito bom” num português arranhado. A apresentação dos temas é em língua inglesa. Fazem uma espécie de tertúlia com elementos do público sobre Coimbra e a sua canção e os seus temas. Terminam a atuação com o grito académico FRA. Um elemento fala pelo grupo.”

Posto isto, consideramos existir uma multiplicidade de modos de relação com a música Coimbrã praticada no Porto. É certo que em determinados círculos as convenções estabelecidas entre criadores e públicos são diferentes. Em contextos de tradição académica existe uma maior contenção por parte do público do que quando se encontram fora desse contexto. Sustento a afirmação com a transcrição da entrevista ao Cultor 4 que diz:

“...nos outros anos é como se estivéssemos a tocar musica lounge, as pessoas falavam, não queriam saber, as pessoas viravam-se de costas e abriam uma garrafa, não queriam saber...”

O Cultor 2 dá conta que: *“...o público sabe que não pode fazer barulho, o público sabe que não pode aplaudir...”*, **ou seja**, mesmo os criadores partilhando convenções com os públicos, por vezes acontece que determinados traços da trajetória dos indivíduos se

sobrepõem ao momento rompendo com as convenções estabelecidas. Dá-se como que uma transgressão face aquela cena.

Desta maneira afiguram-se as cenas musicais Portuenses com os seus traços distintivos cujo pano de fundo não é estanque, mas sim mutável tal e qual as relações que as compreendem.

Na senda do esclarecimento das cenas culturais, o cultor 1 faz referência a dois espaços, onde é regular atuarem os grupos do Porto: o Ateneu Comercial do Porto, palco de Noites de Canção de Coimbra com um carácter regular de atuações; e a Casa da Música que, em tempos, recebeu a Antologia do Fado Académico e vai tento, esporadicamente, a presença de atuações de grupos de Canção de Coimbra. Considera que esses espaços são frequentados não só por estudantes, mas pela restante população. Justifica o acesso da população ao bem cultural porque:

“A Canção de Coimbra coaduna-se com a vida em sociedade como vemos a partir “... da sua componente na vida estudantil também teve o seu componente na vida social portuguesa e que as pessoas gostam de ouvir, a maior parte das pessoas gostam da própria cultura portuguesa... são musicas, como eu próprio já disse, que tiveram um papel na vida social portuguesa.”

O cultor 1 considera que a Canção de Coimbra já esteve ligada à vida social e daí advém a identificação com o género por parte do público que não frequentou o ensino superior, mas que também, à sua maneira, aprecia o género musical.

Sobre os espaços de fruição da Canção de Coimbra no Porto o cultor 3 diz que se alteraram:

“...baixa do Porto não é o que é hoje em termos de noite, em que as galerias de Paris, os bares/restaurantes tinham aberto há pouco tempo...[e]tocávamos[lá].”

Eram espaços onde era possível as pessoas presenciarem manifestações da Canção de Coimbra. Porém, “...esse tipo de atuação foi se perdendo, lá está, crise e o facto de haver mais grupos acabou por dissipar um bocado esse tipo de atividades.”

Não foi só no sentido económico que a Canção de Coimbra foi influenciada, ao nível das produções também se regista “...nos anos 50,60 ... alguma intervenção...nos anos 80 afastas-te e há o medo de te conotares com as lutas sociais e politicas, notas alguma tentativa de afastamento.” Nos anos 90, a produção ficou marcada pelo afastamento das lutas sociais e o entrevistado adianta a hipótese da CEE e o dinheiro injetado no país ter influenciado essa disposição passiva dos intervenientes.

Agora, uma análise à regularidade dos eventos, mostra que todos os anos,

[Cultor 2] “... passado umas semanas, um espaço de tempo, é que há um momento de apresentação dos grupos onde nós e as tunas atuamos para os caloiros e nos apresentamos. Temos esses momentos onde contamos a história do grupo e a dizer que se quiserem podem vir aos ensaios e passa um bocado por aí.”

Isto traduz-se em processos de coletivização na medida em que os membros de praxe, juntos por um interesse, organizam e mobilizam-se para uma atividade que consiste numa exposição dos grupos académicos aos novos alunos. Denota-se o interesse pelos grupos e a sua presença nas atividades.

Para além dessa atividade, o grupo de fados do entrevistado “desde o ano passado ... (começaram)... a organizar a nossa noite de fados no sentido de aumentar a dimensão e a projeção do grupo. Organizamos a nossa noite, a qual intitulamos de “Recantus”.”

O cultor 3 faz referência à questão da regularidade dos eventos da Canção de Coimbra na sua Faculdade e refere que:

“na altura, a casa só via o grupo de fados uma vez por ano, na serenata e não havia grande ligação, até algum distanciamento entre o grupo de fados e a casa.”

Além da serenata praticada anualmente, era frequente o grupo realizar eventos privados remunerados para além da serenata da faculdade. Essas atuações, muitas das vezes, eram arrançadas através de conhecimentos (capital social) dos elementos dos grupos. Eram “atuações que os membros arranjavam muitas vezes para atuar devido às suas relações...atuações para a Ordem dos Advogados, atuações para propaganda médica”

Para além dos aspetos evidenciados, muitas das vezes, agora reportando para os músicos, cresciam no seio propício a uma fruição não presencial, mas por via do Cd. O cultor 3 diz que o seu pai “sempre teve... uma ligação muito forte à canção de Coimbra e em casa tinha Cd’s de Zeca, Adriano”. Os Cd’s foram o principal meio de fruição do entrevistado durante a sua vida até a entrada na faculdade. Desempenhou um papel na introdução ao gosto da Canção de Coimbra pela audição de Cd’s de Zeca Afonso e de Adriano Correia de Oliveira.

Em termos de fruição para os músicos a dinâmica tem vindo a ser alterada. O cultor 5 diz que há:

“...claramente uma grande diferença nesse especto porque hoje em dia precisamos de estar sempre atentos à renovação constante porque a rotatividade é muito maior, as prioridades dos novos estudantes são diferentes do meu tempo, e a qualidade musical também se ressent, o espirito do grupo também se ressent, mas faz parte.”

Há uma mudança dos modos de vida entre gerações devido ao processo de Bolonha que veio alterar o paradigma de vivência no ensino superior e veio acelerar a passagem dos estudantes pela instituição de ensino que os leva a não aproveitar, na íntegra, outras ofertas culturais.

Ainda nesta senda o cultor 5 refere que ao estarem “...a conviver⁶⁰...” e “...a tocar só porque sim...isso reforça laços... isso depois faz com que a dinâmica dos próprios grupos viva disto, viva intensamente a vida académica.” Como tal, a prática de lazer entre elementos do grupo passa pela música que por sua vez permite consolidar laços

Como temos vindo a perceber ao longo deste subcapítulo a Canção de Coimbra tem maneiras muito próprias de se manifestar. Os seus fruidores, por norma, encontram-se no mesmo espaço geográfico, mas ocupando papéis diferentes, de um lado reproduzem e fruem, do outro apenas fruem. Para além desse encontro, é necessário referir que a regularidade dos eventos não tem variado. Prevalecem os eventos marcadamente anuais, contudo, a diversidade de espetáculos garante uma fruição contínua ao longo do ano, mas em diferentes contextos que não práticas académicas.

⁶⁰ Ver ilustrações 12, 13 e 14.

Conclusão: De volta à Canção de Coimbra

Chegados à conclusão cabe lembrar o percurso efetuado até chegar aqui. O que move esta dissertação é Canção de Coimbra analisada no Porto. Este é o nosso objeto de análise. Este fenómeno foi observado à luz da sociologia da música que visa aprofundar o conhecimento da Canção de Coimbra enquanto uma atividade social com os seus contextos de fruição e produção.

Relembro agora a questão que deu início à melodia teórica e empírica da dissertação - *É a Canção de Coimbra um fenómeno de (re)apropriação local na cidade do Porto?*

Por forma a responder a este nosso questionamento inicial, elencamos um conjunto de hipóteses que viriam responder à questão, assim:

H1: A Canção de Coimbra foi importante na constituição e desenvolvimento de práticas, produções, criações e fruições radicadas na tradição académica e na sua expressividade musical coimbrã;

H2: As recriações e reatualizações portuenses da Canção de Coimbra mobilizam atores e agentes relevantes para revivificação de memórias, de historicidade e de heritage em contexto de mudança na modernidade tardia;

H3: A transmutação acelerada da Canção de Coimbra tem impactos nos processos de composição musical, nas práticas performativas, na sonoridade musical, nos comportamentos dos públicos e nos momentos marcantes de apresentação na cidade do Porto.

Expostas de novo as hipóteses cabe agora perceber se, de facto, estamos perante um mimetismo da Canção de Coimbra praticada em Coimbra ou se estamos a caminhar para algo muito próprio da cultura Portuense.

Se atentarmos à primeira hipótese, ao longo da dissertação, fomos vendo que a inserção da Canção de Coimbra no Porto vem desde o Porto Oitocentista. A separação da Canção de Coimbra de contextos de tradição académica é algo de muito sensível visto que a linha que os separa é muito ténue. Ao falarmos de um temos de falar de outro. Não se pode falar de práticas tradicionais académicas sem estudantes, da mesma maneira que não se pode falar da Canção de Coimbra sem falar de estudantes. São campos que se digladiam no espaço social pelos seus agentes pois num momento tanto estão de um lado, como no outro momento estão de um outro lado. A partilha de símbolos distintivos, de memórias e práticas fazem uma dependência quer de um, quer de outro. Posto isto, num

primeiro momento impôs-se a Canção de Coimbra, mas sempre acoplada às tradições académicas. O Porto bebe, por inteiro, das práticas quer musicais quer académicas de Coimbra. Este sentido das coisas perdurou até aos dias de hoje. É certo que os grupos procuraram dinamizar as suas produções e recriar um outro sentido nas coisas, um sentido próprio. No entanto a impossibilidade mostra-se na estrutura que impõe a sua máxima dominadora. É uma estrutura sustentada por memórias seculares, por espaços, por discursos, por valores e normas mais do que consolidados ou não fosse a Universidade de Coimbra a mais antiga de Portugal. Esta herança continua a marcar a diferença desde a forma em que se frui até ao momento da criação. Coimbra impõe-se no imaginário coletivo além-fronteiras. Coimbra tem o seu lugar consagrado no campo e esse facto é refletido no mais incorporado gesto. Desde a afinação da guitarra ao traje usado pelos estudantes, Coimbra ditou o som. Coimbra ditou a moda. Coimbra ditou os estilos de vida associados ao género musical. Notívagos, em perseguição da donzela para a cortejar, os modos de vida associados ao género musical perduraram ao longo do tempo. Não quero com isto dizer que a Canção de Coimbra não sofre com o processo de modernidade tardia, porque sofre. As dinâmicas da modernidade tardia, tal como a utilização da internet e todas as suas potencialidades deslocaram a obra de arte para o ecrã e as colunas onde pode ser percecionado sem envolvimento específica aquando do momento da reprodução da obra. Já não se vai tanto ao encontro de determinados valores outrora basilares do género e foca-se mais na questão do domínio de um capital específico que se compreende pelo domínio dos grandes temas da Canção de Coimbra. Desta singela maneira pretende-se verificar a primeira hipótese.

Também procuramos validar a segunda hipótese colocada. A este propósito relembro os discursos marcantes dos Cultores entrevistados no âmbito do projeto. As suas declarações foram muito importantes neste processo pois só elas revelaram dimensões impercetíveis ao homem que não larga o senso comum. Assim, todo e qualquer movimento de vanguarda é consequência de uma herança. Essa herança está presente ou pode ser visível, por exemplo, no quotidiano através das nossas práticas, dos nossos consumos, dos nossos gostos. Quero com isto dizer, que a nossa prática aciona recursos que subjazem à nossa condição. O Porto está num processo contínuo de afirmação que vai sendo praticado diariamente através de uma serenata, de um ensaio ou de outra coisa que englobe este meio. Em muito se deve aos cultores da Canção de Coimbra no Porto

por esta dinamização. Contudo, daqui advém o reforço das estruturas de legitimação de Coimbra sobre o Porto. Não quero com isto dizer que os esforços são inúteis, até porque não é verdade como podemos observar todos os anos no início do mês de maio através da Monumental Serenata do Porto. Os estudantes são mobilizados para esse evento de forma natural, aliás, será raro ouvir-se dizer que não se espera pela chegada da queima das fitas e com ela a respetiva serenata inaugural que comporta em si imensos significados. Para uns é o final de um ciclo, para outros é o início de um. Não é por acaso que nos dados recolhidos é a manifestação de Canção de Coimbra mais percecionada. Esta capacidade mobilizadora não diz respeito apenas aos estudantes, mas também a outros agentes como instituições de Ensino Superior, Camaras Municipais, empresas do sector privado. Posto isto, não se deve olhar para o fenómeno como circunscrito ao se amago de atuação. Ele irrompe noutras esferas do social. Ele atrai novos agentes, reproduz a estrutura e gera novos códigos. Como tal compreende-se o papel aglutinador que a música pode ter. É claro que neste ponto não podemos comparar a Canção de Coimbra praticada no Porto com a Canção de Coimbra no seu contexto originário. A herança de uma não se compara a outra, no entanto novas memórias estão a ser formadas, os grupos estão a proliferar e movimentar pessoas. Se na década de 80 existiam 3 grupos, hoje existem mais de 10 grupos. O género musical mesmo sendo transfigurado para um novo contexto não perde a sua capacidade congregadora.

Por fim, como já fui referindo ao longo desta exposição, a Canção de Coimbra no Porto tem os seus próprios contornos. Do ponto de vista da criação vemos a inserção de temas relacionados com a cidade, com a vivência académica na cidade do Porto. As canções começam a refletir as memórias, valores e traços da regionalidade onde está inserida. Do ponto de vista da reprodução o Porto, segundo os inquéritos aos públicos, tem bons executantes e por isso as criações que possam surgir vão de encontro a uma estética com que os portuenses se identificam. Mas a criação não é nada sem fruição e por isso também se verifica uma impressão própria nos momentos relacionados com a Canção de Coimbra no Porto. Assim se percebe a transmutação da Canção ao adotar contornos próprios da cultura portuense. Não se canta ao Mondego, canta-se ao Douro. Não se toca nas escadas da Sé, toca-se na Avenida do Aliados. Ao mesmo tempo percebemos que a Canção de Coimbra no Porto é muito mais plástica por não ter uma sedimentação na cultura da cidade como em Coimbra. Não será algo que condena à priori,

será antes uma condição de existência. Dessa condição de existência florescem práticas de (re)criação e fruição voláteis, mas que se encontram em diferentes espaços e momentos concretizando-se. Esta adaptação imprime uma ideologia coletiva, constrói uma identidade de tradição académica portuense e reforça laços⁶¹, ainda assim não se autonomiza face à matriz original (Coimbra).

Após estas reflexões conclusivas vejo-me na posição de lançar algumas pistas para futuras análises ao fenómeno crescente que é a Canção de Coimbra.

Da mesma forma que apreendemos o género musical num contexto específico de (re)produção e recriação (o Porto), seria interessante ver o outro lado da questão, isto é, perceber o impacto da transmutação da Canção de Coimbra no Porto em Coimbra. Será que existe essa reflexão por parte dos cultores de Coimbra? Ou se não é refletido, será que é algo incorporado *a priori*? Na senda de Walter Benjamin (1995:2), será que ainda podemos falar de aura na obra de arte?

Chegados ao fim do trajeto de estudo podemos concluir que a música tem um enorme peso nos estilos de vida dos agentes e que por isso se adapta aos diferentes modos de fruição impostos pela modernidade tardia trespassando quaisquer barreiras, isto porque quem canta, seus males espantam.

⁶¹ Ver quadro referente aos motivos que levam os agentes a frequentarem espetáculos, quadro referente à companhia durante essa frequência e quadro referente aos pressupostos

Referências Bibliográficas

ABREU, Liliana (2007). *Um Contraponto entre Música, Educação e Cultura O acesso á cultura em diferentes contextos (in) formais de aprendizagem musicais*. Dissertação submetida para obtenção do grau de Mestre em Sociologia Mestrado em Sociologia: Sociedade Portuguesa Contemporânea, Estruturas e Dinâmicas Porto Outubro de 2007.

ABREU, Paula & FERREIRA, Claudino (2003). Apresentação: a cidade, as artes e a cultura. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 67, pp. 03-06.

ADLER, Guido (1885). Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. *ViertelJahrsch4fürMusikwissenschaft*, vol. 1, n.º 1, pp. 5-20.

ADORNO, Theodor W. (1971). *Introduzione alla Sociologia della Musica*. Turim: Einaudi.

ADORNO, Theodor W. (2003). *Sobre a indústria da cultura*. Coimbra: Angelus Novus.

ALMEIDA, Henrique (1962). Bons Tempos... In Porto Académico, n.º único de 1962, págs. 7-8

ALVES, Jorge (2003). Porto Oitocentista. A cidade e os espaços industriais. In Jorge, Vítor Oliveira (coord.). *Arquitectando espaços: da natureza à metapolis*. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Departamento de Ciências e Técnicas do Património. pp. 217-222.

ALVES, Luís Alberto Marques (2000). O arranque do Ensino Industrial no Porto (1884-1910). *História, Revista da Faculdade de Letras*, vol. I, pp. 67-81.

ATTALI, Jacques (1977). *Ruidos Ensayo sobre la economía política de la música*. Paris: PUF.

BECKER, Howard S. (1974). Art as collective action. *American Sociological Review*, vol. 39, n.º 6, pp. 767-776.

BECKER, Howard S. (1982). *Art Worlds*. Londres: University of California Press.

BENJAMIN, Walter (1955). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, pp. 2.

BENNETT, Andy (2001). *Cultures of popular music*. Buckingham: Open University Press.

BENNETT, Andy (2004). Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*, vol.

32, n.º3/4, pp. 223-234.

BENNETT, Andy (2008). Towards a cultural sociology of popular music. *Journal of Sociology*, vol. 44, n.º 4, pp. 419-432.

BENNETT, Andy (2009). Heritage rock: Rock music, representation and heritage discourse. *Poetics*, n.º 37, pp. 474-489.

BLUM, Alan (2001). Scenes. *Public*, n.º 22-23, pp.7-35.

BORGES, Nelson (1987). *Coimbra e região*. Lisboa: Presença.

BOURDIEU, Pierre (1996). *As regras da arte: génese e estrutura do campo literário*. Lisboa: Presença.

BOURDIEU, Pierre (1999). *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

BOURDIEU, Pierre (2004). *Questões de sociologia*. Lisboa: Fim de Século.

BOURDIEU, Pierre (2006). *As estruturas sociais da economia*. Lisboa: Campo das Letras.

BURGESS, Robert (1997). *A pesquisa de terreno: Uma Introdução*. Oeiras: Celta Editora.

CARVALHO HOMEM, Armando Luís de (2004). “ Que Público para a Canção Coimbrã? Uma Pergunta para o ‘tempo que não passa’”. In CRUZ, M. Antonieta *et al.* (orgs.). *Estudos em Homenagem a Luís António de Oliveira Ramos*. Vol 1. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. pp. 569-573.

CARVALHO HOMEM, Armando Luís de (2005). Tradições académicas portuenses: Breves notas, vividas, de uma "História" em criação. *Blogue Guitarra de Coimbra V (Cithara Conimbrigensis)*. [Consult. 26 setembro 2017]. Disponível em: <<http://guitarradecoimbra4.blogspot.pt/2015/03/cancao-de-coimbra-um-mero-conceito.html>>

CARVALHO HOMEM, Armando Luís de (2011). A Universidade do Porto e a Vida Nacional: cronologia sinóptica (1911-2010). *História: Revista da FLUP – Porto*, vol. 1, pp. 89-101.

CARVALHO, José (2010). Uma perspetiva crítica sobre o chamado fado de Coimbra. *Blog Guitarra de Coimbra III*. [Consult. 26 setembro 2017]. Disponível em: <<http://guitarracoimbra.blogspot.pt/2010/10/uma-perspectiva-critica-sobre-o-chamado.html>>

CASTELA, Luís Pedro Ribeiro (2011). *A Guitarra Portuguesa e a Canção de Coimbra. Subsídios para o seu estudo e contextualização*. Coimbra: Universidade de Coimbra – Faculdade de Letras.

CHANEY, David C. (1994). *The cultural turn: scene-setting essays on contemporary cultural history*. Londres: Routledge.

CORREIA, Avelino Rodrigues (2014). “*Do Choupal até à Lapa*”. *Etnografia do constructo da canção de Coimbra*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

CORREIA, Joaquim José Oliveira (2012). *Análise da estrutura urbana da cidade do Porto a partir de quatro obras literárias*. Porto: Universidade Fernando Pessoa. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo.

CRANE, Diana (1992). *The production of culture –media and the urban arts*. Londres: SAGE.

CRAVO, Jorge (1987). *Há tradições...e tradições*. Coimbra: Associação Académica de Coimbra.

CRAVO, Jorge (2002). *A geração de 80 da Canção de Coimbra*. Coimbra: Pelouro da Cultura da Direcção Geral da Associação Académica de Coimbra.

CRAVO, Jorge (2009). *Luiz Goes: O Neo-Modernismo na Canção de Coimbra ou o Advento da Escola Goesiana*. Coimbra: Minerva.

CRAVO, Jorge (2015). Canção de Coimbra: um mero conceito académico ou a designação de um género musical a considerar? (Uma questão pertinente em tempo de bajulações fadísticas). *Blogue Guitarra de Coimbra V (Cithara Conimbrigensis)*. [Consult. 26 setembro 2017]. Disponível em: <<http://guitarradecoimbra4.blogspot.pt/2015/03/cancao-de-coimbra-um-mero-conceito.html>>

DeNORA, Tia (1995). *Beethoven and the construction of genius: Musical Politics in Viena, 1792 – 1803*. Berkeley: University of California Press.

DeNORA, Tia (2000). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.

DeNORA, Tia (2003). *After Adorno: rethinking music sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.

FERNANDES, J. A. V. (2005). Porto: Um percurso Urbano. Publicado no livro de

apoio à saída de estudo da Reunião do Grupo Monitoriand Citries of Tomorrow. Departamento de Geografia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto/CEGOT.

GARRETT, António de Almeida (1962). *Porto Académico*. N.º único de 1962, pp. 27-29.

GIDDENS, Anthony (1984). *Sociologia: uma breve porém crítica introdução*. Rio de Janeiro: Zahar Ed.

GONÇALVES, Albertino (2004). *Métodos e Técnicas de Investigação Social I*. Relatório apresentado à Universidade do Minho para Provas de Agregação no Grupo Disciplinar de Sociologia. Braga: Universidade do Minho.

GUERRA, Paula (2010). *A instável leveza do rock: génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese de Doutoramento em Sociologia.

GUERRA, Paula (2013). *A instável leveza do rock: génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. Porto: Edições Afrontamento.

GUERRA, Paula (2015) (org.). *More Than Loud. Os mundos dentro de cada som*. Porto: Edições Afrontamento.

HODKINSON, Paul (2002). *Goth: identity, style and subculture*. Oxford, Berg.

INÁCIO, Manuel Fernando Marques (2011). *O Canto e a Música de Coimbra: Fotobiografia de Augusto Camacho Vieira*. Coimbra: Minerva Coimbra.

LIMA, Denise Maria de Oliveira (2010). Campo do poder, segundo Pierre Bourdieu. *Cógito*, vol. 11, pp. 14-19.

LOPES, João Teixeira (1999). Do Porto romântico à cidade dos centros comerciais. Breve viagem pelo tempo. *Revista da Faculdade de Letras: Sociologia*, vol. 9, pp. 27-61.

MACHADO, Álvaro (1986). *A Geração de 70 - uma revolução cultural e literária*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

MOREIRA, Tânia (2013). *Sons e Lugares: trajeto e retrato da cena rock no Tâmega*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Dissertação de Mestrado em Sociologia.

NERY, Rui Vieira (2004). *Para uma história do fado*. Lisboa: Público/Corda Seca.

NIZA, José (1999). *Um Século de fado. Fado de Coimbra I*. Alfragide: Ediclube.

PETERSON, Richard A.; BERGER, David G. (1975). *Cycles in symbol*

production: the case of popular music author. *American Sociological Review*, vol. 40, n.º 2. pp. 158 - 173.

PINTO, Jorge Ricardo (2011). *Bomfim. Território de memórias e destinos*. Porto: Junta de Freguesia do Bonfim.

QUIVY, Raymond & CAMPENHOUDT, Luc Van (2005). *Manual de investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Gradiva.

REBELO, Fernando & TAVARES, José (2014). *Poética da Canção de Coimbra. Sua especificidade e autonomia no contexto histórico da poesia portuguesa (1850-2008)*. Teoria das Artes e Literatura. Lisboa: Edições Piaget.

RIO FERNANDES, José Alberto (2005). *Porto: Um percurso urbano*. Porto: Departamento de Geografia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto/CEGOT.

RODRIGUES, Teresa (1989). A dinâmica populacional da cidade do Porto em finais do século XIX. *História: Revista da Faculdade de Letras*, vol. X, pp. 301-316.

SILVA, Célia Taborda (2013). A alteração do espaço e quotidiano citadino: o operariado do Porto oitocentista. *Babilónia*, n.º 12, pp. 23–36.

STRAW, Will (2004). Cultural scenes. *Loisir et société/Society and Leisure*, vol. 27, n.º 2, pp. 411-422.

THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto (2006). Pierre Bourdieu: a teoria na prática. *Revista de Administração Pública*, vol 40, n.º 1, pp. 27-53.

VIEIRA DE CARVALHO, Mário (1991). Sociologia da Musica - Elementos para uma retrospectiva e para uma definição das suas tarefas actuais. *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º 1, pp. 37-44.

VIEIRA DE CARVALHO, Mário (1996). *Sociologia da Música. Relatório sobre os conteúdos e métodos da disciplina*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa/ Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

VIEIRA DE CARVALHO, Mário (1999). *Razão e sentimento na comunicação musical: Estudos sobre a dialéctica do iluminismo*. Lisboa: Relógio d'Água.

VIEIRA DE CARVALHO, Mário (2000). La sociologie de la musique en quête de son objet. *Critique*, n.º 639-640, pp. 790-803.

VIEIRA DE CARVALHO, Mário (2001). As ciências musicais na transição de paradigma. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, n.º 14, pp. 211-233.

VOUGA, Vera (1991). Na galáxia sonora: sobre o Fado de Coimbra. *Línguas e*

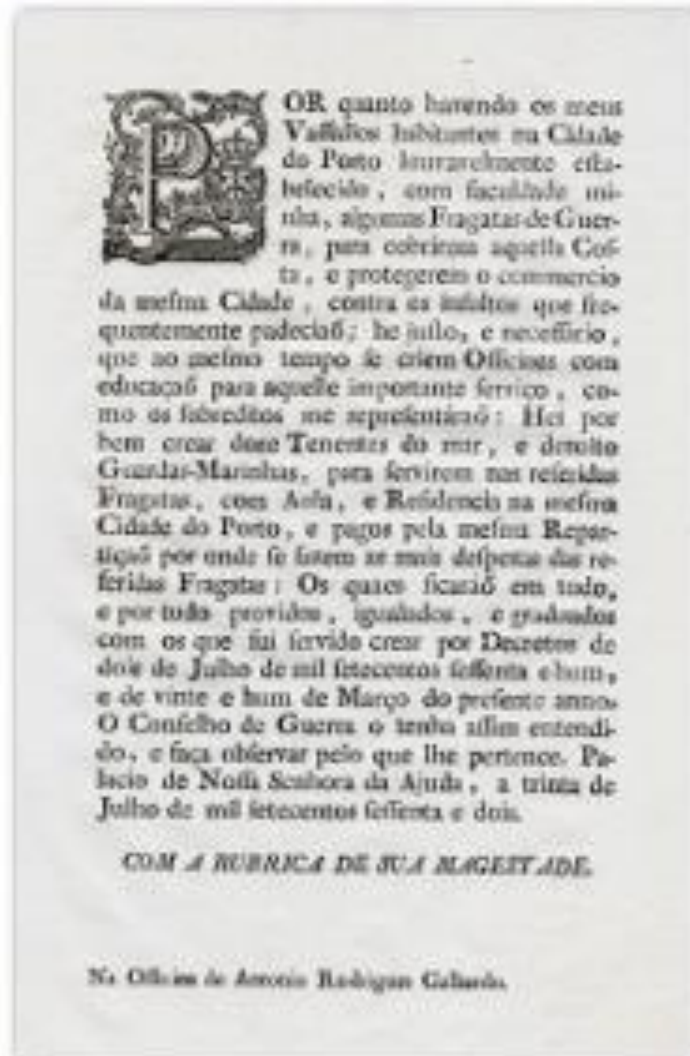
Literaturas: Revista da Faculdade de Letras, vol. 8, pp. 47-62.

WEBER, Max (1998). *Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique*. Paris: Éditions Métailié.

Anexos

Anexo 1 – Ilustrações

Ilustração 1 – Diploma de 1762- Criação da Aula Náutica do Porto



Fonte: https://sigarra.up.pt/fcup/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=*aula%20de%20nautica

Ilustração 2 – Fundadores do Jornal “Porto Académico” em 1922



Fonte: Reproduzido de Porto Académico

Ilustração 3 – Programa da Récita dos Quintanistas de Medicina do Porto de 1902, "Os Filhos de Minerva".



Fonte: Reproduzido de Porto Académico, n.º único de 1962, pág. 36

Ilustração 4 – Fados e canções portuguesas cantadas por Manassés de Lacerda para cylindros e discos de machinas fallantes.

1.ª série. Porto: Arthur Barbedo proprietário editor, rua do Mousinho da Silveira, 310-1.º, s/d. [1907], preço 600 reis. Motivo de capa com retrato do cantor, ramo de flores e guitarra do Porto.



Fonte: guitarradecoimbra4.blogspot.com/2016/01/repertorio-de-manasses-de-lacerda-1.html

Ilustração 5 – Guitarra de Manuel Mansilha (1875-1956)



Fonte: Luis Pedro Ribeiro Castela A Guitarra Portuguesa e a Canção de Coimbra Anexos Subsídios para o seu estudo e contextualização”2011 Anexo nº2

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

Ilustração 6 – Monumental Serenata de 1958 na Sé Catedral do Porto



Fonte: <http://portoacademico.blogspot.pt/>

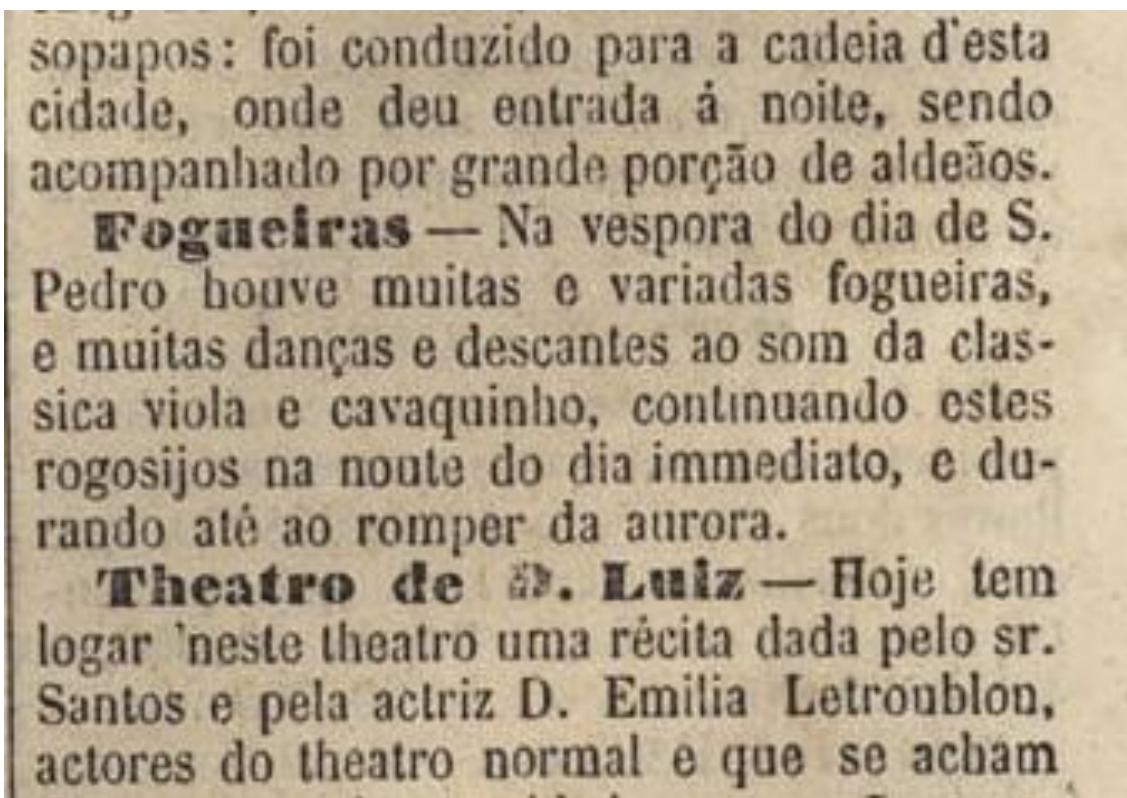
Ilustração 7 – Monumental Serenata da Queima das Fitas de 1987.

Momento registado fotograficamente onde se consegue identificar Manuel Moura (em cima, à esquerda, com bengala), Ramos (presidente da direção OUP), Paulo Paixão e Fortuna (pai e filho).



Fonte: <https://www.facebook.com/pg/OrfeaoUniversitarioPorto/photos/>

Ilustração 8 – Fogueiras de S. Pedro



Fonte: O Tribuno Popular n.º 983, de 1.07.1865

Ilustração 9 – Monumental Serenata 2013

Performance efetuada em 2013, na Avenida dos Aliados no Porto, com a presença dos grupos de fado da Academia do Porto em primeiro plano. Em segundo plano estão os fitados, finalistas, de diferentes faculdades.



Fonte: FAP-Monumental Serenata

Ilustração 10 – Monumental Serenata 2013



Fonte: FAP-Monumental Serenata

Ilustração 11 – Monumental Serenata 2013



Fonte: FAP-Monumental Serenata

Ilustração 12 – Ensaio de grupo de fados

Fotografia publicada no Facebook relativa aos contextos de ensaios nas respetivas faculdades.



Fonte: Facebook

Ilustração 13 – Serenata de Cortejamento

Serenata noturna feita a uma senhora pelos membros de um grupo de fados, junto à faculdade de Letras da Universidade do Porto.



Fonte: Facebook

Ilustração 14 – Dinâmicas de convívio e performativa

Roteiro efetuado pela cidade do Porto. Nas imagens vemos a presença do grupo em tascas típicas do Porto assim como em elementos distintivos da cidade do Porto como a Torre dos Clérigos.



Fonte: Facebook

Anexo 2 – Quadros analíticos

Quadro n.º 7 – Média e moda de idade dos inquiridos, mínimos e máximos, desvio padrão em anos.

N	Válido	126
	Omisso	0
Média		25,69
Moda		20
Desvio Padrão		10,606
Mínimo		18
Máximo		66

Quadro n.º 8 – Situação na profissão dos inquiridos

	Frequência	Percentagem
Patrão com mais de 10 trabalhadores sob a sua responsabilidade	1	,8
Patrão com menos de 10 trabalhadores sob a sua responsabilidade	3	2,4
Trabalhador por conta de outrem	25	19,8
Trabalhador por conta própria	6	4,8
Trabalhador familiar não remunerado	2	1,6
Não se aplica	89	70,6
Total	126	100,0

Quadro n.º 9 – Distribuição dos inquiridos por categoria profissional

	Frequência	Percentagem
Representantes do poder legislativo e de órgãos executivos, dirigentes, diretores e gestores executivos	4	3,2
Especialistas de atividades intelectuais e científicas	10	7,9
Técnicos e profissões de nível intermédio	4	3,2
Pessoal administrativo	6	4,8
Trabalhadores dos serviços pessoais, de proteção e segurança e vendedores	8	6,3
Operadores de instalações e máquinas e trabalhadores de montagem	1	,8
Não se aplica	90	71,4
Trabalhadores não qualificados	3	2,4
Total	126	100,0

Quadro n.º 10 – Distribuição dos inquiridos reformados, desempregados, domésticos ou incapacitados para o trabalho de acordo com a categoria profissional da última profissão exercida

	Frequência	Percentagem
Não se aplica	123	97,6
Pessoal administrativo	1	,8
Trabalhadores dos serviços pessoais, de proteção e segurança e vendedores	2	1,6
Total	126	100,0

Quadro n.º 11 – Distribuição dos inquiridos por tipo de instituição de ensino

	Frequência	Percentagem
Instituições de ensino superior público do Porto	91	72,2
Instituições de ensino superior privado do Porto	25	19,8
Instituições de ensino superior público de outras regiões do país	1	,8
Não se aplica	9	7,1
Total	126	100,0

Quadro n.º 12 – Distribuição dos inquiridos por concelhos de residência

	Frequência	Percentagem
Amarante	1	,8
Paredes	2	1,6
Porto	53	42,1
Póvoa de Varzim	1	,8
Santo Tirso	3	2,4
Valongo	2	1,6
Vila do Conde	3	2,4
Vila Nova de Gaia	11	8,7
Aveiro	1	,8
São João da Madeira	2	1,6
Esposende	1	,8
Vila Real	1	,8
Monção	1	,8
Santa Maria da Feira	4	3,2
Vila Nova de Famalicão	1	,8
Famalicão	1	,8
Viseu	1	,8
Figueira da Foz	1	,8
Barcelos	1	,8

Almada	1	,8
Espinho	1	,8
Gondomar	12	9,5
Maia	10	7,9
Matosinhos	11	8,7
Total	126	100,0

Quadro n.º 13 – Comparação de médias entre os criadores e os públicos com base no grau de concordância face aos pressupostos.

Pressupostos sobre a canção de Coimbra	Criadores		Público		p
	Média	Mediana	Média	Mediana	
Para apreciar a Canção de Coimbra é preciso ser ou ter sido estudante.	1,92	2,00	2,28	2,00	0.43
Os temas das canções são percebidos por todos os espectadores.	3,04	3,00	3,49	3,00	0.11
Os temas da Canção de Coimbra refletem o contexto social, político, económico e cultural do País.	4,24	4,00	3,23	3,00	0.00
A Canção de Coimbra é executada apenas por estudantes.	2,16	2,00	2,87	3,00	0.02
A Canção de Coimbra é característica da cultura Portuense.	3,16	3,00	3,34	3,00	0.55
A Canção de Coimbra é sinónimo de fado académico.	3,04	3,00	3,59	4,00	0.08
É correto designar o género musical pelo conceito Canção de Coimbra e não pelo conceito de fado.	3,76	4,00	3,93	4,00	0.68
A Canção de Coimbra é diferente do fado de Lisboa.	4,84	5,00	4,00	4,00	0.00
Os músicos atuam com violas, guitarras portuguesas e vozes masculinas.	4,52	5,00	4,35	5,00	0.45
Os executantes da Canção de Coimbra são homens.	4,28	5,00	4,36	5,00	0.90
As mulheres não podem participar das práticas performativas enquanto executantes (músico ou cantor).	2,96	3,00	3,07	3,00	0.73
Os músicos devem ser chamados/designados de fadistas.	3,64	4,00	4,24	5,00	0.02
Os artistas atuam trajados ou, apenas, só de capa.	4,40	5,00	3,30	3,00	0.00
As serenatas são a única prática performativa da Canção de Coimbra.	1,36	1,00	4,09	4,00	0.00
Os espetáculos de Canção de Coimbra possibilitam a manutenção dos laços.	4,36	5,00	3,52	4,00	0.02
Os espetáculos de Canção de Coimbra são um meio potenciador de convivialidade.	4,60	5,00	4,13	4,00	0.03
Os espetáculos da Canção de Coimbra são regulares, por norma ocorrem anualmente.	3,88	4,00	4,07	4,00	0.84
As serenatas possibilitam a interação entre os estudantes e a população de não estudantes da cidade do Porto.	3,64	4,00	4,12	4,00	0.90
A Canção de Coimbra praticada no Porto é diferente da que é praticada em Coimbra.	3,28	4,00	3,50	3,00	0.69
A Canção de Coimbra tem sofrido mutações ao longo dos séculos. Os seus protagonistas, espaços e agentes mudaram.	4,28	5,00	3,72	4,00	0.00

Os grupos de fado da Universidade do Porto são amadores.	3,68	4,00	2,78	3,00	0.00
A Canção de Coimbra influencia os modos de vida dos indivíduos.	3,96	4,00	3,75	4,00	0.22
As Noites de promoção da Canção de Coimbra no Porto são fundamentais para a consolidação do género no Porto.	4,52	5,00	4,05	4,00	0.00
As novas tecnologias abriram um novo leque de possibilidades de aprendizagens, difusão e experimentação da Canção de Coimbra.	4,88	5,00	4,01	4,00	0.00

Nota: A negrito estão as variáveis com diferenças significativas entre os grupos; A sombreado estão os valores mais elevados de cada grupo. Para obter este quadro procedeu-se ao teste não paramétrico de Mann-whitney.

Quadro n.º 14 – Distribuição dos inquiridos por primeira preferência do género musical

	Frequência	Percentagem
Clássica	4	3,2
Blues	13	10,3
Canção de Coimbra	8	6,3
Dance/ Eletrónica	3	2,4
Folk	2	1,6
Rap/ Hip-Hop	9	7,1
Soul/Funk	4	3,2
Religiosa	2	1,6
Jazz	7	5,6
Pop	13	10,3
Rock	24	19,0
Alternativa	12	9,5
Heavy Metal	10	7,9
Soundtracks (trilhas sonoras)/ theme songs	8	6,3
Fado	3	2,4
Total	122	96,8
Omisso Sistema	4	3,2
Total	126	100,0

Quadro n.º 15 – Distribuição dos inquiridos por segunda preferência do género musical

	Frequência	Percentagem
Clássica	16	12,7
Blues	6	4,8
Country	1	,8
Canção de Coimbra	13	10,3
Dance/ Eletrónica	13	10,3
Folk	3	2,4
Rap/ Hip-Hop	8	6,3
Soul/Funk	3	2,4
Jazz	6	4,8
Pop	10	7,9
Rock	32	25,4
Alternativa	8	6,3
Heavy Metal	3	2,4
Soundtracks (trilhas sonoras)/ theme songs	4	3,2
Total	126	100,0

Quadro n.º 16 – Distribuição dos inquiridos por segunda preferência do género musical

	Frequência	Percentagem
Clássica	4	3,2
Blues	9	7,1
Country	4	3,2
Canção de Coimbra	12	9,5
Dance/ Eletrónica	11	8,7
Folk	1	,8
Rap/ Hip-Hop	12	9,5
Soul/Funk	1	,8
Jazz	7	5,6
Pop	17	13,5
Rock	15	11,9
Alternativa	12	9,5
Heavy Metal	12	9,5
Fado	5	4,0
Total	122	96,8
Omisso Sistema	4	3,2
Total	126	100,0

Quadro n.º 17 – Distribuição dos inquiridos por tipos de influência da música sobre a vida

	Frequência	Percentagem
Fonte de rendimento	8	6,3
Atividade lúdica	36	28,6
Promove interação social	14	11,1
Combate o stress	48	38,1
Aquisição de competências musicais	20	15,9
Total	126	100,0

Quadro n.º 18 – Distribuição dos inquiridos por meio de divulgação do espetáculo

	Frequência	Percentagem
Amigos, conhecidos ou familiares	36	28,6
Práticas tradicionais académicas	78	61,9
Redes sociais	4	3,2
Cartaz	4	3,2
Outra	2	1,6
Não sabe/Não responde	2	1,6
Total	126	100,0

Quadro n.º 19 – Distribuição dos inquiridos por tipos motivo que o levou a assistir ao espetáculo

	Frequência	Percentagem
Ambiente	16	12,7
Cartaz/ Músicos	12	9,5
Lúdico	1	,8
Género musical	16	12,7
Ritual/ práticas tradicionais académicas	57	45,2
Convívio	23	18,3
Não sabe/ Não responde	1	,8
Total	126	100,0

Quadro n.º 20 – Distribuição dos inquiridos por tipos de acompanhamento ao espetáculo

	Frequência	Percentagem
Acompanhado de namorado(a)/cônjuge	11	8,7
Acompanhado por amigos	102	81,0
Acompanhado pela família	7	5,6
Outra	4	3,2
Não sabe/ Não responde	2	1,6
Total	126	100,0

Quadro n.º 21 – Distribuição dos inquiridos por preferência temática

	Frequência	Percentagem
Existencial e amorosa	60	47,6
Académica	49	38,9
Política	7	5,6
Regional ou Popular	3	2,4
Marítima	1	,8
Não sabe/ Não responde	6	4,8
Total	126	100,0

Quadro n.º 22 – Distribuição dos inquiridos por preferência de subgénero

	Frequência	Percentagem
Serenata	71	56,3
Fado	5	4,0
Balada	16	12,7
Trova	7	5,6
Cantos populares	1	,8
Instrumentais, Guitarradas, Variações	14	11,1
Não sabe/ Não responde	6	4,8
Canção de intervenção	6	4,8
Total	126	100,0

Quadro n.º 23 – Valores da média, moda, desvio padrão, mínimo e máximo das participações dos inquiridos nas diferentes Noites da Canção de Coimbra.

	Participou na Grande Noite de Canção de Coimbra	Participou na Grande Noite de Fado Académico	Participou na Monumental Noite de Fados	Participou na Monumental Serenata	Participou na Serenata de Receção ao Caloiro
N	Válido 126	126	126	126	126
	Omisso 0	0	0	0	0
Média	1,8095	1,7540	1,7222	1,1984	1,3492
Moda	2,00	2,00	2,00	1,00	1,00
Desvio Padrão	,41404	,45054	,50022	,41990	,49505
Mínimo	1,00	1,00	1,00	1,00	1,00
Máximo	3,00	3,00	3,00	3,00	3,00

Quadro n.º 24 – Valores da média, moda, desvio padrão, mínimo e máximo da importância conferida aos diversos tipos de consumo culturais.

	Importância do consumo de Musica	Importância do consumo de Cinema	Importância do consumo de Teatro	Importância do consumo de Jornais	Importância do consumo de Livros	Importância do consumo de Museus
N	Válido 126	126	126	126	126	126
	Omisso 0	0	0	0	0	0
Média	3,6587	3,1429	2,6429	3,0476	3,6587	2,8810
Moda	4,00	3,00	3,00	3,00	4,00	3,00
Desvio Padrão	,49255	,74527	,88058	,85657	,47603	,78595
Mínimo	2,00	2,00	1,00	1,00	3,00	1,00
Máximo	4,00	4,00	4,00	4,00	4,00	4,00

Quadro n.º 25 – Valores da média, moda, desvio padrão, mínimo e máximo da regularidade dos consumos culturais.

	Regularidade do consumo de Musica	Regularidade do consumo de Cinema	Regularidade do consumo de Teatro	Regularidade do consumo de Jornais	Regularidade do consumo de Livros	Regularidade do consumo de Museus
N	Válido 126	126	126	126	126	126
	Omisso 0	0	0	0	0	0
Média	1,3810	2,6270	3,8254	2,2619	2,0635	3,6825
Moda	1,00	3,00	4,00	2,00	2,00	4,00
Desvio Padrão	,78849	,73467	,49119	,88705	,95286	,66514
Mínimo	1,00	1,00	2,00	1,00	1,00	1,00
Máximo	3,00	4,00	4,00	4,00	4,00	4,00

Quadro n.º 26 – Distribuição dos inquiridos por vontade de assistir a concertos.

	Frequência	Porcentagem
Válido		
Sim	83	65,9
Não	42	33,3
Não sabe/Não responde	1	,8
Total	126	100,0

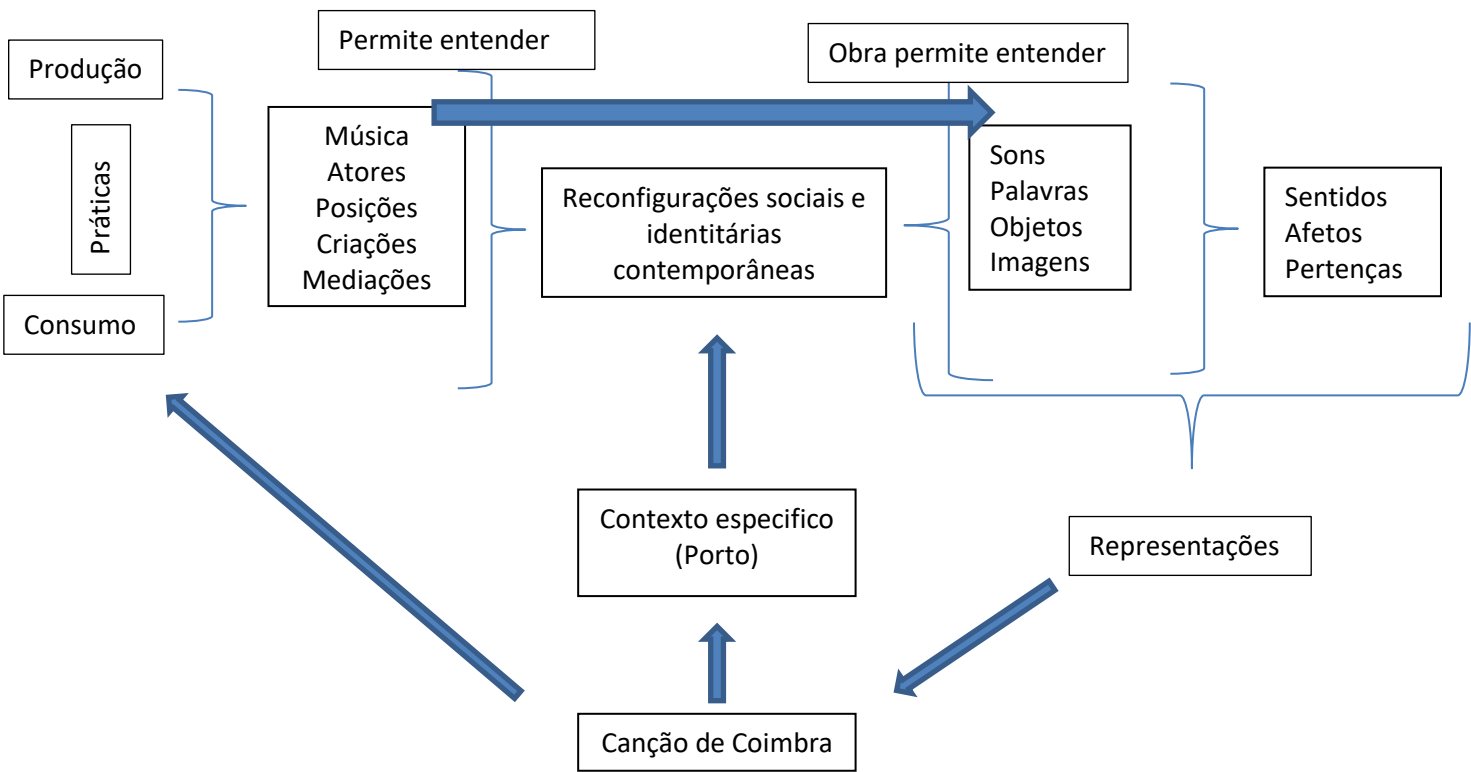
Quadro n.º 27 – Valores da média, moda, desvio padrão, mínimo e máximo da avaliação dos públicos à performance e contexto.

	Voz	Guitar	Guit. Porug uesa	Grupo	Públic os	Duraç ão	Repert ório	Som	Ambie nte	Local	Divul gação	Hora
N	Válido	101	101	101	101	101	101	101	101	101	101	101
	Omisso	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Média	4,5248	4,5446	4,6832	4,5743	3,9307	4,1782	4,4851	4,2277	4,3069	4,2178	3,5545	4,1386
Moda	5,00	5,00	5,00	5,00	3,00	4,00	5,00	5,00	5,00	5,00	3,00	5,00
Desvio Padrão	,57609	,64070	,52784	,62204	,85156	,72658	,57643	,91522	,73134	,96544	,96411	,94900
Mínimo	3,00	3,00	3,00	3,00	2,00	3,00	3,00	2,00	3,00	2,00	2,00	2,00
Máximo	5,00	5,00	5,00	5,00	5,00	5,00	5,00	5,00	5,00	5,00	5,00	5,00

Quadro n.º 28- Temas tocados pelos grupos em contexto de observação por tipo de proveniência das obras.

Temas de Coimbra tocados pelos grupos do Porto conforme as observações	Temas originais tocados pelos grupos do Porto conforme as observações
Feiticeira	Balada de despedida de Letras 2016
Fado da Despedida	Balada ao Douro
Fado dos olhos claros	Anjo oculto
Trova do vento que passa;	Balada de despedida de farmácia de 2011
Balada de Despedida do 5º ano Jurídico de 88/89	
Saudades de Coimbra	
Capa negra rosa negra	
Variações em lá menor de João Bagão	
Canção das lágrimas	
Romagem à Lapa	
Variações em Ré menor de Artur Paredes	
Canção de Embalar	
Vejam bem	
Maio de 78	
Maria	
Canção da Primavera	
Cavaleiro e o Anjo	
Balada dos meus amores	
Fado Hilário	

Anexo 3 - Modelo de Análise



Anexo 4 – Guião da entrevista

Guião de Entrevista aos (re)criadores dos grupos de Canção de Coimbra da Universidade do Porto

Tema

Criadores/ produtores da canção de Coimbra

Objetivos Gerais:

- Identificar os atores centrais da criação e recriação da Canção de Coimbra na cidade do Porto num contexto de memórias e heranças.
- Evidenciar processos de criação musical e sua influência na construção de identidades, manutenção de laços e reconfiguração do género musical.
- Aprofundar o impacto da transmutação da Canção de Coimbra na própria canção, práticas performativas, comportamento dos públicos e momentos marcantes de apresentação.

Perfil do entrevistado:

Nome:

Sexo:

Idade:

Nacionalidade:

Concelho de residência:

Estado Civil:

Solteiro(a)		Casado(a)		União de facto		Divorciado(a)/separado(a)		Viúvo(a)		NS/NR	
-------------	--	-----------	--	----------------	--	---------------------------	--	----------	--	-------	--

Nível de escolaridade (Escolha só uma opção – o seu nível mais alto)

Sabe ler e escrever sem grau de ensino (EQF 1*)	
1º ciclo do ensino básico (EQF 2)	
2º ciclo do ensino básico (EQF 3)	
3º ciclo do ensino básico (EQF 4)	
Ensino secundário (EQF 5)	
Bacharelato (EQF 6)	
Licenciatura (EQF 6)	
Pós-graduação (EQF 7)	
Mestrado (EQF 7)	
Doutoramento (EQF 8)	
NS/NR	

*Níveis do European Qualifications Framework

Se estiver a frequentar ou já frequentou o ensino superior indique qual a instituição de ensino superior que frequenta/frequentou:

Qual foi a duração do seu percurso no ensino superior?

Condição perante o trabalho

Estuda	
Trabalha	

Estuda e trabalha	
Desempregado(a)	
À procura do primeiro emprego	
Reformado(a)	
Sem capacidade para o trabalho	
Outra situação. Qual? _____	
NS/NR	

Se trabalha, qual é a sua situação na profissão?

Patrão com mais de 10 trabalhadores sob a sua responsabilidade	
Patrão com menos de 10 trabalhadores sob a sua responsabilidade	
Trabalhador(a) por conta de outrem	
Trabalhador(a) por conta própria	
Trabalhador(a) familiar não remunerado	
Outra situação. Qual? _____	
NS/NR	

Profissão exercida:

Se desempregado (a) ou reformado(a), qual a última profissão exercida?

Guião da entrevista

Momentos	Objetivos Específicos	Tópicos	Possíveis Questões
Momento-Validade da entrevista	Assegurar e informar o entrevistado sobre: <ul style="list-style-type: none"> - a investigação em curso; - a sua participação na entrevista sendo crucial para a investigação; - confidencialidade e anonimato da entrevista; - necessidade de autorizar a gravação da entrevista; - transcrição 		

Momento – Perfil sociodemográfico do entrevistado	<p>Caracterização do entrevistado;</p> <p>Caracterização do percurso profissional e académico</p>	<p>Formulário inicial com Indicadores Sociodemográficos (Idade, Sexo, Profissão, Escolaridade, etc...)</p> <p>Formação</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Sexo; - Idade; - Estado Civil; - Escolaridade; - Profissão. - Qual a instituição de ensino superior frequentada. - Ano de ingresso. - Duração do percurso académico.
Momento – Herança e manutenção do grupo	<p>Evidenciar os processos de génese e consolidação dos grupos na cidade do Porto;</p> <p>Perceber o contexto sociocultural do aparecimento da Canção de Coimbra na cidade do Porto;</p> <p>Constatar com as dinâmicas internas de produção e reprodução dos grupos.</p>	<p>Formação do grupo e dinâmicas internas como: Motivação, Formas de manutenção do grupo, contexto de criação...</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Como é que surgiu o Grupo de Fados e qual foi o seu contexto de aparição? - Quem eram os seus constituintes? (Hierarquia) - Qual é a sua função no grupo? - O que vos diferencia dos outros? - Quais eram os objetivos que o grupo tinha no momento da sua conceção? - Qual a principal herança deixada pelas gerações anteriores?

<p>Momento-Representações sobre a Canção de Coimbra</p>	<p>Perceber quem constitui o público da Canção de Coimbra na cidade do Porto;</p> <p>Constatar com os tipos de performance praticados na cidade do Porto pelos grupos de Canção de Coimbra;</p> <p>Revelar as representações que os praticantes da Canção de Coimbra têm sobre o tema;</p> <p>Escrutinar a dicotomia Canção de Coimbra/ Fado de Lisboa;</p> <p>Revelar atos de apropriação da Canção de Coimbra pelos autóctones portuenses.</p> <p>Representações sobre: Canção de Coimbra; fado académico; fado de Lisboa; fenómenos de apropriação do género.</p>	<p>Constituintes das práticas no Porto: públicos; criadores; tipos de performance; manifestações próprias da Canção de Coimbra no Porto</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Quem são os públicos da Canção de Coimbra no Porto? - Qual é o principal meio de divulgação do grupo? - Como podemos categorizar os diferentes tipos de espetáculos que os grupos efetuam? - Quais as características que um executante de Canção de Coimbra deve possuir? - Quais os tipos de performance mais executados na cidade do Porto pelos grupos de Canção de Coimbra do Porto? - Considera as Grandes Noites de Canção de Coimbra/ Fado Académico realizadas na cidade Porto pelos grupos da Academia do Porto importantes? - Quais as diferenças entre a Canção de Coimbra e o que se faz no Porto? (Ao nível das práticas, seus praticantes e públicos) - O que nos aproxima deles? - O que tem a dizer sobre os conceitos de Canção de Coimbra e Fado Académico? - Quais as diferenças entre a Canção de Coimbra e o Fado de Lisboa? (Ao nível das práticas, seus praticantes e públicos) - Considera que a Canção de Coimbra está a sofrer processos de apropriação no Porto ou que os seus praticantes procuram manter-se fieis ao género? - Com base na sua experiência, considera que o público Portuense conhece a Canção de Coimbra?
--	--	---	---

Momento Especificidades do Campo	–	<p>Evidenciar os processos de criação musical;</p> <p>Relacionar a criação musical com a criação de uma identidade coletiva;</p> <p>Relacionar a criação musical com a manutenção de laços;</p> <p>Relacionar a criação musical com a reconfiguração do género Coimbrão.</p>	<p>Executantes;</p> <p>Novas Produções;</p> <p>Temáticas;</p> <p>Identidade;</p> <p>Laços</p>	<p>- Quem produz /reproduz a Canção de Coimbra no Porto?</p> <p>- O grupo procura reproduzir Canções do espólio Coimbrão ou também procura (re)produzir as suas próprias canções? (No caso de ter originais quais são)</p> <p>- Quais são as influências presentes nas novas produções?</p> <p>- Quais são as temáticas abordadas nas novas produções?</p> <p>- A cidade do Porto e as suas práticas tradicionais estudantis têm influência no momento da criação?</p> <p>- De que modo as criações dos grupos contribuem para a construção de uma identidade coletiva?</p>
Momento Observações	–	Evidenciar aspetos ocultos e fundamentais ainda não abordados pelo entrevistador.		<p>- Que elementos considera importante abordar sobre o tema que ainda não tenham sido tocados?</p>

Anexo 5 - Análises das entrevistas

Análise Horizontal da Entrevistas

I. Herança e manutenção do campo

1.1.Contexto histórico (do campo) da Canção de Coimbra

1.1.1. História de formação do grupo (conhecer os protagonistas, espaços e data de criação)

Entrevistado	Excerto	Síntese
Cultor 1	“O grupo de fados surgiu com quatro fundadores, já todos a acabar o curso, que foi o João Morais, o Nuno Magalhães, foi o Luiz Goano e o	<p>- Grupo de fados constituído em 2005.</p> <p>- Membros fundadores eram estudantes (alguns em final de curso) da Universidade do Porto, em concreto, do ICBAS.</p>

	<p>Miguel Ângelo. Eles surgiram porque queriam... gostavam de tocar uns fados, queriam fundar o grupo e como o Juvenal tocava guitarra portuguesa convidou o Magalhães, que era amigo dele, e já...e estavam os dois juntos na comissão de praxe e no conselho de veteranos e ele acompanhou lá à guitarra acústica, viola de fado e depois o Miguel Ângelo, que na altura era Dux, e o Luiz Goano acompanhavam-nos na voz. Este quarteto funcionou durante... portanto, isto aconteceu em 2005.”</p>	<p>- Grupo criado no ICBAS.</p>
Cultor 2	<p>“É assim o grupo de fados da faculdade de Farmácia surgiu, basicamente, no seio... no seio de pessoas muito ligadas uh... a sua génese está em pessoas da faculdade de farmácia, em estudantes muito ligados à praxe. Uh... eram amigos e todos juntos decidiram pronto... juntaram-se e decidiram formar um grupo de fados que era algo que faltava à faculdade porque já tinha tuna masculina, tuna feminina, já tinha tido pelo menos, nesse momento não, em relação à tuna, não sei muito bem mas já tinha tido tuna feminina, sempre teve e é aquela que é mais antiga até uh... o grupo de fados ainda não tinha e então decidiram juntar-se como também apreciavam a canção de Coimbra juntaram-se e formaram o grupo de fados da faculdade de Farmácia a 30 de Outubro de 2007.”</p>	<p>- Grupo constituído em 2007. - Membros fundadores eram estudantes da Faculdade de Farmácia da Universidade do Porto. - Grupo criado na FFUP.</p>
Cultor 3	<p>“ Ora bem, a formação do grupo data... Não faço ideia. Para aí 98, acho que é 98...”. “Sobre a formação não te sei dizer nada em concreto, não estava lá, sei que foi um grupo de</p>	<p>- Grupo de fados constituído em 1998. - Grupo constituído por grupo de amigos estudantes da Faculdade de Direito da Universidade do Porto. - Grupo criado na FDUP.</p>

	<p>malta que já se conhecia da praxe, eram todos da Tuna e queriam fazer umas serenatas às namoradas uns dos outros, pegaram nos instrumentos e foi mais ou menos assim.”</p> <p>“Na altura o grupo não tinha estudantes e era uma coisa um bocado estranha...”</p>	
Cultor 4	<p>“Foi fundado em Abril de 2004, digo Abril de 2004 porque a data é um pouco incerta, mas celebra-se dia 8 de Abril, o aniversário. Foi fundado por três membros. Sendo o mais velho, não me recordo o apelido mas, o Miguel, o Tó e o Ivo. A ideia foi originalmente do Tó que já tinha vindo de Coimbra com essa ideia, quer dizer, veio de Coimbra e lá a interação dos grupos de fados claramente é muito mais estabelecida e queria fazer alguma coisa cá porque viu que faltava alguma coisa”</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Grupo de fados constituído em 2004. - Grupo constituído por estudantes da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. - Grupo criado na FLUP.
Cultor 5	<p>“ O grupo de fados de Engenharia começou através de dois amigos, estudantes aqui da faculdade de Engenharia que decidiram comprar uma guitarra portuguesa, aliás, um deles comprou uma guitarra portuguesa e desafiou o outro a fazer o mesmo e a começarem a aprender a tocar. Esses dois amigos com as suas guitarras portuguesas recém compradas, resolveram ir falar com um antigo estudante de Coimbra, que vivia no Porto, e que era o senhor que tocava nas serenatas no Porto antes de haver grupos de fado, ou antes de os estudantes fazerem a serenata da Queima das Fitas do Porto.” “... mais tarde começaram a juntar elementos ao grupo... no início, como era o único grupo de fados, além do Orfeão,</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Grupo de fados fundado em 1988. - Grupo constituído por estudantes da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto juntamente com estudantes de outras faculdades. - Grupo criado na FEUP.

	era constituído elementos de outras faculdades e até não só da Universidade do Porto. Só mais tarde é que passou a ser exclusivamente de estudantes de Engenharia.” “A primeira geração eram esses dois estudantes e o filho do Dr. Assis e o Vitinho da Lusíada.” “O grupo fez as suas primeiras atuações em 88...”	
--	--	--

1.1.2. Evolução da Canção de Coimbra (protagonistas, espaços, agentes)

Entrevistado	Excerto	Síntese
Cultor 1	<p>“O grupo de fados surgiu com quatro fundadores com já todos a acabar o curso, que foi o João Morais, o Nuno Magalhães, foi o Luiz Goano e o Miguel Ângelo”;</p> <p>“Este quarteto funcionou durante, portanto, isto aconteceu em 2005. Houve um primeiro ensaio em 2005, houve assim uns ensaios pontuais, começando a haver assim uns mais a sério a partir de 2006 e é quando começaram a ensaiar e começaram a fazer as primeiras atuações para a casa.”</p> <p>“Depois quando começamos a querer evoluir mais e quando entramos, já estamos a falar de 2012, começamos a vir aos ensaios do Literatus e começamos a ver como funcionava um grupo e ter mais ideias de técnica de guitarra, o tipo de repertório, o tipo de músicas, já com ajuda do Henrique, do Ricardo, tua, do Tiago e do Nuno.”</p> <p>“Motivos locais, o Porto cidade, o vinho, o caís...”</p> <p>“... mas depois quando essa noite acabou uh... acabou na Carlos Alberto, na praça, em que nós fizemos</p>	<p>- O grupo foi criado em 2005 com 4 elementos e evolui até aos dias de hoje (2016) contando com mais elementos em comparação com o momento de formação.</p> <p>- Período conturbado pela retirada dos membros iniciais por motivos laborais e não tinham assegurado a inclusão de novos membros. Uns anos mais tarde é que novos membros voltam a avivar o grupo e apoiam-se noutros grupos de modo a aperfeiçoarem-se.</p> <p>- Menção de grupos antigos como o Grupo de fados de Engenharia, o Grupo de fados de Medicina e o Grupo de Fados Literatus (este último com menos 1 década de existência quando comparado com os anteriores).</p> <p>- Relativamente aos espaços, há referência às faculdades da Universidade do Porto enquanto palco de rituais e práticas culturais; o caís do Porto; a praça Carlos alberto como palco de rituais; os Clérigos; o Rio Douro; o Ateneu comercial do Porto e a Casa da Música enquanto espaços de divulgação da Canção de Coimbra.</p> <p>- Referência a nomes como Luiz Goes, Zeca Afonso, Artur e Carlos Paredes.</p>

	<p>questão de explicar qual é o significado daquele sítio”</p> <p>“Nós não temos uma Cabra, nós... nós temos os clérigos, não temos uma Cabra. Não temos o Mondego temos o Douro. Não temos a Universidade de Coimbra com 600 anos, temos a universidade do Porto com 100 anos. São coisas diferentes.”</p> <p>“Foi a nossa primeira noite de fados e guitarradas. Aconteceu no Ateneu Comercial do Porto e que serviu para celebrar os nossos dez anos.”</p> <p>“É engraçado que já tivemos aqui uma Antologia de fados na Casa da Música mas depois disso nunca mais se fez...”</p>	
Cultor 2	<p>“É assim o grupo de fados da faculdade de Farmácia surgiu... “... a 30 de Outubro de 2007.”</p> <p>“Relativamente recente em comparação com muitos outros da academia é muito recente.”</p> <p>“ É assim, aqui no Porto eu, dito isto, eu vou dizer isto de acordo com a experiência que eu tive desde que entrei e com aquilo que fui aprendendo. É assim, na altura originais sempre houve e bastante antigos, nomeadamente aquele, o grupo que eu considero mais (...) É o grupo de fados do ISEP, celebrou este ano 25 anos. Portanto, já um dos mais antigos da Academia que é provavelmente o grupo de fados da academia que apresenta mais originais. Nos dias de hoje, praticamente todos os alinhamentos que eles fazem em atuações seja de cinco músicas, eles conseguem fazer um alinhamento só com originais. Têm, se não estou em erro, 3 CD’s já gravados. O último dos quais também</p>	<p>- Grupo constituído em 2007 vai agora na sua terceira formação e de um grupo fechado em si passou para um grupo recetor.</p> <p>- Grupo recente quando comparado com outros. Menciona o Grupo de fados do ISEP como sendo um dos mais antigos, 25 anos, e ter contribuído, de forma impar, para a construção de um repertório próprio do Porto e a produção de Cd’s com temas originais. O Grupo Literatus, apesar de serem mais novos, também se inserem nesta ótica de temas originais</p> <p>- Espaços servem de inspiração: Rio Douro, Porto, Gaia, Torre do Clérigos, Pontes.</p>

	<p>só tem originais e os outros também apresentam bastantes originais. E nesse sentido eles acho que foram uma das forças do impulso da génese da Canção de Coimbra aqui no Porto, nomeadamente a evolução para um estilo um bocado diferente da Canção de Coimbra como ela foi concebido originalmente em Coimbra. Depois em relação a outros grupos também considero que o Literatus (...) Para mim, a "balada ao Douro", em aspeto pessoal, marca muito mas penso que também cá no Porto é muito acarinhada pelo facto de, lá está, transmitir sentimentos característicos da própria cidade que se afasta um bocado da tradição Coimbrã.”</p> <p>“Comigo à frente começamos a formar a terceira formação do grupo. “</p> <p>“Em termos de princípios houve uma evolução relativamente grande. No início o grupo era um grupo bastante fechado. Era bastante fechado mesmo para a comunidade académica da nossa faculdade era. bastante fechado e no entanto quando eles começaram a chegar ao final do curso viram a continuidade do grupo em risco. Essa mentalidade teve de mudar automaticamente. E com a entrada da segunda formação que agora cessou então mudou completamente. Neste momento o grupo de fados é muito mais aberto à comunidade da faculdade. Temos gosto em receber novos elementos porque também gostamos de assegurar o futuro e temos uma relação relativamente boa e pacífica com os outros grupos académicos da faculdade.”</p>	
--	--	--

Cultor 3	<p>“... entrei no grupo em 2006...”</p> <p>“...primeira atuação foi em 2006, na Noite de Fados do ISEP, nesse ano foi no Convento de São Bento da Vitória...foi uma coisa incrível, com convidados de Coimbra de topo, aliás o Paulo Soares, o Jójó, fez lá a apresentação do seu livro que tinha acabado de ser lançado. Na altura o grande evento da Canção de Coimbra seria a Grande Noite de Fados do ISEP até porque as casas não organizavam grandes coisas a não ser as serenatas internas...e depois eram as serenatas da Academia...eram os três grandes momentos da altura...”</p> <p>“...na altura os grupos estavam separados, e continuamos todos demasiado separados...”</p> <p>“...existem mais momentos mas não te sei dizer se são melhores ou piores primeiro porque não tens a questão externa de virem músicos de Coimbra a esses momentos, raramente agora vêm cá, mas em termos de contacto entre os grupos do Porto acho que é importante...”</p>	<p>- O entrevistado consta com a evolução da Canção de Coimbra desde 2006.</p> <p>- Em 2006 os grandes momentos da Canção de Coimbra no Porto eram as Grandes Noites de Fado Académico do ISEP, as Monumentais Serenatas e as serenatas das casas.</p> <p>- Referência a Paulo Soares, um importante cultor da Canção de Coimbra que escreveu um método de aprendizagem para guitarra portuguesa.</p> <p>- Hoje existem mais momentos de divulgação, contudo com menos presença de músicos externos e com mais presença dos grupos locais.</p>
Cultor 4	<p>“Foi fundado em Abril de 2004, digo Abril de 2004.”</p> <p>“Creio que estamos na terceira geração.”</p> <p>“E é um grupo, agora, creio que está bem estabelecido na Academia, tanto em praxe como fora de praxe.”</p> <p>“Havia os grupos mais estabelecidos na altura como há hoje. Havia, claramente, os grupos mais conhecidos como o grupo de fados de Engenharia, o grupo de fados de Medicina, o grupo de fados do ISEP,</p>	<p>- Grupo de fados constituído em 2004, vive a sua terceira formação, inicialmente contou com ajuda de elementos extra faculdade.</p> <p>- Tem vindo a afirmar a sua posição na Academia, em que já contavam com imensos grupos como o grupo de fado Académico do Orfeão, o grupo de fados de Engenharia, o grupo de fados de medicina, o grupo de fados de ciências, o grupo de fados do ISEP, sendo que agora está num bom momento.</p> <p>- Em 2012 regista um aumento de criação de grupos na Academia do Porto e de produções.</p>

	<p>Ciências, Orfeão, coisas assim. E nessa altura havia esses grupos e não passava muito mais, não havia muita atenção a outros grupos mas a partir desse momento nós também começamos a desenvolver o nosso grupo nessa altura. Depois, passado uns anos, reparei que a Canção de Coimbra foi ficando bem estabelecida no Porto. Surgiram novos grupos, grupos mais pequenos, grupos que trouxeram coisas novas para a Canção do Porto porque até aquela altura, 2012, acho que por serem sempre os mesmos grupos no "Top", acho que se estava um bocado estagnada na altura. Eram sempre os mesmos temas, e agora com o surgimento dos novos grupos, novas ideias, novas influências a Canção de Coimbra no Porto está a ter um desenvolvimento muito maior. Está a haver um novo surgimento de temas.”</p> <p>“Hoje em dia não se dá tanta importância como se dava antes, naquela altura, há 12 anos atrás. É mais fácil estabelecer grupos hoje em dia. Temos exemplos na nossa faculdade, exemplos em outras faculdades. A praxe... eu também reparo uma mudança na praxe. A praxe agora está a ficar um bocadinho mais compreensiva e aceita novas ideias, não é tão fechada como antigamente.”</p> <p>“Hoje em dia os temas evoluíram. Os temas retratam a incerteza, retratam um sentimento que caracteriza os estudantes, a incerteza sobre o futuro, cair no esquecimento. São temas muito mais profundos, tristes por serem modernos. Não são temas tão</p>	<p>- Registo de nomes como Luíz Goes, António Bernardino, António Menano.</p>
--	---	---

	<p>banais como naquela altura, não são tão leves. A Canção de Coimbra serve para exprimir o sentimento do estudante, o que nós cantamos é o que se passa na Academia, na vida.”</p> <p>“...Luiz Goes, António Bernardino, António Menano, são nomes para preservar...”</p>	
Cultor 5	<p>“... falar com um antigo estudante de Coimbra, que vivia no Porto, e que era o senhor que tocava nas serenatas no Porto antes de haver grupos de fado, ou antes de os estudantes fazerem a serenata da Queima das Fitas do Porto, era o Dr. Assis...era reconhecido.”</p> <p>“...no início, como era o único grupo de fados, além do Orfeão, era constituído elementos de outras faculdades e até não só da Universidade do Porto. Só mais tarde é que passou a ser exclusivamente de estudantes de Engenharia.”</p> <p>“...quando eu entro já há vários grupos, a Monumental Serenata do Porto e o panorama do fado de Coimbra no Porto tem uma visibilidade já com alguma importância... chega a sair no Jornal de Notícias, costumava sair uma notícia sobre a serenata, o Porto Canal costumava emitir a Serenata...”</p> <p>“...quando eu apareci o grupo estava na sua terceira geração...”</p>	<p>- Grupo de fados de Engenharia nasce e começa a fazer as serenatas com o Orfeão no Porto.</p> <p>- Referência ao Dr. Assis enquanto membro impulsionador do grupo.</p> <p>- Aquando da entrada no entrevistado no grupo a Canção de Coimbra tinha bastante visibilidade sendo notícia nos media.</p> <p>- O grupo conta a sua terceira geração.</p>

1.1.3. Relações intergeracionais e intrageracionais

Entrevistado	Excerto	Síntese
Cultor 1	<p>“Em termos de fundadores nós temos uma relação um bocado diferentes. Porque temos dois fundadores que sempre estiveram fora do grupo, o Luiz Goano e o Miguel Ângelo, com os quais tivemos muito pouco ou nenhum contacto dentro destes anos. Tivemos outros dois, que foi o Juvenal e o Magalhães que sempre nos apoiaram estiveram connosco. Tenho boa relação com eles e eles sempre tem estado para mim.”</p> <p>“... entre nós não tínhamos hierarquia. Nós ensaiámos muitas vezes como nós, sem estar associado ao FODICBAS. Muitas vezes ensaiamos para ir apresentar aos dois mais velhos para eles nos aceitarem. Isso aconteceu! Pelo menos durante 6 meses, mais, provavelmente. Em que nós estávamos ali no limbo em que ficamos: - ou eles nos aceitam como pertencentes ao grupo ou então eles mandam-nos embora.”</p>	<p>- As relações intergeracionais são reguladas por princípios de hierarquização que são sustentadas pela “antiguidade” do indivíduo e, por conseguinte, uma relação fugidia com contornos impessoais e experiências em tempos distintos. Os membros mais antigos detêm o poder de aceitação dos membros.</p> <p>- As relações intrageracionais são também marcadas por uma hierarquia dos membros, no entanto, a relação é permanente no sentido em que o tempo vivido do grupo é partilhado pelos membros permitindo a consolidação de laços.</p>
Cultor 2	<p>“O meu contacto com os fundadores, o nosso contacto, pelo menos os que vão ficar da nossa formação, foi bastante pouco.”</p> <p>“Nós procuramos sempre assegurar, na nossa apresentação aos novos caloiros, procuramos sempre interessá-los o máximo por isto de modo a tentar que eles venham por iniciativa própria.”</p> <p>“...que há um aumento de memórias pelos momentos bem passados na altura da composição da própria música...”</p>	<p>- Relação com membros fundadores é escassa, contudo entre outras gerações as relações são mais estimulantes.</p> <p>- Foco na importância do relacionamento com a restante comunidade académica, principalmente com os novos alunos.</p>

Cultor 3	<p>“...o facto de muito de nós se manterem no grupo depois de acabarem os cursos tem dois efeitos: permite que os membros mais novos tenham alguma relação com os membros mais velhos e até com os fundadores porque há sempre uma ponte, ou tem havido uma ponte, e também puxa a que os membros mais antigos se mantenham ligados à faculdade...acaba por haver uma dupla vontade...”</p>	<p>- A constituição do grupo com estudantes e ex. estudantes permite a coexistência entre diferentes gerações o como tal impulsiona a criação de laços entre os membros e permite um maior alcance imediato sobre a história do grupo.</p>
Cultor 4	<p>“...processos criativos no grupo ajudam a fortalecer o grupo. Cada um dá o seu contributo e deixam o seu legado no grupo. Um grupo tem de se fazer assim mesmo. Se uma pessoa não se sente no grupo então não é um grupo. “</p>	<p>- Processos de criação permitem unificar o grupo, ligando as diferentes hierarquias pelos diferentes contributos no processo de criação.</p>
Cultor 5	<p>“...precisamos de estar sempre atentos à renovação constante porque a rotatividade é muito maior, as prioridades dos novos estudantes são diferentes do meu tempo, e a qualidade musical também se ressentem, o espírito do grupo também se ressentem, mas faz parte...”</p>	<p>- As relações são mais aceleradas, mais inconstantes e voláteis entre os membros dos grupos devido a Bolonha.</p>

1.2. Consumos, gostos e posições dentro do campo cultural

1.2.1. Consumos culturais

Entrevistado	Excerto	Síntese
Cultor 1	<p>” ... que eu até já estava a aprender guitarra portuguesa, estava a aprender mais com um senhor de 30 e poucos anos que me ensinava mais a de Lisboa, mas ia-lhe pedindo umas coisas de Carlos Paredes e tal e tocava umas coisitas, uns apontamentos. Ia tentando tocar em casa, mas tocava muito mal.”</p> <p>“... depois eu fui lendo coisas, li até uma tese de doutoramento que existe. Li partes, assim um bocado de historia, um bocado de... e depois foi muito à base autodescoberta de vermos vídeos de como é que este faz, de como é que aquele faz, como é que...”</p> <p>“... havia umas entrevistas, que estão disponíveis no youtube, sobre o Rui Pato a contar quando o Zeca Afonso começou a fazer as primeiras musicas para além daqueles álbuns de fado de Coimbra.”</p> <p>“as musicas eram sacadas de ouvido, procurávamos em todos os fóruns que havia, partituras de tudo e mais alguma coisa.”</p> <p>“... de ir às serenatas e juntarmo-nos todos e ver como é que ele faz, aquele faz, apanhando dicas aqui e ali.”</p>	- consumos ligados ou influenciados pelo género da Canção de Coimbra como leituras sobre o género; visualização de vídeo-entrevistas na plataforma Youtube; aulas de guitarra.
Cultor 2	Ausência de referências	Ausência de posicionamento
Cultor 3	“... CD’s de Zeca, Adriano...”	- Consumo relacionados com a música como Cd’s e por sua vez são influenciados pelo género musical.
Cultor 4	“Tive 1 ano de aulas...”	- Frequência em aulas de guitarra o que traduz uma influência do género nos consumos do entrevistado.

Cultor 5	“...comprei um CD...”	- Consumo relacionado com a Canção de Coimbra.
-----------------	-----------------------	--

1.2.2.Modos de vida

Entrevistado	Excerto	Síntese
Cultor 1	<p>“...o Zé Alves, o Pedro Balau e o João Coimbra faziam parte da Tuna.”</p> <p>“...e eu era o único que não estava integrado em mais nenhum grupo académico, apesar de ter outros projetos mas nada de coise...ligado diretamente com a vida académica.”</p> <p>“O Paulo nunca tocou um instrumento. Não quer! Simplesmente já tinha contacto com voz. Ele tem formação musical... formação vocal, de coral, ele já fez parte doutros coros.”</p> <p>“Às vezes bebemos fados e tocamos finos.”</p> <p>“ Eramos todos amigos, e estávamos fora de qualquer grupo e o facto de todos nós já termos pertencido a uma tuna, ao coral, à vinicultuna, temos noção de grupo fez com que nós fôssemos disciplinados e, naquela altura, ensaiássemos disciplinadamente e tínhamos os mesmos jantares só entre amigos mas já com o espírito de grupo de como devia ser num grupo.”</p> <p>“... às vezes quando andamos à rua no Porto à noite e encontramos um gajo a tocar guitarra, que era do ISEP, que já aconteceu e ficamos a conversar e até nos demos bem porque tínhamos coisas em comum...”</p> <p>“...lembro-me de uma noite em que... nessa noite fizemos uma noite praxística e marcamos que uma música devia ser tocada às horas dos sinais do 25 de Abril. Tivemos esta ideia e eles tinham de estar atentos e correu um bocado mal, mas depois</p>	<p>- Elementos de grupos vinculados a outros tipos de órgãos como sendo académicos, praxísticos ou até mesmo projetos extra faculdade como coral ou outro tipo de vinculações grupais relacionadas com a musica.</p> <p>- A música está presente em outros domínios da vida para além dos consumos banais de discos etc.</p> <p>- Práticas lúdicas assentes em jantares entre os membros do grupo no qual a boémia está presente.</p> <p>- Rituais praxísticos frequentemente elaborados em horário noturno assim como as outras práticas.</p>

	<p>quando essa noite acabou na Carlos Alberto, na praça, em que nós fizemos questão de explicar qual é o significado daquele sítio...”</p> <p>“... e nós integramos essa musica na nossa vida boémia e gostávamos de a cantar à má fila, mal cantada, mas gostávamos e já com os copos em cima e acho que devíamos homenagear. essa frase Devíamos homenagear também essa vivência boémia que teve o nosso grupo e decidimos recriar esse momento.”</p> <p>“Porque para fazer parte do grupo de fados pressupõe estar em momentos de praxe da casa, pressupõe participar na praxe da casa. Se uma pessoa é anti praxe vai estar no... porque se for uma pessoa muito fixe que, que até entre na praxe do grupo e não respeite a praxe da casa não vai respeitar a praxe do grupo.”</p>	
Cultor 2	<p>“...nós para nos juntarmos ao grupo de fados da faculdade de farmácia tem de se fazer parte da praxe.”</p> <p>“Nós somos estudantes que tocam e cantam o fado, não somos fadistas que estudam de vez em quando.”</p>	<p>- Para fazer parte do grupo têm de estar vinculados à praxe e participar dos rituais tradicionais académicos.</p> <p>- Assumem que o grupo é um complemento à sua vida académica e não o ponto central das suas ações.</p>
Cultor 3	<p>“...na altura falava-se de digressões e falava-se de aproveitar o dinheiro que se fez do CD ou em gravar outro CD ou numa nova digressão, mas todos os outros trabalhavam e conciliar isso era impossível...”</p> <p>“...ainda hoje só ensaiamos às terças...”</p> <p>“...é um miúdo que tem uma banda de Rock, aquele Rock mais popular...”</p>	<p>- O entrevistado e os restantes membros consideraram que fazer uma digressão era essencial.</p> <p>- Alguns membros já trabalhavam e tinham deixado os estudos mas mantinham a presença no grupo de fados.</p> <p>- O grupo de fados tem um dia por semana para ensaiar.</p> <p>- Membros com projetos paralelos de outros estilos musicais, ou seja, a musica tem influencia no modo de vida dos membros.</p>

Cultor 4	<p>“...três pilares fundamentais no grupo que era a praxe, a boémia e a música...”</p>	<p>- O entrevistado considera três pilares importantes na experiência enquanto membro do grupo de fados, a praxe, a boémia e a música e os três pilares confluem entre si.</p>
Cultor 5	<p>“...eu vejo claramente uma grande diferença nesse aspeto porque hoje em dia precisamos de estar sempre atentos à renovação constante porque a rotatividade é muito maior, as prioridades dos novos estudantes são diferentes do meu tempo, e a qualidade musical também se ressent, o espírito do grupo também se ressent, mas faz parte...”</p> <p>“...estamos a conviver, estamos a tocar só porque sim...isso reforça laços...”</p> <p>“...isso depois faz com que a dinâmica dos próprios grupos viva disto, viva intensamente a vida académica.”</p>	<p>- Mudança dos modos de vida entre gerações, aponto a causa para Bolonha que veio alterar o paradigma de vivência no ensino superior e veio acelerar a passagem dos estudantes pela instituição de ensino que os leva a não aproveitar, na íntegra, outras ofertas.</p> <p>- As práticas de lazer entre elementos do grupo passam pela música que por sua vez permite consolidar laços.</p>

1.2.3. Formação do gosto

Entrevistado	Excerto	Síntese
Cultor 1	<p>“Comecei a ouvir Zeca Afonso já no 12º, 11º e comecei a ouvir a guitarra portuguesa por essa altura, Carlos Paredes...”</p> <p>“Os meus pais viveram uns anos em Coimbra e tinha esse conceito. Aquilo que eles me transmitiam ,apesar que eles não sabiam grande coisa, mas tinha esse conceito. Já tocava outras coisas. E tinha esse conceito e gostava de Zeca Afonso, coises do Adriano e ouvia coisas que se faziam nalguns grupos, nomeadamente os de Coimbra. Quando entrei na faculdade, todo aquele apelo à vivência académica, tentei aprofundar mais essa parte que sabia que já trazia algum interesse detrás.”</p> <p>“começamos a tocar a musica integrada no gosto do grupo em pequenas alterações que alguns pequenos, como em Coimbra, começamos a utilizar a voz, a guitarra, a forma de coadunar viola, guitarra e voz. Sempre tive ambição pessoal de estes grupos serem grupos mais unidos, mais equilibrados nos seus arranjos e devem primar por terem algumas características diferentes e têm de apanhar algumas nuances, isto é, no caso da viola temos de fazer um ritmo de Coimbra, posso fazer também muita bossa nova, fui buscar ao fado de Lisboa alguns arpejos, a tensão dos baixos e eu quando fui fazer os arranjos da viola muitas vezes pegava em algumas progressões de acordes da bossa nova porque achava que se enquadrava bem. no caso da</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Influência de artistas: Zeca Afonso, Adriano Correia de Oliveira e Carlos Paredes. - O gosto começa a ser formado pela via de socialização primária (família) justificada pela residência dos pais e avós na cidade de Coimbra e até a frequência da Universidade de Coimbra. - No ensino secundário já ouvia Zeca Afonso e aprofundou o seu conhecimento quando entrou para a faculdade. - Nota-se influências de outros estilos aquando do momento de criação e consumo musical, assim o fado de Lisboa e Bossa Nova fazem parte dos géneros ouvidos pelo entrevistado. - O próprio consumo de obras de Zeca Afonso modificou o comportamento do entrevistado.

	<p>guitarra não fomos buscar tudo ao fado de Lisboa, fomos buscar mais à parte dos acordes com alguns apontamentos. Não consigo ser tão específico.”</p> <p>“A partir do momento em que conheci Zeca Afonso, para mim, foi uma... é um grande ícone para mim... e quando comecei... e a partir do momento em que eu ouço Zeca Afonso... musicalmente então foi completamente diferente... aquela simplicidade. É uma coisa que eu nunca conseguirei imitar. Em termos pessoais tornou-me numa pessoa muito melhor. Se o Zeca Afonso teve esse efeito em mim porque é que o mesmo Zeca Afonso, tocado por mim, pelo FODICBAS, não terá esse efeito noutra pessoa?”</p> <p>“Também gostamos de fado de Lisboa ponto final.”</p>	
Cultor 2	<p>“...às vezes, que quem gosta de fado de Coimbra são pessoas muito tristes, muito monótonas e isso não corresponde nada à realidade até pela nossa experiência. Indo mesmo em termos de gosto musical há coisas completamente surpreendentes, por exemplo, o nosso violinista principal, guitarra clássica, neste momento entrou para o grupo de fados a gostar muito de música eletrónica e é algo que é bastante curioso porque não há propriamente uma regra. Eu, por exemplo, se for aos meus gostos pessoais gosto muito de rock dos anos 80 e não me impede de gostar bastante do fado... uma pessoa aprende a gostar na faculdade e, às vezes, fica completamente apaixonado.”</p>	<p>- Entrada na faculdade e a vinculação à praxe, são momentos que podem ditar o gosto pelo género musical.</p> <p>- Os gostos são variados, desde música eletrónica ao rock, são algumas das preferências musicais dos protagonistas.</p>

	<p>“Foi uma coisa que aprendi. É a primeira coisa que se ensina aos caloiros na apresentação do grupo de fados. É fazer essa distinção (fado e Canção de Coimbra) para que eles também comecem a ter essa noção e essa cultura e achamos que fica bem a qualquer estudante conhecer essa distinção.”</p>	
Cultor 3	<p>“Sim, o meu pai estudou em Coimbra em 81 e sempre teve... uma ligação muito forte à canção de Coimbra e em casa tinha CD's de Zeca, Adriano...”</p> <p>“...o primeiro original tem uma influência de Heavy Metal, de musica pesada...”</p> <p>“...se houvesse mais gente a ouvir Goes muita gente passava a gostar de fado...”</p>	<ul style="list-style-type: none"> - A família desempenhou um papel na introdução ao gosto da Canção de Coimbra pela audição de Cd's de Zeca Afonso e de Adriano Correia de Oliveira. - Os gostos dos membros dos grupos são variados podendo assim desmoronar preconceitos como os que só gosta de Canção de Coimbra quem gosta de música ligeira. Apreciadores de Heavy Metal podem transpor essas influências na criação.
Cultor 4	<p>“O meu primeiro contacto a sério foi no primeiro ano da faculdade quando entrei no grupo de fados, mas já tinha ouvido temas mais banais como a "Coimbra tem mais encanto" a "Trova do vento que passa" já tinha ouvido antes mas nunca liguei muito.”</p> <p>“Também fazendo parte da praxe, claramente tinha um interesse pela preserva da tradição.”</p> <p>“E, claramente, a guitarra portuguesa, a tradição não só estudantil mas de Portugal inteiro, e não sei... é uma coisa que as notas da guitarra fazem em mim e acho que faz em muita gente também, que é um som único e transmite um sentimento único, que nenhum outro instrumento consegue transmitir.”</p> <p>“Também tinha o Henrique na altura que tocava bem, eu sempre quis tocar como ele e ver uma boa pessoa a tocar</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Entrada na Faculdade proporcionou o contacto com o grupo de fados e construção do gosto. - Praxe enquanto mecanismo reprodutor de gosto. - A guitarra Portuguesa enquanto símbolo de história e tradição, para além da sonoridade única que cativa qualquer português. Traço de identidade nacional. - O gosto e motivação para um instrumento passa pela capacidade técnica dos executantes que conseguem desempenhar bem uma peça e assim transmitir um sentido, um sentimento, para aquele momento. - Evidencia-se processos de socialização do gosto quer pelos membros do grupo, quer pela família que já tinha elementos que praticavam guitarra portuguesa. - Frequência de aulas de guitarra com professores ligados a Coimbra permite uma formação do gosto vinculada aos padrões de Coimbra.

	<p>claramente também te vai inspirar a querer tocar. Ver uma pessoa a tocar mal não te faz interessar nada pelo instrumento.”</p> <p>“...a minha mãe depois apoiou-me porque já tinha o historial do avô dela que também tocava guitarra portuguesa e ela apoiou-me nisto...”</p>	
Cultor 5	<p>“ Decidi entrar no grupo de fados de Engenharia porque sempre fui apreciador do fado de Coimbra...tinha cassetes antigas em casa, há sempre musicas mais conhecidas que me despertavam interesse...”</p> <p>“...assisti a uma serenata no meu ano de caloiro e aí interessei-me ainda mais pelo fado de Coimbra e comecei a ouvir...”</p>	<p>- O gosto começou a ser formado em casa por via da família.</p> <p>- Intensificou-se com a entrada no Ensino Superior com a visualização de uma serenata.</p>

II. Práticas Performativas, visibilidade e legitimação

2.1. Cena cultural

2.1.1. Regularidade dos eventos

Entrevistado	Excerto	Síntese
Cultor 1	<p>“Foi a nossa primeira noite de fados e guitarradas. Aconteceu no Ateneu Comercial do Porto e que serviu para celebrar os nossos dez anos”</p> <p>“Não ouvir um apontamento aqui e ali, não ouvir o fado ao centro quando vai à praça da alegria...”</p>	<p>- Há ocorrências de espetáculos como forma de celebração dos 10, 15, 20, 25 anos por aí em diante.</p> <p>- Referências ao Fado ao Centro e as suas aparições em canal televisivo que não são tão regulares quanto os espetáculos diários reproduzidos no estabelecimento Fado ao Centro.</p>
Cultor 2	<p>“Só passado umas semanas, um espaço de tempo, é que há um momento de apresentação dos grupos onde nós e as tunas atuamos para os caloiros e nos apresentamos. Temos esses momentos onde contamos a história do grupo e a dizer que se quiserem podem vir aos ensaios e passa um bocado por aí...”</p> <p>“Desde o ano passado que nós começamos a organizar a nossa noite de fados no sentido de aumentar a dimensão e a projeção do grupo. Organizamos o nosso a nossa noite, a qual intitulamos de "Recantus".”</p>	<p>- Todos os anos o grupo de praxistas da Faculdade de Farmácia efetuam uma mostra dos grupos aos caloiros no início do ano.</p> <p>- Há dois anos que se realiza, na Faculdade de Farmácia, uma noite de promoção da Canção de Coimbra e seus cultores no Porto, é o “Recantus”. Tem um carácter anual.</p>
Cultor 3	<p>“Na altura, a casa só via o grupo de fados uma vez por ano, na serenata e não havia grande ligação, até algum distanciamento entre o grupo de fados e a casa...”</p> <p>“Na altura o que o grupo fazia era a serenata da casa e eventos privados...”</p> <p>“atuações que os membros arranjavam muitas vezes para atuar devido às suas relações...atuações para a Ordem dos Advogados, atuações para propaganda médica...”</p>	<p>- Serenatas da faculdade costumam acontecer 1 vez por ano, todos os anos.</p> <p>- Era frequente o grupo realizar eventos privados remunerados para além da serenata da faculdade.</p> <p>- As atuações, muitas das vezes, eram arranjadas através de conhecimentos(capital social).</p>

Cultor 4	Ausência de referências	Ausência de Posicionamento
Cultor 5	Ausência de referências	Ausência de Posicionamento

2.1.2. Espaço

Entrevistado	Excerto	Síntese
Cultor 1	<p>“Foi a nossa primeira noite de fados e guitarradas. Aconteceu no Ateneu Comercial do Porto e que serviu para celebrar os nossos dez anos.”</p> <p>“É engraçado que já tivemos aqui uma Antologia de fados na Casa da Música mas depois disso nunca mais se fez...”</p>	- Casa da Música e Ateneu Comercial do Porto tidos como espaços de divulgação da Canção de Coimbra aberta à população geral.
Cultor 2	Ausência de referências	- Faculdade de Farmácia enquanto espaço de divulgação da Canção de Coimbra(Recantus) e dos rituais implícitos(serenatas académicas).
Cultor 3	<p>“ Houve uma altura que...a baixa do Porto não é o que é hoje em termos de noite, em que as galerias de Paris, o bar/restaurante tinha aberto há pouco tempo...tocávamos como grupo residente...”</p>	- A baixa do Porto e o bar/restaurante galerias de Paris eram espaços que recebiam os grupos e permitiam a divulgação do género nos seus espaços.
Cultor 4	Ausência de referências	Ausência de posicionamento
Cultor 5	Ausência de referências	Ausência de posicionamento

2.1.3. Coletivização

Entrevistado	Excerto	Síntese
Cultor 1	“... mas em termos teóricos tem de haver uma necessidade daquela faculdade, daquela academia, da casa, eu falo da praxe porque é o mais comum mas em termos de serenata a praxe deve estar envolvida, de querer ter esse momento, de querer ter um momento de reflexão, um momento cultural.”	- As serenatas, muitas vezes, surgem em contexto de Praxe, isto é, é organizado por um grupo de indivíduos de uma determinada Faculdade que pretende promover o ritual da serenata Académica, cuja regularidade é anual, ou em alguns casos, bienais.
Cultor 2	“Só passado umas semanas, um espaço de tempo, é que há um momento de apresentação dos grupos onde nós e as tunas atuamos para os caloiros e nos apresentamos.”	- Os membros de praxe organizam uma exposição dos grupos académicos aos novos alunos. Denota-se o interesse pelos grupos e a sua presença nas atividades.
Cultor 3	Ausência de referências	Ausência de posicionamento
Cultor 4	Ausência de referências	Ausência de posicionamento
Cultor 5	“Ao redor do Porto há todo um universo de gente e destas associações que promove eventos e que nos convida...”	- Associações promovem eventos para promover a Canção de Coimbra.

2.1.4. Criadores

Entrevistado	Excerto	Síntese
Cultor 1	<p>“A meu ver, essas pessoas estão praticamente confinadas aos representantes dos grupos de fado de cada faculdade. Que eu saiba, o foco da canção de Coimbra, como ela foi pensada, no seu âmbito, nos seus objetivos de representar a Academia, representar estudantes, representar os movimentos dos estudantes, Portugal e serenatas. Acho que as únicas pessoas organizadas e motivadas para o fazer são os grupos de fados das faculdades.”</p> <p>“ Existem grupos com antigos estudantes, pessoas que tocam. Já conheci grupos de antigo estudantes, grupos de pessoas que tocam fado de Coimbra, mas da minha experiência, do ponto de vista como a canção de Coimbra foi pensada de estudantes para estudantes, de estudantes para as tricanas, de estudantes a cantar sobre os seus momentos de vida, sobre os estudantes numa serenata às tricanas, numa serenata à faculdade, numa serenata à lua, nas noites. Nesse âmbito são os grupos de fado que a tocam mais fielmente. Já vi o Tiago Bettencourt tocar a “romagem à lapa” mas não foi esse o intuito com que a canção foi criada.” ”... são os estudantes que a reproduzem e a interpretam.”</p>	<p>- Na sua maioria, os criadores são estudantes que estão inscritos e usufruem da sua vida académica. Há também a presença de antigos estudantes mas de forma pontual.</p> <p>- Referência a músicos profissionais estabelecidos noutros géneros musicais que adaptaram conteúdos da Canção de Coimbra a exemplo, Tiago Bettencourt.</p>
Cultor 2	<p>“...tem de ser estudante ou para produzir agora de novo tem de pelo menos ter passado por isso para compreender o sentimento.”</p>	<p>- Para ser criador deve-se estar mergulhado na vivência académica ou pelo menos ter-se estado de modo a corresponder ao sentimento daí derivado. É preciso estar contextualizado, perceber aquilo pelo o qual o público alvo está</p>

		a passar, partilhar as mesmas vivências, os gostos etc.
Cultor 3	<p>“...são estudantes ou ex. estudantes...”</p> <p>“...é uma questão de se um grupo está na praxe, os elementos também estão na praxe”</p> <p>“...temos membros com 29 e membros com 20, 19 anos que são os miúdos que estão agora a começar e isto já se verificava quando o grupo tinha 5 anos...”</p> <p>“...a maioria até é estudante...temos 4 estudantes de licenciatura, 1 estudante de mestrado e 4 ex. estudantes...”</p>	<p>- Quem produz são os estudantes ou os ex. estudantes.</p> <p>- Estes membros têm de estar inseridos na praxe ou ter estado.</p> <p>- Longo alcance de idades dentro do grupo devido à coexistência de diferentes gerações no presente momento.</p>
Cultor 4	<p>“...quem produz isso são os grupos académicos de Canção Coimbra no seio dos estudantes.”</p> <p>“Só quem anda em praxe é que pode ingressar num grupo académico... ser do sexo masculino, tem de se interessar por fado, que é uma coisa muito rara hoje em dia, e tem que ser dedicado. Proficiência musical também é uma coisa que se dá valor, já aí tira-se mais uns candidatos.”</p> <p>“...o fado de Coimbra costuma ser tocado pelos estudantes ou ex. estudantes mas ao longo do tempo tem vindo a desvirtuar isso...”</p>	<p>- Os estudantes do Porto produzem e reproduzem a Canção de Coimbra no Porto.</p> <p>- Os critérios de admissão num grupo de fados passam por estar inserido na praxe, ser do sexo masculino, gostar de fado, ter alguma predisposição para tocar um instrumento e ser dedicado.</p>
Cultor 5	<p>“...quem tem esse papel é o Manuel Soares que fez uma série de arranjos ao grupo...depois cada elemento também vai juntado os seus detalhes à musica...e assim se vai modificando a musica e ganhando estilo...”</p> <p>“...a partir do momento que se torna um elemento do grupo de fados de Engenharia ficam para sempre no grupo de fados de Engenharia...”</p>	<p>- No caso do grupo de fados de Engenharia o processo de criação é atribuído a um membro em específico o que não inviabiliza a participação dos outros membros no processo.</p> <p>- Os criadores podem ser os estudantes no ativo ou antigos estudantes.</p>

2.1.5. Públicos

Entrevistado	Excerto	Síntese
Cultor 1	<p>“A resposta mais fácil e a mais direta é os estudantes do Porto...”</p> <p>“Depois temos os antigos estudantes, aqueles que de alguma maneira estiveram ligados à vida académica e que acabaram o seu percurso, mas que voltam e que gostam sempre de ouvir.”</p> <p>“Depois, existe sempre quem nunca esteve ligado à vida académica, que nunca estudou em universidades ou que se estudou em universidades nunca esteve ligado à vida académica com o fado de Coimbra mas, são musicas que para além da sua componente na vida estudantil também teve o seu componente na vida social portuguesa e que as pessoas gostam de ouvir, a maior parte das pessoas gostam da própria cultura portuguesa.”</p>	- Os públicos são constituídos, na sua maioria, pelos estudantes, antigos estudantes e pelo público que se identifica com o canto de intervenção.
Cultor 2	<p>“...o público aí, lá está, as próprias raízes estão muito mais fomentadas. É um público que respeita, sabe respeitar...”</p> <p>“...é um público que começa a ficar habituado. Começa a conhecer as musicas, principalmente os originais e, às vezes, até começa a pedir musicas ...”</p> <p>“...as pessoas começam a ter mais conhecimento do repertório de cada um dos grupos e dos temas...”</p>	- Público adequa o comportamento à circunstância, está a par das normas que regem os rituais e isso tem que ver com a frequência das intervenções dos grupos que faz com que o público seja educado e comece a estar sensibilizado para os novos temas e modos de comportamento.
Cultor 3	Ausência de referências	Ausência de posicionamento
Cultor 4	<p>“ ...nos outros anos é como se estivéssemos a tocar musica lounge, as pessoas falavam, não queriam saber, as pessoas viravam-se de costas</p>	- O público pode ser difícil de conquistar, principalmente numa atuação de grandes dimensões. No caso da Serenata Monumental do Porto, o público não está preparado para o evento, ou pelo menos o sentido que dão ao

	<p>e abriam uma garrafa, não queriam saber...”</p> <p>“...Este ano reparei que havia muito mais gente a olhar para o palco, talvez pelo sistema de som e pelo palco...”</p>	<p>evento não é do apreciar a serenata mas sim traçar a capa aos novos alunos e beber. Contudo, parece que a tendência está a inverter e, este ano, a Serenata aproximou-se dos padrões de comportamento registados em Coimbra.</p>
Cultor 5	<p>“O público é muito vasto, muito diverso. Desde a comunidade académica, desde professores a estudantes...professores estrangeiros, de todo o país, investigadores...temos também a comunidade em geral...e com isso vem uma diversificação enorme.”</p> <p>“...o público é o mais genérico possível...é muito variado...”</p>	<p>- Os públicos são diversificados e diferem de situação para situação.</p> <p>- Predominância da comunidade académica.</p>

2.1.6. Convenções Criadores e públicos

Entrevistado	Excerto	Síntese
Cultor 1	<p>“... numa praxe de 24 horas para os finalistas, houve pessoas que mal tocamos a “cantiga para quem sonha” começaram a dançar. Aquilo foi um escândalo. Um grande escândalo! Pessoal a dançar numa serenata? Alguém já viu uma coisa destas? E nós dissemos, não! Porque é que aquele gajo que chorou um pacote inteiro cheio de ranho sente mais do que aqueles que estão a dançar lá atrás. Se calhar o gajo que está caladinho ao canto não viveu nada, não sabe o que se passou, nada e aqueles ali viveram aquela música. E aquela música fez todo o sentido para eles. Acho que não é por uma pessoa ter aquele sentimento formatado de só porque são fados de despedida vão chorar todas as mágoas. Vou ficar com cara de mau a olhar? Porquê que uma pessoa não pode dançar um fado? Desde que não passem regras de civismo básico, porque não poderão dançar? Estão a desrespeitar o fado assim? A meu ver não. Desde que as pessoas sintam a música, percebam a música, percebam o momento... porque não dançar? “</p> <p>“Em que eu acho que apesar de tudo a canção de Coimbra é uma canção solene, é uma canção lírica e que, portanto, tocar num restaurante enquanto as pessoas estão a comer, só para fazer música de fundo não se enquadra. Não, não se enquadra na nossa visão. Nós não fazemos música de circunstância, nós não fazemos música de fundo. Mas acho que é uma</p>	<p>- Em contexto de serenata Académica, as normas de criação, execução e fruição são norteadas por preceitos tradicionais Académicos, algumas vezes mal interpretados.</p> <p>- Para se poder presenciar uma serenata é preciso ter noções de como se comportar durante um momento solene. A exemplo: tossir em vez de bater palmas no fim das músicas; não exprimir efusivamente o que se está a sentir como dançar, entre outros.</p> <p>- A Canção de Coimbra deve ser admirada em todo o seu esplendor, inserida no devido contexto, com o devido público e o devido momento.</p> <p>- O público espera ouvir baladas de despedida em homenagem aos que terminam os seus trajetos académicos.</p>

	<p>canção que se adequa bem a uma sala de espetáculo. A um espetáculo pré definido para que aquelas pessoas vão lá para querer ouvir fado, ou para ouvir aquelas pessoas ou fado genérico.”</p> <p>“Numa serenata académica, num momento praxístico solene, não há introdução às músicas, não há palmas. O Dux ou alguém ligado à praxe abre o momento. “</p> <p>“É um momento solene, portanto tudo é tratado como tal. Normalmente o alinhamento é feito por uma questão de acabar com um fado de despedida de homenagem aos finalistas ao daqueles que já não estão connosco. Queremos algo também diga algo aos estudantes, da sua vivência estudantil e queremos.”</p> <p>“ Eu sei que isto é uma questão fraturante nos últimos anos mas isto é a meu ver a praxe é uma brincadeira de adultos que não pode ser vista a mais do que isso e que só tem piada se todos jogarem da mesma maneira e respeitarem as brincadeiras uns dos outros.”</p>	
Cultor 2	<p>“...o público sabe que não pode fazer barulho, o público sabe que não pode aplaudir...”</p> <p>“...é impossível termos uma serenata com 20 mil pessoas todas caladas ao mesmo tempo e não se ouvir uma mosca. É impossível, é um barulho, às vezes, insuportável pelo menos para quem está... lá em cima, com a amplificação nem se nota tanto, mas cá em baixo é um barulho insuportável e depois se uma pessoa desrespeita e começa a falar, outra</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Verificamos a presença de normas comportamentais ajustadas ao momento e aos intervenientes. - É esperado que o público actue de determinada maneira ainda que por vezes não se verifique. - Dimensão considerável dos públicos em Serenatas Académicas como a Monumental Serenata. - Público heterogéneo, uns estão formatados no sentido da prática ritual da serenata, outros não e adotam posturas que saem da norma e que estão adequadas ao campo da música em geral (bater palmas).

	<p> pessoa começa a falar, outra pessoa começa a falar e pronto...” “...um público que conhece menos, um publico que se calhar não é tão de estudantes, nós damos primazia em apresentar o repertório que apresente um pouco de tudo, um pouco de todas as canções.” “...as atuações com maior nível de exposição são atuações que geralmente, nós encaramos todas as atuações seriamente, mas são atuações que requerem um maior nível de responsabilidade por toda a exposição que é feita ao grupo por estarmos em representação não só de nós próprios, mas também de uma faculdade. Dou o exemplo das grandes serenatas da Academia e aí isso acarreta uma maior responsabilidade e exige-nos semanas de preparação no mês que antecede essas atuações é, geralmente, mais denso em termos de ensaios que podem ser marcados extra. Nós funcionamos com um mecanismo de dois ensaios semanais mas, eventualmente, se virmos que há necessidade marcamos mais ensaios de acordo essa atuação. “ “Depois, também há outro tipo de atuações que nos levam a nós a ter um elevado grau de responsabilidade que é aquelas atuações em que nos estão a pagar. Essas atuações, como é obvio, se nos estão a pagar, se nos estão a contractar um serviço nós temos que responder com o nível de q qualidade exigido e temos de assegurar que isso acontece...” </p>	<p> - Necessidade de educar os públicos, mesmo os que estão inseridos na comunidade académica e praxística, através da adequação de conteúdo performativo e de transmissão da matéria. - O praticante tem de passar o sentimento pretendido com a musica, o público tem de sentir para que se possa considerar uma boa performance. - Praticantes são influenciados pela exigência do espetáculo sendo que as performances formais exigem mais tempo de preparação e mais responsabilidade. atuações menos formais são encaradas com mais naturalidade. </p>
--	--	--

	<p>tipo de atuações onde nos podemos sentir mais à vontade, sempre encarando com respeito e com responsabilidade mas dentro da nossa comunidade, que já nos conhecemos todos, essas acabam por ser atuações que, às vezes, apreciamos mais em termos de, pura e simplesmente, por apreciar aquilo que estamos a fazer, musica que estamos a tocar em conjunto com os nossos amigos que acabam por estar na audiência. São atuações que se podem considerar mais descontraídas, aquelas que são menos formais porque em termos de serenata, às vezes, acabamos por estar mais nervosos nessas situações do que por exemplo nas serenatas da Academia. Mas, são atuações que são encaradas com mais naturalidade por parte de quem toca porque também quem está a assistir já sabe quem nós somos, já sabem daquilo que somos capazes...”</p> <p>“Nós procuramos sempre, em todas as atuações mais informais, ou seja, naquelas em que apresentamos as nossas musicas, em que não temos de estar de capa traçada, aquelas atuações que não são serenatas, nós procuramos sempre fazer uma apresentação, contextualizar a musica, interagir com o público e dar um bocado essas nuances, dar um bocado... contar um bocado da história do fado de... da Canção de Coimbra e também, às vezes, dar também a destacar os nossos originais como sendo nossos e como sendo uma sonoridade algo diferente e é a partir daí, creio que interagindo com o</p>	
--	---	--

	<p>público e educando-o que comece a surgir essa visibilidade e a distinção por parte do grupo, a distinção das várias vertentes.”</p> <p>“Nós temos de estar, pelo menos, se não estivermos a sentir temos de enganar o público, ou seja, precisamos de mostrar ao público que estamos a sentir aquilo que estamos a tocar. Temos de interpretar com o sentimento, com emoção, a interpretação que se está a dar naquele momento é uma interpretação única como uma peça de artesanato que não volta a ser repetida porque cada uma tem a sua interpretação.”</p>	
Cultor 3	Ausência de referências	Ausência de posicionamento
Cultor 4	<p>“... o público não nos deve nada, nós é que devemos...”</p> <p>“...é o nosso dever cativar o público e se o público é desrespeitoso a culpa é nossa por não os conseguir cativar...”</p>	- Os músicos têm o dever de apresentar uma performance digna, de excelência e o reconhecimento do público advém dessa avaliação e só então é que se consegue que o público se comporte de maneira adequada à circunstância.
Cultor 5	<p>“...antes de mais procuramos adaptar as músicas ao publico alvo, por exemplo, se encontramos um público mais jovem procuramos tocar musicas mais rápidas, mais alegres...se apanharmos um grupo de pessoas mais velhas procuramos tocar musicas próximas do seu tempo como a samaritana, o meu menino...”</p>	- Há um esforço de adaptação dos conteúdos ao público, se for jovem tocam musicas mais rápidas, se forem idosos tocam musicas que lhes permitem associar a tempos antigos.

III. Representações e reputações sobre a Canção de Coimbra

3.1. Lutas no campo da Canção de Coimbra

3.1.1. Relação entre a Canção de Coimbra e o Fado de Lisboa

Entrevistado	Excerto	Síntese
Cultor 1	<p>“eu gosto pouco de chamar fado porque: primeiro a Canção de Coimbra teve uma origem anterior ao fado...”</p> <p>“...distanciamos muito da sonoridade de Lisboa...”</p> <p>“...Hoje em dia o fado de Lisboa está muito divulgado. Há muita... muitos artistas a fazer espetáculos pelo país inteiro com espetáculos integrais de fado... a semana passada tivemos aqui no Porto.”</p> <p>“Apesar de tudo tivemos um pequeno apontamento de fado de Lisboa porque nós temos um compromisso. Que foi escrito pelos fundadores e que todos tivemos de aceitar e quer toda a gente tem de aceitar e que fala de como é que nós somos hierarquizados, fala da nossa hierarquia e fala que cantamos fado de Coimbra nos trâmites em que devemos cantar e interpretar, desenvolver divulgar ponto final. Também gostamos de fado de Lisboa ponto final. E esta frase não... não diz nada. Não diz que nós temos de interpretar fado de Lisboa, não diz, simplesmente gostamos também. E então para fazer jus a essa frase criamos aquele momento antes da abertura do espetáculo em que recriamos uma, interpretamos uma música que nos diz muito que é "fado do estudante" interpretado pelo Vasco Santana.”</p> <p>“é logo a técnica, é logo as sonoridades. O fado de Lisboa tem</p>	<p>- o fado de Lisboa e a Canção de Coimbra possuem diferenças, mais ou menos perceptíveis consoante o domínio dos conteúdos relacionados com o género musical (a guitarra portuguesa pode parecer igual ao indivíduo desatento e não treinado, contudo a de Lisboa é diferente da de Coimbra, assim como a sonoridade que é diferente e até mesmo os modos de apresentação dos artistas, que mesmo distintos aparentam tocar o mesmo género musical).</p> <p>- O fado de Lisboa está mais disseminado pelo país do que a Canção de Coimbra e até nos próprios grupos do Porto se verifica essa influência.</p> <p>- O género feminino tem um papel mais predominante no fado de Lisboa do que na Canção de Coimbra, aliás, é praticamente inexistente.</p>

	<p>muito que se lhe diga, não é? Também, não é propriamente assim uma entidade, o fado de Lisboa pode ter várias caras e vários momentos, há os fados maiores ou menores e o fado da Mouraria, pronto. Também tem vários momentos e várias interpretações mas acho que nenhum deles tem o nível de sonoridade que nós temos...”</p> <p>“eles usam mais o arpejar simples de nota a nota ou do acorde... ao nível das letras que se ouve em Lisboa temos aqueles fados mais antigos em que são quase como histórias, que são contadas e depois temos os fados mais contemporâneos em que contam vivências deles, vivências do bairro, de amores, desamores mas de uma forma muito direta”</p> <p>“A despedida, no fado de Lisboa, é a morte...”</p> <p>“Depois há aquelas questões da guitarra de Coimbra ser diferente da Guitarra de Lisboa. Há a questão da estética da guitarra, o tom abaixo, que em termos práticos não diz muito, mas em termos dos cantores a forma da interpretação vocal é muito diferente porque o fado de Lisboa tem muitas mulheres a interpretar temas e no fado de Coimbra isso é mais raro se é quase inexistente...”</p>	
Cultor 2	<p>“...o fado de Lisboa tem mais a tradição de, na sua génese, é a saudade dos tempos áureos de Portugal, mais relacionado com a história de Portugal, com os Descobrimentos, a saudade dos marinheiros que partem, das mulheres que veem os seus maridos partirem, daí que muitas vezes, na sua maioria, o fado de</p>	<p>- O entrevistado mostra uma certa dificuldade de separação do género tendo em conta que os agrupa em termos de génese e o manuseamento dos conteúdos temáticos de Lisboa apresentam-se de forma vaga.</p> <p>- Até à entrada na Faculdade o entrevistado desconhecia a existência da Canção de Coimbra aglutinando o género ao Fado de Lisboa.</p>

	<p>Lisboa é cantado por mulheres. Esse sentimento de saudade também vem daí...”</p> <p>“Desconhecia completamente a distinção entre o fado de Lisboa e a Canção de Coimbra...”</p>	
Cultor 3	<p>“...a Canção de Coimbra dos anos 20, 30 não é muito diferente do fado de Lisboa em termos de arquitetura dos temas, mas com temáticas próprias e típicas dos estudantes...”</p> <p>“...a verdade é que os três conceitos são o mesmo...estás a pegar em conceitos que não são essenciais para o que estás a fazer...nem sequer é uma discussão importante para se ter...”</p>	<p>- Proximidade dos temas entre o fado de Lisboa e da Canção de Coimbra na década de 20 e 30.</p> <p>- Não considera relevante o eventual alcance conceptual das designações Canção de Coimbra, fado de Coimbra ou fado académico. É um debate escusado. A tentativa de conceptualizar o que se produz não influencia em nada o que os grupos fazem.</p>
Cultor 4	<p>“...chamou-se fado naquela altura por duas razões. Primeiro para ser publicitado mais facilmente, para aumentar a popularidade, para chamar a atenção mais facilmente e a segunda é porque naquela altura era o fado do estudante, que falava das suas mágoas, eram os desamores, era tudo o que o estudante sentia naquela altura.”</p> <p>“... o fado de Lisboa é muito mais vadio que o nosso, muito mais junto do povo e o nosso é muito mais junto do estudante.”</p> <p>“A disposição dos artistas permitem distinguir o fado de Lisboa do fado de Coimbra. Em Lisboa os guitarristas estão atrás da fadista, em Coimbra o cantor está atrás dos músicos para dar mais visibilidade a todos...”</p> <p>“O fado de Lisboa toca-se muito mais corrido...”</p> <p>“O fado de Lisboa nasceu dos estratos sociais mais baixos mas, hoje em dia, apela a todos e atravessa todos os estratos sociais.”</p>	<p>- A introdução da terminologia fado nas produções da Canção de Coimbra devem-se às vantagens comerciais, de visibilidade e de reconhecimento que a terminologia trazia. Outro ponto é que os temas se enquadravam nas temáticas do fado de Lisboa.</p> <p>- Fado de Lisboa está direccionada para a população geral, enquanto que a Canção de Coimbra é para os estudantes.</p> <p>- As sonoridades distanciam-se em termos vocais e instrumentais.</p> <p>- A origem dos géneros remete para o seio popular e o seio estudantil.</p>

<p>Cultor 5</p>	<p>“...diferença pelos ritmos, embora as pessoas não saibam dizer conscientemente qual é a diferença musical entre o fado de Lisboa e o fado de Coimbra, mas creio que o ritmo do fado de Coimbra é o que marca a diferença. O fado de Lisboa é mais monótono muito marcado e estes ritmos são...a emotividade da musica são mais tristes, quando são alegres tem uma energia muito própria...”</p> <p>“...há visões diferentes sobre isso...a arte tem uma visão muito subjetiva...para mim a definição de fado foi extravasada...nessa geração dos anos 70...a estrutura modificou bastante e há pessoas que não se sentem à vontade para chamar aquilo de fado...que romperam a estrutura do fado...”</p>	<p>- Existem várias diferenças, desde os ritmos às temáticas ou até mesmo a disposição dos músicos.</p> <p>- Década de 70 criou a rutura com o fado.</p>
------------------------	--	--

3.1.2. Relação entre Canção de Coimbra e o género feminino

Entrevistado	Excerto	Síntese
Cultor 1	“... em termos dos cantores a forma da interpretação vocal é muito diferente porque o fado de Lisboa tem muitas mulheres a interpretar temas e no fado de Coimbra isso é mais raro se é quase inexistente...”	- A importância da mulher no género Coimbrão é quase inexistente do ponto de vista de criação e reprodução artística.
Cultor 2	“...o fado de Lisboa é cantado por mulheres.”	- O entrevistado refere que em Lisboa o fado é cantado por mulheres dando a entender que na Canção de Coimbra à uma predominância masculina na execução.
Cultor 3	“...a voz masculina está lá...” “...em termos de espetáculo aquilo que permite distinguir é o facto de serem só homens, de estarem trajados, se bem que o grupo de fados de Ciências tem mulheres, estava-me a esquecer desse pormenor, mas tradicionalmente só serem homens...”	- Forte presença do género masculino nas performances mesmo tendo em conta a existência de mulheres no seio do grupo de fados de Ciências.
Cultor 4	“A canção de Lisboa é mais protagonizada pelas mulheres...a canção de Coimbra é estritamente do homem... por causa da tradição das serenatas às mulheres...” “...muitos dos nossos temas são virados para uma donzela, para uma tricana, para os amores e mesmo o próprio timbre, a própria tonalidade impossibilita um bocado a ser cantada pela voz feminina.”	- A presença da mulher na Canção de Coimbra é inexistente no sentido de executantes, contudo o seu papel é relevante nas manifestações do género, em concreto, na sua forma mais genuína: a serenata. - Impõem-se algumas impossibilidades à mulher desde a afinação da guitarra em Ré, um tom mais baixo do que o normal, até aos temas direccionados para as mulheres e não para os homens.
Cultor 5	Ausência de referências	Ausência de posicionamento

3.1.3. Relação entre a Canção de Coimbra e o mercado

Entrevistado	Excerto	Síntese
Cultor 1	<p>“Eu não sei se falas da comercialização do fado de Coimbra como uma coisa má porque eu, pessoalmente, não acho. Eu já fui ver o fado ao centro. Fui ver algumas atuações desses antigos estudantes e acho que eles simplesmente é como se estivessem a fazer um teatro. Eles estão a mostrar aquilo que fizeram. Acho que é uma atuação como outra qualquer e é um momento cultural para quem vem de fora e quer conhecer a nossa cultura como outro qualquer que acho que devem ter o direito de perceber o que é que isso faz. Acho que é uma coisa única no mundo e acho que se há grupos de fado com organização suficiente para isso acho que o devem fazer se não discordarem daquilo para que foram criados.”</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Grupos de Coimbra estão consolidados profissionalmente e comercializam a arte diariamente através de atuações pagas em espaços próprios para a difusão do género como o “Fado ao Centro”. - A arte não está ao serviço do mercado mas este completa-a. - Nestes espaços há uma multiplicidade de possibilidades de consumos culturais tais como a compra de CD’s, a visualização de um concerto, compra de outro tipo de merchandising.
Cultor 2	<p>“Sim, há grupos em Coimbra que vivem exclusivamente disto e já não são estudantes. Já foram, é certo, mas já não são estudantes e vivem exclusivamente disto e cobram, e bem, por cada atuação que lhes é pedida.”</p> <p>“O aspeto comercial também. Por exemplo, só para comparar, nós muitas das atuações, a maior parte das atuações que fazemos, nós não cobramos por elas. Só muito esporadicamente podemos pedir, às vezes, se for uma deslocação ou se for um sitio muito longe, podemos pedir uma refeição ou o que seja, um jantar para não sairmos de lá, pronto. A maior parte das atuações que nós</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Antigos estudantes aliam a prática musical à profissionalização ao cobrarem pelas atuações. - Os grupos que já possuem reputação além Porto, por norma, tendem a pedir caché pelas atuações. Por outro lado, os grupos que ainda estão no caminho da afirmação têm de se sujeitar a atuar sem fins lucrativos, muitas vezes, até pagam os transportes e alimentação na procura de reputação e afirmação no campo da Canção de Coimbra. - A repetição, isto é, a regularidade com que os grupos são convidados é um indicador de reputação pelo gosto.

	<p>fazemos nós não cobramos dinheiro por elas. Acho que é um ponto que cá ou é mesmo o nosso grupo de fados. Eu sei que há grupos de fado da Academia que podem cobrar regularmente, especialmente porque é uma coisa que para se conseguir ganhar algum dinheiro com isso, para assegurar a manutenção dos custos dos instrumentos e deslocações também é preciso ganhar uma reputação além Porto. Cá no Porto, às vezes, os convites são mais informais, é por conhecimento, então uma pessoa não vai cobrar por causa disso. Quando é uma deslocação maior, penso que quando a reputação chega fora do Porto, por exemplo e no nosso caso temos a sorte disso já começar a acontecer. Nós podemos começar a cobrar por causa dessas atuações.”</p> <p>“ É uma atuação que nós cobramos mas, pela repetição prova que a nossa reputação chegou, conseguimos chegar fora, além do Porto, ainda muito que modestamente mas, conseguimos!”</p>	
Cultor 3	<p>“...as atuações...eram uma coisa muito bem paga...”</p>	- Algumas atuações podem ser remuneradas, contudo o numero de atuações com esse cariz tem vindo a diminuir devido à conjuntura.
Cultor 4	<p>“Neste momento, profissionalmente temos o fado ao centro em Coimbra, que é composto por antigos estudantes que enveredaram pela via profissional.”</p>	- Grupos estabelecidos comercialmente com um espaço próprio de divulgação constituído por antigos estudantes de Coimbra.
Cultor 5	<p>“... o grupo (FEUP) tem uma história um pouco peculiar, e até agora creio que é única no panorama no fado de Coimbra na cidade do Porto que teve uma geração que foi de um virtuosismo invulgar, tanto é que vários elementos dessa formação são</p>	- Antigos membros do grupo de fados da FEUP singraram no mundo da música e têm carreiras para comprovar.

	músicos profissionais, com carreiras...”	
--	---	--

3.1.4. Diferenças Porto/Coimbra

Entrevistado	Excerto	Síntese
Cultor 1	<p>“nenhum grupo de fados se envergonha de dizer que toca Canção de Coimbra! Nenhum guitarrista se envergonha de dizer eu toco guitarra portuguesa, eu toco guitarra de Coimbra, acho que nenhum de nós tem vergonha de dizer isso mas, se calhar, tínhamos orgulho de dizer eu toco no grupo de fados do Porto. Tocamos canção de Coimbra no Porto e lá é muito diferente de Coimbra? Em algumas coisas é diferente. Uma pessoa que vá à monumental de Coimbra e que vá à monumental do Porto diz que é como em Coimbra mas está mais barulho. E é nos Aliados e não é na Sé. Em Coimbra faz-se uma coisa e no Porto faz-se outra coisa do mesmo género mas diferente.”</p> <p>“Agora, acho que no Porto faz-se muito mais estudante a estudante com apontamentos de irmos tocar ali ou fazemos por ir tocar ali ou aqui, mas nada muito organizado como há em Coimbra porque acho que estamos numa fase precoce de ainda estarmos a ver o que queremos fazer. Eu sei que há grupos de fados com 20 anos mas, em termos coletivos ainda estamos a perceber o que queremos fazer, o que é que há para fazer, o que é que dá para dar do Porto à canção de Coimbra”</p> <p>“...Uma coisa mais institucionalizada, sim. A escola de música... não sei o que seja isso. Não sei que tipo de aulas se dá nessa escola... se teóricas, práticas, se dá créditos ao fim, não sei. “</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Os praticantes da Canção de Coimbra no Porto reconhecem a posição em que estão (dominados) e a posição em que praticantes de Coimbra estão (dominantes). - As diferenças reportam para: os modos de comportamento dos públicos em relação aos grupos de Canção de Coimbra. Em Coimbra mostram sensibilidade e conhecimento das normas ao permanecerem em silêncio durante as atuações, no Porto, o público tende a não seguir esses padrões de regulação entre os agentes. - As práticas tendem a ser reproduzidas no enquadramento tradicional, há uma propensão para a reprodução dos rituais de serenata. - Os grupos de Coimbra brotam num ambiente institucionalizado, com escola própria e apoios da Universidade; em contrapartida, os grupos do Porto são autónomos apesar de carregarem o nome das instituições de ensino em que nascem. - O Porto apresenta um cenário fragmentado de grupos, desde a separação geográfica das Faculdades. - Em Coimbra, os seus praticantes assumem a via profissionalizante desde cedo pois o cariz restrito, assente numa espécie de meritocracia de execução técnica dos instrumentos, e institucionalizado faz com que estes elementos sejam impulsionados para outras frentes de atuação, as quais, muitas das vezes, profissionais. - No Porto, os grupos seguem caminhos semelhantes ainda que separados. As atuações são mais de estudantes para estudantes do que para fins lucrativos. - Os grupos do Porto tendem a afirmar-se entre si e entre os grupos de Coimbra através

	<p>“...aqui temos o grupo de fados da faculdade x, lá temos o grupo de fados "amanhecer", "in Ilo tempore"...Aqui está ligado ao fenómeno faculdades e lá está ligado a algo mais institucionalizado, mais restrito.”</p> <p>“... eles ainda continuam com muita dessa essência. Quando os ouço tocar acho que, por exemplo, os grupos de fados do Porto, acho que lutam por aquele que toca a música mais difícil e isso foi uma coisa engraçada que eu notei na noite de fados de Enfermagem quando trouxeram um grupo de Coimbra. É que os do Porto querem tocar as musicas mais difíceis, com maior arranjo, com aquela linha de guitarra mais elaborada e eles chegaram de Coimbra, com muito mais saber do que qualquer um de nós, e tocaram fados tradicionais, de três quatro acordes, tocados impecavelmente, a captar aquela primeira essência e fizeram da simplicidade a mestria e acho que é aí que nós falhamos.</p>	<p>da execução de temas mais elaborados. Desta maneira posicionam-se no campo como um grupo reconhecido pelos seus pares.</p>
Cultor 2	<p>“...cá no Porto, infelizmente, também talvez devido à dimensão da Academia é um bocado mais difícil, mas também por falta de raízes e tradição nesse sentido também creio eu...”</p> <p>“...referências à Torre dos Clérigos, ou às pontes, ou ao Rio Douro por parte dos grupos de fado na elaboração dos seus originais e isso são elementos, como é óbvio, que não vamos encontrar na canção de Coimbra ou em qualquer original do resto do país.”</p>	<p>- Em Coimbra há a presença de uma forte tradição da Canção de Coimbra. No Porto, vê-se que é um fenómeno “recente” devido à falta de enraizamento de comportamentos e o peso da dimensão da Academia influencia a fraca difusão dos padrões de comportamento.</p> <p>- Diferenças do ponto de vista de influências criativas. No Porto, a Torre dos Clérigos e o Rio Douro servem de inspiração na criação de temas.</p> <p>- Estudantes de Coimbra não legitimam a presença do género no Porto. O legítimo é o de Coimbra.</p>

	<p>“...tenho um caso específico do meu tio que estudou em Coimbra e que quando me ouve a falar que, aqui, temos um grupo de fados e que tocamos fado ele torce o nariz porque isso é em Coimbra, não é em mais lado nenhum.”</p>	
Cultor 3	<p>“...é essencialmente geográfico, depois...eu noto que no Porto sempre houve uma preocupação de afastar de intervenção, orientar mais o fado académico para a saudade, à muita produção da balada de despedida no Porto...noto ausência de musica de intervenção...acho que foi um afastamento intencional...”</p> <p>“associam o canto de intervenção a Coimbra e no Porto não tens disso, não associas a luta social aos temas do Porto...”</p>	<p>- O entrevistado aponta para a diferença geográfica, ou seja, o afastamento dos grupos deriva pela falta de proximidade geográfica entre eles. A divisão por polos espalhados pela cidade do Porto atrapalha o processo de partilha e comunicação.</p> <p>- O Porto não é marcado pela canção de intervenção mas sim pelas baladas de despedida.</p>
Cultor 4	<p>“....cá no Porto compomos temas sobre o viver estudantil no Porto.”</p> <p>“É muito difícil afastarmo-nos de Coimbra quando a guitarra é de Coimbra e toda a cultura da Canção Coimbrã veio de Coimbra. Nós tocamos e cantamos Canção de Coimbra e há um certo limite até onde nós podemos ir para continuar a ser Canção de Coimbra. Mas, novos temas, novos sons, podemos explorar na guitarra de Coimbra cá no Porto. A Canção de Coimbra canta Coimbra, aqui no Porto cantamos o Porto. É isso que nos difere.”</p> <p>“ Os grupos de fado em Coimbra têm uma filiação direta com a Associação Académica de Coimbra... cá temos um aparecimento menos burocrático...”</p>	<p>- É difícil afastar o que fazemos no Porto de Coimbra pois partilhamos uma série de símbolos, significados, rituais, contudo é possível divergir na composição de temas originais relacionados com a vivência no Porto e na procura de novas sonoridades.</p> <p>- Os grupos de Coimbra estão associados à Associação Académica enquanto que os grupos aqui estão por conta própria e tem de arranjar mecanismos de sobrevivência ao longo dos tempos. Para além dessa dificuldade, a ligação com a praxe faz com que se perca o sentido musical e os processos meritocracia são trocados por “cunhas”.</p> <p>- A disposição dos polos faz com que o cenário da Canção de Coimbra no Porto seja difuso.</p>

	<p>“...cá nascemos com as próprias mãos, lá eles inscrevem-se...”</p> <p>“... temos um sistema defeituoso de cunhas, de reconhecimento pela praxe e não pela musicalidade...”</p> <p>“...os elementos daqui têm de ser da praxe e lá tens elementos que não são da praxe...”</p> <p>“...aqui somos um arquipélago e é muito difícil chegar às outras ilhas, enquanto que lá são todos unidades...”</p> <p>“... não temos apoios da Associação Académica, aqui atuamos quase que pro bono...”</p> <p>“...é como se cá houvesse um clubismo, lá não há isso...”</p>	
Cultor 5	<p>“...o estilo Coimbra, para fora, tem um estilo muito sisudo e muito sofrido, muito dramático mas há uma parte muito importante de irreverência, de brincadeira que os estudantes sempre tiveram quando é adequado...”</p> <p>“...fizemos um instrumental de uma música dos Muse e apresentamos numa Monumental Serenata...”</p> <p>“...em Coimbra os grupos de fado são fundados por amigos...no Porto os grupos ligam-se às faculdades. Em Coimbra isso não acontece, há uma secção do fado da Associação Académica e os grupos criam-se e bebem daí formação...”</p> <p>“...em Coimbra os grupos começam e acabam e no Porto isso não acontece...em Coimbra não há grupos com tanta história como no Porto...”</p> <p>“...em Coimbra eles defendem o fado de Coimbra como seu e de vez em quando vamos a Coimbra tocar...e vamos aos sítios frequentados pelos</p>	<p>- Estilo de irreverência é marcado pela apresentação de temas influenciados por bandas internacionais.</p> <p>- Fundação de grupos de Coimbra ligados à Associação Académica o que lhes confere um carácter efémero, por outro lado, os grupos do Porto permanecem ao longo do tempo.</p> <p>- Grupos de Coimbra consideram que a legitimidade da reprodução do género musical deve ser reservada a eles.</p>

	<p>fados de Coimbra e vêm logo perguntar quem nós somos...e passando a resistência inicial até se dão coisas engraçadas...”</p> <p>“Lá reconhecem a custo que também no Porto se toca bem...”</p>	
--	---	--

3.2. Tendências do Campo

3.2.1. Avaliação da produção musical portuense no campo da Canção de Coimbra

Entrevistado	Excerto	Síntese
Cultor 1	<p>“...porto querem tocar as musicas mais difíceis, com maior arranjo, com aquela linha de guitarra mais elaborada.”</p> <p>“Mas se toda a Academia, nem é toda a Academia, são todos os grupos de fados entre eles, trabalharem entre eles, como forma de discutir estas coisas e passarem a fazer eventos conjuntos, a fazerem tertúlias conjuntas, fazer estudos como estás a fazer porque as coisas têm de ser estudadas, têm de ser esmiuçadas e as pessoas têm de falar entre elas. Se não confrontarmos as diferenças não há maneira de as coisas andarem para a frente. Não há maneira de haver dinâmicas. Não há maneira de haver uma identidade portuense no meio da Canção de Coimbra, no meio do fado estudantil.”</p>	<p>- No Porto, os grupos procuram produzir e reproduzir temas com elevada exigência técnica.</p> <p>- Clara fragmentação da relação intergrupar o que evidencia a falta de coesão em termos de produção.</p> <p>- A partir da coletivização dos grupos, ou seja, formação de uma unidade em torno de interesses comuns, é que se pode falar de uma legitimação das práticas e do género no Porto.</p>
Cultor 2	<p>“...tenho um caso especifico do meu tio que estudou em Coimbra e que quando me ouve a falar que, aqui, temos um grupo de fados e que tocamos fado ele torce o nariz porque isso é em Coimbra, não é em mais lado nenhum. É aquela coisa da tradição que não pode ser exportada para outros sítios nem ser utilizada, porque se é interpretada noutros sítios tenta-se pegar nessa génese e evoluir a partir dela acho que também poderia ser motivo de orgulho em vez de ser motivo de tanta polémica, de tanto torcer o nariz em relação a essa situação.”</p>	<p>- Visto por elementos provenientes de Coimbra, as produções do Porto não são reconhecidas como autenticas, só as de Coimbra.</p> <p>- O entrevistado refere que a continua criação de temas poderá levar ao estabelecimento de um género próprio do Porto.</p>

	<p>“...é através destes originais que daqui a uns anos creio que podemos estar em condições de falar de uma Canção do Porto.”</p>	
Cultor 3	<p>“... do ponto de vista de criação o grupo de fados passou por dois momentos distintos. Quando eu entrei o grupo tinha 5 originais. São os originais que se conhecem porque os que foram produzidos depois são todos mais recentes, têm 1 ano e pouco. Quando eu entrei tínhamos o turbilhão, uma balada de despedida, duas musicas cantadas e uma musica que nunca tinha ouvido até há pouco tempo, é um instrumental que abre o nosso CD...”</p> <p>“...se olhares para os originais dos grupos vais perceber diferenças...o primeiro original tem uma influência de Heavy Metal, de musica pesada e isso nota-se na criação deles, a velocidade do turbilhão...e eram tocadas com palheta o que dificulta o uso da técnica correta...”</p> <p>“É engraçado que das músicas originais que tocamos, nenhuma tem letra original de um gajo do grupo de fados...são letras de um amigo nosso que é próximo do grupo...”</p> <p>“...entretanto já temos um fado de despedida, que foi esse tal elemento que se licenciou que a fez, temos um instrumental novo, temos uma cantada nova, temos uma balada de despedida que, apesar de eu não a conhecer, já esta feita, só falta uns arranjos de guitarra portuguesa que é para eles apresentarem para o ano porque são finalistas e é um bocado isso. O momento criativo tem sido muito mais</p>	<p>- O grupo de fados de Direito passou por dois momentos em termos de produção, uma marcada pelos fundadores e pelas suas influências musicais na criação dos originais, outra geração, a mais recente, é marcada pelo fim dos cursos e por isso surgem baladas de despedida.</p> <p>- É possível perceber a identidade de um grupo ao ouvir as suas produções. Os temas originais têm pistas identitárias que permitem perceber de que grupo é que estamos a tratar.</p>

	<p>frequente mesmo ao nível de novos arranjos.”</p> <p>“...a primeira formação do grupo de fados de ciências, tu ouves as musicas e aponta-te para aquilo...o fado da confissão, a balada de despedida de 95, o fado de despedida de 94, a terra franca tem uma identidade muito própria e o compositor é sempre o mesmo mas tu sentes que são eles... “</p>	
Cultor 4	<p>“E nessa altura havia esses grupos e não passava muito mais, não havia muita atenção a outros grupos mas a partir desse momento nós também começamos a desenvolver o nosso grupo nessa altura. “</p> <p>“Depois, passado uns anos, reparei que a Canção de Coimbra foi ficando bem estabelecida no Porto. Surgiram novos grupos, grupos mais pequenos, grupos que trouxeram coisas novas para a Canção do Porto porque até aquela altura, 2012, acho que por serem sempre os mesmos grupos no "Top", acho que se estava um bocado estagnada na altura. Eram sempre os mesmos temas, e agora com o surgimento dos novos grupos, novas ideias, novas influências a Canção de Coimbra no Porto está a ter um desenvolvimento muito maior. Está a haver um novo surgimento de temas.”</p> <p>“Não se pode congelar a Canção de Coimbra naquele momento, nos anos 60/70. O fado de Coimbra tem desenvolvido e evoluído....”</p> <p>“...acho que todos os grupos de fado da Academia do Porto têm um original. Exceto um ou outro. Noto um esforço em prol disso. Os grupos de fado têm de deixar alguma coisa para serem aceites, para serem</p>	<p>- O Porto passou por um período de estagnação ao nível da produção própria de temas e dos grupos existentes. A partir de um certo momento surgem mais grupos que tentam afirmar-se através de processos criativos.</p> <p>- Constatação de que a Canção de Coimbra deve estar sempre a evoluir e não pode estagnar o que também parte dos seus actuais cultores contribuírem para que isso aconteça.</p> <p>- Os grupos estão a ingressar num processo de produção de temas originais o que é algo positivo pois contribui para afirmação do grupo entre os grupos, entre Academia e depois permite a mesma afirmação entre os grupos de Coimbra e a Academia de Coimbra.</p> <p>- Original “Balada ao Douro” foi um tema que deu visibilidade e reconhecimento ao grupo.</p> <p>- Falta cultura de produção de baladas de despedida no Porto.</p>

	<p>válidos. Têm de deixar alguma coisa para serem recordados se não, são só grupos passageiros.”</p> <p>“...Balada ao Douro remete para o Porto, para o Rio Douro e deu-nos reconhecimento, sendo o nosso primeiro original...”</p> <p>“Acho que falta uma cultura das baladas de despedida cá no Porto, uma homenagem aos estudantes que partem e isto foi uma dedicatória aos estudantes do Porto que partiam naquele momento.”</p>	
Cultor 5	<p>“...nós temos originais, mas nós normalmente não procuramos fazer originais, investimos muito pouco tempo a fazer originais por nenhuma razão especial...não surgiu...mas acho muito positivo que os grupos criem originais desde que acrescentem qualidade ao repertório, e acho positivo, e ainda bem que há grupos no Porto que o fazem, creio que faz falta...”</p>	<p>- O grupo de fados de Engenharia não considera os originais relevantes ao ponto de orientarem a sua conduta nesse sentido, ainda assim os originais, quando acrescentam qualidade ao repertório, são bem vindos.</p>

3.2.2. Representações sobre o self e o que pratica

Entrevistado	Excerto	Síntese
Cultor 1	<p>“Para mim Canção de Coimbra é musica portuguesa, estilo canção, tocada com viola e guitarra ou viola, guitarra e uma voz. Tocado por, preferencialmente ou principalmente estudantes ou antigos estudantes de forma a contar ou a abordar momentos de vida muito específicos da vida de estudantes, da luta de estudantes ou daqueles momentos de luta ou de homenagem. Portanto, trata-se de um estilo de musica feito, tocado de uma forma muito especial por aquele grupo de pessoas a abordar aqueles temas.”</p> <p>“As canções não são só nossas. Nós não temos todo o direito às canções, as canções são livres cada qual pode fazer a interpretação que quiserem e é livre, mas aqueles objetivos com aquele ambiente por detrás, com aquela circunstância que envolve este tipo de musica, este tipo de sentimento, acho que são de estudantes para estudantes e são os estudantes que a reproduzem e a interpretam.”</p> <p>“... fui sempre ligado à parte da música tocada, portanto entrei como guitarra portuguesa, tocava viola quando, muitas vezes, quando era preciso ou às vezes quando me apetecia. Fazia muitos arranjos, cheguei a fazer muitos arranjos e pronto. Isto em termos musicais. Portanto guitarra e viola. Cheguei a meter na ideia cantar mas, nada mais que uns coros e mais umas coisas. Em termos do grupo comecei como bicho cantor que era a hierarquia mais baixa,</p>	<p>- A Canção de Coimbra é um género musical português, estilo canção, cujos praticantes são estudantes ou antigos estudantes que executam guitarra viola e voz e entoam temas relacionados com a vivência académica.</p> <p>- Os estudantes devem ser os legítimos praticantes da Canção de Coimbra apesar de outras pessoas poderem reproduzir o género musical.</p> <p>- Polivalência musical, o entrevistado não estava fixo numa função podendo ocupar outras.</p> <p>- Estipulação de hierarquia interna do grupo: bicho cantor, marialva, fadista e Amália. A aquisição de determinado tipo de capital (cultural) permite a mudança de posição dentro do campo em que os dominados tornam-se dominantes.</p> <p>- As relações e funções são reguladas por níveis hierárquicos.</p>

	<p>passsei a marialva e depois passei a fadista em 2013. E agora em 2015 passei a Amália que é o líder do grupo de fados que ainda hoje sou. “</p> <p>“Normalmente é por uma questão der necessidades mas temos os dois fadistas que são, que eu já não sou estudante, estudantes que organizam toda a parte logística do grupo. São as atuações, alinhamentos, os ensaios que vão delegar, o que já aconteceu quando estive mais sozinho. Tiveste consciência que os outros fadistas estavam em ERASMUS, que cheguei a delegar à hierarquia abaixo pequenas questões por exemplo para organizar um ensaio, ou para ter os instrumentos todos prontos àquela hora, ou para organizar os instrumentos tem de estar naquele sítio àquela hora. Neste momento o meu papel é mais como uma espécie daquela pessoa a quem as pessoas recorrem quando têm alguma dúvida, também para quando é preciso estabelecer algum um contacto externo falam primeiro comigo, ou quando há assim alguma questão fraturante, entre aspas, também eu como qualquer outro fadista ainda tenho esse papel. Em termos de ensaios, em termos de organização de finanças do grupo já está tudo ligado aos fadistas mais novos, que são estudantes, que estão no ativo.”</p>	
Cultor 2	<p>“É assim, geralmente a forma de produção dos nossos originais baseia-se numa iniciativa um bocado pessoal e própria. Geralmente em termos de grupo damos liberdade criativa a toda a gente. O que tem acontecido nos</p>	<p>- O processo de criação assenta em iniciativas pessoais dos membros, podendo-se esbater hierarquias no ato de criação pela partilha dos conteúdos e pela manipulação dos mesmos subordinados aos gostos dos membros.</p>

	<p>nossos originais é que alguém chega com uma ideia ou com uma letra, pode até ser uma situação pessoal, pode até ter haver com o curso, com uma letra, com uma ideia e depois o resto do grupo vai trabalhando nela e vai adaptando. E assim nascem os originais. Depois parte do gosto pessoal de cada um. Normalmente optamos por obter sonoridades que ainda não tenham sido experienciadas algo que apesar de se notar que está ali fado, fundamentalmente pela letra e pela mensagem que transmite, uma sonoridade que nunca tinha sido experimentada e é um bocado por aí que nós procuramos criar os nossos originais.”</p>	<p>- As produções assumem uma sonoridade própria, uma letra com uma mensagem que transmite a essência do grupo.</p>
Cultor 3	<p>“...as pessoas olhavam para o grupo de fados como os gaijos que dominavam aquilo e que eram mesmo bons comparativamente a outros grupos e que tinham uma projeção exterior muito superior à que tinham dentro da casa porque não tinham contacto com a casa.”</p> <p>“...sem querer dizer se é bom ou mau, acho que nos inserimos no típico grupo de fados do Porto em que se dantes tínhamos uma estrutura em que uma guitarra portuguesa brilhava... hoje em dia evoluímos, modificamo-nos no sentido dos quatro ou três instrumentos que estão a tocar têm uma importância relativa mais aproximada e acho que mesmo aí acabamos por nos identificar mais com os grupos do Porto.”</p> <p>“...os grupos de fado são bastante sóbrios...tem uma apresentação pausada, sóbria, não dados a grandes excentricidades em palco...”</p>	<p>- Imagem dos grupos de fado com sendo algo intangível, sóbrios, elitistas.</p> <p>- Os membros desenvolveram os seus papéis na musica e isso é experienciado numa atuação.</p> <p>-A Canção de Coimbra deve ser analisada consoante o tempo em que está a ser processada.</p>

	<p>“...podes definir a Canção de Coimbra consoante os tempos e época porque tu olhas para a Canção de Coimbra dos anos 20 e não tem nada haver com a Canção de Coimbra dos anos 60...”</p>	
Cultor 4	<p>“...como guitarrista, não é um caminho fácil, não é um caminho que qualquer um possa fazer, não é um instrumento fácil mas, também, não é preciso ser um guitarrista nato. É só uma coisa que é preciso para isto, dedicação. Pronto, duas! Dedicação e gosto!”</p> <p>“ A Canção de Coimbra tem de ser acompanhada por uma guitarra de Coimbra ou uma viola de Coimbra, acompanhado por um canto lírico. “</p> <p>“A Canção de Coimbra é difícil de definir porque está em constante mudança, muda a qualquer momento...”</p> <p>“ O fado de Coimbra serve como instrumento de choro, de luta política, um instrumento de motivação. O fado de Coimbra é musica de estudante. É algo que é nosso.”</p> <p>“...Canção de Coimbra é muito mais do que os grupos de fado tocam, são as canções que se tocam em Coimbra. É tudo o que se toca pelos estudantes. O fado de Coimbra é o que sai das nossas guitarras, é o fado choro de estudante.”</p>	<p>- Para tocar guitarra portuguesa é necessário muita dedicação e esforço pois não é um instrumento de simples execução.</p> <p>- O entrevistado menciona o caracter de mutação da Canção de Coimbra consoante o tempo, o espaço, os seus praticantes, as suas experiências etc.</p> <p>- Para o entrevistado a Canção de Coimbra é um instrumento que serve propósitos da vida de estudante.</p> <p>- Canção de Coimbra engloba todas as produções do seio dos estudantes de Coimbra, enquanto que o fado é o que os grupos de fado tocam.</p>
Cultor 5	<p>“...aprendi (a cantar) de forma autodidata e espontânea...”</p> <p>“...passo a assumir a liderança do grupo...”</p> <p>“Para mim a Canção de Coimbra tem duas dimensões distintivas. Uma é a dimensão musical. A Canção de Coimbra tem uma matriz própria...e</p>	<p>- O entrevistado aprendeu a sua função de cantor de forma autodidática.</p> <p>- Para o entrevistado a Canção de Coimbra tem uma matriz própria que a distingue de todos os outros estilos.</p>

	<p>essa matriz é comum desde os fados mais antigos...até hoje. Mesmo tendo evoluído muito...há uma matriz que se mantém e é o que define musicalmente a Canção de Coimbra.”</p> <p>“Há características que se mantêm...são temáticas que se resumiria no viver de estudante...e isso está vertido no fado de Coimbra.”</p>	
--	--	--

3.2.3. Agentes do campo e justificação

Entrevistado	Excerto	Síntese
Cultor 1	<p>“...e o facto de todos nós já termos pertencido a uma tuna, ao coral, à vinicultuna, temos noção de grupo fez com que nós”</p> <p>“...mais uma questão de postura que postura deve ter o grupo de fados perante os outros grupos da casa, as tunas o coral e a praxe.”</p> <p>“Depois quando começamos a querer evoluir mais e quando entramos, já estamos a falar de 2012, começamos a vir aos ensaios do Literatus e começamos a ver como funcionava um grupo e ter mais ideias de técnica de guitarra, o tipo de repertório, o tipo de músicas...”</p> <p>“...entre ajuda entre os grupos é uma coisa que falta muito no Porto e nós já falamos muitas vezes sobre isso...”</p> <p>“Mas se toda a Academia, nem é toda a Academia, são todos os grupos de fados entre eles, trabalharem entre eles, como forma de discutir estas coisas e passarem a fazer eventos conjuntos, fazer tertúlias conjuntas, fazer estudos como estás a fazer porque as coisas têm de ser estudadas, têm de ser esmiuçadas e as pessoas têm de falar entre elas. Têm porque se não, se não confrontarmos as diferenças não há maneira de as coisas andarem para a frente. Não há maneira de haver dinâmicas. Não há maneira de haver uma identidade portuense no meio da Canção de Coimbra, no meio do fado estudantil.”</p> <p>“...nunca houve uma aproximação intergrupos de debater as coisas como devem ser e de pelo menos abertas a toda a gente, a todos os grupos que</p>	<p>- O entrevistado reporta para a boa relação entre alguns grupos, por relações de apadrinhamento e até amizade mas, há uma carência de relacionamento entre os grupos da Academia.</p> <p>- Os grupos que concentram as condições de mais antigos e com proficiências musicais tendem a dominar o campo. O reconhecimento por parte destes grupos permita a ascensão de outros para o panorama da Canção de Coimbra no Porto.</p> <p>- A Canção de Coimbra está intrinsecamente ligada a organismos como o Praxe Académica do Porto.</p> <p>- Reconhecimento da posição no campo como ocupando a posição de dominados por outros grupos mais antigos e com proficiências musicais.</p> <p>- Critica a falta de intervenção da Academia na resolução da falta de relacionamento e promoção do género no Porto.</p>

	<p>queiram aparecer, não só os maiores grupos como Literatus, ou Engenharia, ou Medicina mas se calhar uns gajos que tocam, que são o FODICBAS, que se calhar têm alguma coisa a dizer e podem dar boas indicações ou boas opiniões. E que se calhar também fazem parte, tocam um bocadinho do que é feito...”</p>	
Cultor 2	<p>“...Manda a tradição que uma formação quando se despede cria-se uma balada de despedida. Nós temos duas que é a mais recente que foi criada, precisamente, este ano. Foi criada pelos finalistas e toda a sua letra, lá está, toda a sua letra partiu de uma pessoa por iniciativa própria mas foi discutida dando primazia aos finalistas podendo nós participar da discussão, mas eles seriam aqueles que, à partida, estariam em condições de discutir a letra e também o sentimento que aquilo transmitisse...”</p> <p>“...Eu acho que o nosso grupo é bastante caracterizado pela sua elevada reputação. O que é que eu quero dizer com isto? Somos um grupo bastante aberto e procuramos dar oportunidade aos nossos jovens de se desenvolver e de ganhar experiência porque achamos que em relação aos outros grupos, por exemplo, temos mais renovação. Porquê? Porque não ficamos muito agarrados a isso, é uma filosofia, e damos lugar aos próximos pelo que esta formação está completamente e se pode vir tocar connosco uma vez ou outra, mas passamos a ser nós a assumir isso.”</p> <p>“...Eu dou o meu próprio exemplo que eu cheguei a atuar enquanto</p>	<p>- Novas gerações (novos estudantes) renovam o grupo em pouco tempo e este caracter renovador confere-lhes reputação em detrimento dos grupos que conservam elementos que já deixaram de ser estudantes como meio de manutenção dos grupos.</p> <p>- Gerações mais antigas decidem quem tem capacidades para atuar definindo, desta maneira, a posição dos agentes dentro do campo.</p> <p>- Os grupos de fado enfrentam o desafio da partilha de culturas, experiências e conhecimentos por forma a gerar uma identidade coletiva.</p> <p>- Os grupos procuram apoios institucionais como as Associações de Estudantes e Faculdades.</p>

	<p>caloiro sem traje, ainda não usava traje e porque, lá está, nós desde o momento em que os elementos mais velhos assumem a responsabilidade e o risco e tomam a decisão do alinhamento, mas a partir do momento em que sentem que esse elemento mais novo está em perfeitas condições de assegurar a atuação, se calhar até melhor do que alguns elementos mais velhos, nós não temos qualquer tipo de problema em pô-los a atuar.”</p> <p>“...Erros vão sempre acontecer mas procuramos encontrar o momento certo para que eles possam fazer a sua estreia de palco. Isso é tudo muito pensado entre os elementos mais velhos...”</p> <p>“Outro desafio foi aquele que eu falei que é a troca de cultura, conhecimentos e experiências entre os grupos de fado da Academia. Andamos todos aqui e, às vezes, parece que nem nos conhecemos uns aos outros.”</p> <p>“Pode haver grupos de fados que, eles próprios com o apoio que recebem tanto das Associações de Estudantes, que sendo mais antigos têm mais facilidade em arranjar esse tipo de apoios.”</p>	
Cultor 3	<p>“... essa renovação permitiu dar-lhes liberdade, porque já tinham conhecimento de música e de tocar instrumentos, e começamos a dar-lhes liberdade para comporem temas originais...”</p> <p>“...hoje ensaiamos no edifício da Associação. Felizmente, hoje, temos</p>	<p>- Evidenciamos que os membros mais novos são reconhecidos pelas qualidades musicais e isso confere-lhes aceder a outros domínios do grupo como integrar o processo criativo.</p> <p>- Apoios da Associação de estudantes.</p>

	uma relação com a associação o que nos permite ensaiar lá...”	
Cultor 4	<p>“No início, um grupo para ser aceite na Academia, tem de depender muito da praxe, tem de depender muito da praxe, tem de ser aceite pela praxe. É a praxe que diz se o grupo é aceite ou não...”</p> <p>“...a praxe serve mais como limitadora do que beneficiadora.”</p>	<p>- A Academia do Porto regula a aceitação dos grupos no seu ceio consoante princípios regidos pela praxe.</p> <p>- A praxe estabelece princípios de admissão dos membros aos grupos o que por vezes pode ser prejudicial caso haja alguém com capacidades musicais mas que por não estar vinculado à praxe.</p>
Cultor 5	<p>“...se aparecesse um membro de uma outra faculdade que nós reconheçêssemos como válido para entrar no grupo não haveria aversão...”</p> <p>“...o grupo era um pouco uma alternativa ao Orfeão na altura que também tinha elementos de várias proveniências... o grupo de fados de Engenharia era o segundo grupo...e não existia esta questão que há agora de vários grupos de diferentes faculdades...”</p> <p>“...panorama do fado de Coimbra no Porto tem uma visibilidade já com alguma importância... chega a sair no Jornal de Noticias, costumava sair uma noticia sobre a serenata, o Porto Canal costumava emitir a Serenata...”</p> <p>“...eu daria especial relevo ao Luiz Goes...aprecio a música de Luiz Goes e depois surge Carlos Paredes... que tem uma relação próxima com o grupo, aliá, veio a um Sarau de Engenharia quando era vivo e o grupo tem uma guitarra assinada pelo Carlos Paredes.”</p>	<p>- Membros mais velhos têm de reconhecer a validade dos membros por forma a ingressá-los no seio do grupo.</p> <p>- Orfeão Universitário do Porto foi o primeiro grupo a (re)produzir Canção de Coimbra no Porto e aceitava estudantes de todas as faculdades assim como Engenharia fez mais tarde.</p> <p>- Imprensa aparece como um veículo de visibilidade e de legitimação do género.</p> <p>- Vultos da Canção de Coimbra, como Carlos Paredes, presenciaram alguns espetáculos no Porto e servem de inspiração para escolha de repertório.</p>

3.3. Estruturação do campo

3.3.1. Espaços de fruição musical da cidade

Entrevistado	Excerto	Síntese
Cultor 1	<p>“Aconteceu no Ateneu Comercial do Porto e que serviu para celebrar os nossos dez anos.”</p> <p>“...engraçado que já tivemos aqui uma Antologia de fados na casa da música mas depois disso nunca mais se fez...”</p>	- O entrevistado faz referência a dois espaços, o Ateneu Comercial do Porto, palco de Noites de Canção de Coimbra com um carácter regular de atuações; a Casa da Música, em tempos, recebeu a Antologia do Fado Académico e vai tento, esporadicamente, a presença de atuações de grupos de Canção de Coimbra.
Cultor 2	Ausência de referências	Ausência de posicionamento
Cultor 3	“...baixa do Porto não é o que é hoje em termos de noite, em que as galerias de Paris, o bar/restaurante tinha aberto há pouco tempo...tocávamos...”	- Referência à Baixa do Porto e às galarias de Paris como espaços onde era possível as pessoas presenciarem manifestações da Canção de Coimbra.
Cultor 4	“...temos uma loja, Porto Guitarra, muito conhecida até mais pela vertente da guitarra de Coimbra do que a guitarra de Lisboa...”	- Loja do Porto Guitarra vende guitarras de Coimbra e promove tertúlias de Coimbra no espaço e como tal partilha de experiências e conhecimentos.
Cultor 5	Ausência de referências	Ausência de posicionamento

3.3.2. Relação entre a evolução do campo musical e características sociais, políticas e económicas da sociedade portuguesa.

Entrevistado	Excerto	Síntese
Cultor 1	<p>“...da sua componente na vida estudantil também teve o seu componente na vida social portuguesa e que as pessoas gostam de ouvir, a maior parte das pessoas gostam da própria cultura portuguesa...”</p> <p>“...todas as pessoas gostam de cultura, da sua própria cultura e são musicas, como eu próprio já disse, que tiveram um papel na vida social portuguesa.”</p>	- O entrevistado considera que a Canção de Coimbra já esteve ligada à vida social e daí advém a identificação com o género por parte do público que não frequentou o ensino superior.
Cultor 2	Sem referências	Sem comentários
Cultor 3	<p>“...esse tipo de atuação foi se perdendo, lá está, crise e o facto de haver mais grupos acabou por dissipar um bocado esse tipo de atividades...”</p> <p>“...nos anos 50,60 já começa a ter alguma intervenção...nos anos 80 afastas-te e há o medo de te conotares com as lutas sociais e políticas, notas alguma tentativa de afastamento...”</p> <p>“...afastaram-se da musica de intervenção...foi um afastamento intencional porque os grupos surgem numa altura em que não havia preocupações desse estilo, na altura(década de 90), estava a entrar dinheiro em barda da CEE, não havia preocupações, se havia estava muito dissipada...sempre se focou na saudade...”</p>	<p>- As atuações pagas ressentiram-se devido à conjuntura económica sentidas nos últimos anos.</p> <p>- Nos anos 90, a produção ficou marcada pelo afastamento das lutas sociais e o entrevistado adianta a hipótese da CEE e o dinheiro injetado no país ter influenciado essa disposição.</p>
Cultor 4	<p>“A luta política, nesse caso contra o fascismo que muita gente se engana ao chamarem-nos de fascistas.”</p> <p>“Os temas retratam a incerteza, retratam um sentimento que caracteriza os estudantes, a incerteza sobre o futuro, cair no esquecimento.”</p>	- Os temas, por vezes, são influenciados pela conjuntura do país. Se noutros tempos serviu como canto de intervenção contra o regime do Estado Novo, hoje, os temas, ajustam-se à realidade precária do mundo do trabalho, à falta de esperança em conseguirem empregos, em cair no esquecimento.

Cultor 5	<p>“...dá-se um êxodo dos elementos, muitos vão trabalhar para o estrangeiro...fruto da altura em que a emigração no país aumenta grandemente e o grupo ressent-se bastante...”</p>	<p>- A conjuntura da crise económica do país levou a que muitos membros saíssem do país abandonando, na íntegra, o grupo o que fez com que estivesse em causa a sua existência.</p>
-----------------	---	---

3.3.3. Alteração dos meios de divulgação musical

Entrevistado	Excerto	Síntese
Cultor 1	“...havia umas entrevistas, que estão disponíveis no youtube, sobre o Rui Pato a contar quando o Zeca Afonso começou a fazer as primeiras musicas para além daqueles álbuns de Canção de Coimbra e começou a fazer novas musicas, com novas sonoridades...”	- O Youtube, espaço de compartilhamento e cocriação de vídeos, serve o propósito de aprendizagem e divulgação das atuações dos grupos em detrimento de álbuns e outro tipo de suportes musicais que se tornam obsoletos nos dias de hoje.
Cultor 2	“Nesse sentido, para obter mais visibilidade procuramos sempre transmitir através do nosso canal do youtube.”	- Uso do Youtube como espaço de compartilhamento, no momento, ou armazenamento dos espetáculos.
Cultor 3	Ausência de referências	Ausência de posicionamento
Cultor 4	Ausência de referências	Ausência de posicionamento
Cultor 5	Ausência de referências	Ausência de posicionamento

3.3.4. Noites de Canção de Coimbra e Tertúlias

Entrevistado	Excerto	Síntese
Cultor 1	<p>“...achamos muito importante. Não só a nosso título pessoal de querermos mostrar-nos perante o Porto, perante os outros grupos e mostrar que somos um grupo, que somos alguém. Mas acho que estas noites de fado, acho que é a única maneira de alguém de fora de a população estudantil ouvir fado em todo o seu esplendor...é uma maneira de os conhecerem...”</p> <p>“...se todos os grupos de fados trabalharem entre eles, como forma de discutir estas coisas e passar a fazer eventos conjuntos, fazer tertúlias conjuntas...”</p>	<p>- As Noites de Canção de Coimbra são um momento de divulgação do género musical, de visibilidade dos grupos e do seu trabalho e de interação criadores e público.</p> <p>- Tertúlias escassas e necessárias.</p>
Cultor 2	<p>“...até me estava a esquecer duma coisa fundamental que me estava a passar que é a noite de fados que organizamos. Desde o ano passado que nós começamos a organizar a nossa noite de fados no sentido de aumentar a dimensão e a projeção do grupo. Organizamos o nosso a nossa noite, a qual intitulamos de "Recantus".”</p>	<p>- Realização do espetáculo “Recantus” necessário para fomentar a visibilidade dos grupos e promover a comunicação entre os grupos.</p>
Cultor 3	<p>“ A minha primeira atuação foi na Noite de Fados do ISEP que, na altura, era uma coisa espetacular...”</p> <p>“... na altura era o maior evento de Canção de Coimbra no Porto.”</p> <p>“...a noite de fados do ISEP era uma coisa incrível. Para além de haver oportunidade de partilha e de estar com elementos de outros grupos, o que na altura era mesmo muito raro, havia a questão de virem de fora os velhinhos de Coimbra para virem jantar connosco, tocar connosco e esse</p>	<p>- Noite de Fados do ISEP teve um importante papel na consolidação e afirmação do género no Porto. Pela sua capacidade de mobilização de cultores de Coimbra e cultores do Porto permitiu o confronto de realidades e, dessa forma, constituir o Porto enquanto espaço legítimo de reprodução da Canção de Coimbra.</p>

	<p>aspeto era importante para nós mas, também, para o movimento de fado Académico do Porto.”</p> <p>“...hoje em dia a Noite de Fados do ISEP perdeu isso...”</p>	
Cultor 4	Ausência de referências	- O entrevistado dá o conhecimento de um espaço onde promovem as tertúlias e refere que é um ponto que deveria ser trabalhado no sentido da partilha entre grupos.
Cultor 5	<p>“...e culmina, creio eu, num espetáculo que é o Variações sobre um fado...”</p> <p>“...penso que são muito positivas, é sempre um momento que proporciona convívio entre os grupos, que mobiliza a comunidade académica e que nos diz que a Canção de Coimbra é muito apreciada na cidade do Porto porque vejo salas muito bem compostas de gente que vive e gosta deste estilo musical...”</p>	<p>- Criação de um espetáculo intitulado de Variações sobre um fado.</p> <p>- As manifestações proporcionam convívio, mobilizam a comunidade e divulga o género Coimbrão na cidade do Porto.</p>

3.3.5. Características e especificidades do musico da Canção de Coimbra no Porto

Entrevistado	Excerto	Síntese
Cultor 1	<p>“...falamos pouco da parte da boémia que eu acho que é importante, acho que é importante que qualquer pessoa que faça parte deste grupo de estudantes perceber que somos amadores, que somos amadores, que fazemos isto por amor e não por obrigação e apesar de sermos profissionais naquilo que fazemos, temos profissionalismo mas não somos profissionais...”</p> <p>“...estudantes que organizam toda a parte logística do grupo. São as atuações, alinhamentos, os ensaios...”</p>	- Para além do vínculo ao ensino superior, o musico possui polivalência em termos de funções a desempenhar no grupo, possui algumas proficiências musicais de modo a desempenhar o papel na música, também está vinculado aos rituais da tradição académica.
Cultor 2	<p>“...acho que não há uma regra porque devemos pensar, às vezes, que quem gosta de fado de Coimbra são pessoas muito tristes, muito monótonas e isso não corresponde nada à realidade até pela nossa experiência.”</p>	- Um músico da Canção de Coimbra não tem de corresponder à reputação de melancólicos, pelo contrário, adotam uma postura mais vivaça.
Cultor 3	Ausência de referências	Ausência de posicionamento
Cultor 4	<p>“É só uma coisa que é preciso para isto, dedicação. Pronto, duas! Dedicação e gosto! “</p>	- Dedicção e gosto ao género como parte crucial para o desenvolvimento do artista e, consequentemente, do género Portuense.
Cultor 5	<p>“...é bem acolhida essa iniciativa criativa...”</p>	- A iniciativa criativa é uma característica que um musico deve possuir e é bem acolhida pelos restantes membros do grupo.

Análise Vertical das entrevistas:

Anexo- Análise Vertical do entrevistado 1

Entrevistado 1
Data: 15/06/2106
Hora: 23:30/1:50
Local: Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Sexo: Masculino
Idade: 25
Nacionalidade: Portuguesa

Estado civil: Solteiro
Escolaridade: Mestrado
Duração do Percurso: 6
Profissão: Médico

1- Herança e manutenção do grupo

1.1. Contexto Histórico

O grupo de fados foi criado em 2005, por membros fundadores que eram estudantes (alguns em final de curso) da Universidade do Porto, em concreto, do ICBAS. O grupo foi criado em 2005 com 4 elementos e evolui até aos dias de hoje (2016) contando com mais elementos em comparação com o momento de formação. Contudo, o grupo passou por um período conturbado pela retirada dos membros iniciais por motivos laborais e não tinham assegurado a inclusão de novos membros. Uns anos mais tarde é que novos membros voltam a avivar o grupo e apoiam-se noutros grupos de modo a aperfeiçoarem-se. Neste período de aparecimento do grupo, já estão consolidados outros grupos mais antigos e que constituem referências para os grupos mais novos como o grupo de fados de Engenharia, o grupo de fados de Medicina e o grupo de fados Literatus (este último com menos 1 década de existência quando comparado com os anteriores). Para além dos grupos estabelecidos no Porto, o grupo em questão sofreu influências de cultores de Coimbra como Zeca Afonso, Luiz Goes e Carlos Paredes.

Relativamente aos espaços, há referência às faculdades da Universidade do Porto enquanto palco de rituais e práticas culturais; o cais do Porto como espaço de vivências e atividades lúdicas; a praça Carlos alberto como palco de rituais; os Clérigos; o Rio Douro; o Ateneu comercial do Porto e a Casa da Música enquanto espaços de divulgação da Canção de Coimbra. Relativamente às relações intergeracionais são reguladas por princípios de hierarquização que são sustentadas pela “antiguidade” do individuo e, por conseguinte, uma relação fugidia com contornos impessoais e experiências em tempos distintos. Os membros mais antigos detêm o poder de aceitação dos membros e condicionam a ação dos membros mais novos porque *“muitas vezes ensaiamos para ir apresentar aos dois mais velhos para eles nos aceitarem.”* Mesmo as relações intrageracionais são também marcadas por uma hierarquia dos membros, no entanto, a relação é permanente no sentido em que o tempo vivido do grupo é partilhado pelos membros permitindo a consolidação de laços.

1.2. Consumos, gostos e posições dentro do campo cultural

O cultor refere consumos associados ou influenciados pelo género da Canção de Coimbra como leituras sobre o género de modo a completar a sua instrução sobre a Canção de Coimbra. Também enuncia a visualização de vídeo- entrevistas na plataforma Youtube, assim como a audição de temas de Coimbra. Colmata com aulas de guitarra porque gostava do instrumento e das potencialidades temáticas daí oriundas.

Os elementos que estão vinculados ao grupo, por norma, estão vinculados a outros tipos de órgãos como sendo académicos, praxísticos ou até mesmo projetos extra faculdade como coral ou outro tipo de vinculações grupais relacionadas com a musica pois como nos diz o cultor 1“...eu era o único que não estava integrado em mais nenhum grupo académico, apesar de ter outros projetos mas nada ligado

diretamente com a vida académica”. Percebemos que a música está presente em outros domínios da vida para além dos consumos banais de discos, está também nas visualizações de vídeos no Youtube ou na procura de um livro relacionado com a Canção de Coimbra. Este acumular de capital específico constitui uma estratégia de duplo sentido, ou de conservação ou de subversão consoante a posição do agente no campo.

Além disto, os membros dos grupos têm momentos lúdicos, de escape as quais assentes em jantares entre os membros do grupo no qual a boémia está presente. No entanto, verificamos momentos em que se constata com rituais praxísticos, frequentemente elaborados em horário noturno assim como as outras práticas, que integram as estratégias de conservação da posição de dominantes dentro do grupo e clarificam a posição de dominados.

Relativamente à formação do gosto podemos relacionar com instâncias primárias de socialização como a família que, por regime de fixação em Coimbra e de frequência universitária nessa mesma Universidade, fomentou a presença de Cd's e vinil de Canção de Coimbra, em concreto Zeca Afonso, Adriano Correia de Oliveira e como nos diz o cultor 1 “... *já no 12º, 11º e comecei a ouvir a guitarra portuguesa por essa altura, Carlos Paredes.*” Facto importante atribuído a Zeca Afonso é que o próprio consumo de obras de Zeca Afonso modificou o seu comportamento.

Para além destas influências, existem outras influências de outros estilos aquando do momento de criação e consumo musical, assim o fado de Lisboa e Bossa Nova fazem parte dos géneros ouvidos pelo entrevistado.

II. Práticas Performativas, visibilidade e legitimação

2.1. Cena cultural

O cultor 1 pronuncia-se sobre a regularidade dos eventos e a exemplo lembra a noite de fados e guitarradas que “*aconteceu no Ateneu Comercial do Porto e que serviu para celebrar os nossos dez anos*”, ou seja, há ocorrências de espetáculos de regularidade quinquenal a partir do 10º aniversário. Também faz referências ao Fado ao Centro e as suas aparições em canal televisivo que não são tão regulares quanto os espetáculos diários reproduzidos no estabelecimento Fado ao Centro. Em tempos, a Academia do Porto fez um esforço para concretizar uma Antologia do fado na Casa da Música e como diz o cultor 1 “... *depois disso nunca mais se fez*...”. Tanto a Casa da Música e Ateneu Comercial do Porto são referenciados como espaços de divulgação da Canção de Coimbra aberta à população geral.

O cultor 1 permitiu ainda evidenciar processos de coletivização com a iniciativa de grupos de estudantes de uma determinada Faculdade que “...*em termos teóricos tem de haver uma necessidade daquela faculdade, daquela academia, da casa, eu falo da praxe porque é o mais comum mas em termos de serenata a praxe deve estar envolvida, de querer ter esse momento, de querer ter um momento de reflexão, um momento cultural.*” As serenatas surgem, grande parte das vezes, em contexto de Praxe, isto é, é organizado por um grupo de indivíduos de uma determinada Faculdade que pretende promover o ritual da serenata Académica, cuja regularidade é anual, ou em alguns casos, bienais.

Já os seus criadores, o cultor 1 considera que “*essas pessoas estão praticamente confinadas aos representantes dos grupos de fado de cada faculdade. Que eu saiba, o foco da canção de Coimbra, como*

ela foi pensada, no seu âmago, nos seus objetivos de representar a Academia, representar estudantes, representar os movimentos dos estudantes, Portugal e serenatas. Acho que as únicas pessoas organizadas e motivadas para o fazer são os grupos de fados das faculdades.” Pelo propósito da existência de um grupo “...como a canção de Coimbra foi pensada de estudantes para estudantes, de estudantes para as tricanas, de estudantes a cantar sobre os seus momentos de vida, sobre os estudantes numa serenata às tricanas, numa serenata à faculdade, numa serenata à lua, nas noites. Nesse âmbito são os grupos de fado que a tocam mais fielmente....são os estudantes que a reproduzem e a interpretam.”

Há referência a músicos profissionais estabelecidos noutros géneros musicais que adaptaram conteúdos da Canção de Coimbra a exemplo, Tiago Bettencourt.

Em relação aos públicos parece haver uma correspondência de condição com os criadores. O cultor 1 avança para uma resposta imediata “... e a mais direta são os estudantes do Porto...” o que ajuda a perceber a presença de antigos estudantes nas manifestações da Canção de Coimbra no Porto. Ainda existe outro tipo de público, “...existe sempre quem nunca esteve ligado à vida académica, que nunca estudou em universidades ou que se estudou em universidades nunca esteve ligado à vida académica com o fado de Coimbra mas, são musicas que para além da sua componente na vida estudantil também teve o seu componente na vida social portuguesa e que as pessoas gostam de ouvir, a maior parte das pessoas gostam da própria cultura portuguesa.” O que une os públicos, para uns a identificação com os temas referentes à vida académica e para outros os temas da vida social portuguesa.

Por fim, o cultor 1 faz alusão as convenções que regulam as relações entre os artistas e as audiências e deixa escapar uma situação “... numa praxe de 24 horas para os finalistas, houve pessoas que mal tocamos a “cantiga para quem sonha” começaram a dançar. Aquilo foi um escândalo. Um grande escândalo! Pessoal a dançar numa serenata? Alguém já viu uma coisa destas? E nós dissemos, não! Porque é que aquele gajo que chorou um pacote inteiro cheio de ranho sente mais do que aqueles que estão a dançar lá atrás. Se calhar o gajo que está caladinho ao canto não viveu nada, não sabe o que se passou, nada e aqueles ali viveram aquela música. E aquela música fez todo o sentido para eles. Acho que não é por uma pessoa ter aquele sentimento formatado de só porque são fados de despedida vão chorar todas as mágoas. Vou ficar com cara de mau a olhar? Porquê que uma pessoa não pode dançar um fado? Desde que não passem regras de civismo básico, porque não poderão dançar? Estão a desrespeitar o fado assim? A meu ver não. Desde que as pessoas sintam a música, percebam a música, percebam o momento... porque não dançar?” quer isto fazer parecer que as convenções por vezes não estão acessíveis a todos e isso provoca a distinção entre o público leigo e o público iniciado. Mais tarde, o cultor 1 faz referência à postura em contexto de serenata por parte do grupo e do público a ver: “Numa serenata académica, num momento praxístico solene, não há introdução às músicas, não há palmas. O Dux ou alguém ligado à praxe abre o momento. São as convenções que dão as noções de como se comportar durante um momento solene. A exemplo: tossir em vez de bater palmas no fim das músicas; não exprimir efusivamente o que se está a sentir como dançar, entre outros. Estas duas situações para dizer que a Canção de Coimbra deve ser admirada em todo o seu esplendor, inserida no devido contexto,

com o devido público e o devido comportamento. Para completar, contou-nos que o público espera ouvir baladas de despedida em homenagem aos que terminam os seus trajetos académicos o que acontece todos os anos com a saída de alunos licenciados ou mestres, raramente doutorados.

III. Representações e reputações sobre a Canção de Coimbra

3.1. Lutas no campo da Canção de Coimbra

O cultor 1 inicia por dizer que gosta “...*pouco de chamar fado porque: primeiro a Canção de Coimbra teve uma origem anterior ao fado...*” o que implica uma distanciamento temporal e contextos de aparecimento diferentes. O fado assola a Canção de Coimbra devido a uma tendência ocorrida no século XIX originada em Lisboa que rapidamente deflagrou em Coimbra pelo intercâmbio de pessoas e informação que foi a “fadistização” dos temas. E isso explica o porquê de “*hoje em dia o fado de Lisboa...*” estar “...*muito divulgado*”. Continua o raciocínio ao dizer que “*há muitos artistas a fazer espetáculos pelo país inteiro com espetáculos integrais de fado... a semana passada tivemos aqui no Porto.*” A imposição do fado de Lisboa está presente nos temas de Coimbra com os títulos de “fado” de algo mas que perdura até hoje e até está bem impregnada nos próprios grupos do Porto. Percebemos isso quando o cultor 1 diz que “... *tivemos um pequeno apontamento de fado de Lisboa porque nós temos um compromisso. Que foi escrito pelos fundadores e que todos tivemos de aceitar e quer toda a gente tem de aceitar e que fala de como é que nós somos hierarquizados, fala da nossa hierarquia e fala que cantamos fado de Coimbra nos trâmites em que devemos cantar e interpretar, desenvolver divulgar ponto final. Também gostamos de fado de Lisboa ponto final. E esta frase não... não diz nada. Não diz que nós temos de interpretar fado de Lisboa, não diz, simplesmente gostamos também. E então para fazer jus a essa frase criamos aquele momento antes da abertura do espetáculo em que recriamos uma, interpretamos uma música que nos diz muito que é "fado do estudante" interpretado pelo Vasco Santana.*”

Porém, o fado de Lisboa e a Canção de Coimbra possuem diferenças. O cultor 1 diz que desde “*logo é a técnica, são as sonoridades*”. Essas diferenças podem ser mais ou menos perceptíveis consoante o domínio dos conteúdos relacionados com o género musical (a guitarra portuguesa pode parecer igual ao indivíduo desatento e não treinado, contudo a de Lisboa é diferente da de Coimbra, assim como a sonoridade que é diferente e até mesmo os modos de apresentação dos artistas, que mesmo distintos aparentam tocar o mesmo género musical).

O género feminino tem um papel mais predominante no fado de Lisboa do que na Canção de Coimbra, aliás, é praticamente inexistente nesta última. Como nos diz o cultor 1 “... o fado de Lisboa tem muitas mulheres a interpretar temas e no fado de Coimbra isso é mais raro se é quase inexistente...”. Concluimos que a importância da mulher no género Coimbrão é quase inexistente do ponto de vista de criação e reprodução artística.

Sobre o aspeto comercial da Canção de Coimbra, existem grupos de Coimbra que estão consolidados profissionalmente e comercializam a arte diariamente através de atuações pagas em espaços próprios para a difusão do género como o “Fado ao Centro”. O cultor 1 relata da sua experiência que “... já fui ver o fado ao centro. Fui ver algumas atuações desses antigos estudantes e acho que eles simplesmente é como se estivessem a fazer um teatro. Eles estão a mostrar aquilo que fizeram. Acho que é uma atuação como outra qualquer e é um momento cultural para quem vem de fora e quer conhecer a nossa cultura como outro qualquer que acho que devem ter o direito de perceber o que é que isso faz. Acho que é uma coisa única no mundo e acho que se há grupos de fado com organização suficiente para isso acho que o devem fazer se não discordarem daquilo para que foram criados.” Nestes espaços há uma multiplicidade de possibilidades de consumos culturais tais como a compra de CD’s, a visualização de um concerto, compra de outro tipo de merchandising. Quer isto dizer que a arte não está ao serviço do mercado mas este completa-a. Acrescenta-se aos grupos de Coimbra o capital económico na sua esfera de atuação.

O cultor 1 ao afirmar que “agora, acho que no Porto faz-se muito mais estudante a estudante com apontamentos de irmos tocar ali ou fazemos por ir tocar ali ou aqui, mas nada muito organizado como há em Coimbra porque acho que estamos numa fase precoce de ainda estarmos a ver o que queremos fazer. Eu sei que há grupos de fados com 20 anos mas, em termos coletivos ainda estamos a perceber o que queremos fazer, o que é que há para fazer, o que é que dá para dar do Porto à canção de Coimbra” está a reconhecer que os praticantes da Canção de Coimbra no Porto reconhecem a posição em que estão (dominados) e a posição em que praticantes de Coimbra estão (dominantes). Persiste ao dizer que “... nenhum grupo de fados se envergonha de dizer que toca Canção de Coimbra! Nenhum guitarrista se envergonha de dizer eu toco guitarra portuguesa, eu toco guitarra de Coimbra, acho que nenhum de nós tem

vergonha de dizer isso mas, se calhar, tínhamos orgulho de dizer eu toco no grupo de fados do Porto... Em algumas coisas é diferente. Uma pessoa que vá à monumental de Coimbra e que vá à monumental do Porto diz que é como em Coimbra mas está mais barulho. E é nos Aliados e não é na Sé. Em Coimbra faz-se uma coisa e no Porto faz-se outra coisa do mesmo género mas diferente.” As diferenças reportam para então: os modos de comportamento dos públicos em relação aos grupos de Canção de Coimbra. Em Coimbra mostram sensibilidade e conhecimento das normas ao permanecerem em silêncio durante as atuações, no Porto, o público tende a não seguir esses padrões de regulação entre os agentes. Para além disso, as práticas tendem a ser reproduzidas no enquadramento tradicional, há uma propensão para a reprodução dos rituais de serenata.

Certo é que os grupos de Coimbra brotam num ambiente institucionalizado, com escola própria e apoios da Universidade em contrapartida, os grupos do Porto são autónomos e crescem no seio dos estudantes de uma determinada Faculdade. O Porto também apresenta um cenário fragmentado de grupos, desde a separação geográfica das Faculdades, o que dificulta a criação de uma relação e identidade coletiva unanime e, apesar disso, estarem inseridos no Porto faz com que os grupos sigam caminhos semelhantes ainda que separados isto porque as atuações são mais de estudantes para estudantes do que para fins lucrativos. Em Coimbra, os seus praticantes assumem a via profissionalizante desde cedo pois o cariz restrito, assente numa espécie de meritocracia de execução técnica dos instrumentos, e institucionalizado faz com que estes elementos sejam impulsionados para outras frentes de atuação, as quais, muitas das vezes, profissionais. Em Coimbra, o capital económico tem primazia no campo, muitas vezes interligado ao capital social, porque é certo que o capital cultural já o têm assim como o simbólico.

O cultor 1 diz também que“... *eles (grupos de Coimbra) ainda continuam com muita dessa essência. Quando os ouço tocar acho que, por exemplo, os grupos de fados do Porto, acho que lutam por aquele que toca a música mais difícil e isso foi uma coisa engraçada que eu notei na noite de fados de Enfermagem quando trouxeram um grupo de Coimbra. É que os do Porto querem tocar as musicas mais difíceis, com maior arranjo, com aquela linha de guitarra mais elaborada e eles chegaram de Coimbra, com muito mais saber do que qualquer um de nós, e tocaram fados tradicionais, de*

três quatro acordes, tocados impecavelmente, a captar aquela primeira essência e fizeram da simplicidade a mestria e acho que é aí que nós falhamos.”

Os grupos do Porto tendem a afirmar-se entre si e entre os grupos de Coimbra através da execução de temas mais elaborados. Desta maneira posicionam-se no campo como um grupo reconhecido pelos seus pares.

3.2. Tendências do Campo

No Porto, os grupos procuram produzir e reproduzir temas com elevada exigência técnica como meio de afirmação quer de gosto quer de posição e, assim, lembra-nos o cultor 1 de que “...porto querem tocar as musicas mais difíceis, com maior arranjo, com aquela linha de guitarra mais elaborada.”

“Mas se toda a Academia, nem é toda a Academia, são todos os grupos de fados entre eles, trabalharem entre eles, como forma de discutir estas coisas e passarem a fazer eventos conjuntos, a fazerem tertúlias conjuntas, fazer estudos como estás a fazer porque as coisas têm de ser estudadas, têm de ser esmiuçadas e as pessoas têm de falar entre elas. Se não confrontarmos as diferenças não há maneira de as coisas andarem para a frente. Não há maneira de haver dinâmicas. Não há maneira de haver uma identidade portuense no meio da Canção de Coimbra, no meio do fado estudantil.”

Posto isto, há uma clara fragmentação da relação intergrupar o que evidencia a falta de coesão em termos de produção e só a partir da coletivização dos grupos, ou seja, formação de uma unidade em torno de interesses comuns, é que se pode falar de uma legitimação das práticas e do género no Porto.

O cultor apresenta uma definição do que pratica e para ele a “... Canção de Coimbra é musica portuguesa, estilo canção, tocada com viola e guitarra ou viola, guitarra e uma voz. Tocado por, preferencialmente ou principalmente estudantes ou antigos estudantes de forma a contar ou a abordar momentos de vida muito específicos da vida de estudantes, da luta de estudantes ou daqueles momentos de luta ou de homenagem. Portanto, trata-se de um estilo de musica feito, tocado de uma forma muito especial por aquele grupo de pessoas a abordar aqueles temas.” Nesta conceção conseguimos perceber algumas tendências na Canção de Coimbra no Porto. Primeiro é um género musical português, estilo canção. Segundo, os praticantes são estudantes que sabem executar guitarra viola e voz, ou seja, os estudantes devem ser os legítimos praticantes

da Canção de Coimbra apesar de outras pessoas poderem reproduzir o género musical. Terceiro, entoam temas relacionados com a vivência académica.

Outro ponto que o cultor 1 apresenta é que foi “... *sempre ligado à parte da música tocada, portanto entrei como guitarra portuguesa, tocava viola quando, muitas vezes, quando era preciso ou às vezes quando me apetecia. Fazia muitos arranjos, cheguei a fazer muitos arranjos e pronto. Isto em termos musicais. Portanto guitarra e viola. Cheguei a meter na ideia cantar mas, nada mais que uns coros e mais umas coisas. Em termos do grupo comecei como bicho cantor que era a hierarquia mais baixa, passei a marialva e depois passei a fadista em 2013. E agora em 2015 passei a Amália que é o líder do grupo de fados que ainda hoje sou.*” Este excerto traduz a polivalência musical existente nos grupos, o entrevistado não estava fixo numa função podendo ocupar outras. Outro ponto relevante é a estipulação de uma hierarquia interna do grupo: bicho cantor, marialva, fadista e Amália em que a cada estrato significa a posição que determinado membro ocupa no grupo. A aquisição de determinado tipo de capital específico permite a mudança de posição dentro do campo em que os dominados tornam-se dominantes.

Por conseguinte, as relações e funções são reguladas por níveis hierárquicos.

Do ponto de vista dos agentes do campo, o cultor 1 enumera alguns como a “... *tuna, ao coral, à vinicultuna...*”, faz referência a outro grupo que é “...*a praxe.*” Estes são alguns agentes que atuam em torno do grupo de fados e internamente à Faculdade. Do ponto de vista externo surgem influências como os outros grupos de fado da Academia. O cultor 1 diz que “*quando começamos a querer evoluir mais e quando entramos, já estamos a falar de 2012, começamos a vir aos ensaios do Literatus e começamos a ver como funcionava um grupo e ter mais ideias de técnica de guitarra, o tipo de repertório, o tipo de música.*” Por fim, discorre considerações sobre a academia onde estão incluídos os grupos de fado e que se “... *trabalharem entre eles, como forma de discutir estas coisas e passarem a fazer eventos conjuntos, fazer tertúlias conjuntas, fazer estudos como estás a fazer porque as coisas têm de ser estudadas, têm de ser esmiuçadas e as pessoas têm de falar entre elas. Têm porque se não, se não confrontarmos as diferenças não há maneira de as coisas andarem para a frente. Não há maneira de haver dinâmicas. Não há maneira de haver uma identidade portuense no meio da Canção de Coimbra, no meio do fado estudantil... nunca houve uma*

aproximação intergrupos de debater as coisas como devem ser e de pelo menos abertas a toda a gente, a todos os grupos que queiram aparecer, não só os maiores grupos como Literatus, ou Engenharia, ou Medicina mas se calhar uns gajos que tocam, que são o FODICBAS, que se calhar têm alguma coisa a dizer e podem dar boas indicações ou boas opiniões. E que se calhar também fazem parte, tocam um bocadinho do que é feito...”

Concluimos que existe uma tendência relacional entre alguns grupos, por relações de apadrinhamento e até amizade mas, há uma carência de relacionamento entre os grupos da Academia.

Para além disso, observamos que os grupos que concentram as condições de mais antigos e com proficiências musicais tendem a dominar o campo. O reconhecimento por parte destes grupos permite a ascensão de outros para o plano de dominantes da Canção de Coimbra no Porto. O Acrescento a isso a ligação dos grupos da Canção de Coimbra a organismos como a praxe, os grupos autónomos das faculdades e a academia. O cultor 1 tece duras críticas à falta de intervenção da Academia na resolução da falta de relacionamento e promoção do género no Porto.

3.3. Estruturação do campo

O cultor 1 faz referência a dois espaços, o Ateneu Comercial do Porto, palco de Noites de Canção de Coimbra com um carácter regular de atuações e a Casa da Música que, em tempos, recebeu a Antologia do Fado Académico e vai tento, esporadicamente, a presença de atuações de grupos de Canção de Coimbra.

A Canção de Coimbra coaduna-se com a vida em sociedade como vemos a partir “... *da sua componente na vida estudantil também teve o seu componente na vida social portuguesa e que as pessoas gostam de ouvir, a maior parte das pessoas gostam da própria cultura portuguesa...* são musicas, como eu próprio já disse, que tiveram um papel na vida social portuguesa.” O cultor 1 considera que a Canção de Coimbra já esteve ligada à vida social e daí advém a identificação com o género por parte do público que não frequentou o ensino superior.

Outro ponto de análise reside nas alterações dos meios de divulgação musical. O cultor 1 lembra que “... *havia umas entrevistas, que estão disponíveis no youtube, sobre o Rui Pato a contar quando o Zeca Afonso começou a fazer as primeiras musicas para além daqueles álbuns de Canção de Coimbra e começou a fazer novas musicas, com novas*

sonoridades.” Como tal, em vez do vinil ou do CD, o Youtube, espaço de compartilhamento e cocriação de vídeos, serve o propósito de aprendizagem e divulgação das atuações dos grupos em detrimento de álbuns e outro tipo de suportes musicais que se tornam obsoletos nos dias de hoje.

Sobre as Noites de Canção de Coimbra no Porto, o cultor 1 acha “... *muito importante. Não só a nosso título pessoal de querermos mostrar-nos perante o Porto, perante os outros grupos e mostrar que somos um grupo, que somos alguém. Mas acho que estas noites de fado, acho que é a única maneira de alguém de fora de a população estudantil ouvir fado em todo o seu esplendor...é uma maneira de os conhecerem.*” Por conseguinte, as Noites de Canção de Coimbra são um momento de divulgação do género musical, de visibilidade e afirmação de um grupo ou dos grupos e do seu trabalho e de interação entre criadores e público. Termina ao dizer que “...*se todos os grupos de fados trabalharem entre eles, como forma de discutir estas coisas e passar a fazer eventos conjuntos, fazer tertúlias conjuntas.*”

Relativamente às características de um músico da Canção de Coimbra no Porto, para além do vínculo ao ensino superior, o músico deve possuir polivalência em termos de funções a desempenhar no grupo, possuir algumas proficiências musicais de modo a desempenhar o seu papel na música, mas também deve estar vinculado aos rituais da tradição académica. Praticantes amadores, devem considerar “...*a boémia importante, acho que é importante que qualquer pessoa que faça parte deste grupo de estudantes perceber que somos amadores, que somos amadores, que fazemos isto por amor e não por obrigação e apesar de sermos profissionais naquilo que fazemos, temos profissionalismo mas não somos profissionais.*”

Anexo- Análise Vertical do entrevistado 2

Entrevistado 2

Data: 25/06/2016
Hora: 15/16:30
Local: Café Piolho
Sexo: Masculino
Idade: 21
Nacionalidade: Portuguesa
Estado civil: Solteiro
Escolaridade: Ensino Secundário
Duração do Percuro: 3
Profissão: Não se aplica

1- Herança e manutenção do grupo

1.1. Contexto Histórico

O cultor 2 diz-nos que a génese do “... grupo de fados da faculdade de Farmácia ... está em pessoas da faculdade de farmácia, em estudantes muito ligados à praxe... decidiram formar um grupo de fados que era algo que faltava à faculdade porque já tinha tuna masculina, tuna feminina... a 30 de Outubro de 2007...” nasce o grupo de fados de Farmácia.

O cultor 2 faz alusão a alguns grupos de fado existentes aquando da sua formação e que se constituíam como referências como “... o grupo de fados do ISEP, celebrou este ano 25 anos. Portanto, já um dos mais antigos da Academia que é provavelmente o grupo de fados da academia que apresenta mais originais. Nos dias de hoje, praticamente todos os alinhamentos que eles fazem em atuações seja de cinco músicas, eles conseguem fazer um alinhamento só com originais. Têm, se não estou em erro, 3 CD’s já gravados. O último dos quais também só tem originais e os outros também apresentam bastantes originais. E nesse sentido eles acho que foram uma das forças do impulso da génese da Canção de Coimbra aqui no Porto, nomeadamente a evolução para um estilo um bocado diferente da Canção de Coimbra como ela foi concebido originalmente em Coimbra. Depois em relação a outros grupos também considero que o Literatus (...) Para mim, a “balada ao Douro”, em aspeto pessoal, marca muito mas penso que também cá no Porto é muito acarinhada pelo facto de, lá está, transmitir sentimentos característicos da própria cidade que se afasta um bocado da tradição Coimbrã.”

O grupo foi passando por fases diferentes e gerações diferentes, “... começamos a formar a terceira formação do grupo...” e de um grupo fechado em si passou para um grupo recetor.

O cultor enumera alguns espaços que servem de inspiração para os temas tais como o Rio Douro, o Porto, Gaia, a Torre do Clérigos e as Pontes.

Do ponto de vista relacional interno, o contacto do cultor 2 “... com os fundadores, o nosso contacto, pelo menos os que vão ficar da nossa formação, foi bastante pouco.” Entre as gerações mais próximas as relações são mais estimulantes e mais presentes pelo que nos diz “...que há um aumento de memórias pelos momentos bem passados na altura da composição da própria música....”. Procuram alargar o seu domínio de relacionamento para outros organismos como a restante comunidade académica.

1.2. Consumos, gostos e posições dentro do campo cultural

O cultor 2 impõe desde logo uma condição que “... para nos juntarmos ao grupo de fados da faculdade de farmácia tem de se fazer parte da praxe” e, como tal, participar dos rituais de tradição académica.

Assumem que o grupo é um complemento à sua vida académica e não o ponto central das suas ações, levando-os a adotar o lema “nós somos estudantes que tocam e cantam o fado, não somos fadistas que estudam de vez em quando.”

A entrada para a faculdade e a vinculação à praxe são momentos que podem ditar o gosto pelo género musical. Segundo o cultor 2 “foi uma coisa que aprendi. É a primeira coisa que se ensina aos caloiros na apresentação do grupo de fados. É fazer essa distinção (fado e Canção de Coimbra) para que eles também comecem a ter essa noção e essa cultura e achamos que fica bem a qualquer estudante conhecer essa distinção.”

Contrariando a reputação de um estilo de vida triste e melancólico associado à Canção de Coimbra, diz “...às vezes, que quem gosta de fado de Coimbra são pessoas muito tristes, muito monótonas e isso não corresponde nada à realidade até pela nossa experiência. Indo mesmo em termos de gosto musical há coisas completamente surpreendentes, por exemplo, o nosso violinista principal, guitarra clássica, neste momento entrou para o grupo de fados a gostar muito de música eletrónica e é algo que é bastante curioso porque não há propriamente uma regra. Eu, por exemplo, se for aos meus gostos pessoais gosto muito de rock dos anos 80 e não me impede de gostar bastante do fado... uma pessoa aprende a gostar na faculdade e, às vezes, fica completamente apaixonado.” Retiramos daqui a heterogeneidade de gostos musicais e de modos de vida que se desviam de representações erróneas.

II. Práticas Performativas, visibilidade e legitimação

2.1. Cena cultural

Fazendo uma análise à regularidade dos eventos, vemos que todos os anos, “... passado umas semanas, um espaço de tempo, é que há um momento de apresentação dos grupos onde nós e as tunas atuamos para os caloiros e nos apresentamos. Temos esses momentos onde contamos a história do grupo e a dizer que se quiserem podem vir aos ensaios e passa um bocado por aí.” Isto traduz-se em processos de coletivização na medida em que os membros de praxe, juntos por um interesse, organizam e mobilizam-se para uma atividade que consiste numa exposição dos grupos académicos aos novos alunos. Denota-se o interesse pelos grupos e a sua presença nas atividades.

Para além dessa atividade, o grupo de fados de Farmácia “desde o ano passado que nós começamos a organizar a nossa noite de fados no sentido de aumentar a dimensão e a projeção do grupo. Organizamos a nossa noite, a qual intitulamos de “Recantus”.”

Um olhar ao espaço leva-nos à Faculdade de Farmácia enquanto espaço de divulgação da Canção de Coimbra (Recantus) e dos rituais implícitos (serenatas académicas).

Ainda numa outra perspetiva, o cultor 2 alerta para o facto de para ser criador deve-se estar mergulhado na vivência académica ou pelo menos ter-se estado de modo a corresponder ao sentimento daí derivado. É preciso estar contextualizado, perceber aquilo pelo o qual o público alvo está a passar, partilhar as mesmas vivências, os gostos etc. Por seu turno, o público “é um público que respeita, sabe respeitar... é um público que começa a ficar habituado. Começa a conhecer as músicas, principalmente os originais e, às vezes, até começa a pedir músicas.” O público adequa o comportamento à circunstância, está a par das normas que regem os rituais e isso tem que ver com a frequência das intervenções dos grupos que faz com que o público seja educado e comece a estar sensibilizado para os novos temas e modos de comportamento. Neste sentido, o cultor 2 diz que “... o público sabe que não pode fazer barulho, o público sabe que não pode aplaudir...” no entanto verificamos a presença de normas comportamentais ajustadas, ou não, ao momento e aos intervenientes como é o exemplo dado pelo cultor 2 “...é impossível termos uma serenata com 20 mil pessoas todas caladas ao mesmo tempo e não se ouvir uma mosca. É impossível, é um barulho, às vezes, insuportável pelo menos para quem está lá em cima, com a amplificação nem se nota tanto, mas cá em baixo é um barulho insuportável e depois se uma pessoa

desrespeita e começa a falar, outra pessoa começa a falar, outra pessoa começa a falar e pronto.” Desta maneira é destronado a expectativa de que o público se comporte conforme as convenções estabelecidas entre criadores e públicos. Ainda assim é de ressaltar a dimensão considerável dos públicos na Monumental Serenata.

O cultor 2 também diz que consoante o público há uma adequação de repertório de modo a que *“...um público que conhece menos, um publico que se calhar não é tão de estudantes, nós damos primazia em apresentar o repertório que apresente um pouco de tudo, um pouco de todas as canções.”* O Público afigura-se heterogéneo, em que uns estão formatados no sentido da prática ritual da serenata, outros não e adotam posturas que saem da norma e que estão adequadas ao campo da música em geral (bater palmas). Existe, portanto, a necessidade de educar os públicos, mesmo os que estão inseridos na comunidade académica e praxística, através da adequação de conteúdo performativo e de transmissão da matéria. *“Nós procuramos sempre, em todas as atuações mais informais, ou seja, naquelas em que apresentamos as nossas musicas, em que não temos de estar de capa traçada, aquelas atuações que não são serenatas, nós procuramos sempre fazer uma apresentação, contextualizar a musica, interagir com o público e dar um bocado essas nuances, dar um bocado... contar um bocado da história do fado de... da Canção de Coimbra e também, às vezes, dar também a destacar os nossos originais como sendo nossos e como sendo uma sonoridade algo diferente e é a partir daí, creio que interagindo com o público e educando-o que comece a surgir essa visibilidade e a distinção por parte do grupo, a distinção das várias vertentes.”*

Avante, ao praticante cabe passar o sentimento pretendido com a musica, o público tem de sentir para que se possa considerar uma boa performance. *“Nós temos de estar, pelo menos, se não estivermos a sentir temos de enganar o público, ou seja, precisamos de mostrar ao público que estamos a sentir aquilo que estamos a tocar. Temos de interpretar com o sentimento, com emoção, a interpretação que se está a dar naquele momento é uma interpretação única como uma peça de artesanato que não volta a ser repetida porque cada uma tem a sua interpretação.”*

Os praticantes são influenciados pela exigência do espetáculo sendo que as performances formais exigem mais tempo de preparação e mais responsabilidade. atuações menos formais são encaradas com mais naturalidade.

III. Representações e reputações sobre a Canção de Coimbra

3.1. Lutas no campo da Canção de Coimbra

Nas lutas experienciadas no campo da Canção de Coimbra temos o fado de Lisboa e o género em causa. O cultor 2 mostra uma certa dificuldade de separação do género tendo em conta que os agrupa em termos de génese e o manuseamento dos conteúdos temáticos de Lisboa apresentam-se de forma vaga. Diz que *“...o fado de Lisboa tem mais a tradição de, na sua génese, é a saudade dos tempos áureos de Portugal, mais relacionado com a história de Portugal, com os Descobrimentos, a saudade dos*

marinheiros que partem, das mulheres que veem os seus maridos partirem, daí que muitas vezes, na sua maioria, o fado de Lisboa é cantado por mulheres. Esse sentimento de saudade também vem daí...”. Um momento que contribuiu, um pouco, para o esclarecimento sobre este debate foi a entrada para a faculdade e para o grupo que permitiu com que o cultor tivesse acesso a conteúdos até então indisponíveis.

Sobre o género feminino, tem a sua expressividade no fado de Lisboa e dá a entender que na Canção de Coimbra à uma predominância masculina na execução.

Do ponto de vista do mercado, confirma que “... *há grupos, em Coimbra, que vivem exclusivamente disto e já não são estudantes. Já foram, é certo, mas já não são estudantes e vivem exclusivamente disto e cobram, e bem, por cada atuação que lhes é pedida.*” Como tal, antigos estudantes de Coimbra aliam a prática musical à profissionalização ao cobrarem pelas atuações. Em contra partida, “*nós ... a maior parte das atuações que fazemos, nós não cobramos por elas. Só muito esporadicamente podemos pedir, às vezes, se for uma deslocação ou se for um sitio muito longe, podemos pedir uma refeição ou o que seja, um jantar.... A maior parte das atuações que nós fazemos nós não cobramos dinheiro por elas. Acho que é um ponto que cá ou é mesmo o nosso grupo de fados. Eu sei que há grupos de fado da Academia que podem cobrar regularmente, especialmente porque é uma coisa que para se conseguir ganhar algum dinheiro com isso, para assegurar a manutenção dos custos dos instrumentos e deslocações também é preciso ganhar uma reputação além Porto. Cá no Porto, às vezes, os convites são mais informais, é por conhecimento, então uma pessoa não vai cobrar por causa disso. Quando é uma deslocação maior, penso que quando a reputação chega fora do Porto, por exemplo e no nosso caso temos a sorte disso já começar a acontecer. Nós podemos começar a cobrar por causa dessas atuações.*”

Deste modo, os grupos que já possuem reputação além Porto, por norma, tendem a pedir ou podem pedir caché pelas atuações. Por outro lado, os grupos que ainda estão no caminho da afirmação têm de se sujeitar a atuar sem fins lucrativos. Muitas vezes, até pagam os transportes e alimentação na procura de reputação e afirmação no campo da Canção de Coimbra. Facto interessante é a repetição, isto é, a regularidade com que os grupos são convidados é um indicador de reputação pelo gosto.

Entre Coimbra e Porto o cultor 2 tem a dizer que em Coimbra há a presença de uma forte tradição da Canção de Coimbra. No Porto, vê-se que é um fenómeno “recente”

devido à falta de enraizamento de comportamentos e o peso da dimensão da Academia influencia a fraca difusão dos padrões de comportamento. Também difere nas “...referências à Torre dos Clérigos, ou às pontes, ou ao Rio Douro por parte dos grupos de fado na elaboração dos seus originais e isso são elementos, como é óbvio, que não vamos encontrar na canção de Coimbra ou em qualquer original do resto do país.”

Termina dando a entender que os estudantes de Coimbra não legitimam a presença do género no Porto porque o legítimo é o de Coimbra. O cultor 2 tem “... um caso específico do meu tio que estudou em Coimbra e que quando me ouve a falar que, aqui, temos um grupo de fados e que tocamos fado ele torce o nariz porque isso é em Coimbra, não é em mais lado nenhum.”

3.2. Tendências do Campo

O cultor 2 tem “...um caso específico do meu tio que estudou em Coimbra e que quando me ouve a falar que, aqui, temos um grupo de fados e que tocamos fado ele torce o nariz porque isso é em Coimbra, não é em mais lado nenhum. É aquela coisa da tradição que não pode ser exportada para outros sítios nem ser utilizada, porque se é interpretada noutros sítios tenta-se pegar nessa génese e evoluir a partir dela acho que também poderia ser motivo de orgulho em vez de ser motivo de tanta polémica, de tanto torcer o nariz em relação a essa situação.” Visto por elementos provenientes de Coimbra, as produções do Porto não são reconhecidas como autênticas, só as de Coimbra. Á cerca disto refere ainda que “...é através destes originais que daqui a uns anos creio que podemos estar em condições de falar de uma Canção do Porto.”

Outro ponto a ser abordado tem que ver com o processo de criação que, neste caso, assenta em iniciativas pessoais dos membros, podendo-se esbater hierarquias no ato de criação pela partilha dos conteúdos e pela manipulação dos mesmos subordinados aos gostos dos membros. As produções assumem uma sonoridade própria, uma letra com uma mensagem que transmite a essência do grupo.

Relativamente aos agentes, temos a presença de novas gerações (novos estudantes) que renovam o grupo em pouco tempo e este carácter renovador confere-lhes reputação em detrimento dos grupos que conservam elementos que já deixaram de ser estudantes como meio de manutenção dos grupos. As gerações mais antigas decidem quem tem

capacidades para atuar definindo, desta maneira, a posição dos agentes dentro do campo. O cultor 2 dá o seu próprio exemplo “... *que eu cheguei a atuar enquanto caloiro sem traje ...desde o momento em que os elementos mais velhos assumem a responsabilidade e o risco e tomam a decisão do alinhamento, mas a partir do momento em que sentem que esse elemento mais novo está em perfeitas condições de assegurar a atuação, se calhar até melhor do que alguns elementos mais velhos, nós não temos qualquer tipo de problema em pô-los a atuar.*”

Segundo o cultor 2 “*pode haver grupos de fados que, eles próprios com o apoio que recebem tanto das Associações de Estudantes, que sendo mais antigos têm mais facilidade em arranjar esse tipo de apoios.*” As associações de estudantes, assim como as próprias instituições de ensino superior têm um papel determinante no apoio financeiro aos grupos.

3.3. Estruturação do campo

O grupo de fados de Farmácia procura divulgar “... *para obter mais visibilidade procuramos sempre transmitir através do nosso canal do Youtube.*” Faz-se uso do Youtube como espaço de partilha, no momento, ou armazenamento dos espetáculos.

Diante, para o cultor a realização do espetáculo “Recantus” é necessário para fomentar a visibilidade dos grupos e promover a comunicação entre os grupos. “*Desde o ano passado que nós começamos a organizar a nossa noite de fados no sentido de aumentar a dimensão e a projeção do grupo. Organizamos o nosso a nossa noite, a qual intitulamos de "Recantus".*”

Um músico da Canção de Coimbra não tem de corresponder à reputação de melancólicos, pelo contrário, adotam uma postura mais vivaça.

Anexo- Análise Vertical do entrevistado 3

Entrevistado 3

Data: 14/07/2016
Hora: 18/19:30
Local: Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Sexo: Masculino
Idade: 29
Nacionalidade: Portuguesa
Estado civil: Solteiro
Escolaridade: Licenciatura
Duração do Percurso: 6
Profissão: Não se aplica

1- Herança e manutenção do grupo

1.1. Contexto Histórico

O Grupo de fados de Direito foi constituído em 1998 por “...um grupo de malta que já se conhecia da praxe, eram todos da Tuna e queriam fazer umas serenatas às namoradas uns dos outros, pegaram nos instrumentos e foi mais ou menos assim.”

O cultor 3 entra “...no grupo em 2006...” e consta com a evolução da Canção de Coimbra desde 2006. Em 2006 os grandes momentos da Canção de Coimbra no Porto eram as Grandes Noites de Fado Académico do ISEP, as Monumentais Serenatas e as serenatas das casas. A “Noite de Fados do ISEP, nesse ano foi no Convento de São Bento da Vitória... foi uma coisa incrível, com convidados de Coimbra de topo, aliás o Paulo Soares, o Jójó, fez lá a apresentação do seu livro que tinha acabado de ser lançado. Na altura o grande evento da Canção de Coimbra seria a Grande Noite de Fados do ISEP até porque as casas não organizavam grandes coisas a não ser as serenatas internas...e depois eram as serenatas da Academia...eram o três grande momento da altura.” É importante a referência a Paulo Soares, um importante cultor da Canção de Coimbra que escreveu um método de aprendizagem para guitarra portuguesa e que teve influência no campo da Canção de Coimbra no Porto. Hoje existem mais momentos de divulgação, contudo com menos presença de músicos externos e com mais presença dos grupos locais.

Outro aspeto é a constituição do grupo com estudantes e ex. estudantes permite a coexistência entre diferentes gerações o como tal impulsiona a criação de laços entre os membros e permite um maior alcance imediato sobre a história do grupo.

1.2. Consumos, gostos e posições dentro do campo cultural

Relativamente aos consumos do cultor 3 vê-se o consumo padrão de “... Cd’s de Zeca, Adriano”, portanto, consumos influenciados pelo género musical.

A vida de músico integra algumas componentes como a possibilidade de fazer digressões ou gravações Cd’s, “... mas todos os outros trabalhavam e conciliar isso era impossível”. E como parece ser transversal aos grupos, o membro do grupo, por vezes, tem outros projetos musicais para além do grupo de fados, neste caso “...é um miúdo que tem uma banda de Rock, aquele Rock mais popular.”

Além disso, o grupo tem instituído um dia para ensaiar o que contribui para a constituição de modos de vida influenciados pela musica.

Para a formação do gosto do cultor 3 contribuiu a família. “Sim, o meu pai estudou em Coimbra em 81 e sempre teve... uma ligação muito forte à canção de Coimbra e em casa tinha Cd’s de Zeca, Adriano...”

Desempenhou um papel na introdução ao gosto da Canção de Coimbra pela audição de Cd’s de Zeca Afonso e de Adriano Correia de Oliveira. Outro aspeto é que os gostos dos membros dos grupos são variados podendo assim desmoronar preconceitos como os que só gosta de Canção de Coimbra quem gosta de música ligeira. Apreciadores de Heavy Metal podem transpor essas influências na criação.

II. Práticas Performativas, visibilidade e legitimação

2.1. Cena cultural

No que toca à regularidade dos eventos vemos que *“na altura, a casa só via o grupo de fados uma vez por ano, na serenata e não havia grande ligação, até algum distanciamento entre o grupo de fados e a casa.”* Além da serenata praticada anualmente, era frequente o grupo realizar eventos privados remunerados para além da serenata da faculdade. Essas atuações, muitas das vezes, eram arranjadas através de conhecimentos(capital social) dos elementos dos grupos. Eram *“atuações que os membros arranjavam muitas vezes para atuar devido às suas relações...atuações para a Ordem dos Advogados, atuações para propaganda médica.”*

Já os espaços sofreram uma alteração desde há 10 anos a esta parte. *“ Houve uma altura que... a baixa do Porto não é o que é hoje em termos de noite, em que as galerias de Paris, o bar/restaurante tinha aberto há pouco tempo...tocávamos como grupo residente.”* A baixa do Porto eram espaços que recebiam os grupos e permitiam a divulgação do género nos seus espaços. Atualmente a tendência tem invertido.

Os criadores que constituem esta cena, não distante do que os outros cultores dizem, *“...são estudantes ou ex. estudantes...”* e se *“... um grupo está na praxe, os elementos também estão na praxe”* que variam em termos de idade entre *“... membros com 29 e membros com 20, 19 anos que são os miúdos que estão agora a começar e isto já se verificava quando o grupo tinha 5 anos...”* o que quer isto dizer que *“...a maioria até é estudante...temos 4 estudantes de licenciatura, 1 estudante de mestrado e 4 ex. estudantes...”* a praticarem a Canção de Coimbra. O grupo é constituído por membros que já terminaram o seu percurso académico e por outros que estão a iniciar ou ainda não terminaram o seu percurso académico. Verifica-se a coexistência de diferentes gerações no presente momento.

III. Representações e reputações sobre a Canção de Coimbra

3.1. Lutas no campo da Canção de Coimbra

A destriça entre o fado de Lisboa e a Canção de Coimbra não é tarefa fácil. O cultor 3, aproxima-os dizendo que *“...a Canção de Coimbra dos anos 20, 30 não é muito diferente do fado de Lisboa em termos de arquitetura dos temas, mas com temáticas próprias e típicas dos estudantes.”* A Canção de Coimbra deve ser analisada consoante o tempo em que está a ser processada.

No entanto, não considera relevante o eventual alcance conceptual das designações Canção de Coimbra, fado de Coimbra ou fado académico. É um debate escusado. A tentativa de conceptualizar o que se produz não influencia em nada o que os grupos fazem.

Mesmo com esta opinião deu a conhecer que *“...em termos de espetáculo aquilo que permite distinguir é o facto de serem só homens, de estarem trajados, se bem que o*

grupo de fados de Ciências tem mulheres, estava-me a esquecer desse pormenor, mas tradicionalmente só serem homens... a voz masculina está lá.” Revela a forte presença do género masculino nas performances mesmo tendo em conta a existência de mulheres no seio do grupo de fados de Ciências.

Do ponto de vista do mercado insiste em dizer que “...as atuações...eram uma coisa muito bem paga...” mas o número de atuações com esse cariz tem vindo a diminuir devido à conjuntura.

Continua e aborda a questão de afastamento dos grupos que “...é essencialmente geográfico, depois...eu noto que no Porto sempre houve uma preocupação de afastar de intervenção, orientar mais o fado académico para a saudade, à muita produção da balada de despedida no Porto...noto ausência de musica de intervenção...acho que foi um afastamento intencional.” O Porto não é marcado pela canção de intervenção mas sim pelas baladas de despedida.

3.2. Tendências do Campo

Sobre a produção musical portuense “...o grupo de fados passou por dois momentos distintos. Quando eu entrei o grupo tinha 5 originais. São os originais que se conhecem porque os que foram produzidos depois são todos mais recentes, têm 1 ano e pouco. Quando eu entrei tínhamos o turbilhão, uma balada de despedida, duas musicas cantadas e uma musica que nunca tinha ouvido até há pouco tempo, é um instrumental que abre o nosso CD...” esses originais “...têm uma influência de Heavy Metal, de música pesada e isso nota-se na criação deles, a velocidade do turbilhão...e eram tocadas com palheta o que dificulta o uso da técnica correta.” Em suma, o grupo de fados de Direito passou por dois momentos em termos de produção, uma marcada pelos fundadores e pelas suas influências musicais na criação dos originais, outra geração, a mais recente, é marcada pelo fim dos cursos e por isso surgem baladas de despedida. É possível perceber a identidade de um grupo ao ouvir as suas produções. O tema original tem pistas identitárias que permitem perceber de que grupo é que estamos a tratar.

Curiosamente, o cultor 3 aborda uma questão transversal aos outros cultores entrevistados que é o facto de “...as pessoas...” olharem “.... para o grupo de fados como os gaijos que dominavam aquilo e que eram mesmo bons comparativamente a outros grupos e que tinham uma projeção exterior muito superior à que tinham dentro

da casa porque não tinham contacto com a casa.” Criava-se assim uma imagem dos grupos de fado com sendo algo intangível, sóbrios e elitistas mesmo do ponto de vista das performances.

Para além disso, mostra que “*...evoluímos, modificamo-nos no sentido dos quatro ou três instrumentos que estão a tocar têm uma importância relativa mais aproximada e acho que mesmo aí acabamos por nos identificar mais com os grupos do Porto...*” traduzindo, os membros desenvolveram os seus papéis na música e isso é experienciado numa atuação.

Dentro dos grupos, evidenciamos que os membros mais novos são reconhecidos pelas qualidades musicais e isso confere-lhes a possibilidade de aceder a outros domínios do grupo como integrar o processo criativo.

Outro agente que integra o espaço social da Canção de Coimbra no Porto são as Associações de estudantes.

3.3. Estruturação do campo

Os espaços de fruição da Canção de Coimbra no Porto alteraram-se, a “*...baixa do Porto não é o que é hoje em termos de noite, em que as galerias de Paris, o bar/restaurante tinha aberto há pouco tempo...[e]tocávamos[lá].*” Eram espaços onde era possível as pessoas presenciarem manifestações da Canção de Coimbra. Porém, “*...esse tipo de atuação foi se perdendo, lá está, crise e o facto de haver mais grupos acabou por dissipar um bocado esse tipo de atividades.*” Não foi só no sentido económico que a Canção de Coimbra foi influenciado, ao nível das produções também se regista “*...nos anos 50,60 ... alguma intervenção...nos anos 80 afastas-te e há o medo de te conotares com as lutas sociais e políticas, notas alguma tentativa de afastamento.*” Nos anos 90, a produção ficou marcada pelo afastamento das lutas sociais e o entrevistado adianta a hipótese da CEE e o dinheiro injetado no país ter influenciado essa disposição passiva dos intervenientes.

Sobre as Noites de Canção de Coimbra, a Noite de Fados do ISEP teve um importante papel na consolidação e afirmação do género no Porto. Pela sua capacidade de mobilização de cultores de Coimbra e cultores do Porto permitiu o confronto de realidades e, dessa forma, constituir o Porto enquanto espaço legítimo de reprodução da Canção de Coimbra.

--

Anexo- Análise Vertical do entrevistado 4

Entrevistado 4

Data: 29/06/2016
 Hora: 14:30/15:40
 Local: Porto, Carolina Michaelis
 Sexo: Masculino
 Idade: 21
 Nacionalidade: Portuguesa
 Estado civil: Solteiro
 Escolaridade: Ensino Secundário
 Duração do Percuro: 4
 Profissão: Não se aplica

1- Herança e manutenção do grupo

1.1. Contexto Histórico

O grupo de fados Literatus *“foi fundado em Abril de 2004... por três membros. Sendo o mais velho, o Miguel, o Tó e o Ivo. A ideia foi originalmente do Tó que já tinha vindo de Coimbra com essa ideia, quer dizer, veio de Coimbra e lá a interação dos grupos de fados claramente é muito mais estabelecida e queria fazer alguma coisa cá porque viu que faltava alguma coisa.”* O grupo vive a sua *“... terceira geração...”* e inicialmente contou com ajuda de elementos extra faculdade. Tem vindo a afirmar a sua posição na Academia, em que já contavam com imensos grupos como o grupo de fado Académico do Orfeão, o grupo de fados de Engenharia, o grupo de fados de medicina, o grupo de fados de ciências, o grupo de fados do ISEP, sendo que agora está num bom momento. Em 2012 regista um aumento de criação de grupos na Academia do Porto e de produções. Em simultâneo com outros cultores, há referências a Luíz Goes, António Bernardino, António Menano.

O cultor 4 refere que os *“...processos criativos no grupo ajudam a fortalecer o grupo. Cada um dá o seu contributo e deixam o seu legado no grupo. Um grupo tem de se fazer assim mesmo. Se uma pessoa não se sente no grupo então não é um grupo.”* Evidenciamos processos de criação permitem unificar o grupo, ligando as diferentes hierarquias pelos diferentes contributos no processo de criação.

1.2. Consumos, gostos e posições dentro do campo cultural

O cultor 4 alude aos modos de vida enquanto membro de um grupo e, no grupo que frequenta existem *“...três pilares fundamentais no grupo que era a praxe, a boémia e a música...”* e estes confluem entre si. Desse modo, refere que frequentou aulas de guitarra o que traduz uma influência do género no modo de vida do cultor.

O cultor refere alguns momentos cruciais para o contacto com a Canção de Coimbra. Como nos diz o cultor 4 *“o meu primeiro contacto a sério foi no primeiro ano da faculdade quando entrei no grupo de fados, mas já tinha ouvido temas mais banais como a "Coimbra tem mais encanto" a "Trova do vento que passa" já tinha ouvido antes mas nunca liguei muito.”* Retiramos também que o cultor tinha um background relativo ao género com a audição de temas ícones como os enunciados.

A partir desse momento o gosto é construído em várias frentes. Na praxe que “...claramente tinha um interesse pela preserva da tradição...”; na “... guitarra portuguesa...” enquanto símbolo de história e tradição, para além da sonoridade única que cativa qualquer português, no fundo um traço de identidade nacional; nos membros que tocavam “... bem...” e o cultor 4 “... sempre quis tocar como ele e ver uma boa pessoa a tocar claramente também te vai inspirar a querer tocar...” em contrapartida “... ver uma pessoa a tocar mal não te faz interessar nada pelo instrumento...”; por fim, e não menos importante, a família que serve de apoio e de meio difusor da guitarra portuguesa, pois como nos diz, “...já tinha o *historial do avô ... que também tocava guitarra portuguesa e... apoiou-me nisto.*” Destes aspetos concluímos que o gosto e motivação para um instrumento passa pela capacidade técnica dos executantes que conseguem desempenhar bem uma peça e assim transmitir um sentido, um sentimento, para aquele momento. Outra evidência são os processos de socialização do gosto quer pelos membros do grupo, quer pela família. Por fim, a frequência de aulas de guitarra com professores ligados a Coimbra permite uma formação do gosto vinculada aos padrões de Coimbra.

II. Práticas Performativas, visibilidade e legitimação

2.1. Cena cultural

A contribuir para a cena cultural iniciamos por analisar os criadores da Canção de Coimbra, desse modo, “...*quem produz isso são os grupos académicos de Canção Coimbra no seio dos estudantes.*”

O cultor 4 consegue ser mais específico em relação aos criadores e diz que “*só quem anda em praxe é que pode ingressar num grupo académico... ser do sexo masculino, tem de se interessar por fado, que é uma coisa muito rara hoje em dia, e tem que ser dedicado. Proficiência musical também é uma coisa que se dá valor, já aí tira-se mais uns candidatos.*” Constatamos, desta maneira, com os critérios de admissão num grupo de fados passam por estar inserido na praxe, ser do sexo masculino, gostar de fado, ter alguma predisposição para tocar um instrumento e ser dedicado.

As convenções entre criadores e públicos não estão bem estipulados pois dá a sensação de que os músicos estão “... *a tocar musica lounge, as pessoas falavam, não queriam saber, as pessoas viravam-se de costas e abriam uma garrafa, não queriam saber...*” no entanto esta opinião mudou e reparou “...*que havia muito mais gente a olhar para o palco, talvez pelo sistema de som e pelo palco.*” O público pode ser difícil de conquistar, principalmente numa atuação de grandes dimensões. No caso da Serenata Monumental do Porto, o público não está preparado para o evento, ou pelo menos o sentido que dão ao evento não é do apreciar a serenata mas sim traçar a capa aos novos alunos e beber para celebrar a conclusão de uma etapa. Contudo, parece que a tendência está a inverter e, este ano, a Serenata aproximou-se dos padrões de comportamento registados em Coimbra. Apesar da constatação feita pelo cultor 4 em relação ao comportamento do público, adianta que “... *o público não nos deve nada, nós é que devemos... é o nosso dever cativar o público e se o público é desrespeitoso a culpa é nossa por não os conseguir cativar.*” Os músicos têm o dever de apresentar uma performance digna, de excelência e o

reconhecimento do público advém dessa avaliação e só então é que se consegue que o público se comporte de maneira adequada à circunstância.

III. Representações e reputações sobre a Canção de Coimbra

3.1. Lutas no campo da Canção de Coimbra

O cultor 4 inicia o seu discurso à cerca da relação entre Canção de Coimbra e fado de Lisboa ao apresentar duas razões para a introdução da terminologia fado nas produções da Canção de Coimbra. *“Primeiro para ser publicitado mais facilmente, para aumentar a popularidade, para chamar a atenção mais facilmente e a segunda é porque naquela altura era o fado do estudante, que falava das suas mágoas, eram os desamores, era tudo o que o estudante sentia naquela altura...”* ou seja, devem-se às vantagens comerciais, de visibilidade e de reconhecimento que a terminologia trazia.

Outro ponto é que os temas se enquadravam nas temáticas do fado de Lisboa.

A luta continua para além da definição. As próprias sonoridades e performances distanciam-se. *“O fado de Lisboa é muito mais vadio que o nosso, muito mais junto do povo e o nosso é muito mais junto do estudante.”* Nesse sentido, o *“... fado de Lisboa nasceu dos estratos sociais mais baixos mas, hoje em dia, apela a todos e atravessa todos os estratos sociais.”* As diferenças não se ficam pela génese dos estilos musicais. *“A disposição dos artistas permitem distinguir o fado de Lisboa do fado de Coimbra. Em Lisboa os guitarristas estão atrás da fadista, em Coimbra o cantor está atrás dos músicos para dar mais visibilidade a todos...”* além disso *“o fado de Lisboa toca-se muito mais corrido.”*

Após esta destrição, vemos que o fado de Lisboa está direcionado para a população geral, enquanto que a Canção de Coimbra é para os estudantes e isso se deve, em parte, à origem dos géneros que remete para o seio popular e o seio estudantil. Deparamo-nos com um confronto entre o popular e o académico.

A presença da mulher na Canção de Coimbra é inexistente no sentido de executantes, contudo o seu papel é relevante nas manifestações do género, em concreto, na sua forma mais genuína: a serenata.

Impõem-se algumas impossibilidades à mulher enquanto executante do género desde a afinação da guitarra em Ré, um tom mais baixo do que o normal, até aos temas direcionados para o cortejar de mulheres e não de homens.

Relacionado com o mercado, o cultor 4 fala do “... *fado ao centro em Coimbra, que é composto por antigos estudantes que enveredaram pela via profissional.*” São grupos estabelecidos comercialmente com um espaço próprio de divulgação constituído por antigos estudantes de Coimbra.

O cultor 4 dá a entender que é difícil afastar o que fazemos no Porto de Coimbra pois partilhamos uma série de símbolos, significados e rituais, contudo é possível divergir na composição de temas originais relacionados com a vivência no Porto e na procura de novas sonoridades.

Outros agentes têm uma presença mais cativa em Coimbra do que no Porto como é o caso das associações. Os grupos de Coimbra estão associados à Associação Académica enquanto que os grupos daqui estão por conta própria e tem de arranjar mecanismos de sobrevivência ao longo dos tempos. Para além dessa dificuldade, a ligação com a praxe faz com que se perca o sentido musical e os processos meritocracia sejam trocados por um sistema de “cunhas”. Dá realço à questão da disposição dos polos que faz com que o cenário da Canção de Coimbra no Porto seja difuso.

3.2. Tendências do Campo

O Porto passou por um período de estagnação ao nível da produção própria de temas e dos grupos existentes. A partir de um certo momento, depois de 2012, surgem mais grupos que tentam afirmar-se através de processos criativos. O cultor 4, acha “... *que por serem sempre os mesmos grupos no "Top", ... se estava um bocado estagnada na altura. Eram sempre os mesmos temas, e agora com o surgimento dos novos grupos, novas ideias, novas influências a Canção de Coimbra no Porto está a ter um desenvolvimento muito maior. Está a haver um novo surgimento de temas.*”

O cultor 4 constata de que a Canção de Coimbra deve estar sempre a evoluir e não pode estagnar nos anos 60/70 o que também parte dos seus actuais cultores contribuírem para que isso aconteça. Isso é um modo de estabelecimento dos grupos, de afirmação e de legitimidade. “*O fado de Coimbra tem desenvolvido e evoluído.... acho que todos os grupos de fado da Academia do Porto têm um original... noto um esforço em prol disso. Os grupos de fado têm de deixar alguma coisa para serem aceites, para serem válidos. Têm de deixar alguma coisa para serem recordados se não, são só grupos passageiros.*”

Os grupos estão a ingressar num processo de produção de temas originais o que é algo positivo pois contribui para afirmação do grupo entre os grupos, entre Academia e depois permite a mesma afirmação entre os grupos de Coimbra e a Academia de Coimbra. Por exemplo, o original “Balada ao Douro” foi um tema que deu visibilidade e reconhecimento ao grupo. Termina ao dar a entender que falta cultura de produção de baladas de despedida no Porto.

Enquanto executante de guitarra portuguesa relembra que “...*não é um caminho fácil, não é um caminho que qualquer um possa fazer, não é um instrumento fácil mas, também, não é preciso ser um guitarrista nato. É só uma coisa que é preciso para isto, dedicação. Pronto, duas! Dedicação e gosto!*” Enquanto executante de Canção de Coimbra diz que “... tem de ser acompanhado por uma guitarra de Coimbra ou uma viola de Coimbra, acompanhado por um canto lírico. “ O objeto de análise deve ser analisado enquanto fruto de um momento, tempo, espaço, praticantes e as suas experiências que o altera e define. Não é um fenómeno imutável. Torna-se assim “... *difícil de definir porque está em constante mudança, muda a qualquer momento.*” Para o entrevistado a Canção de Coimbra é um instrumento que serve propósitos da vida de estudante como também engloba todas as produções do seio dos estudantes de Coimbra, enquanto que o fado é o que os grupos de fado tocam.

É de salientar que “... *um grupo para ser aceite na Academia, tem de depender muito da praxe, tem de depender muito da praxe, tem de ser aceite pela praxe. É a praxe que diz se o grupo é aceite ou não...*”

Portanto, a Academia do Porto regula a aceitação dos grupos no seu ceio consoante princípios regidos pela praxe. A praxe estabelece princípios de admissão dos membros aos grupos o que por vezes pode ser prejudicial caso haja alguém com capacidades musicais mas que por não estar vinculado à praxe não é integrado no grupo.

3.3. Estruturação do campo

O cultor 4, permite-nos reconstituir alguns espaços onde é possível fruir da Canção de Coimbra. “Temos uma loja, Porto Guitarra, muito conhecida até mais pela vertente da guitarra de Coimbra do que a guitarra de Lisboa.” É uma loja no Porto que vende guitarras de Coimbra e promove tertúlias de Coimbra no espaço e a partilha de experiências e conhecimentos entre os cultores. Mas não é só desta maneira que a

Canção de Coimbra é influenciada e influencia o que lhe circunda. A sociedade tem a sua quota parte no processo evolução da Canção de Coimbra. Se outrora os temas consistiam na “... *luta politica, nesse caso contra o fascismo que muita gente se engana ao chamarem-nos de fascistas...*”, hoje em dia, “os temas retratam a incerteza, retratam um sentimento que caracteriza os estudantes, a incerteza sobre o futuro, cair no esquecimento.”

Concluimos que os temas, por vezes, são influenciados pela conjuntura do país. Se noutros tempos serviu como canto de intervenção contra o regime do Estado Novo, hoje, os temas, ajustam-se à realidade precária do mundo do trabalho, à falta de esperança em conseguirem empregos, em cair no esquecimento. E dois aspetos cruciais para o desenvolvimento do artista e, consequentemente, do género Portuense é dedicação e gosto ao género.

Anexo- Análise Vertical do entrevistado 5

Entrevistado 5

Data: 13/07/2016
 Hora: 19:00/20:30
 Local: Porto, FEUP
 Sexo: Masculino
 Idade: 30
 Nacionalidade: Portuguesa
 Estado civil: Casado
 Escolaridade: Mestrado
 Duração do Percurso: 8
 Profissão: Engenheiro eletrotécnico

1- Herança e manutenção do grupo

1.1. Contexto Histórico

“ O grupo de fados de Engenharia começou através de dois amigos, estudantes aqui da faculdade de Engenharia que decidiram comprar uma guitarra portuguesa, aliás, um deles comprou uma guitarra portuguesa e desafiou o outro a fazer o mesmo e a começarem a aprender a tocar. Esses dois amigos com as suas guitarras portuguesas recém compradas, resolveram ir falar com um antigo estudante de Coimbra, que vivia no Porto, e que era o senhor que tocava nas serenatas no Porto antes de haver grupos de fado, ou antes de os estudantes fazerem a serenata da *Queima das Fitas do Porto*. ” “Mais tarde começaram a juntar elementos ao grupo... no início, como era o único grupo de fados, além do *Orfeão*, era constituído elementos de outras faculdades e até não só da Universidade do Porto. Só mais tarde é que passou a ser exclusivamente de estudantes de Engenharia.” A particularidade deste grupo não é, no momento da sua génese, o contributo de indivíduos exógenos à faculdade e ao grupo mas sim a sua inclusão enquanto membros efetivos do grupo. Quando o cultor 5 entra no grupo “...já há vários grupos, a *Monumental Serenata do Porto* e o panorama do fado de Coimbra no Porto tem uma visibilidade já com alguma importância... chega a sair no *Jornal de Notícias*, costumava sair uma

notícia sobre a serenata, o Porto Canal costumava emitir a Serenata.” O grupo de fados de Engenharia nasce e começa a fazer as serenatas com o Orfeão no Porto. Fazem também referência ao Dr. Assis enquanto membro impulsionador do grupo. O grupo conta a sua terceira geração.

O cultor revela preocupações com a renovação do grupo, as relações são mais aceleradas, mais inconstantes e voláteis entre os membros dos grupos devido a Bolonha. Diz que “...*precisamos de estar sempre atentos à renovação constante porque a rotatividade é muito maior, as prioridades dos novos estudantes são diferentes do meu tempo, e a qualidade musical também se ressent, o espírito do grupo também se ressent, mas faz parte.*”

1.2. Consumos, gostos e posições dentro do campo cultural

O cultor 4 faz apenas uma menção aos consumos que pratica quando diz que “... comprei um CD.”

Os modos de vida dos intervenientes alteraram-se desde o ano de entrada do cultor 5. Vê “...*claramente uma grande diferença nesse aspeto porque hoje em dia precisamos de estar sempre atentos à renovação constante porque a rotatividade é muito maior, as prioridades dos novos estudantes são diferentes do meu tempo, e a qualidade musical também se ressent, o espírito do grupo também se ressent, mas faz parte.*” Há uma mudança dos modos de vida entre gerações, aponto a causa para Bolonha que veio alterar o paradigma de vivência no ensino superior e veio acelerar a passagem dos estudantes pela instituição de ensino que os leva a não aproveitar, na íntegra, outras ofertas.

Ainda nesta senda o cultor 5 refere que ao estarem “...*a conviver...*” e “...*a tocar só porque sim...isso reforça laços... isso depois faz com que a dinâmica dos próprios grupos viva disto, viva intensamente a vida académica.*” Como tal, a prática de lazer entre elementos do grupo passa pela música que por sua vez permite consolidar laços.

Sobre a formação do gosto, mais uma vez, vemos a família como meio pioneiro de divulgação da Canção de Coimbra em formato de cassete e depois o momento de entrada na faculdade, em concreto, com o visionamento da serenata.

II. Práticas Performativas, visibilidade e legitimação

2.1. Cena cultural

“*Ao redor do Porto há todo um universo de gente e destas associações que promove eventos e que nos convida.*” Ao dizer isto o cultor 5 quer salientar o papel das associações que procuram aliar os seus interesses ao da promoção da Canção de Coimbra.

Do ponto de vista dos criadores, “...*quem tem esse papel é o Manuel Soares que fez uma série de arranjos ao grupo...depois cada elemento também vai juntado os seus detalhes à música...e assim se vai modificando a música e ganhando estilo...*” No caso do grupo de fados de Engenharia o processo de criação é atribuído a um membro em específico o que não inviabiliza a participação dos outros membros no processo. Os criadores podem ser os estudantes no ativo ou antigos estudantes.

Em relação ao público o cultor 5 alerta para a vastidão do público e para a diversidade. “*Desde a comunidade académica, desde professores a estudantes...professores estrangeiros, de todo o país, investigadores...temos também a comunidade em geral...e com isso vem uma diversificação enorme.*”

Então, os públicos diferem de situação para situação mas, ainda assim, percebemos a predominância da comunidade académica na constituição dos públicos.

Em simultâneo com outros grupos, “...antes de mais procuramos adaptar as músicas ao público alvo, por exemplo, se encontramos um público mais jovem procuramos tocar músicas mais rápidas, mais alegres...se apanharmos um grupo de pessoas mais velhas procuramos tocar músicas próximas do seu tempo como a “samaritana”, “o meu menino”.” Quer isto dizer que há um esforço de adaptação dos conteúdos ao público, se for jovem tocam músicas mais rápidas, se forem idosos tocam músicas que lhes permitem associar a tempos antigos.

III. Representações e reputações sobre a Canção de Coimbra

3.1. Lutas no campo da Canção de Coimbra

As diferenças entre fado de Lisboa e a Canção de Coimbra reside nos “... ritmos, embora as pessoas não saibam dizer conscientemente qual é a diferença musical entre o fado de Lisboa e o fado de Coimbra, mas creio que o ritmo do fado de Coimbra é o que marca a diferença. O fado de Lisboa é mais monótono muito marcado e estes ritmos são...a emotividade da música são mais tristes, quando são alegres tem uma energia muito própria.” A separação conceptual parece ser uma tarefa penosa para os cultores posto que “...há visões diferentes sobre isso...a arte tem uma visão muito subjetiva...para mim a definição de fado foi extravasada...nessa geração dos anos 70...a estrutura modificou bastante e há pessoas que não se sentem à vontade para chamar aquilo de fado...que romperam a estrutura do fado.” Ora, as diferenças são variadas e vão desde os ritmos às temáticas ou até mesmo à disposição dos músicos. Uma particularidade do grupo do cultor 5 é que “... o grupo tem uma história um pouco peculiar, e até agora creio que é única no panorama no fado de Coimbra na cidade do Porto que teve uma geração que foi de um virtuosismo invulgar, tanto é que vários elementos dessa formação são músicos profissionais, com carreiras.” Os membros detentores desse capital específico possibilitam a transição para outros campos e para a acumulação de outros capitais.

3.2. Tendências do Campo

O grupo de fados de Engenharia não considera os temas originais relevantes ao ponto de orientarem a sua conduta nesse sentido, ainda assim, os originais, quando acrescentam qualidade ao repertório, são bem vindos. Isto pode ser indicador de estratégias de conservação com a manutenção de temas que levou o grupo a estar posicionado numa posição de dominantes. Apesar de terem “... originais ... normalmente não procuramos fazer originais, investimos muito pouco tempo a fazer originais por nenhuma razão especial...não surgiu...mas acho muito positivo que os grupos criem originais desde que acrescentem qualidade ao repertório, e acho positivo, e ainda bem que há grupos no Porto que o fazem, creio que faz falta.”

O cultor 5 menciona que aprendeu “...(a cantar) de forma autodidata e espontânea.” Mais tarde passa “...a assumir a liderança do grupo...” o que nos revela a ocupação de uma posição de dominante dentro do grupo e o autodidatismo foi a estratégia adotada para conseguir acumular, em parte, o capital específico. As lutas não ficam por aqui. “Se aparecesse um membro de uma outra faculdade que nós

reconhecêssemos como válido para entrar no grupo não haveria aversão...” quer isto dizer que os membros mais velhos têm de reconhecer a validade dos membros de forma a ingressá-los no seio do grupo. Nesse sentido, “...o grupo era um pouco uma alternativa ao Orfeão na altura que também tinha elementos de várias proveniências... o grupo de fados de Engenharia era o segundo grupo...e não existia esta questão que há agora de vários grupos de diferentes faculdades.” O Orfeão Universitário do Porto foi o primeiro grupo a (re)produzir Canção de Coimbra no Porto e aceitava estudantes de todas as faculdades assim como Engenharia fez mais tarde.

Para o cultor 5, a Canção de Coimbra tem uma matriz própria que a distingue de todos os outros estilos. “*Há características que se mantêm...são temáticas que se resumiria no viver de estudante...e isso está vertido no fado de Coimbra.*” No Porto, o “...*panorama do fado de Coimbra no Porto tem uma visibilidade já com alguma importância... chega a sair no Jornal de Notícias, costumava sair uma notícia sobre a serenata, o Porto Canal costumava emitir a Serenata...*” A imprensa atua como um veículo de visibilidade e de legitimação do género. Foi um fenómeno efémero.

Por fim, termina com referências a “... *Luiz Goes...aprecio a música de Luiz Goes e depois surge Carlos Paredes... que tem uma relação próxima com o grupo, aliá, veio a um Sarau de Engenharia quando era vivo e o grupo tem uma guitarra assinada pelo Carlos Paredes.*” Vultos da Canção de Coimbra, como Carlos Paredes, presenciaram alguns espetáculos no Porto e servem de inspiração para escolha de repertório e há um reconhecimento desses cultores enquanto legítimos executantes da Canção de Coimbra.

3.3. Estruturação do campo

A conjuntura da crise económica do país levou a que muitos membros saíssem do país abandonando, na íntegra, o grupo o que fez com que estivesse em causa a sua existência. As causas tinham que ver com motivos laborais essencialmente.

Relativamente às Noites de Canção de Coimbra, criam “...*um espetáculo que é o Variações sobre um fado...*” porque “... *são muito positivas, é sempre um momento que proporciona convívio entre os grupos, que mobiliza a comunidade académica e que nos diz que a Canção de Coimbra é muito apreciada na cidade do Porto porque vejo salas muito bem compostas de gente que vive e gosta deste estilo musical.*”

A iniciativa criativa dos membros do grupo é uma característica que um músico deve possuir e é bem acolhida pelos restantes membros do grupo.

Anexo 6 - Inquérito por questionário

Inquérito por questionário

Este questionário surge no âmbito de uma investigação em Sociologia como parte integrante de dissertação de mestrado da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. O seu título é “A Canção de Coimbra na cidade do Porto: práticas, memórias e rituais”, e o seu tema reside na compreensão da (re)apropriação local da cidade do Porto da Canção de Coimbra considerando os atores chave da sua recriação e fruição. A informação recolhida será analisada respeitando os critérios de confidencialidade e anonimato. Por fim, agradecemos a sua participação na realização deste inquérito.

Instruções de Preenchimento

Preencha o questionário com uma cruz (X) nos quadrados correspondentes à resposta adequada à sua situação ou opinião ou, quando solicitado, introduza os dados que lhe são pedidos. Algumas questões exigem uma resposta desenvolvida.

Em caso de dúvidas, consulte a pessoa que lhe deu o questionário a preencher.

I – Consumos culturais, gostos e modos de vida.

1. Indique a importância que atribui aos seguintes consumos culturais:

Consumos Importância	Nada importante	Pouco importante	Importante	Muito importante
Música				
Cinema				
Teatro				
Jornais				
Livros				
Museus				

2. Qual a frequência desses consumos?

Regularidade Consumos	Diariamente	Semanalmente	Mensalmente	Anualmente
Música				
Cinema				
Teatro				
Jornais				
Livros				
Museus				

3. Enumere, por ordem, de 1 a 3, os três géneros musicais que mais gosta?

Géneros Musicais

Clássica	
Blues	
Country	
Canção de Coimbra	
Dance/Eletrónica	
Folk	
Rap/hip-hop	
Fado	
Soul/funk	
Religiosa	
Jazz	
Pop	
Rock	
Alternativa	
Heavy Metal	
Soundtracks (Trilha sonora) / theme songs (tema musical)	

4. Que artistas tem como referência na definição do seu gosto musical?

5. Como é que a música influencia outras esferas da sua vida?
(Selecione a opção mais relevante)

Influências	
Fonte de rendimento	
Atividade lúdica	
Promove a interação social	
Combate o stress	
Aquisição de competências musicais	
Outra. Qual? _____	

6. Procura assistir regularmente a espetáculos de Canção de Coimbra?

Sim		Não	
-----	--	-----	--

7. Como tomou conhecimento do espetáculo de Canção de Coimbra?

Meios de divulgação	
Amigos, conhecidos ou familiares	
Práticas tradicionais académicas	
Redes Sociais (Facebook, Twitter, Instagram...)	
Blogs	
Cartaz	
Rádio, Televisão, Jornais, Revistas	
Outra. Qual? _____	

8. Com quem costuma frequentar os espetáculos?

Sozinho	Namorado(a)/cônjuge	Amigos	Família	Outra opção. Qual_____
---------	---------------------	--------	---------	---------------------------

9. Qual o motivo que o levou a assistir ao espetáculo?

(Selecione apenas uma opção, a que considera mais relevante)

Motivos	
Ambiente	
Cartaz/Músicos	
Lúdico	
Género musical	
Ritual/ Práticas tradicionais académicas	
Convívio	
Preço (se aplicável)	
Outra opção. Qual?_____	

10. Já participou de algumas destas manifestações da Canção de Coimbra no Porto?

Manifestações	S	N
Grande Noite de Canção de Coimbra		
Grande Noite de Fado Académico		
Monumental Noite de Fados		
Monumental Serenata da Queima das Fitas do Porto		
Serenata de Receção ao Caloiro do Porto		

11. Qual é a temática da Canção de Coimbra com que mais se identifica?

Temáticas	
Existencial e amorosa	
Académica	
Política	
Regional ou Popular	
Marítima	
Religiosa e espiritual	
Outra opção. Qual?_____	

12. Qual é o subgénero da Canção de Coimbra que mais aprecia?

Subgéneros	
Serenata	
Fado	
Trovas	
Canção de intervenção	
Instrumentais/ Variações	
Baladas	
Cantos populares	
Outra opção. Qual?_____	

13. Como descobriu a Canção de Coimbra?

Meios de divulgação

Amigos, conhecidos ou familiares	
Práticas tradicionais académicas	
Redes Sociais (Facebook, Twitter, Instagram...)	
Blogs	
Vinil, Cd's	
Rádio, Televisão, Jornais, Revistas	
Manifestações de rua	
Casas de Fado	
Restaurantes	
Outra. Qual? _____	

II - Representações sobre a Canção de Coimbra

14. Como classifica, de 1 (Mau) a 5 (Muito Bom), o espetáculo:

Protagonistas:	1	2	3	4	5
Voz					
Guitarra Clássica, Viola de Fado					
Guitarra Portuguesa					
Grupo de fados em geral					
Público					
Outros elementos:					
Hora da atuação					
Duração da atuação					
Repertório					
Local					
Som					
Ambiente					
Divulgação					

15. (Coloque uma cruz no número que traduz a sua opinião, sendo que: 1- Discordo plenamente; 2- Discordo parcialmente; 3- Não concordo nem discordo; 4- Concordo parcialmente; 5- Concordo plenamente)

Pressupostos	1	2	3	4	5
Para apreciar a Canção de Coimbra é preciso ser ou ter sido estudante.					
Os temas das canções são percebidos por todos os espectadores.					
Os temas da Canção de Coimbra refletem o contexto social, político, económico e cultural do País.					
A Canção de Coimbra é executada apenas por estudantes.					
A Canção de Coimbra é característica da cultura Portuguesa.					
A Canção de Coimbra é sinónimo de fado académico.					
É correto designar o género musical pelo conceito Canção de Coimbra e não pelo conceito de fado.					
A Canção de Coimbra é diferente do fado de Lisboa.					
Os músicos atuam com violas, guitarras portuguesas e vozes masculinas.					
Os executantes da Canção de Coimbra são homens.					
As mulheres não podem participar das práticas performativas enquanto executantes (músico ou cantor).					

Os músicos são chamados/designados de fadistas.					
Os músicos são chamados/designados de estudantes.					
Os artistas atuam trajados ou, apenas, só de capa.					
As serenatas são a única prática performativa da Canção de Coimbra.					
Os espetáculos de Canção de Coimbra possibilitam a manutenção dos laços.					
Os espetáculos de Canção de Coimbra são um meio potenciador de convivialidade.					
As serenatas possibilitam a interação entre os estudantes e a população não estudantil da cidade do Porto.					
A Canção de Coimbra praticada no Porto é diferente da praticada em Coimbra.					
A Canção de Coimbra tem sofrido mutações ao longo dos séculos. Os seus protagonistas, espaços e agentes mudaram.					
Os grupos de fado da Universidade do Porto são amadores.					
A Canção de Coimbra influencia os modos de vida dos indivíduos.					
As Noites de promoção da Canção de Coimbra no Porto são fundamentais para a consolidação do género no Porto.					
As novas tecnologias abriram um novo leque de possibilidades de aprendizagens, difusão e experimentação da Canção de Coimbra.					

III – Caracterização Sociodemográfica

16. Sexo

Masculino	Feminino	
-----------	----------	--

17. Idade?

--	--	--

18. Nacionalidade

19. Concelho de residência:

20. Estado Civil

Solteiro(a)		Casado(a)		União de facto		Divorciado(a)/separado(a)		Viúvo(a)		NS/NR
-------------	--	-----------	--	----------------	--	---------------------------	--	----------	--	-------

21. Nível de escolaridade (Escolha só uma opção – o seu nível mais alto)

Sabe ler e escrever sem grau de ensino (EQF 1*)	
1º Ciclo do ensino básico (EQF 2)	
2º Ciclo do ensino básico (EQF 3)	
3º Ciclo do ensino básico (EQF 4)	
Ensino secundário (EQF 5)	
Bacharelato (EQF 6)	
Licenciatura (EQF 6)	
Pós-graduação (EQF 7)	
Mestrado (EQF 7)	
Doutoramento (EQF 8)	
NS/NR	

21.1. Se estiver a frequentar ou já frequentou o ensino superior indique qual a instituição de ensino superior que frequenta/frequentou.

22. Condição perante o trabalho:

Estuda	
Trabalha	
Estuda e trabalha	
Desempregado(a)	
À procura do primeiro emprego	
Reformado(a)	
Sem capacidade para o trabalho	
Outra situação. Qual? _____	
NS/NR	

23. Se trabalha, qual é a sua situação na profissão?

Patrão com mais de 10 trabalhadores sob a sua responsabilidade	
Patrão com menos de 10 trabalhadores sob a sua responsabilidade	
Trabalhador(a) por conta de outrem	
Trabalhador(a) por conta própria	
Trabalhador(a) familiar não remunerado	
Outra situação. Qual? _____	
NS/NR	

23.1. Profissão exercida

23.2. Se desempregado (a) ou reformado(a), qual a última profissão exercida?

Anexo 7- Grelha de Observação

Dimensões	Categorias	OBSER.1	OBSER.2	OBSER.3	OBSER.4	OBSER.5	OBSER.6
Grupo de Fados		Letras	Letras	Arquitetura	Farmácia	Letras	Farmácia; Direito; Engenharia
Espaço		Lar Universitário S. José de Cluny- Porto	Seminário de Vilar	Escadarias dos Guindais	Escadaria dos Guindais	Teatro Rivoli	Avenida dos Aliados
Data/hora		13/05/2015 - 22h-23h	19/05/2015- 22h-23h20	21/05/2015- 21h30	21/05/2015- 22h30	20/06/2015- 15h00/15h30	23/10/2015- 00h

Criadores	Constituição e disposição espacial	O grupo é constituído por 8 elementos, sendo que 4 deles estão sentados e os outros 4 estão de pé com o Dux Veteranorum numa espécie de palco improvisado no lar. Todos estão trajados, um elemento traz consigo uma colher, de tamanho considerável, com fita azul escura.	5 elementos estão em pé enquanto 3 estão sentados com os respetivos instrumentos em cadeiras colocadas num canto da sala de jantar. As mesas de jantar foram afastadas para esse efeito. 2 violas e 1 guitarra. Todos estão trajados, um elemento traz consigo uma colher, de tamanho considerável, com fita azul escura.	5 elementos, 3 dos quais estão em pé e, sentados à sua frente, estão dois elementos. Uma guitarra e uma viola. Guarda sol a cobrir os músicos da chuva miudinha. Estão num vão mais prolongado das escadas.	12 elementos, 4 sentados e os restantes em pé. Nos mesmos preparos que o anterior grupo.	Grupo com 10 elementos, dois deles não estavam trajados apenas com capa sobre os ombros. Capas destraçadas. 4 Elementos situavam-se a frentes dos restantes elementos sentados em cadeiras acompanhados dos instrumentos. Um elemento traz consigo uma colher, de tamanho considerável, com fita azul escura.	Grupos constituídos por elementos masculinos, entre os 8-12 elementos, trajados ou de fato mas com capa traçada. Os elementos que cantam ficam atrás dos instrumentistas que estão sentados nas cadeiras em cima do palco. No palco são as figuras centrais sendo que por trás encontramos indivíduos trajados externos aos grupos de fado.
	Elementos distintivos	Uso do traje; vozes masculinas; guitarra de Coimbra com afinação em Ré assim como a viola. Colher de pau de tamanho considerável com fita azul escura.	Uso do traje; vozes masculinas; guitarra de Coimbra com afinação em Ré assim como a viola. Colher de pau de tamanho considerável com fita azul escura.	Uso do traje; vozes masculinas; guitarra de Coimbra com afinação em Ré assim como a viola.	Uso do traje; vozes masculinas; guitarra de Coimbra com afinação em Ré assim como a viola.	Uso do traje; vozes masculinas; guitarra de Coimbra com afinação em Ré assim como a viola. Colher de pau de tamanho considerável com fita azul escura.	Uso do traje; vozes masculinas; guitarra de Coimbra com afinação em Ré assim como a viola.
	Execução técnica/Hexis performativa	Tocam dois guitarras portuguesas e duas violas e uma voz. Voz de pouco alcance. Após o término da música a	2 vozes sem grande alcance. Guitarra portuguesa com boa execução. Violas alternadas com diferentes	Guitarra portuguesa desafinada, pouca capacidade técnica. Arranjos vocais. Vozes com pouco alcance.	Guitarras portuguesas afinadas e de execução média; violas afinadas em ré e acompanham de as guitarras. As	Boa execução técnica de guitarra, viola e voz (bom alcance e timbre único). 2 violas e 2 guitarras.	Alguns grupos demonstraram uma razoável capacidade técnica, outros nem tanto. Contudo o que se

		guitarra portuguesa procura afinar o seu instrumento.	graus de interpretação por parte dos executantes.		vozes também de pouco alcance.	Elementos do grupo tocam dois instrumentos . Alternam entre si os instrumentos . Podem cantar em unísono nos refrões.	prenuncia mais é a guitarra portuguesa pelo seu papel fundamental no género.
	Repertório	Feiticeira; Fado da Despedida; Fado dos olhos claros; Trova do vento que passa; Balada de Despedida do 5º ano Jurídico de 88/89; Balada de despedida de Letras 2016; Balada ao Douro	Saudades de Coimbra; Trova do vento que passa; Capa negra rosa negra; Variações em lá menor de João Bagão; Olhos claros; Canção das lágrimas; Romagem à Lapa; Variações em Ré menor de Artur Paredes; Canção de Embalar; Balada do 5º ano Jurídico 88/89; Balada ao Douro; Balada de Despedida de Letras 2016;	Canção; Vejam bem; Trova do vento que passa; Capa negra rosa negra; Maio de 78; Maria	Canção da Primavera; Canção das lágrimas; Cavaleiro e o Anjo; Anjo oculto; Balada de despedida de farmácia de 2011	Variações em Lá menor de João Bagão; Balada dos meus amores; Fado Hilário; Balada de Despedida de Letras 2016; Balada ao Douro.	Vasto repertório.
	Referências (menções)	Luiz Goes, Artur Paredes; Adriano Correia de Oliveira	Luiz Goes, Artur Paredes; Adriano Correia de Oliveira	Luiz Goes;	Armando Gois; Francisco	Luiz Goes;	—
Públicos	Constituição de e disposição espacial	O público é constituído por cerca de 35 pessoas sendo que aproximadamente 30 pessoas	Público constituído por estrangeiros, brasileiros, ingleses, franceses...	Estudantes trajados, transeuntes, idades entre os 20-40 anos. o Público estava pela	Estudantes trajados, transeuntes, idades entre os 20-40 anos. o Público estava pela	Maioritariamente cidadãos brasileiros de idades entre os 25/50 anos. Cerca de	Publico constituído por estudantes, de idades entre 18/30 anos. Presença de

	eram do sexo feminino e os restantes eram do sexo masculino, estando incluído neste lote o Bispo, e um docente da Faculdade de Letras da Universidad e do Porto que leciona no curso de História. O público encontrava-se no lado oposto da sala sentado em cadeiras enfileiradas. O público estava, maioritariamente, na primeira fila e depois distribuído pelas restantes filas.	O público estava sentado nas cadeiras da sala de jantar, junto das mesas com os pratos e bebidas. Estavam a cerca de um metro dos músicos.	escadaria a formar uma espécie de meia lua em torno dos artistas. Estariam a cerca de 2 metros dos músicos.	escadaria a formar uma espécie de meia lua em torno dos artistas. Estariam a cerca de 2 metros dos músicos.	50/100 pessoas. As pessoas estavam dispersas pelas centenas de cadeiras do auditório. Um estavam no piso superior e outras sentadas no piso inferior, mas sempre com uma distância considerável do palco.	alguns transeuntes. O público ocupava o centro da Avenida dos Aliados.
Elementos distintivos	Uso de hábitos por parte das Irmãs; Algumas residentes usavam o traje e pastas ornamentadas com fitas de cor laranja, entre outras. O restante público apresentava-se de forma regular sem quaisquer traços distintivos.	O público era constituído por indivíduos de diversas nacionalidades, desde ingleses a brasileiros. As camaras nas mãos era um	O público é maioritariamente constituído por estudantes trajados com capa e batina. Existem ainda elementos como pastas com fitas das respetivas faculdades.	O público é maioritariamente constituído por estudantes trajados com capa e batina. Existem ainda elementos como pastas com fitas das respetivas faculdades.	O público era constituído por indivíduos de nacionalidade brasileira.	Este em particular era constituído por elementos trajados enquanto que o público que não tinha qualquer elemento relacionado com o traje académico encontrava-se nas laterais da Avenida dos Aliados

Modos de interação (entre as pessoas, contexto e arte)	Comportamento do público	A quando do fim da canção o público bate palmas. Quando o público reconhece a canção, entoam-se as vozes desafinadas do público à procura do acerto tonal ou então à procura da letra esquecida pela memória.	O público ri a quando da apresentação dos temas com grande empatia. Apreciam a música com um copo de vinho na mão. Espécie de tertúlia com elementos do público sobre Coimbra e a sua canção, os seus temas. Silêncio quando se toca. Pessoas a filmar com os telemóveis e máquinas fotográficas. Ambiente descontraído. Pessoas batem palmas enquanto dizem :”muito bom” num português arranhado.	Produziam ruídos ao longo da performance. Outras vezes entoavam as canções cantadas como a Trova do vento que passa. A quando do fim da canção o público bate palmas.	Produziam ruídos ao longo da performance. Outras vezes entoavam as canções cantadas como a Trova do vento que passa. A quando do fim da canção o público bate palmas.	Silêncio a quando das variações. Final das canções batem palmas. Ouvem-se gritos de manifestação contra o regime brasileiro.	O público entoava cânticos referentes às suas faculdades os quais se sobrepunham ao som emitido pela amplificação dos instrumentos. Alguns bebiam cerveja ou vinho. Outros, calados, escutavam as canções.
	Comportamento dos criadores	Um membro do grupo começa por apresentar o grupo Literatus e menciona que esta segunda parte é direcionada às finalistas presentes e entretanto um membro do grupo sussurra ao	Apresentação dos temas em língua inglesa. Espécie de tertúlia com elementos do público sobre Coimbra e a sua canção, os seus temas. Terminam a atuação com o grito académico	Apresentação dos temas; Cantores tímidos o que não levou o público a participar ativamente. Um elemento fala pelo grupo. Membros com uma postura sóbria a	Apresentação dos temas e contextualização dos mesmos. Criação de ligação com o público. Um elemento fala pelo grupo. Membros com uma postura sóbria a	Apresentação dos temas e de algumas curiosidades sobre os autores. Outras vezes iniciam os temas sem apresentação. Postura séria dos elementos a quando dos temas. Faces cerradas de olhar posto	A interação com o público é inexistente. Apenas tocam para o público sem qualquer tipo ligação mais pessoal com o grupo, isto é, não é permitido interagir no espaço que

<p>ouvido do apresentador e o jovem chama as “donzelas” para se juntarem a eles durante a atuação. .. Dois jovens que se encontravam na ponta facultaram as suas capas às raparigas. O público reagiu com gritos, gargalhadas e aplausos. Elas ficaram do lado dos membros do grupo que se encontravam atrás das cadeiras destinadas para os instrumentistas. Durante o refrão os restantes membros do grupo e o público cantaram.</p>	<p>FRA. Um elemento fala pelo grupo.</p>	<p>olhar para o vazio como quem sente.</p>	<p>olhar para o vazio como quem sente.</p>	<p>no chão. Um elemento fala pelo grupo.</p>	<p>medeia a músicas.</p>
--	--	--	--	--	--------------------------
