



Diversidade cultural em contexto educativo: canções e danças populares angolanas de Hermínio Nascimento e Eurico Thomaz de Lima

Cultural diversity in an Educational Context: Angolan folk songs and dances by Hermínio do Nascimento e Eurico Thomaz de Lima

Elisa Lessa¹, Diana Moreira²

elisalessa@elach.uminho.pt

diana0moreira@gmail.com

¹ Centro de Estudos Humanísticos (CEHUM), Universidade do Minho, Portugal; Professora Associada do Departamento de Música da Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas (ELACH), Universidade do Minho, Portugal;

² Mestranda em Ensino da Música - área de Ciências Musicais na Universidade do Minho, Portugal.

Resumo

O estudo defende a ideia que uma formação musical multicultural desenvolve nos jovens músicos a capacidade de vivenciar experiências únicas em torno de múltiplas culturas, podendo contribuir para uma cultura de paz, de respeito por todos e de criação de laços de solidariedade. Com base em *Doze Canções da Lunda* de Hermínio Nascimento (1870-1972) que nos anos 50 e até ao fim da sua vida se dedicou à investigação etnográfica da Lunda, integrando os projetos

culturais da Companhia de Diamantes de Angola, e *Danças Negras, Danças de Angola para piano* de Eurico Thomaz de Lima (1908-1989), pianista, compositor e pedagogo, discípulo de Hermínio do Nascimento em Composição na década de 20 no Conservatório Nacional identificam-se conteúdos e elencam-se atividades pedagógicas que servem o duplo propósito de aprendizagem musical e preservação da memória da presença da cultura dos países africanos de expressão portuguesa na música erudita portuguesa.

Palavras-chave: Eurico Thomaz de Lima; Hermínio do Nascimento; Popular e Erudito; Países Africanos de Expressão Portuguesa

Abstract

The study defends the idea that multicultural musical training develops in young musicians the ability to have unique experiences around multiple cultures, which can contribute to a culture of peace, respect for all and the creation of bonds of solidarity. Based on *Doze Canções da Lunda* by Hermínio Nascimento (1870-1972), who in the 1950s and until the end of his life devoted himself to ethnographic research in Lunda, as part of the cultural projects of the Companhia de Diamantes de Angola, and *Danças Negras, Danças de Angola for piano* by Eurico Thomaz de Lima (1908-1989), pianist, composer and teacher, student of Hermínio do Nascimento in composition at the National Conservatory in the 1920s, we identify contents and list pedagogical activities that serve the dual purpose of musical learning and preserving the memory of the presence of the culture of Portuguese-speaking African countries in Portuguese classical music.

Keywords: Eurico Thomaz de Lima; Hermínio do Nascimento; Folk and Classical Music; Portuguese-speaking African Countries

1. Formação Musical Multicultural

A aula de Formação Musical, devido ao seu cariz teórico e prático, constitui a oportunidade ideal para a exploração de repertórios ecléticos. Enquanto prática educativa, além do desenvolvimento de habilidades técnicas como o domínio de instrumentos, o canto ou a leitura de partituras, é um veículo essencial para a transmissão de diversas culturas e uma ferramenta de compreensão intercultural a partir da escolha do repertório. Ao estudar diferentes tradições sonoras e manifestações musicais — do samba brasileiro ao jazz americano, do fado português a ritmos africanos — os jovens adquirem um entendimento mais amplo sobre a humanidade e as suas diferentes formas de viver.

“Com base na lista de Merriam (1964) sobre as funções da música, Campbell (1998) afirmou que “a música funciona na vida das crianças como um meio de as ligar ao seu património cultural e refletir as suas culturas étnicas” (Kelly McHalle, 2013). De igual forma, Brunner defende que

A diversidade de material musical amplia nossa exposição a diferentes sons, estilos de canto, culturas e tradições, e nos dá uma compreensão ampliada sobre o que é belo, expressivo, significativo e possível. Um currículo diversificado consiste em música de muitos estilos, idiomas, desafios, tradições e contextos. Ele fornece a base para a construção de habilidades vocais e auditivas, capacidade de pensamento musical e consciência estética. (Brunner, 2006, p. 12)

Considerando o multiculturalismo na educação musical sublinha-se a importância da procura da inclusão, sem se cingir apenas na celebração das diferenças, mas sim a promoção de senso crítico nos jovens músicos. Santiago e Monti, em 2016 (como citado em Sousa, e Ivenicki, 2018) consideram cinco diretrizes neste âmbito: a valorização da musicalidade dos alunos e da comunidade onde a escola se encontra; a discussão/seleção de repertório entre docentes e discentes promovendo o envolvimento ativo dos alunos; fomentar a musicalidade dos alunos; desenvolver o pensamento crítico perante questões extramusicais como género, etnias, entre outros e por fim a adoção de um currículo flexível.

“A educação multicultural desenvolve a compreensão de que há muitas formas diferentes e igualmente válidas de expressão musical e artística, refletindo a diversidade étnica do mundo - e de um país em particular” (Anderson e Campbell, 1989, p.1).

Seguindo estas premissas a aula de Formação Musical¹ pode tornar-se uma oportunidade referencial para o estudo de sonoridades dos Países Africanos de Expressão Portuguesa considerando, neste caso, a simbiose resultante entre a música popular e erudita, explorando o cruzamento de géneros e interdisciplinaridade entre as criações musicais. Sabendo que a forma como as nações narram e interpretam a sua história desempenha um papel essencial na definição de sua identidade coletiva, a interpretação do passado molda não só a forma como elas se posicionam no presente, como também as suas escolhas estratégicas para o futuro.

1.2 Lusofonia, uma realidade multicultural

Como *slogan* do Estado Novo, o termo “portugalidade” começa a ser usado em 1951 e refere “o sentimento verdadeiramente nacional da cultura portuguesa” (Costa e Melo, 1995). Ao longo dos anos, este termo tem sofrido uma transformação significativa num contexto pós 25 de abril, algo centrado mais no conceito de lusofonia do que num regime simbólico centrado em Portugal. Este termo considerado híper identitário agregado à lusofonia e num contexto pós-colonial, consiste numa expressão que se traduz em multiculturalismos com a língua, considerada o denominador comum (Sousa, 2013).

Em tempos hodiernos, lusofonia é um termo que vai de encontro ao princípio da interdisciplinaridade e da globalização que trata mais do que apenas uma questão linguística, mas sim uma identidade comunitária. A CPLP foi criada como fórum

¹ Com o Decreto-lei 96/2001 são também estabelecidas competências essenciais para o ensino básico musical, nas quais constam: o “desenvolvimento do pensamento e imaginação musical (...); apreciação, discriminação e sensibilidade sonora e musical crítica, fundamentada e contextualizada em diferentes estilos e géneros musicais; (...) conhecimento e valorização do património artístico-musical nacional e internacional; (...) respeito pelas identidades socioculturais” (Decreto-lei 96/2001, 2001).

“multilateral, privilegiado para o aprofundamento da amizade, da concertação, político-diplomático e da cooperação entre os seus oito membros” (Estatutos da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa, 2007). Consiste num acordo de solidariedade, empatia e amizade entre os seus estados soberanos. Considerando que cada país se exprime de forma única em termos de identidade e que não se desenvolve ou sobrevive considerando os outros, no seu todo a CPLP é uma realidade multicultural:

(...) é ainda reconhecida como um meio privilegiado de difusão da criação cultural entre os povos que falam português e de projeção internacional dos seus valores culturais, numa perspectiva aberta e universalista.” (CPLP, 2008)

No caso dos membros da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP), a adesão a essa organização reflete tanto o reconhecimento de uma profunda ligação histórica quanto o compromisso com a continuidade dessa relação. Esse vínculo é agora redefinido num novo contexto, que valoriza a preservação do “vínculo histórico” e do “património comum resultantes de uma convivência multissecular” (Declaração Constitutiva da CPLP, 1996).

À música popular é atribuído um papel crucial na preservação da cultura e na transmissão de conhecimentos ancestrais. Durante o período colonial, muitas dessas tradições foram marginalizadas e a música tornou-se um meio de resistência e de preservação da identidade. Moisés Martins referiu que “A figura da lusofonia convoca hoje uma comunidade transnacional, com propósitos político-culturais, exprimindo-se em multiculturalismos com o denominador comum de uma mesma língua” (Martins, 2006). Esta afirmação justifica e constitui uma oportunidade para o estudo da música destes mesmos países em sala de aula, permitindo que os alunos se conectem com raízes culturais, compreendendo melhor as suas/nossas próprias histórias, mitos e valores.

2. A Companhia de Diamantes de Angola

A Companhia de Diamantes de Angola *Diamang* havia sido criada em 1917 e financiada por capitais mistos, sendo que o Governo Colonial adquiriria cerca de metade dos lucros. Tinha como missão a prospeção de diamantes em Angola e terá sido uma das cinco maiores diamantíferas do mundo. Operou entre os anos de 1917 e 1988, sendo controlada inteiramente pelo governo angolano apenas no final da década de 70, devido à independência da República Popular de Angola (sendo que as restantes frações que até não estariam sobre o controlo nacional terão sido adquiridas até ao final da sua existência, formando a Endiama).

No âmbito cultural, a *Diamang* impulsionou o estudo do património musical em Angola criando, em 1942, o Museu do Dundo (Rosas, 2017). Uma das atividades mais importantes do Museu durante as décadas de 50 e 60 seria precisamente o registo do folclore nativo tradicional iniciado por Artur Santos (1914-1987).

A convite da *Diamang* teve início uma “Missão Folclórica na Lunda e Alto Zambeze” (*Diamang*, 1948 citado em Cruz, 2001) com o objetivo de desenvolver a então

colónia procurando preservar o folclore musical indígena. A missão concretizada em pouco mais de dois meses foi possível reunir informação relativa a “instrumentos musicais, gravações sonoras, fotografias, filmes e documentação escrita de carácter etnográfico” (Cruz, 2001). Artur Santos (1914-1987), pianista, compositor e investigador na área da etnomusicologia participou na campanha de pesquisa etnomusicológica que abrangeu além de Angola, Portugal continental, Açores e Madeira. Entre 1952 e 1962, o mesmo estudioso levou a cabo uma recolha de música tradicional de relativa dimensão, nas ilhas Terceira, São Miguel e Santa Maria.

O trabalho de Artur dos Santos em Angola viria a ser continuado poucos anos depois por Hermínio do Nascimento, que desenvolveu o mesmo tipo de recolha e pesquisa.

2.1 Hermínio do Nascimento e a recolha etnomusicológica em Angola

Hermínio José do Nascimento (1890-1972) foi um compositor, maestro, professor e musicólogo português, nascido em Torres Vedras. Formou-se no Conservatório Nacional, onde mais tarde foi professor de composição e subdiretor e especializou-se em música de câmara e coral, destacando-se pelas obras para coro e orquestra, além de arranjos de melodias tradicionais. Foi maestro do Orfeão Académico de Lisboa e do Canto Coral da Mocidade Portuguesa, destacando-se como um ávido defensor do canto coral como ferramenta de formação cívica. Nos anos 1950, dedicou-se à etnografia musical da Lunda, Angola, integrado os projetos culturais da Companhia de Diamantes de Angola (Diamang) que incluíam uma recolha de registos sonoros, realização de filmes e edição de antologias. Parte do espólio do compositor está preservado na Biblioteca Nacional de Portugal e na Biblioteca Municipal de Torres Vedras (Castelo-Branco, 2010, p. 902-903).

2.2 As Doze Canções da Lunda

Em 1962, a Companhia Diamang publicou *Doze Canções da Lunda* de Hermínio do Nascimento². O compositor e pedagogo procurou enquadrar as canções recolhidas em Lunda num contexto erudito, conservando as formas originais das canções (Nascimento, 1962).

Este álbum de doze canções quíocas: prelúdio de uma vasta obra a realizar, vem,

² *Txicué-cué* - em Dó Maior, recolhida no sobado de Nacheve; *Mariana* - canção festiva e dançada, semelhante a um Maxixe brasileiro; *Xele* - cantiga festiva oriunda de Muatxissengue, rio Mandembo, afluente do Lulua. É cantada com solista e coro; *Sacaua* – cantiga festiva bailada, colhida no sobado de Nacheve com solista e coro. Canção em Fá Maior; *Murileno* - cantiga festiva e dançada, original de Sambungue, sobado de Saquemba, rio Cambuia, afluente do Maludi. Canções recolhidas no sobado de Txitopo, rio Txilombe, afluente do Lóvuá, com coro e solista: *Mulumbo uá tenga* – canção de homenagem ao soba com acompanhamento de guizos mãos. Canção em Dó Maior; *Muafeio* – canção festiva e de dança com acompanhamento de guizos e mãos; *Calumbo*;

pois, oferecer, não só aos musicólogos, mas aos musicistas, estes trechos, na sua simplicidade primitiva, tal como foram recolhidos da tradição oral. (...) Para torná-las acessíveis e “aproveitáveis”, foram as mesmas canções recolhidas e transcritas com o máximo cuidado e respeito pela sua pureza primitiva e original. (Nascimento, 1962)

Hermínio do Nascimento procurou “enquadrá-las nos vários compassos da música ocidental, e harmonizá-las convenientemente, arranjando-lhes um acompanhamento apropriado (...)” (Nascimento, 1962). Como o próprio escreveu, estas canções, pertencentes ao folclore musical do Lóvua³, consistem em música e linguagem dos Quiocos⁴, que é essencialmente silábica e não reflete a noção de tonalidade presente na música ocidental. Houve também uma preocupação no andamento de cada canção, optando o compositor por apresentar a indicação metronómica, de modo que a canção fosse executada tal qual como foi ouvida. (Nascimento, 1962). Partindo de uma análise formal, o compositor na versão erudita da obra, inclui ritmos habitualmente reproduzidos por tambores ou palmas, preservados e mantidos no acompanhamento do piano na versão de concerto, de que é exemplo a canção *Txicué-cué*. O compositor referiu ainda que o ritmo possui sempre a mesma estrutura e uma sonoridade semelhante, optando por respeitar a tradição, mas variando o ritmo (Nascimento, 1962). Hermínio do Nascimento preparou também outra edição que não chegou a ser publicada com outras *Cinco Canções da Lunda*, que em conjunto com as 12 canções constituíam, como o compositor, designou duas *Suites Quiocas*⁵.

2.3 A canção Txicué-cué - Exemplo de uma atividade pedagógica

Uns rapazitos que se divertiam, viram um pássaro pousado numa árvore próxima. Um deles disse: “É um txicué-cué”. Ao que o outro respondeu, contrariando: “Não, é um ianga-iangá”. Formaram-se logo dois partidos, um pelo “txicué-cué”, outro pelo “iangá-iangá”, com a sua troça à mistura: “hô hô hô”, terminando com a vitória do grupo que alegremente exclama: “iangá-iangá” (Argumento da obra – Nascimento, 1962, p. 13)

Esta obra constrói-se em torno de duas frases que se repetem e se respondem sucessivamente, terminando com uma coda de gargalhadas. É uma dança cantada na tonalidade de Dó Maior – como indicado pelo compositor, apesar de referir a ideia das melodias modais - colhida no sobado de Nache (entrada da fronteira – Chitato) que possui um acompanhamento dos seguintes instrumentos: 2 ingufo (Txingufo no singular, idiofone, tambor de fenda de madeira de um bloco, tocado por macetas de borracha), 2 micupela (Mucupela no singular, membranofone, tambor de duas membranas com entalhes geométricos e figurativos) e 3 micundo (Mucundo no singular, membranofone, tambor grande e artístico dos Quiocos na Lunda, Angola).

³ Cidade que se situa na província da Lunda Norte.

⁴ Grupo étnico que vive predominantemente em Angola. Faz parte do conjunto de povos *bantu* que habitam a África subsaariana.

⁵ Espólio de Hermínio do Nascimento, Biblioteca Nacional de Portugal.

Ritmo do acompanhamento de tambores :

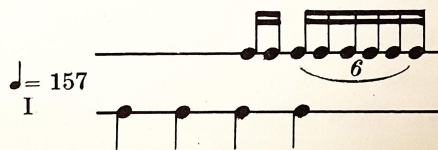


Figura 1 – Ritmo dos tambores, *Txicué-cué*, Nascimento, 1962, p. 13

I- Txicuê-cué

♩ = 157.

Cué-cué ian-ga ian-ga cuê-cué ian-ga ian-ga ma-ma ue-no ian-

gú-ria mon-da é ian-ga ian-ga ma-ma ue-no ian-gú-ria mon-da é

ian-ga ian-ga cuê cuê hó hó hó hó ian-ga ian-ga

quase falado

Figura 2 – *Txicué-cué*, Nascimento, 1962, p.27

Na aula de formação musical, partindo de uma abordagem contextual e analítica da canção, é possível incluir exercícios de destreza rítmica em particular, seguida da sua interpretação. A partir da partitura de concerto é possível analisar de igual forma uma grande presença de ritmos sincopados, assim como uma melodia em Dó Maior.

Propõe-se um exercício com a melodia da obra, seguido do acompanhamento da percussão de forma a prestar uma interpretação mais próxima da original. Num segundo momento adiciona-se o acompanhamento erudito e é possível partir da melodia em pergunta-resposta e desenvolver uma atividade de expressão dramática, o que envolverá os alunos de forma ativa com a cultura africana, abrindo também a possibilidade de incluir tanto instrumentos percussivos, constituintes da versão original, como dança.

3. Eurico Thomaz de Lima e a obra *Danças Negras, Danças de Angola*

Eurico Tomás de Lima (1908-1989) foi um pianista, compositor e pedagogo português, natural de Ponta Delgada, Açores. Filho de um violinista e compositor, formou-se no Conservatório Nacional de Lisboa, destacando-se no piano com distinção. Realiza diversos recitais em todo o país e digressões ao Brasil tocando o seu próprio repertório e revelando-se um entusiasta de Beethoven, Chopin e outros mestres eslavos. Em piano destaca-se também pela colaboração com a Emissora Nacional difundindo as suas obras. Participou nas Missões Culturais do Secretariado de Propaganda Nacional nos anos 1940 e 41 e venceu diversos prémios de composição. Foi também um pedagogo dedicado, com destaque para a música portuguesa, onde lecionou em escolas como Academia de Amadores de Música, Academia Mozart (Porto), Academia de Música e Belas-Artes do Funchal na Madeira e Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga. O seu espólio encontra-se atualmente ao cuidado da Universidade do Minho (Lessa, 2001).

Considerando a obra em estudo surge a temática das danças negras. Segundo Jane Desmond (2012) a dança é um discurso do corpo que está interligada a interpretações identitárias que incluem conceitos como raça, género e identidades nacionais ou étnicas (Desmond, 2012, p.102-103 in Andreoli, 2021, p. 13).

A dança negra poderá ser vista sob duas perspetivas: uma funcional (tradição africana) e outra representativa (pessoas que a interpretam). Referindo apenas a primeira, a dança negra é assim denominada pelas suas expressões corporais, na sua relação com a música e estrutura da performance – ligada a uma “tradição cultural étnica da diáspora africana” (Andreoli, 2021). A dança negra tem tradição no Brasil, designadamente nas comunidades afro-brasileiras, que influenciaram os nativos e construíram novos géneros de dança de que são o exemplo as danças lundu e batuque. (Andreoli, 2021)

Danças Negras, Danças de Angola para piano solo, constituídas por um ciclo de quatro composições (quatro danças) e foram escritas por Eurico Thomaz de Lima entre os anos de 1935 a 1948, espelhando a influência de ritmos e danças africanas e afro-brasileiras, fundidos com a tradição pianística ocidental.

Dança Negra nº 1 é um *Allegro* marcado por ritmos sincopados na mão esquerda do piano e foi escrita em 1935 no Porto; *Dança Negra nº 2* é uma dança composta em *Allegro* rítmico numa forma cíclica com dois motivos e foi escrita no Porto em 1940; *Dança Negra nº 3*, um *Allegro moderato e molto marcato* com pequenos motivos da dança que a antecede, acompanhadas de acentuações marcadas na mão esquerda. Tem uma introdução com ritmo galopado (semelhante à *Dança Negra nº 2 e 4*) que permanecerá em ostinato (semelhante à *Dança nº1*). Foi escrita em 1943 no Porto; *Dança Negra nº 4* é a única que tem uma 2ª versão (1960) onde foi feita a orquestração da mesma e está escrita para o registo grave do piano num andamento *Allegro molto marcato*. Foi dedicada a um amigo próximo do

compositor, o engenheiro agrônomo Veloso de Araújo e é um revisitar de todas as danças que a antecedem - Possui uma introdução com um ostinato rítmico presente na *Dança Negra nº 2*, uma melodia fragmentada, semelhante à *Dança Negra nº 3* e num ritmo sincopado, semelhante ao ostinato rítmico presente na mão esquerda da *Dança Negra nº 1*. Foi escrita em Vila Nova de Famalicão em 1948. As 4 danças contêm ritmos sincopados e elementos percussivos sendo o piano usado para replicar instrumentos de percussão utilizados na música africana. Eurico Thomaz de Lima escreveu outro ciclo de danças de Cabo Verde, contudo não há evidências de ter estado em África. A criação destas obras poderá refletir o gosto do compositor e ter tido como inspiração o trabalho de Hermínio do Nascimento, seu antigo professor no Conservatório Nacional.

A *Dança nº1* foi publicada no Quinzenário de Música *Ritmo* nº 42.⁶ Os manuscritos autógrafos destas e outras obras do compositor integram o espólio do compositor conservado no Centro Documental Eurico Thomaz de Lima, na Universidade do Minho.

3.1 Exemplo de uma atividade pedagógica – *Dança Negra nº 1*



Figura SEQ Figura * ARABIC 3 – Transcrição do tema *Dança Negra nº 1* de Eurico Thomaz de Lima, a partir do manuscrito autógrafo conservado no Centro Documental Eurico Thomaz de Lima da

A atividade sugerida inclui uma análise formal onde se nota uma estrutura ternária ABA', com uma grande presença de ritmos sincopados e repetitivos, com a sensação de polirritmia que cria a ideia de movimento tribal. É possível também que os alunos identifiquem a estrutura da obra em pequenos motivos que se repetem num ambiente modal e o perfil harmónico que junta as duas realidades presentes na obra, o popular e erudito. Thomaz de Lima utiliza as sonoridades africanas reforçadas com harmonias mais dissonantes e abertas seguidas de acordes mais convencionais, brindando-nos com uma atmosfera simultaneamente simples e complexa.

4. Popular e Erudito

O termo 'música popular' assentou nas noções de 'povo' e de 'cultura popular', utilizadas no período romântico, na República, no Estado Novo e no quadro da democracia. Deste modo, deve ser analisado tendo em conta o processo de construção da nação, em que a cultura expressiva desempenhou, historicamente, um papel central. (Castelo-Branco, 2010, p. 875).

⁶ Ritmo foi um periódico especializado em música na primeira metade do século XX.

As obras de Eurico Thomaz de Lima e Hermínio do Nascimento revelam abordagens distintas, mas complementares no tratamento de tradições musicais africanas. Ambas dialogam com o legado cultural africano, mas fazem-no a partir de perspetivas que criam uma simbiose entre o popular e o erudito de maneira única, refletindo tanto o respeito pela tradição quanto a sua criação em novos contextos. Hermínio do Nascimento valoriza diretamente a música popular tradicional, mantendo a estrutura e a performance original das canções. Thomaz de Lima insere ritmos e melodias de origem africana, particularmente associados a tradições populares, transformando elementos folclóricos em formas clássicas, combinando o popular com técnicas sofisticadas. Através desta arte, além da transmissão e preservação de valores, mitos e costumes dos povos Quiocos, adquirem-se destrezas de polirritmia e ritmos sincopados e de exploração de campos tonais não usuais na cultura ocidental.

Conclusão

O movimento nacionalista integrou elementos da música tradicional em composições eruditas, contribuindo para uma construção identitária nacional. O diálogo entre tradições musicais africanas e a música erudita portuguesa presente nas obras de Eurico Thomaz de Lima e Hermínio do Nascimento, sublinham a vertente tradicional *versus* erudita da música. Essa interação reflete a fusão entre o respeito pela tradição e a inovação criativa, contribuindo para a preservação de patrimónios culturais. Mais do que uma designação estética ou técnica, a música popular de um povo é um reflexo das dinâmicas sociais e culturais, uma ferramenta de transmissão de valores e a construção de identidades ao longo da história. Por sua vez, a arte de selecionar repertório é um aspeto crucial no desenvolvimento musical, pois envolve a escolha de peças que não desafiam apenas tecnicamente, mas também dialogam com o contexto cultural de criação. Um repertório bem selecionado serve a técnica, a expressividade e a diversidade estilística, permitindo um percurso musical mais rico culturalmente. Essa curadoria pode refletir tradições culturais específicas, promover a inovação e ampliar o entendimento da música. Como bem afirma Igayara,

O repertório, nesta perspectiva, é sem dúvida um elemento central da constituição da identidade do grupo (...) devemos perceber o potencial transformador incluído na atividade de escutar, experimentar e apresentar novos repertórios, como atitude de construção da identidade e como atitude de abertura para o outro, representado pelos repertórios desconhecidos (Igayara, 2007, p. 2)

As obras selecionadas neste estudo exemplificam como a escolha de repertório pode preservar a tradição e ao mesmo tempo abrir novas perspetivas musicais, conectando diferentes culturas e contextos e simultaneamente potenciar a formação dos jovens músicos na proficiência técnica e artística e contribuir simultaneamente para uma formação ética e humana promotora de cidadãos responsáveis e empáticos.

Em aberto, fica a possibilidade do estudo dos materiais recolhidos e registados na pesquisa etnomusicológica de Artur Santos e Hermínio do Nascimento e que até hoje se conservam e permanecem desconhecidos, na certeza de que constituirão material musical e pedagógico de relevo na formação musical.

Bibliografia

- Anderson, W. & Campbell, P.S. (1989). Multicultural perspectives in Music Education Reston. Music Educators Conference
- Brito da Cruz, Cristina (2001) Artur Santos e a Etnomusicologia em Portugal (1936-1969). Dissertação de Mestrado. Lisboa: Universidade Nova.
<http://hdl.handle.net/10362/15218>
- Brunner, D. L. (2006) In The Choral Director's Cookbook – Insights and Inspired Recipes for Beginners and Experts, Merdith Music Publications
- Castelo-Branco, S. (2010). Enciclopédia da Música em Portugal no século XX L-P. Temas e Debates
- Centro Documental Eurico Thomaz de Lima. Escola de Letras Artes e Ciências Humanas. Universidade do Minho.
- Centro Documental Eurico Thomaz de Lima. Universidade do Minho.
- CPLP (2008). Tópicos de Intervenção. O Conceito de Lusofonia e a Cooperação na promoção e difusão da Língua Portuguesa, Encontros de Lusofonia, Torres Novas.<https://www.cplp.org/id-4447.aspx?Action=1&NewsId=588¤tPage=50&M=NewsV2&PID=10872>
- Declaração Constitutiva da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa – CPLP (Lisboa, 17 de Julho de 1996). <https://www.cplp.org/id-3869.aspx>
- Dourado, A. (2008). Das representações dos PALOP em Portugal à importância da educação para os media. Anuário Internacional de Comunicação Lusófona: 2008 – Comunicação e Cidadania no Espaço Lusófono, <http://hdl.handle.net/10400.26/42235>

- Espólio de Hermínio do Nascimento preservado na Biblioteca Nacional de Portugal e na Biblioteca Municipal de Torres Vedras
- Ferreira, M. (2005). Dez Compositores Portugueses (1ª edição). Dom Quixote
- Graue, M. & Walsh, D. (2003). Investigação etnográfica com crianças: Teorias, Métodos e Ética, Fundação Calouste Gulbenkian
- Igayara, S. (2007) Discutindo o Repertório Coral. In: XVI Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) e Congresso Regional da International Society for Music Education. Educação Musical na América Latina: concepções, funções e ações. Campo Grande, MS: Editora UFMS
- Kelly-McHale, J. (2013). The Influence of Music Teacher Beliefs and Practices on the Expression of Musical Identity in an Elementary General Music Classroom. *Journal of Research in Music Education*, 61(2), 195-216. <https://doi.org/10.1177/0022429413485439>
- Kubik, G. (2010). *Theory of African Music*, The University of Chicago Press
- Lessa, E. (2001), Eurico Thomaz de Lima, Compositor, Pianista e Pedagogo (1908 - 1989) APEM, *Revista da Associação Portuguesa de Educação Musical* nº 111, Lisboa, pp. 8-9.
- Martins, M. (2006). A lusofonia como promessa e o seu equívoco lusocêntrico, *Campo das Letras*
- Merriam, A. (1964) *The anthropology of music*. Northwestern University Press
- Mosca, O. M. (2016). Música e Interculturalidade: perspectivas interdisciplinares. *DEDiCA. Revista de Educação e Humanidades*, 10 (2016), 161-173
- Nascimento, Hermínio (1962) *Doze Canções da Lunda. Transcrições e Harmonizações*. Lisboa, Companhia de Diamantes de Angola.
- Nettl, B. (1965). *Folk and Traditional music of the western continents* (2ª edição), Prentice-Hall Inc
- Pinheiro, J. (1994). *O bacharelato em Formação Musical: Escola Superior de Música de Lisboa*. APEM, *Revista da Associação Portuguesa de*

Educação Musical nº 88, Lisboa, pp. 4-7

Porto, N. (2015). Arte e etnografia cokwe: antes e depois de Marie-Louise Bastin. OpenEdition Journals. Vol. 19, p. 139-168,
<https://doi.org/10.4000/etnografica.3941>

PressNettl, B. (1965). Folk and Traditional music of the western continents (2ª edição), Prentice-Hall Inc

Resolução da Assembleia da República n.º 143/2023, de 28 de dezembro, Assembleia da República. (2023). Diário da República n.º 249/2023, Série I de 2023-12-28.
<https://data.dre.pt/eli/resolassrep/143/2023/12/28/p/dre/pt/html>

Rosas, F. (2017). História a História África - Diamang, Um Estado Dentro do Estado. RTP/Garden Films. <https://ensina.rtp.pt/artigo/diamang-um-estado-dentro-do-estado/>

Rycroft, D. K. (2019). “Doze Canções da Lunda. Hermínio do Nascimento. (Companhia de Diamantes de Angola, Lisbon, 1962)”. Cambridge University PressNettl, B. (1965). Folk and Traditional music of the western continents (2ª edição), Prentice-Hall Inc

Rycroft, D. K. (2019). Doze Canções da Lunda. Hermínio do Nascimento. (Companhia de Diamantes de Angola, Lisbon, 1962). Journal of the International Folk Music Council. 15, pp. 92-92. doi:10.2307/836260

Silva, V. (2013). O difícil percurso da lusofonia pelos trilhos da “portugalidade”. Revista de Ciências Sociais - Configurações, 12, pp. 89-104, <https://doi.org/10.4000/configuracoes.2027>

Sousa, R. & Ivenicki, A. (2018). Cultura, currículo e identidade (cultural): conceitos-base para uma educação musical multicultural. OuvirouVer, v.14 nº 2. 10.14393/OUV23-v14n2a2018-13

Wisnik, J. (2007). Entre o Popular e o erudito. Revista de História, pp. 55 a 72