

O CANTE A DESPIQUE

A. MACHADO GUERREIRO

Lisboa

Perguntámos a dúzias de pessoas, de diversas regiões do país, se sabiam o que era o *cante a despique* e se nas suas terras se cantava a despique. Com uma ou outra reticência, a resposta acabava por ser afirmativa. Mas depois, esmiuçando e exemplificando o modo de cantar que procurávamos, chegávamos à conclusão de que só no Baixo Alentejo, na «Meia-Serra» e na «Serra» do Algarve, tanto do lado que desce para o Baixo Algarve como do que desce para o Alentejo, se encontram notícias deste cantar. A ideia que ocorre a quase toda a gente, desde o Minho ao Algarve e à Madeira, e aos Açores, é a do cantar à desgarrada ou ao desafio. Várias pessoas recordaram desafios nas tabernas ou em trabalhos de campo, particularmente nas desfolhadas, onde normalmente dois cantadores, quase sempre homem e mulher, vão cantando quadras um ao outro, primeiro amigavelmente, depois «aquecendo», e não raramente chegando ao insulto, ao impropério e mesmo ao corte de relações. Nos Açores há desafios que levam horas, com dois ou três intervenientes acompanhados por instrumentos de corda, e houve mesmo (pelo menos até à década de 1940, que sabemos) deslocações de uma ilha para outra de cantadores para participarem em sessões de canto ao desafio (ouvimos uma terceirense, vinda de propósito a São Miguel, em 1942, salvo erro, cantar todo um serão ao desafio, em espectáculo público, com o campeão micalense dessa época, que depois ficou de lhe retribuir a visita). Também açorianos radicados no Canadá, por exemplo, continuam ali este divertimento, e encontram-se no mercado do disco algumas

gravações desses cantares. Em Lisboa, em recintos onde se canta o fado, ouve-se uma vez por outra cantar à desgarrada. Em regra geral, os cantadores começam por se elogiarem um ao outro, e vão mudando de atitude, acicatando-se e entrando no insulto, como naquela desgarrada que nos lembra de ouvir no final dos anos 30, em que José Pereira e Margarida Pereira acabavam com estas quadras os seus «improvisos» já muito sabidos e decorados, acompanhados à guitarra e à viola (o cantador insinuava, ou dizia por claro, que ela era serpente; ela respondia e ele acabava o dueto). Era assim:

Ela	Ele
Serpente, não. Sou mulher.	Entre nós não há escolha
Tal ofensa qui destruo.	E desta maneira acabo ⁽¹⁾ :
Mas antes serpente ser	Serei macaco, mas olha
Que um macaco como tu.	Que nunca entalei o rabo.

Cantigas de tipo idêntico encontram-se também na nossa literatura (estamos a lembrar-nos, neste momento, do desafio entre a Margarida e o Pedro, das *Pupilas do Senhor Reitor*, mas em desafio amigável e correcto). Cantigas ao desafio ouviam-se nos «balhos» alentejanos de há um quarto de século, em casas particulares ou à roda de um mastro, onde moços e moças intercalavam, nas «modas» que andavam em voga, quadras que sabiam ou que por vezes improvisavam, enquanto iam dançando de mãos dadas ou de braços entrelaçados, tal qual os outros pares que os acompanhavam fazendo o coro. Havia desafios que duravam horas. No concelho de Odemira, na mesma área onde se canta a despique e perto dela, há o cantar ô *baldão*. Pois o baldão distingue-se do despique pela música e por ser nem mais nem menos que um cantar ao desafio — quadras sabidas ou improvisadas, de que se repetem os últimos dois versos ⁽²⁾ e, numa espécie de *leixa-pren*, em

⁽¹⁾ Não garanto que o verso fosse exactamente este, mas não andaria longe.

⁽²⁾ MICHEL GIACOMETTI cedeu-nos uma gravação que obteve perto de Ourique, já na «serra», que documenta as diferenças apontadas entre o «despique» e o «baldão». Este é cantado a solo, com acompanhamento de instrumento de cordas e estruturas estróficas e musicais diferentes do «despique».

que cada cantador começa a sua estrofe pelas palavras do que o antecedeu, na música de qualquer canção popular ou até no estilo do fado lisboeta. Veremos que, neste aspecto, o cante a despique é diferente. Também em todos estes modos de cantar há liberdades que o cante a despique não tem: cada cantador procura responder ao outro em quadras sabidas ou improvisadas, em estrofes de rima cruzada (ABCB) e dobra normalmente os últimos dois versos, tornando a composição em sextilha, com a vulgaríssima estrutura ABCBCB.

No cante a despique a estrutura é diferente não só das quadras de todos os cantares populares mas ainda de toda a poesia portuguesa que conhecemos. De facto, cremos que debalde se procurará na nossa poesia, desde a dos Cancioneiros até à actual, composições com a estrutura estrófica do cante a despique — ABCA + BA, em que o primeiro verso rima com o quarto, o segundo e o terceiro versos são brancos, o segundo se repete como quinto e o primeiro figura como sexto. Assim, por exemplo:

Canta lá ó meu amigo,	} bis	(A)
Que a cantar ninguém me enrola.		(B)
A ti e aos outros todos		(C)
Eu já vou chamar um figo.		(A)
Que a cantar ninguém me enrola,		(B)
Canta lá, ó meu amigo.		(A)

A estrutura que nos lembra de ter encontrado, nos Cancioneiros, com uma vaga semelhança à do cante a despique é a dum poema de PAIO GOMES CHARRINHO, em quadras que depois formam sextilha pela repetição dos dois últimos versos (isto quanto aos nossos Cancioneiros medievais). Mas trata-se de três dísticos, sendo o último a repetição do segundo — afinal, a repetição normalíssima na nossa poesia cantada, diferindo desta apenas porque o primeiro verso do último dístico sofre ligeira alteração:

«As frores do meu amigo/briosas van no navio./E van se as frores/d'aqui ben com meus Amores!/Idas son as frores/d'aqui ben com meus amores».

As estrofes seguintes repetem os últimos quatro versos sem modificação. Temos assim o esquema AABB + BB, enquanto o do despique é ABCA + BA.

Nas *modas* alentejanas pode acontecer que a letra, quando constituída por uma só quadra, apresente na repetição o esquema ABCA. Mas não é vulgar que o caso se verifique. Entre as 168 modas que recolhemos há anos em Colos, apenas em duas acontece esse facto. E, mesmo nestas, a quadra de repetição não está completa, isto é, não contém quatro versos: um deles é dito duas vezes.

1.ª

Balhas ò nã balhas,
Tu balhas, balhas bem.
Entes que nã balhas
Nã no digas a ninguém.

Nã no digas a ninguém,
Tu balhas ò nã balhas.
Tu balhas ò nã balhas,
Tu balhas, balhas bem.

2.ª

Ó Serpa! Pois tu não ouves
Os teus filhos a cantar?
Enquanto os teus filhos cantam,
Tu, Serpa, deves chorar.

Tu, Serpa, deves chorar!
Ó Serpa, pois tu não ouves,
Ó Serpa, pois tu não ouves
Os teus filhos a cantar?

Há no cante a despique o dobre (o verso de abertura é o que termina a estrofe), a rima abraçada, com dois versos soltos entre os rimados (ABCA), que para A. COIMBRA MARTINS é rima excepcional ⁽³⁾, e a forma de repetição, também invulgar na nossa poesia (repetem-se não os dois últimos versos mas os dois primeiros, porém em posição inversa: ABCA + BA).

O cante a despique deverá ser, das maneiras de cantar alentejanas, a menos colectiva — nas modas canta o solo e o coro repete, e igualmente assim era (e é) nos «balhos» de roda, dentro de casa ou em redor dos mastros. Nestas modalidades ou no *balcão* as quadras podiam ser *de toda a gente*, sem serem de ninguém, e o improviso era o menos vulgar. No cante a despique a estrofe é pessoal, improvisa-se para o momento em que se vai cantar, não se escreve, não se aprende. E se é certo que os bons cantadores fixam estrofes para utilizarem noutras ocasiões, não é menos certo que elas são *suas*, e um bom cantador não utilizará as que outro tenha criado.

(3) A. C(OIMBRA) M(ARTINS), *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Galega e Brasileira*, s. v. «Rima», Porto, Livraria Figueirinhas, 1960.

Como quase todos os divertimentos populares tradicionais, também este vai pouco a pouco caindo em desuso. Há uns quarenta anos não se encontraria em Colos meia dúzia de homens que não soubessem o que era e como era cantar a despique. Hoje não se encontra uma dúzia que saiba. Mas ao longo da faixa litoral que vem da serra de Monchique até Sines, pouco mais ou menos desde o Mira, e depois do Sado, até ao Atlântico, ainda se canta a despique com acompanhamento de viola fruste — a «viola campaniça» — ou da viola vulgar, e, por vezes, na falta destas, com acompanhamento de harmónio ou mesmo sem acompanhamento.

No cante a despique há uma toada, uma música, embora com mais requiebros nuns sítios que noutros, lenta, um tanto arrastada, com uma silabagem espaçada, sem grandes oscilações de altos e baixos. Este ritmo e as moras de cada nota permitem escamotear falhas que não raro aparecem: verso de seis sílabas cantado como se tivesse sete; verso de oito ou mais sílabas cantado como se fosse septissilábico. Antigamente, segundo nos dizem, o despique era sempre acompanhado com a «viola campaniça», como ainda é na «serra» de São Martinho, em Sabóia, em Sines, e nos «Barros» de Beja, onde possivelmente ainda persista. Em Colos, freguesia do concelho de Odemira, onde colhemos estas notas, haverá quase um século que deixou de se cantar com acompanhamento de instrumentos musicais. Também na Estação das Amoreiras, de que adiante diremos alguma coisa, é sem acompanhamento que se canta.

Normalmente é na *venda* (taberna) ou perto dela que dois ou mais homens combinam cantar a despique. Por vezes, até, a contenda começa sem prévia combinação. Os cantadores conhecem-se já. Num momento de apetite, um «joga» uma cantiga a qualquer dos presentes. Este responde, e se há mais com vontade, intrometem-se; se não há, ficam aqueles, e o despique está no ar. Mas suponhamos que há combinação. Dois ou mais interessados, poucas vezes o número irá além de sete ou oito, resolvem cantar. Um deles propõe o *ponto*, que pode ser -ida, -são, -ada, -tia, -ol, etc. Se são muitos não se aceitará um ponto em -ul, em -idra, menos ainda em -inza, ou em qualquer terminação que só um pequeno número de palavras satisfaça, visto que, a ser assim, o despique estava

condenado a acabar logo em seguida, e a ter de procurar-se outro ponto.

Na combinação estipulam-se as regras, mas uma é inalterável, está fora de combinações, nem sequer se menciona: não vale «pisar o ponto». As outras regras derivam do acordo: não vale (ou vale) «fugir ao ponto»; vale (ou não vale) «fugir à rima» — falta de rima entre o primeiro verso e o quarto; não vale toantes (só consoantes) para ponto; não vale (ou vale) toantes para a rima (1.º e 4.º versos); não vale «roubar o ponto» (empregar a terminação — *ponto* — no fim de qualquer verso que não seja exactamente o segundo, que depois se repete como quinto). Combina-se ainda se o que pratica qualquer das faltas bebe ou não bebe vinho na rodada que paga, ou na mais próxima. E parece-nos que são todas as condições. É claro que há tantas mais proibições quanto mais reconhecida é a categoria dos cantadores.

António Domingos Pontalinho, nessa altura um dos campeões das redondezas de Colos, deu-nos há cerca de uma dúzia de anos as indicações que de momento lhe ocorriam, e que são quase todas as que vimos enunciando, e forneceu-nos os três exemplos que se seguem.

Os intervenientes vão cantando, à vez, na tal toada quase monocórdica, uma estrofe sem excessivo rigor septissilábico, que começa por ser quadra e se torna sextilha. Suponha-se que o *ponto* era *-ida*. O primeiro cantor poderia entoar:

Coitado de quem não tem	} bis	(A)
Nem caminho nem <i>guarida</i> .		(B)
Vive aí abandonado,		(C)
Sem carinhos de ninguém.		(A)
Nem caminho nem <i>guarida</i>		(B)
Coitado de quem não tem.		(A)

O parceiro seguinte tem de encontrar para o final do seu segundo verso uma palavra terminada em *-ida*, que é o *ponto*. Cantará, por exemplo, assim:

A falta de saber ler	} bis	(A)
Há muita gente <i>atrevida</i> .		(B)
Se não há conhecimento,		(C)
As vezes vão a sofrer.		(A)
Há muita gente <i>atrevida</i>		(B)
A falta de saber ler.		(A)

É claro que o Pontalinho podia ter procurado relacionar esta estrofe com a primeira, quer repetindo qualquer dos versos, excepto o do *ponto*, quer fazendo referência a algum dos assuntos — o lamento, o abandono, a falta de caminho, a ausência de carinho. Mas não o fez exactamente para demonstrar que o essencial, no cante a despique, é achar o *ponto*. Pegar em palavra ou no sentido do que cantou o parceiro anterior, ou de qualquer dos outros que tenham cantado, é o mais vulgar, é de bom efeito, *é de cantador*, mas não é o principal. Dando força a esta ideia, o nosso informador arranja ainda uma terceira estrofe, como se fosse terceiro cantador, completamente desligada das outras duas. Concentra-se uns segundos, e recita (ele *disse* as três estrofes, não as cantou):

Eu mudo qualquer santinho,	} bis	(A)
As vezes, pra outra ermida:		(B)
Já posso pedir auxílio,		(C)
Certamente, ao meu vizinho.		(A)
As vezes, pra outra ermida,		(B)
Eu mudo qualquer santinho.		(A)

O cante vai-se prolongando. Regra geral, dura horas. Não é raro que presentemente (em Amoreiras-Gare ou em São Martinho das Amoreiras, segundo nos informaram) o despique comece ao princípio da tarde, por exemplo, logo a seguir ao jantar (o jantar, para as pessoas idosas daqueles sítios, é a refeição que se come por volta do meio-dia solar). A tarde passa-se cantando e se às 10 da noite, à hora de fechar a venda, os cantadores não estão resolvidos a acabar o torneio, procuram outro sítio, por vezes num recanto do mesmo prédio; o estabelecimento encerra mas a luta continua. Os ânimos estão aquecidos com as sucessivas rodadas que uns e outros foram pagando pelas faltas que cometeram, os estômagos vão-se tentando com uns nacos de pão que acompanharam umas rodadas de *lenguriça*, uns torresmos, ou outro petisco, e não se dá pela fome nem pelo avanço das horas. Mas só muito dificilmente a compita se não acabará com um vencedor encontrado.

Dissemos já as várias proibições. A cada transgressão, previamente estipulada, corresponde uma multa, quando o

cante é a rigor. Esta consiste no pagamento duma «rodada» de vinho — um copo para cada cantador. A falta mais grave é a de *pisar o ponto*. E é curioso verificar como, mesmo ao fim de horas de cante, há sempre uns ouvidos prontos a acusar quem repita, como ponto, uma palavra que qualquer outro já tenha usado. Por vezes gera-se a discussão: «pisou»; «não pisou»; «pisou, se senhora»; «*nã* pisou, *nã* senhora». Mas tudo se esclarece e o cante prossegue.

E outra faceta curiosa. Se o ponto é -ida, como nos nossos exemplos, pode acontecer que alguém empregue -inha, -ila, -ita, suponhamos. Imediatamente alguma voz se levanta para gritar: «Isso é toante!». E rima toante, não é «ò consoante». Quem lhes ensinou a diferença entre toante e consoante não sabemos. Eles também não sabem. *Sentem* o facto, ouviram dizer que se chamava assim, e assim lhe chamam. E se foi combinado que não valia toantes, o parceiro paga a rodada.

Por vezes o grupo discute igualmente se a rima pobre deve ou não ser aceite: duas palavras com aumentativos ou diminutivos a formarem rima. Num grupo de bons cantadores, normalmente esta rima não se aceitará.

O cantador a quem, na sua vez, não ocorreu uma palavra que contenha o ponto, *passa*, isto é, manda cantar o que lhe está a seguir. Se não consegue rimar o quarto verso com o primeiro, termina a quadra como pode. Normalmente nestes dois casos não há penalização (salvo se foi combinado o contrário), e o mesmo acontece no caso de se enganar quando dobra os dois primeiros versos. Mas, se não é castigado, não deixará de ser objecto de troça por parte dos companheiros e da assistência.

Aos poucos, os pontos vão-se esgotando. O pisar o ponto torna-se mais frequente, tal como o emprego das toantes, o fugir ao ponto, a falta de rima (⁴). E como os bons cantadores não perdem ocasião, nas estrofes que vão cantando, de repreender os que se enganam, que não rimam, que incorrem em faltas, ridicularizando-os, e como as gargalhadas da assis-

(⁴) A propósito de rima conta-se em Colos uma anedota, mas não se diz exactamente onde ou com quem se passou. Em determinado momento, um cantador que começara a estrofe por «Já faz hoje uma semana», arranjou o segundo verso com o ponto, construiu o terceiro

tência e os comentários jocosos ou sarcásticos não os poupam, os mais fracos tomam consciência das suas dificuldades e vão abandonando a liça. As vezes acontece que os cantadores chegam à conclusão de que se acabaram os pontos, pois já não encontram palavras que satisfaçam a composição do segundo verso. Então, de comum acordo, escolhem outro ponto e o cante prossegue. Por fim, como regra geral, ficam os dois melhores, ou mais inspirados nessa ocasião, que se batem valentemente até ao apuramento do melhor desse dia (ou dessa noite), do campeão, do que «fica por cima». E é ainda uma glória ser cantador famoso, ser cantador de nomeada.

Nem sempre o sentido do que cada um canta aparece com significação tão transparente, tão clara, que se apreenda de imediato o que pretende dizer. Pode bem conter uma alusão que toda a gente (tudo gente conhecida) descubra imediatamente; mas também pode ser uma insinuação que só o atingido alcance. Em qualquer dos casos, naturalmente, o alvejado riposta. Mais raramente, se não quer que se fique sabendo que a «conversa» é com ele, finge que não entende — o que permitirá mais tarde ao outro dizer, gabando-se: «Joguei-lá uma bisca das boas, e ele ficou más caladinho que nem um rato».

Se bem repararmos, as estrofes do Pontalinho podiam, uma por uma, envolver referências que passassem fora do nosso alcance, e nos parecessem generalidades. No entanto, a primeira poderia ser dirigida a alguém que estivesse sofrendo o desprezo de pessoa ou pessoas que anteriormente o acarinhasssem. Perdido esse carinho, vê-se sem rumo, sem casa, sem amor, votado ao abandono. Na segunda, como que se vislumbra a repreensão a um analfabeto, a quem a falta de conhecimentos levava a ser atrevido e cujas consequências lhe teriam trazido dissabores. A terceira é de sentido um tanto mais difuso.

e, não achando melhor solução, terminou assim o quarto verso: «Dormi com a tua mana». Pergunta-lhe o outro: — Mas isso é verdade?

— Não — respondeu o primeiro. Não é verdade mas rima.

Chegada a vez de o outro cantar, a estrofe começou por «Faz amanhã quinze dias» e acabou por «Dormi co'a tua melher».

— Ó homem! Isso não rima! — diz o primeiro.

— Não rima, mas é verdade — rematou o outro.

No mudar para outra ermida um santinho pode-se (forçando um pouco a nota?) admitir a imagem dum cantador que vence outro no despique e o está a mandar para outro sítio (outra ermida), à procura de adversários mais fracos, para entre eles continuar a ser muito considerado (santinho), pois ali, no meio onde está nesse momento, deixa de ser grande cantador. Para reforçar esta situação, o autor da estrofe pede também ao vizinho que o ajude, e igualmente procure demonstrar que aquele cantador é fraco para ombrear com eles.

Para finalizar, entendemos não dever deixar de notar a correcção métrica das estrofes do nosso informador.

E pensando ter fornecido uma ideia, razoavelmente explicada, desta forma de divertimento popular, que embora vá perdendo adeptos permanece viva e com interesse nos sítios que mencionámos, e dela termos exposto as facetas que nos pareceram mais curiosas, passamos agora a um exemplo ao vivo.

No primeiro dia de 1979 fomos até Amoreiras-Gare (Estação das Amoreiras, como a localidade é conhecida em toda a redondeza). O encontro foi combinado na véspera, com um irmão do nosso informador de Colos. José Pontalinho prontificara-se, com satisfação e muita gentileza, a arranjar para o dia seguinte um grupo de cantadores que nos permitiriam fazer a gravação dos seus cantares. E naquele dia, pesaroso porque alguns outros não podiam comparecer, apresentou-nos mais quatro parceiros — o senhor Capela, o senhor José, homem já idoso a quem carinhosamente chamavam avozinho, o senhor Silva, e outro de que não chegámos a saber o nome — que nos acolheram com um à-vontade admirável e uma amabilidade que não queremos deixar de assinalar aqui.

Depois de uns copinhos de vinho tinto e outros de aguardente para os que a preferiram — a tarde estava fria! —, o despique começou amigavelmente, sem condições prévias nem rigor. José Pontalinho cantou, e ficou assente que o ponto era *-ia*.

1.º cantador: Eu cá sou *di* Sam Martinho,
S'nhô Capela, de Santa Luzia. } bis
Já me tenho *embobedado*
Mesmo sem provar o vinho.
Senhor Capela, de Santa Luzia,
E eu cá sou de Sam Martinho (5).

2.º cantador: Ao romper da madrugada } bis
Aparece a luz do dia. }
Inda nunca m'*embobedei*
Uma vez *qui* não beba nada.
Aparece a luz do dia
(E) ao romper da madrugada (6).

3.º cantador: Eu vejo, *profeitamênti*, } bis
Qu'eu *qui* cantar *nã* devia. }
'Stou velho, aqui cantando.
À vista de tanta *gênti*.
Pois eu cantar *nã* devia,
Eu vejo *profeitamênti* (7).

4.º cantador: Conheço a *provinça* alentejana, } bis
(E) conheço a *provinça* algarvia; }
(E) conheço a vida trabalhadora }
E conheço a vida cigana.
Conheço a *provinça* algarvia,
Conheço a *provinça* alentejana (8).

(5) Pontalinho prolonga a sílaba tónica final do primeiro, segundo e terceiro versos, mas a átona final do último. Assim: Martiñinho, Luziia, embobedaaado, mas Martinhuo. O segundo verso fica octossilábico — Snhô/Ca/pe/la/dSan/ta/Lu/zi(a) — e quando o repete nota-se o excesso de sílabas em relação aos outros, que são septissílabos. A copulativa que inicia o 6.º verso deve-se considerar como apoio e não como sílaba.

(6) Um pouco mais certa na métrica, esta estrofe. O terceiro verso tem 8 sílabas nítidas; o quarto, que parece ter 8, tem 7; 'ma/vez/qui/ /nã/be/ba/na(da). Diferentemente do anterior, prefere prolongar as sílabas finais átonas dos versos 1.º, 2.º e 4.º e a tónica do 6.º: madrugadaaa, diaaa, nadaaa, e depois madrugaaada.

(7) Apesar de usar um «estilo» mais rápido que o dos outros parceiros, este cantador faz os seus versos com a métrica certa. Essa rapidez relativa, por sua vez, leva-o a não prolongar as sílabas finais dos versos. Dá apenas ligeiras demoras em *deviia* e *gêntii*.

(8) Demora-se mais que os parceiros a construir a estrofe e apresenta-a menos regular: 8, 8, 9, 8, 8, 8 sílabas. O primeiro verso, e depois a repetição, fica com 8 sílabas porque é cantado desta maneira: Co/nhe/ço-a/pro/vin/çã/len/tjã(na). A conjunção com que inicia o segundo e o

5.º *cantador*: Ó primo José! Estar aqui com a gente } bis
 A todos nos dá alegria. }
Dés quêra qu'inda viva *más* cinqu'ò seis anos,
 Mas que não morra de repente.
 Que a todos dá alegria
 O primo estar aqui com a gente (º).

Com esta estrofe terminou a primeira volta. Segunda:

1.º *cantador*: Eu tenho ouvido *dizéri*: } bis
Quonde se canta *nã* se assobia. }
 Nós *samos* tados iguais
 È no nascer e no *morréri*.
Quonde se canta *nã* se assobia,
 (E) eu tenho ouvido dizer (º).

2.º *cantador*: A brilhante *sociadádi* } bis
 Tenho por ela *sempatia*. }
 Eu, d'ouvir uma cantiga bem feita,
 Eu até me *crece saudádi*.
 Tenho por ela *sempatia*,
 A brilhante *sociadádi* (º).

3.º *cantador*: *Quondo* eu era rapaz novo, } bis
 Eu com isto me *antretia*. }
 Mas hoje estou velho e cansado,
 Eu até-i-aborreço o povo.
 Eu com isto me *antretia*
Quondo eu era rapaz novo (º).

terceiro versos deve ser tomada como apoio ao modo de dizer, de cantar, e não como sílaba. Se excluirmos essa partícula de apoio, vemos na estrofe uma série epanafórica. O cantador faz os seus prolongamentos nas sílabas átonas finais dos versos, excepto no sexto, que canta sem qualquer prolongamento.

(º) Mais tardio ainda a encontrar os versos, consegue-os depois com a irregularidade que fica patente. Mesmo procurando emendá-los, nas repetições, não atina com a métrica. O primeiro e o terceiro são quase barbaridades. Apenas o penúltimo saiu septissilábico. As sílabas que prolonga são a última tónica do primeiro verso e as últimas átonas do segundo, do terceiro, do quarto e do sexto.

Notaremos, de passagem, que os *ais*, e os *is*, (Ai...; E...;) protéticos não são contados como sílabas métricas.

(º) Estrofe de métrica quase regular... 7, 8, 7, 8 sílabas. As do segundo verso são ditas assim: Quon/dse/can/ta/nã/sa/ssô/bi(a).

(º) Um verso de 9 sílabas, um de 8 e dois de 7.

(º) Quase «regular», também: 7, 7, 8, 8 sílabas.

4.º cantador: *Quondo* eu vendo puxar à linha, } bis
 Este moço não *si* desvia.
 Vamos a ver quem seja capaz,
 Em cima da minha vinha
 Assar a sua sardinha.
 E este moço não *si* desvia
Quondo vendo puxar à linha ⁽¹³⁾.

5.º cantador: (Ai), levamos o cantar *porfundo*, } bis
 Ó moços desta freguesia:
 Que as cantigas são gravadas
 Talvez para todo o mundo.
 Ó moços desta freguesia,
 Levamos o cantar *porfundo* ⁽¹⁴⁾.

Entra-se na terceira volta; mas deve esclarecer-se que não há paragens de uma volta para a outra. Diz-se que se fez uma volta quando todos os intervenientes cantaram na sua vez. Também se diz *roda*.

1.º cantador: *Quondo* eu meto o meu machado } bis
 Sai *virge* e mais amadia.
 Fazemos a roda completa
 Sem ver um ponto pisado.
 Sai *virge* e mais amadia
Quondo eu meto o meu machado ⁽¹⁵⁾.

2.º cantador: Eu tenho manto e *bingala*, } bis
 Eu vou-me ter à setia.
 É pena, *sociadade*,
 Eu ter tam poucachinha fala.
 Eu vou-me ter à setia,
 Eu tenho manto e *bingala* ⁽¹⁶⁾.

⁽¹³⁾ Outra vez certa dificuldade deste cantador, que resolveu invalidar o 4.º verso e substituí-lo, ficando a quadra com 8, 8, 9, 7 sílabas.

⁽¹⁴⁾ Bastante melhor, esta quadra, que a da primeira volta: dois versos de 8 e dois de 7 sílabas.

⁽¹⁵⁾ Continua com a mesma regularidade métrica... relativa: 7, 7, 8, 7. O autor é tirador de cortiça na época própria. Por isso ele diz que quando mete o machado sai cortiça virgem (*virge*), a da primeira tirada, mais amadia, a das tiradas seguintes.

⁽¹⁶⁾ Só o quarto verso fugiu ao septissílabo. *Sètia* é tomada aqui por vereda, carreiro, vala.

3.º cantador: Ele, só o *enterradôri* }
 Me tirará esta mania: } bis
 Não é *proque* seja muito parvo,
 Mas sou *desconhecedôri*.
 Me tirará esta mania,
 Pois, só o *enterradôri* (17).

4.º cantador: Sou *páss'ro di* arribação, }
 Lido co'as moças *di* a Mouraria. } bis
 Eu não quero aqui ser criado,
 Mas nem criado nem patrão.
 Lido co'as moças *di* a Mouraria,
 Sou *páss'ro di* arribação (18).

5.º cantador: (Ai) *samos* todos *di* a mesma terra, }
Baptizados na mesma pia, } bis
 Sam Martinho *di* as *Amorêras*,
 Que fica-i-à beira-serra.
 Baptizados na mesma pia,
Samo's todos *di* a mesma terra (19).

Suspendemos aqui a gravação e vamos também suspender o escrito (20). Pelos exemplos das Amoreiras pode verificar-se o que primeiramente tínhamos dito: que a toada, a música do cante a despique, permite meter em cada verso mais ou menos que as sete sílabas, sem que se sinta destoar; e os cantadores, como o improviso não lhes dá tempo para fazerem a correcção (21), vão debitando os versos com a aproximação silábica possível. Naturalmente, os melhores acertam a métrica com maior frequência. Pode verificar-se também que o *essencial* é encontrar o ponto e em volta dele construir a estrofe—o assunto

(17) Menos regular, desta vez, a sua estrofe: 7, 8, 9, 7 sílabas.

(18) De novo não consegue meter-se no septissílabo, salvo no primeiro verso, em que faz pássaro com duas sílabas: *pá/ss'ro*. 7, 9, 8, 8 sílabas.

(19) Também este cantador só obtém um verso de 7 sílabas, o quarto. Os restantes ficam com 8.

(20) Já com este artigo pronto a imprimir, comunicou-me o meu amigo José António Falcão que em Santiago do Cacém se cantou a despique até aí pela década de 50. De então para cá tem sofrido «um progressivo declínio, e é hoje em dia raro em Santiago e arredores».

(21) Aliás, nenhum destes homens sabe que há sílabas métricas, nem que deveria empregar sete em cada verso. Se o faz, ou se procura sempre fazê-lo, é por intuição, é de ouvido, é porque assim é que lhe «dá jeito».

ou a correcção dos versos não os preocupa grandemente. Mas, se a ocasião se proporciona, vão dando resposta a um ou a outro. Veja-se que na primeira volta o segundo cantador respondeu ao primeiro (este embebedava-se sem vinho; o outro diz que sem beber não se embebeda); ao terceiro, que tinha dito estar ali a cantar indevidamente, pela sua idade avançada, responde o quinto que todos têm muita alegria em vê-lo ali e deseja-lhe mais cinco ou seis anos de vida. De certo modo ainda pode ser uma resposta o primeiro cantador, na segunda volta, contrapor o facto de sermos todos iguais à enumeração que o quarto fizera das províncias e gentes que conhecia. Também na terceira volta o primeiro cantador responde a uma observação nossa, porque nos pareceu que já alguém havia pisado o ponto. E nesta volta o terceiro cantador, já idoso, diz que só o enterrador lhe tirará a mania de cantar, como que em resposta ao anterior, moço novo, que se lamentou de ter tam poucachinha fala. Mas não é raro que o sentido das expressões dos cantadores fique tão esbatido, tão difuso, que só o próprio tem a certeza do que pretendeu dizer.

Nos nossos exemplos, podemos notar que dos 60 versos cantados (sem considerar as repetições) houve 29 de 7 sílabas, 24 de 8, 5 de 9 e 2 de mais de 9. A hegemonia do septissílabo aparece nítida nos versos dos três primeiros cantadores — 24 num total de 36 (mais 10 de 8, e 2 de 9 sílabas). Os outros dois, provavelmente menos inspirados nesse dia (ou talvez um tanto mais fracos), destoaram muito: apenas 5 versos de 7 sílabas, 14 de 8, 3 de 9 e ainda 2 com mais de 9 sílabas.

Dissemos alguma coisa de métrica, de ritmo, de intenções, de forma. Nada dissemos de música, de que somos infelizmente e absolutamente ignorantes. Mas era lamentável tratar-se de um modo de cantar e silenciar por completo a sua base principal — a música. Procurámos evitar esta lacuna, e encontramos no nosso amigo JOÃO CARLOS PIMENTEL a boa vontade, o saber e a paciência que nos permitiram eliminá-la.

JOÃO CARLOS ouviu repetidamente a gravação da Estação das Amoreiras, comparou, estudou, ensaiou as diversas execuções pessoais dos intervenientes, certas diferenças — até mesmo nas interpretações do mesmo cantador, nas quatro estrofes que canta —, e resumiu-as nas linhas que adiante se escrevem. E, para dar ao leitor entendido em música a ideia

do «estilo» em que os cantadores se exprimem, procurou trabalhosamente um *módulo*, chamemos-lhe assim, escolhendo para transcrição musical a segunda intervenção de José Pontalinho.

A este paciente trabalho juntou as seguintes considerações: as estrofes «são cantadas a solo e sem qualquer espécie de acompanhamento instrumental. A linha melódica é, por vezes, bastante diferenciada de cantor para cantor, facto que julgamos dever-se à interpretação pessoal de cada executante — o factor predominante nestes exemplos —, que se verifica tanto em demonstração de virtuosismo vocal como na acentuação propositada de algumas palavras, sendo este segundo ponto também responsável por frequentes mudanças de ritmo.

O andamento não é regular, variando de frase para frase, e as pausas parecem-nos depender, principalmente, da capacidade de improvisação do cantor ou da sua respiração — note-se que os cantadores fumavam e bebiam durante o des-pique — não obedecendo assim, tal como o ritmo, à verificação exacta de uma forma musical pré-concebida.

A transcrição deste exemplo é, naturalmente, aproximada, e a sua escolha deve-se ao facto de o seu executante ser o mais regular do conjunto de participantes na sessão»:

(♩. = 72 - 77)

Eu te-nhou-vi-do di-ze-re — re — Quando can-ta ná sas-so -
 bi - a Eu te-nhou - vi-do di-ze-re quando can-ta ná-sas-so - li - - a
 Nós so-mes to-doe-i - gua - - is é no nas-cer mais no mor - re - re
 Quando se can-ta ná-s-as-so-bi-aeu te-nhou - vi-do di - ze - (r)