Arquivo Histórico da Madeira, Nova Série, n.º 8, 2026, pp. 625-653
Direção Regional dos Arquivos, das Bibliotecas e do Livro
https://ahm-abm.madeira.gov.pt

A Sustentabilidade da Poesia Oral Improvisada: Minho e Madeira

The Sustainability of Improvised Oral Poetry in Portuguese Scenarios: Minho and Madeira

António Medeiros[1]
Jorge Freitas Branco[2]
Fernando Cerqueira Barros[3]
Filipe Ferraz[4]

Resumo

Abordam-se estratégias atuais de sustentabilidade da poesia oral improvisada em Portugal, comparando duas tradições regionais do repentismo: o desafio minhoto e o charamba madeirense. Ambas foram práticas poéticas subalternas, excluídas de processos de objetificação da cultura, o que começou a mudar desde final do século passado. No Minho, a prática repentista tem uma forte implantação social, mantida na intimidade cultural, mercadorizada de forma alargada, e integrando culturas municipais. Já na Madeira, pretende-se contrariar a extinção anunciada do charamba pela legitimação como património imaterial parte da cultura regional autonómica. Iniciado como escrita individual de cada um dos antropólogos, cedo se fez sentir a vantagem da colaboração para comparar os dois

[1] Antropólogo, professor no Iscte Instituto Universitário de Lisboa, investigador integrado do CEI_Iscte, pesquisas de terreno em Portugal e Espanha, publicações sobre nacionalismos e regionalismos, cultura material, história da antropologia e música popular. Endereço eletrónico: antonio.medeiros@iscte-iul.pt.

[2] Antropólogo, professor jubilado no Iscte Instituto Universitário de Lisboa, investigador integrado do CRIA_Iscte, pesquisas de terreno em Portugal continental, ilhas atlânticas (Madeira), Alemanha, Brasil, França, publicações sobre materialidades, culturas populares, antropologias marginais, coleções etnográficas, culturas do laicismo. Endereço eletrónico: jorge.branco@iscte-iul.pt.

[3] Arquiteto, doutorando na Universidade do Porto, faz pesquisa sobre arquitetura vernácula, tocador de concertina e cantador. Endereço eletrónico: fbarros@arq.up.pt.

[4] Antropólogo, videoartista, Associação Wamãe | Antropologia Pública. Endereço eletrónico: filipeferraz@me.com.

terrenos abordados e, por fim, no contato com a situação minhota juntou-se à escrita a participação dum envolvido – o tocador.

Palavras-chave: Poesia Oral; Repentismo; Portugal; Arquipélago da Madeira; Minho; Charamba; Desafio; Escrita Colaborativa.

Abstract

This paper addresses current strategies of sustainability of improvised oral poetry in Portugal, comparing two forms of impromptu performance of regional traditions of the art of improvising verse: the *desafio minhoto* and the *charamba madeirense*. Both embodied subaltern poetic practices, excluded from processes of cultural objectification, which started to change towards the end of the last century. In Minho, impromptu poetry is strongly rooted in society, culturally cherished, extensively merchandised and incorporated in municipal cultures. In Madeira, the aim is above all to counteract *charamba*'s announced extinction by legitimating its performance as part of the intangible heritage of this autonomous regional culture. This paper began as an individual piece written by each one of the anthropologists, but the advantage of collaboration was soon realised in order to compare the two areas covered and, finally, regarding Minho, a player was added to the writing.

Keywords: Improvised Oral Poetry; Madeira Islands; Minho; *Charamba*; *Desafio*; Collaborative Writing.

Introdução

Este texto é um exercício de escrita colaborativa[5] entre antropólogos e um tocador de concertina. A colaboração na escrita não esteve programada logo no início da pesquisa; o Minho e Madeira estavam a ser abordados em separado, dadas as dificuldades impostas pela pandemia[6]. Das aproximações feitas para o Minho resultou uma visão sincrónica (AM), enquanto na Madeira (JFB) ela incidiu na diacronia. À necessidade de comparar, somou-se o contributo do tocador de concertina (FCB), uma relação estabelecida no terreno minhoto. Filipe Ferraz (FF) realizou o documentário *Repentes e Melodias I Uma Travessia*. Desta experiência

[5] WYATT *et al.*, 2018, «Creating a Space in Between: Collaborative Inquiries». As iniciais maiúsculas dos nomes entre parênteses retos identificam o autor ou autores.

[6] Sobre aspetos e efeitos da circunstância pandémica numa visão antropológica, cf. DAMO *et al.*, 2021, «A Covid-19 e suas múltiplas pandemias»; HIGGINS, 2020, «An Anthropology of Covid-19 […]»; SEGATA, 2020, «Covid-19, biossegurança […]».

conjunta resulta uma abordagem da poesia oral improvisada em que se condensam vertentes múltiplas[7].

[AM, JFB] Cantigas ao desafio é o nome mais comum em Portugal de disputas poéticas cantadas de improviso, que são populares em várias partes do país, recebendo as diversas tradições performativas regionais designações específicas[8]. Marcam-se diferenças na métrica observada e nos instrumentos usados, e também variam melodias e os ritmos do acompanhamento musical, e as formas de intervir da assistência ou a postura esperada dos cantadores. Constante, porém, em qualquer dos contextos é a presença de uma audiência e de um acompanhamento musical, e também o protagonismo atribuído a quem canta e aos seus versos. Estes improvisos têm paralelos por todo o mundo, se aceitarmos que a poesia oral improvisada é um "fenómeno antigo" e "universal"[9]. Contudo, é em Espanha e na América Latina[10] – onde é grande a variedade de despiques poéticos cantados – que se encontram práticas performativas afins e possibilidades de comparações mais imediatas.

Apesar da persistência dos cantares ao desafio – e de outras formas de improviso em Portugal, onde existem expressões de grande vivacidade nalgumas das suas variantes regionais –, a atenção que receberam de etnógrafos e musicólogos foi escassa, sendo pontuais as menções que recebem em trabalhos antigos ou recentes[11].

---

[7] Este artigo é um *output* do projeto *EcoMusic Práticas sustentáveis: Um estudo sobre o pós-folclorismo em Portugal no século XXI* (disponível em http://ecomusic.web.ua.pt/en/home/, coordenado por Maria do Rosário Pestana, Universidade de Aveiro, com financiamento POCI-FEDER, Fundação para a Ciência e a Tecnologia-OE, ref.ª PTDC/ART-FOL/31782/2017). *Repentes e Melodias I Uma Travessia* (está disponível em https://youtu.be/-SVgRTXy71Y), duração 20'31, constitui a origem dos fotogramas que ilustram o texto. A equipa exprime agradecimento às seguintes pessoas pela pronta e espontânea colaboração dada: Augusto *Canário*, Cândido Miranda, Conceição Aveiro, *Correia*, Cristiana Sá, Danilo José Fernandes, Duarte Colaço, Eleutério Gonçalves Nóbrega, Flávio, Florêncio Maria, Guilherme Colaço, Irene de Gaia, José Colaço Guerreiro, José Manuel do Vale, Liliana Oliveira, Loureiro de Barcelos, Manuel *Baldão* Pereira, Manuel Brito, Manuel da Graça, Manuel Higino, Maria Moulin, Mário André, Miguel Gina, Paulo Lima, Pedro Mestre, Pi d'Areosa, Ricardo Ferreira, *Roman*, Zé Carvalhal da Ermida†.

[8] BARRIGA, 2010, «Baldão»; 2010, «Cantares ao desafio»; 2010, «Desafio»; 2010, «Desgarrada»; 2010, «Despique»; NOGUEIRA, 2020, «Cantiga ao desafio […]»; WATEAU, 2005, «Défis esthétiques et défis ordinaires […]

[9] DÍAZ-PIMIENTA, 1998, *Teoría de la improvisación* […]; PAGLIARI, 2009, «The Art of Duelling with Words […]»; TRAPERO, 2005, «Improvised Oral Poetry in Spain».

[10] ARMISTEAD *et al.*, 2005, *Voicing the Moment* […]; ROWLAND, 1970, «Society, communication and popular culture […]»; SAUTCHUK, 2010, «A Poética cantada […]».

[11] ALMEIDA, 1994, «Émotions rimées»; BARRIGA, 2006, *Cante ao baldão*; BARRIGA, 2010, «Baldão»; BRAGA, 1985, *O Povo Português* […]; CÂMARA, 1984, *Para a Sociologia da Música Tradicional*; GIACOMETTI, 2010, *Filmografia completa* […] *O Ladrão do Sado*; 2010, *Filmografia completa* […] *O desafio*; 2010, *Filmografia completa* […] *A viola campaniça* […]; KRAUSS, 2009, «O Jardim do Paraíso […]»; LIMA, 1997, «Artistas da fala […]»; 2000, «O estado da décima no Sul […]; 2001, «A décima e o improviso em Portugal»; 2004, *O Fado Operário no Alentejo* […]; NOGUEIRA, 2020, «Cantiga ao desafio

Também noutros contextos os estudos dos improvisos poéticos têm sido descurados de modo recorrente[12], marginalização que se pode associar ao carácter contingente dos improvisos, em geral, onde – como já sugeria Albert Lord a propósito dos cantos épicos balcânicos – «the moment of composition is the performance»[13]. De um modo geral, também uma "metafísica de presença absoluta"[14] pode ser reconhecida nos improvisos orais, invariavelmente empobrecidos e "descontemporizados"[15] nas recolhas etnográficas, e também insuficientemente servidos na sua consideração por teorias que descuram as instâncias de emergência criativa na vida social[16].

No Noroeste português reconhece-se uma forma performativa peculiar dos cantares ao desafio, como ali são chamados[17]. No Sul do país remanescem no Alentejo formas de cantar de improviso, respetivamente, o despique e o baldão[18]. É vivaz ainda a tradição da cantoria – também chamada despique ou cantigas ao desafio – no arquipélago dos Açores e junto das comunidades emigrantes com esta origem[19]. Charamba é, por outro lado, o nome mais caraterístico que os confrontos poéticos cantados de tradição tida por mais antiga recebem na Madeira, onde já são uma prática menos comum, como adiante comentamos[20].

Já tiveram prática mais difusa estas formas de improviso, e a vitalidade da sua expressão – e mesmo a variedade das suas formas – retraiu-se em várias partes do país nos últimos 60 anos. A emigração foi causa do dito recuo, também justificado pelos avanços da literacia e o maior prestígio ganho por outros consumos culturais.

---

e estetização da fala […]»; OLIVEIRA, 2000, *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*; PIMENTEL, 1989, *As Alegres Canções do Norte*, NAVARRO, 1980, *Poetas Populares Alentejanos*, RAPOSO, 1997, «Um olhar antropológico sobre as artes verbais […]»; SANCHIS, 1983, *Arraial. Festa* […]; VASCONCELOS, 1890, *Poesia Amorosa do Povo Português* […].

12 PAGLIARI, 2009, «The Art of Duelling with Words […]»; TRAPERO, 2005, «Improvised Oral Poetry in Spain».

13 LORD, 1960, *The Singer of Tales*.

14 DE RÀFOLDS, 2005, «New Text, Old Theories […]».

15 FABIAN, 1983, *Time and the Other*.

16 FERNANDEZ, 2005, «Playfulness and Painfulness […]».

17 MEDEIROS & BARROS, 2020, «Louvam-se ainda cantadores e cantadeiras […]».

18 BARRIGA, 2006, *Cante ao baldão* […].

19 BORBA, 2016, *Improvisadores na Diáspora*; CÂMARA, 1984, *Para a Sociologia da Música Tradicional* […].

20 Desgarradas ou cantar à desgarrada, são nomes que também surgem muitas vezes como sinónimos de cantar ao desafio, em diferentes partes do país. Porém, de um modo mais específico, as desgarradas são um género populares em Lisboa e na sua área de influência onde se canta com o acompanhamento musical característico do fado, performando versos conhecidos de forma digressiva e sucessiva, hoje – CARVALHO, 1982, *História do Fado*, p. 92; cf. LIMA, 2004, *O Fado Operário no Alentejo* […]; WATEAU, 2005, «Défis esthétiques et défis ordinaires […]» – sem exigências de improvisação poética marcadas e de modo muito menos agónico que aquilo que acontece noutras formas regionais de cantar ao desafio acima referidas.

Porém, não pode ser tomado à letra o argumento de uma decadência destas formas de cantar ao desafio, ou pelo menos ela não é linear, e são notórias as diferenças entre os casos regionais.

A multiplicidade de faces que os cantares ao desafio observam em Portugal, para além das probabilidades de interpretação salvacionista, abrem questões ligadas a aspetos da sua sustentabilidade. Tomámos como referências mais diretas uma forma de improviso do arquipélago da Madeira e outra do noroeste português, casos regionais de que propomos aproximações documentadas a partir de trabalho de campo em curso.

Noroeste[21]

[AM, FCB] As cantigas ao desafio – ou à desgarrada – são despiques poéticos feitos de improviso com acompanhamento, que sobretudo no Minho[22] têm uma expressão muito própria e diferenciada, marcada pela sua intensidade agonística[23], como tem sido sublinhado[24]. Trata-se de performances cujos intérpretes gostam de dizer-se cantadores ou cantadeiras e tocadores, confrontos em que se expõem referências, léxico e valores de origem rural muito nítida. Atualmente, as expressões do desafio "à moda do Minho" são vibrantes, com públicos alargados no país, nos meios da emigração portuguesa e nas estações de rádio e de televisão.

[21] Os parágrafos seguintes retomam termos de um texto anterior, cf. MEDEIROS & BARROS, 2020, «Louvam-se ainda cantadores e cantadeiras […]».

[22] O Minho ocupa o noroeste português, e tem um clima atlântico húmido. É grande a proximidade cultural com a Galiza, nomeadamente pelas línguas faladas ainda que sejam muito diferentes as respetivas histórias políticas, cf. MEDEIROS, 2013, *Two Sides of One River* […]. O Minho atual estende-se por cerca de 4838 km^2, em dois distritos, com densidades populacionais elevadas nas zonas mais baixas dos vales e no litoral. É uma paisagem tradicionalmente marcada pelo minifúndio, e onde a emigração é uma constante multisecular; nas últimas décadas a indústria transformadora tornou-se na principal atividade económica. A representação da cultura regional tem uma base ruralista referenciada por trajes (MARTINS *et al.*, 2000, *A Romaria da Senhora da Agonia* […]; MEDEIROS *et al.*, 2009, *Uma imagem da nação* […]) e um repertório de danças e música estabilizado. É mais recente o reconhecimento do improviso oral, que até à passagem do século não teve outras medidas de consagração que a adesão das populações rurais e dos emigrantes com a mesma origem.

[23] PGilde, 2013, *São João D'Arga 2013 – Cantares ao Desafio – Rui de Penacova, Pi da Areosa, Sargaceira, Carlos Soutelo e Henrique do Lindoso*, vídeo.

[24] WATEAU, 2005, «Défis esthétiques et défis ordinaires […]».

Imagens 1 e 2 – Expressões captadas no desafio ocorrido na noite de 28 para 29 de agosto de 2022, na romaria de São João de Arga, Caminha. Participam Fernando Cerqueira Barros (FCB), tocador, Armado Cozinheiro, de Monção (Imagem 1, 24:34 -->) e Tiago Torres, de Barcelos (Imagem 2, 23:28 -->)

Fonte: fotogramas a partir de HF Social, 2022, *Desgarrada Picadinha | Tiago Torres, Armando e Fernando, S. João D'Arga 2022*, vídeo.

As diferenças destes cantares ao desafio são apontadas recorrentemente por cantadores, tocadores e amadores. Dizem os seus intérpretes que as suas performances são uma coisa "mais do Minho", com mais "alegria", "agressividade" ou "ousadia". Também sublinham a "alegria" dos acompanhamentos mais habituais, e definem as quadras trocadas como mais "brejeiras", com "mais malandrice", mais "dadas à brincadeira". Distinguem estas interpretações dos improvisos "do Sul" – nomeadamente nas Beiras, onde já podem ser feitas ao som do fado corrido e a "ousadia" e a "brincadeira" são menos notórias – ou das regueifas dos "galegos", e também da maneira como se canta ao desafio por Trás-os-Montes.

Para além dos distritos atuais do Minho, fazem-se desgarradas ao sul do Douro, e por vales e encostas mais para leste. No entanto, é dentro do espaço da antiga província do Entre-Douro-Minho que está a origem – própria ou familiar – dos cantores e cantadeiras hoje com mais "fama" (ou "nome", que já também se vincula por intermédio da internet). Muitos são conhecidos na região, na diáspora e, ultimamente, noutras partes do país. O seu número é maior do que em qualquer outro momento, como é reconhecido de forma unânime no meio. São cada vez mais amplos os contextos da circulação dos cantadores, e variado o número dos suportes de divulgação das suas criações. Isto acontece desde os anos 60 do século passado, quando se começaram a fazer gravações comerciais de discos de 45 rpm e *tournées* frequentes nos destinos da emigração.

A memória da desgarrada no Minho e dos seus cantadores é oral e muito pouco profunda. Resulta vaga a lembrança de cantadores – e ainda mais de cantadeiras – ativos antes dos anos 60. Esta ausência quase absoluta de vestígios biográficos é um resultado da menorização e das censuras que esta tradição poética – por vezes subversiva – sofreu até tempos recentes. Este descrédito vigorou até aos fins do século passado, conforme já se aludiu.

Os desafios aconteciam em ajuntamentos de homens e mulheres analfabetos ou pouco escolarizados, de origem rural. Faziam-se a horas tardias, em lugares periféricos de festas e romarias[25], ou no recato de tabernas ou cafés. As classes médias mantinham-se alheias a estas performances, porque silenciadas pelos eruditos regionais, que a partir dos centros urbanos se empenhavam em registos etnográficos autorizados de indumentárias, coreografias e de artefactos. Pode-se tomar como exemplo a revista regionalista *Arquivo do Alto Minho,* onde durante décadas – entre 1945 e 1984, publicando-se 29 volumes – não ocorre qualquer menção de práticas

[25] SANCHIS, 1983, *Arraial. Festa* […]

poéticas populares. Foi nos anos 90 que um processo de objetivação cultural das desgarradas se começou a desdobrar, multiplicando-se os encontros de cantadores e tocadores e os espetáculos de cantares ao desafio levados ao palco em romarias, festas municipais e locais.

A concertina (acordeão diatónico) acompanha as desgarradas, seja na mão de um dos cantadores ou cantadeiras, ou de um acompanhante (o tocador); e a cana verde, ou malhão, são as melodias mais usuais que dão cadência ao desafio. Os improvisadores abrem com saudações, e depois reconhecimentos, provocações ou gracejos, que desdobram o despique, cantados em quadras – ou sextilhas – tão perfeitas quanto possível. "Duas quadras a cada um" é a formulação mais usual, embora se aceitem outras combinações, e se observe em alguns cantadores um gosto especial em cantar de forma mais livre, "encadilhando" várias quadras. Estas performances podem ser muito longas, na medida das circunstâncias e da "paixão" pela "canta" que cresça entre todos os envolvidos.

Imagem 3 – Na resposta o visado defende-se com uma contra-acusação. Está gerado o duelo de palavras, que envolve expressões faciais severas e uma postura corporal reveladora do esforço físico. A assistência vibra e os tocadores imprimem o ritmo à contenda

Fonte: fotograma a partir de Wamãe | Antropologia Pública, 2022, *Repentes e Melodias I Uma Travessia*, documentário.

Uma mulher e um homem ou dois homens – ou, outras vezes ainda, vários cantadores e cantadeiras – enfrentam-se em duelos cantados. Tradicionalmente

fazem-no sem amplificação de som, nem limites de tempo. Ainda hoje, é fora dos palcos, no "terreiro" ou no "chão" – na romaria, na taberna ou no café – que os desafios mais renhidos e apreciados acontecem. Os temas variam muito, há pouca contenção na linguagem e as emoções provocadas pela disputa podem manter-se horas a fio.

Todos os cantadores e cantadeiras do Noroeste – mesmo os que têm compromissos com muitos espetáculos – podem, eventualmente, ser encontrados nas madrugadas de romarias, ou em cafés e tabernas. Ainda é na "canta" feita no "chão" que se aprende a arte do desafio e se pode ganhar reconhecimento ("fama") entre pares, entendidos e apreciadores. Nestas circunstâncias, a boa voz, a "educação", o domínio dos preceitos tradicionais distinguem o intérprete e são qualidades estimadas. Mas, quando se canta "(ao) profano" – como é mais frequente acontecer nos tempos recentes – nestas situações, quem ouve valoriza mais que tudo a ironia e a agressividade dos cantadores.

Quando o desafio corre no "chão", espicaça-se desde a assistência – uma roda cerrada, se a expetativa é elevada – o espírito competitivo dos cantadores com incitamentos vivos e lisonjas. É algo que se faz quando ainda correm apresentações, cumprimentos e reconhecimentos mútuos, e os cantadores ainda escolhem "o caminho a seguir" (o tema, se o decidem fazer). Depois, sobe a tensão e as incitações crescem, à medida que as quadras lançam ironias e desqualificações mútuas cada vez mais mordazes. Maldizem-se características pessoais, a terra de origem, a moralidade, a inteligência, ou a vitalidade do(s) adversário(s). As menções eróticas e sexuais são recorrentes e ostensivas – seja de forma direta ou por metáforas sobre o que não se diz "por explicado" –, particularmente quando se desafiam uma mulher e um homem. Quadras inspiradas, com conceitos inesperados ou ironias, emocionam e suscitam o riso e as interjeições da assistência.

Cantam-se ainda desgarradas "ao fundamento" – ou "com fundamento" –, de menor exuberância agonística, à partida mais formalizadas. São debates de conhecimentos este tipo de desafios, onde as ironias e os acintes mútuos também são esperados. Estas já são hoje formas mais raras de cantar, com poucos intérpretes que dominem bem os seus preceitos e as matérias mais tradicionais. O engenho poético demonstra-se pela amplitude de conhecimentos, na proposta de conceitos mais profundos, muitas vezes feita em tom pedagógico, expondo o adversário menos sabedor. Na medida da mestria dos intérpretes, também no cantar "ao fundamento" as emoções entre a audiência podem crescer.

Muitas vezes o "fundamento" ajustado é de teor religioso ou histórico, e o estudo e o bom conhecimento de doutrina e da tradição permitem aos performers mais sabedores dar "uma lição" aos adversários. Fazem-se perguntas e demonstra-se o

saber para conseguir o favor da audiência, com quadras feitas sobre a vida de santos padroeiros, das suas lendas e milagres, episódios bíblicos ou da história nacional. Mas especulações mais abstratas e filosóficas – por exemplo sobre "o bem e o mal", "a verdade e a mentira", "o amor e o dinheiro" ou "o vinho e a água" – podem surgir glosadas no desafio ou estarem estabelecidas desde início.

Como já sugerimos, canta-se ao desafio desde há décadas em palcos ao ar livre, em auditórios, na sede dos concelhos e nas antigas capitais de distrito do Minho; e até em canais de televisão nacionais – com certa assiduidade, algo que só começou a acontecer recentemente. Nestas performances para um público mais alargado impõem-se outros ritmos, regras e censuras muito diferentes das observadas no terreiro da romaria ou no café. Nos programas oficiais de festas locais, com espetáculos, com concursos, com festivais ou com maratonas de cantares ao desafio, onde podem suceder-se dez ou mais cantadores, em tempos definidos à partida que raramente ultrapassam os 20 ou 30 minutos. O mesmo acontece em tertúlias na rádio e na televisão, onde o tempo concedido – 4 a 5 minutos, ou até menos – é curto e insuficiente para "abrir a memória". Desaparece o tempo das apresentações feitas com as delongas que só o "chão" ou as noites de boémia do café e da romaria permitem.

Apresentações e cumprimentos mantêm-se nos palcos e nos estúdios televisivos. Fazem-se com fórmulas sucintas, que se repetem, desaparecendo as glosas alongadas da apresentação de si, do nome próprio e da origem do intérprete. Chegava-se ao terreiro – e ainda se chega – para cantar sem nome conhecido, ou então com o peso da "fama" e das adulações; em qualquer dos casos os alardes personalistas eram esperados. Os louvores de si próprio e da terra de origem aconteciam não apenas em apresentações, mas também em momentos sucessivos da "canta".

Na maior parte das vezes, era na romaria, enquanto local de encontros e de confrontos, que se identificavam cantadeiras e cantadores por referência à terra de origem, freguesia ou concelho. Lembram-se figuras remotas da cantoria, tais como o Pereira da Apúlia, o Peta de Vilaverde, o Mendes de Serzedelo, o Vilarinho de Covas, o Valdemar de São João da Madeira, o Gonçalves de Guimarães (grandes cantadores há pouco desaparecidos). Vivem veteranos celebrados, como o Delfim dos Arcos, o Marinho da Barca, ou o Zé Carvalhal da Ermida; e também são muito famosos em toda a região o Cunha de Vila Verde, a Irene de Gaia, a Celeste da Barca, o Carvalho de Cucana, a Adília de Arouca, o Loureiro de Barcelos, o Miranda das Neves, o Duarte da Póvoa, ou o Ribeiro de Silvares, entre muitos outros, estes com carreiras ainda ativas. Fazem os seus nomes desta maneira tradicional cantadores ainda jovens, como o Henrique de Lindoso, o Pi d'Areosa, o Eduardo Celorico ou o Emanuel de Grade. Identificam-se também os cantadores, usando alcunhas ou nomes de família

de alguma maneira sonantes ou inconfundíveis. Alguns deles têm grande fama, como era o caso do falecido Manuel *Sargaceira*, do Augusto *Canário*, dos *Cachadinhas* (de várias gerações), do Domingos *da Soalheira* ou do Valter *São Martinho*, nomes também (auto)celebrados e mote de réplicas em muitas quadras nas noites no "terreiro".

Até hoje, a topografia mais significativa dos cantares ao desafio é dada pela origem dos cantadores e cantadeiras mais reconhecidos e pela escolha dos nomes que continuam a fazer. O seu mapeamento – ao longo das décadas de que há memória – dá conta da vivacidade desta tradição e das suas mudanças. Também são referências importantes desta topografia os locais onde cantadores e cantadeiras consagrados fazem questão de comparecer, como a romaria da Senhora da Peneda, as Feiras Novas de Ponte de Lima, a romaria de São João de Arga, o São Bento da Porta Aberta, o São Torcato de Guimarães, o São Bartolomeu da Barca ou a Santa Marta da Falperra. Acorrem ali para cantar no "chão" com os seus pares, longe dos palcos e dos estúdios que muitos frequentam há décadas. Atestam estas comparências no "terreiro" a vitalidade desta tradição.

Imagem 4 – Em sua casa Irene de Gaia explica a António Medeiros modos e estilos das cantadeiras, dos ranchos e do toque na concertina que se sente pelo Alto Minho fora [12'50 –>]

Fonte: fotograma a partir de Wamãe | Antropologia Pública, 2022, *Repentes e Melodias I Uma Travessia*, documentário.

Arquipélago da Madeira

[JFB, AM] Em anos recentes, nos arraiais madeirenses tornou-se comum a realização de desafios, nos quais cantadores minhotos surgem em palco com improvisadores madeirenses[26]. São exibições de profissionais contratados pelo poder local e que atraem numerosa e empenhada assistência, na expetativa da provocação que a inspiração e o despudor conhecidos nos improvisadores prometem.[27] Nestes eventos alguns destes cantadores do Minho surgem como cabeças de cartaz das festividades, conquistando os favores da assistência e entrando em concorrência com artistas de música ligeira, também vindos do Continente. A procura e o reconhecimento que os improvisadores forâneos tem conhecido no contexto insular falam de transformações sociais que são entendíveis na sobreposição de fatores que remetem para as escalas regional e nacional.

Até há poucas décadas eram coesos e previsíveis os ciclos festivos anuais, como elucidam obras clássicas[28]. Nos tempos que correm a sucessão das festas é contínua, na Madeira. Novos e antigos festejos organizam-se em simultâneo, em lugares diferentes, acessíveis com a mobilidade que o automóvel particular permite. Forasteiros e residentes confrontam-se com um leque amplo de escolhas. As comissões de festas seguem as leis da concorrência; a devoção ao padroeiro ou à padroeira já não é determinante.

---

[26] O arquipélago da Madeira é composto por duas ilhas habitadas. Têm uma área de quase 850 km^2 e cerca de 260 000 habitantes. Como acontece em partes do Minho, a densidade populacional é elevada (312 habitantes / km^2). Desde o século XIX o turismo constitui um recurso económico determinante, graças à reconhecida amenidade do clima. Os forasteiros vinham, primeiro com intuitos terapêuticos (cf. MATOS, 2013, *As Origens do Turismo na Madeira* […]), agora pelo lazer (cf. FERNANDES, 2016, «Built Heritage […]»). A atividade agrícola não assegura subsistência à população – a estrutura fundiária assenta no microfúndio –, tendo desde as últimas décadas por principal função a conservação da paisagem. O folclore institucionalizado fixou uma identidade madeirense coreografada (cf. PERREGIL, 2015, *Feiticeiro da Calheta* […]; SARDINHA, 2021, *Max* […].

[27] Augusto *Canário* esclareceu-nos sobre a transposição de espetáculos de desafio minhoto para a Madeira. Em 2012, realiza na Boaventura (uma freguesia nortenha da ilha) uma atuação com a repentista madeirense Aldora (jgabreu5, 2012, *Canário – Arraial de Boaventura 2012*: partes 1 a 4). Isso acontece no seguimento de contatos anteriormente estabelecidos por iniciativa de emigrantes daquela freguesia residentes na África do Sul e na Venezuela que, com a intervenção do empresário Fernando Correia Guedes, leva à concretização daquela primeira atuação profissional. No entanto, tem cabimento pesquisar contatos e influências que tenham anteriormente tido lugar numa base não profissional, convivial.

[28] Algumas já mencionadas: CARO BAROJA, 1965, *El Carnaval* […]; 1979, *La Estación del Amor* […]; 1984, *El Estío festivo* […]; OLIVEIRA, 2020, *Festividades cíclicas* […]; CASCUDO, 1962, *Dicionário do Folclore Brasileiro*.

Improvisos verbais não acontecem só em exibições no palco. A convivialidade do arraial incita a despiques que se armam de forma espontânea em qualquer lado. Um indivíduo, homem ou mulher, junta-se a um tocador de acordeão ou de viola e criam o ambiente. Agrupa-se mais gente. Passantes detêm-se, escutam as rimas declamadas, incentivam, aplaudem, chegam-se outros, começa o despique. Conhecem-se, sabem das habilidades verbais e instrumentais dos adversários na contenda, lançada em estilo de bailinho[29]. Cantar o charamba é coisa rara.

Imagem 5 – Demonstração do Bailinho em casa de Eleutério Gonçalves Nóbrega, Funchal. Saudação do dono da casa ao contraente: [0'43 –>] «Vou dizer ao Mário André / Vou dizer ao Mário André / Isto vai pela metade / Isto vai pela metade / Vai vir torresmos e vinho / Vai vir torresmos e vinho / P'a eu ficar à vontade / P'a eu ficar à vontade / Vou dizer ao senhor André / O senhor não fique zangado / Vou dizer amigo André / O senhor não fique zangado / A gente tem uma seca / A gente tem uma seca / E não vem chuva do céu / E não vem chuva do céu / P'apanhar água na cabeça / P'apanhar água na cabeça / O senhor tire o chapéu / O senhor tire o chapéu.»

Fonte: fotograma a partir de Wamãe | Antropologia Pública, 2022, *Repentes e Melodias I Uma Travessia*, documentário.

[29] CÉSAR & MOURA, 2010, «Bailinho».

Imagem 6 – Mário André apresenta o tocador [1'23 –>]: «Ai, Danilo, cá toca bem, toca no rajão bem forte…! Tem bom acompanhamento do velho Feiticeiro do Norte». Invoca Manuel Gonçalves de Freitas (1858-1927), um mestre do improviso oral e autor de literatura de cordel, sobre a qual Danilo José Fernandes acabava de publicar (2020) uma bibliografia baseada na imprensa da época

Fonte: fotograma a partir de Wamãe | Antropologia Pública, 2022, *Repentes e Melodias I Uma Travessia*, documentário.

Imagem 7 – Danilo José Fernandes [0'49 –>]. Aqui tocador, dirige e ensaia o Grupo de Folclore e Etnográfico da Boa Nova, fundado no Funchal, em 1965, pelos seus pais

Fonte: fotograma a partir de Wamãe | Antropologia Pública, 2022, *Repentes e Melodias I Uma Travessia*, documentário.

Cabe aos vizinhos e demais conhecidos manifestar aprovação com palmas, mas também pelo registo audiovisual feito com os telemóveis. A difusão das atuações acontece de forma "viral" nas redes sociais e plataformas de partilha de vídeos, contrariando a efemeridade que era inerente ao improviso verbal. Reproduzem-se prestações ocorridas à saciedade, já sem subordinação a um tempo ou a um espaço. Improvisadores e tocadores ganham notoriedade a outra escala, que a presença nas redes sociais ainda mais reforça. Para além de agir na praça pública, podem também ser solicitados a animar festividades familiares, a atuar em cafés e restaurantes, ou a exibir-se para turistas, cuja presença perscrutante e indagadora já é notória nas festas.

O improviso verbal é olhado como um parente pobre no leque das manifestações do complexo performativo designado por cultura popular madeirense, em que o *charamba*[30] é a modalidade de repentismo hoje mais consagrada por lhe ser atribuído cariz de tradicional. Define-se pela voz arrastada, acompanhada a viola de arame. Como frisa Mário André[31] – um dos seus melhores conhecedores, além de intérprete – no charamba «é a voz que manda». Constituiu uma das formas das artes verbais referenciadas no arquipélago, em que se inclui ainda a mourisca[32] e o bailinho[33].

Ana María Ochoa[34] propõe um quadro interpretativo de grande amplitude para a fala e a escuta, que tomamos como inspiração para situar o charamba madeirense. Desde finais de Oitocentos, cabe distinguir dois modos de escuta: o da assincronia e o da sincronia.

O primeiro resulta do filtro aplicado pelas camadas dominantes detentoras da cultura letrada. Os seus representantes veem o improviso oral contemporâneo como demonstração de subalternidade. O visconde do Porto da Cruz[35], em finais da década de 1920, publica uma curta notícia com uma notação musical do charamba na revista de "propaganda turística" *Ilustração Madeirense* (ano 2, n.º 3, 1930). Ao tempo empenhado em recolhas folclóricas, a chamada de atenção aos seus leitores assume pioneirismo. Advoga que as manifestações dos meios populares rurais merecem registo e serem submetidas aos preceitos e normas da cultura letrada: notação, harmonização, reprodutibilidade.

---

[30] TORRES & CAMACHO, 2010, «Charamba».
[31] ANDRÉ, 2019, *Reflexões sobre o charamba*.
[32] TORRES & CAMACHO, 2010, «Mourisca».
[33] CÉSAR & MOURA, 2010, «Bailinho».
[34] OCHOA, 2014, *Aurality* […].
[35] Trata-se de Alfredo de Freitas Branco (1890-1962), diretor da revista citada.

Poucos anos antes, o *Elucidário Madeirense* publicava uma entrada sobre poesia popular. Anota-se o gosto popular pelo improviso, que exteriorizaria uma sabedoria ingénua, e o «espontâneo e rude estro do povo»[36]. Aqui, o tom condescendente discrimina, separa águas, e não contempla a escuta. A posição do visconde do Porto da Cruz é diferente. Ao divulgar uma notação musical sugere um modo de escuta. Coloca a ênfase na música, desvaloriza a fala e o gesto repentista. Pretende disciplinar uma oralidade desregrada, submetendo-a à ordem escrita.

Referências nos anos seguintes não alteram a visão dominante. Tampouco nas *Ilhas de Zargo*[37], a outra súmula dos conhecimentos regionais concorrente do *Elucidário*, se questiona a postura de supremacia cultural. Também um professor primário rural menciona e regista a «faculdade de repentismo poético, vulgar em cérebros incultos e analfabetos»[38]. Apanágio de uma minoria, a cultura escrita impera, enquanto a maioria se exprime numa cultura de oralidade, subjugada. Oralidade e auralidade, fala e escuta, não estão concertadas. Uma rejeição de classe não deixa decifrar os códigos usados pelas camadas subalternas. Mantém-se a assincronia.

A partir dos anos 1940, arrancam processos de folclorização à escala nacional, assentes em espetáculos com fardamentos, dança, cantares, música, realizados em palco e dirigidos a assistência[39]. Na Madeira, à época distingue-se Carlos M. Santos como promotor[40]. Nas suas pesquisas para fixar canções, danças e trajes, depara-se com a poesia oral improvisada. Não a integra nos reportórios, onde cabem canções e trajes apenas coreografados. Institucionaliza-se um folclore regional que compete aos agrupamentos – ou ranchos – folclóricos representar: mantém-se a escuta assincrónica[41].

Com o 25 de Abril de 1974 e a queda do regime autoritário, desencadeia-se uma dinâmica de crítica ao folclore institucionalizado representado pelos agrupamentos

[36] SILVA & MENEZES, 1998, «Poesia Popular», p. 87.

[37] PEREIRA, 1940, *Ilhas de Zargo*, 2 vols.

[38] SILVA, 1963, «Psicologia dos Humildes […]», p. 10.

[39] CASTELO-BRANCO & BRANCO, 2003, *Vozes do Povo* […]; 2010, «Folclorização».

[40] BRANCO, 2010, «Santos, Carlos Maria dos».

[41] A invenção do *Bailinho da Madeira* é disso prova. Partindo dum improviso feito para saudação às autoridades durante uma manifestação oficial, os versos ditos por João Gomes de Sousa (conhecido como o *Feiticeiro da Calheta*), foram depois fixados como letra e feito o arranjo musical em piano. Nasce a canção que alcança celebridade na interpretação do fadista madeirense Maximiliano de Sousa, *Max* de nome artístico (PERREGIL, 2015, *Feiticeiro da Calheta* […]; SARDINHA 2021, *Max*, p. 30). Tanto na versão cantada, como na instrumental, o Bailinho tornou-se o emblema sónico da ilha da Madeira.

organizados. Questionou-se o processo de folclorização, ocorrido desde a década de 1940 e a sua dependência de diretivas governamentais, postura crítica que empenhou adolescentes urbanos e alguns intelectuais funchalenses. Entre 1975 e 1977, a então Delegação de Turismo da Madeira organizou concursos de charamba no Funchal. Nos anos seguintes, floresce o associativismo cultural centrado no folclore, movimento em que se replica a estética de ação herdada do período anterior, já enraizada na população. Democratiza-se a vida associativa sem questionar o que se cristalizara como representação do tradicional e autêntico em décadas anteriores.

Em 1981, surge uma leitura alternativa das práticas musicais populares madeirenses ao formar-se o agrupamento que se designaria posteriormente Xarabanda. A ênfase é colocada na música, não na dança, manifestando-se o seu alheamento ao movimento folclórico. Inspiram-se nas recolhas etnográficas empreendidas, em equipa, nos anos 1960-1970 por António Aragão[42], um intelectual multifacetado[43], que se interessou principalmente pela literatura oral. Os jovens do Xarabanda empenham-se em recolher no terreno, rejeitando as aproximações folclorizadoras mais antigas. Comprometem-se com a divulgação, em atuações públicas e na edição fonográfica, feita em sucessivos suportes: vinil, K7, CD, DVD e plataformas de vídeo. Para além deste grupo que persiste, formaram-se e desfizeram-se desde então outros, dando corpo a um dinâmico movimento insular de música tradicional[44].

O desencobrimento da poesia oral improvisada na sociedade madeirense aconteceu na última passagem de século. Há que apontar várias razões.

Primeiro, a atuação dos cantadores ao desafio minhotos contratados para arraiais municipais. Dão força aos improvisadores madeirenses presentes nesses eventos e em outros, de índole mais restrita. Desafios, despiques, desgarradas têm os favores da assistência, que se distrai e se revê nestas brigas faladas. Já cantar o charamba é cada vez mais raro, as gerações jovens não se lhe afeiçoam, não se familiarizam, nem apoderam dum estilo performativo identificado com tempos passados.

[42] CAMACHO, 2021, *Música Tradicional da Madeira* […].
[43] CARITA, 2021, *António Aragão* […].
[44] BRANCO, 2019, «O Festival Raízes do Atlântico […]».

Imagem 8 – Início de agosto de 2022. Encontro na Capela de Nossa Senhora das Preces, sitio do Marco, Machico, com alguns membros do Grupo de Despiques das Preces. Explicam-nos como veem o charamba. [13:47 –>] Higino: «O charamba é uma música mais calma… eu gosto». Conceição: «Eu canto o charamba, porque o meu pai, meu tio, meus sobrinhos cantavam muito o charamba. O charamba é uma cantiga que dá mais pausa…» Ricardo: «… É aquela cantilena, não se sabe onde está o tom forte!»

Fonte: fotograma a partir de Wamãe | Antropologia Pública, 2022, *Repentes e Melodias I Uma Travessia*, documentário.

Segundo, verifica-se o esgotamento do terreno para recolhas nascidas dum dever de resgate cultural[45], que criou alegorias etnográficas[46]. A cultura material musical resultante dos registos sonoros é o ingrediente para as recriações, que geram os reportórios dos grupos musicais. Ganham força os exercícios de recriação, experiências de fusão, que a *world music* sanciona e promove.

Terceiro, um regresso ao terreno de onde brotaram, tanto a música folclórica, como a tradicional, com atenções postas nas dimensões segregadas no passado; referimo-nos às práticas repentistas em geral, com destaque para o charamba[47]. Desde o volver da centúria, tanto associações culturais como os poderes públicos organizam encontros de cantadores de charamba, denominados agora charambistas.

[45] RONSTRÖM, 2014, «Traditional Music, Heritage Music».
[46] CLIFFORD, 1986, «On Ethnographic Allegory».
[47] Cf. SOUSA, 2020, «Charamba […]»; 2021, «Projeto Charamba […]».

Estes não se identificam com os despiques e desgarradas trazidos do Minho, em que atuam minhotos e madeirenses e que gozam da plena aceitação do público[48].

Altera-se o modo de escuta do repentismo, que se torna sincrónico, equiparado às restantes manifestações do popular. Oralidade e auralidade, fala e escuta, conjugam-se e suprimem-se as barreiras sociais. No que respeita ao charamba, visto como testemunho do passado[49], passou a ser alvo de iniciativas concertadas, com vista a associá-lo a um regime patrimonial[50] subestatal madeirense. Há intenções de preparar uma candidatura às listas do património cultural imaterial da UNESCO[51].

Quarto, e finalmente, o charamba. Esta prática repentista dá-se por extinta pelas razões apontadas: com estilo lento e monocórdico, pouco efusivo, quase recitativo, foi bandeira duma geração que desaparece de cena. É o trajeto desse declínio que o trabalho de campo permitiu evidenciar ao se reconstituirem fragmentos da biografia cultural dessa expressão repentista. Eis os dados reunidos. Na década de 1950 retoma a emigração insular, com destaque para a Venezuela como novo destino[52]. Os madeirenses que lá desembarcam são, na maioria, camponeses jovens ou adultos na flor da idade. Adaptam-se a um modo de vida agora liberto de senhorios e das exigências da agricultura familiar. Na sombra do *boom* económico petrolífero tornam-se pequenos empresários ou assalariados. Sem que o pudessem adivinhar o corte nas suas biografias tinha acontecido com a experiência individual do enjoo, durante a viagem marítima transoceânica, que tem sido apontado como uma transfiguração do emigrante[53]. No destino, atam-se relações com compatriotas, com migrantes de outras procedências e com venezuelanos. O convívio com conterrâneos solidifica solidariedades familiares próximas ou afastadas, de vizinhanças ou criadas por recomendações levadas ou conseguidas novas. As gerações nascidas na diáspora estabelecem laços com a sociedade venezuelana. Trajetórias de ascensão social bem-sucedidas acentuam diferenciações no seio da comunidade migrada. Catolicismo[54] e folclore são forças mobilizadoras de identidade que se cultivam num associativismo étnico. Enquanto o reportório folclórico é praticado e por ele zelado, as artes verbais

[48] Nestes eventos o acompanhamento musical é feito com bandas rock. O que mais constringe os charambistas tradicionais é a linguagem usada, por predominarem as insinuações sexuais. São mundos distintos, sem ligação entre as gerações.

[49] Cf. Repórter Madeira, 2014, *O Charamba*.

[50] BENDIX *et al.*, 2013, *Heritage Régimes* […]; BERTOLOTTO, 2011, *Le patrimoine culturel immatériel* […].

[51] PÁGINAS, 2018, *O Charamba*.

[52] GOMES, 2018, *Emigração madeirense* […]; XAVIER, 2007, *Con Portugal en la maleta* […].

[53] GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, 2016, «De la aldea a América […]», p. 89.

[54] GAMA, 2001, *Padrões da fé* […].

caem no esquecimento, são uma recordação das primeiras gerações embarcadas[55]. A produção cultural fomentada pelo associativismo luso-venezuelano assume mais aspetos. Além de Fátima e do Bailinho refira-se a imprensa migrante, na atualidade com circulação já quase só desmaterializada. Da colaboração voluntária pedida aos leitores sobressai a poesia popular, em forma de quadras, mas impressa. Tratam a saudade e o amor à terra, sentimentos ainda predominantes nos mais velhos. Comprovam-no dois casos.

O *Canto à Madeira: poesia popular dum emigrante madeirense*, inicialmente publicado em números sucessivos dum semanário da imprensa migrante, posteriormente compilado em livro publicado em edição de autor[56]. Outro caso é o de José (Joe) Vieira Faria, conhecido por *Faísca* (1927-2020), emigrante nos EUA e no Brasil, onde faleceu, que compôs letra e música dum trecho editado em cassete intitulado *História da Minha Vida*[57]. Narra em quadras, com acompanhamento à viola, a condição dum migrante que, passadas duas décadas, volta à ilha natal – agora de avião – a matar saudades. Tanto Tiago Neves como o *Faísca* – outros mais poderiam ser aqui lembrados – criam produtos escritos (poemas, letras), compõem canções, recorrendo a arranjos instrumentais "enriquecidos" (viola, guitarra elétrica, acordeão) tendo como objetivo a gravação para circulação comercial.

Na ilha natal, transformavam-se as práticas culturais. Muitos dos embarcados eram cantadores de charamba, que assim se perdiam. Na década de 1960, com a mobilização da juventude masculina para a guerra colonial e a ansiedade de ouvir diariamente os programas com as notícias oficiais da guerra e a leitura de mensagens dos soldados aos seus familiares, a aquisição de rádios transistorizados portáteis acontece nos lares com mobilizados. Alterava-se a ecologia do charamba como processo musical (espaço, motivação, performance, iliteracia, auralidade). Nos campos madeirenses pairava um sentimento de luto, sem expressão assumida. As mães, as irmãs, as noivas e as avós estranhavam a ausência de rapazes: uns embarcados, outros mobilizados.

---

[55] No caso de madeirenses embarcados e de luso-venezuelanos que interrogámos, o repentismo e o charamba em especial eram recordados pelos mais velhos como coisa do passado, entretanto perdida e desconhecida dos jovens já escolarizados na sociedade de acolhimento. No entanto, na bibliografia referem-se casos em que o migrante leva o seu repentismo para o novo destino e mantém essa prática, como acontece com a cantoria nordestina em São Paulo (SAUTCHUK, 2010, «A poética cantada […]»). Situação idêntica é reportada relativamente aos açorianos nos EUA. Refira-se ainda que tanto na Venezuela como no Brasil – destinos privilegiados da emigração portuguesa – o repentismo tem forte implantação local (violeiros, *copleros*, etc.). O contexto e as modalidades de transposição de poesia oral improvisada é assunto que merece maior aprofundamento.

[56] NEVES, 2008, *Canto à Madeira* […].

[57] Devemos a Danilo José Fernandes estes dados biográficos.

Conclusão

[JFB, AM, FCB] A poesia oral improvisada é assunto do passado, do presente e com futuro. Os casos regionais abordados – o desafio e o charamba – não estão isolados no Portugal do século XXI, porque outros persistem como sugerido. É incontestável a vivacidade atual dos cantares ao desafio minhotos, enquanto estratégias para a revivificação do charamba têm sido desenhadas no contexto insular. Também surgem outras poesias orais ditas de improviso ou nele apoiadas, novas práticas implantam-se nos meios urbanos e no espaço virtual, sendo um exemplo a importação do *slam* trazido por grupos migrantes femininos brasileiros, como o Slam das Minas Coimbra[58]. Por outro, lado a recente pandemia impulsionou o improviso *online* mesmo para algumas das tradições mais consolidadas, como tem sido experimentado por cantadores e cantadeiras do Minho.

O trabalho de campo realizado não se concretizou plenamente como prática de etnografia com envolvimento colaborativo[59], como estava previsto; tampouco foi possível ensaiar a experimentação etnográfica inspirada em literatura recente[60]. Tanto no Minho, como na Madeira, as circunstâncias pandémicas criaram situações de terreno inesperadas e cercearam oportunidades de participação. Foram longos os períodos de evitamento impostos às relações presenciais, em que não aconteceram performances e foram escassos mesmo os encontros com músicos e cantadores.

Na Madeira, o acolhimento de alguns milhares de luso-venezuelanos em fuga à crise do regime na Venezuela, sobretudo a partir de 2015, condicionou o desenvolvimento do projeto de maneira importante; no entanto, trouxe para primeiro plano da reflexão o nexo entre repentismos e diáspora. No Minho, onde a mesma relação é importante, a etnografia das performances repentistas revela uma visão do mundo conservadora mas sujeita a insubordinações poéticas, que hoje têm muitas instâncias de legitimação cultural. Na Madeira, a aproximação diacrónica ao charamba revelou uma dinâmica no tempo (fala e escuta) e no espaço (ilha, diáspora) que o trouxe da subalternidade e do declínio à cultura regional.

A erosão da subalternidade imposta aos improvisos populares alargou uma cultura de oralidade e de auralidade no Portugal democrático, onde ganharam estatuto o desafio e o charamba. No Minho, o desafio abriu-se a um mercado ampliado

[58] Ver https://www.facebook.com/slamdasminascoimbra/.
[59] HOLMES & MARCUS, 2008, «Collaboration Today […]»; SARDO, 2018, «Shared Research Practices […]».
[60] ESTALELLA & SÁNCHEZ, 2016, «Experimentación etnográfica […]».

e impõe-se nas "culturas municipais"[61]. Na Madeira, o processo de patrimonialização do charamba propõe-no como novo atributo para a cultura autonómica. A poética subversiva deste tipo de improvisos favoreceu sempre a sua receção em espaço de "intimidade cultural"[62], expandidos nos tempos recentes.

A duas práticas repentistas, de duas regiões portuguesas, correspondem, na atualidade, a duas estratégias de sustentabilidade; no Minho destaca-se a do mercado, na Madeira a do património imaterial. Neste e nos outros casos acrescem os laços cimentados por emoções identitárias.

Bibliografia, Vídeografia e Discografia

ALMEIDA, Miguel Vale de, 1994, «Émotions rimées», in *Terrain*, 22, pp. 21-23, disponível em http://journals.openedition.org/terrain/3082, consultado a 19 de outubro de 2022.

ANDRÉ (Rosado), Mário, 2019, *Reflexões sobre o charamba*, vídeo, 16'54, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=1P_19Bym3Eg.

ARMISTEAD, Samuel G. & ZULAIKA, Joseba (ed.), 2005, *Voicing the Moment. Improvised Oral Poetry and the Basque tradition*, Reno, Center for Basque Studies / University of Nevada.

BARRIGA, Maria José, 2003, «Repentismo e folclorização no Baixo Alentejo: O cante ao baldão», in CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan & BRANCO, Jorge Freitas (ed.), *Vozes do Povo: A folclorização em Portugal*, Etnográfica Press, pp. 275-280.

BARRIGA, Maria José, 2006, *Cante ao baldão. Uma prática de desafio no Alentejo*, Lisboa, Edições Colibri.

BARRIGA, Maria José, 2010, «Baldão», in CASTELO-BRANCO, Salwa (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX (EMPXX)*, vol. 1, Lisboa, Temas e Debates, p. 373.

BARRIGA, Maria José, 2010, «Cantares ao desafio», in CASTELO-BRANCO, Salwa (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX (EMPXX)*, vol. 1, Lisboa, Temas e Debates, pp. 231-232.

BARRIGA, Maria José, 2010, «Desafio», in CASTELO-BRANCO, Salwa (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX (EMPXX)*, vol. 1, Lisboa, Temas e Debates, pp. 371-372.

[61] LOMNITZ, 1992, *Exits from Labyrinth*.
[62] HERZFIELD, 2016, *Cultural Intimacy*.

BARRIGA, Maria José, 2010, «Desgarrada», in CASTELO-BRANCO, Salwa (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX (EMPXX)*, vol. 1, Lisboa, Temas e Debates, p. 373.

BARRIGA, Maria José, 2010, «Despique», in CASTELO-BRANCO, Salwa (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX (EMPXX)*, vol. 2, Lisboa, Temas e Debates, pp. 101-102.

BENDIX, R., EGGERT, A. & PESELMANN, A. (ed.), 2013, *Heritage Regimes and the State*, Göttingen, Universtätsverlag.

BERTOLOTTO, Chiara (ed.), 2011, *Le patrimoine culturel immatériel: enjeu d'une nouvelle catégorie*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme.

BORBA, Liduíno, 2016, *Improvisadores na Diáspora*, s.l., Turiscon Editora.

BRAGA, Teófilo, 1995 (1885), *O Povo Português, nos Seus Costumes, Crenças e Tradições*, Lisboa, Dom Quixote.

BRANCO, Jorge Freitas, 2010, «Santos, Carlos Maria», in CASTELO-BRANCO, Salwa (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX (EMPXX)*, vol. 4, Lisboa, Temas e Debates, p. 1171.

BRANCO, Jorge Freitas, 2019, «O Festival Raízes do Atlântico, ilha da Madeira: autonomia regional, pós-folclorismo e desenvolvimento», in *TRANS Revista Transcultural de Música*, 23, disponível em https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/7d-final-trans-2019-final.pdf, consultado a 25 agosto de 2022.

BRANCO, Jorge Freitas, 2020, «Charamba, Madeira. Uma explanação», in *Veduta*, 14, disponível em https://veduta.aoficina.pt/14/charamba-madeira/.

CAMACHO, Rui (coord.), 2021, *Música Tradicional da Madeira. Recolhas de António Aragão e Artur Andrade, 1972-1977. Coleção 10 CD*, Funchal, SRTC/DRC, Associação Xarabanda.

CÂMARA, J. M. Bettencourt de, 1984, *Para a Sociologia da Música Tradicional Açoriana*, Lisboa, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa / Ministério da Educação.

CARITA, Rui, 2021, *António Aragão. Vida e obra*, Funchal, Imprensa Académica.

CARO BAROJA, Julio, 1965, *El Carnaval (análisis histórico-cultural)*, Madrid, Taurus.

CARO BAROJA, Julio, 1979, *La estación del amor (Fiestas populares de mayo a San Juan)*, Madrid, Taurus.

CARO BAROJA, Julio, 1984, *El estío festivo (Fiestas populares de verano)*, Madrid, Taurus.

CARVALHO, Pinto de (Tinop), 1982, *História do Fado*, Lisboa, Dom Quixote,

CASCUDO, Luís da Câmara, 1962, *Dicionário do Folclore Brasileiro*, 2.ª ed., Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro.

CASTELO-BRANCO, Salwa E. & BRANCO, Jorge Freitas, 2003, «Folclorização em Portugal. Uma perspetiva», in: CASTELO-BRANCO, Salwa E. & BRANCO, Jorge Freitas (coord.), *Vozes do Povo. A folclorização em Portugal*, Lisboa, Etnográfica Press, disponível em https://books.openedition.org/etnograficapress/537.

CASTELO-BRANCO, Salwa E. & Jorge Freitas BRANCO, 2010, «Folclorização», in CASTELO-BRANCO, Salwa (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX (EMPXX)*, vol. 2, Lisboa, Temas e Debates, pp. 508-512.

CÉSAR, António João & MOURA, Margarida, 2010, «Bailinho», in CASTELO-BRANCO, Salwa (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX (EMPXX)*, vol. 1, Lisboa, Temas e Debates, p. 100.

CLIFFORD, James, 1986, «On Ethnographic Allegory», in CLIFFORD, J. & MARCUS, G. (ed.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, CA., University of California Press, pp. 98-121.

DAMO, A. S., VICTORA, C., SEGATA, J. & SCHUCH, P. (dir.), 2021, «Covid_19. Antropologias de uma pandemia», in *Horizontes Antropológicos*, 59, disponível em https://journals.openedition.org/horizontes/4893.

DE RÀFOLS, Wifredo, 2005, «New Text, Old Theories: Oral and Improvisational imperatives in Federico García Lorca's "Romance Sonámbulo"», in ARMISTEAD, Samuel G. & ZULAIKA, Joseba (ed.), *Voicing the Moment. Improvised Oral Poetry and the Basque Tradition*, Reno, Center for Basque Studies / University of Nevada, pp. 161-179.

DÍAZ-PIMIENTA, Alexis, 1998, *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*, Oiartzun, Sendoa Editorial.

ESTALELLA, Adolfo & SÁNCHEZ CRIADO, Tomás, 2016, «Experimentación etnográfica: infraestructuras de campo y re-aprendizajes de la antropología», in *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 71, 1, pp. 9-30.

FABIAN, Johannes, 1983, *Time and the Other, How Anthropology Makes Its Object*, Nova Iorque, Columbia University Press.

FERNANDES, Danilo José, 2020, «Introdução», in *Literatura de cordel de Manuel Gonçalves, o Feiticeiro do Norte*, O Trilho Núcleo Museológico de Arte Popular, caderno n.º 7, Funchal, Grupo de Folclore e Etnográfico da Boa Nova, pp. 9-108.

FERNANDES, Filipa, 2016, «Built Heritage and Flash Floods: Hiking Trails and Tourism on Madeira Island», in *Journal of Heritage Tourism*, 11, 1, pp. 88-95

FERNANDEZ, James W., 2005, «Playfulness and Painfulness: Improvisation and Revitalization in Culture», in ARMISTEAD, Samuel G. & ZULAIKA, Joseba (ed.), *Voicing the Moment. Improvised Oral Poetry and the Basque Tradition*, Reno, Center for Basque Studies / University of Nevada, pp. 98-119

GAMA, Manuel, 2001, *Padrões da fé, erguidos pela comunidade portuguesa na Venezuela. Achegas para a história*, Funchal, M.E.N Gama.

GIACOMETTI, Michel, 2010, *Filmografia Completa de Michel Giacometti. Vol. 11. O Ladrão do Sado*, coord. Paulo LIMA & José MOÇAS, Tradisom Produções Culturais, Lda., Público.

GIACOMETTI, Michel, 2010, *Filmografia Completa de Michel Giacometti. Vol. 05. O Desafio*, coord. Paulo LIMA & José MOÇAS, Tradisom Produções Culturais, Lda., Público.

GIACOMETTI, Michel, 2010, *Filmografia Completa de Michel Giacometti. Vol. 03. A viola campaniça e o despique no Baixo Alentejo*, coord. Paulo LIMA & José MOÇAS, Tradisom Produções Culturais, Lda., Público.

GOMES, Joselin da Silva do Nascimento, 2018, *Emigração madeirense para a Venezuela*, Funchal, Centro de Estudos de História do Atlântico.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, María del Pilar, 2016, «De la aldea a América. Apuntes sobre la emigración gallega a Venezuela», in *Tempo y Espacio*, 65, pp. 77-97.

HERZFELD, Michael, 2016, *Cultural Intimacy: Social Poetics and the Real Life of States, Societies, and Institutions*, 3rd ed., London, Routledge.

HF Social, 2022, *Desgarrada Picadinha | Tiago Torres, Armando e Fernando, S. João D'Arga 2022*, vídeo, 25'21, disponível em https://youtu.be/Fj2ztwWnr60.

HIGGINS, R., MARTIN, E., & VESPERI, M. D. (ed.), 2020, «An Anthropology of the COVID-19 Pandemic», in *Anthropology Now*, 12, 1.

HOLMES, Douglas R. & MARCUS, George F., 2008, «Collaboration Today and the Re-Imagination of the Classic Scene of Fieldwork Encounter», in *Collaborative Anthropologies*, 1, 1, pp. 81-101.

jgabreu5, 2012, *Canário – Arraial de Boaventura 2012 – parte 1*, vídeo, 9'33, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Aby-8lFicE8.

jgabreu5, 2012, *Canário – Arraial de Boaventura 2012 – parte 2*, vídeo, 11'27, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=smXeOyECRZk.

jgabreu5, 2012, *Canário – Arraial de Boaventura 2012 – parte 3*, vídeo, 9'30, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=ROFi_I_P0Qw.

jgabreu5, 2012, *Canário – Arraial de Boaventura 2012 – parte 4*, vídeo, 23'28, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=B22E7MIWMGQ.

KRAUSS, Werner, 2009, «O Jardim do Paraíso. Memórias dos poetas do sudoeste português», in MEDEIROS, A. & RAMOS, M. J. (coord.), *Memória e artifício: A matéria do património*, II, Lisboa, Sociedade de Geografia de Lisboa (Memória, n.º 11), pp. 41-54.

LIMA, Paulo, 1997, «Artistas da fala a sul do Tejo», in BRANCO, Jorge Freitas & LIMA, Paulo (ed.), *Artes da Fala. Colóquio de Portel*, Oeiras, Celta, disponível em https://books.openedition.org/etnograficapress/716.

LIMA, Paulo, 2000, «O estado da décima no Sul de Portugal e a sua contribuição para a história oral», in TRAPERO, M., SANTANA MARTEL, E. & MÁRQUEZ MONTES, C (ed.), *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y Verso Improvisado (Las Palmas de Gran Canaria, del 6 al 11 octubre de 1998*, Las Palmas, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, ACADE, pp. 215-226.

LIMA, Paulo, 2001, «A décima e o improviso em Portugal», in TRAPERO, M. (ed.), *La décima. Su história, su geografia, sus manifestaciones*, La Laguna, Centro de Cultura Popular Canaria, Câmara Municipal de Évora, pp. 153-178.

LIMA, Paulo, 2004, *O Fado Operário no Alentejo, séculos XIX-XX*, Vila Verde, Tradisom.

LOMNITZ, Claudio, 1992, *Exits from the Labyrinth. Culture and Ideology in the Mexican National Space*, Berkeley, University of California Press

LORD, Albert, 1960, *The Singer of Tales*, Cambridge, MA, Harvard University Press.

MARTINS, Moisés, GOMES, Albertino & PIRES, Helena 2000, *A Romaria da Senhora da Agonia. Vida e Memória da Cidade de Viana. The Lady of Agonia Festivities. Life and Memory of Viana Town*, Viana do Castelo, Grupo Desportivo e Cultural dos Trabalhadores dos Estaleiros Navais de Viana do Castelo.

MATOS, Rui Campos, 2013, *As Origens do Turismo na Madeira. Quintas e Hotéis do Acervo da Photographia Museu Vicentes*, Funchal, Delegação Regional da Ordem dos Economistas.

MEDEIROS, António & BARROS, F. Cerqueira, 2020, «Louvam-se ainda cantadores e cantadeiras. Notas sobre as desgarradas», in *Veduta*, 14, disponível em https://veduta.aoficina.pt/14/louvam-se-ainda-cantadores-e-cantadeiras/.

MEDEIROS, António, 2013, *Two Sides of One River. Nationalism and Ethnography in Galicia and Portugal*, Nova Iorque, Berghahn.

MEDEIROS, António, PEREIRA, Benjamin & BOTELHO, João Alpuim, 2009, *Uma Imagem da Nação. Traje à Vianesa*, Viana do Castelo, Câmara Municipal

NAVARRO, António Modesto (recolha, organização e introdução), 1980, *Poetas Populares Alentejanos*, , Lisboa, Veja.

NEVES, Tiago Batista, 2008, *Canto à Madeira: poesia popular dum emigrante madeirense*, Funchal, Eco do Funchal.

NOGUEIRA, Carlos, 2020, «Cantiga ao desafio e estetização da fala: Natureza, modalidades, funções», in *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, 45, 3-4, pp. 67-86.

OCHOA, Ana María, 2014, *Aurality. Listening & Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*, Durham, Duke University Press.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, 2000, *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, 3.ª ed., Lisboa, Gulbenkian.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, 2020, *Festividades Cíclicas em Portugal*, 3.ª ed., Lisboa, Etnográfica Press.

Páginas de Cultura, 2018, *O Charamba*, Antena 1 Madeira, Lília Mata entrevista Jorge Torres, emitido a 26 novembro 2018, 15', disponível em https://www.rtp.pt/play/p1133/e376060/paginas-de-cultura, consultado a 4 de setembro 2022

PAGLIARI, Valentina, 2009, «The art of duelling with words: Toward a new understanding of verbal duels across the world», in *Oral Tradition*, 24/1, pp. 61-88.

PEREIRA, Eduardo C. N., 1940, *Ilhas de Zargo*, 2 vols., Funchal, Câmara Municipal.

PERREGIL, Eugénio (coord.), 2015, *Feiticeiro da Calheta. Vida e obra. João Gomes de Sousa*, Calheta, Câmara Municipal.

PGilde, 2013, *São João D'Arga 2013 – Cantares ao Desafio – Rui de Penacova, Pi da Areosa, Sargaceira, Carlos Soutelo e Henrique do Lindoso*, vídeo, 47'47, disponível em https://youtu.be/aAKG73TobF8.

PIMENTEL, Alberto, 1989 (1905), *As Alegres Canções do Norte*, Lisboa, Dom Quixote.

PORTO DA CRUZ, Visconde do, 1930, «Charamba», in *Ilustração Madeirense*, ano 2, n.º 3, s.p.

RAPOSO, Paulo, 1997, «Um olhar antropológico sobre as artes verbais e as expressões performativas: repensar a oralidade», in BRANCO, Jorge Freitas & LIMA, Paulo (ed.), *Artes da Fala. Colóquio de Portel*, Oeiras, Celta Editora, pp. 23-46.

Repórter Madeira, 2014, *O Charamba*, RTP Madeira, emitido a 3 dezembro 2014, episódio 34, 25'26, jornalista Virgílio Nóbrega, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=3ncLWb8xkLk, consultado a 4 de setembro de 2022.

RONSTRÖM, Owe, 2014, «Traditional Music, Heritage Music», in BITHELL, C. & HILL, J. (ed.), *The Oxford Handbook of Music Revival*, Oxford, Oxford University Press, pp. 43-59.

ROWLAND, Robert, 1970, «Society, communication and popular culture in a traditional society: the 'Cantadores' of Northeast Brazil», in *Transactions of the Sixth World Congress of Sociology, 1966*, vol. IV, pp. 171-194.

SANCHIS, Pierre, 1983, *Arraial Festa dum Povo. As Romarias Portuguesas*, Lisboa, Dom Quixote.

SARDINHA, Vítor, 2021, *Max. Percurso e Vida Artística*, Funchal, Direção Regional da Cultura.

SARDO, Susana, 2018, «Shared Research Practices On And About Music: Toward Decolonizing Colonial Ethnomusicology», in MARTÍ, Josep & REVILLA GÚTIEZ, Sara (ed.), *Making Music, Making Society*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, pp. 217-238.

SEGATA, Jean, 2020, «Covid-19, biosegurança e antropologia», in *Horizontes Antropológicos*, 57, pp. 275-313.

SAUTCHUK, João Miguel, 2010, «A poética cantada: investigação do repente nordestino», in *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 35, pp. 167-182.

SILVA, A. Marques da, 1963, «Psicologia dos humildes. VII Lirismo rural», in *Mensário das Casas do Povo*, ano 17, n.º 203, pp. 10-11.

SILVA, Fernando Augusto da & MENEZES, Carlos Azevedo de 1998, «Poesia Popular», in *Elucidário Madeirense. Facsimile da edição de 1940-46, III volume. O-Z*, Funchal, Direção Regional de Assuntos Culturais, pp. 87-88.

SOUSA, Élia de, 2020, «Charamba. Em busca de um futuro. Contributos para o seu estudo no arquipélago da Madeira», in CHAVES, Duarte N. (coord.), *Questões de identidade insular na Macaronésia*, Velas, Santa Casa da Misericórdia e CHAM Centro de Humanidades, pp. 187-206.

SOUSA, Élia de, 2021, *Projeto Charamba. Em busca de um futuro*, 14 episódios, Associação Xarabanda, disponível em https://xarabanda.pt/charamba/

TORRES, Jorge & Rui CAMACHO, 2010, «Charamba. Madeira», in CASTELO-BRANCO, Salwa (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX (EMPXX)*, vol. 1, Lisboa, Temas e Debates, pp. 283

TORRES, Jorge & Rui CAMACHO, 2010, «Mourisca», in CASTELO-BRANCO, Salwa (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX (EMPXX)*, vol. 3, Lisboa, Temas e Debates, pp. 831

TRAPERO, Maximiliano, 2005, «Improvised Oral Poetry in Spain», in ARMISTEAD, Samuel G. & ZULAIKA, Joseba (ed.), *Voicing the Moment. Improvised Oral Poetry and the Basque Tradition*, Reno, Center for Basque Studies / University of Nevada, pp. 45-64.

VASCONCELOS, José Leite de, 1890, *Poesia Amorosa do Povo Português: Estudo e Coleção*, Lisboa, Viúva Bertrand & C.ª.

Wamãe | Antropologia Pública, 2022, *Repentes e Melodias I Uma Travessia,* documentário, 20'31, disponível em https://youtu.be/-SVgRTXy71Y.

WATEAU, Fabienne, 2005, «Défis esthétiques et défis ordinaires, essai d'interprétation de joutes verbales et ritualisées au Portugal», in *ethnographiques.org*, 7, disponível em https://www.ethnographiques.org/2005/defis-esthetiques-et-defis-ordinaires-essai-d-interpretation-de-joutes-verbales.

WYATT, J., GALE, K., GANNON, S. & DAVIS, B., 2018, «Creating a Space in Between: Collaborative Inquires», in DENZIN, Norman K. & LINCOLN, Ivonna S. (ed.), *The Sage Handbook of Qualitative Research*, Los Angeles, Sage, pp. 1276-1306.

XAVIER, Antonio de Abreu, 2007, *Con Portugal en la maleta: historias de vida de los portugueses en Venezuela*, Caracas, Alpha.