



Biblioteca Breve

SÉRIE MÚSICA

MÚSICA TRADICIONAL PORTUGUESA —
Cantares do Baixo Alentejo

COMISSÃO CONSULTIVA

JACINTO DO PRADO COELHO
Prof. da Universidade de Lisboa

JOÃO DE FREITAS BRANCO
Historiador e crítico musical

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA
Prof. da Universidade Nova de Lisboa

JOSÉ BLANC DE PORTUGAL
Escritor e Cientista

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO
ÁLVARO SALEMA

JOÃO RANITA DA NAZARÉ

Música
tradicional portuguesa –
Cantares do Baixo Alentejo



M.E.C.

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

Título

Música Tradicional Portuguesa

Biblioteca Breve / Volume 26

Instituto de Cultura Portuguesa
Secretaria de Estado da Cultura
Ministério da Educação e Cultura

© Instituto de Cultura Portuguesa
Direitos de tradução, reprodução e adaptação,
reservados para todos os países

1.^a edição — 1979

Composto e impresso
nas Oficinas Gráficas da Livraria Bertrand
Venda Nova - Amadora — Portugal
Fevereiro de 1979

ÍNDICE

	Pág.
Prefácio	7
Introdução	9
Achegas etnográficas	18
Forma de execução e características	27
Análise estrutural e formal	48
Notas	73
Textos de referência	79
Bibliografia citada	97

A MEUS PAIS

PREFÁCIO

Por razões de vária ordem, nunca nos fora dada a oportunidade para apresentar, em língua portuguesa, o resultado das investigações que temos vindo a fazer, desde 1966, sobre um dos aspectos mais importantes — senão mesmo o mais importante — da cultura musical tradicional portuguesa: os cantares do Baixo Alentejo.

A elaboração do texto que informa o presente volume remonta, assim, a 1969-70, ano em que concluímos a tese de doutoramento que elaborámos no Instituto de Musicologia da Faculdade de Letras e Ciências Humanas da Universidade de Paris sobre o tema Un répertoire de musique populaire et son acculturation au XX^e siècle. Région centre-sud du Portugal.

Contudo, dada a vastidão do assunto, apenas poderemos tentar sistematizar, no âmbito da presente publicação, alguns dos aspectos mais relevantes do trabalho já realizado, aspectos que dizem respeito à análise do próprio material sonoro e que se

inscrevem no que consideramos o primeiro nível deste género de estudos: o da etnografia musical.

Numa outra oportunidade daremos a conhecer as premissas sociológicas e, sobretudo, antropológicas de que essas investigações se revestiram. No momento presente estas encontram-se, aliás, numa fase de profunda reformulação mercê de uma reflexão mais cuidada sobre os diferentes géneros de documentos que fomos coligindo ao longo dos anos.

A sua realização foi possível graças aos diversos subsídios e às sucessivas bolsas de estudo que nos foram atribuídas por duas instituições — Instituto de Alta Cultura e Fundação Calouste Gulbenkian — às quais apresentamos os nossos agradecimentos. Reservamos para futuras publicações, a referência a algumas personalidades que se interessaram pelo bom termo do nosso trabalho e a quem estamos, de idêntica maneira, profundamente reconhecidos.

Por último, desejamos testemunhar todo o nosso apreço aos organizadores e membros dos grupos de cantadores que contactámos no Baixo Alentejo e nos auxiliaram na recolha da sua música. A simpatia e o entusiasmo que, por vezes, nos foram dispensados nas localidades em que nos detivemos, obrigam-nos a confirmar-lhes toda a nossa estima e a lembrar-lhes que, afinal, o trabalho que efectuámos conjuntamente não foi em vão e contribuiu mesmo, mercê da publicação deste estudo, para um melhor conhecimento e valorização da sua cultura.

Novembro de 1977

INTRODUÇÃO

De nada valeram os conselhos dos nossos mais ilustres homens de letras bem como de alguns estudiosos mais esclarecidos que, desde os finais do século passado, têm vindo a defender, entre nós, a necessidade de se proceder ao estudo sistemático da nossa cultura tradicional em todos os seus domínios e nos seus mais diversos aspectos, chamando, por vezes, a atenção dos nossos governantes para o interesse que haveria em dotar o país de instituições específicas que tivessem a seu cargo a investigação das diferentes facetas da realidade cultural portuguesa. Remontam ao século passado, por exemplo, as seguintes linhas de Teófilo Braga que parecem não ter envelhecido e, pelo contrário, se mostram absolutamente actuais, se se tiver em conta, do ponto de vista ideológico, a respectiva distância no tempo: «Vê-se como estes aspectos da vida são um documento científico para penetrar o génio dos povos. Hoje mais do que nunca, convêm a Portugal estes estudos; porque, na decadência que por toda a parte nos ameaça, a revivescência do génio nacional depende da vitalidade da sua tradição.»¹

Tão pouco serviram as admoestações de investigadores estrangeiros que, vivendo algum tempo entre nós, acabaram por se interessar pelo estudo de alguns aspectos desta cultura: «Que Portugal não cometa o erro da Inglaterra. Nós, ingleses, só demasiado tarde acordamos para o valor e beleza da nossa herança folclórica nacional.»² Passados os quarenta anos que nos separam da redacção destas linhas, poderíamos eventualmente esclarecer o seu autor de que o erro foi cometido — e até mesmo de uma maneira deliberada, a julgar pela pouca importância que os nossos governantes resolveram atribuir ao desenvolvimento dos terrenos de estudo que constituem essa herança. É o que se depreende de algumas comunicações apresentadas ao 1.º Congresso de Etnografia e Folclore de Braga, as quais nos oferecem certos dados sobre a sua situação em 1956. Assim, para Joaquim Roque, o país ainda se não viu dotado de «... quaisquer cursos ou cadeiras de Etnografia. Os programas de vários graus do ensino desconhecem tal matéria, pois nem sequer incluem as mais elementares noções deste importantíssimo ramo do saber humano, que nada justifica seja omitido nos chamados cursos médios ou superiores»³; e, para Jaime Lopes Dias, os estudos têm «... neste século caminhado vagarosa e, sobretudo, dispersivamente sem uma organização própria, directiva e orientadora para imprimir unidade, e promover a recolha, o estudo, a divulgação e o aproveitamento da nossa riqueza etnográfica e folclórica»⁴. Dez anos mais tarde, é uma investigadora francesa que nos traça um pequeno panorama da situação, acabando por afirmar que estes estudos, iniciados de uma maneira tão promissora por José Leite de Vasconcelos, ainda não

havia ultrapassado a fase da etnografia, salvo em alguns casos excepcionais, dado que «a interpretação do material recolhido se encontra inteiramente por fazer»⁵.

Deste modo, decorridas várias décadas, não é de estranhar que as negligências governamentais tivessem trazido ao país graves consequências. Por um lado, dificultaram (se é que não cercearam) a gerações sucessivas do nosso escol intelectual o conhecimento da reflexão sociológica e antropológica que os estudos a realizar se incumbiriam de fomentar e difundir, o que consideramos desastroso para o desempenho, com competência, de um certo número de profissões em diversos campos da vida pública do país. Em segundo lugar, contribuíram para a situação confusa (por falta de trabalhos de síntese?) com que entre nós se debatem, actualmente, a maior parte das disciplinas que constituem os diferentes campos das ciências sociais.

Envolvidos no mesmo processo, os estudos da nossa música tradicional não poderiam escapar à situação em que se encontram os estudos da totalidade gnoseológica de que fazem parte. Assim, também aqui o que até agora foi realizado entre nós não ultrapassou a fase da etnografia musical e, tal como nos outros domínios, também «a investigação sistemática de áreas e complexos culturais foi desprezada e a problemática dos contactos de cultura foi ignorada»⁶, pela razão simples de que nesta área nem sequer houve uma investigação sistemática. O caminhar vagaroso, embora dispersivo, dos outros campos, não se verificou neste, porque não houve um caminhar: o que foi elaborado a este respeito, revestiu sempre no nosso país um carácter esporádico e inconsequente⁷.

Deste modo, os pontos de vista, teorias, ideias e achegas de ordem diversa foram-se acumulando nas publicações que saíram, elaboradas por aqueles que se sentiram atraídos por este género de estudos mas que, infelizmente, só raramente possuíam o mínimo de formação específica para os estudos que se propunham realizar⁸. Só assim se compreende, por exemplo, que a *Rezeptionstheorie*, exposta por M. Naumann em 1921, se tenha enraizado fortemente entre nós, e a teoria referente à explicação da origem da música tradicional pelo que diz respeito à evolução da música erudita ocidental tenha tido tão fácil aceitação⁹. Para este facto parece, todavia, terem contribuído fundamentalmente as afirmações de Rodney Gallop — eram de tal maneira esporádicos estes estudos que, aqueles que se faziam, deixavam durante décadas a marca da reflexão, ainda que incorrecta, que os envolvia — que, a dado momento do estudo que elaborou, tentou esclarecer-nos sobre este assunto: «Presentemente, no entanto, inclinam-se os estudiosos cada vez mais para a teoria de que a arte popular se baseia no que os alemães chamam *Gesunkenes Kulturgut*, isto é, na degradação, por assim dizer, de material aprendido. Conforme esta teoria o povo não cria: apenas reproduz. Plagia, assimila, adapta e muitas vezes deforma motivos e temas quase invariavelmente originários de esferas sociais mais elevadas. Assim, os bordados rústicos de toda a Europa resultam de simplificações dos desenhos complicados de tapetes orientais. As danças, jogos e outras diversões do povo são... relíquias de antigas cerimónias, de propósito absolutamente sério. As lendas populares portuguesas, bem como as do resto da Europa, não têm relação com os grandes acontecimentos históricos do país, antes

derivam em segunda mão, do cabedal, comum a todo o mundo, de antigas fábulas e mitos. Seria possível apresentar, indefinidamente, exemplos desta natureza. Se isto se dá com a poesia e a música, as lendas populares e a decoração, quanto mais natural não será que assim aconteça com a invenção melódica, a mais difícil, talvez, de todas as formas de invenção artística. Em Portugal e noutros países, especialmente nas Vascongadas, encontrei frequentemente camponeses que podiam justificar os seus direitos como autores e improvisadores de versos. Basta pensar nas cantigas ao desafio, nos descantes que brotam de bocas portuguesas, do Minho ao Guadiana. Nunca, porém, encontrei um só camponês que pretendesse, sequer, haver inventado nova melodia»¹⁰.

É claro que, quando este autor tentou a generalização sobre as formas da música tradicional portuguesa existentes no seu tempo, fê-lo à luz destes princípios e seguindo a mesma ordem de ideias, pelo que proferiu uma das muitas absurdidades que proliferam neste campo de estudos: «A minha impressão é que o folclore português assumiu a sua forma definitiva no século XVIII»¹¹. Como se a música tradicional (ou qualquer aspecto da cultura em que esta se insere) pudesse apresentar, alguma vez, uma forma definitiva! Como se as formas culturais, quer as eruditas quer as tradicionais, não obedecessem a um devir constante — nas primeiras muito mais evidente do que nas segundas — que é a consequência da própria dinâmica social em que todas se encontram envolvidas!

Anos mais tarde, porém, podemos constatar que também Jorge Dias aceita os pontos de vista da *Rezeptionstheorie*, ao escrever as seguintes linhas: «Cremos

que os problemas relativos à capacidade de delimitar o âmbito das músicas populares nem sempre têm sido bem postos. Nem o estado actual da nossa investigação permite fazê-lo com rigor científico. O povo canta aquilo que ouve cantar, quer a canção venha da Andaluzia, das Astúrias, do Minho ou de uma revista lisboeta. Apodera-se imediatamente do que chega de novo e reprodu-lo. Aí é que estão as constantes psicoculturais de qualquer população. Com o tempo, o povo vai seleccionando e adaptando aquilo que lhe fala à alma, e abandona e esquece o que lhe é estranho, e só passageiramente aproveitou. A pouco e pouco as canções, vindas de fora, sofrem uma lenta transformação inconsciente, imposta por um certo ideal musical da terra. Quanto mais marcante for o carácter musical de um povo, mais rápido e nítido se opera o fenómeno selectivo e adaptativo. Nas populações com menor personalidade musical, tal processo é menos radical, ou quase que imperceptível.»¹² Neste caso, a incorrecção provém da simplificação, ou da redução, que o autor faz de dois fenómenos de natureza diferente: o da criação musical propriamente dita e o da aculturação de uma determinada população, aculturação essa que, com efeito, pode revestir, do ponto de vista musical, os aspectos assim descritos.

Poderíamos, todavia, multiplicar os exemplos e as citações de autores que, entre nós, adoptaram a teoria atrás mencionada, com todas as consequências que, como vimos, a sua aceitação implica¹³. Foi baseada nela, aliás, que algumas contribuições para o estudo da música tradicional do Baixo Alentejo têm vindo a ser apresentadas, dando assim lugar a um amontoado de «teses», sob diversas designações — litúrgica, arabista,

etc. — mais ou menos fantasiosas, as quais, por sua vez, se encontram na origem das contradições que parecem ressaltar da leitura dos diferentes textos de referência que apresentamos no final deste trabalho ¹⁴.

Se é, pois, urgente um balanço crítico dos trabalhos já realizados no domínio da etnografia musical portuguesa, não é menos premente o início dos estudos sistemáticos sobre a recolha do que ainda resta deste aspecto do nosso espólio cultural.

Ontem como hoje, estas tarefas, no entanto, só serão possíveis com a criação de um Centro de Estudos (ou uma instituição análoga) que tome a seu cargo a docência e, sobretudo, a investigação das diversas facetas deste domínio. Ontem, como hoje, a oportunidade é dada, portanto, aos nossos governantes de mostrarem a sua competência e responsabilidade no aproveitamento e exploração da nossa riqueza etnográfica — tão válida e importante como qualquer outra para o desenvolvimento cultural e até mesmo económico ¹⁵ do país — e de evitarem (a fatalidade?) de termos que retranscrever, daqui a algumas décadas, as seguintes linhas de António Arroio que, muito embora escritas em 1913, não perderam muito da sua actualidade: «A colheita e colleccionação das cantigas populares — em que pese aos homens conspícuos, graves e consagrados do nosso país — constituem um problema da mais alta transcendência. (...) Envolvendo delicadíssimas questões de entoação, construcção melódica e rythmica e de harmonisação, elle exige em quem o escuta, além de completa educação musical e de especial cultura e preparação, um grande poder de observação e o emprego constante do mais subtil espírito crítico. Não devem pois admirar-se os illustres

acima citados que, sendo nós notáveis pela ausência destas duas faculdades mentaes, de observação e de analyse, não tenhamos já colleccionado toda a musica do nosso folk-lore, e não o tenhamos feito de uma forma superior; nem tão pouco que alguns trabalhos já publicados e dignos de attenção, embora em limitadíssimo numero, houvessem passado quasi despercebidos no meio da pobreza e inferioridade da nossa producção litteraria.»¹⁶

* *
*

Os oitenta especímenes de música vocal que fundamentaram este estudo foram recolhidos em oito localidades da região centro-sul do país: Aldeia Nova de S. Bento, Cuba, Ferreira do Alentejo, Pias, St.º Aleixo da Restauração, Serpa, Vidigueira e Vila Verde de Ficalho. Constituem, por conseguinte, uma parte das gravações realizadas numa dúzia de povoações do Baixo Alentejo.

O número de cantares que retivemos de cada localidade foi variável. O corpo de textos assim organizado não obedeceu a uma escolha prévia deste ou daquele espécimen: pensámos que o valor científico do presente estudo se deveria obter mercê deste critério. Por outro lado, a estabilidade dos fenómenos observados neste pequeno conjunto de cantares, autorizou-nos a considerá-lo representativo do restante repertório.

As gravações foram feitas nas mais diversas condições, dado que procurámos observar as diferentes funções que estes cantos desempenham ainda nos nossos dias. Gravámos-os na rua, nas tabernas, em jardins de casas particulares, nas dependências das Casas

do Povo, nos clubes e nas associações das diversas localidades.

A colecção de 1966, gravada em 38 cms/s, faz parte dos arquivos do Departamento de Etnomusicologia do Museu das Artes e Tradições Populares de Paris e tomou a cota número 66.43.

Os espécimes recolhidos em 1967 foram arquivados no laboratório do Instituto de Musicologia da Faculdade de Letras da Universidade de Paris, sob a cota Mag. B. 201. A sua gravação está em 19 cms/s.

Na elaboração das transcrições adoptámos os sinais actualmente usados em etnomusicologia: $\overset{\frown}{\cup}$; $\overset{\smile}{\cup}$; $\uparrow\text{---}\uparrow$; (\uparrow); ($\#$). O primeiro traduz um prolongamento da figura; o segundo um encurtamento; o terceiro e o quarto designam uma entoação alta em relação à altura normal; o quinto significa, finalmente, que aquando da repetição do espécimen, um sustenido aparece em substituição do som que se considera normal.

Efectuámos a transcrição de cada cantar respeitando, evidentemente, o seu texto literário.

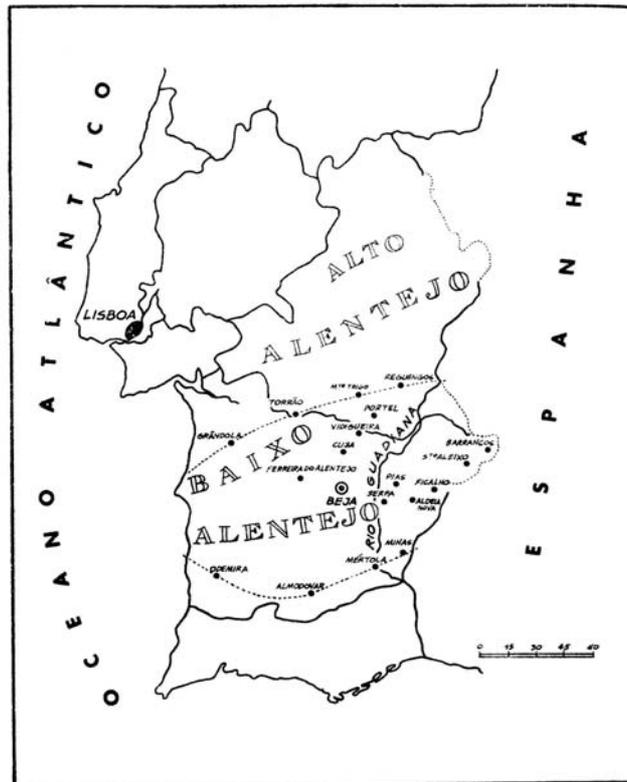
ACHEGAS ETNOGRÁFICAS

O repertório da música vocal de tradição oral do Baixo Alentejo é constituído por espécimes conhecidos habitualmente sob a designação de «modas». Estas canções, de características bastante particulares, são criadas e cultivadas, digamos mesmo «segregadas», pelas populações rurais da região do centro-sul de Portugal, região que podemos delimitar, a norte, pelas povoações de Reguengos, Monte de Trigo, Torrão e Grândola; a sul, por Mina de S. Domingos, Mértola, Almodôvar e Odemira; a oeste pelo mar; a leste pela fronteira espanhola compreendida entre Reguengos e Mina de S. Domingos¹⁷.

Esta a delimitação que nos foi confirmada pelos habitantes das povoações que visitámos. Não obstante o carácter impreciso que comporta todo e qualquer traçado deste género de fronteiras, estamos persuadidos de que é esta a área geográfica do repertório de música vocal em questão.

Observamos, no entanto, que não existe uma coincidência absoluta entre a demarcação administrativa designada sob o nome de Baixo Alentejo e a região que

nos interessa, o que tentamos precisar no mapa que junto apresentamos.



Contudo, quando se pretende citar este repertório, utiliza-se normalmente a designação administrativa de «cantos do Baixo Alentejo» e refere-se, do ponto de vista geográfico, uma imensa planície entrecortada por alguns vales, pouco profundos, que apresenta, assim,

características «sui generis» em relação à morfologia geral do território português.

Estas características não escaparam, aliás, a Léon Poinsard, aquando da sua estada em Portugal em 1910. Com efeito, este autor observa que «do ponto de vista social bem como do ponto de vista agrícola, o Alentejo constitui certamente uma das regiões mais curiosas da Europa»¹⁸. Paul Descamps, que em 1935 também veio a Portugal é, a este respeito, um pouco mais preciso: «do ponto de vista social, todavia, o Alentejo constitui de facto uma região»¹⁹.

Sendo a música o nosso terreno de estudo, nela encontramos determinadas características específicas no repertório desta região que se acham ausentes nos das regiões limítrofes. Tentemos portanto situar, ainda que sucintamente, este repertório de música de tradição oral na região atrás mencionada, no intuito de melhor o compreendermos.

Os geógrafos dividem habitualmente Portugal em duas regiões: uma montanhosa, a norte do rio Tejo e uma outra a sul, de características planas, onde se situa esta província que oferece aspectos mediterrânicos bastante acentuados. Poder-se-ia dizer que, se por um lado Portugal apresenta uma natureza mediterrânica, e por outro, uma localização atlântica²⁰, o Baixo Alentejo é, sem dúvida, uma das províncias portuguesas onde as influências mediterrânicas são mais evidentes. O seu clima é de secura excessiva e de calor bastante intenso durante a estação de verão. O provérbio no-lo diz: «O Alentejo não tem sombra senão a que lhe vem do céu». Com raras chuvas e um verão muito longo, o clima é também um factor que sublinha as características mediterrânicas da região.

A própria divisão da propriedade evidencia particularidades inexistentes nas outras regiões do país: o latifúndio ²¹. Resultado das lutas da Reconquista, aquando da ocupação árabe, esta forma de propriedade do centro-sul de Portugal deve a sua origem às doações que foram feitas pelos reis portugueses aos companheiros de armas que participaram na luta contra os mouros. O Alentejo era nessa época muito pouco povoado, apesar da sua imensa superfície. Os reis concediam então terras não somente à nobreza mas também às ordens religiosas, das quais tinham recebido apoio durante a Reconquista. Assim, a origem do latifúndio explica-se não só pelos factos históricos expostos, como também pelas condições climáticas, além da própria morfologia do terreno.

No que se refere à agricultura, devemos esclarecer que o cultivo dos cereais, mais especificamente do trigo, do milho, do centeio e da cevada, cobre, por vezes, enormes extensões. Por outro lado, as azinheiras, os sobreiros, as oliveiras e a criação de gado constituem os recursos primários do Baixo Alentejo. A agricultura apresenta, deste modo, características mediterrânicas, como já pudemos observar também nos diferentes aspectos geográficos da região, se considerarmos que estas características se manifestam pelo «... domínio dos cereais, entre estes o trigo e o milho, a importância das culturas arbustivas e arbóreas, a extensão das áreas de regadio e a preponderância do gado miúdo» ²².

Damos, no entanto, a palavra a Léon Poinsard que, a este respeito, teve ocasião de fazer algumas interessantes observações: «No inverno, a chuva permite o crescimento, por toda a parte, de uma bela vegetação — os bons terrenos são excepção. Todavia, durante o

verão as precipitações tornam-se muito raras, a temperatura é frequentemente abrasadora e o termómetro sobe por vezes aos 50 graus. Então toda a vegetação desaparece, com excepção de a das árvores. Em breve, toda a região toma um aspecto desolador e o próprio gado é alimentado com substâncias secas: palha e sementes»²³. Mais adiante, este mesmo autor procura uma explicação para a forma de propriedade, tal como a encontramos ainda nos nossos dias: «Compreende-se que num meio tão sui géneris, não só a propriedade como também a cultura não podiam deixar de tomar uma fisionomia muito particular. A fertilidade muito fraca do solo e a aridez do clima tornavam quase impossível o povoamento espontâneo da região, razão por que durante muito tempo esteve quase deserta. Desde então, a propriedade de grande extensão devia lançar raízes nesta região pouco hospitaleira, onde se encontram domínios que se estendem por milhares de hectares»²⁴.

Diversos aspectos da vida das populações rurais da região apresentam, ainda hoje, algumas reminiscências das tradições de um passado longínquo: as romanas são as mais antigas, mas as árabes mostram ser as mais evidentes.

Segundo José Leite de Vasconcelos, a dominação romana teve lugar entre o século III a. C. e o século V d. C. Seguiram-se as invasões germânicas e a dominação dos povos nórdicos, até ao século VIII. No entanto, do ponto de vista do encontro destas civilizações, podemos dizer que estes povos foram geralmente assimilados à civilização lusitano-romana, a qual nunca se extinguiu completamente e permaneceu sempre como fundo das civilizações posteriores.

Os árabes ocuparam finalmente o território até ao século XIII, altura em que as conquistas portuguesas avançavam já pelo Alentejo. Contrariamente ao que se passou na região norte do país em que a dominação árabe se fez sentir muito ligeiramente, todo o sul suportou, durante quase cinco séculos, esta dominação. É, pois, absolutamente natural que se encontrem ainda presentemente vestígios da sua colonização, sendo no domínio da agricultura — principal fonte de riqueza da época — que esta influência foi mais durável. Assim, e segundo a opinião de Orlando Ribeiro, os árabes teriam reforçado «... o tom mediterrânico que os Romanos haviam começado a imprimir à agricultura»²⁵.

Aquando da reconquista cristã, todos os vestígios desta colonização se mantiveram, através das populações cristãs que se tinham submetido à dominação árabe da qual tinham beneficiado no referente a alguns métodos de trabalho. Os próprios mouros contribuíram, no período da dominação cristã, para a sobrevivência das influências na região centro-sul do país, acrescentando certas particularidades às dos romanos «... e acumulando, nesta parte do território, elementos de civilização de origem estranha»²⁶.

A propósito desta mesma acumulação, esclarecemos que um arqueólogo contemporâneo, baseando-se em recentes investigações referentes à época pré-romana, afirmou que «... o povo que durante a Idade do Bronze viveu no Sul de Portugal, possuía uma cultura própria. O enterramento em pequenas cistas, as armas que possuía, os estoques, as tampas sepulcrais insculturadas, a cerâmica que utilizava e a escrita de que se servia, são elementos válidos que atestam uma cultura avançada na época e diferente»²⁷.

Segundo este mesmo autor, «são os próprios escritores clássicos que fazem notar o povo cúneo, localizado no Sul de Portugal, com características próprias. Embora os limites desse povo, a Norte, sejam imprecisos, dadas as diferentes interpretações a que os textos estão sujeitos, é facto assente que, no sul do país, os romanos vieram encontrar um povo diferente»²⁸.

Como vemos, a estrutura étnica e cultural das populações que habitam a região do centro-sul de Portugal tem vindo a modificar-se, evidentemente, ao longo dos séculos e o presente substracto cultural parece não ser mais do que uma condensação de vários elementos provenientes de diferentes etnias que viveram nesta região. No entanto, este substracto sofreu as consequências da transformação social e cultural que se vem operando em todos os países da Europa desde o fim do século passado. Esta transformação penetrou, no entanto, tardiamente na vida das populações rurais do Baixo Alentejo. Ela é o resultado da adesão, igualmente tardia, da sociedade portuguesa ao movimento geral que se observa no Mundo, tendente a um desenvolvimento socioeconómico das sociedades contemporâneas. Não só a forma de propriedade do Baixo Alentejo como também a existência de capitais explicam a opção dos grandes proprietários «... no fim do século passado, pela lavoura mecânica, com apreciável economia de tempo e de braços e aumento da produção da terra. As comunicações rápidas generalizaram o emprego da charrua metálica, de ferro reversível, fabricada entre nós, dos adubos químicos, da debulhadora mecânica, da prensa hidráulica para espremer uvas ou azeitonas...»²⁹.

Consequentemente, os trabalhos agrícolas realizados por grupos de homens e mulheres desapareceram quase

completamente com a mecanização da agricultura. Deixou mesmo de se observar a vinda de grupos de trabalhadores das províncias limítrofes, aquando da recolha dos cereais, se bem que estes movimentos migratórios periódicos estejam ainda na recordação das populações da região. Mantém-se unicamente a «apanha dos grãos», realizada geralmente de madrugada por mulheres — os salários neste trabalho são demasiado baixos para homens — e o «varejo», para o qual a técnica ainda não encontrou uma solução adequada.

Com a industrialização da agricultura (tractores, debulhadoras, moagens e lagares) a economia arcaica do Baixo Alentejo atravessa, de há muito, uma fase de profunda transformação. E, no entanto, podemos dizer que era esta economia tradicional que, tornando possível a comunhão de homens e de mulheres na luta pela obtenção dos produtos da terra, presidia à criação e à perpetuidade de um dos aspectos mais relevantes do repertório da música vocal de tradição oral da região: os cantares de trabalho. Aliás, o fundo do repertório musical desta região é constituído essencialmente por música vocal, dado que a música instrumental ocupa um lugar de pouca importância em relação à quantidade e à riqueza dos espécimes que aquela apresenta.

Já tivemos ocasião de indicar que estes cantares são designados por «modas». Segundo Manuel Joaquim Delgado esta denominação provém do facto destas canções se divulgarem de boca em boca, entre a população rural da região, caindo assim na moda ³⁰.

Tudo leva a crer que, no começo do nosso século, este repertório era exclusivamente cantado por trabalhadores agrícolas. A «moda» era assim propriedade espiritual de toda a população rural: homens, mulheres e

crianças a conheciam e a cantavam, como ainda hoje algumas vezes acontece. Em 1902 ainda se conservava este hábito, segundo Manuel Dias Nunes, pois que os «descantes» eram «... por assim dizer, quase exclusivos dos trabalhadores rurais. Essa pobre e sofredora gente, que leva a vida inteira a moirejar, disseminada por montes e vales, à chuva, ao sol, ao frio, encontra no canto coral como que um doce lenitivo à rudeza do labor que a subjuga desde o berço até à sepultura. E assim, quando os seus ócios lho permitem, ei-los agrupados, os rijos operários do campo, e a percorreres mansamente as ruas da povoação em estrídulo cantar»³¹.

Desde então, a transformação social e cultural observada na vida destas populações impede-nos de afirmar que estes cantares sejam unicamente pertença dos trabalhadores agrícolas, dado que estes participam de uma promoção social à medida que se assiste à urbanização crescente dos centros rurais. Por vezes são os próprios serviços públicos que se encontram na base desta promoção. Nos nossos dias existem empregados camarários, maquinistas, tractoristas, carteiros, etc., que foram trabalhadores rurais num passado próximo. Nos arredores de Lisboa encontramos-os entregues às tarefas mais diversas³². E, no entanto, mesmo longe das suas terras, ainda se reúnem ao entardecer ou à noite, para cantarem em grupo as «modas» da sua região.

É evidente que esta transformação social implica uma transformação cultural que incide sobre os diversos aspectos da vida das populações locais e, especialmente, sobre o seu repertório de música tradicional, como iremos ver.

FORMA DE EXECUÇÃO E CARACTERÍSTICAS

As «modas» são cantadas por grupos de trabalhadores agrícolas, sem qualquer género de acompanhamento instrumental. A formação destes grupos não obedece, em princípio, a qualquer critério, dependendo apenas do número de pessoas que participam numa determinada cerimónia. Desta forma, os grupos podem ser constituídos por vozes só masculinas ou só femininas ou, em certas ocasiões, por ambas.

Assim sucedia ainda no começo do nosso século. Michel'Angelo Lambertini descreveu, nessa altura, a execução dos cantares do Baixo Alentejo da seguinte maneira: «Vozes de mulheres expõem a primeira metade da melodia a qual será completada pela união de todas as vozes cantando em terceiras e em oitavas; seguidamente, na segunda estrofe, as mulheres retomam sozinhas a melodia; finalmente, cantando em terceiras e oitavas, por vezes em sextas, o coro repete a peça a partir do princípio»³³.

Embora imprecisa, esta descrição é, contudo, suficiente para nos esclarecer sobre o problema da

constituição dos grupos e da execução dos cantos nessa época.

Entregue aos trabalhos agrícolas em que se encontrava só, o trabalhador não podia cantar, evidentemente, senão em homofonia. No entanto, assim que encontrava um companheiro de trabalho, imediatamente se ouvia uma polifonia em terceiras paralelas alternando com esta homofonia. No caso destes trabalhos necessitarem da presença de todo um grupo de trabalhadores, um de entre eles sustentava sozinho a voz superior desta polifonia em terceiras e todos os restantes cantavam a voz inferior em uníssono. Tratava-se, portanto, de uma espécie de diafonia, no sentido etimológico desta palavra.

Nos nossos dias, porém, a perda da função destes cantares nas cerimónias ligadas ao trabalho ³⁴, bem como a institucionalização de grupos de cantadores em inúmeras aldeias e vilas da região encontram-se na origem de uma forma diferente de execução: os cantadores que apresentam as melhores disposições vocais são escolhidos para «solistas» dos grupos, isto é, para cantarem as partes «solo». Em número de dois, três ou quatro, por grupo, tomam a designação de «pontos» e «altos». Os restantes membros do grupo cantam em uníssono e a sua parte é conhecida por «segundas». Quando as mulheres tomam parte nestas execuções, o que é bastante raro nos nossos dias, cantam todas em uníssono, à oitava superior dos homens, sem nunca duplicarem as vozes do «ponto» e do «alto».

As «modas» principiam com a voz do «ponto» que canta a primeira quadra, como no caso do espécimen «Ceifeira linda ceifeira» ³⁵ (Fig. 1).

O cantor vai procurar pôr em evidência, neste momento, toda a sua habilidade técnica e, baseado numa estrutura melódica pré-concebida, terá a preocupação de variar os contornos melódicos do espécimen em execução. Esta variação dá assim lugar a uma ornamentação mais ou menos perceptível. A linha melódica de base não perde, no entanto, o seu carácter e torna-se mesmo mais rica e ritmicamente mais diversificada. Encontramo-nos, desta maneira,

$\text{♩} = 108 \leftrightarrow 88$

Va - lha - me Deus tam - ta cal - ma
mes - mo a som - bra - s - ta su - am - do
Que fa - rá o meu a - mor
Que an - da por lá tra - ba - lham - - - do.

Fig. 1

em presença de uma virtuosidade claramente pretendida pelos «pontos», cuja reputação depende fundamentalmente da originalidade e do requinte da sua vocalização. Este fenómeno provoca, aliás, uma competição entre estes cantadores, alguns dos quais chegando a ter uma certa fama na localidade que habitam ou mesmo em toda uma região.

$\text{♩} = 108 \leftrightarrow 88$

Va-lha-me Deus tan-ta cal-ma

mes-mo à som-bra 3. tou su - pm - do

que fa-ná o meu a-mor

que an-da por lá - tra - ba - lha - do.

que an-da por lá - tra - ba - lha - do

Va-lha-me Deus tanta cal-ma Va-lha-

me, Deus tanta, cal - - ma mes-ma som-

bra 3. tou su - pm - - do.

Fig. 3

No entanto, este fenómeno, bem como o das terceiras substituídas por quartas ou quintas, é bastante raro.

Como ilustração podemos apresentar a «moda» «Já lá vão em alto mar»: ³⁶

$\text{♩} = 76$

Al-gum di-a eu con-tan-do
 Ri-a-se o céu e a ter-ra An-gu-xa fi-con-
 cha-tan-do já eu não se-rá -
 quem é - ra já eu não se-rá quem é - ra
 Al-gum di-a eu con-tan-do Al-gum di-a eu
 con-tan-do Ri-am-se o - céu e -
 a ter-ra.

Fig. 4

Esta a concepção geral a que, «grosso modo», obedecem os cantares de carácter profano ³⁷.

A entrada das vozes, por sua vez, pode ser feita de várias maneiras: o «alto» poderá cantar somente metade

de um verso, antes da entrada das «segundas»; estas e o «alto» poderão começar a execução conjuntamente, quando este último não improvise; o «alto» poderá cantar em «solo» o primeiro verso da quarta quadra ou, improvisando uma nova melodia, poderá não repetir a estrutura melódica dada pelo «ponto»; enfim, as «segundas» poderão cantar uma nova melodia sem nenhuma relação com a do «ponto» ainda que, em princípio, tivessem que a repetir.

Do ponto de vista estético, determinadas observações poderão ser feitas, por vezes, por qualquer membro do grupo o qual chega a exigir do «ponto», e mesmo de todos os restantes membros, uma forma diferente de execução, ouvindo-se então facilmente uma das seguintes expressões: «Pica mais a «moda!»»; «Está puxadal»; «Está ciumental»; «Não lhe deixem tanto o rabol»; «Está alta!»; «Está baixa!», etc.

Por outro lado, antes do início da execução, os cantadores escolhem entre si, e sem que, portanto, lhes seja imposta por alguém estranho ao grupo, a primeira quadra da «moda» a executar.

Afora, como vimos, o seu cunho polifónico, uma outra característica destes cantares, que cremos dever também assinalar, refere-se à qualidade da sua execução. É ainda Michel'Angelo Lambertini que observa, a este respeito, que «os cantares do Alentejo têm sobretudo uma grande beleza e caracterizam-se pela boa execução de grupo»³⁸. Pessoalmente, parece-nos que a entrada quase sempre enérgica do coro é um dos factores que contribuem para a «grande beleza» referida por este autor.

No seio do repertório musical constituído pelas «modas», vários estilos se foram formando, ao longo

dos tempos. Podemos até afirmar que cada localidade apresenta características estilísticas próprias, as quais se traduzem, por exemplo, pelo prolongamento da última sílaba de cada verso ou pela sua eliminação, como no espécimen intitulado «Meu lírio roxo» que recolhemos em Setembro de 1966 em Ferreira do Alentejo: ³⁹



Fig. 5

Por outro lado, cada verso poderá ser introduzido pela interjeição «ai!» ou pela conjunção «e».

Sublinhamos ainda, acerca da interpretação e das características estilísticas das «modas», que as próprias populações desta região estabelecem uma diferença entre o repertório da «Margem direita» e o da «Margem esquerda» ⁴⁰. Segundo os cantadores, cada margem

apresenta características «sui generis», pelo que encontramos um repertório mais numeroso, mais ornamentado, mais nostálgico e mais triste na margem esquerda do que na margem oposta, em que as «modas» tomam uma expressão graciosa e ligeira. No entanto, a este respeito nada nos autoriza a generalizar actualmente com uma tal simplicidade porque, se bem que haja uma diferença perceptível entre cada margem — cada uma considerada globalmente — é contudo necessário ter-se em conta o caso individual de cada povoação. Parece-nos que as características de estilo destes cantares dependem, em última análise, do grau de aculturação que as populações destas localidades têm vindo a atravessar, sobretudo desde o início do nosso século, e que não é idêntico em todas as povoações da região.

Estas canções apresentam geralmente contornos melódicos bastante simples: as frases, constituídas normalmente por dois, três ou quatro compassos, permanecem abertas e o ponto de apoio, provisório, da chegada melódica — muitas vezes constituído por valores longos — impele a melodia para a frase seguinte. A «moda» «Senhora Santa Luzia» revela-nos esta simplicidade ⁴¹ (Fig. 6).

A nota final de cada frase apoia-se em graus que, segundo as nossas concepções harmónicas, são considerados fracos. Estas frases agrupam-se em períodos, compostos geralmente por oito, dez, doze ou dezasseis compassos.

$\text{♩} = 92 \rightarrow 88$

Na mes-ma cam-pa me-l-ce-ran-mi Ju-as ho-sei-ras a
 bar ——— Hal o ven-to ar mu-vi-a meu a-mor
 I-am-de as ho-sas be-jas
 I-am-se as ho-sas be-jas Na mes-ma cam-pa nas
 ce-ran-mi Na mes-ma cam-pa nos ce-lam nos a-mor
 Ju-as ho-sei-ras a bar. ———

Fig. 6

No entanto, também pudemos constatar períodos formados por onze e catorze compassos, que advêm da irregularidade dos apoios rítmicos verificados ao longo da melodia. Num pequeno número de cantares esta irregularidade levou-nos, aliás, a transcrevê-los em ritmo livre, dado que a barra de compasso não tinha razão de existir, como na «moda» intitulada «Varejo», recolhida em Aldeia Nova de S. Bento em 1966: ⁴²

Fig. 7

Em vários casos introduzimos a barra de compasso no momento em que o espécimen abandonava, no seu desenrolar, esta liberdade rítmica.

Os compassos a dois, três e quatro tempos são os mais vulgares e os de cinco não são mais do que a consequência da irregularidade dos apoios rítmicos já referidos. Em muitos casos são as pausas ou as suspensões que, por serem demasiado longas, contribuem para esta irregularidade.

O tempo da maior parte das peças obrigou-nos a adoptar a semínima como o valor rítmico mais conveniente à transcrição de todos os espécimes deste repertório. No entanto, deparámos com alguns casos excepcionais, caracterizados por um tempo ou mais

rápido ou mais lento, que acabaram por nos obrigar a escolher outras unidades rítmicas, como aconteceu com a moda «Aurora tem um menino», gravada em Agosto de 1966 numa taberna de Serpa: ⁴³

$\text{♩} = 92 \rightarrow 69$

li-mãe mãe qui um fi-lho em-ba-la Oh! meu
lin-da-mor As ve-zes fo-e sa eho-
-rar Oh! meu lin-da-mor Oh meu lindo bem
so por não sa-ber a so-l'e Oh! meu lin-da-mor
que Deus tem po-ra lhe dar Oh! meu lin-da-
-mor Oh! meu lindo bem.

Fig. 8

A melodia é construída nestes cantares sobre uma base diatónica, notando-se a exclusão absoluta do sistema cromático. No entanto, podem-se apreender inflexões vocais por vezes inferiores ao meio tom, produzidas pela introdução de um ou vários graus intermédios de intervalos de segunda. Este fenómeno constitui um género de trémolo da voz sobre um

determinado som. Os intervalos assim vocalizados revelam-se pouco precisos e dependem muito da técnica vocal de cada cantador, que tem como hábito prolongar um grau da melodia por meio de uma oscilação de fraca amplitude antes de deixar cair a sua voz sobre o grau vizinho. Enfim, encontrámo-nos em presença de um «vibrato», cuja função mais plausível é a de «colorir» o sistema diatónico que estrutura a melodia. Se este fenómeno se verifica entre sons distanciados apenas de um tom — o que geralmente acontece em virtude do carácter da melodia — achámo-nos em presença de um simples cromatismo, dificilmente perceptível. Se se intercala entre graus mais distanciados, ouve-se então uma emissão vocal que se situa entre o «glissando» e o portamento, como no caso do espécimen «Já morreu quem me lavava»⁴⁴ (Fig. 9).

Estes sons ou grupos de sons assim emitidos têm uma importância muito real na estética musical deste repertório, dado que os micro-intervalos estranhos ao diatonismo parecem deter uma função expressiva.

Por conseguinte, estes cantares são particularmente ornamentados. No entanto, também encontrámos um certo número de espécimes nos quais esta ornamentação têm tendência a desaparecer.

Observámos, por outro lado, a existência de um pequeno número de «modas» de características essencialmente melismáticas, a par de um grande número de cantares de carácter silábico, isto é, nos quais cada sílaba corresponde a um único som. Como

$\text{♩} = 108 \rightarrow 80$

Se eu te qui-zes-se dar be - - na
 Ao mun-do dar que fa - lar I-a-te a
 ver a ni-bei - na quan-do 'sta-vas a la -
 -var. - quan-do 'sta-vas a la - var
 Se eu te qui-zes-se dar be - - na
 Se eu te qui-zes-se dar be - - na Ao
 mun - do dar - que fa - lar.

Fig. 9

exemplo das primeiras, podemos referir a moda «Muito bem parece» que recolhemos em Cuba, no mês de Setembro de 1967: ⁴⁵

$\text{♩} = 76 \rightarrow 56$

Hui-to bem-ta-me ce-Ra-
 - mi-nho-de-(lo/us) Pre-ga-
 - do mo hei-to Pre-ga-do mo
 pei-to De os tha-
 ca- - - tha-da(us)

Fig. 10

«Ao romper da bela aurora» é o título do espécimen que, cremos, representativo dos segundos ⁴⁶ (Fig. 11).

Fazemos notar que em todos estes cantares o âmbito da voz é bastante limitado. Com efeito, encontrámos espécimenes construídos somente dentro da quinta diminuta e o âmbito mais lato não ultrapassou a décima menor. Por sua vez, os desenhos melódicos, muito simples, bastante ritmados e constituídos por semínimas (ou figuras vizinhas), apresentam-se em forma de fragmentos de escala. A moda «Toda a bela noite»,

Mui-a a-le-gre - de Pias On-da pal-
 -ma re-ver-de - ce Uma re-la mão tem a -
 -mões De cer-to não - os me - re - ce
 De cer-to não - os - me - re - ce O mu-a a -
 -le-gre de Pias O mu-a a-le-gre de
 Pias On-da pal-ma - re-ver-de (ce)

Fig. 11

recolhida na Vidigueira em Agosto de 1966, parece-nos ilustrar perfeitamente estas afirmações ⁴⁷ (Fig. 12).

A linha melódica não emprega intervalos aumentados ou diminutos e utiliza, na maioria das vezes, séries mais ou menos longas de graus conjuntos, entrecortados por intervalos de quarta, quinta ou sexta, ascendentes ou descendentes. Os primeiros são muito mais utilizados que os últimos. Estes saltos produzem um efeito surpreendente quando seguidos de um regresso imediato ao grau que serve de ponto de partida, ou a um dos seus graus conjuntos.

$\text{♩} = 80 \rightarrow 76$

Dei-tei um li - mão cor-ron-do A tu-a
 por - ta pa - ra - nou - quan-do o li-mão-te quer
 bem - que fa-zi quem - o dei-tou -
 que fa-zi quem - o - dei-tou -
 Dei-tei um li-mão cor-ron-do Dei-tei um
 li - mão cor-ron-do A - tu-a por - ta pa -
 - ra

Fig. 12

A maior parte destes cantares de carácter profano foram executados num movimento «andante». O som mais grave foi Dó₂; em casos excepcionais pudemos ouvir o Si₁. O som mais agudo foi Ré₃. O Mi₃ foi raro.

Os espécimes de carácter religioso apresentam estes mesmos traços gerais, assim descritos, mas com algumas variantes. A simplicidade dos contornos

melódicos é, na verdade, idêntica. No entanto, em relação ao conjunto de peças em estudo, é este o repertório que oferece um maior número de cantares de que a transcrição foi feita em ritmo livre ou meio livre. Neste caso introduzimos algumas barras de compasso, a fim de tornar mais fácil a leitura e a compreensão de cada espécimen, como na moda «O Menino Jesus» que, como a precedente, também foi recolhida na Vidigueira, em Setembro de 1967: ⁴⁸

♩ = 84 → 63

Qual - - - quer fi - lho d'ho - - -
 - - - num po - - - bre - - -
 Nas - - - ce num - - - nas - - - ce mu - - -
 ma to - - - a ca - - - ma -

Fig. 13

Neste repertório, a substituição da terceira pela quinta, em determinados apoios rítmicos, foi observada num único canto. Por outro lado, não nos foi dado ouvir intervalos de quarta ocupando momentâneamente o lugar da terceira. Pudemos, no entanto, constatar que as inflexões vocais que observámos no repertório profano são aqui mais evidentes, visto estes espécimes se apresentarem, sem sombra de dúvida, mais ornamentados. O cantar que parece melhor ilustrar estas

afirmações foi o recolhido em St.º Aleixo da Restauração, em Agosto de 1967: 49

Handwritten musical score for a hymn. The score is written on ten staves, with a vocal line on the upper staves and a guitar accompaniment on the lower staves. The tempo is marked as $\text{♩} = 76$. The lyrics are in Portuguese and describe the "gate of a soul".

Lyrics:
A por-ta à por-ta du-ma alma sam
- ta - - - - - ta - - - - - ba -
- te o Je-us ba-te o Je-us de ho-na em
ho - - - - - na - - - - - A -
por-ta à por-ta de u-ma al-ma
sam - - - - - ta - - - - -
ba - - - - - te o Je-us ba-te o Je-us de ho-na em
ho - - - - - na - - - - -

Fig. 14

Podemos, entretanto, observar que no presente espécimen uma única sílaba suporta várias notas e, com

âmbito máximo observado nestes cantares não ultrapassou a oitava diminuta.

Uma outra constatação que consideramos importante refere-se ao tempo: estas peças são executadas mais lentamente do que as do repertório profano (Fig. 15). A tessitura é, no entanto, a mesma que a destes últimos.

Enfim, todas estas particularidades confirmam, de certa maneira, a asserção de Michel'Angelo Lambertini, quando considera que estes cantares contêm algo «... de litúrgico e de imponente...»⁵¹.

ANÁLISE ESTRUTURAL E FORMAL

Na base da organização dos oitenta espécimes que informam este estudo encontramos duas sedimentações: uma de estrutura modal e outra de estrutura tonal.

Abordemos primeiramente os cantares de carácter profano. Ao analisarmos este repertório, verificámos que se impunha a classificação destes cantares em quatro grupos:

- a) de estrutura modal;
- b) de estrutura tonal, em que nenhum fenómeno vem contrariar a organização desta estrutura;
- c) de estrutura tonal, na qual determinados graus da escala oferecem uma entoação bastante alta (cerca de um quarto de tom) em relação à sua altura normal;
- d) de estrutura tonal, à qual se encontram justapostas determinadas escalas modais.

Os cantares do grupo «a») foram executados unicamente no modo de sol. Apenas pudemos detectar três espécimes. A moda «Serpa do Alentejo» que recolhemos nesta vila, em Agosto de 1966, parece-nos representativa deste grupo: ⁵²

$\text{♩} = 88$

O Ser-pa pois tu não su - ves os teus fi-lhos a can-
 tar - - O Ser-pa pois tu não su- ves Os teus
 fi- thos a can- tar. En- quan- to os teus fi- thos can-
 tome tu Ser-pa de- ves cho- nar
 En- quan- to os teus fi- thos can- tom tu Ser- pa de-
 ves cho- nar..

Fig. 16

Nos três cantares, considerámos como tónica a nota final, o que permite afirmar que este espécimen se encontra em si. Os restantes estão em mi e em dó. Por outro lado, fazemos notar que a chegada a esta nota final se obtém, nestes cantos, sempre por uma descida melódica de graus conjuntos, a partir do terceiro ou do quarto grau da escala (III-I; IV-I). Esta descida parece ter, por conseguinte, uma função cadencial, como se pode deprender, mais claramente, da observação do espécimen em mi, a moda «Ó Virgem Senhora d'Aires», recolhida em Cuba, em Setembro de 1967: ⁵³

♩ = 84 → 69

O - - Vir-gem Se-nha-ra d'Ai - - res 'stas
 me-ti-da mo-de-ser - - to Em che-gon-da
 ma-di-da-de He pa-re-ce um céu a ber -
 -to He pa-re-ce um céu a ber - - to Com
 to-da a nos-sa gon-ti - - nha fui sal-ti-ro
 e ca-ba-do foi mi-la - que de a san-ti (nha). -

Fig. 17

Resta-nos pôr em relevo um fenómeno que se encontra relacionado com algumas observações que faremos acerca dos outros grupos de cantares: no modo de sol, a terceira superior à tónica é maior.

Os três espécimens foram executados sob três formas diferentes: (AA'x A'x A'x AA'x A'x A'); (ABA'B x ABA'B); (AA'x AA'x A).

Todos os cantares do grupo «b)» se encontram em maior, não havendo uma só excepção a esta característica. Em relação ao diapasão, as tonalidades de mi, fá e ré são as mais frequentes; a de mi é, no entanto,

a mais utilizada. O espécimen intitulado «Não quero que vás à monda», proveniente de Serpa, representa este grupo: ⁵⁴

$\text{♩} = 96 \rightarrow 88$



Das ruas que Serpa tem - Para mim que
 Vou mais gra-ça Das ruas que Serpa tem - Oh! meu
 Vin-do a-mor - Para mim que Vou mais gra(ça)
 É a das por-tas de Be-ja - Des-do ar-co a -
 té a pra-ça É a das por-tas de Be-ja Oh! meu
 Vin-da-mor - Des-do ar-co a-té a pra(ça).

Fig. 18

As cadências realizam-se nestes cantos por meio de certas fórmulas finais que consistem na descida melódica, por graus conjuntos, do quinto, quarto ou terceiro grau sobre a tónica (V-I; IV-I; III-I). No entanto, excepcionalmente, esta fórmula também se pode verificar entre o sexto grau e o primeiro (VI-I).

Observámos, por outro lado, a ausência da nota sensível na fórmula cadencial. Houve, no entanto, uma

excepção e, mesmo nesta, a resolução não se faz directamente sobre a tónica visto ter passado momentaneamente pelo segundo grau. A sua função é ainda menos relevante pelo simples facto de não existirem modulações nestes cantares. Num grande número de espécimenes, ela nem sequer é um grau constitutivo da organização estrutural.

As frases melódicas constróem-se, regra geral, segundo uma oscilação da tónica à dominante e são cindidas por suspensões em certos graus, inúmeras vezes no quinto, no quarto ou no terceiro.

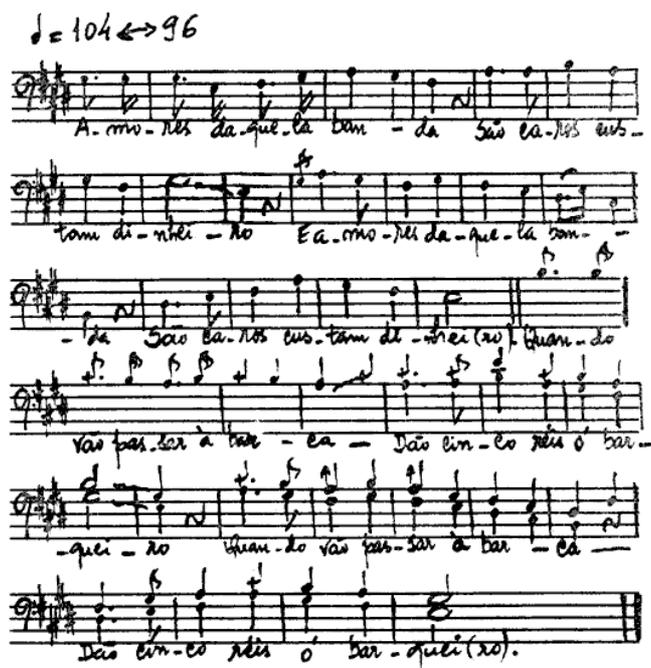
A maior parte destes cantares oferece, como nota inicial, o terceiro grau, algumas vezes a tónica ou a dominante e, excepcionalmente, um dos restantes graus.

Todos os espécimenes apresentam a tónica como nota final.

A forma mais vulgar nestas «modas» é a que utiliza o esquema (AA'x A'x A'); no entanto, também se encontra a forma (AB x AB). Observámos, porém, formas muito mais longas, como por exemplo, (AA'x A'x A'x AA'x A'x A') ou (AB x AB x AB'x AB'), bem como uma forma muito complexa: (ABA'x BA'B x ABA'x BA'B).

As peças do grupo «c)» apresentam as mesmas características que as classificadas em «b)». No entanto, nas primeiras, em número de cinco, o quarto grau da escala foi, por vezes, cantado demasiado alto, em relação à sua altura normal. Assinalámos, então, este fenómeno, por meio de setas, como no exemplo seguinte, a moda «Vai remando» que, como a precedente, também foi recolhida em Serpa em 1966, tendo sido no entanto executada por Francisco Maria Pais, José Lopes Gato e um coro de dezasseis vozes masculinas:

$\text{♩} = 104 \leftrightarrow 96$



A-mo-ri-tes da-que-la tem - da São Ca-ri-ol-tes -
tam di-nhei - no Ea-mo-ri-tes da-que-la tem -
da São Ca-ri-ol-tes tam di-nhei (no) quan-do
Vão pas-sar a bar - ca - São em-co rês o bar -
quei - no quan-do vão pas-sar a bar - ca -
São em-co rês o bar - quei (no).

Fig. 19

Estes espécimes foram cantados nas tonalidades de mi, ré e sol. Quatro utilizaram o esquema (AA'x A'x A'); o outro apresentou, porém, o seguinte: (AA'x A'x A'x AA'x A'x A').

Em todos os cantos do grupo «d)» a terceira superior à tónica é maior. Se nos quisermos referir a um tipo de estrutura modal nestas «modas», somos obrigados a limitar-nos aos modos de fá e de sol, os únicos em que a terceira superior à tónica é maior:



Fig. 20

Relembramos, então, as características intervalares que distinguem estes dois modos do tradicional modo maior.

Em relação a este, o modo de fá apresenta o quarto grau um meio tom mais alto, e o modo de sol o sétimo grau um meio tom mais baixo:

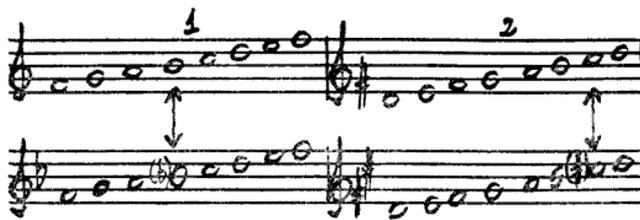


Fig. 21

Sendo assim, podemos então dividir este grupo em dois subgrupos:

Primeiro subgrupo: o quarto grau aparece ou como um simples quarto grau do modo maior, ou como um possível quarto grau do modo de fá.

Esta alteração do quarto grau poderia, em princípio, ser interpretada como um percurso, do ponto de vista de modulação, para a dominante. No entanto, o desenho melódico põe bastantes vezes em evidência o carácter modal do si que se comporta como um simples quarto grau do modo de fá. Retomemos a moda «Ceifeira, linda ceifeira» como exemplo, recolhida desta vez na Vidigueira, em Agosto de 1966 ⁵⁵ (Fig. 22).

Segundo subgrupo: é o sétimo grau que varia, apresentando-se ou como sensível ou como sobretónica, isto é, a um tom da tónica.

Esta alteração poderia ser interpretada, do mesmo modo, como o indício de uma modulação para o quarto grau. No entanto, o sétimo grau parece continuar a manter, na maioria das vezes, a sua função na tonalidade, apesar da alteração em que incorre, alteração em que se não verifica uma intenção de modulação, como podemos observar na moda «Onde vais ó camponesa», proveniente de Aldeia Nova de S. Bento ⁵⁶ (Fig. 23).

Se prosseguirmos o género de análise proposto pela harmonia tonal, constatamos então que, neste quarto grupo se estabelece uma ambiguidade pelo facto de os graus dos modos de fá e de sol — os únicos, como

Handwritten musical score for a song in G major, 2/4 time. The score consists of six staves. The first staff is the vocal line with lyrics: "Hal não u-ses mal não cui-des Não te a-pelhes". The second staff continues the vocal line with lyrics: "na cu-bi-da Nos so-mos os al-ca-tão". The third staff continues with lyrics: "des da gran-de mo-ra da vi-da". The fourth staff continues with lyrics: "da gran-de mo-ra da vi-da - Hal não u-ses". The fifth staff continues with lyrics: "mal não cui-des Hal não u-ses mal não cui-". The sixth staff continues with lyrics: "des Não te a-pelhes na cu-bi-da". The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

Fig. 22

vimos, que diferem em relação ao modo maior — poderem oferecer também eles uma função de modulação, em relação à dominante e à subdominante.

Este aspecto de modulação é, com efeito, posto em evidência pela importância dada ao quinto e ao quarto graus, respectivamente nos cantares do primeiro e do segundo subgrupo.

Por outro lado, a alteração destes graus toma relevância pela maneira como estes, de características «móveis», se apresentam diferentemente no decurso da execução de um mesmo cantar.

$\text{♩} = 92 \rightarrow 84$

Um-da flor é a da mur-ta - No cam-po láo mal sá ma-da -
 In-de-á máo co-ú um na-mo - Do a-mo-zei -
 de a-mo-zei máo sa-be ma-da. Já-mo-zei máo sa-be
 ma-da - Um-da flor é a da mur-ta Um-da flor é a da
 mur-ta - No cam-po láo mal sá ma-da -
 - da.

Fig. 23

Sendo assim, poderemos então facilmente admitir que uma organização tonal, maior, se veio inserir numa estrutura modal preexistente provocando, nesse momento, uma ambiguidade estrutural.

No entanto, devemos esclarecer que, nas peças construídas desta maneira, as duas vozes que constituem a polifonia confirmam, sem dúvida alguma, a unidade tonal, através do emprego de fórmulas características que lhe são próprias. Digamos que na indecisão tonal e modal que se estabelece no interior de um mesmo cantar, é a primeira que se torna predominante, até porque a fórmula da cadência final conduz as duas

vozes, ou partes, de uma maneira definitiva, a esta unidade.

Além disso, como poderemos constatar no exemplo seguinte, a voz que cria esta indecisão é unicamente a do «alto» — designação, relembramos, da voz superior cantada em «solo» por um cantador — porque o conjunto das outras vozes, cantadas em coro e em uníssono, apresenta sempre uma estrutura vincadamente tonal. Notámos, no entanto, duas excepções a esta particularidade.

Enfim, se uma concepção melódica preside à organização destas peças, situa-se ela no plano meramente individual, ao nível de cada cantador, aquando da execução em «solo», e nunca no momento em que aquele se integra no coro. Assim acontece no espécimen intitulado «Martim Moniz» que foi recolhido, como o precedente, no mês de Agosto de 1966 em Aldeia Nova de S. Bento ⁵⁷ (Fig. 24).

Os cantares do primeiro subgrupo estão, em relação ao diapasão, nas tonalidades de fá, ré ou mi. Os do segundo subgrupo foram cantados em ré, alguns em mi e um em fá.

No que se refere às formas cadenciais, pode-se constatar, «grosso modo», em todas as peças que constituem o grupo «d)», as mesmas generalidades descritas nas da categoria «b)». No entanto, não encontramos nenhuma excepção no que se refere à realização da fórmula final, isto é, à descida do terceiro para o primeiro grau por meio de sons conjuntos.

$J = 96 \rightarrow 100$

Pia lá de as on-das de o mar te-nho quem me
 quei-ra bem Não é ma-ri-mel-ha on--
 -da É ma se-gun-da que vem. É ma se-gun-
 -da que vem Pia lá das on-das do
 mar Pia lá das on-das do mar
 te-nho quem me quei-ra bem.

Fig. 24

Por outro lado, o ritmo é mais complexo em alguns destes espécimes dos que os classificados na categoria «b)» e é utilizado com fins que visam alcançar uma maior expressão.

No contorno das linhas melódicas, podemos constatar, geralmente, a mesma oscilação da dominante à tónica. No entanto, alguns cantares do primeiro subgrupo apresentam um balancear precisamente contrário a este, quer dizer, da tónica à dominante (I-V). Este último grau aparece, aliás, como nota final.

O esquema (AA'x A'x A') é a forma utilizada neste grupo de peças, com algumas excepções, tais como: (AB x AB) ou (AA'x A'x A'x AA'x A'x A').

Se fizermos esta mesma análise estrutural e formal nos cantares de carácter religioso, poderemos adoptar também esta divisão em quatro grupos. No entanto, um só espécimen, de entre os dez transcritos, poderá ser considerado de estrutura modal, apesar da entoação do sétimo grau que não aparece perfeitamente estável em certas passagens: «Os Reis» de Cuba ⁵⁸:

The image shows a musical score for a piece titled "Os Reis" from Cuba. It consists of five staves. The top staff is the vocal line, starting with a tempo marking of ♩ = 72 ↔ 69. The lyrics are in Portuguese: "Ve-mho-lhe dar os bo-as a - nos que as bo-as fer-las não pu - de. Va - nho lhe - dar os - nos que as - bo - as fer-las não pu - de." The piano accompaniment is shown on the lower staves, featuring chords and arpeggiated figures. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C).

Fig. 25

Da mesma maneira que nos cantares profanos, consideramos a nota final deste espécimen como a tónica. Sendo assim, encontra-se no modo de sol, tom de mi.

Devemos chamar a atenção, nesta peça, para a descida cadencial por graus conjuntos que se estabelece, neste caso, entre o sexto grau e a nota final (VI-I).

A forma é a do tipo (AB x AB).

No grupo «b)», as tonalidades de mi e lá são as mais frequentemente utilizadas.

A maior parte destes espécimes apresentam o terceiro grau como nota inicial e alguns oferecem-no também como nota final.

Poderemos observar estas particularidades no cantar «Os Reis», oriundo de Vila Verde de Ficalho, onde o recolhemos em Agosto de 1966 ⁵⁹:



Fig. 26

A forma mais generalizada é a (AA'x AA'); no entanto, também encontrámos os esquemas (AB x AB) e (AA'x A'x 5).

Detectámos um único cantar susceptível de ser classificado em «c)», «O Menino Jesus», de Aldeia Nova de S. Bento, que propomos voltar a examinar. Notemos a entoação alta do quarto grau:

The image shows a musical score for the song "O Menino Jesus". It consists of five staves. The first staff is the vocal line, starting with a tempo marking of $\text{♩} = 84 \rightarrow 80$. The lyrics are: "O Me-ni - - no - sta - - ma me - -". The second staff continues the lyrics: "ve E a - me - ve - - o - faz". The third staff continues: "re - me - - E o Me - ni - - no". The fourth staff continues: "sta - - ma me - - ve E a - me -". The fifth staff continues: "ve - - o - faz - - re me -". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fig. 27

A tonalidade é a de mi maior e o esquema formal obedece ao recorte (AA'x AA').

Neste repertório não encontramos cantares que pudessem ser integrados no primeiro subgrupo do grupo «d)» quer dizer, nos quais o quarto grau da escala criasse qualquer ambiguidade estrutural.

No segundo subgrupo foi possível constatar-mos a mesma ambiguidade do sétimo grau, o que ocasiona as consequências que assinalámos aquando da análise dos cantares profanos.

$\text{♩} = 54 \leftrightarrow 44$

Eu hei-de dar o Me-m - - no
 Ai um ga-las
 pa-ro Ora-beu
 Eu hei-de dar o Me-m - -
 no Ai um ga-las pa-ro Ora-beu
 pa-ro Ora-beu

Fig. 28

As «modas» deste subgrupo foram todas cantadas na tonalidade de ré. A fórmula final apresentou igualmente aqui um desenho descendente; no entanto, a sua realização processou-se também pela subida da sensível à tónica, após uma breve passagem pelo segundo e, até mesmo, pelo terceiro graus, como aconteceu com a moda «O Menino Jesus», de Vila Verde de Ficalho,

recolhida nesta povoação em Agosto de 1966 ⁶⁰ (Fig. 28).

Pudemos observar, geralmente, nestes cantares, um balancear da linha melódica entre a subdominante e a tónica (I-IV-I).

Apresentaram todos o primeiro grau como nota final, e as formas da sua execução obedeceram aos seguintes recortes: (AB x 4); (AB x 3 x Coda); (AA'x 2); (AA'x 8 x Coda).

* *
*

A análise do corpo de espécimes em estudo parece revelar, por conseguinte, através de diversas observações feitas ao longo das páginas precedentes, que o repertório de música tradicional do Baixo Alentejo se encontra, nos nossos dias, numa fase de profunda transformação e que as modificações constatadas na estrutura dos cantares representam o aspecto mais importante do seu processo evolutivo.

Com efeito, tudo leva a supor que as duas sedimentações que participam actualmente na organização estrutural de todos os espécimes não são senão uma consequência da metamorfose do sistema modal no sistema tonal. Esta afirmação corrobora, em certa medida, a opinião de Constantin Brailoiu, para quem «a tendência ao sistema define mesmo uma das propriedades mais importantes da música dita primitiva: é necessário que os seus elementos constitutivos fundamentais sejam bastante rígidos para que, por um lado, ela possa, privada da escrita, perpetuar-se inalterada, quanto ao essencial, e por outro, tolerar a

intervenção constante do arbitrário individual, permanecendo, no entanto, uma música “de todos”.⁶¹

Os dados estatísticos poderão oferecer-nos, por outro lado, elementos importantes sobre o grau actual desta metamorfose. Resumamos, pois, num pequeno quadro, o estado presente desta música vocal tradicional, segundo a quantidade de espécimes analisados. Para os cantares profanos o número de peças que constitui cada grupo é o seguinte:

- Grupo «a»): 3 no modo de sol.
- Grupo «b»): 44 em diversas tonalidades.
- Grupo «c»): 5 em que a entoação do quarto grau poderia sugerir o modo de fá.
- Grupo «d»): 8+10 em que as ambiguidades estruturais se referem respectivamente aos modos de fá e de sol.

Para os cantares religiosos a distribuição é a seguinte:

- Grupo «a»): 1 no modo de sol.
- Grupo «b»): 4 em diversas tonalidades.
- Grupo «c»): 1 em que a entoação do quarto grau poderia sugerir o modo de fá.
- Grupo «d»): 4 em que as ambiguidades estruturais se referem ao modo de sol.

Se se aceitar o princípio da transformação estrutural no sentido modal-tonal, a tendência desta música seria,

pois, a da eliminação dos cantares modais. Os números apresentados indicam que estes, os modais, são unicamente executados em sol e podemos admitir que passamos por duas fases intermediárias — a da entoação demasiado alta e a das ambiguidades estruturais — para chegarmos, finalmente, aos cantos tonais.

Os espécimes religiosos apresentam, contudo, em relação aos profanos, um maior número de peças que «escapam» à estrutura tonal: 6 contra 4. Este facto sugere-nos a possibilidade destes cantares estarem mais ao abrigo de determinados factores que se encontram na origem da sua evolução, por serem executados de uma maneira esporádica.

Cremos, portanto, poder supor que a frequência dos fenómenos de carácter tonal que se incrustaram, pouco a pouco, nas estruturas das peças modais, acabou por se repercutir na percepção musical dos cantadores. E assim, segundo a análise do corpo de cantares transcritos para este estudo, o repertório de música profana oferece 4,2% de espécimes construídos em modal contra 62,8% executados em tonal; à cifra complementar de 32,8% representa as peças em que se observam problemas de ambiguidade estrutural. No repertório religioso estas percentagens são as seguintes: 10% de espécimes construídos em modal contra 40% em tonal. A cifra de 50% refere-se às peças que apresentam problemas de estrutura.

Consideremos, no entanto, uma vez mais, os cantares em que a organização estrutural levanta algumas questões: os da entoação de graus demasiadamente altos e os dos graus considerados «móveis», em virtude de considerarmos estas peças

necessariamente representativas das etapas actuais da evolução do repertório.

Admitamos que existe um princípio de evolução da morfologia dos cantares: dada a presença de peças construídas, actualmente, no sistema modal e cantadas, como se sabe, numa polifonia em terceiras paralelas, é-nos permitido afirmar que, em dado momento da sua evolução, momento que nos é impossível situar no tempo, esta morfologia fixou-se em torno deste género de polifonia e do sistema modal. E parece-nos lícito avançar a hipótese de que, neste, a eliminação progressiva dos modos com a terceira superior à tónica menor se instaurou posteriormente, o que explica a situação actual do repertório descrita nas páginas anteriores.

Ainda que cantados em polifonia, parece-nos que a construção dos cantares modais revela uma mentalidade mais melódica do que harmónica. Estas observações correspondem, aliás, às reflexões de Jacques Chailley, para quem o instinto polifónico «... nunca se manifesta directamente sob uma forma harmónica baseada no baixo fundamental classico». ⁶² Neste caso, a questão básica da evolução da morfologia do repertório é, na verdade, a da transição de uma percepção musical que era baseada, outrora, na melodia «livre da influência harmónica» para a que supõe esta influência assimilada, ou prestes a sê-lo.

Assinalámos, nas páginas precedentes, o facto da passagem progressiva de uma à outra destas duas percepções se realizar, do ponto de vista estrutural, pela substituição de determinados graus da escala modal pelos da escala tonal. Por outro lado, podemos facilmente conceber que a influência da música erudita

ocidental terá presidido ao desenvolvimento lento e instintivo do sentimento de harmonia nos cantadores desta região.

Enfim, a morfologia do repertório encontra-se, actualmente, na fase precisa em que a ordem melódica, baseada na hierarquia do ciclo das quintas, perde a sua utilização e cede o lugar à ordem harmónica que é fundada, como sabemos, no quadro dos harmónicos. Sobre este assunto, fazemos notar que o intervalo de quinta é ouvido na execução de certos cantares. Esta particularidade é bastante importante, na medida em que ela permite situar o período da evolução desses cantares, à luz da transformação da linguagem musical, período que parece ser o da secção 1 — 6 da ressonância.⁶³

Os resíduos desta transformação são, aliás, detectáveis, visto que no desenrolar do seu processo se estabelece, como vimos, um jogo de interferências, do qual as peças classificadas em «c)» e «d)» são representativas destas afirmações.

Com efeito, afastando a hipótese de que os fenómenos observados na estrutura das peças sejam devidos a intenções expressivas, em virtude destes fenómenos se mostrarem demasiado sistemáticos, não nos resta outra alternativa senão a de constatar que estes dois grupos constituem outros tantos períodos sucessivos da assimilação dos graus de um sistema pelos de um outro sistema.

No primeiro grupo, «c)», o quarto grau, cantado várias vezes numa entoação demasiado alta, a meio caminho dos graus constitutivos de cada sistema, é exemplo de um «grau deslocado», quer dizer, um grau que obteve definitivamente um lugar e cuja origem foi, primitivamente, um fenómeno de atracção.

Encontramo-nos, assim, em presença de um «acontecimento» esporádico da igualização da altura do grau, o qual, sendo o resultado da igualdade de duas forças exercidas no sentido ascendente e descendente, se apresenta, por momentos, como um novo grau. Este, suportando conseqüentemente uma atracção vertical, para baixo, até à sua identificação com o grau do sistema tonal, torna-se, desta maneira, o quarto grau deste sistema.

Creemos que este fenómeno de assimilação é devido já à aquisição pelos cantadores de uma mentalidade harmónica.

Sem a perspectiva histórica da evolução da morfologia dos cantares, pareceria estranho e mesmo irracional este fenómeno, dado que ele ocorre, em todas as peças, nos mesmos graus. No entanto, o conhecimento da metamorfose que se operou, convidamos a considerar este facto como a reaparição de resíduos de um período anterior. Não obstante, nas peças religiosas estes resíduos são mais numerosos do que nos cantares profanos. Quer dizer que aquelas se apresentam muito mais próximas da sua fase modal, o que confirma as nossas observações sobre a preservação deste repertório.

A construção das peças do grupo «d)» testemunha uma fase de percepção mais arcaica do que a que acabámos de observar. Com efeito, nesta última, os graus considerados como «móveis» apresentam, durante a execução dos cantares, em cada grau, duas entoações de altura absolutamente fixa. Jacques Chailley observa, a este propósito, que a etnomusicologia nos sugere «...vermos aí antigos graus flutuantes canalizados... na primeira etapa da sua estabilização...» ⁶⁴. A atracção

vertical dos graus constitutivos da escala modal pelos da escala tonal — o quarto e sétimo neste grupo — exerce assim, nesta fase, uma força mais fraca. No entanto, no nosso repertório, estes graus característicos oferecem já, pelo seu emprego mais frequente, uma tendência para a estabilização e para a sua integração posterior no sistema tonal.

Todavia, em todas estas peças, uma atracção horizontal parece instaurar-se entre os graus fracos e os graus fortes contíguos, para a qual contribuem, de uma maneira fundamental, os sons harmónicos subentendidos.

Os espécimes do primeiro subgrupo oferecem uma ambiguidade estrutural que é criada pelo IV grau e que parece ser a consequência do jogo de atracção que o I e o V graus alimentam, cada um do seu lado.

Estas peças são executadas numa estrutura tonal e a construção das suas linhas melódicas oscila entre estes dois graus. Assim, pela sua própria situação, o V grau ocupa um lugar importante nas melodias. No entanto, o seu poder é ainda maior na medida em que ele permanece subentendido durante a execução das peças: observámos oportunamente que, em certos apoios rítmicos, a terceira da polifonia é substituída por uma quinta. Este facto parece, na verdade, representativo do poder da sua atracção. Por outro lado, lembramos que nas duas peças deste subgrupo, a nota final é o V grau. Toda esta força que o envolve explica então porque é que o «alto» atrai o IV grau para si, a tal ponto que o coloca como a «sua» sensível, isto é, à distância de um meio tom, fazendo crer, por momentos, na modificação da tonalidade da peça. Ora esta sensível não é a da tonalidade do espécimen mas sim o seu IV grau. A

ambiguidade nasce, então, do emprego deste grau em dois sentidos divergentes, fruto da polarização das linhas melódicas em volta do I e do V graus.

Os cantares do segundo subgrupo apresentam uma ambiguidade estrutural criada pelo VII grau, como já foi dito. Aqui é o IV grau que ocupa um lugar importante na construção das linhas melódicas; o balanceamento destas processa-se entre ele e o I grau. Assistimos então à atracção que se estabelece normalmente entre o VII e o I grau das peças. Todavia, este jogo é contrariado pelo poder do IV grau que, também ele, faz crer, por momentos, que o espécimen está na «sua» tonalidade. A sua presença leva-nos a esquecer a sensível do cantar, sem em contrapartida nos impor a sensível do IV grau — como no primeiro subgrupo — que coincide com o grau constitutivo da tonalidade da peça. Observamos que, em certas passagens, este IV grau parece subentendido. A ambiguidade resulta, pois, neste subgrupo, do jogo atractivo que se estabelece nas linhas melódicas à volta do I e do IV graus.

Enfim, assistimos à existência de dois géneros de atracção: a que acabámos de descrever, que se incrusta horizontalmente, e que se refere à melodia, e a que foi observada algumas páginas atrás, no respeitante à harmonia. Estas atracções são complementares e representativas, cada uma por seu lado, da passagem da ordem melódica à ordem harmónica. Ambas contribuem para a formação de «piens transitórios»⁶⁵ provenientes do sistema tonal ao invadir o modal.

Representativos de determinados «níveis psicológicos»⁶⁶, vemos estes «piens» submetidos a forças divergentes, apesar de terem adquirido, no

entanto, a estabilidade necessária para a transformação profunda da linguagem musical de outrora.

Em suma, os fenómenos de atracção e de igualização, bem como os referentes aos contornos das linhas melódicas, explicam a evolução morfológica do repertório. No que se refere às transformações observadas na forma, quer dizer, na ordenação das partes do discurso musical, esclarecemos que elas se encontram em relação directa com o modo de execução dos cantares: a forma muda segundo as circunstâncias. No entanto, a este respeito pudemos constatar a utilização preferencial do esquema (AA'x A'x A'). Ao procurarmos compreender o porquê desta forma, foram os próprios cantadores que nos explicaram que, aquando dos festivais e dos concursos para que são, hoje em dia, amiudadamente convidados, as limitações do fôlego lhes exigiam adoptá-la.

Por seu lado, a forma dos cantares religiosos polarizou-se em volta do esquema (AB x AB) ainda que se encontre numerosas vezes a forma (AA' x AA').

NOTAS

¹ In Prefácio ao *Cancioneiro de Músicas Populares*, de César das Neves e Gualdino de Campos, s. p.

² Rodney Gallop — *Cantares do povo português*, p. 36.

³ *A Etnografia, o seu Ensino, as Associações e os Museus*, p. 446.

⁴ *Da Vida e Saber do Povo, recolha e estudo — Necessidade de uma Organização em Portugal*, p. 76.

⁵ Colette Callier-Boisvert, *La vie rurale au Portugal. Panorama des travaux en langue portugaise*, p. 120.

⁶ Parafraseamos Carlos Lopes Cardoso, in *Congresso Internacional dos Investigadores do Conto Popular*, p. 158.

⁷ É evidente que no âmbito deste estudo não nos é possível fazer uma análise aprofundada das fases do processo que estas linhas supõem. Reservamos os elementos que já possuímos, sobre este assunto, para a elaboração de uma história crítica da investigação da música portuguesa.

⁸ Lembramos as observações feitas a este respeito, em 1946, por Fernando Lopes Graça: «O estudo da canção alentejana está ainda por fazer, tanto por escassez da necessária documentação como por falta de especialistas perfeitamente habilitados que a analisassem no triplo ponto de vista musical, psicológico e sociológico». In *Apontamento sobre a canção alentejana*, p. 176.

⁹ Sublinhamos que a poesia tradicional portuguesa também foi objecto do mesmo género de reflexão.

¹⁰ In *Cantares do Povo Português*, p. 12.

¹¹ *Ibidem*, p. 22.

¹² In *Rio de Onor, comunitarismo agro-pastoril*, pp. 381-382.

¹³ Esclarecemos que Fernando Lopes Graça foi um dos raros estudiosos que, ainda na década de cinquenta, a recusou, tendo então escrito o seguinte: «A teoria do *Gesunkenes Kulturgut* da escola de Meier foi há muito abandonada como explicação suficiente da formação da música popular. Como havia ela de ser aplicável, por exemplo, ao folclore dos inúmeros povos primitivos sem passado cultural e em que de facto a única música existente é a popular? Como havia ela de dar conta das várias particularidades rítmicas, tonais e estruturais observadas em tantas músicas populares, particularidades que não têm correspondência nas formas históricas de música culta? Como havia ela de explicar as influências recíprocas que em tantos casos se patenteiam entre os dois tipos de música, o que prova bem a existência de duas correntes de certo modo autónomas e que um natural processo dialéctico aproxima em determinadas circunstâncias e momentos? E não se chegou mesmo já a formular a teoria inversa, e não tão arrojada como isso, de que toda a música culta tem a sua origem na música popular, ou, para o dizer menos equivocadamente, na música folclórica?», in *É a música folclórica uma deformação da música culta?*, pp. 222-223.

¹⁴ Esclarecemos que também Mário de Sampaio Ribeiro abordou este aspecto da nossa música tradicional, numa conferência dada em 1934 subordinada ao tema «Do justo valor da canção popular».

¹⁵ Numa melhor oportunidade exprimiremos o nosso pensamento sobre este assunto.

¹⁶ In *Sobre as canções populares portuguesas e o modo de fazer a sua colheita*, p. VII.

¹⁷ Uma outra forma de música vocal constituída pelos «cantares de despique» só existe em certas zonas desta região,

pelo que abordaremos o seu estudo numa melhor oportunidade.

¹⁸ Léon Poinsard, *Le Portugal inconnu*, p. 55.

¹⁹ Paul Descamps, *Le Portugal — la vie sociale actuelle*, p. 183.

²⁰ Pequito Rebelo, *A terra portuguesa*, p. 55.

²¹ Relembramos que estas linhas foram escritas nos finais da década de 60, sendo por conseguinte anteriores aos acontecimentos políticos que, em 1974, alteraram a forma de propriedade do Baixo Alentejo.

²² Orlando Ribeiro, *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*, p. 67.

²³ Léon Poinsard, *Op. cit.*, p. 156.

²⁴ *Ibidem*, p. 156.

²⁵ Orlando Ribeiro, *Op. cit.*, p. 65.

²⁶ Orlando Ribeiro, in *Etnografia portuguesa*, vol. IV, pp. 629-630.

²⁷ Fernando Nunes Ribeiro, *O Bronze meridional português*, p. 31.

²⁸ *Ibidem*, pp. 22-23.

²⁹ Orlando Ribeiro, *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*, p. 90.

³⁰ Manuel Joaquim Delgado, *Subsídio para o Cancioneiro Popular do Baixo Alentejo*, vol. II, p. 7.

³¹ Manuel Dias Nunes, *Costumes da minha terra — os descantes* in «A Tradição», Serpa, Ano IV, p. 8.

³² Sobre este assunto, Júlio Evangelista teve ocasião de escrever em 1962 as seguintes linhas: «Outros vêm para fixar-se, trazem uma profissão (pedreiro, carpinteiro, serralheiro, etc.), ou são novos e começam como aprendizes, têm mais facilidades, entram com relativa segurança para o sector secundário, nele se fixando; outros ainda vêm directamente para o comércio, empregos públicos, polícia ou guarda republicana, não trazendo ainda profissão e passando directamente da agricultura para as actividades cívicas», in *O Homem do Campo nas profissões da cidade*, p. 48.

³³ Michel'Angelo Lambertini, *Encyclopédie de la Musique Lavignac*, 1.^a parte, tomo IV, p. 2467.

³⁴ Vai longe o tempo em que «nas noites de luar, no verão, os homens em grupos, os braços sobre os ombros uns dos outros, formando um círculo, outras vezes em linha, e a caminhar lentamente pelos amplos caminhos ou estradas, cantavam, e as suas vozes enchiam a noite de uma magia que só pode compreender quem teve a dita de os ouvir. Ao fim de um dia de trabalho duro na ceifa, aqueles homens libertavam-se do peso da vida pelo canto.» A Jorge Dias, *Da música e da dança, como formas de expressão espontâneas populares, aos ranchos folclóricos*, p. 8.

³⁵ Recolhido em Aldeia Nova de S. Bento, em Agosto de 1966, foi executado por três «solistas»: Manuel Guerreiro Moralinho, Francisco Baioa Sociro e Manuel Mira Monge e um coro de dezasseis vozes masculinas.

³⁶ Recolhida em St.^o Aleixo da Restauração em Agosto de 1967, foi executada por um grupo de quinze homens, tendo como «solistas» Francisco de Almeida Candeias, António Lino e António Estevães Vaz.

³⁷ Contudo, aquando da «reconstituição» de um baile e de uma «arruada», foi-nos dado observar uma execução algo diferente da assim descrita: uma voz de homem ou de mulher vocalizou a primeira quadra de uma «moda» conhecida de todos. O primeiro verso da segunda quadra foi executado por um outro homem (ou mulher) que cantou a mesma estrutura melódica à terceira superior. No segundo verso, todos os cantadores retomaram a estrutura cantada pelo primeiro cantador, com excepção do que a tinha retomado à terceira superior, que a continuou cantando sozinho e paralelamente, à mesma distância intervalar. Chegados ao fim, a peça foi retomada pelo mesmo cantador (ou por qualquer outro) e executada com uma nova quadra. Poderia, no entanto, ter-se seguido um outro cantar com o mesmo modo de execução.

³⁸ Michel'Angelo Lambertini, *Op. cit.*, p. 2467

³⁹ Esta «moda» foi executada por dois «solistas»: Joaquim Higínio Piedade e José Francisco Camacho, e um coro de dezanove homens.

⁴⁰ O rio Guadiana intervém como uma fronteira natural na divisão geográfica da região.

⁴¹ Este cantar foi recolhido em Pias, em Setembro de 1966, e executado por dois «solistas»: Domingos Estrela e Manuel Estrela, e um coro de dezasseis vozes masculinas.

⁴² Foi executada por um grupo de dezasseis homens, tendo como «solistas» Manuel Guerreiro Moralinho e Manuel Pica Soares.

⁴³ Foi executada por um coro de dezasseis vozes masculinas e dois «solistas»: António Pacheco Afonso e José Lopes Gato.

⁴⁴ Executada por dois «solistas»: António Rodrigues Leitão e António Lopes, e um coro de dezoito homens; esta «moda» foi colectada em Agosto de 1966 em Vila Verde de Ficalho.

⁴⁵ Foi executada por dois «solistas», Manuel José Carriço e Francisco Cabaço Carvalho, e um coro de doze vozes masculinas.

⁴⁶ Recolhido em Pias, em 1966, foi executado pelos cantadores a que já fizemos referência, nesta localidade.

⁴⁷ Foi executada por quatro vozes «solistas» — Inocêncio José Ramalho, Joaquim Prego Lança, Joaquim José Lopes e António Calhau Pacheco — e um coro de dezassete homens.

⁴⁸ Foi executada pelos mesmos cantadores; no entanto, o coro era composto somente por quinze homens.

⁴⁹ Denominado «Os Reis», foi executado pelos cantadores a que já fizemos referência, nesta povoação.

⁵⁰ Trata-se da moda «O Menino Jesus», recolhida em Aldeia Nova de S. Bento, em Setembro de 1966, e executada por três «solistas»: Cezinando Agostinho dos Santos, Manuel Guerreiro Moralinho e Manuel Mira Monge, e um coro de doze vozes femininas e dezanove masculinas.

⁵¹ Michel'Angelo Lambertini, *Chansons et instruments*, p. 60.

⁵² Foi executada por dois «solistas»: António Pacheco Afonso e Manuel Paraíba, e um coro de dezasseis homens.

⁵³ Foi executada pelos cantadores a que já fizemos referência, nesta localidade.

⁵⁴ Foi executada em 1966, pelos cantadores da penúltima peça a que fizemos referência, nesta localidade.

⁵⁵ Foi executada pelos cantadores a que já fizemos referência, nesta mesma localidade.

⁵⁶ Executada em Agosto de 1966 por três «solistas»: Cezinando Agostinho dos Santos, Manuel Guerreiro Moralinho e Manuel Pica Soares, e um coro de dezasseis homens.

⁵⁷ Teve como «solistas» Cezinando Agostinho dos Santos, Francisco Baioa Soeiro e Manuel Mira Monge. Coro de dezasseis vozes masculinas.

⁵⁸ Gravado em Setembro de 1967, este cantar foi executado pelos cantadores a que já fizemos referência, nesta mesma localidade.

⁵⁹ Foi executado por um único «solista», António Lopes, que fez a voz do «ponto» e do «alto», e um coro de dezassete homens.

⁶⁰ Foi executada por dois «solistas» — António Rodrigues Leitão e Domingos do Carmo Ascensão — e um coro de dezoito homens.

⁶¹ Constantin Brailoiu, *L'ethnomusicologie*, p. 42.

⁶² Jacques Chailley, *La Radio et le développement de l'instinct harmonique chez les auditeurs*, p. 406.

⁶³ Jacques Chailley, *Essai sur les structures mélodiques*, p. 161.

⁶⁴ Jacques Chailley, *Ethnomusicologie et harmonie classique*, p. 263.

⁶⁵ Jacques Chailley, *Formation et transformation du langage musical*, p. 63.

⁶⁶ Expressão retida do artigo de Jacques Chailley intitulado «Niveaux psychologiques dans l'assimilation du langage musical».

TEXTOS DE REFERÊNCIA

ARTIGOS

«Cahiram em desuso os velhos autos, quer profanos quer religiosos d'envolta com os vetustos mômos e entremezes; e o Auto do Presépio (ou Colloquios do Presepio) teve afinal em Serpa a derradeira exhibição ahi pelo anno de 1835.

O que ainda subsiste apesar da sua origem secular — tão secular como a do Presépio — é o costume dos descantes ao Deus-Menino, às Janciras e aos Reis.

Em noite de Natal, ao redor dos grandes lumes alimentados a tóros de azinho, reune cada familia — principalmente entre a classe camponeza — no maior numero possível dos seus membros. E, enquanto aguardam o repicar festivo dos sinos annunciando a proximidade da classica missa do gallo, a que assistem os mais devotos, vão alternando a chavena do café e o pezado repasto das bolotas, preparadas em grossas assaduras, com apreciáveis córos ao Deus-Menino.»

(Manuel Dias Nunes, *Natal, Anno-bom e Réis*, em «A Tradição» de Serpa, Ano I, 1899, p. 6)

«Imagina-se lá até onde esta gente, leva o sentimento da sua tragédia!

Isto pensamos ao vê-los beber, como ao ouvi-los cantar! Parece que n'elles a propria embriaguez resulta ainda n'uma lustração da alma — tal ainda alli a sua attitude!

É que ninguem como o povo alemtejano tem presente a sua nobreza atávica, que parece conservá-lo sempre na expectativa de si proprio, e o leva até á expressão rythmica da sua desgraça naquelles cantos, d'um mysticismo como jámais o sentimos no mais da coral portugueza.

Pela noite, em dias de feira, mais do que nas tendas, vive nos carros, em cujas primeiras filas se junta, como que em tribus, para beber e cantar. De dia vive na modorra do sol, fechado no trabalho que exerce mechanicamente, quando se não dispersa á suggestão da vida cataleptica da campina.

Á noite, sim! A noite parece ser para esta gente, de gosto simples e transcendente, como o de nenhuma das nossas variedades ethnicas — o tempo em que desata a alma, em que mais e melhor se revela.

É então que o alemtejano se encontra n'um pretexto de vicio, como os da companhia, normalmente nas adegas; em dias de feira, na feira, nos seus carros, pela noite funda até madrugada, hora em que o canto se lhe dispersa no primeiro alvor.

Mysteriosos canticos! Como Oliveira Martins, quasi sempre o chronista do sonho, como dos nossos pesadelos, errou d'esta vez a figura do alemtejano, ao informar-nos na sua *Historia de Portugal* de que elle só rarissimamente cantava!

Bem pelo contrario, podemos afoutamente dizer, o alemtejano e sobretudo o natural do Baixo Alemtejo, rarissimamente deixa de cantar.

Alli o ouvimos sempre, extranho no seu immemorial lirismo e tão singular e entranhadamente dramatico como jámais o sentimos!

(...) Se é certo, como observa Renan, que «a litteratura não escripta de cada raça é o que ella produz de mais perfeito» que dizer do genio anonymo que consegue transmittir-se no canto de uma dor tão fundamente melodiosa como o dos pastores do Sul?

O Canto é no homem como uma especie de maré alta do sentido, quando elle se ouve em delirio, tão innocente como a criança ou como a ave. Tal o surprehendi aos pastores alemtejanos.

Não se me apartam da memoria as suas figuras mumificando traços puros, as boccas mal abertas pela voz lenta, e na garganta a alma estrangulada das modulações do canto que allí faz jorro n'um impeto de lhes arrasar a mascara!

Ha em cada um, dos muitos pastores que vi em attitude de canto, a expressão da sua raça; a ponto de que não encontraríamos melhor symbolo a defini-los que a sua cabeça de terra-cotta, em definitivo tratada pelo sol.

O que jámais póde fixar-se é o orpheon das suas noites bohemias, d'uma bohemia triste que lhes arde nos cantos e que jámais poderia tomar expressão fóra da nave que lhes fecha a campina, ou do ceu das suas adégas.

O Coro alemtejano é ainda e, sobretudo, a composição do homem no ermo, o canto da soledade que parece voar-lhe da bocca verdadeiros echos da terra.

Tambem porventura d'ahi a impressão da sua maneira, d'uma bizzarria inegualavelmente evocativa.

(...) Pois que a vida é para o Artista o aspecto delicado das coisas, como quer que sejam e onde quer que existam, de boa alma importa que elle se lhes dê inteiramente. Ora, assim o comprehende o supremo artista — o Povo, e designadamente o povo do Alemtejo, tão extranho na maneira de sentir a phrenologia da sua paizagem, como na razão rythmica e imaginativa das suas canções, que de bom grado sobrepomos ao mais do lirismo e modulações coraes da musica popular portugueza.

Com effeito, bem ao contrario do que pensava Oliveira Martins, no Baixo Alemtejo tudo canta, e, o que é mais, todos sabem cantar.

Velhos e moços ouvimos nós tardes inteiras — as raparigas ensombrando do seu canto as caras redondas, extranhos globos de luz, — a luz ambar da sua raça; elles, velhos e moços, abstractos na attitude recolhida das coisas; e

todos, de olhos longe, perdidos na mesma razão originária do seu lirismo, como fracções d'um convento disperso, entornando, religiosos, a onda triste da sua grande alma!

Porque onde o grande historiador tem razão é na afirmação absoluta da sua tristeza. Ahi sim! No Alemtejo, póde dizer-se, quasi não ha alegria. E d'ahi o facto do alemtejo, principalmente o mais meridional, cantar sobretudo a sua tristeza.

(...) A vida é, em regra, uma agonia comica, mas só os que vêem pelo coração, isto é, os simples sentem o poder irreprimivel de a confessar tal qual ella é, e, mais ainda, de a cantar.

Assim a ouvimos, em geral, na sua amargura inteira, ao Povo, quando põe a alma a falar nas suas canções e romances.

Tal tivemos tambem a fortuna de colhê-la no Alemtejo, sobretudo na feira de Beja, da bocca dos pastores.»

(Visconde de Villa-Moura, *Terras do Sul* —
Cantos alemtejanos, em «A Águia», vol.
X, 2.^a série, Porto, 1916, pp. 62-68)

«Êsses vários povos alentejanos sentem a música espontâneamente sem a sugestão de escolas nem a pressão didáctica de Mestres.

Sabe-se como essas canções irrompem da garganta dessa gente humilde, principalmente, de um simples encontro de pessoas em qualquer parte, em quaisquer circunstâncias de convívio colectivo. No trabalho, nas locandas, no estrépito das romarias, nas reuniões familiares. E ninguém lhes ensina como hão-de cantar, como o timbre das suas vozes deverá ser aproveitado. A música está dentro dessa gente e, numa fulminância de espantar, as vozes se empregam justamente na medida dos recursos vocais tornando possível um conjunto coral organizado como se uma direcção técnica o dirigisse e inspirasse.

(...) A «estepa» alentejana, como já é costume dizer-se, dilata a vista de quem a contempla, sugere a singular melodia dos horizontes, dando-nos a justeza dos planos e o equilíbrio dos contornos.

(...) O que no Alentejo se pretende denominar de áridos é menos a ausência da seiva a fazer germinar a terra do que o formidável complexo da Natureza sem necessitar do arrebique para vos fazer vibrar sem coqueterias, nem artifícios que mais a mão do homem preparou do que a espontânea erupção da vida natural.

(...) A canção do Alentejo perdura pela composta severidade dos campos e, assim mesmo, ela se anima, se agita quando, em certas terras, a Natureza foi menos sóbria e mais roçogante de tonalidades.»

(Nogueira de Brito, *Cantares do Povo*, em
«O Diabo», Ano III, n.º 145, 1937,
p. 3)

«O canto alentejano é quasi desconhecido da maioria dos portugueses que nunca visitaram a grande província. Não está fixado musicalmente em nenhuma colectânea de modas populares nem dele há notícias escritas bastantes para satisfazer a curiosidade. Pelo seu carácter, profundamente típico, deve surpreender os que o ouvirem. Precisa, por isso, o público saber de que se trata.

Um amigo, espírito aberto aos grandes ideais de fraternidade humana, mas apaixonado por tudo que diz respeito ao seu torrão nativo, António Carrilho, lembrou-me que o canto alentejano — de que é cultor — daria tema para um artigo. Disse-lhe que não fazia ideia do que fosse. Do canto alentejano tinha apenas a reminiscência de uma aguarela de Roque Gameiro: alguns homens de jaqueta, chapeirão e cajado, abismados num ar de cisma. Convidou-me a acompanhá-lo numa ida a Mértola, a fim de conhecer o canto,

no ambiente próprio. Fui e do que vi e ouvi vou prestar o meu depoimento.

O canto alentejano, devido à influência do conde de Ficalho, foi bem querido pelos intelectuais do grupo dos Vencidos da Vida, que lhe deram foros de grandiosa afirmação da arte popular. Na revista «A Tradição», publicada ao tempo, foram arquivadas muitas das cantigas que os cantadores compõem ou interpretam. Sobre as origens e características do canto é que pouco se disse. Parece não haver dúvida de que conserva aspectos da melopeia árabe, trazida à Península pelas invasões sarracenas e fixada no solo pela longa ocupação dos moiros. Há, contudo, nas suas frases, de vaga e arrastada modulação, muito das canções eslavas das estepas.

Na sua formação recente e renovação constante influem os pastores que, no fim da semana, regressam ao «monte» a renovar provisões. Durante o período de isolamento imaginam variantes, que no sábado e no domingo cantam em conjunto, introduzindo as «modas novas», que são — embora com outras cantigas — ajustamentos de frases dos velhos temas.

(...) Hoje, à parte a intervenção do harmónio ou concertina, que os amantes das tradições locais têm por sacrílega, o canto é simplesmente vocal, sem a ajuda de qualquer instrumento. É assim em Mértola, onde o ouvi na sua pureza nativa e bárbara grandeza. É por isso que toma aspectos litúrgicos de cantochão. No entanto, o alentejano nada tem de místico, nem frequenta os locais onde poderia receber a influência dos cânticos religiosos anteriores ao gregoriano. É antes um canto que brota da própria terra, toma a ondulação dela e reflecte o drama dos que ali vivem, isolados pelas distâncias, como náufragos numa ilha deserta. É um canto de nostalgia, canto de zagais e ganhões, perdidos nos montados e na campina imensa.

(...) É alguma coisa de profundo e grave, de visivelmente trágico e angustioso. Mesmo quando a letra é alegre, e às vezes irónica, a melodia é sempre de uma desoladora tristeza,

que comove profundamente até às lágrimas. Basta ver o espectáculo que oferecem os cantadores para verificar que o seu canto é a expressão humana de uma grande amargura, que procura o amparo da fraternidade para não cair no desespero.

Cantam, em regra, quatro a doze homens, e raras vezes mais. A intervenção das mulheres só se dá na ida e no regresso das fainas da apanha da azeitona e na monda triste. O canto é mais de rua do que de interior, onde tem menos ressonância. Contudo, à noite, nas vendas, os trabalhadores cantam. É a sua forma de expressão, porque o alentejano é de poucas falas. Ou queda-se silencioso, hierático, como uma figura de tragédia, ou canta. À noite, nas ruas, no meio da treva densa, ou sob o luar que dá sonho às coisas e aos seres, o grupo de cantadores surge. Caminha devagar. A certa altura pára e forma uma roda apertada. Às vezes os cantadores põem as mãos nas costas uns dos outros, para se sentirem mais próximos, mais unidos — e o canto sobe na noite.

(...) O canto, que começa como um gemido, ainda de boca fechada, alteia-se e ondula como uma seara tocada pelo vento. Há, por vezes, uma nota mais alta, ramo esgarçado de azinheira velha no meio da campina monótona. Depois termina com um lamento, que vai morrendo e se perde na distância.

Este canto, sem música, que vem do fundo dos séculos, transmitido de pais a filhos na tradição meramente oral, é das mais altas expressões da arte do povo e a plasticização perfeita do drama de quem vive, fixado à terra, nostálgico de felicidade, ansioso de paz fecunda e de vida criadora. Ouvi-lo brotar das máscaras rudes e impenetráveis dos rurais alentejanos nunca mais esquece e afervora nos esforços para que se dê ao homem que trabalha aquilo a que largamente tem jus. Foi assim que senti o canto e disso dou fé.»

(Jaime Brasil, *O canto alentejano*, em «Notícias Agrícola», Ano V, n.º 214, 1937, p. 3)

COMUNICAÇÕES

«A questão dos ornamentos ou floreios na música portuguesa, sobretudo nos corais alentejanos, levou a crer, por muito tempo, que as canções do Baixo Alentejo, ou pelo menos, o seu estilo de interpretação, eram exclusivamente de ascendência mourisca.

Em abono desta tese produziam-se argumentos baseados em certas realidades históricas: o prolongado domínio dos árabes nas regiões do Sul; a influência andaluza ou moçárabe; e, sobretudo, o que se conhece da música que ainda hoje se executa no noroeste do continente africano.

A essa tese opõe-se hoje um argumento de lógica verdadeiramente impressionante: se o canto alentejano é não só melismático mas também polifónico, e se os árabes nunca cantaram polifonicamente, como podia esse povo ter-nos brindado com aquilo que não tinha? Vá, então, de se dizer que a presença da Escola Musical do Claustro de Évora e seu polifonismo criaram o ambiente em que haviam de gerar-se os belos corais do Baixo Alentejo.

Esta nova tese, embora se apresente mais lógica, não logra convencer-nos e leva-nos a fazer uma única pergunta: — se a Escola de Évora era susceptível de tal influência, como é que o canto polifónico não se acantonou no Alto Alentejo, como seria natural, e foi surgir em toda a sua vitalidade no extremo sul da província? Veja-se o que se passa com a Universidade e sua influência no falar do povo. Aqui, bem se reconhece que a região beneficiada é a circundante e não qualquer outra afastada do seu termo. Pois o que é Coimbra no que respeita à linguagem falada, assim Évora seria quanto à linguagem musical.

Em nossa opinião — e aqui se nos oferece uma terceira tese — os corais alentejanos, a duas vozes simples ou com redobramento duma delas, terão sido levados de Entre-Douro-e-Minho para o Sul pela gente da reconquista do Algarve e ali se fixaram como privilégio que os homens guardaram para si após a ocupação. Esta tese flui do cotejo

das formas musicais e do estudo de certas particularidades que se observam no estilo de interpretação.»

(Rebelo Bonito, *Alguns aspectos da Música Popular Portuguesa*, in «Actas do 1.º Congresso de Etnografia e Folclore», Braga, 1956, vol. III, p. 79. Lisboa, Biblioteca Social e Corporativa, 1963)

«Na verdade, o folclore musical do Baixo Alentejo é de uma incomparável grandiosidade emotiva, de uma profunda comunicabilidade sentimental, que nos toca o coração.

Os corais alentejanos, simples e espontâneos, são um grito de alma que impressiona profundamente quem os ouve, não só pela gravidade e sentimentalismo de que se revestem os seus acordes melodiosos, mas também, e sobretudo, pelo misticismo e unção religiosa que inspiram e nos enche a alma.

(...) O cantar está, pois, na alma do Povo Alentejano! É para ele uma necessidade psicológica constante, imponderável, confortante.

Compreende-se que assim seja: enquanto canta, não se sente tão isolado na vastidão imensa destes campos solitários, campos da Distância e da Ausência! (...)

A *Planície Heróica*, estática e silenciosa do Baixo Alentejo, sem os seus corais, seria como catedral gigantesca sem a sonoridade de um órgão, na imagem feliz de Armando Leça...

A salmódia alentejana, com seus acordes a um tempo simples, graves e sonoros, quando entoada alta madrugada, pelos caminhos, ao saírem os ranchos de trabalhadores para as diversas fainas agrícolas, ou quando, à tardinha, delas regressam, faz-nos evocar sentido e harmonioso hino matinal ou vespertino, erguido em louvor de Deus, na Catedral imensa que é a Natureza!

E com que emoção, com que simplicidade e espontaneidade o Alentejano canta, sempre em atitude de

respeito e concentração de espírito, de olhos semicerrados, num expressionismo profundo de ritual grave, que nos revela todo o seu encantamento de alma!

Os cantares alentejanos são, incontestavelmente, a verdadeira expressão músico-etnográfica do Baixo Alentejo, um dos seus maiores títulos de recomendação e de atracção para apreciadores e estudiosos de tão característica e perturbante música folclórica.»

(Joaquim Roque, *A Música Folclórica do Baixo-Alentejo no Ciclo do Natal*, in «Actas do 1.º Congresso de Etnografia e Folclore», Braga, 1956, vol. III, pp. 278-279. Lisboa, Biblioteca Social e Corporativa, 1963)

CONFERÊNCIAS

«O folclore musical alentejano compreende as suas lindas modas, maravilhosos corais a duas, três e quatro vozes, que, tendo passado de geração em geração, chegaram até nós por via oral, íntegros, com alterações apenas acidentais, e que não lhes destroem a feição primitiva. As modas que nós hoje ouvimos cantar, foram cantadas pelos nossos avós, estes apreenderam-nas das pessoas mais idosas, e assim sucessivamente, até parar na origem, na fonte donde brotaram.

Por ser um canto a vozes, o canto alentejano tem de ser chamado um canto polifónico, embora só mereçam esse nome as peças de música abrangidas pelos moldes clássicos de harmonização. Por esse motivo, o canto alentejano é um canto polifónico “sui generis”.

E, embora não seja o único, quanto à sua característica geral de ser a vozes — também no Minho se canta a quatro vozes — é-o quanto à sua característica específica, de ser um canto a vozes, que foge do paradigma de qualquer canto polifónico, pela forma como é executado. Além dessa

particularidade, absolutamente original, tem ainda a de ser um canto apaixonado e apaixonante, que tanto nos pode fazer lembrar a música sacra, de elevação espiritual e unção religiosa, como a cantilena árabe da música marroquina.

(...) Desde já previno V. Ex.^{as} de que não defendo a tese arabista quanto às origens do nosso lindo e típico folclore musical. Mas não se pode negar nele uma certa influência dessa corrente tanto mais pronunciada quanto mais perto da fronteira. Nem é para admirar. Não se encontram ainda vestígios da civilização árabe nos costumes dos habitantes da Margem Esquerda? As mulheres de cara tapada, como em Pias, de chapéu na cabeça, como em Serpa, a cegonha para tirar a água dos poços, alguns termos do nosso vocabulário. (...)

Porque havia de subtrair-se o canto regional a esta mesma influência?

E a unção religiosa não é também evidente nos corais alentejanos?

(...) No entanto, apesar destas afinidades e semelhanças, não vamos ainda até dizer que o fundo inicial do nosso lindo folclore musical tenha sido de origem puramente religiosa. Como da música berbere, sente-se nos cantares alentejanos uma forte tendência para a música sacra. Mas há outros aspectos do nosso canto que nos fazem ir mais longe na sua origem, isto é, num sentido diferente. E é nesses aspectos que nós vamos, por ventura, encontrar a origem do nosso primoroso canto alentejano.

Que o canto alentejano se encontra envolvido nessas duas correntes — a árabe, de frequentes e aparatosos melismas e a religiosa, de sabor reverencial e místico — não sofre dúvida nenhuma, já foi dito, e tanto quanto possível exemplificado.

Qual terá sido então a base, a origem do nosso lindo folclore musical? Não é sem dificuldades que entramos neste campo, por ventura o campo de ninguém.

(...) A interpretação do nosso canto popular, para melhor dizer, do folclore popular alentejano, obedece a princípios a que é necessário rigorosamente obedecer, para ser folclore e

para ser alentejano. Tem princípios fundamentais que o individualizam. Não se canta de qualquer modo, embora nos pareça o contrário. As vozes têm a sua função distinta. É um canto rigorosamente constituído, de princípios formalmente estabelecidos. Alto, Baixo, Segundas e Solistas constituem mais as pedras fundamentais do xadrez musical alentejano, que o resultado em que se fundem, nas duas vozes sobrepostas em terceiras, primeiras e segundas. No entanto, duas zonas inteiramente distintas dividem o canto alentejano quanto à sua interpretação. A Margem Esquerda e a Margem Direita, diremos assim. Na Margem Esquerda as modas são mais leves e mais vivas, talvez mais artificiais, de mais frequentes ornatos. Na Margem Direita, dum modo especial em Peroguarda, o canto é mais rezado, menos profano, mais demorado sem se tornar monótono.

(...) As nossas modas calam fundo na nossa alma. A sua música é tão misteriosa como a própria vida. E parece que uma tristeza infinda enche a alma do Alentejano, e a única forma de a esvaziar é cantar, cantar esses misteriosos corais, solenes e graves...

(...) Se rasga a terra, a moda dá-lhe coragem e alento, é companheira na solidão que o cerca, embála-o docemente, e ajuda-o a cumprir a rude tarefa da sementeira.

(...) Se o frio do Inverno lhe pica os dedos e a cara, ou lhe enregela as mãos, a moda aligeira o serviço, acompanha o ritmo do trabalho e até parece que o frio e a água se contêm em respeito.

(...) Se ao domingo ou dia santo o Alentejano veste o fato melhor, de ver a Deus, é para com ele percorrer as ruas da terra, abrindo falas à namorada nas cantigas que lhe canta...

(...) A inspiração musical do alentejano chega a toda a parte, a todos os campos: o profano e o sagrado.

(...) Que lindos corais de carácter religioso se não cantam por esse Alentejo além!

O canto do “Menino”, dos mais vulgarizados, tão terno e tão suave, tão delicioso e tão enternecedor, é para nós o modelo perfeito das peças religiosas do Baixo Alentejo. Não

se encontra melhor nem mais perfeito em simplicidade e beleza, em graça e ternura. São duma preciosidade inexcedível os cantos do “Menino”, de Aljustrel, para nós sem paralelo, de Messejana, da Cuba, de Aldeia Nova de S. Bento e de S. Matias.

(...) Os “Reis”, solenes e majestosos, bem próprios das figuras régias do Presépio, são outras tantas peças musicais alentejanas de reconhecido valor e merecimento.

(...) Mas no Alentejo nem tudo é tristeza e melancolia, nem tudo perde o sentido alegre da vida. Há também o reverso da medalha. Há o Alentejo alegre e vivo, o Alentejo gracioso e esbelto, airoso e sacudido, tão vivamente estampado nos seus cantos coreográficos, nos seus folguedos característicos...

O “Sarapateado” e a “Dança de Tope” de S.^{to} Aleixo da Restauração, a dança “Maquineu”, de Amareleja, infelizmente perdida, são números de valor, bem alegres, moldados é certo pela pradigma do nosso lindo canto, de tendência grave e séria.

(...) O Alentejo é, pois, sem dúvida, uma Província onde se canta e se canta bem.»

(P. António Marvão, extracto da conferência *O Alentejo canta* proferida no Salão Nobre da Câmara Municipal de Beja, no dia 17 de Junho de 1956. Braga, Tip. Editorial Franciscana, 1956)

«Foram os senhores convidados a escutar alguns cantos folclóricos de uma das nossas províncias mais ricas e características neste capítulo: a província do Alentejo, ou seja, a província que se estende para lá do rio Tejo, vasto planalto ao sul do País onde predomina a cultura dos cereais, e, sobretudo, da parte mais meridional e interior da mesma província, a que se chama o Baixo Alentejo.

Seria tentador, num congresso de especialistas da cultura árabe, o poder-se assinalar nos cantos de uma região de Portugal por cerca de cinco séculos dominada pelos Árabes, ou agentes da sua etnia, qualquer influência da música de uma civilização que grandemente prezou esta arte e que dela deixou acentuados vestígios na música de outros povos, da própria Europa mesmo — sem ir mais longe, na da nossa vizinha Espanha. Pretendeu-se, é certo, vislumbrar esta influência no canto popular do Alentejo. Deve, contudo, dizer-se que não se tratava de mais do que de teorias românticas, visionárias ou poéticas, como se queira, sem qualquer correspondência com a realidade e que investigação alguma musicológica verdadeiramente consistente veio corroborar, um que outro *arabismo* fortuito não podendo formar lei nem estruturar teoria. Tanto pior, não decerto para os estudos árabes, que possuem um vasto e fecundo campo de investigação, mas decididamente para os visionários e os fantasistas do folclore...

Na realidade, a música folclórica do Alentejo, tanto como a do resto do País, é de formação essencialmente europeia.

(...) Com efeito, em nenhuma outra música folclórica portuguesa são estas sobrevivências gregorianas tão sensíveis como na música do Alentejo — pelo menos naquelas das suas manifestações que, sob o ponto de vista da etnomusicologia, podemos justamente considerar mais impressivas e significativas, e de que espero podereis ouvir algumas amostras da boca dos cantadores alentejanos que se deslocaram expressamente de Beja para vos regalar.

Digamos algumas palavras sobre o canto alentejano. A primeira particularidade que nele se pode assinalar é o tratar-se de um canto colectivo. Na sua mais eminente expressão étnica e artística, a música folclórica alentejana é uma música coral, de formulação polifónica (por aqui diverge ela já radicalmente da música árabe), o mais geralmente cantada por indivíduos do sexo masculino, factores que conferem a estes cantos uma expressão de gravidade, até mesmo de grandeza por vezes épica, não obstante o sentimento nostálgico, o

lirismo repassadamente “saudoso” de que se acham impregnados.

O mecanismo desta polifonia coral instintiva, simples nos seus lineamentos, é, por via de regra, o seguinte: uma voz solista, o *ponto*, propõe o canto, não raro de uma certa exuberância melismática; a proposta do *ponto*, ou solista, é continuada pelo *tutti*, ao qual outra voz solista, o *alto*, vem sobrepor-se, formando a sua parte terceiras (ou quintas, nos apoios cadenciais) com o *cantus firmus*, podendo, no entanto, variá-la à vontade consoante o princípio da improvisação, como acontecia no antigo *discantus* e, com efeito, chama-se por vezes no Alentejo *descantes* a este género de cantos. Trata-se, pois, de uma variedade do antigo *gymel*, ou canto a duas vozes. Parece que em tempos ainda não muito recuados se praticava uma polifonia a três vozes, assentando ainda nas mesmas bases e possivelmente em estilo de fabordão; mas o certo é que tal polifonia se encontra hoje obliterada.

Eis aqui já um dos traços consoante os quais o canto alentejano denuncia a sua descendência do canto gregoriano nas suas formas já historicamente evoluídas, ou, então, com algo que constitui um dos possíveis fundamentos destas formas e que poderiam muito bem preexistir-lhes — a questão ainda se não acha perfeitamente dilucidada em musicologia. Contudo, outros traços de familiaridade podem ser assinalados, quer pelo que respeita à tonalidade, quer pelo que se refere ao ritmo, em numerosos casos de uma grande liberdade e de uma grande flexibilidade prosódica, tal como sucedia no cantochão.

Eu não desejo alongar esta introdução à música folclórica da província do Alentejo, e desejo, sobretudo, evitar o perigo de cair em considerações demasiado técnicas ou especializadas.

(...) Seja-me todavia permitido, para terminar, acrescentar duas ou três reflexões de ordem, primeiro que tudo pessoal, a fim de, em vossa intenção, tentar situar melhor estes cantos na sua ambiência humana e no seu contexto mesológico e psicológico, para assim me exprimir.

O canto alentejano reflecte incontestavelmente o génio a um tempo altaneiro, caprichoso e, digamos, introvertido das populações que habitam o planalto, do mesmo modo que o seu habitat, que não deixa de se assemelhar a uma vasta e simultaneamente severa estepa. Testemunha ele uma vivência estética colectiva, que pode atrair a atenção tanto do sociólogo como do musicólogo. Já o escrevi, e permita-se-me que o repita aqui:

“Em meu parecer, o povo alentejano é o mais *musical* da gente portuguesa, entendendo-se por aí a sua disposição ou a sua capacidade natural para se traduzir e consciencializar em canto, a sua rara espontaneidade mélica, enfim, aquilo a que poderemos chamar a sua temperamental disponibilidade lírica, que o leva a achar boas todas as ocasiões, todos os pretextos, para dar largas à sua inata musicalidade. E, porventura, mais do que isso: a gravidade que põe no acto de cantar, para ele verdadeiro acto de identificação colectiva, de comunhão espiritual com os do seu sangue e da sua pátria, para onde quer que vá, onde quer que se encontre. Em roda, os olhos cerrados, expressão concentrada do rosto, o mais das vezes ombro a ombro ou braços com braços em ondulada movimentação, assim entoam os ganhões alentejanos os seus cantos. E é como se cumprissem um antigo e necessário ritual.” E agora têm a palavra — a palavra cantada, decerto mais aliciante do que a palavra falada — os amigos do grupo coral Capricho Bejense.»

(Fernando Lopes Graça, extracto da palestra *Acerca do canto alentejano* proferida em 1968 e inserta no vol. XIII, pp. 225-229 das *Obras Literárias*. Lisboa, Edições Cosmos, 1973)

ESTUDOS

«Na pequena região de entre Beja e a raia, que compreende Serpa, Moura, e alguns sítios mais humildes,

conservou-se uma tradição de cantar a três partes, que não tem paralelo na minha experiência de qualquer país. Tentativas rudimentares de harmonização, geralmente em terças e sextas, aparecem em várias partes de Portugal, como de outras terras... Mas o cantar de Serpa é mais complexo do que isto. As vozes, alternadamente, cantavam a melodia, mantinham longas notas, ou vagueavam em devaneios melódicos acima da própria melodia.»

(Rodney Gallop, *Cantares do Povo Português*, Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1937, p. 30)

«Nesse domingo de Páscoa, Beja folgava com *balbos* caseiros e apreciava nas adegas os *despiques* à viola e as *modas dobradas*, *pianinhas*, entoadas por trabalhadores rurais.

(...) Cantava-se por toda a cidade a moda:

Ai... ai... ai...
Santinha, santinha,
Foge à tua mãe
Que eu fujo à minha.
... ..

A musicalidade destes corais, como se fora a projecção músico-espiritual das linhas alongadas das searas ondulantes, da enfuziada dos ventos de abril, ou do esmaecer dos trigais; esta paisagem exuberante de luminosidade, quando a terra esmarelecida após o foiçar das ceifas, agostada, desnuda o espacejar dos “montes”, das povoações; o silêncio da planura, não o ermo estéril para o adventício, mas o interregno da sua fecundidade, tudo isto entusiasmava...

Certa noite — em Baleizão — após a ceia, andavam na *arruada*. O grupo caminhava vagaroso, em fileira única, encostados os homens ombro a ombro, entre o casario-bloco aferrolhado, com as silhuetas das chaminés aprumadas.

(...) Talvez porque uma educação musical nos revelara a beleza melódica dos andantes clássicos, ao ouvir estes coros de alentejanos — dos quais alguns temas se poderiam desenvolver em andamentos lentos de sinfonias — não repetimos as frases feitas em seu desprimor, apodando-os de lúgubres, árabes, monótonos, música de cantochão, etc...

No Baixo Alentejo, os corais são a natural exteriorização dos que sentem a necessidade de não estar sozinhos e, cantando agrupados, se livram daquele silêncio amarfanhador das planícies despovoadas...»

(Armando Leça, *Baixo Alentejo*, in *Música Popular Portuguesa*, Porto, Domingos Barreira, s. d., pp. 21-40)

BIBLIOGRAFIA CITADA

- ARROIO, António — «Sobre as canções populares portuguesas e o modo de fazer a sua colheita», in *Velhas Canções e Romances Populares Portugêses*, de Pedro Fernandes Thomás.
- BONITO, Rebelo — *Alguns aspectos da Música Popular Portuguesa*, in «Actas do 1.º Congresso de Etnografia e Folclore de Braga» (1956), vol. III, Lisboa, junta da Acção Social, 1963.
- BRAGA, Teófilo — Prefácio ao *Cancioneiro de Músicas Populares*, de César das Neves e Gualdino de Campos, fasc. 1, Porto, Typographia Occidental, 1893.
- BRAILOIU, Constantin — «L'ethnomusicologie», in *Précis de Musicologie*. Paris, PUF, 1958.
- BRASIL, Jaime — *O canto alentejano*, em «Notícias Agrícolas», Ano V, n.º 214, 1937.
- BRITO, Nogueira de — *Cantares do Povo*, em «O Diabo», Ano III, n.º 145, 1937.
- CALLIER-BOISVERT, Colette — *La vie rurale au Portugal. Panorama des travaux en langue portugaise*, na revista

- «Études rurales», n.º 27, Paris, École Pratique des Hautes Études, 1967.
- CARDOSO, Carlos Lopes — *Congresso Internacional dos Investigadores do Conto Popular*, extracto dos fascs. 1-2 do vol. XVIII dos *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*. Porto, Imprensa Portuguesa, 1959.
- CHAILLEY, Jacques — *La Radio et le développement de l'instinct harmonique chez les auditeurs*, in «Extrait des Cahiers d'études de Radio-Télévision», n.ºs 3-4, 1954. *Essai sur les structures mélodiques*, in «Revue de Musicologie», vol. XLIV, 1959. *Formation et transformation du langage musical*, Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1961. *Ethnomusicologie et harmonie classique*, in «Les Colloques de Wégimont». Université de Liège, 1964. *Niveaux psychologiques dans l'assimilation du langage musical*, in Sonderdrucke, Pertschufft Walter Wiora, Bärenreiter, 1967.
- DELGADO, Manuel Joaquim — *Subsídio para o Cancioneiro Popular do Baixo Alentejo*, vol. II, Lisboa, 1955.
- DESCAMPS, Paul — *Le Portugal — la vie sociale actuelle*, Paris, Firmin-Didot, 1935.
- DIAS, António Jorge — *Rio de Onor, comunitarismo agropastoril*. Porto, Instituto de Alta Cultura, 1953. *Da música e da dança, como formas de expressão espontâneas populares, aos ranchos folclóricos*, in separata do Colóquio 2, tomo III. Lisboa, 1970.
- DIAS, Jaime Lopes — *D Vida e Saber do Povo, recolha e estudo — Necessidade de uma Organização em Portugal*, in «Actas do 1.º Congresso de Etnografia e Folclore de Braga» (1956), vol. I, Lisboa, Junta da Acção Social, 1963.

- EVANGELISTA, Júlio — *O Homem do Campo nas profissões da cidade*, in separata da «Revista do Centro de Estudos Demográficos», n.º 13, Lisboa, 1962.
- GALLOP, Rodney — *Cantares do povo português*, Lisboa, Tipografia do Anuário Comercial, 1937.
- GRAÇA, Fernando Lopes — «Apontamento sobre a canção alentejana», artigo escrito em 1946, in *Obras literárias*, vol. 8; Lisboa, Edições Cosmos, 1973. «É a música folclórica uma deformação da música culta?», artigo escrito em 1953, in *Obras literárias*, vol. 13. Lisboa, Edições Cosmos, 1973. «Acerca do canto alentejano», conferência proferida em 1968, in *Obras literárias*, vol. XIII. Lisboa, Edições Cosmos, 1973.
- LAMBERTINI, Michel'Angelo — *Chansons et instruments*, Lisboa, Universal, 1914. «Portugal», in *Encyclopédie de la Musique Lavignac*, vol. IV, 1.ª Parte, Paris, Delagrave, 1920.
- LEÇA, Armando — «Baixo Alentejo», in *Música popular portuguesa*, Porto, Domingos Barreira, s. d.
- MARVÃO, António — *O Alentejo canta* (conferência), Braga, Tip. Editorial Franciscana, 1956.
- NUNES, Manuel Dias — *Natal, Anno-bom e Réis*, in «A Tradição», Ano I, 2.ª edição. Lisboa, 1899. *Costumes da minha terra — os descantes*, in «A Tradição», Ano IV. Lisboa, 1902.
- POINSARD, Léon — *Le Portugal inconnu*, Paris, Firmin-Didot, 1910.
- REBELO, Pequito — *A terra portuguesa*, Lisboa, 1929.
- RIBEIRO, Fernando Nunes — *O bronze meridional português*, Beja, Junta Distrital de Beja, 1965.
- RIBEIRO, Orlando — Conclusão da *Etnografia Portuguesa*, de José Leite de Vasconcelos, vol. IV, Lisboa,

- Imprensa Nacional, 1958. *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*, 2.^a edição. Lisboa, Sá da Costa, 1963.
- RIBEIRO, Mário de Sampaio — *Do justo valor da canção popular* (conferência). Separata da Revista da Faculdade de Letras, tomo III, Lisboa, 1935.
- ROQUE, Joaquim — *A Etnografia, o seu Ensino, as Associações e os Museus*, in «Actas do 1.º Congresso de Etnografia e Folclore de Braga», vol. III, Lisboa, Junta da Acção Social, 1963. *A Música Folclórica do Baixo Alentejo no Ciclo do Natal*, in «Actas do 1.º Congresso de Etnografia e Folclore de Braga», vol. III. Lisboa, Junta da Acção Social, 1963.
- VILLA-MOURA, Visconde de — *Terras do Sul — Cantos alentejanos*, in «A Águia», vol. X, 2.^a série, Porto, 1916.