

EXCERTO

DO

LIVRO

"FUNDÃO – MEMÓRIA, TRADIÇÃO E MÚSICA"

Autor deste excerto: José Alberto Sardinha

O CANTO POPULAR

A POLIFONIA

(...)

CANTAR A VOZES

Polifonia é a emissão simultânea de sons musicais de diferentes alturas, em harmonia, ou seja, em consonância, sons que tanto podem ser produzidos por instrumentos como pela voz humana. No que diz respeito ao canto, fala-se correntemente no "cantar a vozes", significando que esse canto tem várias linhas, partes ou vozes (entenda-se, sobrepostas).

Como acima se deixou dito, encontra-se muito disseminada, mesmo entre autores que escrevem sobre temas da tradição musical popular, a ideia de que a polifonia vocal trazida até nós na ruralidade procede do génio criador dessa entidade colectiva, mítica e portentosa que é o povo.

É uma opinião infundada e errónea.

Quem tal sustenta não conhece a História da Música e a evolução das formas

musicais. Ignora ainda como nasceu a polifonia vocal e o papel da Igreja e dos cantos litúrgicos desde a Idade Média até aos nossos dias e a sua influência sobre os cantares do povo. E com essa falta de conhecimentos, contribui para a formação do mito da criação colectiva.

Entendemos justificar-se, por isso, neste capítulo, um excuro histórico, ainda que breve, sobre as origens dessa arte de conjugar os sons musicais em consonância, a polifonia, cuja invenção Richard Hoppin, musicólogo americano e grande especialista da música medieval, classificou como sendo "sem dúvida o acontecimento mais significativo da história da música ocidental" (1).

O canto gregoriano, mais conhecido vulgarmente por cantochão, resultou essencialmente do canto salmódico hebraico, cantado pelos primitivos cristãos, reformado, condensado ou coleccionado no séc. VI por S. Gregório Magno e mais tarde consagrado pela preponderância do rito romano. Tratava-se de um canto homófono, a uma só voz, com melodia livre, mais correctamente não mensurado (o que por vezes até tem levado a falar-se em ausência de ritmo) e sobretudo melodicamente construído nos modos antigos (arcaicos ou gregorianos) e de interpretação melismática, *rectius* abundantemente melismática, posto que cada sílaba se estende livremente por várias notas musicais.

A música era naturalmente considerada uma forma superior de louvar a Deus e por isso a missa e os restantes ofícios litúrgicos integravam cânticos a que se procurava dar beleza e imprimir fervor religioso. Foi esta preocupação de embelezamento do canto litúrgico e de reforço do esplendor da própria liturgia que conduziu, pelo séc. IX (talvez até no séc. VIII), ao surgimento da primeira forma polifónica.

Tratou-se do *organum*, composto por duas vozes: além da melodia do cantochão, que é a voz principal (*vox principalis*), surgiu uma outra voz, consonante com aquela, a um intervalo de quarta inferior, mais tarde de quinta, em movimentos estritamente paralelos, mas começando e acabando em uníssono. A voz de cima cantava um tema de

1 - O mesmo autor produz também outra importante afirmação sobre a riqueza que a polifonia conferiu à música ocidental em relação às músicas de outras regiões do mundo: "é a organização sistemática dos sons verticais o que distingue a música ocidental de todas as demais, sejam as produzidas pelos povos primitivos ou pelas sumamente sofisticadas culturas orientais" - *La Música Medieval*, p. 203.

cantochão e a voz de baixo cantava uma quarta paralela.

Esta segunda voz, ou *vox organalis* (chamou-se organal a esta voz porque era um acompanhamento da linha principal, à maneira do órgão), era originariamente construída no estilo básico de nota contra nota. O *organum* organizou-se sobretudo a partir da sobreposição de duas melodias iguais, à distância dos referidos intervalos e em evolução paralela, a que se chamou contraponto, ao estilo de "nota contra nota" (*punctum contra punctum*). A consonância primitiva em *organum* veio também a tomar o nome de *discantus*.

Na voz principal, residia a melodia, ao passo que a segunda voz, na sua formulação primitiva com evolução paralela à primeira, constituía na verdade um acompanhamento ou reforço harmónico, improvisada e cantada de ouvido, sem notação. A notação estava reservada ao cantochão.

Facilmente a voz principal era reproduzida à oitava inferior, pelo que o referido intervalo de quarta passava a corresponder a um intervalo de quinta em relação à nova oitava e, por volta do séc. XI, a quarta começou também a ser cantada uma oitava acima, pelo que, ocorrendo oitava superior do cantochão, começou a praticar-se intervalos de quarta e de quinta.

Depois, entrou-se numa nova fase de evolução, na medida em que aquela voz em quartas e quintas passou a adoptar movimentos mais livres, i. e., menos presos à rigidez do paralelismo, apresentando, já no séc. XI, movimentos oblíquos. Do *organum* paralelo passou-se ao *organum* livre.

Desenvolvendo-se o carácter improvisatório da voz organal, cada nota da voz principal, ou *cantus firmus*, corresponde agora a várias notas daqueloutra. Já se não movimenta "ponto por ponto" contra o canto gregoriano; ornamenta com vocalizos, mas mantendo sempre os referidos intervalos de quartas e quintas.

No séc. XII surge assim o *organum* melismático, em que o *cantus firmus*, ou voz tenor (*vox tenens*, de *tenere* ou sustentar, posto que sustenta o canto com notas longas) canta em notas longas, ao passo que a *vox organalis* se desenvolve acima, em notas mais curtas e rápidas, fazendo melismas. Foi definitivamente com o surgimento deste *organum* melismático que a voz organal passou a correr acima da voz principal. A Schola Cantorum

de Paris cultivou e elevou a formas mais perfeitas e complexas esta solução polifônica, levando o *organum* a atingir, no séc. XIII, o auge da sua formulação.

Pertencente a esta importantíssima Escola de Notre Dame, Léonin, por exemplo, criou, acima da linha do cantochão, uma outra voz com notas mais rápidas e com ritmos retirados das danças, a que se chamou o *duplum*. Por seu lado, o célebre Pérotin, que lhe sucedeu na mesma escola, introduziu uma terceira voz, o *triplum* e até uma quarta, o *quadruplum*.

Tudo se conjugava para o desenvolvimento da música medieval e o surgimento de novas formas polifônicas, como foi o caso do *conductus* e do motete. O caso do motete é interessante. Trata-se de uma inovação constituída pela existência de vários textos poéticos na mesma composição, cada texto para cada voz da estrutura polifônica. No fundo, era a continuação da arte de *tropare*, i. e., a adição de novas palavras e música ao canto litúrgico²).

O *organum* primitivo cede perante a riqueza e a liberdade de movimento das novas composições. Foi neste período, que veio a chamar-se *Ars Antiqua*, que o motete conheceu o seu maior esplendor, atingindo composições a quatro e cinco vozes.

No séc. XIV, a chamada *Ars Nova* deu a conhecer novas formas musicais, de variadas fontes, como a chamada canção polifônica (França) e o madrigal (Itália). Distinguiu-se o grande poeta e compositor Guillaume de Machault, autor de baladas profanas em estilo polifônico, descendentes do motete, e representando a polifonia na música trovadoresca.

Note-se, porém, que a partir da Renascença o motete passa a assumir-se como uma realidade diferente da do motete medieval: abandonou-se a forma primitiva de sobreposição de textos diferentes, cada texto em sua linha, por vezes até com mistura de textos sacros e profanos.

Damos o exemplo de um motete quinhentista, de muita beleza e agradável

² - *Tropare* era a introdução no canto gregoriano de complementos textuais e melódicos no seio do cantochão, ou melhor, prolongamentos poéticos e musicais do canto oficial da igreja. Tropo era, assim, toda a adjunção, textual ou melódica, introduzida no início, no meio, ou no final do canto litúrgico. Os tropos visavam o embelezamento do cantochão e foram causa do seu desenvolvimento e enriquecimento.

audição, em que são visíveis vozes superiores ornamentando o *cantus firmus* à maneira do *organum* melismático do séc. XII. Trata-se da famosa lamentação *O mors inevitabilis*, de Hieronymus Vinders, a sete vozes, composta pela morte de Josquin des Prés, que o autor muito admirava.

O humanismo renascentista pedia simplificação musical e essa preocupação atingiu também o motete. "Trata-se agora de uma composição sacra de forma livre, em latim, sobre textos da Bíblia ou da Liturgia. É uma definição ampla que historicamente se aplicou a todo o género de formas de música sacra – antifonas, salmos, hinos, responsórios – com excepção das partes do Ordinário da Missa. Em termos muito práticos, e apenas no contexto renascentista, moteto é toda a forma de música polifónica sacra que não é parte da Missa" (3).

O motete foi, na verdade, uma realidade que evoluiu muito ao longo dos séculos e demonstrou uma sobrevivência notável, por vezes detentora de um número invulgar de vozes consonantes. Ou melhor, foi um termo musical cujo conteúdo variou muito ao longo dos tempos. Ainda no séc. XX persistia a denominação. O nosso Pre. Luís Rodrigues escrevia assim em 1940: "Nada fará tão bem à alma que deseja a paz, como uma boa composição gregoriana, ou um moteto polifónico, bem cantados, num templo" (4).

Não tem aqui cabimento desenvolvermos a matéria das formas polifónicas renascentistas *alla cappella*, que atingiram o seu máximo esplendor com Orlando di Lasso, Palestrina, Josquin des Prés e Victoria.

Não obstante, é importante lembrar, para a seara que nos ocupa – a música polifónica popular – que foi a música renascentista que consagrou o chamado acorde perfeito, constituído pela consonância de terceiras e quintas, afinal o acorde-base na maior parte da nossa polifonia popular na tradição minhota e beiralina. E foi também na Renascença que começou a transição, no tratamento melódico, do sistema modal para o tonal.

³ - *História da Música – Manual do Aluno*, 1º. Ano, de Maria José Borges e José Maria Pedrosa Cardoso, p. 110.

⁴ - *Música Sacra – História – Legislação*, p. 45.

Regressemos à forma primitiva de canto a duas vozes, em intervalos de quartas e quintas, para apreciarmos melhor a evolução dos intervalos harmónicos. Estamos a dar especial enfoque à polifonia em duas linhas, e falaremos especialmente na consonância em terceiras, visto que, como é sabido, a nossa actual polifonia popular é essencialmente estruturada no chamado *gymel*, forma de harmonização em terceiras, ou sextas, inferiores ou superiores, em relação à melodia (Douro Litoral, Beira Baixa, certas manchas da Beira Alta, Alentejo).

O musicólogo Manuel Pedro Ferreira, em importante estudo sobre a música eclesiástica medieval, acima referido, revela a existência, já nos finais do séc. XI, de intervalos de terceiras em vários tratados estrangeiros, embora algumas vezes como meras sonoridades de transição ^(*). E adianta que o assim chamado Anónimo IV, provavelmente um estudante inglês, autor de tratado de música medieval e certamente frequentador da Escola de Notre Dame nos finais do séc. XIII, "sustenta que entre os melhores compositores de *organum*, e por exemplo em certas terras como na região conhecida por Westcuntre, em Inglaterra, as terceiras maiores e menores são tratadas como as melhores concordâncias, uma vez que são muito usadas entre este povo". Daí que se atribua a origem do *gymel* polifonia estruturada em terceiras, à música inglesa.

O mesmo musicólogo, solidamente baseado nas fontes, dá inúmeros exemplos de tropos, *conducti* e outras composições sacras dos sécs. XII e XIII com profusão de intervalos de terceiras, salientando que "algumas peças testemunham a predilecção inglesa pelos intervalos de terceiras e sextas". Mas lembra ^(**) que o fenómeno não é especificamente inglês, exemplificando com obras catalãs, de Evreux, de Bolonha, de Assis e de Uppsala.

Certo é que historicamente, o intervalo de segunda veio a perder importância e mesmo a ser desconsiderado. Já no séc. XI e no XII, os compositores tendiam a considerar a segunda maior como uma dissonância, estatuto que se confirmou inteiramente no séc. XIII ^(†), a favor das consonâncias em terças e sextas, de proveniência ou de preferência inglesa.

* - *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular – Música Eclesiástica*, p. 241.

** - *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular – Música Eclesiástica*, p. 242.

† - Manuel Pedro Ferreira, op. cit., p. 240.

Quanto ao intervalo de quarta, foi perdendo a importância que assumiu no *organum* primitivo, até vir a ser também considerado como dissonância já no séc. XV. Sem embargo, pode ser observado, com carácter de raridade e de transição, mas já sem autonomia, em muitas formas musicais. A música popular minhota possui disso numerosos exemplos.

Continuando a seguir a obra de Manuel Pedro Ferreira, verifica-se que o intervalo de quarta, muito embora fosse no séc. XI predominante no repertório de *organa* em Winchester, foi, ainda antes do séc. XIV, abandonado como consonância autónoma, vindo mesmo a ser classificada por vários autores como uma dissonância.

E assim chegámos a um ponto de evolução em que os intervalos de terças, sextas e quintas (estas derivadas das quartas do primitivo *organum*), se consagraram como os de melhor consonância – e os de mais fácil aprendizagem por parte do povo.

Em Portugal aconteceu naturalmente o que ocorreu no resto da Europa. O monaquismo estendeu-se por toda a Cristandade e o noroeste peninsular já se encontrava coberto de mosteiros no séc. IX, e com eles a prática do canto gregoriano, primeiro na forma do rito moçárabe (do qual, aliás, pouco se sabe), depois, por finais do séc. XI, com a uniformização do rito romano-franco. A expansão geográfica verificada com o cantochão, também deverá ter, certamente, conduzido ao surgimento entre nós das primeiras formas polifónicas, a que acima se aludiu.

Todavia, a investigação não conseguiu ainda desvendar documentação que ateste a existência das formas polifónicas mais antigas no monaquismo português.

Solange Corbin informa ⁽¹⁾ que, no período objecto da sua investigação, de 1100 a 1385, os seus estudos não conseguiram encontrar manuscritos de música religiosa polifónica senão em Arouca, nem de música profana. Um pouco mais adiante, cita o cronista Gomes Eanes de Azurara, que conta a cerimónia em que foram armados cavaleiros após a tomada de Ceuta em 1415: *...começaram todos os clergos em alta voz Te Deum laudamus muy bem contrapontado, em fim de qual fizeram todas as trombetas uma scada...*

⁽¹⁾ - No seu celebrado livro *Essai sur la musique religieuse portugaise au Moyen Age*, p. 385.

A insigne musicóloga conclui que, se em 1415 assim se referia, com toda a naturalidade, a música "ponto contra ponto", a sua prática em Portugal já seria conhecida anteriormente, vinte anos antes, segundo a sua opinião, que nos parece aliás demasiado cautelosa. Compreende-se, contudo, a cautela, porque só poderá dar-se como provada a existência de polifonia com o arrimo documental que possa vir a ser revelado por investigação pertinente.

Não deixará, porém, de se referir que, estando o território do noroeste peninsular, já nos sécs. IX e X, povoado de pequenos mosteiros, não é crível que, à semelhança e por influência dos seus congéneres europeus, não se praticasse neles a música polifónica. Ademais, informam-nos Manuel Carlos de Brito e Luisa Cymbron que, tendo o testamento de Mumadona Dias, condessa e senhora de Guimarães no séc. X, incluído além de antifonários, saltérios, etc., algo denominado por *organum*, diversos autores se têm inclinado para considerar esta realidade, não como um tratado teológico ou de outra natureza, mas sim como designando um livro de *organum*, ou seja de polifonia primitiva ⁽⁹⁾.

Não falta quem contrarie esta interpretação, mas, ao parecer, sem fundamento, porquanto é sabido que a expansão das ordens religiosas, das suas regras, dos seus hábitos, das suas músicas se efectuou com extrema obstinação doutrinária, tenacidade e rapidez. Não se deverá, por isso, contrariar uma tal expansão musical com o argumento do vagar com que se passavam as coisas e os transportes na era medieval.

Manuel Pedro Ferreira desenvolve o assunto do manuscrito de Arouca, que contém o até agora mais antigo documento de uma composição polifónica em Portugal, com grande pormenor e profundidade ⁽¹⁰⁾. Trata-se de um Hino a S. Bernardo, composto a duas vozes na primeira metade do séc. XIII, e relaciona-o com a introdução da regra de Cister no Mosteiro de Arouca, situando o seu germen e prática no primeiro terço do séc. XII.

E assinala que os intervalos verticais desse "discante de Arouca" são de terceiras, quartas perfeitas, quintas perfeitas, sextas e oitavas e também segundas, estas embora como meras consonâncias secundárias, de transição, usadas mais frequentemente como

⁹ - *História da Música Portuguesa*, p. 20.

¹⁰ - *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular - Música Eclesiástica*, p. 213 e segs.

apogiaturas para o uníssono, aliás de harmonia com o tratado de Guido de Arezzo, do séc. XI.

Em função do que acima se disse sobre a evolução dos intervalos das primitivas formas polifónicas, esta variedade de intervalos verificáveis no manuscrito de Arouca demonstra inequivocamente que o mesmo corresponde a uma fase historicamente mais avançada dessa evolução, o que não é de admirar visto já estarmos no séc. XIII.

Através deste escurso histórico procurámos demonstrar que o nascimento da polifonia não é, nem nunca poderia ser, obra do acaso. A sua evolução foi um processo prolongado, que nasceu a partir do estudo e do fervor religioso de monges devotos e dedicados ao culto e à música, e de difícil elaboração, que exigiu esforço e conhecimento. A Igreja dispunha dos melhores e mais inspirados músicos e compositores e foi no seu seio que se gerou o canto a vozes.

As estruturas polifónicas que, depois da descrita evolução, acabaram por ser construídas e consagradas pelos principais compositores, são, por todas estas razões, o produto de uma evolução de séculos, com sucessivos desenvolvimentos, progressos e melhoramentos, o resultado do labor e talento dos melhores compositores sacros de cada época, da sua cultura e do seu amor à arte musical como forma de louvar a Deus, aprendendo sempre com as criações anteriores até atingirem novas formas progressivamente mais ricas e elaboradas.

Perante tudo isto, haverá ainda quem negue a origem eclesiástica do canto polifónico, quem defenda que a polifonia popular pôde nascer espontaneamente na voz do povo? Quando? Onde? Como? Alguém alguma vez viu o povo todo junto a compor música ou a criar novas vozes a partir de uma linha melódica inicial e principal? E o povo, entidade colectiva, sabe música para poder criar vozes em consonância, em polifonia?

Como historiámos, a polifonia não nasce de geração espontânea e, como tal, não é possível ser criada *ex nihilo* por uma entidade abstracta como é o povo.

Em suma, o nascimento e desenvolvimento da polifonia vocal foi obra dos melhores músicos e compositores que, ao serviço da Igreja, a partir da salmodia hebraica e depois do cantochão, estudaram, criaram e fizeram evoluir a arte musical ao longo de

séculos. Pelas suas qualidades musicais, pelo seu trabalho, pela sua cultura, pelo seu talento, produziram a melhor música do seu tempo.

Toda esta evolução exigiu séculos de estudo, aperfeiçoamento e prática vocal. Por isso, a construção histórica da polifonia, dada a sua complexidade, não podia nunca ser obra do acaso, ou mesmo de gente impreparada, desconhecadora da Música e das suas regras. O povo é uma entidade abstracta. Nunca estudou nem criou música, porque a criação colectiva é um mito – v. "Criação Popular", em Enciclopédia das Tradições Populares, de José Alberto Sardinha, em www.terramater.pt.

Mas, para percebermos como a polifonia eclesiástica se propagou entre as camadas populares, que é a matéria que particularmente nos interessa, é mister precisarmos e desenvolvermos um pouco mais a questão.

Sem embargo de terem as formas polifónicas sido trazidas desde a Europa Central e Inglaterra até nós pelas Ordens Religiosas através dos conventos que foram sendo disseminados pelo território português, o certo é que a aprendizagem dessas construções harmónicas imediatamente se estendeu ao clero secular, que as passou a cultivar e ensinar às capelas locais e com elas ao povo.

Já no séc. XIII se verificava essa circunstância. É novamente Manuel Pedro Ferreira que nos oferece esta preciosa informação: "Em 1217, o Capítulo Geral (da Ordem de Cister) queixou-se de duas abadias inglesas em que se cantava a três e quatro vozes à maneira das igrejas não monásticas; conseqüentemente, a polifonia a duas vozes era considerada, na época, uma prática monástica legítima" ⁽¹⁾. Não nos interessa para o nosso estudo que o reconhecido ascetismo cisterciense só admitisse polifonia a duas vozes e se rebelasse, por isso, contra o canto a três e quatro vozes. O que aqui nos interessa é que este rigor cisterciense nos dá, lateralmente, a informação que o clero secular praticava o canto polifónico – e não apenas a duas vozes, mas antes, já naquela era, a três e quatro vozes.

Assim, de início a partir dos conventos disseminados pelo país e depois através do clero secular, a Igreja foi cultivando as variadas formas polifónicas, consoante a sua

¹⁾ - *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular – Música Eclesiástica*, p. 231.

evolução histórica, desenvolvida no seu próprio seio, até aos nossos dias. Nos conventos, o povo ouvia os frades e as freiras cantando a vozes e assim foi assimilando a construção polifónica.

Além disso, o povo recebeu ensinamento da polifonia pelos sacerdotes das suas paróquias, concretamente através da formação de capelas locais (corais de paroquianos para acompanhamento da missa e demais ofícios), ensaiadas sobretudo para as grandes solenidades religiosas do ano (Natividade, Quaresma e Semana Santa, Páscoa, festas locais), mas também para a liturgia comum.

O povo que cantava nessas ocasiões litúrgicas com a capela (coro) da sua paróquia transportou de seguida para os cantos profanos (nos campos, nos trabalhos, nos serões) a estrutura polifónica assim aprendida no culto religioso. As ocasiões que proporcionavam esses cantares polifónicos eram os grandes ajuntamentos dos trabalhos agrícolas (sachas do milho, segadas do centeio, malhadas do pão, mondas do trigo, apanha da azeitona, vindimas, etc.), bem como as desfolhadas, os serões ou seroadas de Inverno.

E, para ajudar a comprovar a origem eclesiástica da nossa polifonia vocal popular, aí estão as denominações que a nomenclatura popular conservou até aos nossos dias, embora hoje descontextualizadas: descante (que era destinada à forma polifónica contrapontística e que é frequentemente utilizada pelo nosso povo para designar a voz superior à melodia, geralmente no intervalo de terceira – e que, por fim, beneficiou de tanto favor e generalização popular que até chegou a ser utilizada como sinónimo de desgarrada e de desafio); tripo (tradução corrompida de triplum, ou corruptela de tiple, palavra utilizada para identificar a voz mais aguda do edificio harmónico); “segunda”; falsete (termo erudito); “alto” e “contra” (duas denominações que provêm da escrita polifónica do séc. XV).

E também o termo “cramol”, corruptela de clamor, procissão ou cortejo rogativo fora dos templos, com cantos religiosos a vozes, que já tivemos a oportunidade de acompanhar na Ribeira Lima, em dia de compasso pascal, quando, no final, todo o povo se reúne e caminha cantando em coro em direcção à Igreja, onde terá lugar um breve ofício

religioso para fecho da Aleluia desse dia⁽¹²⁾; e bem assim o de "terno" são de procedência religiosa. Gonçalo Sampaio, escrevendo em 1931 mas reportando-se, como ele próprio diz, às práticas musicais de 1880 (cinquenta anos antes), revela-nos a origem do conjunto vocal popular que passou a designar-se por "terno"⁽¹³⁾:

"Em quase todas as freguesias (do Minho – parêntese nosso) havia dantes um *terno* organizado, isto é, um pequeno grupo de mulheres, com melhor voz e devidamente ensaladas, para na respectiva igreja alternarem os seus coros, mais artísticos, com o canto do Padre ou com os coros mais simples do povo. Essês ternos, em cuja composição entravam pelo menos uns dois baixos, um meio, um guincho e um sobreguincho, executavam quase exclusivamente composições de origem cuita, algumas de uma grande beleza e recendentes de um suave perfume místico".

Este ilustre etnógrafo que nos deixou o importante *Cancioneiro Minhoto*, apesar de algumas opiniões controversas que em lugar próprio serão objecto de análise crítica, dá-nos informações factuais importantes. Os factos, simplesmente factos, representam preciosa contribuição para muitas questões que se colocam nas coisas populares, como é esta dos corais das igrejas no Minho.

Deste texto, salientamos o reconhecimento que a origem da denominação "terno" é eclesiástica. Não apenas o canto interpretado, mas a própria denominação de "terno" para designar um grupo coral de igreja, que tem sempre vindo a ser associada à nomenclatura popular, mas que afinal tem origem no canto litúrgico.

Seguidamente, dá-nos o mesmo autor informações factuais de muito interesse para se perceber como esses cantos sacros foram transportados para a voz dos intérpretes populares, justamente através dos coros de igreja: primeiro, reconhece expressamente, que esses ternos eram "formosas e venerandas peças da mais pura arte sacra, saídas certamente dos velhos conventos de freiras, onde almas inspiradas compunham e cantavam, como é sabido, na mesma forma do bordão". Depois, duas páginas adiante, diz-nos que esses coros

⁽¹²⁾ - Atendendo ao vasto conjunto de informações ao nosso dispor, a aceção proposta por Rebelo Bonito como sendo "cortejos penitenciais", é demasiado restritiva.

⁽¹³⁾ - *Cancioneiro Minhoto*, XXXVI.

existiam na maior parte das igrejas: "(...)nas igrejas onde existe um terno coral organizado – facto que se dá na maior parte delas" (...).

Mário Sampayo Ribeiro confirma exactamente esta asserção quando escreve que os conjuntos vocais polifónicos dos conventos eram interpretados por "um terno de cantores, ou de pequenos coros, que geralmente executavam os *Kyries* da missa, as sequências em trípticos – v. g., *Stabat Mater*, *Dies irae* e *Lauda Sion*, etc. Usaram-se depois – e muito – nas *Ladainhas* e na *Via Sacra*, ao que parece" (14).

Segue o mesmo autor explicando como as vozes se sucedem e desenvolvem no canto litúrgico e termina, sempre relativamente ao canto da igreja, afirmando: "O remate dos *ternos* era quase sempre em cadência perfeita e uma vez ou outra em cadência plagal, com a subida do *guincho* da sensível para a tónica ou do sexto grau para a mesma tónica, quando acabava plagalmente".

Fala seguidamente no fabordão dos conventos e termina explicando como estes cantos polifónicos eclesiásticos se estenderam para a prática popular: "Senhora da receita (entenda-se a fórmula polifónica) – e porventura industriada pelos frades -, as gentes de alguns lugares entrou de aplicá-la, mais tarde a certas jaculatórias rogativas (*cramóis*), cuja prática vinha de longe (...). De aí passou a usá-la como lhe deu na gana, não hesitando em submeter toadas ingénuas a verdadeiros tratos de polé para as *coralizar* a seu modo. De aí talvez a razão por que, em nossos dias, os *cramóis* perderam quase por completo o seu carácter religioso e implorativo, aliás transparente na designação". Refere-se, claro está, à popularização das fórmulas polifónicas, que foram adaptadas às ditas toadas ingénuas, populares obviamente, popularização que levou consigo a própria denominação da manifestação original.

A origem eclesiástica da polifonia popular tem sido contestada, mas, como se vê e explicou, sem qualquer base ou fundamento. Quem conhece a realidade da vivência musical popular, quem conhece a prática musical dos coros paroquiais (capelas) e dos seus ensaios, mormente os dirigidos às grandes festividades religiosas, quem tem conhecimento

¹⁴ - "Música e Dança", in *A Arte Popular em Portugal*, vol. II, p. 365.

das formas polifónicas praticadas pela Igreja ao longo dos séculos, não pode deixar de concluir, com toda a evidência, que a polifonia popular é a extensão popularizada das estruturas polifónicas que o clero criou, difundiu e ensinou ao longo dos séculos aos fiéis e que estes, subsequentemente, aplicaram aos cantos profanos.

Trata-se, no fundo, da aplicação de uma técnica erudita, *rectius* eclesiástica, a uma prática popular, ou seja, aos cantos profanos.

Por amável gentileza do autor, Pre. António José Morais, de Folgoso, com quem partilhámos um colóquio sobre cantos da Quaresma, realizado há mais de vinte anos em Vouzeia e um outro, em Torres Vedras, sobre música de tradição oral em geral, possuímos dois textos inéditos de sua autoria sobre a tradição musical popular, nos quais ele demonstra inquestionavelmente a origem litúrgica de muitos cantares populares de hoje; mesmo os profanos, assim no domínio melódico como no harmónico.

Já no capítulo introdutório reproduzimos afirmações deste nosso ilustre amigo sobre a presença dos modos gregorianos em muitas melodias profanas da nossa tradição musical. Cabe agora citar algumas passagens referentes à polifonia: "É evidente que o povo, não sabendo harmonia, não a realizava de qualquer maneira que fosse. Apenas podia reproduzir o que ouvia e que mais facilmente lhe entrava no ouvido. E ouvia sobretudo nos conventos, onde naturalmente os frades executavam a polifonia da época. Dal o facto de encontrarmos o maior número de cantos polifónicos nas zonas onde abundavam os conventos" (15).

Logo de seguida, reforça a ideia: "Sabemos que o povo estava longas horas nas igrejas a ouvir os ofícios litúrgicos. Que ocorria também onde havia conventos. Os frades eram os senhores da música. Eles tinham os manuscritos e tempo para os estudar. Eles estiveram na base de todas as inovações em matéria musical, desde a notação até à mais requintada polifonia". E salientando que a música medieval se encontrava nas igrejas e conventos, onde padres e frades se dedicavam à sua decifração, ao seu estudo e desenvolvimento, escreve: "Às igrejas e capelas de conventos ia o humilde povo cristão ouvir

¹⁵ - "O cantar tradicional", inédito, de Pre. António José Morais, p. 25.

os ofícios litúrgicos e nesses ofícios os cânticos que os acompanhavam. Daí trazia motivos para os seus cantares”.

É do maior interesse voltar a lembrar aqui a citação reproduzida por José Monteiro, quando transcreve o “curioso passo da *Descrição de Lisboa*, de Damião de Góis, na autorizada versão do Prof. Raul Machado ⁽¹⁶⁾: Não posso deixar de acrescentar aqui merecidos louvores à música religiosa. Todos sabem perfeitamente como, nas principais festas do ano, saem de Lisboa mais de trinta grupos corais completos para cantar, em canto de harmonia, nas solenidades religiosas das aldeias e vilas dos arredores. Contudo, apesar de saírem no mesmo dia, as igrejas da cidade, onde se canta música harmónica, não ficam desprovidas de cantores para as suas festividades” ⁽¹⁷⁾.

Já, portanto, no séc. XVI era costume as capelas corais das principais igrejas deslocarem-se a outros templos mais modestos para cantarem a vozes nas respectivas festividades litúrgicas, assim transmitindo o seu saber e experiência polifónica. Esse costume, que se manteve até ao séc. XX, reveste-se da maior importância para a divulgação, entre o povo, das formas polifónicas praticadas pela Igreja ao longo dos séculos.

Mais, esses grupos corais eram acompanhados pelos respectivos regentes, que também ensaiavam as capelas locais, assim lhes ensinando as técnicas e a prática da polifonia. Atenta a inclinação e predisposição dessas capelas locais para a música coral, a aprendizagem não se tornava difícil, nem exigia especiais conhecimentos de harmonia. Digamos que o povo português, dotado de grande musicalidade, aliás elogiada ao longo dos tempos por muitos visitantes estrangeiros, aprendia e assimilava sem esforço, com gosto e espontaneidade as formas polifónicas que lhe eram ensinadas. Desse prazer recebemos inúmeros depoimentos das pessoas que integraram esses corais e aprenderam com os sacerdotes os cantares religiosos, mormente as suas formas polifónicas.

Os testemunhos que temos colhido entre as pessoas mais velhas um pouco por todo o país – e também, naturalmente, no aro concelhio do Fundão – confirmam-no: aprenderam a cantar a vozes no coro da igreja. Afirmam sem dúvidas e com a maior

¹⁶ - Lisboa, 1937, p. 54.

¹⁷ - *Ao redor do Fundão*, p. 162.

naturalidade que “as vozes aprendemo-las na Igreja”. Concretamente em Alcongosta, onde gravámos (no ano de 1981) cantos polifónicos verdadeiramente deslumbrantes, as intérpretes informaram-nos que durante decénios fizeram parte do coro da Igreja, que foi ensaiado sucessivamente por vários sacerdotes, que eram bons músicos e até compunham música designadamente para os jovens cantarem as Janeiras, de que mencionaram o padre Parente e o padre Rebelo. Como acima já se referiu, na Capinha paroquiou, entre 1960 e 2007, o senhor Pre. António Gama, localmente reconhecido como compositor sacro e ensaiador do coro da paróquia.

Muitos sacerdotes são efectivamente conhecidos como autores de temas hoje tradicionais, quer de música sacra (litúrgica e extra-litúrgica), quer de música profana (como por exemplo cantares de Janeiras ou de Reis, peças musicais para as tunas e bem assim cantares de roda, sendo que, em relação a estes últimos, estamos perante uma interessante matéria cuja origem, porém, não tem conhecido estudos).

Destacamos também o caso do Pre. Bernardo Terreiro, falecido em 2021 com 101 anos de idade. Natural de Almeida, estudou no Seminário do Fundão, onde aprendeu a tocar órgão. Tirou o curso de composição no Conservatório Nacional do Porto e especializou-se em canto gregoriano e direcção coral. Dirigiu vários coros, entre os quais o Orfeão da Covilhã e o coro etnográfico de Almeida. Deu aulas de música no Seminário do Fundão e no da Guarda.

Foi um compositor prolífico de canções, mas sobretudo de música sacra ⁽¹⁸⁾. Muitas das suas composições sacras foram adoptadas por todo o país para acompanhamento das celebrações das festas religiosas e respectivas liturgias.

É também aqui no concelho do Fundão, tal como aliás em muitas outras regiões do país, nos foi referenciado o costume de, durante a Quaresma, alguns sacerdotes especialmente dotados para a música, se deslocarem a muitas paróquias, mesmo distantes, para ensinar e ensaiar os cantos religiosos da quadra, em ordem a ser alcançado o maior

¹⁸ - Principais obras do Pre. Bernardo Terreiro: *Salmos responsoriais harmonizados em coro misto com acompanhamento de órgão para todos os domingos e festas do ano*, *Património musical de Riba-Coa*, *Salmos harmonizados para orfeão*.

brilho e perfeição das respectivas cerimónias. Por vezes iam até acompanhados de familiares femininos, executantes instrumentais, para ajudar nessa tarefa.

É também muito de notar o que Rebelo Bonito escreveu ⁽¹⁹⁾: "a cantiga portuguesa quando de feição arcaica é geralmente colectiva, polifónica, cingida aos modos eclesiásticos ou com eles aparentada e de inspiração religiosa. Estas características mantiveram-se até muito tarde, pois em pleno séc. XVII ainda se compunha na Península segundo as regras dos oito modos gregorianos. Resultou daqui que a música em Portugal no séc. XVIII andou paredes meias com as formas e as estruturas que vinham da Idade Média, o que explica os arcaísmos que tanto abundam no seu folclore musical" ⁽²⁰⁾.

Interessa ressaltar um outro aspecto que pode escapar à generalidade das pessoas: os estudiosos da canção popular têm repetidamente relacionado as actuais cantigas populares (profanas) com o "organum medieval", com o "gymel medieval", com o "fabordão medieval", o que pode conduzir à convicção de que o povo tenha captado estas formas polifónicas durante a Idade Média e que as tenha transportado directamente até aos nossos tempos, na tradição oral, de boca em boca, cultivando-as incólumes e sem interrupções ao longo de todos estes séculos.

Todavia, não.

Não é ilícito tirar essa conclusão a partir do apontamento histórico *supra*, sobre as formas polifónicas medievais. O que se passou terá sido coisa diferente. Passou-se que os compositores eclesiásticos continuaram, eles próprios, praticando até aos nossos dias tais fórmulas; *id est*, continuaram a compor melodias e harmonias seguindo os modelos polifónicos antigos - e continuaram até aos nossos dias ensinando-as ao povo que integrava as referidas capelas ou coros paroquiais. Estas foram as sucedâneas das antigas escolas de canto das catedrais, que passaram a ser constituídas por elementos do povo sem instrução musical (voluntários com boas vozes), nos últimos tempos sobretudo por elementos femininos.

¹⁹ - "Alguns aspectos da música popular portuguesa", in Actas do 1º Congresso Internacional de Etnografia e Folclore, p. 77.

²⁰ - Já acima fizemos referência à continuidade do ensino do canto gregoriano no princípio do séc. XX, tanto nos seminários, como nas capelas locais.

Frequentemente se justifica a polifonia popular de certas regiões (v.g. Alentejo, Minho) invocando a proximidade dos conventos e dos seus cânticos, concretizando-se mesmo com algumas ordens religiosas. Infelizmente, a maior parte dessas alegações não se encontra sustentada em documentação pertinente eventualmente provinda ou existente nesses cenóbios, ou que comprove a prática polifónica antiga – e/ou recente – nos mesmos, não ajudando, por isso, ao estudo sereno da matéria, mas, ao invés, à criação de certos mitos, depois repetidos por vários autores.

Não deverá ser este o caminho da investigação. É mister situar bem a questão. Como se disse acima, de início foram efectivamente os conventos que receberam, através das respectivas ordens religiosas, as primeiras formas polifónicas e as difundiram em Portugal.

Mas quanto à difusão da polifonia junto das camadas populares, teremos de concluir que o sopro principal não adveio do clero regular, mas sim do clero secular. Os mosteiros fundaram as suas *scholae cantorum* e foi o culto da música aí praticada que fez nascer na Alta Idade Média o cantochão e mais tarde a polifonia. Foi no seu seio que a música vocal conheceu a Ars Nova, com o grande Guilherme de Machault, que foi frade, poeta, músico e uma grande personalidade ética, religiosa e musical do séc. XIV.

Mas, transcorridos os séculos, foi o clero secular que transmitiu nas pequenas localidades a arte musical polifónica e a ensinou ao povo.

No Portugal quinhentista, tal como sucedeu em Espanha e no resto da Europa, operou-se o "alargamento progressivo da prática musical polifónica das capelas privadas dos reis e dos Infantes às capelas das Sés, as quais parecem ter cultivado predominantemente até essa altura o cantochão" ⁽²¹⁾. Manuel Carlos de Brito e Luísa Cymbron citam as Sés Catedrais possuidoras de capelas polifónicas: Lisboa, Braga, Porto, Lamego, Viseu, Guarda, Elvas, Portalegre, Coimbra, Évora, Funchal, Angra, Ponta Delgada ⁽²²⁾. Do arquipélago dos Açores referem a existência de mestres de capela nas principais

²¹ - Rui Vieira Nery, citado por Manuel Carlos de Brito e Luísa Cymbron, *História da Música Portuguesa*, p. 40.

²² - *História da Música Portuguesa*, p. 42 e 43.

igrejas de algumas vilas.

Não é possível estabelecer-se relação entre esta prática polifónica religiosa com a prática popular coeva. Não se pode sequer assegurar que nessa época o povo cantasse a vozes nos campos. Apenas se faz esta referência para certificarmos que na Renascença o canto polifónico já transitara dos meios conventuais das origens para as Igrejas e catedrais, onde era cultivado com composições do clero secular e até de autores laicos⁽²³⁾. O que, não sendo novidade, é importante deixar frisado para esclarecimento dos espíritos menos familiarizados com as origens e a evolução multi-secular do canto polifónico.

A Sé de Braga continuava cultivando a música litúrgica antiga e não foi afectada pela reforma pós-tridentina do canto gregoriano. Manuel Pedro Ferreira, na sua pesquisa e estudo sobre o Gradual (livro de cantos litúrgicos da Missa, com respectiva notação) de Braga, de D. Diogo de Sousa, do século XVI, afirma que o mesmo terá estado em uso até finais do século XVIII⁽²⁴⁾.

A polifonia religiosa seguia o seu caminho. Distinguíram-se grandes compositores como Vicente Lusitano, que compôs motetes a cinco, seis e oito vozes. Mas, claro está que nas pequenas localidades não havia mestres de capela, grandes compositores, nem escolas de moços cantores, como havia nos conventos (v. g. Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra) e nas catedrais referidas. Existiam apenas, à sua modesta escala, os sacerdotes com os seus paroquianos, a quem aqueles ensinavam os cânticos litúrgicos para embelezamento e brilho das cerimónias religiosas.

No séc. XIX, nos conventos e mosteiros continuava a cantar-se nos moldes tradicionais da Igreja. Mas a "extinção total e imediata das ordens religiosas do sexo masculino" em 1834, medida de efeitos extremamente nocivos do ponto de vista social, assistencial e cultural (não falando no roubo e venda dos bens de mão morta), deu fim à prática musical nos conventos masculinos.

Como consequência dessa medida anti-clerical, os frades transitaram para o

²³ - Lembremos o caso de Damião de Góis, cronista-mor do reino, figura do humanismo, músico amador que compôs motetes a cinco vozes.

²⁴ - *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular – Musica Ecclesiastica*, p. 123.

século e, de entre eles, os músicos encontraram postos e cargos nas igrejas e catedrais de todo o país, onde a música polifónica prossegua o seu caminho.

Mesmo que, a partir da Regeneração, as Ordens Religiosas tivessem a pouco e pouco regressado, começando pelos Jesuítas e pelos franciscanos, a prática musical conventual nunca mais recuperou a importância e o esplendor de outrora. E se a influência da música litúrgica sobre a música do povo já provinha maioritariamente, como parece provável, da parte das igrejas e catedrais, a partir da extinção das ordens religiosas a influência dos conventos decaiu completamente.

Portanto, desde então, a música do povo deixou definitivamente de ser alimentada pela música conventual. Foi o clero secular que manteve em uso o canto gregoriano e o canto polifónico até ao Concílio Vaticano II e foi, portanto, o influxo da música litúrgica ensinada ao povo pelo clero nas igrejas, paróquias e catedrais que sobretudo o levou a adaptar aos cantos profanos a estrutura polifónica assim aprendida.

Este veio secular foi desde há séculos alimentado e transmitido através da aprendizagem nos seminários. Mas agora, com a extinção das ordens religiosas, o ensino musical nos seminários aumentou substancialmente a sua importância. Voltamos a citar Manuel Carlos de Brito e Luisa Cymbron: "Do mesmo modo que sucedeu com a música religiosa, o ano de 1834 marca o início de uma nova época a nível do ensino, essencialmente caracterizada pela perda do papel da Igreja e pela extinção do Seminário da Patriarcal em favor de uma instituição mais moderna, decaída no modelo francês posterior à Revolução de 1789. A extinção das ordens religiosas e em geral a substancial diminuição dos rendimentos da Igreja ocasionaram o encerramento de muitas escolas catedrais e conventuais, passando o ensino da música religiosa a ser feito nos Seminários, embora a um nível bastante mais elementar e restringido quase só ao cantochão" ⁽²⁵⁾. É precisamente este "nível mais elementar" que especialmente nos interessa, na medida em que é este canto que vai ser ensinado ao povo e que este vai levar para os seus cantares.

Confirmam-no outras fontes.

²⁵ - *História da Música Portuguesa*, p. 141.

O já referido livro do Concílio Plenário Português, de 1926, reproduz, em apêndice, o Código Jurídico da Música Sacra "*Motu proprio*" de Pio XI, de 1903, onde, depois de se definir o canto gregoriano e de se lembrar que ele é o supremo modelo da música sacra, apela-se ao incentivo da sua prática junto dos fiéis e, a respeito da polifonia, vêm transcritas as indicações pontificais, já do séc. XX (²⁶): "As sobreditas qualidades realizam-se em sumo grau na polifonia clássica (...) que se aproxima bastante do supremo modelo de música sacra, que é o canto gregoriano e mereceu, por este motivo, ser admitida, juntamente com o canto gregoriano, nas funções mais solenes da Igreja, quais são os da Capela Pontifícia".

E mais adiante: "Será contudo lícito, nas maiores solenidades, alternar o canto gregoriano do coro com os chamados *falsibordoni* ou com versículos em semelhante modo convenientemente compostos". De notar a referência ao fabordão (originariamente designado por falso bordão – v. adiante).

O mesmo Código determina também que "Nos Seminários de clérigos e nos institutos eclesiásticos, segundo as prescrições tridentinas, consagrem-se todos com diligência e amor ao já louvado canto gregoriano tradicional, e os superiores sejam nesta parte liberais em animar e louvar os seus jovens súbditos. Igualmente, onde for possível, promova-se entre os clérigos a fundação de uma *schola cantorum* para a execução da sagrada polifonia e da boa música litúrgica".

A Constituição Apostólica *Divini Cultus* de Pio XI, de 1928, também incluída no sobredito livro, incentiva o canto polifónico da seguinte forma (²⁷): "Com razão a polifonia sacra ocupa o primeiro lugar depois do canto gregoriano: por isso desejamos nós ardentemente que as capelas deste género (capelas de músicos, sucessoras das *scholae*), florescentes desde o séc. XIV ao séc. XVI, se renovem e prosperem sobretudo naqueles locais em que a frequência e intensidade do culto divino exigem maior número e melhor selecção dos cantores".

²⁶ - Concílio Plenário Português (MCMXXVI), no Apêndice XI. Igualmente reproduzido em *Música Sacra - História, Legislação*, de Pre. Luís de Sousa Rodrigues, p. 171

²⁷ - Apêndice XII. Ver também *Música Sacra - História, Legislação*, do Pre. Luís de Sousa Rodrigues, p. 189.

E sobre o ensino nas casas religiosas, dispõe que deveria haver "nos Seminários e em todas as outras casas de estudos para a conveniente formação de um e outro clero, frequentes vezes e quase todos os dias uma breve lição – ou exercício de canto gregoriano e de música sacra" ⁽²⁸⁾.

Acresce a tudo quanto acima se deita dito, a escassez de conventos de ordens religiosas na Beira Baixa, assinalada por José Mattoso, Suzanne Daveau e Duarte Belo ⁽²⁹⁾. Estes autores concretizam: "A cobertura religiosa (das ordens monásticas – parêntese nosso) da Beira Baixa é portanto escassa e irregular. A predominância franciscana denota o carácter francamente popular do apostolado a que os religiosos se entregavam. Mas os conventos eram pobres e com poucos frades. É provável que se contentassem com a pastoral urbana e deixassem o campo à assistência dos párocos de aldeia, pouco instruídos e tradicionalmente condescendentes para com as tradições locais".

Estas multisseculares circunstâncias terão acentuado que a tradição musical polifónica estivesse entregue aos clérigos locais e às relações estabelecidas, tanto ao nível da composição, como da propagação, entre os sacerdotes desta província e respectivos paroquianos, sobretudo, como se disse, através das capelas locais (coros da igreja). Não deverá outrossim esquecer-se que a aprendizagem musical e polifónica da cleresia secular tinha origem nos seminários.

Não se pense, porém, que as formas polifónicas que o clero compôs a partir do que aprendera nesses seminários e que transmitiu ao povo português possuíam a complexidade e a opulência das estruturas harmónicas que o canto litúrgico e depois o canto profano erudito apresentaram ao longo dos séculos, desde a idade de ouro da música vocal renascentista. Do que aqui, na tradição popular portuguesa, estamos falando é de composições modestas, de construções polifónicas simples embora de belo efeito, como vamos explicar e podemos escutar nos CDs que acompanham esta obra,

E a este respeito é digno de registo um facto indesmentível: as formas polifónicas conhecidas hoje entre o nosso povo não são tributárias das inovações

²⁸ - Ver também *Música Sacra – História – Legislação*, do Pre. Luís de Sousa Rodrigues, p. 185.

²⁹ - *Portugal, o Sabor da Terra*, p. 405.

introduzidas no séc. XIV pela Ars Nova, antes parecendo conservarem o carácter elementar ou rudimentar da primitiva escola polifónica medieval.

Não chegaram à prática popular os aperfeiçoamentos e desenvolvimentos, enfim a complexidade, que a Ars Nova introduziu na história da harmonia, e muito menos do esplendor da música coral renascentista, certamente pela dificuldade de execução por parte de intérpretes imprevistos e de vozes não educadas. Lembramos um caso que já referimos no capítulo sobre a Quaresma ⁽³⁰⁾: ainda na primeira metade do séc. XX, na Procissão dos Passos de Faro, em cada passo eram entoados motetes a quatro vozes *alla capella*, "antiquíssimos mas de autor desconhecido" (o autor transcreve partituras).

Saíentamos este caso para ressaltar que este canto polifónico, dada a sua complexa construção harmónica (que exigia, naturalmente, ensino, conhecimentos de música e ensaios) não chegou a criar raízes na tradição popular, acabando por cair em desuso na referida procissão.

Dos nossos polifonistas da Renascença, Manuel Mendes, mestre de capela e compositor quinhentista, e dos seus discípulos Manuel Cardoso, Duarte Lobo e Filipe de Magalhães, nada transitou para o domínio popular, justamente porque a polifonia popular, como estamos dizendo, reteve apenas as fórmulas mais simples que ouvia na polifonia litúrgica.

Por isso falamos de criações eclesiásticas modestas cuja composição se manteve fiel à rudeza ⁽³¹⁾ do *organum* e à simplicidade do *gymel* da Idade Média. Foram, pois, as composições polifónicas mais elementares, mais simples (aquelas que provinham dos primórdios medievais), construídas com intervalos harmónicos de fácil aprendizagem e apreensão, que os sacerdotes foram, ao longo dos séculos, criando, repetindo, praticando e ensinando aos seus paroquianos através dos cânticos religiosos.

E foi esta polifonia litúrgica, ou melhor, essas fórmulas polifónicas mais simples que o povo aprendeu, assimilou e aplicou aos cantos profanos do seu repertório. Tais assimilação e popularização foram sendo realizadas ao longo dos tempos e a sua

³⁰ - Pre. José António Pinheiro e Rosa, em *Procissões de Faro*, p. 39.

³¹ - Termo utilizado por Maria Antonieta de Lima Cruz, *História da Música Portuguesa*, p. 73.

subsequente adaptação ao canto profano foi evoluindo também temporalmente, incidindo sobre os temas populares em curso na corrente da tradição oral em cada época histórica.

Assim se explica que a esmagadora maioria das melodias profanas sobre as quais o povo aplicou as ditas formas polifônicas seja constituída por exemplares de estrutura tonal, frequentemente de construção recente e singela, que passam, com a introdução de diversas vozes, a aparentar uma densidade e arcaísmo que afinal apenas resulta da imponência do edifício harmônico em seu torno construído, ou melhor, aplicado. Melodicamente, foram, na sua maioria, construídos depois da predominância do tonalismo setecentista.

Deve, pois, lembrar-se que, no que respeita à nossa polifonia popular, o que chegou até aos nossos dias foram as formas do canto litúrgico medieval, mas não os trechos musicais em si. As músicas medievais perderam-se no tempo, à excepção, bem entendido, da que é possível conhecer através dos documentos. O que perdurou foram as estruturas polifônicas, as quais eram transmitidas entre os compositores sacros, mais brilhantes ou mais modestos (*in casu*, nos sacerdotes locais, mais modestos), que se sucederam no tempo e que as foram aplicando aos temas musicais que iam criando ao longo dos séculos até aos nossos dias.

Por todo o exposto, as formas de canto polifónico que chegaram até aos nossos dias na boca do povo não são fruto do acaso, nem nasceram de geração espontânea ou por criação colectiva, coisa que, aliás, não existe. São todas elas tributárias das antigas formas polifónicas litúrgicas da Igreja que se foram elaborando a partir da Idade Média e que continuaram a ser cultivadas até ao séc. XX.

E aí estão, para comprovar a pervivência da composição eclesiástica antiga, as notícias que alguns autores nos fornecem sobre a prática musical religiosa no concelho do Fundão em épocas mais recentes:

Na vila, pelos anos 1930, em quarta feira santa, celebrava-se o "Ofício de Trevas, ou cântico de Matinas e Laudes, de que faziam parte, para além dos salmos e responsórios, as Lamentações de Jeremias, orações que remontam ao séc. V, por isso das mais antigas da Igreja. Era cantado por oito ou mais sacerdotes, alguns deles grandes músicos. O grupo coral

da paróquia que intervinha no cântico dos responsórios tinha ao órgão Lucília Figueira, sendo regidos pelo padre Corte Real ou Barata e acompanhado com violino pelo Padre Parente, compositor de várias obras de carácter religioso e não só.³²

Pela mesma época, em Alpedrinha, em quinta-feira santa, "à noite, depois dos responsórios, lições de trevas, ofícios, etc. acompanhados a órgão, instrumentos de corda, e vozes, e que em tempos pouco afastados tanta gente atraíam à Igreja Matriz pela excelência da boa música"³³.

A POLIFONIA POPULAR DO FUNDÃO

A recolha musical do Fundão autoriza inquestionavelmente a conclusão da filiação da polifonia vocal popular na música sacra, não só através da análise das formas polifónicas registadas que de seguida faremos, senão também pelo que nos é possível extrair do estudo de muitos exemplares (Martírios do Senhor, Ladainhas da Aleluia, Benditos, Encomendações das Almas, cânticos da Paixão, Aleluias, etc.) que estão hoje integrados no conceito de música religiosa tradicional. Muitos deles já não integram a liturgia, mas é fácil perceber e provar, que já o fizeram. É claríssimo que sim. Outros nunca fizeram parte dos ofícios litúrgicos, como é o caso consabido das Encomendações das Almas, mas a marca eclesiástica está bem patente na sua estrutura musical, já melódica, já harmónica.

Entretanto, a liturgia e os respectivos cânticos transformaram-se, sobretudo por força das alterações introduzidas pelo Concílio Vaticano II. A partir daí, muitos desses cânticos deixaram de ser entoados durante a liturgia moderna e, por isso, transitaram para o já referido conceito, assim de certa forma enganador, de música (religiosa) tradicional.

Aqueles que contestam a origem litúrgica da polifonia popular não apresentam nenhuma teoria sobre outra origem, tudo levando a crer que defendem a criação colectiva, espontânea, do povo e, como tal, que a polifonia seria também fruto dessa criação popular.

³² - Maria de Lurdes Tavares Monteiro, *A mais honrada aldeia do reino*, p. 124.

³³ - António José Salvado Mota, *Monografia d'Alpedrinha*, ed. 1933, p. 470.

Engano puro. Tal coisa não existe. Nunca se viu, nem irá ver, o povo todo junto a compor música. A criação é um acto individual, obviamente dentro dos parâmetros musicais que o criador recebe da tradição musical antecedente.

E, nesta seara, a Igreja dispôs ao longo dos séculos do concurso dos melhores compositores. Não falamos apenas dos que alcançaram a celebridade, mas também dos monges músicos anónimos, bem como – com repercussão directa a nível popular – dos anónimos sacerdotes que ao longo da História estiveram junto das suas comunidades paroquiais (estes naturalmente mais modestos), ensinando-lhes o canto de órgão, ou canto e vozes, e compondo para elas novos cânticos para honra e glória de Deus e dos Santos.

O povo começou por transportar para os trabalhos do campo os cantos litúrgicos da época respectiva. Exemplos: os cânticos ao Menino Jesus e aos Reis Magos foram adoptados durante a apanha da azeitona e a apanha da castanha; nos trabalhos agrícolas da época quaresmal, cantava-se os Martírios do Senhor, o Senhor Deus misericórdia e, na Semana Santa os cânticos da Paixão; após o Domingo de Páscoa até ao Pentecostes, as Alvíssaras, as Aleluias e as festividades locais ligadas à alegria da Ressurreição, como é o caso da Senhora das Necessidades na Soalheira, a Senhora da Serra em Castelo Novo, ou o S. Macário no Alcaide; nas vésperas de quinta-feira de espiga, as Ladinhas e o cântico da Ascensão; pelo Verão fora, as romarias aos variados santos locais, mesmo os mais longínquos: Senhora da Póvoa, Senhora da Rocha na Barroca, Senhora das Preces na Aldeia das Dez, e, claro está, a Santa Luzia.

Mas fundamentalmente foi a expansão da polifonia que mais profundamente marcou a música popular. O povo passou a aplicar nos cantos profanos as fórmulas polifónicas que aprendera nos cânticos religiosos. E assim surgiram jogos de roda cantados em gymel, cantigas de serão em fabordão, modas da sacha e outros cantos de trabalho entoados a duas ou três vozes.

A Cova da Beira e especificamente o concelho do Fundão possui uma particular abundância, na sua música de tradição oral, de exemplos polifónicos. E a importância da sua polifonia vocal é tamanha que os cantares monódicos de outras regiões vizinhas, muitos deles ao adufe, levam aqui um tratamento harmónico que modifica o próprio trecho musical,

não apenas pelo facto de ser cantado a vozes, senão também no seu andamento e no seu ritmo. Ganham um tónus especial de majestade. Torna-se o canto mais lento, com um tempo livre à semelhança do cantochão medieval, o que o leva frequentemente a prescindir do adufe, pois este, por imposição dos seus batimentos, regularizaria o tempo e o compasso.

Note-se que o canto polifónico não é incompatível com o acompanhamento de adufe, como é visível no canto de romaria à Senhora da Póvoa gravado no Telhado em 1981, cantado a duas vozes femininas em *gymel*, bellissimo exemplar de polifonia acompanhada ao adufe – Faixa 7 do CD 6.

Certo é, porém, que o povo prefere cantar a vozes sem adufe. Repare-se que o canto de S. João registado em Silveiras, em coro misto fazendo duplo *gymel* (terceiras superiores à melodia tanto nas mulheres como nos homens) apresenta toque de adufe apenas nas pausas do canto, justamente para não condicionar a interpretação vocal ao ritmo daquele – Faixa 30 do CD 6.

E compare-se a moda de S. João de Lavacolhos em versão monódica com acompanhamento vivo de adufe (ainda assim com interpretação vocal arrastada – Faixa 15 do CD 6), com a versão polifónica da mesma melodia, esta registada em coro misto no Souto da Casa, sem adufe, ganhando uma expressão quase orfeónica, mais solene – S. João antigo, Faixa 43 do CD 5.

É inquestionável que o canto polifónico atinge a sua máxima expressão a *capella*, sem acompanhamento de adufe ou de qualquer outro instrumento, na medida em que os intérpretes se sentem mais libertos do compasso, podendo acentuar certas sílabas da prosódia, ou ressaltar os melismas e, sobretudo, prolongar solenemente os finais de frase.

Por isso, os exemplares mais característicos da polifonia local não levam acompanhamento de adufe e apresentam um tempo menos regular, um ritmo menos marcado, mais livre, sobretudo nos finais de cada frase, arrastados e majestosos. Este canto polifónico ganha assim um encanto particular, uma força colectiva por vezes arrebatante, que pode ser ouvida e sentida nos numerosos exemplos a vozes que colhemos no concelho do Fundão e que seleccionámos nos CDs que acompanham este livro – v. guia de audição dos mesmos.

Frequentemente aconteceu também que a polifonia foi utilizada para ornamentar modas bailadas com seus ritmos próprios, tornando-as completamente diferentes, mais lentas, com um andamento mais livre, diga-se quase irreconhecíveis. Damos o exemplo notório de uma moda bailada, em compasso ternário, intitulada "Lá em cima, ao castelo". No Souto da Casa, gravámos um exemplo ao realejo, com andamento vivo, dançante, salteado, que o povo ali titula como um vira – Faixa 8 do CD 7. Muito perto dali, na Aldeia de Joanes, gravámos a mesma melodia, mas agora interpretada por um coro misto, em polifonia nas vozes femininas – Faixa 9 do mesmo CD 7.

Assim interpretada, esta moda bailada perdeu vivacidade, mas ganhou em riqueza musical. Adoptou um andamento mais lento, mais tranquilo, quase solene. Em suma, tocada ao realejo, assume-se como um vira – que na realidade é, ou começou por ser –, bailado com vivacidade e pares soltos em baile aberto; ao passo que cantada em coro, serve como uma cantiga de serão e também como simples, por menos ritmado, baile de roda.

Para se ter ideia da circulação dos temas populares (matéria a estudar noutra sede), é importante referir que no concelho de Bragança também é conhecida esta moda bailada, com o mesmo título, a mesma melodia, o mesmo compasso e essencialmente as mesmas quadras populares com métrica pentassilábica ⁽³⁴⁾.

O FABORDÃO DO FUNDÃO

A força e a beleza que se desprende do canto polifónico popular do concelho do Fundão resulta ainda de um factor importante, relativamente raro na música de tradição oral: é que muitos dos exemplos de polifonia vocal aqui registados têm a segunda voz à terceira inferior da melodia. Esta característica resulta seguramente do antigo fabordão, aqui incompleto, por ter subsistido apenas essa corda inferior.

Associamos o fabordão "completo" à estrutura harmónica dos chamados

³⁴ - *Rio de Onor – comunitarismo agro-pastoril*, de Jorge Dias, p. 257.

"cramóis" da Gralheira, recolhidos por Virgílio Pereira na sua pesquisa nos conceiros de Cinfães e Resende nos anos 1930, e estudados por Rebelo Bonito ⁽³⁵⁾, os quais ostentam uma voz inferior à melodia e outra superior a esta. E qualificamos como incompleto o fabordão que apenas possui a corda inferior à linha melódica principal. Admitimos que esta distinção seja demasiado exigente e que se possa simplesmente classificar como fabordão, também ele perfeito por completo, o edifício harmónico dotado apenas da linha inferior ao *cantus firmus*, em intervalos de terceiras paralelas.

O fabordão era uma antiga fórmula harmónica do canto da Igreja, talvez proveniente do século XIII, composto a três vozes reais: além da melodia ou *vox principalis*, uma *supra vocem* na terceira (primitivamente quarta) superior à melodia e uma outra inferior a esta, em intervalos de terceira. Se o coro for misto, poderá comportar, para maior riqueza do conjunto harmónico, uma oitava superior ao *cantus firmus*, criando um intervalo de sexta maior e ainda uma oitava inferior, esta naturalmente a cargo das vozes masculinas.

"Os corais em fabordão constituíram noutras eras uma das formas mais elevadas do canto religioso" ⁽³⁶⁾. Tudo indica que, a nível popular, a antiga construção harmónica do fabordão (assinalada pelos mais variados tratadistas) foi sofrendo simplificação ao longo dos séculos.

Como acima ficou referido, os antigos intervalos harmónicos de quartas acabaram por ser substituídos por intervalos de menos difícil execução, baseados fundamentalmente em intervalos de terceiras.

Nasceu o fabordão a partir da harmonização em terceiras, tal como se praticava no *gymel*, mas aplicando esse intervalo vertical abaixo da melodia. Ocorrendo uma oitava inferior à melodia, temos um acorde de sexta. O mesmo acontece quando no *gymel* o *cantus firmus* tem uma oitava superior.

Falamos em fabordão completo e incompleto, mas talvez não seja absolutamente acertada a classificação. Aliás, se bem consultarmos os tratadistas, o próprio

³⁵ - V. *Cancioneiro de Cinfães*, de Virgílio Pereira, ed. Junta Distrital do Porto, e também *Cancioneiro de Resende*, do mesmo autor.

³⁶ - Rebelo Bonito em *Cancioneiro de Resende*, de Virgílio Pereira, p. 43.

conceito de fabordão não é unívoco, nem a própria origem do termo, a que seguidamente aludiremos.

E porquê fabordão? Manda a regra que a harmonia se apoie na melodia do canto, dizendo-se que o coro é em bordão precisamente quando as vozes graves cantam a melodia e são, nessa medida, apoio ou bordão das outras – e daí o termo *vox tenens* (voz que sustenta). Porém, quando a melodia está na corda superior, a voz grave, continuando embora a fazer um bordão, é na realidade um falso bordão (fabordão, do francês *faux-bourdon*). Na tradição musical portuguesa são conhecidos exemplares perfeitos de fabordão nos referidos “cramóis” durienses colhidos por Virgílio Pereira.

Lembremos o que nos diz o Dicionário Musical, de Tomás Borba e Fernando Lopes Graça: “o fabordão é em princípio uma harmonia cuja base fundamental ou bordão deixou de existir realmente na parte mais grave e passou falsamente para a parte superior. Como fórmula prática de harmonização, porém – seguimento paralelo de acordes de terceira e sexta (primeira inversão dos acordes de três sons) –, foi no séc. XIII que apareceu na Inglaterra e, pela facilidade de realização, foi logo aproveitado pelos polifonistas de ocasião. (...) A notável simplicidade deste primitivo fabordão deu ocasião a outras formas de harmonização um pouco mais ricas, embora baseadas sempre no princípio da nota contra nota” (contraponto).

Dão-nos os mesmos autores seguidamente a pauta musical do *Benedictus* que em todas as capelas-catedrais do país se cantava outrora nos ofícios solenes da Semana Santa.

A análise dessa partitura mostra-nos um canto a quatro partes, que começa com um acorde de fá/lá/dó/fá, do grave para o agudo. A corda inferior, o fá, executa um intervalo vertical de terceira maior, ao passo que a linha superior, o dó, faz uma terceira menor, ambas em relação à melodia, o lá, que é a tónica. Por fim, o fá superior corresponde a um intervalo de oitava em relação ao falso bordão.

O canto evolui, apresentando intervalos de terceira aumentada, de quartas e de terceiras, finalizando com um acorde de sol/si bemol/ré/sol, do grave para o agudo (intervalos ascendentes de terceira menor, terceira maior e quarta perfeita).

É devida uma referência especial aos chamados fabordões da Gralheira, recolhidos nessa freguesia do concelho de Cinfães, em 1947, por Virgílio Pereira, e estudados por Rebelo Bonito (³⁷). Trata-se de seis cantos populares que o autor transcreve no tom de fá, um fazendo a cadência intermédia num acorde final de fá/dó/fá/lá e finalizando o trecho em lá/fá/lá/dó, sempre do grave para o agudo; e os restantes cinco terminando no acorde de fá/dó/fá/lá. No concelho de Resende, Virgílio Pereira colheu apenas um fabordão, na freguesia de S. Martinho de Mouros, terminando no acorde de dó/fá/lá (³⁸).

A estrutura harmónica destes fabordões é a que já descrevemos: uma voz superior à melodia, em intervalos de terceiras, maiores e menores, e outra inferior à distância de terceiras, também menores e maiores. A voz grave, o grosso, faz a oitava da corda principal, estabelecendo com a linha que lhe é imediatamente superior um intervalo de sexta, por vezes menor (lá a fá).

O acorde final merece menção. Detecta-se que a linha inferior à melodia evoluiu para um intervalo de quarta perfeita (dó a fá), o que significa que, em relação ao "grosso", está à distância de uma quinta, também perfeita. Trata-se, pois, de um acorde rico, que comporta, do grave para o agudo, os seguintes intervalos: quinta, quarta e terceira.

O que pouco ou nada está estudado é o fabordão fundanense, ou o que resta dele. Tudo indica que também aqui terá existido o fabordão na sua formulação completa, como nos é demonstrado pelo extraordinário São João colhido nas Donas, bem como o cântico a Santa Luzia que conseguimos gravar na Aldeia de Joanes, magnífico exemplar polifónico a três vozes cuja audição se recomenda vivamente – Faixa 1 do CD 8.

Salientemos também a Encomendação das Almas do Telhado – Faixa 1 do CD 4 – que tem uma estrutura polifónica em fabordão completo, idêntico ao dos fabordões durienses: coro feminino a três vozes reais, em terceiras, uma superior e outra inferior em relação à melodia. Acresce-lhe uma oitava superior à *vox tenens*, o que conduz a um intervalo vertical de sexta maior.

Outro exemplo extraordinário de fabordão é-nos oferecido pelo cântico dos

³⁷ - *Cancioneiro de Cinfães*, p. 213 e segs., de Virgílio Pereira.

³⁸ - *Cancioneiro de Resende*, p. 201.

Martírios, registado em Alcongosta e estruturado naquilo que podemos chamar duplo fabordão: a voz principal e sua terça inferior são dobradas nas respectivas oitavas, resultando num edifício harmónico raro na tradição popular e de grande beleza e expressividade – Faixa 1 do CD 3.

Mas a maior parte das interpretações polifónicas registadas no aro concelhio fundanense chegaram-nos já numa formulação incompleta, pois perderam nalguns casos a terceira inferior, nos casos em que a tiveram (ficando assim o edifício harmónico apenas formado por terceiras superiores, ou em *gymel*) e perderam noutros casos a terceira superior conservando-se apenas a terceira inferior – que é a fórmula polifónica que consideramos mais característica da actual música popular oral do concelho do Fundão.

O citado Rebelo Bonito esclarece precisamente que o fabordão que se popularizou na região duniense a partir da forma medieval do contraponto litúrgico é composto de três vozes reais a quatro cordas e resulta do *gymel* pela adição de uma voz inferior em terceiras paralelas. Como tal, a forma *gymel* pode em qualquer composição transformar-se em fabordão, assim como este pode voltar ao *gymel* pela perda da corda inferior.

Desta solução polifónica podemos observar um caso interessantíssimo na recolha fundanense: o cântico ao Menino Jesus registado em 1981 nas Donas possui a mesma melodia que o cântico homónimo colhido em 2017 em Peroviseu – *vide* faixas 9 e 17 do CD 1. Simplesmente, no primeiro caso a harmonia apresenta uma terceira superior à melodia, ao passo que em Peroviseu constatamos uma terceira inferior, o que significa que este canto terá sido primitivamente composto em fabordão, tendo num caso perdido a linha inferior e no outro a *supra vocem*.

O mesmo fenómeno pode ser observado nos cantares ao S. João que registámos. O de Alcongosta – Faixa 9 do CD 6 – apresenta um coro feminino a duas vozes, com terceira inferior à melodia, na fórmula de fabordão que vimos referindo. A mesma melodia leva tratamento harmónico diferente na Aldeia Nova do Cabo – Faixa 35 do CD 6 – a duas vozes femininas em *gymel*, ou seja com harmonia à terça superior; e na Aldeia de Joanes em coro misto, mas a duas vozes apenas nas mulheres, à terceira superior – Faixa 42

do CD 6; e ainda no S. João antigo do Souto da Casa – Faixa 44 do CD 5 –, também em coro misto com duas vozes em *gyme* nas mulheres.

Caso ainda mais curioso é o que podemos ouvir no cântico à Senhora das Dores gravado em Bogas de Cima – Faixa 20 do CD 4. A polifonia começa à terceira inferior, mas quando a corda principal desce para terrenos mais graves, a intérprete que fazia o falso bordão, naturalmente porque o tom escolhido foi demasiado grave e a sua tessitura não suportava a linha inferior, passa então a fazer uma terceira superior à voz principal, terminando, assim, este canto feminino em *gyme*.

Como se disse, a polifonia vocal popular procede da música litúrgica que o povo assimilou nas capelas (coros) de igreja, e transportou depois para os cantares profanos. Também isso aconteceu no aro concelhio fundanense, onde podemos encontrar trechos musicais estruturados na referida fórmula de fabordão, mesmo que incompleta, tanto nas músicas religiosas, como nas profanas.

Dos exemplos religiosos, incluindo as modas ao S. João, já falámos, citámos as localidades e comparámos os trechos musicais incluídos nos discos.

Dos cantares profanos, cabe salientar os seguintes exemplos, todos em coro misto: "Vai-te embora, António", do Alcaide, Faixa 34 do CD 6; "Erya cidreira do campo", da Aldeia de Joanes, Faixa 44 do CD 7; e "Maria", de Silvares, Faixa 19 do CD 8.

Cantos de romaria: "Santa Luzia" de Silvares, Faixa 4 do CD 8 (coro misto), "Santa Luzia" da Aldeia de Joanes, em coro misto, Faixa 1 do CD 8, "Senhora da Rocha" coro misto da Barroca, Faixa 4 do CD 7, "Senhora das Preces" de Silvares, em coro feminino, Faixa 45 do CD 6, "Senhora da Rosa", coro feminino do Telhado, Faixa 18 do CD 8, "Santa Luzia" do Telhado em coro feminino, Faixa 48 do CD 8, "Anjo da Guarda", coro misto de Alpedrinha, Faixa 17 do CD 7.

É mister salientar ainda uma outra característica importante: a mesma música originária possui, consoante as aldeias onde ela se radicou e desenvolveu, melodias com variantes que por vezes levam ao engano, ou seja, parecem diferentes trechos musicais, mas na realidade não o são. É o caso flagrante das Modas ao S. João que registámos nas seguintes aldeias do concelho: Aldeia Nova do Cabo, Telhado, Alcongosta, Souto da Casa,

Quintãs, Lavacolhos, Aldeia de Joanes.

Se bem analisados estes trechos musicais, verificar-se-á que todos eles tiveram uma origem comum, ainda hoje incólume na segunda parte da música até à cadência final, embora a primeira parte difira de aldeia para aldeia, por vezes por possuírem verdadeiras variantes, outras vezes pelo facto de numas se cantar só a antiga corda principal, ao passo que noutras a parte inicial perdeu a *vox tenens* mantendo-se apenas a *supra vocem* – o que é um fenómeno interessante, na medida em que nos permite acompanhar as variantes que uma mesma música pode sofrer quando entregue à prática popular e à transmissão de geração em geração, ou seja, ao sabor da corrente da tradição oral.

Não é esta ocorrência tão rara quanto se pensa.

Rebello Bonito, por exemplo, na citada análise musical ao *Cancioneiro de Cinfães*, de Virgílio Pereira, refere que o mesmo pode ser observado no espólio coligido nesse cancionero. É o mesmo musicólogo assinala o mesmo fenómeno no *Cancioneiro de Resende*, em passagem que merece a transcrição: "Os coros a duas vozes convertem-se frequentemente em cantigas monódicas. Dá-se a transformação quando a mesma pessoa canta a voz superior e seguidamente a inferior de qualquer canção bimeológica. Outras vezes, são as duas melodias de um coro que se desassociam e circulam como monodias independentes." E em nota de rodapé assegura: "A prática parece resultar de hábito natural e muito antigo. Já os trovadores compunham canções monódicas servindo-se das diferentes partes das canções polifónicas" (39).

Relembrando a importância do fabordão na polifonia popular fundanense, como acima fica dito e desenvolvido, convirá finalizar dizendo que os abundantes exemplos polifónicos que constituem a colecta desta pesquisa são merecedores de um estudo particular, mais aprofundado, sobre as suas relações com as formas polifónicas eclesiásticas de séculos passados. Como, aliás, é também disso merecedora a restante polifonia popular portuguesa. Para tal importaria convocar especialistas como Manuel Carlos Brito, Manuel Pedro Ferreira e outros que queiram aplicar os seus abalizados conhecimentos de Música

³⁹ - *Cancioneiro de Resende*, de Virgílio Pereira, p. 64.

Antiga, particularmente medieval, sobre estudos nesta matéria popular. Seria um valioso contributo para a cultura musical portuguesa.

(iii)

A POLIFONIA POPULAR DE OUTRAS PROVÍNCIAS

Falando na restante polifonia vocal do nosso povo, terá interesse, depois de caracterizarmos a fórmula polifónica mais utilizada nos cantares tradicionais do Fundão, descrevermos, ainda que perfunctoriamente, as adoptadas, ou mais frequentes, nas outras províncias.

A tradição popular portuguesa apresentava, por finais do séc. XX, uma notável variedade, quantidade e riqueza de exemplos musicais polifónicos, espalhados por muitas províncias: Trás-os-Montes (recolhas de Armando Leça, de Virgílio Pereira, Joaquim Rebelo e de José Alberto Sardinha), Minho, Douro Litoral, Beira Alta, Beira Baixa, Beira Litoral, Estremadura e Alentejo.

Na Beira Alta, o canto polifónico apresenta uma fórmula característica, a três vozes reais e estritamente paralelas à maneira do *organum*: o coro começa em monodia e as vozes entram sucessivamente em patamar, em terceiras e quintas superiores à linha melódica. O efeito sonoro é, em geral, expressivo e brilhante, ainda que a adopção, no canto popular beiraltino (ou melhor no canto de Lafões, ou mais precisamente ainda, no canto ao redor do Caramulo) do mesmo tipo de edifício harmónico em cordas paralelas, não deixe de causar uma impressão de repetição.

Por sua vez, o Minho possui uma polifonia popular mais rica e elaborada. As típicas modas de terno ou de lote englobam geralmente quatro ou cinco vozes, interpretadas correntemente por seis mulheres e um ou dois homens. A nomenclatura das vozes varia, mas são frequentemente designadas por baixos, meio, descante ou fora e

guincho ou rabo, surgindo ainda eventualmente o baixão. A melodia está a cargo das vozes graves (com os homens na oitava inferior), a que se junta o meio cantando em terceiras, por vezes quartas, superiores, logo seguido, na semi-cadência, pelo descante ou fora, que se desenvolve em princípio por quintas e sextas superiores dos baixos. O guincho surge nas notas finais da frase, numa oitava superior à melodia.

Contrariamente ao que sucede na Beira Alta, aqui no Minho a harmonia não se limita a movimentos paralelos, empregando-se por vezes movimentos oblíquos. O referido baixão é uma voz feminina inferior à melodia, por vezes numa oitava inferior ao descante. Todo o conjunto harmónico revela a opulência da polifonia popular minhota, não igualada em nenhuma outra província de Portugal.

Já acima fizemos referência à associação estabelecida, com exemplos, por Mário Sampaio Ribeiro, entre os corais minhotos com a música polifónica da liturgia. Deveremos agora assinalar que este autor atribui mais antiguidade ao "coralismo alentejano" do que ao nortenho⁴²: "As suas raízes (do canto alentejano) são igualmente muito mais remotas que as do coralismo nortenho, sobretudo o das modas de temo minhotas, de que o Prof. Gonçalo Sampaio recolheu alguns espécimes valiosos, e o de *cantas* e *cramóis* mais recentemente trazidos à supuração".

Neste particular, colocamos a hipótese de o ilustrado musicólogo não ter, na altura deste escrito, contacto com toda a variedade e riqueza da polifonia minhota, mas apenas com alguns exemplares de toadilhas ligeiras às quais o povo teria aplicado as fórmulas polifónicas eclesiásticas. Mas dúvidas não subsistem de que tinha conhecimento das designações de *cantas* e *cramóis*, já por então consagradas a nível popular.

Quanto ao Douro Litoral já acima se caracterizou o chamado *cramol* da Graiheira, concelho de Cinfães, em fabordão. Mas a forma polifónica mais corrente é a harmonia em terceiras superiores à melodia, na forma de *gymel*, que localmente é denominada por "canta", por vezes "cantarêu" e "cantarola".

No Alentejo pratica-se essencialmente esta última forma polifónica mais

⁴² - "Música e Dança", in *A Arte Popular em Portugal*, vol. II, p. 365 e 366.

simples: o canto em terceiras ou em *gymel*. A estrutura de introdução do canto está geralmente a cargo de um solista seguido por vezes, nem sempre, de um curto inciso de um outro cantador, o alto, a que responde então o coro cantando a vozes, com a terceira superior assegurada pelo dito alto. Esta fórmula tem variações, como é possível verificar nas recolhas musicais realizadas por Armando Leça, Michel Giacometti e nós próprio, bem como nas numerosas gravações comerciais editadas pelos grupos corais alentejanos.

Permita-se aqui um pequeno contributo para contextualizar a polifonia alentejana neste quadro geral da polifonia vocal popular portuguesa e da sua origem eclesiástica. Nesta recolha fundanense, é possível ouvirmos muitos cantos polifónicos que apresentam fórmulas idênticas às alentejanas, de início a solo, a uma só voz, ou em uníssono, com a entrada do coro a vozes de imediato, ou então na repetição da frase musical, ou até no final da quadra, formas estas que vêm sendo erigidas como únicas, fantásticas e exclusivas do canto alentejano: Faixa 7 do CD 4 ("Encomendação das Almas", do Souto da Casa), Faixa 19 do CD 8 ("Maria", cantiga de serão, do Telhado), Faixa 35 do CD 3 ("Pão do Céu", de Alcongosta), Faixa 1 do CD 3 ("Martírios", de Alcongosta), Faixa 3 do CD 4 ("Paixão", do Alcaide), Faixa 20 do CD 4 ("Lá em cima, ao altar-mor", do Souto da Casa), Faixa 5 do CD 4 ("Martírios do Senhor", do Telhado), Faixa 31 do CD 4 ("Bendito do Santíssimo", do Alcaide), Faixa 25 do CD 6 ("S. João antigo", de Peroviseu, exemplar interessantíssimo, em que o primeiro dístico é cantado na corda superior, a que no Alentejo se chamaria o "aito", dando seguidamente entrada à polifonia a duas partes, em *gymel*, ou seja, em terceiras superiores à melodia), Faixa 35 do CD 6 ("Vai-te embora António", do Alcaide), Faixa 9 do CD 2 ("Era meia-noite", da Aldeia de Joanes).

Voltando ao Alentejo: outrora, antes da mecanização dos campos, o canto era misto, cantando homens e mulheres em conjunto, estas naturalmente à oitava superior, por vezes em duplo *gymel*. Só depois de, por força dessa mecanização dos trabalhos, se ter deixado de cantar nos trabalhos agrícolas é que o canto popular alentejano se remeteu e ficou circunscrito à taberna, passando, por isso, a ser masculino. As mulheres e raparigas, naquele tempo, só iam à venda para comprar mercearias, nunca penetrando na área da taberna propriamente dita. Daqui nasceu a ideia – errada, já se vê – que o canto polifónico

alentejano seria exclusivamente masculino.

Quanto a Trás-os-Montes, está generalizada a ideia de que não possui cantares a vozes, talvez em virtude de Michel Giacometti não ter aí recolhido qualquer exemplar polifónico, talvez porque nesta província já pouco subsiste dessa antiga tradição de cantar a vozes. Erradamente, porém. Desde as recolhas de Armando Leça que se conhece a polifonia trasmontana. O mesmo nos mostra Virgílio Pereira com a recolha realizada em 1957 em Terras de Miranda – *Corais Mirandeses – novos subsídios para o cancionário raiano*.

As nossas recolhas incluem um excepcional canto a Santo Estêvão (Festa dos Rapazes) em Macedo de Cavaleiros e em Mirandela, em pleno coração trasmontano, à quatro vozes ⁽⁴¹⁾, e bem assim cantos polifónicos em Sendim, Miranda do Douro. O Pre. Joaquim Rebelo, a propósito das encomendações das almas, informa que em algumas aldeias do concelho de Torre de Moncorvo elas eram cantadas a três vozes, designadas localmente por "fala", "fala de baixo" e "fala de cima" ⁽⁴²⁾.

MITOS URBANOS

A propósito de ideias erróneas sobre a polifonia popular, cumpre por fim referir um fenómeno infeliz que se vem revelando nos últimos tempos. Os intelectuais urbanitas têm-se afadigado em fazer crer que os corais minhotos e beiraltinos são exclusivamente femininos, ou até mesmo - *stupete, gentes!* - uma forma de expressão feminista *avant-la-lettre*.

Debalde. Ou desconhecem a vivência popular e o próprio contexto do canto popular, ou querem distorcê-los com intuítos de pequena política. Qualquer das hipóteses é lamentável.

A realidade é objectiva e desmente categoricamente estas visões politiqueiras

⁴¹ - v. "Moda dos caretos", em *Portugal – Raízes Musicais*, vol. II, Faixa 14.

⁴² - *A Encomendação das Almas nos concelhos de Torre de Moncorvo e Freixo de Espada-à-Cinta*, p. 14, 15 e 24, relativamente às freguesias de Souto da Velha e de Felgar (onde chamam "terno" ao grupo de cantadores, como acontece no Minho e noutras províncias).

que apenas pretendem transformar as nossas tradições populares em viveiros de conspirações.

A antropologia tardo-marxista, depois de ter, no período que se seguiu ao golpe militar de 25 de Abril, ostracizado a cultura popular como fonte e produto de uma mentalidade retrógrada e anti-progressista, tem agora vindo a descobrir, no húmus profundo das tradições rurais, sinais inequívocos e "científicos" dos desejos revolucionários do povo. É um exercício ridículo, mas que tem hoje larga aceitação nos meios académicos.

Falava-se – e fala-se – na deturpação da realidade popular tradicional putativamente empreendida, com intuítos maléficos, pelo Estado Novo ⁽⁴³⁾.

Agora, sim, com esta nova abordagem feminista e conspirativa, estamos assistindo a uma deliberada adulteração do contexto social e cultural em que as gentes rurais viviam e cantavam. A ideia vem medrando e muitos agrupamentos populares vêm aderindo a ela sem terem verdadeira consciência da instrumentalização a que está votada a tradição popular pelos criadores de tais mitos urbanos.

Torna-se, por isso, necessário lembrar o contexto concreto em que ocorria o canto colectivo no quadro da vivência popular espontânea na ruralidade. E começaremos por salientar que, no terreno, no seu contexto da sociedade agrária tradicional, nem os corais alentejanos eram exclusivamente masculinos como se referiu, nem os minhotos eram exclusivamente femininos.

Não faz, na verdade, qualquer sentido uma tal asserção. Nas tarefas colectivas, que juntavam trabalhadores de ambos os sexos, que sentido faria começar-se a cantar e mandar calar os rapazes que quisessem cantar, dizendo-lhes esta coisa bizarra: "vós não podeis cantar porque esta moda é só para ser cantada pelas moças"? E nos serões, em que estavam juntos moços e moças, homens e mulheres, a desfolhar ou a debulhar o milho, ou a realizar outras tarefas, quando começavam todos a cantar, também se mandaria calar os rapazes? E na apanha da azeitona? E em todos os demais grandes ajuntamentos colectivos?

Claro está que, havendo certos trabalhos a cargo exclusivo das mulheres, como

⁴³ - É assunto a tratar, desenvolver e desmistificar noutro local.

é notoriamente o caso das sachas do milho, das espadeladas do linho, ou das mondas, só elas cantavam. Mas não se confunda a Estrada da Beira com a beira da estrada, nem se tome a nuvem por Juno. No seu ambiente espontâneo, cantava quem quisesse, naturalmente de entre os que estivessem presentes. Era o que faltava, que houvesse entre o povo rural esse tipo de proscritções!

É também certo que as mulheres têm secularmente, pelo menos em Portugal, muito maior apetência, gosto e inclinação para o canto do que os homens. Já as cantigas de amigo da lírica galaico-portuguesa, embora pela boca de jograis masculinos, revelavam a predominância do canto feminino a nível popular. Essa tendência é particularmente notória na música polifónica, já que a maioria dos membros das capelas das igrejas, lá onde se aprendia a cantar a vozes, sempre foi constituída maioritariamente por vozes femininas. Mas também aqui não se confunda a árvore com a floresta.

Em qualquer lugar ou circunstância, estando juntos rapazes e raparigas, é óbvio e natural que cantava quem queria, sem limitações ou proibições. A não ser que as mulheres exercessem repressão ou violência psicológica sobre os rapazes e homens, proibindo-os de cantar... o que seria hoje matéria para litígios de outra natureza, sei lá por crime de *bullying*, de discriminação ou de violência (neste caso das mulheres sobre os homens) e por aí fora, ao sabor da moda dos últimos tempos...

Para se compreender correctamente a situação, importaria, antes de verter diáteses, conhecer a vivência rural na antiga sociedade tradicional. Depois, mesmo entre os que a não conheçam, bastará pôs os neurónios a funcionar para perceber o que é normal no convívio humano e nas relações entre os dois sexos. Os depoimentos locais que colhemos a este respeito de norte a sul do país, ao longo de cinquenta anos de pesquisa nas aldeias de todas as províncias, também não deixam dúvidas. E as fotografias tiradas no terreno aí estão também para o documentar.

Convirá também – *last but not least* - escutar os corais mistos gravados pelos principais colectores da nossa música tradicional, de que é essencial destacar a recolha de Armando Leça, por ser a mais antiga (1939/40). Os nossos registos sonoros de polifonia vocal (desde os anos 70 até ao presente), na sua maior parte inéditos, não deixam também

margem para dúvidas.

A recolha fundanense que ora damos a público igualmente o demonstra, sem sombra de qualquer dúvida. Recomenda-se a audição dos exemplos de corais polifónicos, em número de setenta e três, na antologia musical que se publica com este livro, em oito CDs. Mesmo no caso de Peroviseu, onde só gravámos vozes femininas, pelas mais velhas nos foi dito que antigamente os homens cantavam muito bem e até faziam vozes.

Em suma, é completamente irreal e visionária a teoria que tem vindo a instrumentalizar os grupos populares que cantam a vozes.

E, ainda assim, nos movimentos revivalistas que vêm surgindo, é possível detectar que se promove enganadoramente e agita a ideia da exclusividade das vozes das mulheres nas polifonias populares do Norte como uma bandeira feminista. O que eram simples mitos urbanos próprios dos que falam de cátedra e desconhecem a realidade, passa agora a ser um instrumento de acção política que deturpa a verdade com objectivos que nada têm a ver com o respeito ou o amor à cultura popular e à música de tradição oral, nem com a seriedade que o seu estudo e divulgação deviam merecer.