

# Coreografia Popular Trasmontana (Moncorvo e Terra de Miranda)

POR

**António M. Mourinho (\*)**

Licenciado em História pela F.L.U.P., sócio da Soc. Portuguesa de Antropologia e Etnologia

**J. R. dos Santos Júnior (\*\*)**

Prof. cat. jub. da F.C.U.P., Presidente da Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia

Há muitos anos que os autores colaboram na recolha e estudo da Etnografia, e também da Arqueologia, de Trás-os-Montes na sua zona do nordeste (1).

---

(\*) Duas Igrejas — 5210 Miranda do Douro.

(\*\*) Quinta da Caverneira — Águas Santas — 4470 Maia.

(1) *Trás-os-Montes relicário etnográfico*, foi o título de uma conferência que um de nós (S. J.) proferiu em Lisboa no dia 26 de Novembro de 1946, na Casa de Trás-os-Montes e Alto Douro; Santos Júnior — *Nota de coreografia popular trasmontana - I - A dança dos pretos (Moncorvo)*, in «Trabalhos de Antropologia e Etnologia», Porto, 1935, Vol. VII, pág. 33 a 48, 8 figs.; id. *Nota de coreografia popular trasmontana - II - A dança dos pretos (Carviçais)*, idem Vol. VIII, pág. 95 a 101, Porto 1937; id. *A dança das fitas (Moncorvo)* título de um trabalho apresentado à Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, em sessão científica, e que agora se publica; António Mourinho, *O ineditismo de um grande cortejo folclórico*, in «Mensário das Casas do Povo», n.º 4, Out.º 1946 pág. 10 e 11; Santos Júnior, António Mourinho e Maestro Afonso Valentim, *O Galandum — Coreografia popular trasmontana*, in «Boletim do Douro Litoral», Porto, 1953, N.º VII e VIII, 5.ª Série, 16 págs. e 6 figs.; id. id., *A malha do cereal na Cardenha e o Coro dos Malhadores*, in «Boletim do Douro Litoral», n.º VII e VIII, 6.ª Série, Porto, 1955, 19 págs., 3 desenhos e VII Est. com 13 fotogravuras; António Mourinho, *A dança*

O capítulo das danças populares tem-nos merecido especial atenção, porque estão a desaparecer dos terreiros das nossas aldeias, e das festas comunitárias, muitos bailados tradicionais, que, autênticas instituições milenárias, marcavam a personalidade do viver social, espiritual e recreativo do nosso povo.

Algumas danças só foi possível recolhê-las e conservar outras até à actualidade, mercê de um trabalho amoroso e persistente junto do mesmo povo.

Graças a um subsídio de 40 000\$00 esc. concedido pela Direcção-Geral do Ensino Superior, à nossa Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnografia, foi possível programar um plano de trabalho para estudo e publicação de algumas danças mirandesas e do sul desta região, no concelho de Moncorvo, ou seja, todas de Leste Trasmontano.

Um de nós (S. J.) estudou especialmente danças do concelho de Moncorvo, e o outro (A. M.) tomou a seu cargo o estudo de danças mirandesas, principalmente as mistas, algumas paralelas ou de coluna, algumas circulares e de par e os repasseados.

Ficam ainda fora deste trabalho outros tipos de danças tradicionais do riquíssimo folclore mirandês, sem falar no tesouro inesgotável das danças rituais e da dança masculina dos Paulitos.

---

dos Paulitos, in Revista «Ocidente», Vol. LIII, Lisboa, 1957, págs. 153 a 164; António Mourinho, Santos Júnior e Bento Bessa, *O Pingacho — Coreografia popular trasmontana*, in «Boletim do Douro Litoral, Porto, 1957, 19 págs. e 19 Est.; António Mourinho, *Grupo folclórico de Duas Igrejas (Pauliteiros de Miranda)* in Faculdade de Letras de Lisboa, 1959. 33 págs.; id. *O distrito de Bragança nos domínios da Etnografia e do Folclore*, in «Mensageiro de Bragança», n.º especial comemorativo do V centenário da cidade de Bragança, 22-8-1964, pág. 33 a 37; id., *A dança na Antiguidade e na Idade Média*, in «Revista de Dialectologia y Tradiciones Populares», Tomo xxxii, Madrid, 1976, Quadernos 1.º, 2.º, 3.º y 4.º, págs. 371 a 403; id. *Cancioneiro tradicional e danças populares mirandesas*, um volume de 500 págs. dactilografadas a aguardar publicação; id. *Bragança e Miranda — Coisas e factos da nossa alma popular — Etnografia e Folclore*, 450 págs. dactilografadas já entregues na tipografia e prestes a entrar no prelo.

## CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE AS DANÇAS

A dança é manifestação de exuberância individual <sup>(1)</sup> ou colectiva, que dimana do fundo da alma de todos os povos da terra por motivos múltiplos e com múltiplas finalidades.

Assim há danças guerreiras, umas para adestrar, inspirar e afoitar os guerreiros antes do combate, outras para festejar a vitória ou homenagear os heróis, como sucedeu nos funerais do glorioso chefe lusitano Viriato que foi morto à traição por dois infames companheiros de armas.

O alemão Adolph Shulten publicou o livro VIRIATO, que o Dr. Alfredo Ataíde traduziu com o mesmo título e foi publicado pela «Renascença Portuguesa», Porto, 1927, 92 págs. e 1 fig.

Na pág. 57 deste livro lê-se o que a seguir se transcreve:

«Os Lusitanos prestaram ao seu chefe honras quase divinas: primeiro queimaram o cadáver em cima de uma fogueira gigantesca, e com ele muitos animais votados ao sacrifício. Enquanto as chamas consumiam o seu corpo, todo o exército, a pé e a cavalo, andava à roda da pira, como numa última revista entoando cânticos em honra do seu herói. Depois de as chamas se apagarem sentaram-se todos junto do local da fogueira em silencioso luto (Apiano 72). Por fim construíram o túmulo, e 200 pares de guerreiros fizeram um simulacro de combate.»

Pode considerar-se tal simulacro de combate como dança guerreira.

A dança vem de tempos remotos. Houve-as no proto-história, no neolítico e também no paleolítico, o que é atestado por pinturas rupestres de muitas cavernas ou abrigos.

---

<sup>(1)</sup> Davy, quando descobriu o Sódio, pôs-se a bailar de contentamento. Um de nós (S. J.), quando redescobriu as *Pinturas rupestres do Cachão da Rapa*, em exuberante exaltação de alegria pôs-se a cantar e a bailar diante do penedo com aquelas pinturas milenárias.

Como dança que poderá ser considerada proto-histórica podemos referir a dança guerreira do abrigo de pinturas rupestres angolanas do Caninguiri, situadas no concelho do Mungo, distrito do Huambo. Essas pinturas estudadas por um de nós (S. J.) e pelo Dr. Carlos Ervedosa, então meu assistente na Universidade de Luanda, foram publicadas no trabalho *As pinturas rupestres do Caninguiri*, por S. J. & C. E., in «Ciências Biológicas», revista da F. C. da Univ. de Luanda, Vol. 1, n.º 2, Luanda 1971, págs. 95-142, 110 figs. As determinações do carbono 14 em carvões colhidos a vários níveis da escavação feita no chão do abrigo, até 2,20 de profundidade, forneceu resultados que se podem esquematizar assim: nível de 80 cm a 1 m — 5890 a.C.; nível de 1,60 a 1,90 m — 7720 a.C.; nível de 1,90 a 2,20 m 8460 a.C.

Entre as quase 60 pinturas do Caninguiri há um grupo de 5 figuras humanas pintadas de branco, todas em manifestas atitudes de dança, 4 das quais empunham mocas, machados e arco e flechas. Um de nós (S. J.) estudou em pormenor o grupo de pinturas daquela dança guerreira que publicou no trabalho *Uma dança milenária*, in «Trabalhos de Antropologia e Etnologia», revista da Soc. Portuguesa de Antropologia, Porto, 1971, fasc. 1 do Vol. 22, 8 págs. e 5 figs.

Em povos primitivos actuais ou subdesenvolvidos da África, da Ásia, da América e da Polinésia há danças de várias feições e nomeadamente danças guerreiras.

Actualmente, entre os civilizados, a dança terá o significado de simples diversão ou exaltação artística (ballet) em que os dançantes executam movimentos rítmicos do corpo, passos, ondulações cadenciadas, reguladas pelos compassos da música <sup>(1)</sup>, onde é evidente a expressão de um sentimento

---

<sup>(1)</sup> Fidelino de Figueiredo, que foi professor da Faculdade de Letras de Lisboa e das Universidades do México e de S. Paulo, pensador emérito, em *Música e Pensamento*, 2.ª ed., Lisboa, 1956, na pág. 33, faz a exaltação da Dança e da Música, considerando-as como desdobramento emotivo dos olhos e dos ouvidos. — E escreve: — Na música se arquiva todo o



interior que se desdobra em verdadeira arte pura, que pode traduzir todos os sentimentos humanos; drama, angústia, alegria, tristeza, felicidade, beleza em todos os sentidos, atingindo por vezes a sublimidade.

É porém certo que a dança é sempre um produto do estado de espírito de quem a executa e esta, como dissemos atrás, pode produzir-se por necessidade ou por simples prazer.

Platão já afirmou, na antiga Grécia, que a dança é uma consequência de desejos naturais do jovem e de todas as criaturas, de mover os seus corpos de forma a expressar as suas emoções, especialmente de alegria.

Terá sido a sobrevivência que levou o homem pré-histórico representado no feiticeiro paleolítico do abrigo de Tróis Frères, na arte franco-cantábrica do Ariège francês, a vestir-se com a pele do bisonte e mascarar-se com a pele do mesmo, para mais facilmente atingir o animal de caça e abatê-lo, a fim de garantir o seu sustento. Ou ainda as mulheres representadas na pintura esquemática do abrigo de Cogull, por motivo de outras necessidades.

É também como estado de espírito e expressão de alegria espontânea, na simplicidade do seu traje, constante apenas de duas peças, camisa de linho grosso (estopinha) e saia de burel (pano de lã mais grosseiro ainda) com vinte e dois palmos de roda que a mulher, a dançar espontaneamente em frente do marido, canta:

*Mira-me, Miguel;  
Cumo 'stou de bonitinha;  
Sáia de burél,  
Camisinha de 'stopinha!*

---

nosso pensar e sentir. Arquiva-se de maneira inextinguível, numa linguagem universal e supremamente bela, que, para alguns, é o verbo do próprio Absoluto». De facto, como escreveu este grande pensador, «Música e Dança constituem uma sublimação de beleza transcendente expressa em sons e corporizada na dança».

Ou então mais explosiva e mais espontânea ainda, quando no povoado, a mulher mirandesa, ao ouvir no cimo da rua o gaiteiro tocando na sua gaita de fole, desatou a bailar.

— *Bi benir la gaita  
Al cimo del llugar  
Pousei la míe rôca  
I pusem' a beilar (i).  
I tanto beilei,  
A la pôrta del forno,  
I tanto beilei,  
Que me dóru u bôlho.  
I tanto beilei,  
Cu la gaita galhega,  
I tanto beilei,  
Que me namorei deilha!*

Vem a propósito recordar a *canção mirandesa das três comadres*, que se referiu a pág. 151 do trabalho de um de nós (S. J.), *A cultura dos cereais no leste trasmontano*, in «Trabalhos de Antropologia e Etnologia», revista da Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, fasc. I, vol. XXIII, Porto, 1977, 159 págs. e 103 figs. Três comadres, no dia da recolha do cereal à tulha, festejaram com alegria a boa colheita, garantia do *Pão nosso de cada dia*, em merenda abonada, bem regada com o capitoso vinho mirandês, e cantavam radiantes:

*Pedro que te falta?  
Repica a tua gaita.  
Tens o pão na tulha  
E o vinho na bodega.  
Tens a melhor moça  
Que havia nesta terra,  
Cega dum olho,  
Manca duma perna.*

Esta canção pediria, certamente, que as comadres, de mãos dadas, bailassem de roda ao cantarem esfuziantes de satisfação e alegria.

Maurice de Louis, em *Le Folklore et la Danse*, Paris, 1963, pág. 32, escreve: «A dança é uma das manifestações da inteligência e religiosidade de quem a executa. Ela tem a sua pré-história».

O mesmo autor diz que «O homem criou a dança».

De qualquer maneira, a dança é sempre uma expressão de cultura.

Daqui deduzimos que as danças podem traduzir amor e desejo, esconjuro ou religiosidade, guerra ou paz, horror ou alegria, etc. Por isso encontramos ao longo da História, danças religiosas, mágicas, guerreiras, amorosas, eróticas, pornográficas, frenéticas, macabras, etc. São cerca de meia centena os tipos de dança que o alemão Curt Sachs nos descreve na sua *História Universal de la Danza*, tradução espanhola por Adolfo E. Jacalevitch, Educines Centurion, Buenos Aires, 1943.

Não nos parece muito fácil dividir Portugal em regiões ou zonas coreográficas populares com precisão de classificações.

As diferenciações e semelhanças quanto à música, à coreografia, ao traje, formam um micro-mundo de factores, que a alma popular lhes criou aqui e além, e o factor mesológico de cada zona ou subzona, ou ainda micro-zona, se quisermos, deram às danças uma psique de semelhança ou diferenciação, ou até de individuação, que torna muito árdua, e difícil, a tarefa dos estudiosos mais atilados e conhecedores do nosso folclore que desejem organizar a carta magna ou o grande *Corpus das Danças Populares Portuguesas*.

Julga-se que foi António Arroio o primeiro português, que, no primeiro quartel deste século, iniciou a tentativa de classificação das Danças Populares Portuguesas, nas *Notas sobre Portugal*, 2.º volume, 1909 págs. VIII e IX, e depois no prefácio das «*Velhas Canções*» e *Romances Populares Portugueses*, de Pedro Fernandes Tomás, Coimbra, 1913, a págs. XXVI-XXIX dessa Introdução, António Arroio divide Portugal Continental em quatro zonas de danças populares, quanto à música e quanto à letra.

Tal divisão fundamenta-se no critério mesológico, cujas razões, escreve, «se prendem a um conjunto de vistas sobre os aspectos da paisagem portuguesa, sua distribuição em várias zonas principais, quanto ao relevo orográfico, geologia e vegetação, mas que o são também quanto à canção popular, porque esta é, de todas as manifestações folclóricas, a que mais se prende à terra e às condições do meio físico em que ela aparece, e do qual procede imediatamente o seu carácter estrutural e expressivo».

Repetiremos aqui a sua distribuição por ser talvez a mais antiga e com algum interesse, embora o distinto musicólogo maestro Fernando Lopes Graça já lhe tenha feito a crítica, nas págs. 36-37 de «*A Canção Popular Portuguesa*», 2.<sup>a</sup> Edição, 1974, da «Colecção Saber», da Empresa Europa-América.

Diz António Arroio que «a 1.<sup>a</sup> Região é a parte alta do País ao Norte do Tejo, limitada por uma linha que partindo do Alentejo, passa o nascente de Tomar e de Coimbra, vai a Águeda e termina na cidade do Porto. Canção popular variadíssima, profunda; danças vivas, alegres e rudes, geralmente caracterizadas por um ritmo simples e persistente (chulas)».

2.<sup>a</sup> Região — A poente da linha indicada, na primeira zona, abrangendo a Beira Litoral o Ribatejo e a Extremadura até ao Sado, por Coruche e Alcácer do Sal. Canções ou danças suavemente onduladas como o solo, leves, doces de expressão como o clima e a luz».

3.<sup>a</sup> Região — «Alentejo, canção lenta profunda e triste como a terra que a gerou, e danças rudes, por vezes vivas e alegres.»

4.<sup>a</sup> Região — «Algarve em que a luz ri. Canção viva, alegre, por vezes erótica (Baile mandado) pouco profunda e dança condizente.»

Esta a divisão geográfica de António Arroio sobre danças populares portuguesas, que data já de 1909. Melhor seria chamar-lhe divisão mesológica e que tem algo de verdade, mas fica-se muito longe da realidade musical e coreográfica popular dentro das fronteiras do nosso país.

É verdade que o factor mesológico é muito importante na criação, fixação, distribuição, adaptação, evolução e personalização da canção e da dança popular, em qualquer região do Globo. Há porém factores de transmissão e receptividade, como a transumância, as migrações, por motivos de trabalhos (vindimas, ceifas, apanha da azeitona, etc.) que levam com as pessoas o produto das suas almas populares e um pouco da alma das suas terras de origem, e recebem novas influências nos locais aonde chegam.

As duas quadras trasmontanas e mirandesas que damos a seguir, são exemplo flagrante de influências importadas.

A primeira é a canção dos cardadores, ou *Del Tirioní*, atribuída a sua aporção a um bruto cardador:

*La moda del Tirioní*  
*Quê la habiê de amentar(i)?*  
 — *U burro d'ũ cardador(i)*  
*Que la truxo pal lhugar(i).*

Ou a dança e canção mirandesa do *Re piu piu*, coreografia mirandesa adaptada ao tipo repasseado, dança de coluna, ou paralela, mas cuja letra inicial diz que não é de terra de Miranda, embora se cante em mirandês:

*La moda del Re piu piu*  
*Bî cantada yî bonita;*  
*Bîeno de Bila Rial,*  
*Abrulhada nũa fita!*

Não é difícil, conhecendo bem as regiões, na sua alma e no seu ambiente, destrinçar o que ali nasceu e se criou, e o que foi importado e adaptado.

Quando o trabalho de recolha e classificação ou personalização das realidades folclóricas de cada zona, na música e na coreografia, estiverem bem definidas, não será difícil organizar o *Corpus* das nossas danças populares.

O Prof. Maestro Fernando Lopes Graça <sup>(1)</sup> diz que não se deve «confiar demasiado no rigor científico do sistema *mesológico*, que, no fundo, não pode fornecer mais do que esquemas, ou meras hipóteses de trabalho».

«Um critério menos ambicioso, continua Lopes Graça, do que o mesológico, e, tendo sempre presente as referidas limitações, aconselha-nos a tentar uma classificação partindo das características formais ou estruturais das espécies compreendidas ou observadas». Estabelece uma primeira divisão das canções populares portuguesas assim:

- a) *Canções monódicas*;
- b) *Canções polifónicas*.

Depois estabelece outra:

- a) *Canções tonais*;
- b) *Canções modais*.
- c) *Canções cromáticas*.

Esta tese, a que poderíamos chamar estrutural da canção portuguesa, parece-nos (A. M.) muito acertada.

Mas só poderá ser suficientemente alicerçada quando a recolha musical de todo o cancioneiro verdadeiramente popular e tradicional português estiver totalmente recolhido, não esquecendo os trabalhos de recolha do Cancioneiro Minhoto pelo Prof. Gonçalo Sampaio, do de Resende pelo Maestro Virgílio Pereira, do da Beira Alta pelo Dr. Jaime Lopes Dias, o do Alentejo pelo P.<sup>o</sup> António Marvão, e os trabalhos de recolha em todo o país pelo francês Michel Giacometti, cuja publicação dos *Arquivos Sonoros Portugueses* foi um alto serviço prestado à cultura popular portuguesa, pela fidelidade e riqueza das realizações.

No que respeita à coreografia, temos de nos colocar no mesmo plano, pois é o mesmo problema de tradição e de verdade que está em causa.

---

(1) F. Lopes Graça, *A canção popular portuguesa*, 2.<sup>a</sup> ed., in «Colecção Saber da Europa-América», Lisboa, 1974.

Só quando forem realizados os esquemas de todas as danças populares verdadeiramente tradicionais portuguesas, desde o Minho e Trás-os-Montes até ao Algarve, com simplicidade franciscana e verdade plena, então se poderá fazer a verdadeira classificação das danças populares tradicionais do nosso país, se ainda houver quem chegue a tempo de fazer esta recolha, pois tudo está desaparecendo e muito já desapareceu, na voragem do desleixo e do esquecimento. Do muito que ainda subsiste, já poucas coisas têm o selo da autenticidade tradicional e local. A voragem do tempo, a criação de grupos folclóricos sem critério nem conhecimento responsável, adulterou muitas coisas por esse país fora, e, em muitas danças e canções, já não se encontra o fio da meada criadora. Algumas coisas conservam ainda a sua pureza ancestral na música e na dança, e estas é preciso guardá-las e protegê-las, como relíquias que são da Cultura e do Património Nacional.

As danças mistas mirandesas e as danças masculinas (pauliteiros) são dessas relíquias. A *Chula Rabela* do Douro ou Chula de Barqueiros, e o Malhão do Douro, também são relíquias preciosas das tradições dos Barcos Rabelos já desaparecidos, e dos barqueiros que faziam o transporte do vinho do Porto, rio abaixo e rio acima, tradições ligadas à cultura do mesmo vinho.

No Minho, em Trás-os-Montes, no Alentejo, no Algarve e na Beira Alta, sobretudo nas faldas da Serra da Estrela, ainda é possível salvar-se muita riqueza autêntica, assim como na região de Rezende e na de Arouca.

O *músico caminheiro*, que foi Armando Leça e correu várias vezes o país de lés a lés, deixou-nos, a partir de 1947, uma classificação das danças portuguesas reduzidas a dois temas: *nativas* e de *apropriação europeia*. Acrescentou que predominam as *nativas* ou *regionais* nas nortenhas, e as de *apropriação europeia* ou de *salão*, nas regiões de além-Mondego.

Acrescenta ainda que as modas e jogos de roda são essencialmente migratórios. (Armando Leça, *Música Popular Portuguesa*, Porto, 1947).

Reconhece que houve músicas em voga para os trabalhos agrícolas e cíclicos do calendário festivo anual de uso em todas as províncias (*op. cit.* pág. 47). Isto faz-nos mergulhar na antiguidade pré-medieval e será ela, para o investigador da origem da canção ou dança popular, o grande roteiro a seguir para a organização do citado *Corpus*.

Seguindo o conselho do autor que estamos citando, Armando Leça, o investigador deve procurar in loco a canção e a coreografia popular, indo aos mais velhos e sabedores da aldeia, recolher com fidelidade, por meio de gravador e notação musical, e por meio de máquina fotográfica, ou, melhor, de filmar, fixar os movimentos da evolução coreográfica em todos os pormenores. Perguntar o significado de cada volta, sempre com a convicção, emitida pelo mesmo autor já com anos avançados de vida e de experiência, de que todas as manifestações populares musicais e coreográficas para uma divisão provincial, mas provenientes de regiões heterogéneas, são influenciadas pelos padrões antigos, o que exige estudos meticolosos e longos.

Porém o interesse não reside no factor tema e sim na apropriação regional... «moda que o povo esqueceu e não se anotou, nunca mais a ouviremos» (A. Leça, *op. cit.*, 112).

Exemplificando esta observação muito verdadeira diremos que há danças em Terra de Miranda que já só há um homem que as conhece pelo canto e pela coreografia, como é por exemplo o «*Maragato*». Ficou-nos dela conhecimento porque o citado M. Giacometti gravou a música em disco de Francisco Domingues, de Paradela, com o nome de «*Oito Canções Mirandesas*».

Havia uma jota raiana lindíssima, dançada ainda há poucos anos pela juventude e pelo povo de Ifanes — Miranda do Douro, mas faleceu há quatro ou cinco anos o gaiteiro de Ifanes, José da Igreja, autêntico e consumado artista da gaita de fole e da flauta pastoril. Não sabemos (A. M.) se esta melodia ficou gravada por aí em alguma fita magnética. Em caso negativo, lá se foi uma bela peça de música popular mirandesa e um



ótimo elemento riquíssimo de coreografia e expressão secular deste povo. A melodia foi com o gaitero para a coba.

Houve antigamente dançada uma *Chula mirandesa*, que nunca vi dançar e já tenho 63 anos (A. M.). Tenho que limitar-me a registar a sua existência, porque ouvi dizer, há perto de 40 anos, em Vila-Chã de Miranda do Douro, à tia Jacinta da Igreja, que ainda sabia «*beilar la Chula*», mas como já tinha oitenta e tal anos e já só andava encostada a um bordão, nunca no-la dançou. A tia Jacinta faleceu por 1945. Resta-nos a notícia.

Albano Ferreira, que foi estudioso muito dedicado e honesto da etnografia da sua região de Arouca, apresentou ao «III Colóquio Portuense de Arqueologia» uma comunicação intitulada: *Um Vira do Minho e A Dança da Tranca — Duas Danças Rituais Pagãs (Ensaio)*, trabalho que iniciou com uma sumária divisão das danças populares portuguesas, apenas com dois grupos *diferenciados e autónomos*.

- a) *Danças rituais ou simbólicas;*
- b) *Danças lúdicas ou de recreio.*

As *rituais* ou *simbólicas*, de feição cíclica e religiosa, de finalidade propiciatória, ou de louvor e agradecimento, eram, separadas por sexos como as danças dos paulitos ou das espadas, e que num ou outro caso, por motivo da própria sexualidade, se juntariam, com as danças fálicas ou de fecundidade.

As *lúdicas* ou de *recreio* são sempre formadas por um conjunto de pares e têm uma única determinação, divertimento e recreio dos dançadores. São os bailes campestres dos povos rurais, ainda com fundos tradicionais do seu viver comunitário (1).

---

(1) Albano Ferreira, *Um vira do Minho e a Dança da Tranca — Duas danças rituais pagãs*, separata das Actas do «III Colóquio Português de Arqueologia», págs. 5 e 6.

Esta classificação poderá estar certa, mas apenas como esboço geral de classificação.

De qualquer maneira, a divisão definitiva e classificação das danças populares portuguesas espera um estudo aturado e meticoloso. Há que atender ao factor mesológico, à psique dos povos e às circunstâncias especiais em que se geraram, se conservaram, transmitiram, emigraram ou imigraram, e ainda às influências externas que terão sofrido, quer na música quer na coreografia, e também às características tonais quanto à música, como quer Lopes Graça.

A nomenclatura de uma dança, se ela é de origem ritual ou de recreio, julgamos não ser a mais difícil de conhecer ou classificar.

Mas este trabalho espera com a possível brevidade, pois quanto mais se tardar, mais difícil, imperfeito ou mesmo impossível se tornará, pela morte, desaparecimento ou adulteração da matéria-prima, quer quanto à música, quer quanto à coreografia.

Isto é tanto mais importante e necessário, porquanto a canção popular é realmente «a crónica viva e expressiva do povo português», na expressão feliz de Lopes Graça <sup>(1)</sup>, visto que por canção portuguesa se deve entender a nossa canção rústica.

...«Com efeito, só as populações dos campos, seus lugares e aldeias de Portugal são depositárias de um tesouro de melodias, que na sua frescura, na sua autenticidade é rica, na variedade e naturalidade das suas formas, nas suas surpreendentes características estéticas, enfim (a que não falta, como se tem afirmado, a profundidade, a gravidade, o olor da altura) tem jus a ser considerada como espelhando a nossa psique. Quer criando propriamente, quer modificando ou adaptando, consoante a teoria sobre a génese da canção popular, que se perfilhar. Só as gentes da Beira, ou do Alentejo, só o sisudo trasmontano, ou o vivaz ribatejano, revelam, através dos seus

---

(1) Lopes Graça, *op. cit.*, pág. 15.

cantares, o nosso génio musical espontâneo. Não é na cidade que o iremos encontrar» (1).

Este parecer aplica-se à coreografia popular.

Quer a dança quer a canção popular portuguesa são ambas o mesmo produto multiseccular, anúncio espontâneo e, por vezes, espelho da alma da rusticidade.

Lopes Graça define-a com mais extensão: «Expressão e documento da vida, sentimentos aspirações e afectos do nosso povo, a canção popular portuguesa faz parte do património espiritual da Nação. Mais do que qualquer outra manifestação do nosso temperamento, da nossa cultura, ou da nossa capacidade criadora, ela nos define e integra na nossa realidade psicológica e social» (2).

Após a digressão panorâmica sobre música e dança popular apresentaremos as 4 danças populares do Entre-Sabor-e-Douro, a *Dança dos Pretos de Moncorvo*, a dos *Pretos de Carviçais*, a *Dança das Fitas de Moncorvo* e a *Dança Satírica* do Felgar, e depois a série das danças de Terra de Miranda.

Para cada bailado daremos o desenho coreográfico dos respectivos passos de dança, os instrumentos musicais que habitualmente a tocam, a música e a letra que é cantada.

## I

### DANÇAS DE MONCORVO

Moncorvo, vila de nobres tradições, assenta na base da encosta setentrional da Serra do Roboredo.

Teve manifestações etnográficas, que, sob alguns aspectos, tinham carácter mais ou menos singular (3). Um desses aspectos

---

(1) Lopes Graça, *op. cit.*, pág. 15.

(2) Lopes Graça, *cit.*, pág. 43.

(3) Do códice da Biblioteca Nacional de Lisboa, *Relação de Vila Real e seu termo*, original do séc. XVIII enviado à Academia Real da História em 1721, faz parte, uma série de folhas subordinadas ao título

tos é o que se refere à coreografia popular. Neste particular podemos citar, entre outras, a *dança dos pretos*.

É certo que houve, e ainda há, mascaradas <sup>(1)</sup> danças de pretos noutras terras de norte a sul do país, mas, por que há muitos anos o leste de Trás-os-Montes — o Entre-Sabor-e-Douro — tem sido campo dos nossos estudos etnográficos,

---

*Memórias da Torre de Moncorvo*, mandadas fazer pela Câmara desta vila em 1721 por António Vellozo de Carvalho.

Neste manuscrito a pág. 130 lê-se:

«A Camara desta Villa fas duas proçisons solenes com Danças e festas huma em dia de S. Sebastião e outra no dia de Na[?] Snra a S.<sup>ta</sup> Izabel, e estes dias se guardao pello povo por voto solene e confirmado por El Rey e pello Ordin.<sup>ro</sup> de que ha provizons, o qual voto se fes em o prim.<sup>ro</sup> de dezembro de — 1649.»

(<sup>1</sup>) Ficou tristemente célebre uma mascarada de pretos, que a distinta etnógrafa espanhola Maria Elena de Arizmendi Amiel no seu trabalho *Danças cortesanas e jugulares*, in «Revista de Etnografia», Porto, 1969, pág. 345-370, com várias figs. por numerar, refere na pág. 348, mascarada tristemente célebre do fim do séc. XIV, precisamente no dia 29 de Janeiro de 1393.

A mascarada foi organizada em homenagem a uma dama de honor da rainha Isabel da Baviera, realizou-se no palácio da duquesa de Berry e ficou tragicamente célebre.

Eis como Elena Arizmendi conta o desenrolar da tragédia.

«Cinco caballeros se vistieron de salvajes, entre ellos el rey Carlos VI. Se hicieron coser ajustadas al cuerpo una tela untada de pez y cubierta de estopa, tiznandose las caras de negro.

«El duque de Orleans quiso averiguar da identidad de los disfrazados y acercó una antorcha para verlos de cerca, con tan mala fortuna que ardieran en una hora.

«El conde de Joui, bastardo de Foix, murió. El joven Nantouillet se salvó, echando-se en una tinaja llena de água. Y el-rey que se habia alejado para galantear a una dama, se libró.

«Como expiación por sua culpa, el duque de Orleans hizo construir una capilla. La duquesa de Berry espantada por la tragédia y escalofriada por el olor de carne quemada, que no habia modo de eliminar, mandó derribar su palacio. Y a este desgraciado incidente se achacó la perdida de la razon que padeció después el rey Carlos VI.

«No por esto dejaron de prodigalizar-se las mascaradas. Continuaran en gran moda entre los poderosos. También los grandes banquetes».

as suas danças populares têm merecido a nossa atenção e entre elas as danças de Moncorvo.

O leste trasmontano, e de um modo geral todo o Trás-os-Montes, tem tantas e tão belas manifestações etnográficas, que, na década de 1930, fiz (S. J.) na Casa de Trás-os-Montes, em Lisboa uma conferência subordinada ao título *Trás-os-Montes relicário etnográfico*, conferência que repeti em 1945 na Casa de Trás-os-Montes em Lourenço Marques, e o ano passado na Casa de Trás-os-Montes e Alto Douro, em Guimarães.

Como aliás em muitas outras terras, em Trás-os-Montes sempre o povo dançou muito e bem.

«Todas las cousicas boas ban acabadas; dantes, no meu tempo, havia três dias seguidos de dança para festejar o Nascimento do Menino e agora apenas um bocadico!» (1)

Assim falava ao ilustre Abade de Baçal, P.º Francisco Manuel Alves, uma respeitável velhinha trasmontana, ao recordar as festas da sua mocidade.

É que, na verdade, em muitas regiões de Trás-os-Montes, curiosas danças, algumas de carácter litúrgico e cultural, mas essas mesmas quase sempre de origem remota e francamente pagã, enchem toda a quadra de festas que vai do Natal aos Reis.

Quase tudo vai perdido no rodar dos tempos.

Já pouco resta da extraordinária riqueza coreográfica trasmontana. E esse pouco desaparecerá a breve trecho.

Veja-se o que sucedeu com a rítmica, animada e vibrante *dança dos paulitos*, tão empolgante na violência e na rapidez da execução de certos laços, e sempre interessante no entrecocar dos *paulitos* a compasso (2).

---

(1) P. Francisco Manuel Alves, *A festa dos rapazes (Usanças tradicionais — Notas etnográficas — Vestígios de um ciclo coreográfico prestes a extinguir-se)*, in «Ilustração Trasmontana», 3.º ano, Porto, 1910, pág. 180.

(2) Sobre a dança dos paulitos vd.: J. M. Martins Pereira, *As terras de Entre Sabor e Douro*, 1908, pág. 296-305; Ferreira Deusdado, *Escorços Trasmontanos*, Angra do Heroísmo, 1912, pág. 152-153; P.º Francisco

Esta dança, que tem sido considerada de feição marcial, outrora era executada, e mesmo dominante, em quase toda se não em toda a região de Trás-os-Montes, viu a sua área de dispersão reduzir-se nos tempos de hoje às terras de Miranda, lá longe, no leste trasmontano.

Urge estudar o que resta do extraordinário ciclo coreográfico trasmontano e, sempre que possível, tentar ressurgir o que haja caído em desuso.

Foi dentro deste critério que, em 1930 consegui (S. J.) fosse organizada em Moncorvo a *dança dos pretos*, que há já uns anos ali se não realizava. Assim pude assistir à sua execução, tomar as notas precisas e tirar algumas fotografias. Fiz também um curto mas demonstrativo registo cinematográfico.

Foi ensaiador e mestre da dança, Artur Gouveia, hábil sapateiro, que foi homem dotado de certo grau de sensibilidade artística. Faleceu há uns 10 anos e à sua memória presto a minha homenagem.

Além da *dança dos pretos* em Moncorvo, estudei (S. J.) a *dança dos pretos* em Carviçais, a *dança das Fitas* em Moncorvo e a *dança satírica* do Felgar, freguesia do concelho de Moncorvo.

## 1—DANÇA DOS PRETOS

(Moncorvo)

A *dança dos pretos* <sup>(1)</sup> é assim chamada, por os que nela tomam parte trazerem a cara pintada de negro, a modo de máscara.

---

Manuel Alves, *A Festa dos rapazes*, cit., gravura reproduzindo o grupo dos que dançam com a sua indumentária e respectivos paulitos; P.º Francisco Manuel Alves, *Trás-os-Montes*, publicação da Exposição de Sevilha, 1929; Raul Teixeira, *A Terra Mirandesa*, artigo no jornal «O Primeiro de Janeiro» de 20 de Março de 1934; P.º António Mourinho, *A dança dos Paulitos*, in Revista «Ocidente», vol. LIII, Lisboa, 1957, pág. 153 a 164, 6 figs.

(1) O estudo desta dança foi apresentado à Sociedade Portuguesa de Antropologia na sessão científica de 19 de Maio de 1934 e publicado na revista «Trabalhos da Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etno-

Era organizada pela irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Moncorvo, no dia 5 de Janeiro de cada ano, isto é, na véspera do Dia de Reis.

Tem carácter acentuadamente litúrgico, e é possível que seja de origem um tanto remota. Nada pude averiguar neste sentido.

Pelos anos de 1922 e 1923, em conversa com o velho Abade de Moncorvo Rev.º P.º Francisco António Tavares, soube que havia já uns 50 anos, ou seja à roda de 1870, quando veio paroquiar a vila de Moncorvo, já ali encontrou o velho uso de tal dança, realizada em moldes que se conservavam, por assim dizer, invariáveis. Há apenas de diferente e a mais, o costume de, na volta pela vila, os dançarinos serem acompanhados pela bandeira da Irmandade, e, uma vez ou outra, pequenas alterações nos versos no decorrer da dança.

Nessa época não passava ano algum sem que, na véspera do Dia de Reis, se não fizesse a dança dos pretos.

O meu prezado amigo António Eugénio de Carvalho e Castro, descendente directo da nobre família dos Viscondes do Marmeleiro, cedeu-me as fotografias, que se reproduzem nas figs. 1 e 2, da dança dos pretos realizada em Moncorvo em 1909. Aproveito o ensejo para lhe renovar sinceros agradecimentos.

Todos os anos eram convidados para ingressar na irmandade de Nossa Senhora do Rosário dois ou três indivíduos. A estes novos irmãos competia dar o almoço e o jantar aos pretos no dia da dança. Naquelas refeições tomavam parte alguns convidados, geralmente os grandes da terra.

Os pretos iam à igreja ouvir a missa dalva. Era já sabido, e toda a gente o dizia: — A missa dalva daquele dia era dos pretos.

A missa era rezada no altar de Nossa Senhora do Rosário. Era forçoso que assistissem os pretos, postados aos lados

---

logia», Fasc. 1, Vol. VII Porto 1935, pág. 33 a 48, e 8 Figs, com o título *Nata de coreografia popular trasmontana — A dança dos pretos (Moncorvo)*, por J. R. dos Santos Júnior.

É agora republicada, revista e com alguns acrescentos.

do altar. Depois passaram a ouvi-la no átrio de entrada da igreja. Mais tarde passaram a ouvi-la no coro, para que a sua presença não perturbasse o recolhimento dos que assistiam à missa.

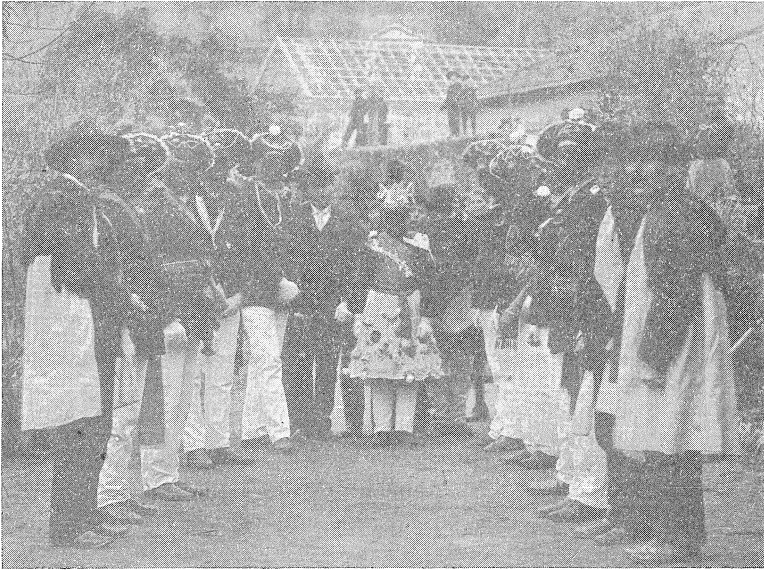


Fig. 1 — Figurantes da dança dos pretos em 1909. No primeiro plano, à direita e à esquerda, 3 irmãos da Irmandade de N.ª Senhora do Rosário que acompanharam a dança, para «tirar» a esmola.

O moncorvensense Sr. António Aleixo, com 76 anos, informou-me, em conversa tida em Setembro de 1979, que por duas vezes entrou na dança dos pretos. A primeira vez tinha 16 para 17 anos, há pois 59 para 60 anos, foi portanto em 1919 ou 1920. No seu dizer a dança no ano seguinte «parou» e só voltou a fazer-se quando tinha 22 anos. Seria pois em 1925.

Recorda-se de alguns companheiros da dança, no último ano (1925) em que nela entrou como preto da borda. Foram o António Catalão, o Marcelino Castro, o Chico Pando. *Pretinho de meio* um ano foi o Marcelino Reis (da Eugénia) e no outro foi o António Abrunhosa.



No último ano em que entrou na dança, 1925, a primeira exibição foi feita ao fundo da vila, na Corredoura. Dali trouxeram as casas a eito de modo a chegarem ao adro pouco antes do fim da missa do dia.



Fig. 2 — Dança dos pretos em 1909. O primeiro grupo de quatro, (ver Fig. 6) de mãos dadas, aguardam o apito do mestre, para ao compasso da música andarem em redondo. No primeiro plano, à direita, o *preto da caixa*, à esquerda Joaquim Mêdo da Irmandade de N.<sup>a</sup> Senhora do Rosário.

Toda a gente que saía da missa formava roda para ver a dança. Com outras pessoas que ali vinham para a verem dançar enchia-se o adro.

O Manuel Gambôa, que era então o mordomo da irmandade de N.<sup>a</sup> Senhora do Rosário, acompanhou as danças, de opa branca e vara branca com mancha preta onde pegava com a mão. Levava uma baciinha «para tirar a esmola», que depois deitava numa taleiga.

Naqueles dois anos, como aliás em muitos outros, a dança dos pretos ia fazer-se aos doentes do hospital e aos presos da cadeia.

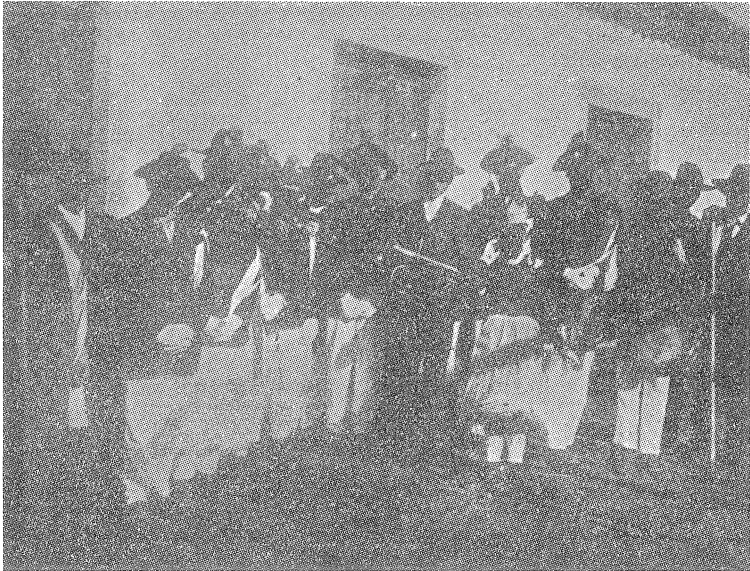


Fig. 3 — Grupo dos pretos acompanhados por dois mesários da confraria de N.<sup>a</sup> Senhora do Rosário, em 1930.

Logo depois da missa dalva, ainda o dia vinha longe, já os pretos percorriam as ruas da vila com a sua tão curiosa dança.

A animação ia num crescendo de entusiasmo pelo dia adiante.

A primeira exibição, era feita no adro, a seguir à missa dalva. No adro voltavam a dançar depois da missa do dia <sup>(1)</sup>.

Das aldeias vinha gente à vila para assistir à dança.

O magote do rapazio engrosado pelos adultos ia seguindo o rancho dos pretos que aqui e ali dava a sua representação

---

(1) O costume da exibição coreográfica se fazer no adro encontra-se noutras danças e noutras regiões da Península, como p. ex. em

coreográfica e colhia o óbulo que a cada um aprazia dar por devoção.

Alguns membros da irmandade organizadora, envergando opa e cada um com sua vara, acompanhavam os pretos na volta pela vila.

O produto das esmolas era consignado a despesas a fazer com a conservação e alindamento do altar da santa padroeira da irmandade e também ao pagamento dum certo número de missas <sup>(1)</sup>.

Vejamos agora o que em 1930 consegui registar sobre a dança dos pretos, que foi organizada a meu pedido (S. J.).

Esta dança voltou a sair em Moncorvo em 1935. Não tive ensejo de a ver dançar.

### *Os figurantes*

São 9 os que dançam, e mais o *preto da caixa*, que dá as entradas, e o músico do bombardino, que toca a parte cantante.

---

Sória com a dança de San Leonardo que tem algo de comparável com a dança dos paulitos. Vd. Pilar Andrés Rebolla, *Las danças de San Leonardo (Sória)*, in «Boletim del Seminario de Estudios de Arte y Arqueologia», Facultad de História, Valladolid, 1934, fasc. VI, pág. 419 e segs. onde se lê: «La costumbre de exhibir la danza en dias señalados aun perdura pues todos los años, el dia de San Blas, que es la fiesta del pueblo, los danzantes, después de la misa, bailan al pie del presbitério acompañados de las gaitas y de la letra que cantan ocho mozas del pueblo vestidas com el traje típico del pais».

«Observando la forma de las danzas es fácil ver en ellas simulacros de movimientos guerreros que sin duda se celebravam para comemorar el triunfo de alguna batalla. Que significar si no el palo y el escudete. No recuerdan la espada y el escudo primitivo».

(1) Missa cantada na manhã do dia 6 de Janeiro, o dia da dança. Missa cantada no 1.º de Janeiro. Parece que a missa do galo era também cantada à custa da esmola dos pretos. Mais 12 missas no ano, rezadas no 1.º domingo de cada mês.

A mulher que enfeitava os chapéus dos *pretos da borda*, o cartolejo ou *mitra* e o saial do *preto do meio*, era paga com dinheiro das esmolas. A importância colhida com a dança dos pretos era por vezes razoável. Em 1920 fez-se a dança e as esmolas foram além de 500\$00 esc. Nesse

Dos 9 dançantes, um, com indumentária e atributos especiais na dança é denominado o *preto do meio*; os 8 restantes são os *pretos da borda* e formam em duas filas voltados uns para os outros.

O *preto do meio* é sempre um rapaz dos seus 13 ou 14 anos. É preferível que tenha baixa estatura. Não me souberam explicar a razão desta preferência.

Os *pretos da borda* são já homens feitos.

O *preto da caixa* era também um rapaz, mas já espigadote, que, não consegui averiguar porquê, era chamado o *chouriço*. Além do papel que no decorrer da dança lhe competia dar as entradas com pancadas secas batidas no seu tambor, tinha outra obrigação. Era a de, durante quatro ou cinco semanas dos ensaios, dar a volta à vila, à boca da noite, a convocar os pretos para o ensaio.

O rapazio de Moncorvo perseguia o *preto da caixa* na sua volta pela vila, acirrando-o com os seguintes dichotes:

Ó chouriça,  
Mata à mãe  
Com batatas fritas! } bis

Ó esfola gatos,  
Ó esfola cães,  
Ó esfola tudo quanto tens.

O *preto da caixa* não gostava nada daquela brincadeira, que muito o irritava.

Assente a realização da dança, combinados os figurantes e obtidos os versos a dizer e a cantar iniciam-se os ensaios, dirigidos as mais das vezes por indivíduo estranho à dança.

mesmo ano foram os pretos convidados a realizar a dança na aldeia de Felgueiras, que fica a poucos quilómetros da vila, por trás do Roboredo, e ali a colheita foi de 300\$00 esc.

A irmandade de Nossa Senhora do Rosário tinha outras fontes de receita. Assim em cada baptizado de filho legítimo que se realizasse na igreja de Moncorvo, a cera era fornecida pelo altar de Nossa Senhora do Rosário que em paga recebia quatro vintens.

Por vezes os ensaios, começavam muito antes do dia da dança, outras vezes poucos ensaios bastavam. Depois do Natal é que quase sempre, nisso se pensava e algumas ocasiões houve em que os ensaios começaram já depois do ano novo.

Entretanto cada um vai cuidando da sua indumentária.

### *A indumentária*

Os *pretos da borda* envergam calças brancas e casaco preto cingido por larga faixa de seda. Do ombro prende abundante molhada de fitas de seda de cores diferentes. O chapéu, preto,



Fig. 4 — Três pretos da borda, o preto do meio e o preto da caixa.

tinha a aba levantada na dianteira e enfeitada com um cordão de ouro, continhas douradas e uma medalha ou broche que segurava uma flor de papel (fig. 4).

À roda do pescoço um lenço de seda. Levavam calçadas botas pretas e nas mãos luvas brancas.

Por dentro das calças tinham muitos guizos, com os quais fazem ruidosa guizalhada ao tempo que marcham a compasso da música da dança <sup>(1)</sup>.

O *preto da caixa*, também de calças brancas e blusa vermelha, tinha na cabeça uma gorra que se prolongava em penacho caído sobre o lado. Não trazia faixa, nem molho de fitas de seda presas no ombro. À roda do pescoço um lenço.

A indumentária do *preto do meio* era especial. Botas pretas e luvas brancas como os restantes, mas só ele com meias brancas até ao joelho. Vestia uma blusa vermelha com faixa de seda cingida a tiracolo, e um saial de renda branca que lhe descia até aos joelhos, onde terminava por larga franja. Na cabeça um barrete de papelão, cilíndrico, recortado no alto em seis bicos, com o seu quê de coroa ou mitra.

Esta mitra também enfeitada com um cordão de ouro e continhas douradas.

#### *A música*

O músico do bombardino não tem indumentária especial. Tocou a música que vai a seguir.

Ao presado consócio e ilustre musicógrafo Armando Leça, estudioso apaixonado do folclore musical português, eu devo a amabilidade de me ter escrito a música, sobre elementos fornecidos pelo Sr. Afonso Marcolino Ferreira, organizador e muitos anos regente da banda de Moncorvo.

Aos dois há muito falecidos a minha (S. J.) homenagem.

Segundo a autorizada opinião de Armando Leça, a música da dança dos pretos «é uma melodia de entoação e analogia rítmica (longa e breve ou o chamado ritmo trocaico) com uma outra que na Beira-Baixa setentrional se canta com o rimance

---

<sup>(1)</sup> Na Provença também a dança das mouriscas tem guizalhada. Vd. Frederico Mistral, *Calendal*, (Tradução de João Aires de Azevedo), Porto, 1927, onde a pág. 121 se lê: «... —, as mouriscas, em que, como sabeis, um rapaz oferece uma laranja a duas mças, enquanto, vindo, vai, volta, salta e agita os guizos dos seus largos calcões».

da D. Silvana e até do próprio Lavrador da Arada, também ouvido na mesma região».

Chega o dia 6 de Janeiro.

Cada um dos figurantes, envergando a indumentária descrita, dirige-se antes do amanhecer para a casa donde sairá o cortejo, depois de lhe ser pintada a cara de negro. Essa pintura é feita com pós pretos dissolvidos em aguardente.

Se quis de Deus a doutrina e a B' de Deus da bonar.  
 Gato Janna - poder-nos um dia Alcança a palavra  
 Gato - Ia - na poder-nos um dia - Alcança a palavra  
 Gato - Ia - na poder-nos um dia Alcança a palavra Gato

Fig. 5 — Em cima música colhida por Afonso Ferreira, que foi Mestre da Banda da Música de Moncorvo.

Em baixo a música escrita, sobre a música de cima, por Armando Leça, que foi o grande estudioso das músicas folclóricas de Portugal.

Vão em cortejo até à igreja onde ouvem a missa.

Acabada a missa fazia-se a primeira exibição no adro. A ela assistia o pároco, que desempenhava, por assim dizer, o papel de censor. Terminada a dança, colhida a esmola entre aqueles que a ela assistiram, e obtido o consentimento eclesiástico para que ela prossiga, abalam os dançarinos em via sacra à roda da vila.



Fig. 6 — Uma fase da dança.

Nas ruas, aqui e acolá, vão repetindo a dança e colhendo a esmola que cada um lhes dá.

Nas casas ricas entram, e a exibição é feita numa sala ou num terraço.

#### *Os passos da dança*

A dança, como a vi em 1930, é de singela execução. Os pretos da borda, o do meio e o da caixa postam-se como indica a fig. 7.



O preto da caixa pode contudo ocupar um lugar junto do preto do meio como se indica na fig. 7.

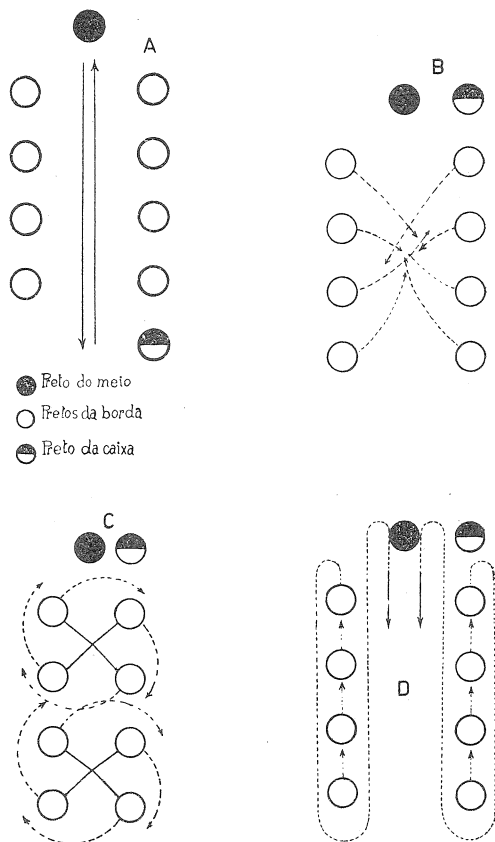


Fig. 7 — Esquemas de alguns passos da dança dos pretos.

O músico do bombardino não tem posição demarcada. Está às vezes junto do preto da caixa, outras vezes arredado, ora a uma ponta ora a outra. Este comparsa da dança dos pretos não tem a cara pintada de negro como todos os outros. Por isso dá a impressão de que não faz parte do conjunto, parece um intruso que está ali a mais.

Está tudo a postos e todos atentos.

Ao sinal de começo dado pelo *preto da caixa*, dizem todos: *Eche!* (êtche), e sacodem os guizos que levam presos por dentro das calças.

Depois do que, o *preto do meio*, mãos espalmadas e postas em cutelo, antebraços um tanto flectidos sobre os braços, e estes encostados ao tronco, caminha em marcha cadenciada de boneco articulado. Ao mesmo tempo oscila no mesmo ritmo com os antebraços, de tal modo que, quando a mão direita, acompanhando uma passada, desce, a mão esquerda sobe. Em nova passada sobe a mão direita e desce a esquerda.

Vai por entre as duas filas dos *pretos da borda* até ao extremo destas para depois, às arrecuas, e com o mesmo passo e o mesmo jogo de mãos, oscilando ora acima ora abaixo, voltar à posição primitiva (Fig. 7-A).

Durante este percurso de ida e vinda recita as duas quadras seguintes:

Salvé Belém, tu que viste	Os heréticos duvidam
Nascer o Todo Poderoso.	Dos mistérios de Jesus
Salvé presépio de Cristo.	Que nasceu e morreu por nós
Salvé dia glorioso.	Martirizado numa cruz.

O *preto da caixa*, com uma pancada seca, chama a atenção de cada um, e ao mesmo tempo dá a entrada à parte cantante que denominam *estrobilho* (sic.) Todos entoam em coro a quadra que transcrevo:

Seguir de Deus a doutrina  
É dever do bom cristão.  
Para podermos um dia  
Alcançar a salvação.

Acabado o *estrobilho*, tudo se cala e, então, cada um dos *pretos da borda* vai dizer seu verso.

Num repelão brusco, salta um para o meio da fila e, de braços ao alto e em gestos largos, recita os versos que lhe compete dizer, findo o que volta num salto a ocupar o seu lugar.

Cada um dos *pretos da borda* vai dizendo sua quadra pela ordem que vai indicada na Fig. 7-B. Transcrevo essas quadras.

1.º	2.º
Boas novas moncorenses Dar a vós os preta ( <i>sic</i> ) vem; Que nasceu o redentor Que nasceu o Redentor	Belém terra de Judá Onde o Redentor nasceu. Sua Mãe imaculada Que tormentos padeceu.
3.º	4.º
Eu não posso compreender Que Jesus, tão santo e nobre, Tivesse o seu nascimento Num lugar humilde e pobre!	Que mistério incomparável Que não alcança ninguém. Como poderia ser Ficar Virgem sendo Mãe!
5.º	6.º
Bendita sejais Senhora Cheia de Graça e Candura; Dos pecadores salvadora, Urna cheia de ternura.	Só eu não ser tão feliz. Já no mundo vi; Era tanta a multidão Que entre ela me confundi.
7.º	8.º
Eu lá vi esse Deus Nos braços da Mãe saltando. Todo o povo em redor Hinos de glória entoando.	Eu quisera nesta hora voar a Belém A ver o presépio do meu Redentor. Cantando, inspirado na <i>líria</i> ( <i>sic</i> ) [dos anjos festivos, Hossanas, palácios de amor.

Cabe de novo a vez ao preto de meio que, na mesma atitude com os mesmos gestos e no mesmo andar compassado das duas quadras com que iniciou a dança, recita mais estas:

Que fale o monte de Gólgota.	Mas nós que cheios de fé
Que fale Jerusalém.	Oremos com todo o ardor.
Que fale o túmulo de Lázaro.	Soltemos hinos e cantos,
Que fale a própria Belém.	Mas cantos de infindo amor.

Os *pretos da borda* formam depois em dois grupos de 4, dando as mãos direitas ao alto e, ao mesmo tempo que cantam o segundo *estrobilho*, vão rodando lentamente sobre a esquerda (Figs. 6 e 7-C).

A quadra é repetida, e, desta vez, entrelaçam as mãos esquerdas e rodam sobre a direita.



Fig. 8 — Outro aspecto da dança.

Foi esta a quadra do segundo *estrobilho*:

Seguir pois os seus preceitos  
Abraçar a santa história.  
P'ra um dia sermos ditosos  
Lá no reino da Glória.

Agora o *preto do meio*, caminha entre os pretos da borda no mesmo andar compassado e lento, e, com os dedos indicadores ao alto em vez da mão em cutelo, canta:

Vós que sois Rainha Santa  
Sempre Virgem Imaculada  
Permiti aos pecadores  
Possam dar no céu entrada.

Evocação à Virgem para alcançar a bemaventurança.

Por fim, cantam todos o último *estrobilho*:

Permiti Virgem Sagrada  
Que nós pössamos entrar  
Nessa morada celeste  
Onde o Justo tem lugar.

Os pretos da borda cantando, deslocam-se em fila como indica a Fig. 7-D, e vão buscar pelo braço o preto do meio que vem entre os dois pretos dianteiros até junto do preto da caixa (Fig. 8).

Acabou a dança. Um dos irmãos da confraria vai colher entre os assistentes a esmola que geralmente todos dão de bom grado.

\*

\*     \*

As mais das vezes os versos variavam de ano para ano. Dou a seguir as quadras que faziam parte da dança em determinado ano, que não souberam precisar.

*Preto do meio*

Parabéns aos moncorvenses  
Saudando o Deus nascido  
Venho dar neste momento,  
E o seu santo nascimento.

Inda hoje a igreja santa  
Dá louvores à Virgem Mãe  
Como facto assombroso  
Que sucedeu lá em Belém.

*Estrobilho* cantado por todos em coro

Como nardo em vaso de ouro  
E o seu lar era a igreja  
Como anjo do teu lar  
Só pureza e amor alveja.

Cada um dos 8 *pretos da borda* diz a sua quadra.

1.º

Por ser da borda o primeiro  
Venho cheio de alegria  
Saudar do fundo d'alma  
A aurora de um grande dia.

2.º

A aurora dum grande dia  
Venho festejar também,  
Rendendo cultos a Deus  
Mil graças à Virgem Mãe.

3.º

Mil graças à Virgem Mãe  
Todos nós devemos dar.  
Vamos todos reverentes  
Ao presépio ajoelhar.

4.º

Ao altar da Santa Virgem  
Cheio de Graça e de Luz  
Corre o povo pressuroso  
A ajoelhar aos pés da cruz.

5.º

Ó cruz palavra bendita  
Eu te adoro com fervor,  
Tu és o símbolo sagrado  
Sinal de paz e de amor.

6.º

Se a cruz representa a paz  
Também é sacro pendão,  
Dos que seguem e professam  
De Cristo a religião.

7.º

Para nós a religião  
É amor e é esperança,  
Para um dia sermos ditosos  
Lá na bemaventurança.

8.º

E para nos ser conseguida  
Essa Graça, êsse louvor,  
É mistério seguir à risca  
O decálogo do Senhor.

*Preto do meio*

Seguir de Deus a doutrina  
É dever do bom cristão,  
Para podermos um dia  
Alcançar a Salvação.

Seguir pois os seus preceitos,  
Abraçar a santa história,  
Para um dia sermos ditosos  
Lá no reino da glória.

*Estrobilho*

Como andaste sendo ninho!  
Era um lírio imaculado  
Como a flor da fé cristã  
Era a luz do amor divino.

*Preto do meio*

Vós que sois Rainha Santa,  
Sempre Virgem Imaculada,  
Permiti aos pecadores  
Possam dar no céu entrada.

*Estrobilho* cantado por todos em coro.

Ó santas almas tão puras  
Como a clara luz do dia,  
Esmola também pedimos  
Para o filho de Maria.

O amigo António Júlio Marrana, já falecido, que foi funcionário superior dos C.T.T. e grande proprietário no concelho de Moncorvo, escreveu-me em 1935 àcerca da dança dos pretos.

Nessa carta informou ter ouvido o Zé Negro, que também foi preto, recitar a seguinte quadra.

É por isso que se diz,  
Como tenho ouvido eu,  
Que a soberba nunca pôde  
Strampôr as portas do céu.

\*

A dança dos pretos é uma criação calendária de celebração solsticial de inverno sustentada pela Confraria de Nossa Senhora do Rosário da Vila de Moncorvo.

Os pretos saíam a dançar pelas ruas da Vila no dia de Reis exaltando com louvor o nascimento do Menino Jesus, e augurando a salvação dos dançantes e dos ouvintes. A letra exprime louvor e prece.

A coreografia enquadra-se nas danças de composição paralela ou de coluna, muito do gosto dos séculos xvii e xviii, que proliferaram por toda a parte, principalmente nas confrarias de mesteirais, que tomavam parte nas procissões solenes do Santíssimo Sacramento com as imagens dos seus santos padroeiros, seus estandartes, dançando e cantando com acompanhamento musical.

Porque caíu em desuso a dança dos pretos?

Não consegui (S. J.) averiguá-lo; mas seguramente múltiplas devem ter sido as circunstâncias que para isso concorreram.

Para outras danças de cunho mais ou menos pagão, a acção das autoridades eclesiásticas foi notória no seu desaparecimento.

As pastorais dos bispos de Bragança, que tão severamente anatematizaram velhos costumes e singelas danças onde viram ressaibos de paganismo, foram largamente destruidoras.

Este facto já foi posto em destaque pelo Rev.º P.º Francisco Manuel Alves, ilustre Reitor de Baçal, com a sua autoridade de erudito profundo no seu trabalho, *A Festa dos Rapazes: usanças tradicionais — Notas etnográficas — Vestígios de um ciclo coreográfico prestes a extinguir-se*, in «Ilustração Trasmontana», 3.º Ano, Porto, 2.ª ed., 1910, págs. 178 e 181 e 4 figs. na pág. 180 lê-se: «antes de os bispos de Bragança prescreverem tão severamente as *pastoradas* da Noite de Natal, havia por estas aldeias nessas festas uma dança tradicionalista, já hoje conhecida de poucos velhos que a elas se referem com o respeito venerável de uma coisa sagrada».

Por outro lado, o contacto cada vez mais fácil e mais rápido entre a cidade e as terras da província, mesmo as mais distantes, acabará, em breve, por destruir o pouco que nos resta desse passado curioso, tão rico de tradições etnográficas.

A estrada, o caminho de ferro e o automóvel entoarão em coro um lúgubre *requiem* a tantas e tão lindas danças que os nossos olhos não mais verão dançar, a tantas e tão lindas canções que os nossos ouvidos não mais ouvirão cantar.

## 2 — DANÇA DOS PRETOS

(Carviçais)

A curiosa dança dos *pretos* que era costume exhibir todos os anos pela quadra dos Reis, na vila de Moncorvo, e da qual demos uma nota descritiva no fasc. I do vol. VII desta revista, também se fazia, em Carviçais, rica aldeia do concelho de Moncorvo <sup>(1)</sup>.

A amabilidade do Sr. Dr. José Cordeiro, natural de Carviçais, licenciado em Ciências Biológicas pela Universidade do

---

<sup>(1)</sup> Este trabalho foi publicado com o título «*Nota de Coreografia popular trasmontana - II - A Dança dos Pretos (Carviçais)*», por J. R. dos Santos Júnior, in «*Trabalhos da Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia*», Fasc. I, Vol. VIII, Porto, 1936, pág. 95 a 101.



Porto, se deveu o obséquo das informações sobre as quais se elaborou este trabalho, que agora se republica com ligeiros acrescentos.

A dança dos *pretos* realizou-se em Carviçais, em 1881, 1896, 1909 e 1935. Houve pelo menos uma exibição anterior a 1885, mas não foi possível averiguar o ano ao certo.

A data da realização da dança, era, como em Moncorvo, no dia 5 de Janeiro, véspera do dia de Reis.

Em 1935, porém, a dança foi transferida para o dia primeiro de Janeiro, para não haver coincidência com a representação dos Magos, que teve lugar no dia 6 de Janeiro, e, ao que parece, com notável luzimento.

A dança dos *pretos* tal como se realizou naquele ano em Carviçais, difere, num ou noutro ponto da de Moncorvo. Essa diferença é bastante acentuada, sobretudo na indumentária. É pena que não se tenham podido tirar algumas fotografias.

São dez os personagens; todos *pretos*, isto é, com a cara tingida de negro.

Oito, singelamente denominados *pretos*, correspondem aos oito *pretos da borda* de Moncorvo.

O *anjo*, corresponde ao preto do meio.

*Chouriço*, é a designação dada em Carviçais ao preto da caixa <sup>(1)</sup>.

Os oito *pretos* são geralmente rapazes solteiros dos 16 aos 20 anos. Vestem camisola e calção vermelho, saia branca, curta, até ao joelho, cobrindo os calções, aos quais vão presos dois

---

(2) Em Moncorvo, conseguimos (S. J.) averiguá-lo ultimamente, também o preto da caixa era designado por *chouriça*. O nome é tido pelo visado como pejorativo. Quando este personagem, noutros tempos, nos dias que antecediam a realização da dança, percorria as ruas da vila tocando a caixa para avisar os que tomavam parte na dança a comparecerem ao ensaio, o rapazio perseguia-o com a seguinte lenga-lenga:

Ó chouriço,	Ó esfolo gatos,
Mata a mãe	Ó esfolo cães,
Com batatas fritas.	Ó esfolo tudo
	Quanto tens.

O *preto* da caixa não gostava da brincadeira, como se disse atrás.

guiços, um de cada lado. Na perna, meia branca, até ao joelho. Na cabeça uma espécie de turbante vermelho, com um laço da mesma cor do lado esquerdo.

O *chouriço* tem indumentária semelhante. Em vez de turbante cobre a cabeça com um chapéu de três bicos.

Para *anjo* escolhe-se um rapaz de 10 a 12 anos. A sua vestimenta é toda branca, inclusivé os próprios sapatos. Na cabeça leva um gorro de papelão, recortado no alto em bicos como os dentes duma serra.

Os *pretos* caminham em duas filas de quatro, isto é, formados dois a dois. No meio deles segue o *anjo*. Atrás vai o *chouriço* rufando num pequeno tambor ou caixa.

Param em determinados locais e os *pretos*, conservando as mesmas duas filas, fazem meia volta e ficam agora voltados uns para os outros. Numa das extremidades o *anjo*, na outra o *chouriço*.

Cada um dos *pretos*, sem sair da forma, recita uma quadra pela ordem seguinte:

1.º	2.º
De todos sou o primeiro, Com toda a convicção, A seguir a lei de Cristo, Ser verdadeiro cristão.	Cristão não basta dizer; Cristão é paz e amor; Cristão é seguir à risca Os preceitos do Senhor.
3.º	4.º
Do Senhor os mandamentos Poucos sabem executar. É seguirmos à certeza Para a glória alcançar.	Alcançar a salvação Para a bemaventurança, É para toda a humanidade A mais risonha esperança.
5.º	6.º
A esperança é virtude, Que ao cristão faz prever, A glória do Paraíso Para o eterno bem viver.	A viver eternamente Junto ao trono do Senhor, Creio que será concedido A qualquer pecador.
7.º	8.º
Se o pecador não tiver O maior arrependimento, Terá que penar suas culpas Na hora do passamento.	Na hora do passamento Tudo são tribulações. Só Deus é que salva as almas E ampara os corações.

Os oito *pretos*, sem se deslocarem, formam dois grupos de quatro, dando as mãos direitas ao alto. Em seguida rodam lentamente e cantam a quadra que segue. O compasso com que vão rodando é executado de tal forma que, quando a quadra finda, cada um ocupa o primitivo lugar.

Virgem Santa do céu, já nasceu  
 Vosso filho infante Jesus,  
 Veio ao mundo p'ra nos salvar,  
 Dar-nos graça, amor e luz.

Depois o *anjo* caminhando por entre as duas filas, vai até ao extremo destas, e em seguida recua, andando para trás, até ocupar o seu primitivo lugar. Ao mesmo tempo canta estas três quadras:

Vós que sois rainha santa  
 Sempre virgem imaculada  
 Procurai ao vosso filho  
 Se no céu nos dá entrada.

A aurora se despontou  
 Cercada de resplendor;  
 É para toda a humanidade,  
 Que é nascido o redentor.

Portanto continuai  
 Vossa dança com ardor,  
 Pedi a esmola aos brancos  
 Para a Mãe do Redentor.

Em seguida cantam todos:

Se quiserdes alcançar  
 A glória lá nos céus,  
 Dai a vossa esmolinha  
 Em louvor da Mãe de Deus.

Por último é ao *chouriço* que compete dizer as três quadras com que finda a dança:

Agora começo eu  
 Com a minha embaixada.  
 Escutai, se quereis ouvir,  
 Uma voz tão delicada.

Quando me chamais chouriço  
 Eu toco neste pandeiro (*bate com*  
*[força]*);  
 Subo-vos escadas acima  
 Dou um assalto ao fumeiro.

Quando me chamais chouriço  
 Para mim é uma alegria,  
 Porque andam festejando  
 O menino de Maria.

Acabou a dança e o *chouriço* pede a esmola, que todos dão de bom grado. A esmola às vezes é pedida simultaneamente por todos os figurantes da dança.

Recolhida a esmola, dinheiro para o bolso, *chouriços* para o saco, os *pretos* em duas filas, com o *anjo* no meio e o *chouriço* atrás, rufando no tambor, seguem para outro lado a repetir a dança.

Pagas as despesas feitas, o saldo é oferecido à Nossa Senhora do Rosário, Senhora dos Remédios ou a qualquer Santo.

A música para as quadras cantadas pelo *anjo* é diferente da que cantam os oito *pretos*.

O prezado consócio e distinto musicógrafo Armando Leça quis ter a amabilidade de escrever a música que segue, sobre elementos que acompanhavam as notas fornecidas pelo Sr. Dr. Cordeiro.

A opinião do Prof. Armando Leça é de que, «o canto dos *pretos* nada tem de singular. É melodismo comum ao usado nas novenas. Na voz poder-se-á encontrar *ritmopeia* (— v = trocaio), muito em voga nos vetustos rimances. O estribilho é enxerto banal do século passado».

\*

\*   \*   \*

Como vimos, há notícia de cinco exibições da dança dos *pretos* em Carviçais; é portanto notória a sua menor importância em relação à dança similar que todos os anos se efectuava na vila de Moncorvo.

Na vestimenta dos oito *pretos* temos como facto digno de especial registo, a presença duma saia curta o que deixa talvez transparecer similitude, apenas na indumentária é claro, com a dança dos paulitos, única dança trasmontana, ao menos que saibamos, em que os seus figurantes vestem saia.

A dança dos *pretos* de Carviçais é, sensivelmente, uma réplica da de Moncorvo; ao menos assim permite supô-lo a regular organização anual da dança na vila.

Tal como a de Moncorvo, a *dança dos pretos* de Carviçais é uma criação calendária de celebração do solstício do inverno.

A presença da saia nos pretos de Carvicais que não encontra explicação fácil, dá-lhe um certo ar de primitivismo, a não ser que isso resultasse dum capricho inovador de quem a orga-

Coro

Vir-gem san-ta do céu je-ma-rem -

Vos-sos fil-lhos in-fan-tes Je-pes -

Vir-gem san-ta do céu je-ma-rem -

Vos-sos fi-lhos in-fan-tes Je-pes -

Ven-der-nos do céu no pal-que -

Car-mo gra-ça Amor e luz - Ven-der

Voz

O Vós que não háis na sua Santa sempre

Vir-gem I-mac-u-la-da - Pro-cu-rar do U-po

fi-lhos - Se no céu no dia en-tra-da -

Estrelinha final

Fig. 1 — Música da dança dos pretos (Carvicais).

nizou, como muitas vezes sucede em tantos velhos usos e costumes que a pouco e pouco se vão adulterando, perdida a

sua pureza primitiva, para dar lugar a manifestações folclóricas tão estranhas, que, por vezes, é difícil descobrir-lhes a origem.

### 3 — DANÇA DAS FITAS

(Moncorvo — 1930 e 1964)

A *dança das fitas* é assim designada por determinado passo, ou quadro coreográfico, se executar segurando os 12 dançantes fitas de várias cores, atadas no alto dum poste ou mastro, as quais esticadas, os dançantes, em andamento ondulado, as vão enroscar à roda do poste em trança multicolor.

E Moncorvo, concelho do Entre Sabor e Douro, no leste trasmontano, distrito de Bragança, foi no ano de 1930 que a vimos (S. J.) dançar.

Pudemos estudá-la e tirar algumas fotografias que ilustram a presente nota.

A dança, era organizada desde longa data, quase todos os anos, na quadra do Entrudo. Saía a dança pelas ruas da Vila de Moncorvo em dois dias: no «domingo gordo» e na «terça-feira gorda».

No ano em que a vimos dançar foi organizada pelo sr. Artur Gouveia por incentivo e interferência nossa (S. J.).

Foi uma ressurreição, pois já havia alguns anos que se não fazia.

Mas aquela ressurreição foi sol de pouca dura.

Ainda saiu no ano imediato, ano em que até houve duas danças.

Só 33 anos depois é que voltou a fazer-se em 1964.

Os moncorvenses não souberam manter tão interessante manifestação coreográfica popular.

Em 1964 a dança das fitas fez-se, em Moncorvo, como demonstração coreográfica aos serviços oficiais do Turismo. Havia 33 anos que se não fazia e não mais voltou a fazer-se. Foi organizador o Sr. Dr. Horácio Brilhante Simões, distinto veterinário em Moncorvo.

### Os personagens

Na dança das fitas de 1930 foram 15, além do músico, os seus participantes (Fig. 7).

Seis *cavalheiros*, seis *madamas* (rapazes vestidos de mulher), a *República* o *Príncipe* e o *Arreda*, ou *garoto dos arcos*.

Os *cavalheiros* e as *madamas* são os principais dançantes, a *República* e o *Príncipe* são figuras simbólicas, que, como veremos, têm escassa interferência na dança e apenas em alguns dos seus passos.

O *arreda*, que era sempre um rapazinho, tinha o encargo de dar os arcos às *madamas* e de os receber, quando desnecessários na sequência da dança.

Ao *Príncipe* e ao *Arreda* chamavam as *mascotes*.

O *arco* era uma verga de olmo convenientemente dobrada, forrada de papel fino de cor, por sua vez revestido de pano, vermelho ou verde, ou de outra qualquer cor viva. No pano era depois cosida uma fita de seda também de cor viva, pregueada aos tufos. Nas pontas ou empunhaduras do arco a fita fazia laçarotes de pontas caídas.

O arco tinha de estar bem seco para manter a curvatura. Por isso era feito duas ou três semanas antes. A verga era dobrada na curvatura conveniente, amarradas as pontas e posta ao sol ou ao calor do lume até ficar bem seca.

### Vestimentas

Os *cavalheiros* vestiam calça preta, camisa branca, calçavam botas pretas e meias pretas de perneira comprida, rematando por cima das calças, pelo menos até meia canela. Na cabeça um gorro em carapuça com borla na ponta. Faixa de seda de cor viva a tiracolo e luvas brancas. Aliás todos os personagens calçavam luvas brancas, menos o *arreda* (Fig. 8).

As *madamas*, moços vestidos de raparigas, vestiam saia preta e blusa branca. Calçavam sapatos pretos e meias brancas.

Na cabeça uma coifa, a *trunfa*, formada por arco de papelão enfeitado com papéis de cores, e uma flor artificial no meio de um tufo de fitas de seda policrómicas e pregueadas.

Uma molhada de fitas de seda caía-lhe pelas costas até abaixo da cinta. Como os demais personagens, luvas brancas.

A *República*, rapaz vestido de mulher, tinha indumentária semelhante à das *madamas*, tendo, a mais, ampla faixa de cor, posta a tiracolo pelo ombro esquerdo, depois de dar volta ao tronco vinha rematar na cinta em amplo laço de folhos pendentes (Fig. 9).

Na mão direita empunhava uma espada.

Esta figura veio substituir o *Rei*, que, na dança, era a figura dominante antes da implantação da República; vestia sobrecasaca, levava cartola, botas de cano alto, luvas brancas e espada na mão.

O *Príncipe* tinha a mesma vestimenta dos cavalheiros, salvo as meias que eram vermelhas, e também rematadas sobre as perneiras das calças a modo de curtas polainas (Fig. 9).

O *Arreda*, no ano em que se conseguiu organizar a dança, era um rapazinho vestido de calça e casaco corrente, com barrete em carapuça e faixa a tiracolo.

Naquele ano aparecia um figurante, com fardeta inteira e na cabeça um cartolejo cónico (Fig. 9), que lembra um bobo. Era figura a mais, pois não consta que tal figurante fizesse parte do conjunto da dança em qualquer dos muitos anos em que a mesma se realizou.

### *Música*

Os diferentes passos da dança eram rítmicos e excutados ao som da música, por via de regra tocada por instrumentos de corda, violão, guitarra e banjolin.

A música que a seguir se reproduz foi escrita pelo sr. Afonso Ferreira, que foi regente da banda de Moncorvo (Fig. 1) e naquele ano de 1930 foi tocada por bombardino.

### *A dança*

O primeiro passo da dança é o *trespasse*.

Os 12 dançantes postos em duas filas face-a-face, cavalheiros a um lado e *madamas* a outro, aguardam o apito do mestre ensaiador. As *madamas* já com o arco que lhe foi entregue pelo *Arreda*.



Mal soa o apito *cavalheiros* e *madamas* marcham frente a frente. No encontro fazem vénia discreta, dão meia volta e tornam à posição primitiva. Assim termina o primeiro *trespasse*, que pode repetir-se duas ou três vezes.

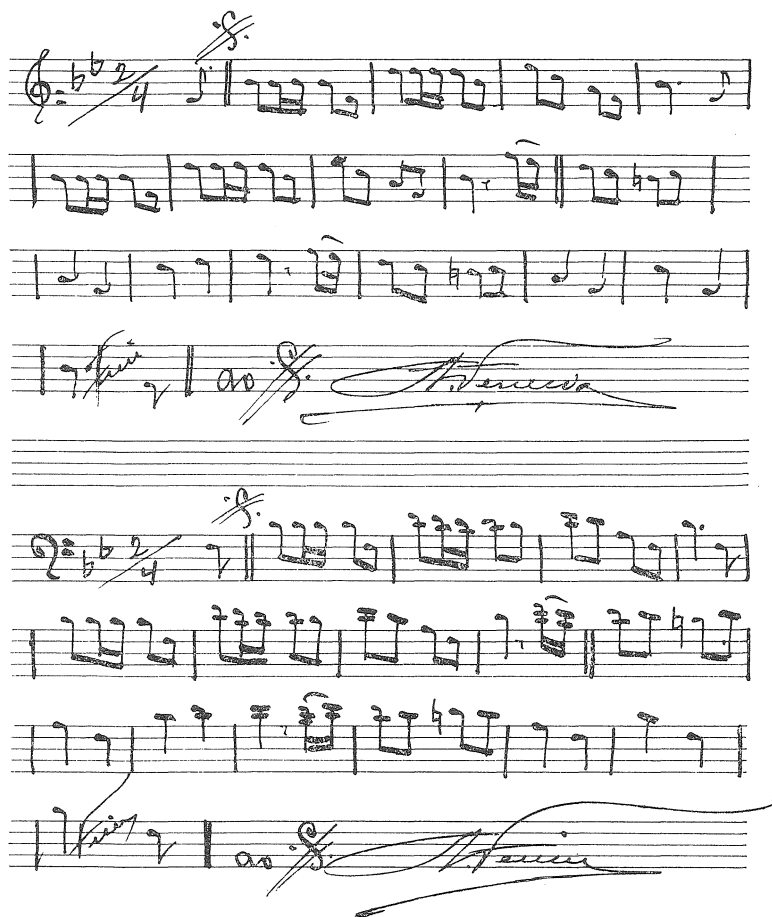


Fig. 1 — Música da Dança dos Fitas de Moncorvo.

No segundo *trespasse* um dos pares fica parado e o outro vem até junto dele, faz vénia, meia volta e torna ao seu lugar (Fig. 2).

*Encadeado*

O segundo passo é o *encadeado*, que, como mostra a Fig. 3, consta de várias fases.

O *Arreda* faz entrega dos arcos a cada par, que o seguram bem ao alto.

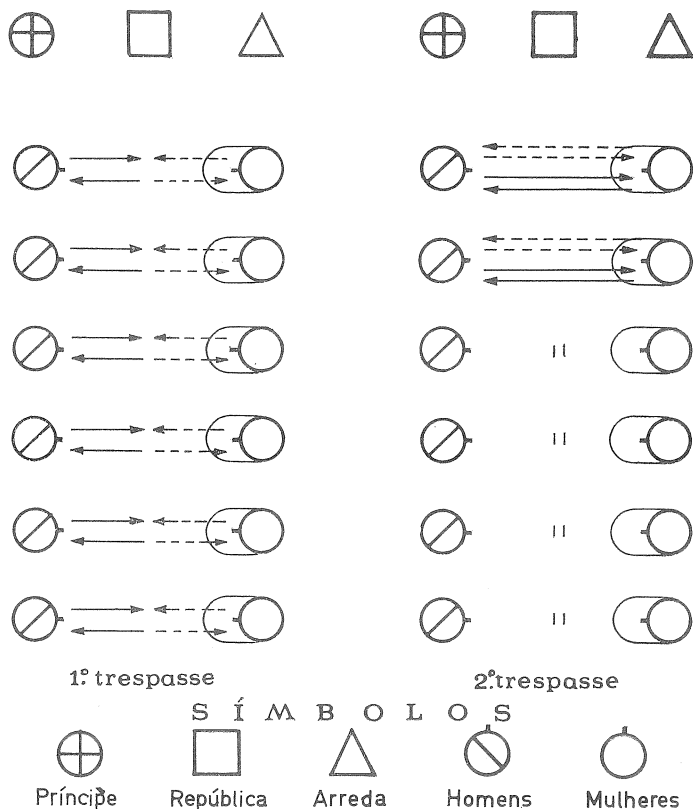


Fig. 2.—Trespasse, tanto no 1.º como no 2.º as madamas levam os arcos bem ao alto.

Primeira fase. Ao apito do mestre é um volver à direita e à esquerda, como indicam as setas (Fig. 3). Três pares ficam voltados para um lado e os outros três para o lado oposto. Há pois dois grupos, a que podemos chamar o grupo de cima

e o grupo de baixo, que, a novo apito do mestre, vão executar o chamado *encadeado*, que consiste na passagem de cada um dos pares por baixo dos arcos dos pares que ficam por diante. Quando se atinge a fase que na figura 3 está indicada em E voltou a adquirir-se a posição inicial embora com grande afastamento.

Está feita a primeira parte do *encadeado*.

Segue a segunda parte esquematizada na mesma Fig. 3.

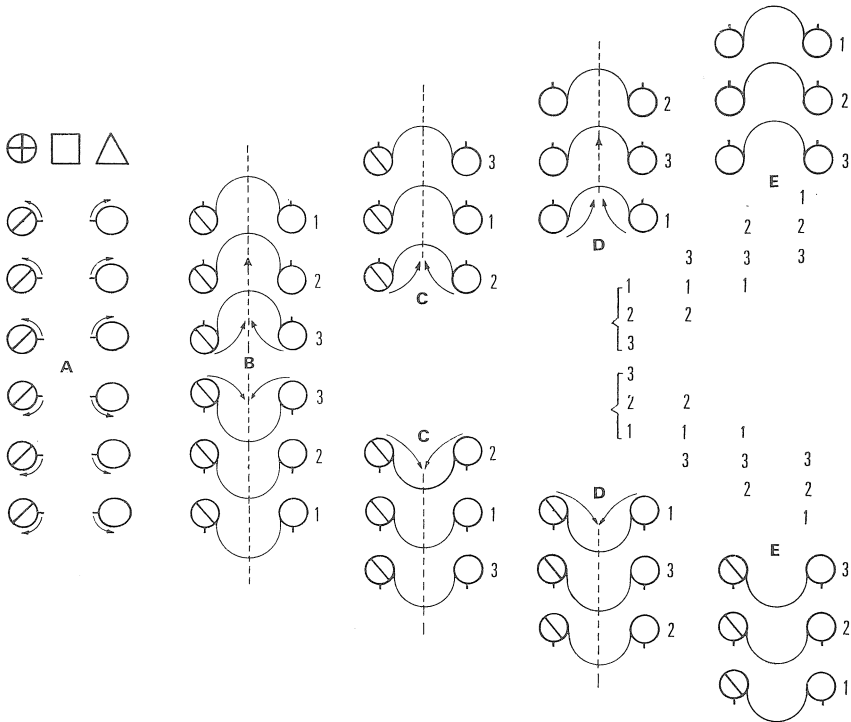


Fig. 3 — *Encadeado*. Os dançantes vão passando por baixo dos outros arcos o que determina afastamento. Depois de mudar de mão na pega do arco, seguida de meia volta, prossegue e passagem ao invés.

Como a mesma figura mostra, no encadeado sucessivo há inversão dos pares extremos, que do 1, passa a 3, a seguir a 2 e depois a 1, o que determina o afastamento dos grupos, no fim da primeira parte.

A segunda parte é o *encadeado pr'ó meio*.

Os dois grupos a que chamamos o *de cima* e o *de baixo*, que estavam voltados em sentidos opostos, fazem meia volta e ficam postos face-a-face.

Em seguida *mudam de mão*, isto é, se era a mão esquerda que segurava o arco, passa agora a ser empunhado pela mão direita, e, naturalmente, se o desempenho de manter o arco bem alto era feito pela mão direita passa a ser feito pela mão esquerda.

Segue-se o *encadeado* da segunda parte, feito ao invés do da primeira parte, o que leva os seis pares à posição inicial a alinhamentos paralelos esquematizados na Fig. 3, em B.

Os *cavalheiros* do grupo de cima largam os arcos às *madamas* que os põem ao lado, com uma ponta no quadril e seguros pela outra ponta na mão direita. Os *cavalheiros* do grupo de baixo largam os arcos às suas damas que os colocam também ao quadril, e assim ficam as duas filas em alinhamento paralelo.

A um apito do mestre desandam simultaneamente, os *cavalheiros* pela esquerda e as *madamas* pela direita, como se indica na Fig. 4-A. Quando chegam abaixo a *madama*, que levava a mão esquerda na anca, dá o braço ao seu *cavalheiro* e seguem de braço dado até ao lugar primitivo, frente à *República*, ao *Príncipe* e ao *Arreda*.

### *Estrobilho*

Segue-se a preparação do *estrobilho*.

Desenlaçado do braço-dado, os *cavalheiros* rodam à direita e as *madamas* à esquerda, ficando frente a frente (Fig. 4-B).

A *República* vai até junto do *cavalheiro* da fila dianteira, desanda sobre a esquerda seguida pelo *cavalheiro* e respectiva dama. Os outros pares seguem emparelhados logo atrás do primeiro par.

A *República* em dada altura pára e a bicha continua em redondo em torno da *República*, que fica no meio (Figs. 4 C, D e E).

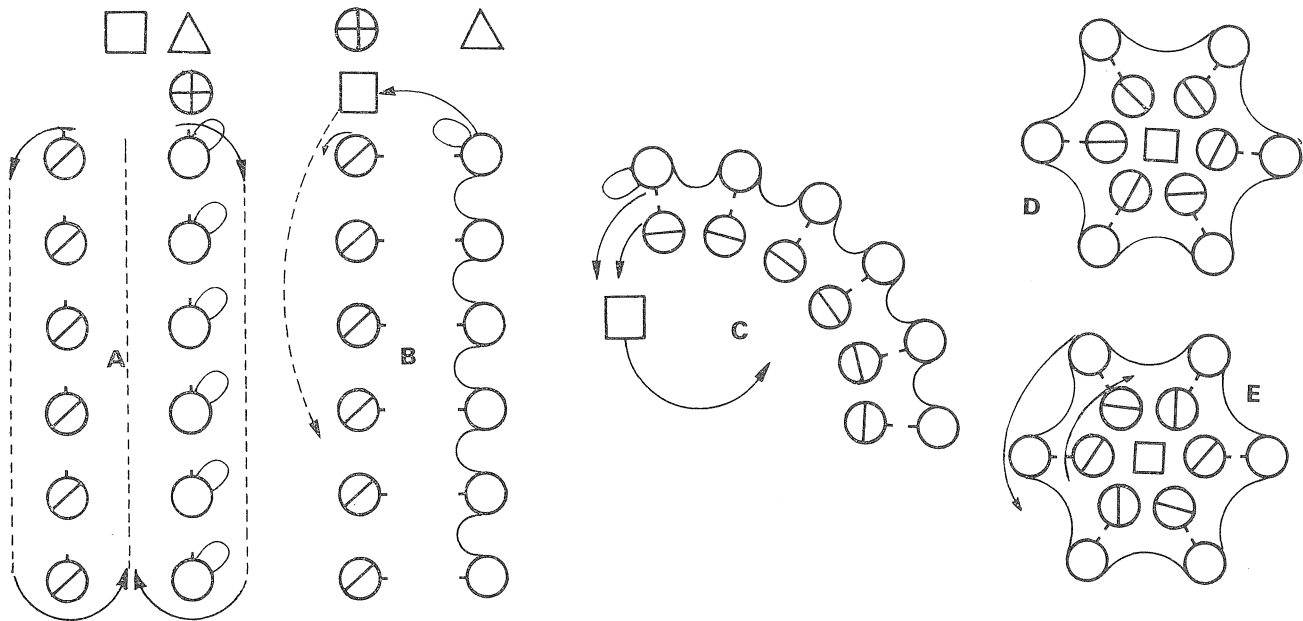


Fig. 4 — Desenvolvimento do *estrobilho* na preparação do chafariz pequeno. Em A as *madamas* com uma ponta do arco pousada no quadril desandam sobre a direita e os cavalheiros sobre a esquerda, ao juntarem-se em baixo seguem de braço dado até junto da República. Em B desandam simultaneamente seguindo a República, arqueando em C até fecharem a roda em D. Em E cavalheiros e *madamas* rodeiam a República, elas por fora segurando bem alto os arcos andam à roda sobre um lado e os cavalheiros em sentido contrário.

A roda é fechada pela *madama* da dianteira da fila, que dá à *madama* contígua a ponta do arco que levava apoiada no quadril.

Fechada a roda, elas por fora e eles por dentro, dão umas voltas, eles sobre um lado e elas sobre o lado oposto, sempre ao som da música e do apito do mestre, até que fiquem os pares ajustados, isto é, *cavalheiro* em frente da sua dama. Então a roda pára e termina o *estrobilho*.

#### *Chafariz pequeno*

Logo que a roda pára, cada uma das *madamas* colhe o seu arco e segura-o nas duas mãos. Depois, sempre ao som da música e do apito do mestre, os *cavalheiros* põem o joelho esquerdo em terra. Novo apito do assobio e as *madamas* saltam com o pé direito para o joelho do cavalheiro, que as ajuda a subir e a aguentarem-se em chincolapé amparando-as pelos quadris (Figs. 10 e 21).

Ficam as *madamas* debruçadas sobre as cabeças dos *cavalheiros*, e com os arcos a cobrirem a cabeça da *República*.

A esta figura, cheia de beleza, que parece representar simbolicamente uma coroação, chamam o *chafariz pequeno*, que se manteve cerca de meio minuto.

Novo apito do assobio e as *madamas* saltam para terra. Outro apito e os *cavalheiros* põem-se de pé.

#### *Novo estrobilho*

O mestre torna a assobiar. É o sinal para a *República* sair da roda. Passa junto do par que tinha fechado a roda, seguida por ele e este pelos outros em sequência.

É, digamos, repetir, ao invés, os trâmites que partindo das duas filas levaram à formação da roda. Agora, partindo da roda, os passos em cadência e em cadeia, terminam por levar os dançantes a ficar em duas filas, frente a frente.

A *República* vai ocupar o seu lugar na dianteira entre o *Príncipe* e o *Arreda*.

Após um pequeno compasso de espera, vai iniciar-se o *estrobilho*, em preparação do *chafariz grande*.

O *Arreda* adianta-se um pouco e fica de braço estendido onde recebe os arcos que as *madamas* neles os colocam, ao desandar sobre a direita (Fig. 5-A). Os *cavalheiros* desandam sobre a esquerda. Ao juntarem-se em baixo os pares caminham ombro a ombro, e vêm ocupar a posição primitiva.

Soa um apito, e, como se indica na Fig. 5, desandam eles sobre a esquerda, e elas sobre a direita seguindo por fora da linha. Elas entregam os arcos ao *arreda*, que se adiantou e os recebe de braços estendidos. Quando se juntam em baixo seguem de braço dado até junto da *República e do Príncipe*.

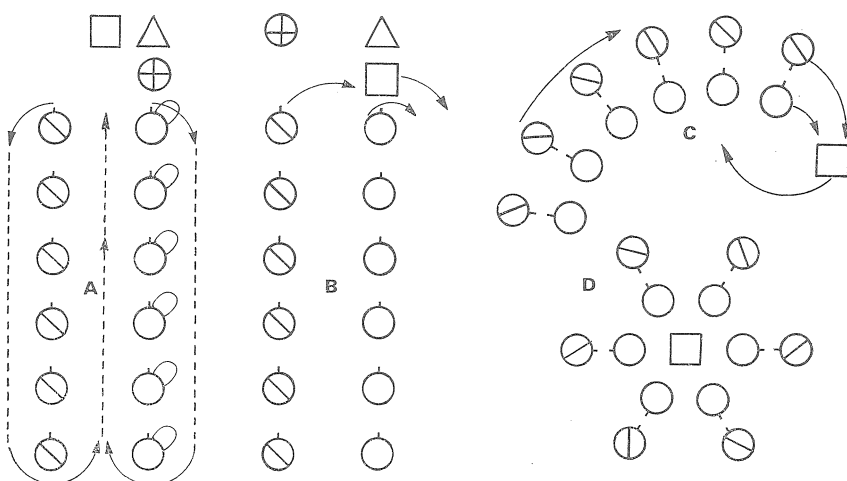


Fig. 5 — Desenvolvimento do *estrobilho* para a formação da roda para o chafariz grande.

Os dançantes mantêm-se em duas filas ombro a ombro.

Então a *República* adianta-se até junto da fileira das *madamas*. Em seguida desanda sobre a esquerda e logo sobre a direita, levando cada par atrás de si, terminando por formar uma roda semelhante à que vimos formar-se no *estrobilho* da representação do *chafariz pequeno*.

É, digamos, o segundo *estrobilho*, semelhante ao primeiro, com a diferença de, no segundo, ao contrário do que sucedia no primeiro, são agora as *madamas* que rodeiam a *República*,

elas por sua vez rodeadas pelos cavalheiros. Este segundo *estrobilho* é a preparação do *chafariz grande*.

### *Chafariz grande*

A um apito do mestre cada cavalheiro estende os braços, apoia as mãos nos ombros dos que lhe ficam à esquerda e à direita: deste modo ficam de braços cruzados e estendidos de ombro a ombro.

Novo apito e logo todos põem o joelho esquerdo em terra o direito mantido em flexão com a planta do pé bem assente.

Outro apito e cada *madama* põe o pé no joelho do seu par e, de mãos apoiadas nos ombros de cavalheiros contíguos, salta e vai sentar-se nos ombros e braços cruzados dos dois cavalheiros encostados um ao outro <sup>(1)</sup>.

---

<sup>(1)</sup> Na cidade de Braga, na festa do S. João, pelo menos no século XVI, fazia-se uma dança, as *pelas*, como se lê na pág. 15 do livro «O S. João em Braga — Uma curiosidade bibliográfica precedida de alguns apontamentos históricos, por José Gomes, Braga, 1904, 55 págs. e 1 fig., em que as dançarinas bailavam «sobre os ombros de homens, que, para as levarem, ganhavam 110 réis cada um».

Esta dança era feita pelas *padeiras* «muito bem concertadas com ricos toucados e jóias de ouro e vestidos de seda ou chamalote».

Na pág. 14 do mesmo livro José Gomes explica, como segue, o nome de *pelas* dado à dança: «Pela ou Pella (do latim *puella* ou de *Pila*, segundo N. de Leão, na Origem da ling. port.) diz-nos Bluteau no Vocabul. ser a rapariga que baila nos ombros de outra».

Na mesma pág. 14 conta que a dança das *pelas* fez-se na procissão de Corpus Christi, em 1484, em Setúbal, em que, «rodeadas de outras, iam 2 raparigas desenvoltas, dançando uma em pé sobre os ombros da outra, que também ia dançando, coisa admirável e a que o povo embasbacado dava grandíssima atenção». E a seguir acrescenta: «As mulheres que rodeavam as duas dançarinas corriam como bacantes de um para outro lado saltando e tocando adufes e pandeiros. Isto lhe era ordenado pelo regimento do auto».

Por este final parece que a dança em Setúbal no fim do séc. XV fazia parte de uma representação teatral ou auto.

Pelo que escreveu José Gomes ficamos a saber que nas festas do S. João e do Corpo de Deus em Braga, se dançavam as *pelas* em que as dançarinas bailavam sobre os ombros de homens, porventura num arranjo coreográfico semelhante ao do *chafariz grande* da dança das fitas.



Estes logo se põem a pé, e elas de mãos dadas, braços ao alto e pernas flectidas apoiam o dorso dos pés nos flancos e na face dosal do tronco dos cavalheiros que as aguentam (Figs. 11 e 17).

O mestre por apitos comanda umas tantas voltas do *chafariz*, ora para a direita ora para a esquerda. Ligeira pausa novo apito e as *madamas* saltam ao chão. Terminou o *chafariz grande*.

Agora o *República* sai da roda e, seguida pelo primeiro par e pelos demais, todos caminham ao som da música, repetindo as manobras, já vistas, do desfazer da roda até voltarem ao arranjo em duas filas paralelas e frente a frente. Então a *República* afasta-se e vai colocar-se ao lado do *Príncipe* e do *Arreda*.

A um apito do mestre os dançantes voltam-se de modo a ficarem lado a lado, ombro a ombro.

O *Príncipe* vai colocar-se à frente da fila das *madamas*, volve à direita e caminha por fora e ao longo da fila, seguido pelas *madamas*. Por sua vez os *cavalheiros* volvem sobre a esquerda e seguem também por fora e ao longo da fila (Fig. 6-A).

Ao encontrarem-se em baixo os pares, agora de braço dado, seguem o *Príncipe*, que vai andando em curva sobre a direita até formar uma roda com *madamas* a dentro e *cavalheiros* por fora a rodearem o *Príncipe* que fica no meio a segurar o mastro do topo, do qual pendem doze longas fitas de várias cores.

A um apito do mestre os pares desengancham e formam roda simples intermeando-se *cavalheiros* e *madamas*.

Cada um vai apanhar uma fita e alargam a roda ao comprimento das mesmas.

Novo apito e todos vão andando à roda, cavalheiros num sentido e *madamas* em sentido contrário, qual por fora qual por dentro (Figs. 12 e 24), com as fitas bem esticadas e de braço bem ao alto. Há um cruzamento daquele andamento em sentido contrário, que lembra a «*grand chaine*» das antigas quadrilhas, e assim se vai fazendo a *trança* ao longo do mastro (Figs. 12 e 13).

À medida que esta se vai fazendo pelo enroscar das fitas no mastro, as fitas vão encurtando e a roda vai sendo cada vez mais pequena. Deste modo todos se vão aproximando do *Príncipe*, que se mantém firme a segurar o mastro (Fig. 13).

A um apito do mestre tudo pára.

Novo apito todos fazem meia volta, mudam de mão a pegar na fita, e caminham ao som da música em sentido oposto ao anterior. Assim se vai desfazendo a trança e alargando a roda.

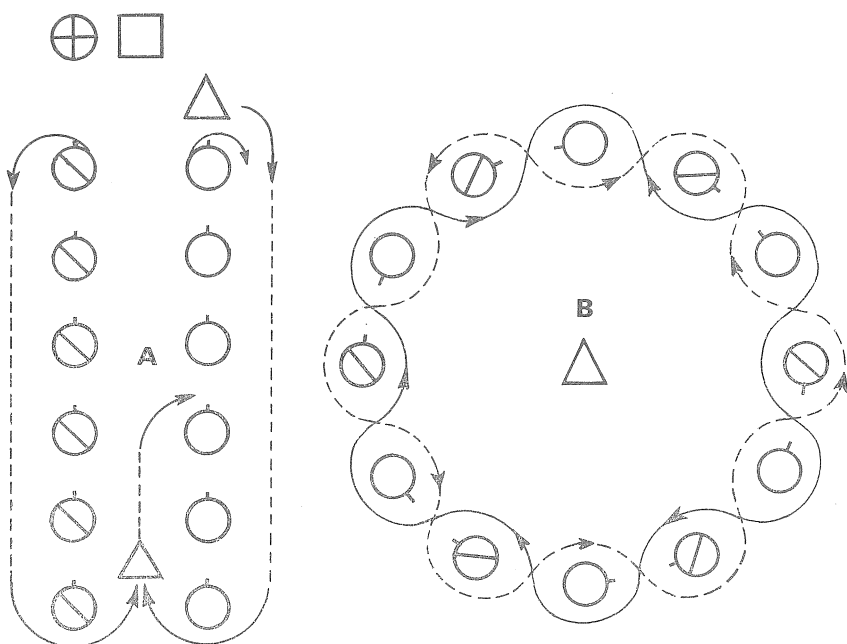


Fig. 6 — Em A primeiros passos do estrobilho para formar a roda, depois alargada ao comprimento das fitas. Ao som do apito do mestre os cavalheiros caminham no mesmo sentido, as madamas em sentido contrário. Ao cruzarem-se passam qual por fora qual por dentro como mostra a esquematização em B.

*Cavalheiros e madamas* largam as fitas e ficam aos pares à roda do *Príncipe*. A um apito do mestre o *Príncipe* rompe a roda seguido pelos pares, que vão de braço dado formar as

duas filas, frente à *República* e ao *Arreda*, indo o Príncipe ocupar o seu lugar ao lado da *República*.

Novo apito, os dançantes desengancham e rodam, as *madamas* sobre a direita, os *cavalheiros* sobre a esquerda, e vêm até baixo de braço ao alto. Ali se juntam cada um com seu par. Caminham sempre ao som da música para cima até à posição inicial.

O *Arreda* adianta-se um pouco, e, de braço estendido oferece às *madamas* os arcos que cada uma colhe, e com ele posto ao lado dão outra volta de cima abaixo, elas pela direita, eles pela esquerda. Ao juntarem-se em baixo seguem emparelhados até cima cada par segurando o seu arco bem posto ao alto em ar triunfal.

Chegados ao cima alargam em arco, e todos fazem uma vénia à *República*. Terminou a dança.

#### 4 — DANÇA DAS FITAS EM MONCORVO EM 1964

Na recolha de dados sobre as danças no concelho de Moncorvo que conseguimos reunir, ouvindo pessoas avançadas em anos, tive não só o ensejo de obter referências a remotas manifestações coreográficas e seus trâmites, mas também de saber que a *dança das fitas*, segundo informavam, havia quase trinta anos que se não fazia, fez-se, e com grande aparato, em 1964. Neste ano a dança fez-se como demonstração coreográfica popular aos serviços oficiais do Turismo.

Devemos ao prezado amigo Dr. Horácio Brilhante Simões, distinto veterinário em Moncorvo, alguns informes sobre a realização da dança das fitas em Moncorvo em 1964, bem como a cedência de alguns bons slides a cores, para deles tirar as ampliações que vão reproduzidas nas 8 figuras n.ºs 18 a 25.

Segundo informou este amigo, a dança de 1964 teve como ensaiador e mestre Artur Gouveia, hábil sapateiro, por alcunha Artur Canito, homem dotado de certo grau de sensibilidade artística. Foi este mesmo Artur Gouveia o mestre e ensaiador da dança que promovemos em 1930.

Na dança de 1964 os passos foram os mesmos da de 1930.

Pelas 8 fotografias referenciadas verifica-se que houve algumas alterações na indumentária.

A informação de que em 1964 os dançantes eram todos do sexo feminino, atesta uma alteração profunda, em relação a 1930.

Como vimos, na dança feita no ano de 1930, as *madamas* eram rapazes vestidos de mulher. Na dança de 1964 os *cavalheiros* eram raparigas vestidas de homem. Em 1930 os 12 dançantes eram todos rapazes, enquanto que na dança de 1964 foram todas raparigas.

Este facto, só rapazes num ano e só raparigas noutro, afigura-se-nos estranho, visto que o ensaiador e mestre das duas danças foi o mesmo Artur Gouveia, falecido há uns 10 anos. Não conseguimos averiguar o porquê de na dança de 1964 só o *Príncipe* e o *Arreda* serem rapazes, e os 12 dançantes e a República raparigas, a metade das quais desempenhando o papel de cavalheiros vestidas como tais.

Como pode ver-se nas fotografias que publicamos, as *trunfas* das *madamas* da dança de 1964 são simples. As *trunfas* da dança de 1930, pelos amplos laços de fitas de seda que as rematavam, tinham maior exuberância.

Na dança de 1930 os vestimentos dos *cavalheiros* e das *madamas* eram uniformes.

Na dança de 1964 os *cavalheiros*, como na de 1930, vestiam calça preta e camisa branca. Porém as *madamas*, além de todas vestirem corpete preto por cima da camisa branca, inovação em referência à dança de 1930, vestiram saias de cores diferentes e diferentemente ornamentadas.

Na dança de 1930 todas as *madamas* vestiam cores vivas saia preta e blusa branca, era vestimenta uniforme.

Assim, na dança de 1964 as *madamas* eram de facto raparigas e não rapazes vestidos de mulher, como sucedia em 1930.

Os trajes tanto dos rapazes como das raparigas conservavam de um modo geral as linhas antigas, com algumas diferenças nos barretes em carapuça dos rapazes e nas *trunfas* das

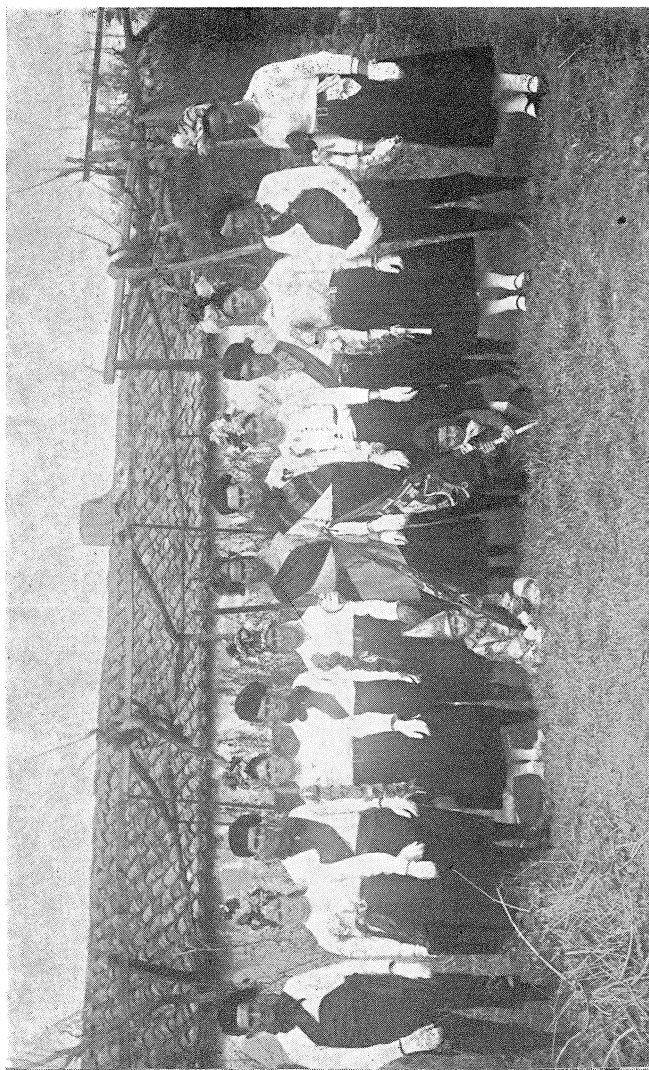


Fig. 7 — O grupo da Dança das Fitas em Moncorvo, em 1930.

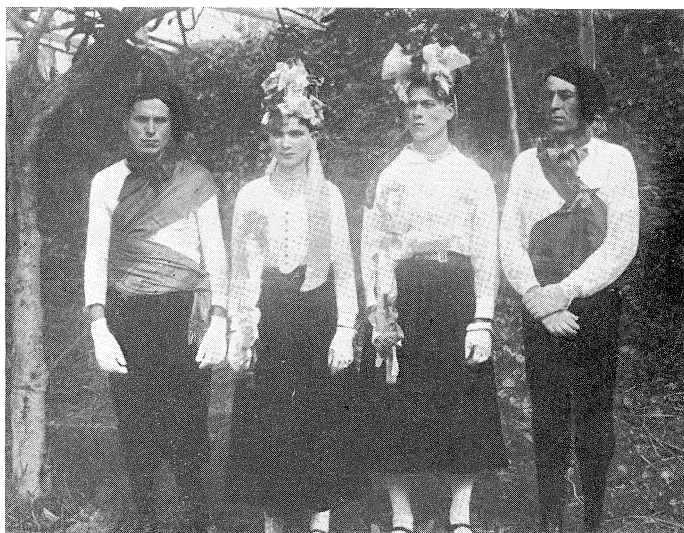


Fig. 8 — Dois cavalheiros e duas madamas da Dança das Fitas em Moncorvo (1930).



Fig. 9 — A República empunhando a espada; à esquerda o Príncipe. A direita da República o arredo rapazinho dos arcos. À esquerda do Príncipe um palhaço, elemento estranho à dança.



Fig. 10 — O *Chafariz Pequeno* na dança de 1930.



Fig. 11 — O *Chafariz Grande* na dança de 1930.



Fig. 12 — O último passo da dança: fazer a *trança* no mastro, mantido firme e bem apumado, pelo Príncipe.



Fig. 13 — A *trança* no mastro está a chegar à cabeça do Príncipe. A um apito do mestre os dançantes mudam de mão no segurar da fita e passam a andar ao contrário





Fig. 14 — Uma execução da Dança das Fitas na Praça de Moncorvo (1930).



Fig. 15 — Em 1964 houve duas Danças das Fitas. Nesta fotografia vêem-se no 1.º plano, de costas, o *Príncipe* e o *Arreda*.



Fig. 16 — Dança das Fitas (1964) no terreiro do Castelo, frente à Câmara Municipal. Execução do *encadeado*.



Fig. 17 — Chafariz Grande, no terreiro do Castelo (1964). Nesta dança os instrumentos musicais foram, guitarra e violão.



Fig. 18 — Dança das Fitas em 1964. Esta fotografia e as sete seguintes são ampliação dos slides tirados pelo Sr. Dr. Horácio Brilhante Simões.



Fig. 19 — Execução da Dança das Fitas na Praça (1964).

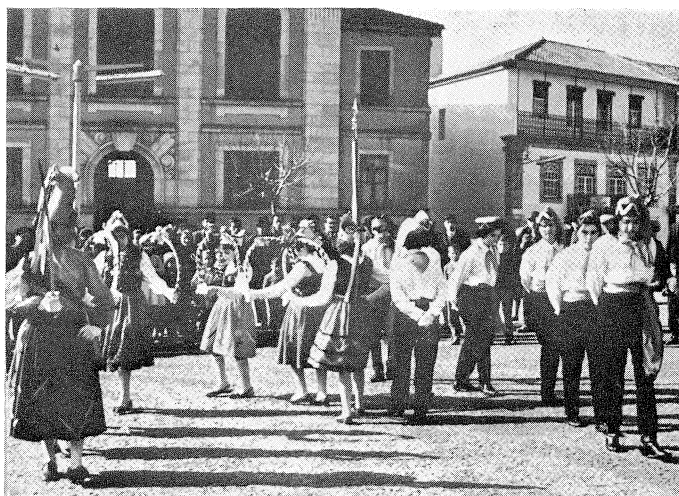


Fig. 20 — Preparação do *estrobilho* para o Chafariz Pequeno (1964). No 1.º plano à esquerda vê-se a República, ricamente toucada e empunhando uma espada.



Fig. 21 — Chafariz Pequeno (1964).



Fig. 22 — Chafariz Grande (1964). Nesta dança a música foi tocada por bombardino.



Fig. 23 — No primeiro plano vê-se uma rapariga a caminhar num sentido e um rapaz em sentido contrário, ela por dentro e ele por fora.





Fig. 24 — Dança das Fitas «Lou rampèu de Sant Troupès», Saint-Tropez (Var), «Les Cordelles». Dança corporativa presente no Concurso Internacional de Danças, realizado em Madrid, 1957, nas Festas de Santo Isidro.



Fig. 25 — Dança das Fitas do grupo francês da Academia de Folclore de Cannes (Alpes Marítimos), presente no Festival Internacional de Santa Marta de Portuzelo, 1957. Foto do Dr. António Mourinho.

raparigas. As trunfas das madamas da dança de 1930 tinham maior riqueza de enfeites (Fig. 8).

Na dança de 1964 as saias das raparigas eram enfeitadas com fitas de cores, também aplicadas nas carapuças dos rapazes.

Merece especial referência o corpete escuro que as raparigas vestiam por cima da blusa branca, que confere um certo grau de beleza ao seu trajar.

A vestimenta quer dos rapazes quer das raparigas, conservando sem dúvida as antigas linhas gerais, foi aprimorada.

Segundo informes colhidos na década de 1930, naquela altura a Dança das Fitas também se fazia habitualmente em algumas terras do nordeste.

Em Figueira de Castelo Rodrigo costumavam fazê-la todos os anos. Há uns 40 anos deixaram de a fazer com regularidade, embora esporadicamente e raras vezes tenha sido feita.

Em Escalhão também era costume fazê-la, e, quase sempre, iam dançá-la a Figueira de Castelo Rodrigo.

Em S. Mamede de Riba Tua também se fez esta dança.

Em Fozcôa a Dança das Fitas foi também organizada algumas vezes no decénio de 1930.

No Larinho, freguesia do concelho de Moncorvo, que fica 6 km a norte da sede do concelho, em Setembro de 1979 colhi as seguintes informações dadas por uma mulher de 61 anos. Lembrava-se bem de a ver ali dançar quando tinha 17 ou 18 anos. Logo a dança fez-se na quadra de 1925 ou 1926.

O Sr. Júlio Teixeira, larinhatto de nascimento, fez parte da da dança das Fitas que há uns 40 anos atrás se organizou no Larinho e se manteve três anos seguidos. Com a partida para o Brasil de alguns dos mais influentes do grupo, este desagregou-se e a dança não mais voltou a fazer-se. Os dançantes eram todos rapazes. Não pormenorizou as vestimentas, apenas referiu que os rapazes vestidos de raparigas levavam faixas vermelhas postas a tiracolo.

Fizeram algumas digressões a várias aldeias dos concelhos de Moncorvo e de Carrazeda de Ansiães: à Foz do Sabor, à

Lousa, a Cabeça Boa, Vide e Horta da Vilarça, onde eram sempre bem recebidos e apreciados.

Na barca da foz do Sabor quando tinham que atravessar o rio, o barqueiro não lhes cobrava passagem. Nas aldeias comiam alguma coisa, bebiam umas pingas e sempre lhe davam algum dinheiro.

A dança das fitas teve larga difusão não só no nosso país mas também noutros países da Europa e muitos outros lugares do mundo.

Kurt Sachs, na sua *História Universal de la Dança*, Ediciones Centurion, Buenos Aires, 1943, 505 págs., XXI Est. com 47 Figs., na pág. 76 e seguintes ocupa-se das danças da fertilidade ou da fecundidade.

Refere que tais danças em volta de produtos vegetais ou de um poste, representação simbólica da árvore, são muito antigas, e formadas, na essência, por compridas fitas de várias cores atadas no alto do poste (em algumas terras designado o *Maio*), as quais, seguras e esticadas na outra ponta, pelo andamento ondulado dos dançantes, se vão enroscar em torno do poste, formando um xadrezado multicolor.

Kurt Sachs na pág. 77 deste seu trabalho julga que não podem ser consideradas danças de imagem aquelas em que os dançantes bailam em torno de uma cana de açúcar ou de um ramo de fruta, ou de um poste central adornado com folhas frescas, saquinhas de arroz ou fitas multicolores.

O poste é a representação simbólica da árvore, em volta do qual os dançantes efectuam uma dança de roda, em homenagem ao «Maio florido», promessa de garantia dos frutos ambicionados em abundante colheita.

Esta dança teve larga difusão no mundo.

Na Europa a *hammeltanz* da Alsácia, o *bandtanz* da Baviera e a de Seibenburgen; na França *Les cordelles* dança corporativa, foi apresentada no Concurso Internacional de Danças em Madrid (1957) nas Festas de Santo Isidro, pelo grupo «*Lou Rampèu de Sant Troupès*», Saint-Tropez (Var) (Fig. 24). O grupo francês da Academia do Folclore de Cannes (Alpes



Marítimos) apresentou a dança das fitas no Festival Internacional de Santa Marta de Portuzelo em 1957 (Fig. 25); na Espanha os bailes de fitas e danças de cordão.

Fora da Europa a dança dos *Santals* no Indústão. Na América a dos índios venezuelanos; no México a *Dança de las Cintas o de la trenza* <sup>(1)</sup> bastante generalizada por grande número de povoações mexicanas, e também existente na Colômbia, Venezuela, Perú e Argentina. Kurt Sachs informa que os conquistadores espanhóis ao descobrirem a América ali a encontraram.

Na África do Norte e em muitos lugares da Europa a dança costumava fazer-se à roda de uma árvore que «se santifica como centro de fertilidade».

Enxertada nas danças da fertilidade foi a famosa *Carmagnole* da Revolução Francesa, executada à roda da árvore da liberdade e da guilhotina. Tomou o nome da cidade de Carmagnole, no Piemonte.

### CONCLUSÕES

A dança das fitas, como a vi (S. J.) dançar em 1930 em Moncorvo, compreendia várias fases ou passos, a saber: o *trespasse*, o *encadeado*, o *chafariz pequeno*, o *chafariz grande* e o *fazer e desfazer a trança*.

No noroeste do nosso país a dança das fitas teve grande difusão, e era muito apreciada pelo povo.

Esta dança, que, como vimos, teve larga expansão por todos os continentes do Mundo, e muito especialmente na Europa e na América, tinha sempre como elemento comum e primordial o poste ou mastro, de três a sete metros de altura, em volta do qual se enrolava a trança de fitas multicolores.

Admite-se que, do mesmo modo que sucedeu com algumas manifestações culturais americanas, os espanhóis no decurso da conquista da América ali tenham visto a dança das fitas e

---

<sup>(1)</sup> Vicente T. Mendoza, *La danza de las Cintas o de la Trenza*, in Anuário de la Sociedad Folklórica de Mexico, Vol. VI, Mexico, 1947, pág. 113 a 137, 5 Figs.

a tenham introduzido em Espanha, onde, com o andar dos tempos, se difundiu largamente. Foi corrente na Galiza (Pontevedra), Salamanca, Segóvia, Toledo, Valência, Alicante, Huesca, San Sebastian, Províncias Vascongadas e várias povoações da Catalunha.

A extraordinária expansão desta dança pelo mundo, explica-se pelo seu notável, e altamente significativo, simbolismo de dança da fertilidade, manifestação festiva em culto e homenagem ao ressurgimento da flora, para garantia da renovação dos frutos, sempre ambicionados em abundantes colheitas.

A dança seria prática cultural em veneração a entidades sobrenaturais, totipotentes na manutenção às plantas do poder genético, sua transmissão em renovação periódica anual, e expansão crescente, atributos que são a garantia da perenidade da vida sobre a terra.

Quanto às duas danças realizadas em Moncorvo uma em 1930 e a outra em 1964, embora as linhas gerais se tivessem mantido — o ensaiador e mestre foi o mesmo Artur Gouveia, como atrás se referiu — houve diferenças manifestas.

Assim, na dança de 1930 os dançantes foram só rapazes, metade dos quais vestidos de raparigas, enquanto que na dança de 1964 foram tudo raparigas, metade delas vestidas de rapazes.

Há também acentuadas diferenças nas vestimentas, que se apontaram e podem ver-se em algumas das fotografias que publicamos.

Não dispusemos de bibliografia que nos permitisse saber se as danças das fitas nos vários países da Europa e de outras partes do mundo, constam só do fazer e desfazer da trança à roda do mastro, ou se têm, como em Moncorvo, os passos do *trespasse*, do *encadeado* e dos *chafarizes*, ou similares.

Tanto o *chafariz grande* como o *chafariz pequeno* são de grande beleza coreográfica.

É tradição que esta dança se fazia em Moncorvo todos os anos na quadra do Entrudo, e desde há muitos anos.

No primeiro quartel deste século ainda foi relativamente frequente, embora um ou outro ano deixasse de se fazer.

Pode parecer estranho que, dado o interesse que sempre houve em Moncorvo por esta dança (veja-se a numerosa assistência colhida pela fotografia da Fig. 18) a mesma tenha decaído e só ressuscitasse de longe a longe.

Certamente várias razões têm concorrido para o quase desaparecimento desta bela dança.

Uma das razões que se apontam é o facto de ser grande o número de participantes; dezasseis pelo menos, se for só um músico.

Por outro lado serem precisos bastantes ensaios para que os passos se executem com precisão ao singelo apito do asso-bio do mestre.

E também os encargos da indumentária em que abundavam fitas de seda multicolores.

De qualquer modo bem era que a juventude moncorvense peitasse em fazer esta dança com a possível regularidade.

Aos serviços oficiais, Turismo e outros, compete amparar e incentivar a realização desta dança, rica no seu simbolismo de exaltação e homenagem à fertilidade, e com alguns belos passos coreográficos como são o *chafariz pequeno* e o *chafariz grande*.

## 5—DANÇA SATÍRICA DO FELGAR

(Moncorvo)

O Felgar é freguesia do concelho de Moncorvo. Fica a uns 15 km da sede do concelho, na falda da Serra do Roboredo e na base do ferrífero Cabeço da Mua, revestido de denso pinhal comunitário, governado pela Junta de freguesia.

Nota etnográfica digna de registo é a de o Felgar ter sido um centro oleiro de grande nomeada. Não propriamente pelo número de oficinas, que à roda de 1925 era escassa dezena de oleiros congregados no bairro do Eirô. Fabricavam todas as peças habituais de consumo popular que iam vender às feiras. Tiveram justa fama os cântaros e as cantarinhas do Felgar que davam à água grande frescura. Hoje há apenas um oleiro.

Outro aspecto etnográfico do Felgar é uma dança que, desde há muito, todos os anos, na terça-feira de Entrudo, é feita pela mocidade.

Vai pelas ruas da aldeia, parando aqui ou ali, para dançar, cantar e recitar versos, ou dizer prosa correnteia, com referências, de crítica por vezes mordaz, a acontecimentos de ordem social ou factos de natureza particular sucedidos especialmente nos últimos doze meses. É, por assim dizer, a revista do ano, com a apreciação de censura a transtornos de ordem moral, com análise crítica a atitudes ou comportamentos mais ou menos escandalosos, tudo sempre com acentuado bairrismo em prol do Felgar, bem expresso na tabuleta empunhada por um rapaz, que segue na dianteira do grupo, onde se lê *Amor à terra*. Há até quem, por isso, lhe chame «dança do amor à terra».

Além dos músicos, que geralmente são três, tocando guitarra, violão e bandolim, os personagens que entram naquela manifestação coreográfica são dez. Oito dançantes, 4 rapazes e 4 raparigas, mais o *velho* e a *velha*, figuras, por assim dizer, à parte da dança, que esporadicamente interferem com ditos mais ou menos jocosos. Certo é, porém, que o velho comanda por apitos a sucessão dos passos da dança, é, digamos, o mestre da dança.

As raparigas são rapazes vestidos de mulher.

### *Ensaios*

Como quase sempre são muitos os versos a cantar e a recitar, e também alguns trechos de prosa, em relato crítico de acontecimentos mais ou menos censuráveis, e, por vezes, em apreciação laudatória, há que fazer bastantes ensaios. Como tem que se decorar o texto, dizê-lo com perfeito enquadramento nos compassos da dança, há que fazer ensaios, inclusivé para conveniente adestramento dos dançantes.

Os ensaios são feitos em segredo, fora do povo, às vezes num velho e arredio palheiro.

A coisa deve fazer-se em segredo para que os visados nos dizeres da crítica o não saibam antecipadamente, pois, sabem-

do-o, naturalmente intentaríam anular a crítica, como algumas vezes tem sucedido.

Os ensaios fazem-se, em regra, um mês antes do Entrudo.

Em alguns anos tem sido uma pessoa qualquer que fazia os versos e escrevia os dizeres que ficavam a cargo do vários personagens, mas são, quase sempre, feitos pelo sr. António Bento. No entanto, cada um, de vez em quando, acrescenta versos ou ditos da sua lavra, quando se lhe afigura virem a propósito.

As piadas do *velho* «saíam» no decorrer da dança, em àpartes mais ou menos jocosos. A *velha* é figura apagada.

#### *Organização do grupo; vestimenta e saída à volta pelo povo*

A escolha dos oito moços, quatro dos quais se vestem de raparigas, recai sempre sobre rapazes desembaraçados no falar e destemidos, isto é, capazes de aguentar qualquer reacção às críticas que vão fazer, algumas mexendo com comportamentos desregrados, com seu quê de desvio de recto comportamento moral. A reacção de temperamentos assomadiços tem originado zaragatas, que os oito dançantes têm de aguentar e de levar a melhor.

A cordura, no entanto tem sido a norma.

Há já alguns anos uma moça soube durante o período dos ensaios que ia ser achincalhada na execução da dança. Foi queixar-se à Guarda Republicana. Esta interveio e os versos mordazes foram modificados em abrandamento.

Numa casa, quase sempre de um dos dançantes, os rapazes vestem-se a preceito. Quatro, como já se disse, vestem-se de mulher, e serão as quatro raparigas a emparceirar com os quatro moços.

Os quatro rapazes vestem calça e casaco, sem nada que os distinga do vestuário corrente. Levam chapéu preto e na mão uma *gajata*. Na cara, com *cortiça ardidada* e azeite, pintam farto bigode e bastas patilhas. Para ritmar os passos da dança, os rapazes levam pandeiretas e as raparigas pandeiros.

As quatro raparigas, como já se disse, são rapazes vestidos de mulher.

Os rapazes pedem a roupa emprestada a moças do seu parentesco, vizinhas ou amigas. Chegam mesmo a pedi-la às raparigas que vão ser visadas na crítica, por vezes mordaz, que, quem sabe, lhe irá causar alguns amargores de boca.

O vestuário dos rapazes vestidos de raparigas é o corrente; saia e blusa. Na cabeça lenço bem apertado e embiucado, a tapar muito a cara. Enfiada no braço levam uma cestinha e nela, nos últimos anos, algumas serpentinas. Pendente do ombro cada rapariga leva seu pandeiro.

Moças vizinhas, parentes ou amigas dos rapazes da dança, ajudam a vestir, «assim como lhe é dado», os quatro rapazes que vão fazer de raparigas.

A vestimenta do *velho* deve ser o mais andrajosa possível.

Calças velhas, sujas e emporcalhadas.

Muitas vezes iam ao Bairro do Eirô, bairro dos louceiros do Felgar, pedir a um louceiro umas calças velhas empastadas de barro. Chapéu de palha muito velho. Socos de pau abertos, e, pelos ombros uma capa velha. Na mão leva bem posto ao alto um «ranhadouro do forno» com um chocalho na ponta. À cinta chocalhos de ovelhas, cabaças e um corno de boi. Na cara amplas barbas de lã de ovelha.

A vestimenta da *velha* (rapaz vestido de mulher) era saia e blusa correntes, de pano preto, mas já muito gastas pelo uso e emporcalhadas. A saia bem comprida, quase a arrastar pelo chão. Na cabeça lenço preto, embiucado, a tapar bem a cara. Nos pés umas socas. Na cinta enfiada uma roca e sempre a dar o fuso no intento de fiar o grande manelo de lã seguro pelo cartolejo no topo da roca.

A *velha* é figura apagada no evoluir da dança. São raras as intervenções de feição própria ou em seguimento das do *velho*. A *velha* é figura de pouco realce, mas é bem possível que antigamente lhe coubesse actuação de algum relevo, hoje desaparecida.

#### A dança

Os oito dançantes, mais o *velho* e a *velha*, com os músicos na frente, saíam da casa onde se vestiam, e, na rua, em frente

à mesma casa, executavam a primeira dança, depois repetida em vários sítios da aldeia. Na Praça, largo fronteiro à igreja, sempre, e muitas vezes nas encruzilhadas.

Deslocam-se em duas filas, moço emparelhando com sua moça os músicos na frente a tocar, o *velho* e a *velha* atrás.

Quando paravam para dançar o *velho* saltava para a frente e, empunhando o «ranhadouro do forno», fazia uma varrimenta o que obrigava o povo a abrir ampla roda.

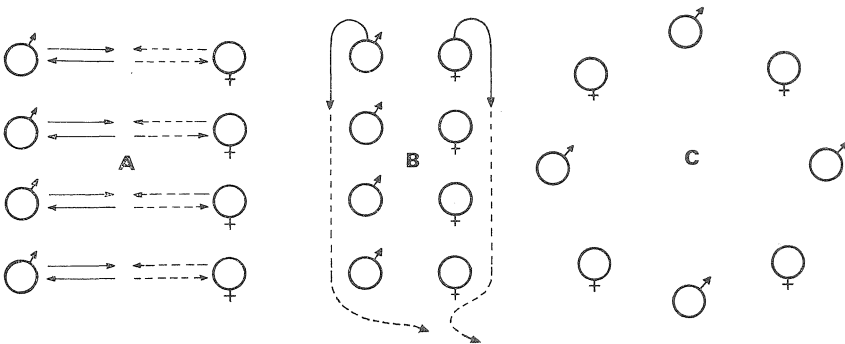


Fig. 1 — Passos da Dança Satírica do Felgar. A — a marcha; B — preparação para a formação da roda; C — a roda.

Os dançantes postos nas duas filas, ombro a ombro, afastavam-se uns três a quatro metros para darem início ao primeiro passo da dança, a que chamam a *marcha*. Esta fase da dança consiste num passeio frente frente, em avanço e recuo; eles tocando a pandeireta e elas o pandeiro.

Na realização da *marcha* cantam todos alguns versos e o *estrobilho*, muitas vezes variáveis de ano para ano.

Ao Rev.º P.º Joaquim Manuel Rebelo, que foi pároco do Felgar durante 21 anos, e agora é capelão do antigo Asilo Francisco Meireles, de Moncorvo e professor da Escola Secundária da mesma vila, devo (S. J.) a gentileza da sua companhia nas duas vezes que fui ao Felgar.

O Sr. P.º Rebelo, que há muito se interessa pelo estudo da Etnografia trasmontana, mostrou-nos a longa série de versos e dizeres que constaram da dança feita em 1958. Gentilmente

pôs à minha disposição toda aquela longa série de versos e dizeres. Para não alongar demasiadamente este trabalho apenas copiei alguns, e entre eles os quatro versos e estrobilhos intercalares cantados na marcha. Ao Rev.º P.º Rebelo, nosso confrade na Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, reitero sinceros agradecimentos.

As quadras e os *estrobilhos* cantados na *marcha* da dança no ano de 1958 foram os seguintes:

Meus senhores deiam licença	A nossa dança
E deixem fazer o largo,	Com alegria,
Pois nós queremos discutir	Traz a lembrança
O que por cá é passado.	Que é Carnaval este dia.

Portanto, ó meus senhores,	Amor à terra
Nós viemos a lembrar	Ninguém lh'o tem.
Os erros da nossa terra	Pobre Felgar
Que se não podem emendar.	Já não nasceste bem.

Os rapazes desta terra	Ó raparigas
A namorar são campeões.	Que estais a ouvir,
De tudo quanto se passa	De vós na dança
Também somos sabichões.	Também vamos discutir.

Há algumas bem bonitas.	Sois tão proentas!
Muitas estão por lavar.	Sois tão vaidosas!
Hã-as com boa tramela	Em ser surrentas
Que só sabem conversar.	Também sois caprichosas.

A segunda fase da dança é a *roda*.

Para a formação da mesma os dançantes aproximam-se e põem-se ombro a ombro, cada rapaz com a sua moça.

A um apito do velho desandam elas sobre a direita e eles sobre a esquerda caminhando por fora das filas (Fig. 1-B). Ao juntarem-se em baixo seguem em fila indiana e dispõem-se na roda em que se vão fazer as críticas (Fig. 1-C).

O *velho*, que estava fora da *roda*, com o ranhadouro bem ao alto e a tilintar o chocalho, dá um salto para o meio da roda e diz.

Meus senhores viemos aqui  
 Não é para cometer guerra,  
 É somente para discutir  
 O que se passa nesta terra.



Então um dos rapazes avança para o meio da roda e dá seguimento ao dizer do velho recitando.

Pois tudo esclarecemos  
A esta nossa assistência.  
Queremos mostrar nesta dança  
Que falamos com competência.

E logo regressa ao seu lugar.

Avança outro rapaz para o meio da dança e abre conversa com uma das raparigas, no diálogo que segue.

Boas tardes Laurindinha  
Onde vais a passear?

Vou tapar as galinhas,  
Não me posso demorar.

Não te podes demorar?  
Nisso eu não acredito.  
Pois se fores já pra casa  
O rapaz fica aflito.

O *velho* em à parte: Ele está pr'ali à tua espera no sítio do costume.

O diálogo prossegue:

Pois eu não tenho rapaz	Que te vais a converter!
Nem mesmo o posso ter.	Pois nisso não me convenço.
Pois então não te contei	Só se o rapaz te for ver
Que me vou a converter.	À cabine do convento.

*Velho* em à parte:

As raparigas em lhe falando em namoro todas se querem converter.

E as críticas sucedem-se.

Vêm à baila histórias de namoros; crítica a obras demoradas da Junta da Freguesia em estradas de ligação ou em mau estado de conservação; uma vez ou outra um aplauso a obra oportuna e bem feita; debate sobre o pagamento da cônica ao Padre, feito em cereal ou dinheiro; alusão crítica à ponte do rio Sabor de que há os pegões no termo do Felgar, feitos há já perto de 100 anos, etc.

O *Velho* que se manteve dentro da roda, acabada a análise aos acontecimentos notórios ou censuráveis passados naquele ano, vai agora comandar por apitos a chamada *marcha de encerramento*.

A cada apito a roda desanda ora à direita ora à esquerda e todos cantam:

Só segue mais esta roda.  
 Continuemos esta moda  
 Dedicando amor à terra.  
 Pobre Felgar aleijado  
 Em tudo estás reprovado  
 Nada tens na nossa era.

e a seguir prosseguem, cantando todos em unísono.

Pois nós vamos terminar  
 Mas antes de acabar  
 Pedimos perdão de tudo  
 E pedimos pelas almas  
 Que nos deiam muitas palmas  
 E passem bem o Entrudo.

Manifestação similar existia enquadrada na exuberante Festa dos Rapazes que, na quadra do Natal se fazia em algumas aldeias do distrito de Bragança e nomeadamente em Baçal.

O P.<sup>o</sup> Francisco Manuel Alves, Abade de Baçal, no seu trabalho *A Festa dos Rapazes: usanças tradicionais — Notas etnográficas. — Vestígios de um ciclo coreográfico prestes a extinguir-se*, in «Ilustração trasmontana», 3.<sup>o</sup> ano, Porto, 1910, pág. 178-181 e 3 Figs., na pág. 179 refere-se a uma passagem dessa festa de rapazes, semelhante nas aldeias de Baçal, Sacoias, Vale de Lamas, Aveleda e Varge, que sintetisa nos seguintes dizeres.

«As *loas*, *comédias* ou *colóquios*, espécie de revista do ano, constam da apreciação irónica, sarcástica e mordente muitas vezes, dos acontecimentos ridículos ou como tais apreciados, feita em versos por bardo local e recitada de um tablado ou ponto elevado por um dos festeiros cercado dos colegas, que aplaudem cada quadra soltando estrídulos *hi! gú!* *gús* por cima de chocalhada ensurdecidora e fazendo cabriolas encostados aos paus de ferrão. As tranzes do vizinho para

sacar a burra do lamaçal onde se lhe enterrou; a morte desta e respectivo testamento em que contempla os vizinhos com deixas; as aflições da dona de casa a quem um cão ou gato escapou com um bocado da salchicheira; aquele porque ao matar o porco o deixou, ainda vivo, fugir do banco; este porque um cigano deixou em troca de cavalgadura boa, mazelas azémola. Estes são outros tantos motes da versalhada que bastas vezes pulsa também a nota realista, causticando as leviandades femininas em pontos de castidade».

Dá a seguir as 27 quadras, de pergunta e resposta, colhidas na Festa dos Rapazes, de Sacoias, em que dois fanfarrões da sua valentia, que não tinham, ao abocarem um bezerro foram incapazes de o segurar, deixaram-no fugir, e no fim terminaram por o matar depois de amansado por uma mulher «carregada de ramo bento».

Apenas algumas quadras como amostra.

P. — Eu a quem dou crédito  
É ao António do Prado.  
Diz que para o abocar  
Que se viu atrapalhado.

R. — Diz que eram a pegar nele  
Vinte e cinco galegos.  
Cincoenta portugueses  
E sessenta seabreses.

No final, quando resolveram matar o bezerro endiabrado, reuniu-se a parentela armados de sachos, machados e enxadas. A loa termina com estas duas quadras:

Carregam todos sobre ele  
E foi tal a pancadaria,  
Que sendo dadas por mãos de homens  
Nem para tabaco servia.

Tudo o que aqui dissemos  
Eu e o meu camarada,  
Foi só o que sucedeu.  
Sem se lhe acrescentar nada.

### CONCLUSÕES

Os passos da dança do Felgar são bem simples. Singelo passeio de avanço e recuo dos dançantes frente a frente, a que não parece caber com muita propriedade a designação de *marcha*; depois o desfazer das filas em caminhar pelo lado de fora das mesmas, para, ao juntarem em baixo, formarem a *roda* que aos apitos do *Velho* desanda ora à esquerda ora à direita.

Nota a realçar é o facto de rapazes se vestirem de raparigas, o que aliás se verifica noutras danças, e, nomeadamente se verificava na dança das fitas em Moncorvo.

A dança de Felgar tem, como vimos, similitude com *A Festa dos Rapazes* de algumas aldeias do concelho de Bragança. Ambas são sarcásticas, mordazes, a ridicularizar defeitos ou vícios em censura jocosa. Poderíamos talvez chamar à dança satírica que descrevemos *A Festa dos Rapazes de Felgar*.

Resta-nos agradecer ao Sr. P.<sup>o</sup> Joaquim Manuel Rebelo a gentileza de me ter acompanhado (S. J.) nas idas ao Felgar.

Agradecimentos são também devidos aos felgarenses informadores Srs. António Bento Morgado, Serafim Manuel Menino, António Felisberto Carrasqueira e Filipe Pereira das Dores.

## II

### DANÇAS MIRANDESAS

Neste capítulo sobre danças de Terra de Miranda vamos apresentar algumas danças paralelas, também alguns repasseados, e, apenas, duas danças a dois.

Na panorâmica geral da coreografia popular mirandesa, o que apresentamos é ainda pouco dos muitos e variados bailados populares mirandeses, que se dançam com ou sem coros, com ou sem música, e, muitas vezes com o assobio pastoril.

Para levar a cabo um trabalho que abrangesse a grande e tão significativa riqueza da coreografia popular de Terra de Miranda, seriam precisos vários anos de trabalho exaustivo e um grupo de colaboradores valorosos e adestrados.

Limitamo-nos, por agora, a tratar cinco bailados paralelos ou de coluna — O Galandum, o Pingacho, Ligas Berdes, o Maganão e o Redondo, oito bailados repasseados — As Geriboilas, a Solidana, o Verde Gaio, Para namorar morena, Fui-me a confessar, o Maripum, o Balentim Trás-trás e a Madre Abadessa —, e duas danças a dois — o Fraile Cornudo e o Mira-me Miguel.

## Bailados paralelos

Os bailados paralelos, também chamados de coluna, são caracterizados por, no começo da dança, os pares se dispõem em duas filas paralelas em que homens e mulheres se colocam frente a frente.

São comuns na Terra de Miranda e frequentes em quase todas as aldeias deste recanto do Entre-Sabor-e-Douro e ainda noutras regiões do Leste de Trás-os-Montes.

Ainda no mês de Outubro de 1980 vimos (A. M.) um grupo de rapazes e raparigas de Rio de Onor dançar, ao som de gaita de fole, danças paralelas semelhantes às mirandesas.

Estudamos os seguintes bailados paralelos: o *Galadum*, o *Pingacho*, *Ligas Berdes*, o *Maganão* e o *Redondo*.

Os dois primeiros foram publicados in «Douro Litoral», Boletim da Comissão Provincial de Etnografia e História, o primeiro em 1953 e o segundo em 1957, que agora se republicam com alguns acrescentos.

### 1 — O GALANDUM

O *Galandum* é um bailado mirandês, entre os muitos que se dançam na região.

Pertence ao grupo dos bailados paralelos (1).

---

(1) O *Galandum* que agora se republica com ligeiros acrescentos, foi publicado no trabalho *Coreografia popular trasmontana — III — O Galadum (Miranda do Douro)*, por Maestro Afonso Valentim, Padre António Marinho e Doutor Santos Júnior, in «Douro Litoral», Boletim da Comissão Provincial de Etnografia e História, 5.ª Série, n.ºs VII e VIII, Porto, 1953, pág. 3 a 18, 6 figs.

Rebello Bonito, em artigo intitulado *O Galandum e os seus problemas — Considerações a propósito de uma dança popular trasmontana*, publicado in «Douro Litoral», 6.ª Série, n.ºs III e IV, Porto 1954, pág. 3 a 25 e 9 figs., ocupou-se do nosso trabalho. Com ampla erudição musical e artística faz dele uma análise crítica pormenorizada, terminando pelas seguintes conclusões que passamos a transcrever:

a) — O galandum é uma *Gavotte* coreada como dança de coluna, no estilo do séc. XIX; b) — A música será da mesma época, todavia,

A primeira vez que vimos e ouvimos (P.<sup>o</sup> A. M.) cantar e dançar *O Galandum*, foi por volta de 1944, à Sr.<sup>a</sup> Maria Nunes, a «Tia Alonsa», de Cércio, pequena povoação mirandesa da freguesia de Duas Igrejas e do concelho de Miranda do Douro, com o «Tio Zé Pires», homem também de Cércio. Acrescentavam no fim outra letra obscena, ao som da mesma música e com trejeitos lúbricos dos dois dançantes.

Esta velhota, simpática e cheia de vivacidade, era um cancioneiro vivo de canções e bailados mirandeses.

Pelo ano de 1945 percorremos (P.<sup>o</sup> A. M.) as terras de Miranda, dentro do concelho, deparando com muitas novidades que não conhecíamos, e notando que boa parte das gentes da raia «*se faziam zorros*» (1), desconfiando do interesse que tínhamos em lhe aprender as canções e bailados. Por isso aos primeiros contactos, manifestavam acanhamento em se exibirem.

Conseguimos (A. M.) no entanto, animar as aldeias mirandesas a participar no grande certame folclórico em organização, para receber os ministros do Estado, na comemoração do IV Centenário da elevação de Miranda do Douro à categoria de cidade.

Chegado o dia 10 de Julho desse ano de 1945, data em que fazia quatrocentos anos que D. João III dera a Miranda foros de cidade e as prerrogativas das maiores cidades do país, várias centenas de figurantes, com seus trajos típicos e tra-

---

elementos arcaizantes-hibridismo, antifonismo, cadência irregular — permitem também supor que ela seja do séc. XVII, coeva da *Gavotte* popular coreada como dança derivada da *Branle* e influenciada pela *Galharda*; c) — É bastante provável que o *Galandum* seja oriundo da Biscaia, ou que tenha começado a popularizar-se a partir dessa região; d) — O *Galandum*, como dança, corresponderá a uma variedade da *Gavotte* oitocentista implicando o emprego da expressão *galant homme*; e) — De *galant homme* se terá formado a palavra *Galandum*.

Não se nos afigura (A.M.) aceitável esta gênese de *Galandum*.

(1) *Zorro*, nesta acepção, significa matreiro, ficadigo, desentendido, calaceiro, manhoso. Possivelmente, senão mesmo de certeza, este vocábulo provém da palavra espanhola *zorra* que significa raposa, o animal matreiro por excelência.

*Zorro*, significa também filho natural ou ilegítimo.

dicionais e seus instrumentos musicais populares, alinharam aos lados das ruas da preciosa cidade quinhentista. Assim foram recebidos os ministros do Governo da Nação, com uma das mais imponentes e bizarras manifestações de cor, movimento e som, que se têm realizado em Portugal.

Eram 10 ou 12 grupos de «Pauliteiros» de outras tantas aldeias mirandesas; grupos de rapazes e raparigas com lindas canções e bailados e com as manifestações festivas das suas terras, nas diferentes quadras do ano.

Entre o sem-número de bailados que então se exibiram, apareceu o *Galandum*, cantado e bailado por um grupo de rapazes e raparigas de Malhadas e por outro de Constantim. Esta dança, pelo seu ineditismo flagrante e pela gravidade dos seus passos, impressionou agradavelmente toda a assistência.

Era precisamente aquele *Galandum* que no ano transacto tínhamos ouvido cantar e visto dançar à «Tia Alonsa» e ao «Tio Zé Pires» em Cércio, mas sem o complemento obsceno a que acima nos referimos.

Outras velhotas de Duas Igrejas depois mo ensinaram. Chamei ainda a «Tia Alonsa», minha paroquiana, a ensiná-lo na sua antiga pureza aos componentes do Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas, então acabado de fundar.

Este bailado, pela natureza do ritmo e pelo sotaque da letra, nitidamente raiana, deve ter sido importado da Espanha, talvez por contrabandistas, talvez por ceifeiros, ou por outras vias que desconhecemos (<sup>1</sup>).

---

(<sup>1</sup>) É bem possível que o *Galandum* tenha sido importado da Espanha. Não só por ter no seu conjunto, um não sei quê que nos faz lembrar a graça, a leveza e a vibração de certas danças e cantares populares espanhóis, mas também por nos parecer (P.<sup>e</sup> A. M.) existir certa semelhança entre alguns passos do *Galandum* e outros dos «Picaios», dança popular da região de Santander.

Além disso outros bailados mirandeses parecem ter parentesco com algumas danças espanholas do nosso conhecimento, o que é mais uma razão a juntar às anteriores.

Assim, por exemplo, o «Flaire cornudo» (*Flaire* é palavra mirandesa que significa frade), outro bailado mirandês, tem afinidades, ao menos

Não sabemos, porém, quando nem de que região.

É também certo que, entre os bailados espanhóis que conhecemos, nenhum encontramos, até hoje, de marcada semelhança com o *Galandum*, a não ser talvez a semelhança parcial com alguns passos dos «Picaios» da região de Santander.

A interpretação do nome *Galandum* oferece certas dificuldades. É possível, e até provável, que este nome esteja relacionado com o adjetivo «galan» <sup>(1)</sup>, termo frequentíssimo em terras espanholas fronteiriças, bem como em toda a Espanha.

Conhecemos em Sendim de Miranda uma família de *Galanes* ou *Galans*, já hoje muito ramificada e oriunda de uma «*Tia Galana*».

Um pouco por toda a «terra de Miranda», e sobretudo em Sendim, é frequente o emprego do adjetivo *galano* e *galana* para significar bonito, esbelto, bem parecido, garboso, pimpão.

*Galandum* será, pois, uma palavra derivada de *galan*; pois são muito frequentes em «terras de Miranda» derivações deste tipo: por exemplo: *marchandum*, *tamandum*, *morundum*, etc.

A mesma terminação *dum* se encontra em *mirandum*, nome de um dos *laços* ou *lhaços* da dança dos paulitos, célebre dança mirandesa dançada só por homens ao som do tamboril e da gaita de fole, também chamada gaita galega ou gaita pastoril.

São os seguintes os versos do laço do *mirandum*:

Mirandum, mirandum, mirandela,  
 Mirandum se fué à la guerra.  
 No sé cuando vendrá.  
 No sé se vendrá por lá páscoa,

---

na letra com um bailado que se dança em Burgos e na Extremadura espanhola, onde tem os nomes de «El Trepoletré» e «La Geringonza del Fraile». Conf. Domingo Hergueta y Martin *Folklore Buralés*, Burgos, 1934, 240 págs.; vd. pág. 102-105. Ver também Olmeda, *Cancioneiro popular de Burgos*: apud Domingo Hergueta y Martin cit.

<sup>(1)</sup> Nos *lhaços* ou bailados dos Pauliteiros há um chamado «La Berde, de carácter amoroso em que se canta: «Reten-te eiqui, reten-te eili. Molidogan, moço galan, corregidor...», observação que não escapou ao Prof. Leite de Vasconcelos, *Estudos de Filologia Mirandesa*.



Se por la eternidad...  
 Se por la eternidad...  
 La eternidad se passa.  
 Mirandun, mirandun, mirandela,  
 Mirandun se vieno (vino) ya.

No *Galandum* o primeiro verso do canto é o seguinte:  
*Senhor Galandum, galandun, galandaina...*

Este *galandaina* não deve ser mais do que a repetição do nome anterior com o sufixo popular *aina* <sup>(1)</sup> muito frequente em terras de Miranda, e aqui empregado para evitar a monotonia da trirrepetição de *galandun*.

Os ademanos deste bailado, como sejam as vénias e genuflexões dos homens diante das damas e vice-versa, reflectindo uma flagrante gentileza de maneiras, fazem-nos entrever nele uma certa aristocracia.

Isso nos leva a perguntar se, nos séculos xvii ou xviii, ou mesmo posteriormente, não teria ele sido transplantado dos

---

(1) É flagrante a familiaridade da mesma derivação no estribilho do *rimance* «Abre-me a porta, morena» que é:

«Ó redun, dun, dun, daina».

O sufixo *aina* aparece também noutras canções populares mirandesas, como por exemplo nesta de sabor espanhol:

«El cura está malo,  
 El cura está malo.  
 Malito na cama...  
 Chiribiribi, chiribiribaina  
 No me dá la gana».

Ou nesta perfeitamente mirandesa:

«Ua bielha dou un peido,  
 Chiribiribi.  
 A la porta de la scola,  
 Chiribiribaina.  
 A la porta de la scola.  
 Salirun Is studantes todos.  
 Chiribiribi.  
 — Santa Bárbola qu'atrona!...  
 Chiribiribaina.  
 — Santa Bárbola qu'atrona!...»

salões da nobreza espanhola para os terreiros rurais donde se estendeu a Miranda, e ali tem permanecido até hoje?

### *Instrumentos musicais*

O *galandum* dança-se ao mesmo tempo que se canta. A letra, um misto de espanhol e de português, é raiano característico. Algumas vezes cantam-no em puro mirandês. O canto é acompanhado pelos instrumentos musicais típicos da região, a saber: tamboril, gaita-de-fole, flauta, castanholas, carrascas e ferrinhos.

O *tamboril* é um tambor pequeno que se toca com duas baquetas. É um instrumento de especial agrado dos mirandeses. Nas festas de terras de Miranda é frequente verem-se rapazes e raparigas dançarem horas seguidas ao som repicado e vibrante do tamboril, sem acompanhamento de qualquer outro instrumento.

A *gaita-de-fole* é a clássica gaita pastoril ou gaita galega, mais estridente, por via de regra, do que as similares da Galiza: é também mais tosca, e por isso talvez mais típica.

A *flauta* pastoril, monotubular de três buracos, em mirandês *fraitá*, feita ao torno manual, é de pau de buxo, ou de freixo e tocada só com três dedos duma mão, o polegar, o indicador e o médio <sup>(1)</sup>.

Em terras de Miranda, na região espanhola de Saiago e na fronteira leonesa do Norte, o tocador de flauta acompanha com a outra mão um repicar de tambor pendurado no ombro ou a tiracolo.

Outro instrumento muito típico é o *pandeiro*, tocado pelas raparigas.

---

<sup>(1)</sup> Os buracos são abertos ao fundo, dois na frente e um na rectaguarda. Os da frente ponteados para indicador e médio, o da rectaguarda pelo polegar da mão esquerda, enquanto a direita toca o tamboril com a baqueta.

É o mesmo adufe bairão português de quatro esquinas, composto de quatro tábuas de mais ou menos 7 centímetros de largura e coberto com pele de ambos os lados. A pele geralmente é de ovelha, sendo muito boas também as peles de cão, cabrito ou novilho acabado de nascer.

Também há pandeiros em forma de losango e hexagonais ou de 6 esquinas. Parece que os havia redondos, com arco de cortiça, como se deduz da primeira das seguintes quadras mirandesas:

Este pandeiro que you toco  
Ten um aro de cortiça  
You toco na Castanheira  
Responde na Belariça.

Este pandeiro que you toco  
Dua çamarra d'oubeilha  
Inda onte comiu ierba  
Hoije toca que berreia.

Castanheira e Belariça são duas pequenas povoações, quase juntas na vertente da serra de Mogadouro, a confinar com terras de Miranda.

Uma outra quadra popular, também mirandesa, em que se alude ao pandeiro, é esta:

Indo you la sierra arriba  
Delantre de mi piara  
Repicando no pandeiro  
Remendando la çamarra.

E esta outra também mirandesa em que, ampliando a locução proverbial — o que for soar — se diz:

Meu pai tem um perrico  
Que dizem lo sfolhará;  
De la çamarra quere fazer um pandeiro.  
Lo que for ele sonará.

Esta última vem publicada pelo Abade de Baçal no T. ix das suas *Memórias Arqueológico-Históricas do distrito de Bragança*, pág. 264.

Mais para o sul, em terras de Moncorvo, cantavam há algumas dezenas de anos, e possivelmente ainda hoje cantam, as seguintes quadras:

Este pandeiro qu'eu toco  
 Não é meu qu'é de Maria;  
 Que lh'ó pedi emprestado  
 Para ir à romaria.

Este pandeiro qu'eu toco  
 Não é meu qu'é de Miguel.  
 Só o toca ele e eu  
 E mais quem ele quiser.

As *pandeiretas*, tão frequentes de norte a sul do país, que desnecessário se torna descrevê-las, são também instrumentos próprios do acompanhamento do *Galandum*.

$\text{♩} = 132$

Senhor Ga-lan-dum, Ga-landum, Ga-lum-dai-na.

Senhor Ga-lan dum, Ga-lan dum, Ga-lum-dai-na.

ma-de-la Bis-caia, culas três tan-sei-ras Ci-las

de-tan-tei-ras; Da-me la ma-mô is quier da,

Da-me la de-rei-ta; J ar-re-den-a-ti-cis, Que

man-da la re-bên-ci-a. Nun-bos man-da J Rei Que

man-da la jus-ti-cia; Estes sei-las-do-res Que se

Ca-em-cu-la ri-sa, Que se-cai-am, Que se-cai-am...

Fig. 1 — Música do Galandum colhida pelo Maestro Afonso Valentim.

As *castanholas* estralejam também no *Galandum*. São tocadas pelos homens e por eles feitas à navalha e enfeitadas com desenhos abertos à ponta da mesma navalha.

As *conchas* ou *carracas*, (onomatopaico mirandês) são as vulgares conchas de S. Tiago, ou seja as válvulas ventrais do molusco lamelibrânquio do género *Pecten* de que há várias espécies na costa atlântica de Portugal e da Galiza. Deve tratar-se do *Pecten maximus* L. comum nos fundos próximos da costa. São as bem conhecidas *vieiras*, também designadas pelos nomes vulgares de *leques*, *pentes* ou *romeiras*.

Estas conchas, ou *carracas*, tocam-se esfregando-as uma de encontro à outra. As costelas ressaltando umas nas outras produzem um ruído seco, que lembra um pouco o das matracas.

Os *ferrinhos* são a bem conhecida barra de aço triangular, percutido por um pequeno pedaço de verguinha de ferro.

Finalmente, o típico *assobio* pastoril executado vulgarmente pelas raparigas pastoras, proveniente do sopro emitido sob pressão por entre a língua e os dentes incisivos superiores.

### A música

Foi recolhida em Duas Igrejas no ambiente próprio e na própria região dos dançantes. As exhibições fizeram-se no terreiro ou «currel» da residência paroquial, e no salão da mesma destinado aos ensaios do grupo folclórico de Duas Igrejas (1).

---

(1) Fundamos (P.º A. M.) o Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas, congregando alguns elementos da freguesia que paroquiamos, a saber um grupo de Pauliteiros, uma secção mista de canções e bailados e o grupo das «Flores», que por ocasião das festas de Santa Bárbara se exhibia pelas ruas da aldeia.

Em 1947 foi-lhe reconhecido mérito etnográfico e folclórico, quer sob o ponto de vista de pureza e carácter tradicionais, quer de riqueza artística, aquando do Concurso dos Ranchos Regionais do Norte, organizado no Porto pelo Secretariado Nacional de Informação. Nesse concurso o Grupo de Duas Igrejas foi premiado.

Em 1948 tomou parte nas comemorações do tricentenário da Restauração de Angola. Percorreu aquela província durante 3 meses.

Em 1949 filiou-se na F.N.A.T. e, em sua representação, tomou parte no Grande Concurso Internacional de Canções e Danças Populares realizado em Madrid. Conquistou o 1.º prémio de danças masculinas, um

A música é um binário perfeito e parece nada ter de especial; vai reproduzida na página anexa.

### *A letra*

Damos a seguir a letra do *Galandum* que assim se pode apreciar no seu conjunto e ao lado no dialecto mirandês.

Senhor Galandum,	Senhor Galandun,
Galandum, galandaina.	Galandun, galandaina.
Madre la Biscaia...	Madre la Biscaia...
Com las tres traseiras,	Cu-las tres traseiras,
Com las delanteiras;	Cu-las delanteiras;
Dá-me la mano esquerda,	Dá-me la mano isquierda,
Dá-me la direita.	Dá-me lá direita.
E arrendem-se atrás	I arredem-se atrás
Que manda la rebrência.	Que manda la reb'rência.
Não nos manda El-Rei	Nun bos manda I Rei
Que manda la justicia.	Que manda la justficia.
Estes bailadores	Estes beiladores
Que se caiem com la risa;	Que se caien cu-la risa;
Que se caiam,	Que se caian,
Que se caiam.	Que se caian.
Não vos manda El-Rei	Nun bos manda I Rei
Que vos manda el alcaide.	Que bos manda I alcalde.
Estes bailadores	Estes beiladores
Que se levantem,	Que se lhebanten,
E que bailem.	I que bailen,
Que bailem,	Que bailen,
Que bailem.	Que bailen.

---

*accessit* ao 3.º prémio em danças mistas com acompanhamento de coro, e um *accessit* ao 5.º prémio em danças mistas sem coro. Estes prémios foram alcançados em competição com 260 grupos folclóricos de 16 nações.

Em 1950 foi seleccionado para tomar parte no festival internacional de Londres, a pedido da «The English Folk Dance Society».

Em 1953 participou no VIII Concurso Internacional de Canções e Danças Populares de Madrid; também em 1953 foi o grupo seleccionado pelo S.N.I. para os festivais da «Société de l'Ommegang» na Bélgica e em Biarritz, nos quais não pôde participar por motivo das ocupações agrícolas das pessoas que constituem o grupo. Em 1981, mantêm-se operacional, depois de já ter participado em festivais internacionais em França, Alemanha, Suíça, Áustria, América do Norte e em muitos mais de Espanha e Portugal, com a mesma espontaneidade e pureza com que foi criado.

Nem sempre a rigidez desta letra é respeitada. Há uma ou outra variante que, no entanto, não lhe altera a essência. Assim os versos 8.º, 9.º e seguintes, às vezes são cantados nesta forma:

Arreden-se atrás  
 I fagan la reb'rência.  
 Que nun manda I Rei  
 I manda la justficia.  
 Esses beiladores  
 Que se caien cu-la risa;  
 Que se caian,  
 Que se caian.

Que nun manda I Rei  
 Que yá manda I alcalde.

Outras vezes os versos 8.º e 9.º aparecem na forma:

I arreda-te atrás  
 Que manda la reb'rência

Nesta variante cada dançante dirige-se directamente ao seu parceiro que convida a afastar-se segundo manda a reve-rência ou etiqueta. Esta fórmula parece-nos mais popular do que a anterior na qual a expressão «Arredem-se atrás» tem um significado colectivo.

#### A dança

O *Galandum* é um bailado cheio de beleza coreográfica. Por via de regra dançam-no quatro ou cinco pares, se bem que possam dançar o número de pares que se quiser.

Postos frente a frente em duas filas paralelas, homens numa, mulheres noutra, executam uma série de compassos, alguns bem lindos, numa sequência que não deixa de ter artístico encadeamento. Ao mesmo tempo que bailam vão cantando, em coro, a respectiva letra ao som da música já indicada.

Os homens tocam ou *castanholas* ou *carracas*, as mulheres *pandeiros* ou *pandeiretas* que trazem pendentos do ombro e que só repicam em determinados passos.

Postos frente a frente, em duas filas paralelas separadas cerca de dois metros, aos primeiros acordes da música dançam saltitando, num ritmo binário. Aproximam-se, recuam e voltam

a aproximar-se, como indica a Fig. 1, ao mesmo tempo que vão cantando:

Senhor Galandun, Galandun, galandaina. Madre la Biscaia...	}	bis
--	---	-----

Ao terminar o último verso «Madre la Biscaia» devem ficar as duas filas muito próximas: homem e mulher de cada par frente a frente.

Assim termina o primeiro passo de dança, a que se segue o desenho coreográfico seguinte num encadeamento imediato, sem qualquer pausa a separar estes dois passos.

Prosegue a dança desandando cada figurante meia volta sobre a direita como se indica na Fig. 2, o que faz com que os pares fiquem de costas voltadas.

Ao mesmo tempo que adquirem esta posição, cantam:

Cu-las três traseiras,

Em seguida cada um faz meia volta sobre a esquerda, para os parceiros de cada par tornarem a ficar frente a frente (Fig. 3). Enquanto desandam vão cantando:

Cu-las dianteiras.

Depois dançam frente a frente em passo miudinho, numa espécie de picado, como quem marca passo, o corpo bambo-leando num ritmo gracioso e suave, e dão as mãos esquerdas ao cantarem:

«Dá-me la mano izquierda»

Acto contínuo desligam as mãos para, imediatamente, com a mesma graciosidade, acompanhada de uma vénia discreta, darem as mãos direitas, que mantêm agarradas e sacodem levemente à maneira de cumprimento (Fig. 4); ao mesmo tempo cantam:

«Dá-me la derecha»

Como esta parte cantante é curta, os dançantes têm que actuar rápidos e bem sincronizados.

Todos os movimentos destes graciosos cumprimentos de mãos, ora esquerdas ora direitas, são bem cadenciados e as



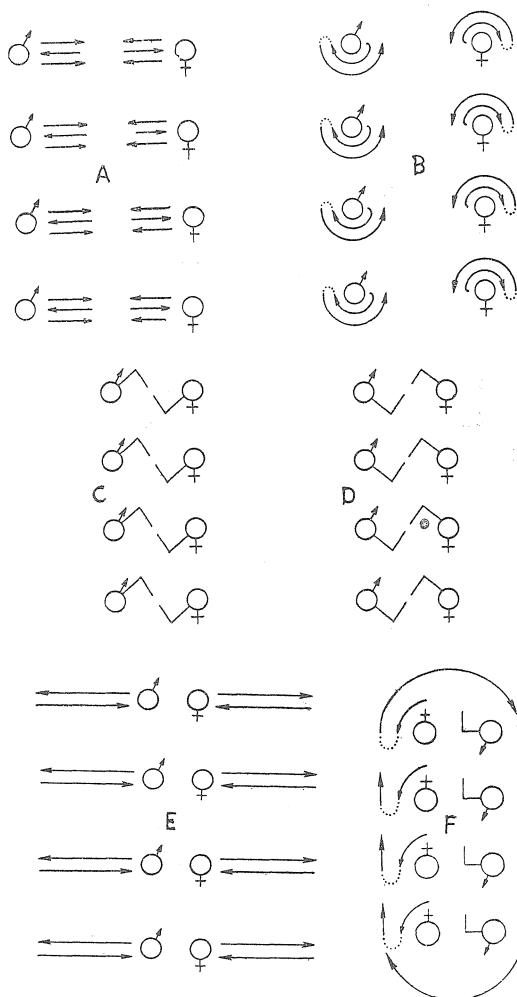


Fig. 2 — A — Primeiro passo do Galandum. Neste desenho e seguintes o símbolo de Júpiter ♂ indica os homens e o de Vénus ♀ as mulheres: B — Segundo passo. Meia volta à direita e em seguida meia volta à esquerda: C — *Dá-me la mano esquerda*: D — *Dá-me la direita*: E — *Afastam-se às arrecuas, para em seguida voltarem a aproximar-se*: F — *Homens de joelhos em terra. Mulheres bailam em volta cantando: Nun vos manda l Rei que vos manda l alcalde.*

mãos levantadas à altura dos ombros ou mesmo mais acima, em atitudes de requintada elegância e gentileza.

Agora cantam:

Y arrenden-se atrás  
Que manda la reb'rência.

Ao ritmo cadenciado deste cantar, sempre face a face, vão recuando uns e outros, afastando-se bastante, para, em seguida, e rápido, voltarem a aproximar-se. Ao mesmo tempo cantando:

Nun bos manda l Rei  
Que manda la justícia.

E ao aproximarem-se, sem quebrarem o andamento ininterrupto do canto e da dança, elas, de mão direita levantada e dedo indicador estendido, apontam cada uma o seu par cantando todos:

Estes beiladores  
Que se caien cu-la risa;

E logo num gesto com seu quê de imperioso, sacudido, algo enérgico como quem obriga a ajoelhar, cantam:

Que se caian,  
Que se caian.

Os homens, como que obedecendo a essa ordem, põem um joelho em terra e assim ficam, tocando as castanholas ou *carracas*. As mulheres, empunhando os pandeiros que vão repicando a compasso, desandam um quarto de volta sobre a esquerda para, em fila indiana, seguirem bailando sobre a direita, passarem por detrás dos homens ajoelhados e tornaram a ficar cada uma em frente do seu par, após uma volta completa (Fig. 6). Durante este bailado em torno dos homens ajoelhados, todos cantam:

Nun bos manda l Rei  
Que bos manda l alcalde.

Estes dois versos são bisados ou mesmo trisados, de tal modo que o seu cantar permita dar a volta completa.

Em regra o bisado é suficiente para que cada mulher volte a ficar em frente do seu par ajoelhado.

Em seguida, elas, num gesto elegante de cortesia, estendem a mão direita aos seus pares, como que convidando-os a levantarem-se. Ao mesmo tempo cantam:

Estes beiladores  
Que se lhebanten.  
Y que bailen;  
Que bailen,  
Que bailen.

Eles erguem-se num pronto e bailam juntos, frente a frente, cada um com seu par. Ao cantarem o último «que bailen», pincham todos a pés juntos, marcando assim um forte remate estacado.

Depois de uns rápidos momentos de descanso, todos aguardam o andamento da música para a execução da segunda parte.

Nesta tudo se passa de modo semelhante ao que vai referido e esquematizado no desenho da Fig. 6, com a diferença de que agora são elas que ajoelham, ao mesmo tempo que todos cantam:

Estas beiladeiras  
Que se caien cu-la risa;  
Que se caian,  
Que se caian.

E na parte final, convidando-as a levantarem-se, cantam:

Estas beiladeiras  
Que se lhebanten,  
Y que bailen.  
Que bailen,  
Que bailen.

Como no final da primeira parte, também aqui, ao cantarem o último «que bailen», pincham todos, à uma, a pés juntos, marcando do mesmo modo um forte remate estacado, aqui talvez mais enérgico, como remate que é do bailado.

*Algumas considerações*

a) Um dos aspectos interessantes na letra do *Galandum* é o que diz respeito aos versos 10.º, 11.º e 16.º e 17.º nas suas formas:

Nun bos manda l Rei  
Que manda la justícia.

.....  
.....  
Nun bos manda l Rei  
Que bos manda l alcalde.

Antepôs-se, como se vê, o poder judicial ao poder do Rei, digamos, ao poder da realeza. Parece que se quis pôr em realce o poder jurídico como sendo de maior valia do que o poder real.

Numa variante às vezes cantam:

Ya nun manda l Rei  
Que manda la justícia.

O que pode muito bem interpretar-se como referência à quebra ou desaparecimento do poder absoluto da realeza, e, ao mesmo tempo, constituir a exaltação e o devido acatamento à lei, cuja integral aplicação compete às autoridades vigiar e fazer cumprir. As autoridades representadas aqui pelo alcaide ou alcalde.

b) São muito curiosos os versos:

Que se caien cu-la risa;  
Que se caian,  
Que se caian.

A significação desta passagem pode interpretar-se assim: «os dançantes de tanto se rirem até se deixam cair; pois que se caiam».

O certo, porém, é que, nem neste passo, nem em qualquer outro do *Galandum*, nenhum dos dançantes se ri, nem muito nem pouco.

Ora, como atrás dissemos, é de presumir para esta dança uma origem aristocrática.

Quererá nestes três versos aludir-se ao facto de, na sua fase primitiva, esta dança, copiada dos bailados elegantes da nobreza, constituir, neste passo, uma espécie de caricatura à vénia acompanhada de genuflexão correntia na etiqueta do séc. XVIII?

No campo os hábitos são, por via de regra, cheios de naturalidade.

Ao povo das aldeias, com o seu singelo e habitual cumprimento ou saudação «das boas horas» ou do «Deus vos salve», a genuflexão elegante e presumida com que os «peraltas» galanteavam as «sécias», devia apresentar-se-lhe acentuadamente ridícula. Daí o riso explosivo e chocarreiro, a tal ponto que, de tanto se rirem, até caíam ao chão.

Se esta interpretação da passagem apontada está certa, poderá admitir-se ter sido no declínio dos ademanos aristocráticos do séc. XVIII que o *Galandum* passou a ser dançado pelo povo.

c) O vocábulo *risa*, em mirandês, é corrente.

É frequente em quase todo o leste da província de Trás-os-Montes, no Entre-Sabor-e-Douro, o povo dizer *risa*, em vez de *riso*, e *dar a risa* em vez de *rir*.

É correntio o rifão «*guardar de la risa para la lora*» (1).

Na Quinta de S. Pedro, freguesia de Meririnhos, concelho de Mogadouro, temos ouvido (S. J.) frases como estas:

«Umaz vezes causa grima (2) vê-lo, outras, mal o vejo, dá-me a risa».

«Quando acabei a minha conta (3) é que lhes deu a risa».

(1) Dr. Ferreira Deusdado, *Escorços trasmontanos*, Ensaio de literatura regional, Angra do Heroísmo, 1912, pág. 318.

(2) *Grima* é provincianismo que em Trás-os-Montes temos ouvido a cada passo na aceção de pena, mágua, dó. Com este significado o registamos (S. J.) no capítulo sobre vocabulário a pág. 172 do nosso trabalho: Santos Júnior, *Estudo Antropológico e etnográfico da população de S. Pedro (Mogadouro)*, in «Trabalhos da Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, Vol. II, Porto, 1924, págs. 85 a 186, 17 figs.

(3) Na Quinta de S. Pedro (Mogadouro) não dizem «contar um conto» mas «contar uma conta». Do mesmo modo que em vez de *riso* dizem *risa*, também em vez de *conto* dizem *conta*.

Em terras de Miranda é muito conhecida a anedota da mulher que mandou a filha ao moinho e o moleiro abusou dela.

— Mirai, à mai. El molineiro metiu-me cul culo no farneiro y fizo-me el que quiço.

— Quei dizes tonta?! e tu porque nun gritabas?

— Sim... y quien podie cu la risa!... nun me mandarades alhá!...

### CONCLUSÕES

O *Galandum* é um bailado mirandês fixado de preferência nas povoações confinantes com a raia espanhola. Deve ter sido importado da Espanha, possivelmente das danças aristocráticas dos séculos XVII ou XVIII, e fixado entre as populações rurais mirandesas, que com as gentes espanholas de Zamora e Saiago, sempre tiveram relações sociais e económicas estreitas, o que explica, muito naturalmente, o intercâmbio recreativo, demonstrado pelo número e qualidade das canções e bailados de natureza castelhana e leonesa ainda com vida no folclore mirandês.

Uma natural e bem patente comunidade de condições de vida, resultante de similares ocupações agrárias, de idênticas condições geológicas e climáticas e até de estreitas afinidades no que respeita à sua origem remota, comum ou afim, fazem com que aquelas populações fronteiriças portuguesa de Terra de Miranda e espanhola de Zamora, as terras do velho reino de Leão, tenham manifestações folclóricas semelhantes.

É lógico.

Repetindo o que escrevemos (S. J.) quanto ao Minho e à Galiza <sup>(1)</sup> podemos dizer: mirandeses e leoneses, em muitas

---

<sup>(1)</sup> Santos Júnior, *Portugal e a Galiza irmã*, in «Apolínea», Rev. mensal ilustrada, n.º 5, Out.º de 1933, Porto, 1933, pág. 12: id. *Cantares Vianeses e o folclore da Galiza*, in «Anuário do distrito de Viana do Castelo», vol. I, Viana do Castelo, 1932. Sobre o mesmo tema ver ainda Santos Júnior, *Afinidades galaico-portuguesas de folclore*, in «Trabalhos da Sociedade portuguesa de Antropologia e Etnologia», vol. IV, Porto, 1929, págs. 183 a 190.



Fig. 3 — Senhor Galandum galandaina.



Fig. 4 — Dá-me la mano esquerda.



Fig. 5 — *Dá-me la mano direita.*



Fig. 6 — *Nun bos manda l Rei. Que bos manda l alcalde.*



das suas manifestações folclóricas, mostram-nos múltiplos laços de parentesco que estreitamente os unem, a despeito da fronteira que as condições sociais e políticas ergueram a separá-los.

## 2—O PINGACHO

O *Pingacho* é um estranho bailado mirandês. Como o *Galandum* <sup>(1)</sup>, é um bailado paralelo ou de coluna, misto, isto é, dançado por homens e mulheres, dispostos em duas filas, eles numa fila, elas na outra.

Vimo-lo dançar pela primeira vez (A. M.) em 10 de Julho de 1945, a um grupo de rapazes e raparigas da freguesia raiana de Paradela, a quando das comemorações centenárias da elevação de Miranda à categoria de cidade. O cortejo folclórico desse dia de Julho de 1945 teve o condão de nos revelar muitas coisas ignoradas do folclore mirandês, de que o *Pingacho* <sup>(2)</sup> é uma das suas mais interessantes manifestações.

Dançaram-no oito rapazes e oito raparigas, em trajes antigos, da terra de Miranda, queimados e crus com a charneca da região raiana de Paradela e das terras leonesas confinantes.

A dança era acompanhada de coro ao som de um singular instrumento de corda, que tinha por caixa de ressonância a

---

(1) Afonso Valentim, António Mourinho e Santos Júnior, *O Galandum, Malha do ceeral na Cardenha e coro dos malhadores*, in «Douro-Litoral», n.º VII-VIII, 6.ª série, pág. 3 a 26, com 17 figs., Porto, 1955.

(2) Como é bem sabido o trasmontano lê o *ch* como *tch*, e assim dizem *pingatcho*.

Este trabalho foi por nós (A. M. e S. J.) apresentado à reunião científica da Sociedade de Antropologia, na F. C. da U. P. no dia 11 de Fevereiro de 1955. Foi publicado in «Douro Litoral», Boletim da Comissão Provincial de Etnografia e História, 8.ª Série, n.ºs I-II, Porto, 1957, pág. 5 a 23, 19 figs., por António Mourinho, Santos Júnior Bento Bessa. Este colheu e escreveu a música.

parte fundeira duma lata de petróleo, em forma de cubo e com tampa furada do lado das cordas. Tocava este original instrumento o Sr. Francisco Domingues, lavrador-proprietário, natural e residente naquela freguesia. Este paradelense é um grande amigo e entusiasta das tradições mirandesas. É homem dotado de memória prodigiosa: sabe de cor a história de Portugal completa e em verso, a par de grande número de canções e rimances e uma parte muito grande da Bíblia.

Quem visse de chofre aqueles oito pares a dançar frente a frente, e, logo, aos encontrões, primeiro de flanco ou de lado, depois pela frente e por último pela retaguarda, encostando-se pelos flancos, simulando encostar os umbigos e batendo com toda a força os fundos das costas em pleno realismo, sentir-se-ia, se não ruborizado de pejo, pelo menos fortemente impressionado.

As vozes duras, como os trajés e os gestos, contribuíam para dar ao conjunto um especial vigor.

Em 28 de Setembro de 1954 fomos os três (A. M., S. J. e B. B.) a Paradela para estudar o *Pingacho*. Colheu-se a música, tomaram-se muitas notas e tiraram-se fotografias e um filme cinematográfico.

Fomos muito bem recebidos. Prontamente se organizou um baile no prado, onde novos e velhos dançaram o *Pingacho*, para que o pudéssemos ver e estudar à nossa vontade.

Paradela, freguesia do concelho de Miranda do Douro, fica situada na linha de fronteira, e é a aldeia mais oriental de Portugal metropolitano <sup>(1)</sup>.

O *Pingacho* sempre se dançou em Paradela e, segundo nos disse o Sr. Francisco Rodrigues, também se dançava em Ifanes, Póvoa e Constantim, freguesias do concelho de Miranda e, como Paradela, também pertencentes à zona raiana. Hoje, pode dizer-se que está quase circunscrito a Paradela.

---

<sup>(1)</sup> Para se ter ideia da posição em extremo oriental de Paradela, basta dizer que ela fica aproximadamente no meridiano que passa por Sevilha.

As pessoas que mais dançam este bailado são os homens e as mulheres de idade. As moças de hoje, sob a influência da vida moderna, já se envergonham de dançar os bailados de suas mães e avós: pelam-se pela música de disco e do alto-falante, música de ritmos importados que elas não sabem compreender nem dançar, mas que pincham e rodopiam porque são da moda.

O Sr. Francisco Rodrigues disse-nos que alguns em Paradelá diziam *Pindacho*. Mas a tia Balbina Gonçalves, de 64 anos (1954), natural da Paradelá, afirmou que sempre o dançara com o nome de *Pingacho*, sempre assim dissera e sempre assim ouvira.

Este bailado é, como já dissemos, do tipo paralelo dos bailados mirandeses ou de coluna, como o *Galandum*, a *Bicha*, o *Redondo*, as *Ligas Berdes*, *Abas Berdes*, ou *Augas Berdes*, o *Maganão*, a *Saia da Carolina*, etc. Os ritmos destes bailados são nitidamente desta região raiana leonesa-mirandesa, e todos parentes uns dos outros, na música, na coreografia, na mímica e alguns deles até na letra. Não nos parece que haja neles qualquer influência extra-peninsular.

Na terra de Miranda há bailados circulares, tipo fandango, como a *Geriboila*, e bailados passeados, que se dançam com uma infinidade de ritmos. Há também os bailados de par, como o puro e límpido *Mira-me-Miguel*, de carácter pastoril, e o *Flaire* <sup>(1)</sup>, e ainda a característica e única *Dança-do-Berço* e o pantomínico e inédito *Scarabanilho*, bailado aos pares com o corpo dobrado para a frente e as mãos presas uma à outra por baixo das coxas. Há também o Maragato.

---

(1) Este bailado é também conhecido pelo nome de *Flaire cornudo* e tem afinidades, ao menos na letra, com um bailado que se dança em Burgos e na Estremadura espanhola, onde tem os nomes de «El tropeletré» e «La geringonza del Flaire». Conf. Domingo Hergueta y Martin, *Folklore Buralés*, Burgos, 1934, 240 págs.; vd. págs. 102-105. Ver também Olmeda, *Cancioneiro popular de Burgos*, apud Domingo Hergueta y Martin, cit. *Flaire* é palavra mirandesa arcaica que significa frade. Em espanhol *fraile*.

O *Pingacho* está hoje circunscrito ao lugar e freguesia de Paradela, fronteira com a povoação espanhola de Castro de Ladrones, Castro Ladron, ou Castro de Alcanices, na província de Zamora. Este bailado, que, como se disse, era também dançado em algumas aldeias vizinhas, tem na aldeia de Paradela o seu dia próprio no ano; é o dia 25 de Novembro, dia de Santa Catarina.

Embora esta e outras danças se possam bailar em qualquer ocasião, têm, no entanto, dias assinalados no ano, que lhe são, pode dizer-se, especialmente consagrados. Assim sucede, por exemplo, com o *Redondo*, em Ifanes, e a *Bicha* e o *Fandango*, em Duas Igrejas.

Quase todas as povoações da terra de Miranda têm a sua festa de inverno dedicada a um santo, S. João, Santo Estêvam, Santo Amaro, S. Sebastião, S. Brás, Santa Catarina, Santa Luzia, etc., na qual há divertimentos tradicionais com comes e bebes e danças próprias. Isto vem confirmar as remeniscências, vagas ou claras, das antigas celebrações pagãs, muitas de cunho fálico, ligadas às rituais gentílicas do solstício, como eram as saturnais, as dionisíacas, as lupercais, as amburbais, etc. (1).

A propósito das danças próprias de algumas festas trasmontanas, o grande etnógrafo Abade de Baçal escreveu (2): «A dança faz parte integrante destas festas que, em todas as modalidades, representam, não a rudeza selvática desta gente, mas sim o documento vivo de uma civilização a extinguir-se, ...».

Ao grande trasmontano que foi o eminente Abade de Baçal não queremos deixar de, neste momento, prestar a nossa home-

---

(1) P.<sup>o</sup> Francisco Manuel Alves (Abade de Baçal), *Memórias Arqueológico-Históricas do distrito de Bragança*, vol. ix, Porto, 1934, pág. 287 a 296 e pág. 323.

(2) P.<sup>o</sup> Francisco Manuel Alves (Abade de Baçal), *A Festa dos Rapazes — Usanças tradicionalistas. — Notas Etnográficas. — Vestígios de um ciclo coreográfico prestes a extinguir-se*, in «Ilustração Trasmontana», 3.<sup>o</sup> ano — 1910, Porto, 1910, pág. 178 a 181, 3 figs.; transcrição, pág. 180; id., *Mem. Arq. Hist. do dist. de Bragança*, cit., vol. ix, pág. 295.

nagem à sua gloriosa memória. O Abade de Baçal foi um estudioso, apaixonado pela etnografia, pela arqueologia e pela história das terras do distrito de Bragança. Em longas cami-

*Allegro*

Pur hei lar el Pingacho, do-rem-mim ri  
 al. Pur hei lar el Pingacho, do rem-mim ri al.

*Coro:*  
 Bei-la-lo, Bei-la-lo Picor-ci-to, Bei-la-  
 -lo que te quieroum po-qui-to, Bei-la-lo. Bei-  
 la'-lo de Ma-do, de l'outroancus-tadoy de la de lan-  
 trei-ra, Fa-mien de tra-sei-ra, Ora assi que te  
 quero, Mo-re-na, Ora assi que te quero sa-  
 la-da

Fig. 1 — Música de O Pingacho típico bailado mirandês, escrita por Bento Bessa.

nhadas a pé por montes e vales, vilas e aldeias, e em longos anos nos legou muitos e valiosos estudos, e, nomeadamente, nos 11 volumes da sua obra monumental Memórias Arqueológico-Históricas do distrito de Bragança, que, sob muitos aspectos, fazem a consagração dum Mestre.

### INSTRUMENTOS MUSICAIS

Em 1945, o Sr. Francisco Domingues, nosso informador, de Paradela, tocava no cortejo de Miranda do Douro uma guitarra estranha, que pela sua bizarria e ineditismo chamou a atenção de toda a gente letrada e iletrada. Era uma lata de folha de Flandres em cubo, de capacidade de uns 10 litros, que servira para o petróleo, rota em círculo, num dos lados, a servir de caixa de ressonância e o braço com as cordas apoiado numa das extremidades, passando as cordas por cima da abertura. Emitia um som estranho e fazia o único acompanhamento musical aos bailadores e bailadeiras do *Pingacho* e de outras cantigas e danças de Paradela, executadas no centenário de Miranda, ainda existentes em 1979.

O gaiteiro de Ifanes ainda tocava o *Pingacho* na sua gaita de fole. Este gaiteiro chamava-se José da Igreja, morreu de desastre em 1975. Não há mais quem toque na gaita de fole a música desta dança.

A música e o repicado dos passos dos bailadores prestam-se muito bem ao toque das castanholas e dos ferrinhos, assim como ao rufo do tamboril feiticeiro da Terra de Miranda, ao ritmo do bombo, da gaita e da flauta pastoril.

No dia em que fomos todos três ver o *Pingacho* a Paradela e recolhemos estas notas, o Sr. Francisco Domingues tocava para os bailadores, uma bela e moderna guitarra portuguesa.

#### *A música*

Foi recolhida em Paradela, no ambiente próprio, na própria região dos dançantes. As exposições fizeram-se no prado que fica no cimo do cabeço e sobranceiro à povoação, que se estende logo abaixo no abrigo da encosta, eira comunal.

A música, em compasso ligeiro  $\frac{3}{8}$ , vai reproduzida na página anexa.

Apesar de Paradela estar afastada de vale ou planície e de estar assente em região agreste, dura e penhascosa, o *Pingacho* não deixa de ser rico de movimento, vivacidade e alegria.

Analisando bem a sua contextura musical, pela sequência dos seus desenhos, pela sua linha melódica e rítmica e, sobretudo, pelos seus últimos compassos (1), chegamos (B. B.) à conclusão de que se trata dum bailado oriundo de Espanha, que aqui se fixou, porventura, se transformou, e, recebeu, como é natural, um pouco de feição portuguesa.

A data da sua importação poderá situar-se, a nosso ver (B. B.), entre os séculos xvii e xviii.

O *Pingacho* é um bailado típico, curioso e cheio de interesse.

Mais realce alcançaria e, sem dúvida, um cunho de maior beleza, pureza e primitivismo, se em vez de ser acompanhado pela guitarra portuguesa, como o ouvimos, o fosse por instrumentos típicos da região tais como, a gaita de fole, o tamboril, a flauta e as castanholas.

### A letra

Dámo-la a seguir em mirandês, bem raiano e de marcado sabor espanhol.

Pur beilar 1 pingacho }  
Dórun-m'un rial } bis

Estribilho:

Beila-lo, beila-ló picorcito,  
Beila-lo que te quiero un pouquito.  
Beila-lo.  
Beilá-lo de lhado,

---

(1) O compasso de remate do estribilho na parte em que cantam o «salada» com o seu requiebro, é pura e tipicamente espanhol.

De l'outro ancustado,  
 I de delantreira,  
 Tamien de traseira.  
 Ora assi que te quiero morena,  
 Ora assi que te quiero salada.  
 Por beilar 1 pingacho }  
 Dórun-me di reis. } bis  
 Beila-se de quatro  
 I tamien de seis.

EstrIBILHO:

Beila-lo, beila-ló picorcito, etc.

Se lo beilares bien }  
 Darei-te un teston. } bis  
 Los que beilan bien  
 Sei you quales son.

EstrIBILHO:

Beila-lo, beila-ló picorcito, etc.

A letra é respeitada com relativa rigidês. No entanto ouvimos algumas divergências, que, sem constituirem propriamente variantes, não queremos deixar de registar.

Assim o primeiro verso do estrIBILHO algumas vezes é:

Beila-lo, beila-lo picorcito.

Quer dizer, não se ouve o ó aberto do segundo beila-lo.

Na terceira estrofe às vezes repetem a toadilha das outras duas estrofes e assim cantam:

Pur beilar 1 pingacho  
 Dórun-me un teston.

Também nesta terceira estrofe os homens, quase sempre, cantam:

Las que beilan bien  
 Sei you quales son.

Nos dois últimos versos do estrIBILHO pareceu-nos que dizem indistintamente como vai indicado na letra ou assim:

Ora si que te quiero morena,  
 Ora si que te quiero salada.

Um ou outro, ao cantar acentua a sonância espanhola e então em vez de *l pingacho* dizem *el pingacho*, em vez de



«Dórun-me» ouve-se «Dóro-me», e em vez de «pouquito» «poquito». Mas são diferenças tão pouco acentuadas que pode afirmar-se: dum modo geral respeitam a rigidez da letra no seu falar mirandês, com o seu quê de sabor espanhol.

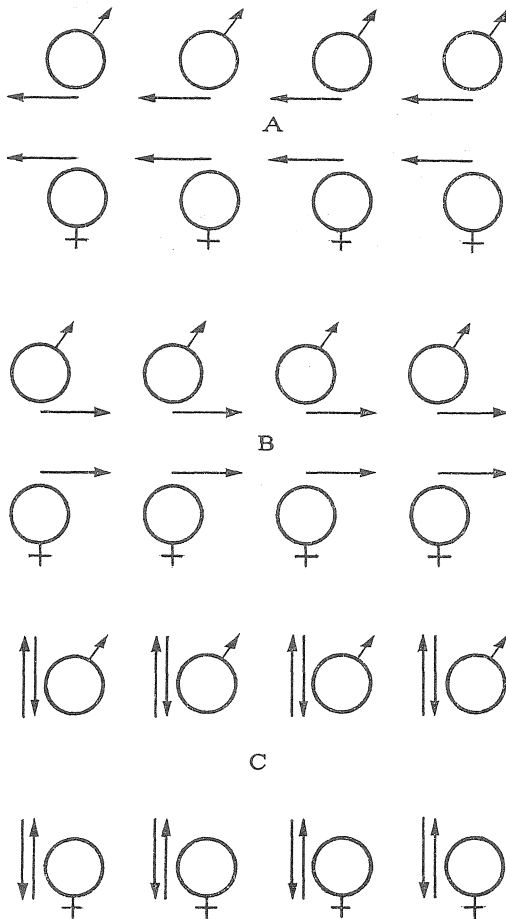


Fig. 2 — A — dois passos a um lado cantando *Por beilar l pingacho*: B — dois passos ao lado contrário para ocupar a posição primitiva, e cantam *Dorun-m'un rial*: C — avanço e recuo, em picotado cheio de graciosidade, cantando os dois primeiros versos do estribilho *Beila-lo, beila-ló picorcito, Beila-ló que te quiero un pouquito*.

*A dança*

Os dançantes dipõem-se em duas filas, separadas de um metro a metro e meio; homens numa fila, mulheres na outra.

O primeiro desenho coreográfico executa-se dançando dois passos a um lado, em compasso ternário (Fig. 2 A), ao mesmo tempo que cantam:

Pur beilar 1 pingacho.

Depois, em sequência imediata, e no mesmo compasso, executam dois passos em sentido contrário (Fig. 2 B), cantando: *Dórum-me um rial*.

Voltam assim a ocupar a posição inicial.

Estes dois versos são bisados, bem como os respectivos desenhos coreográficos que os acompanham.

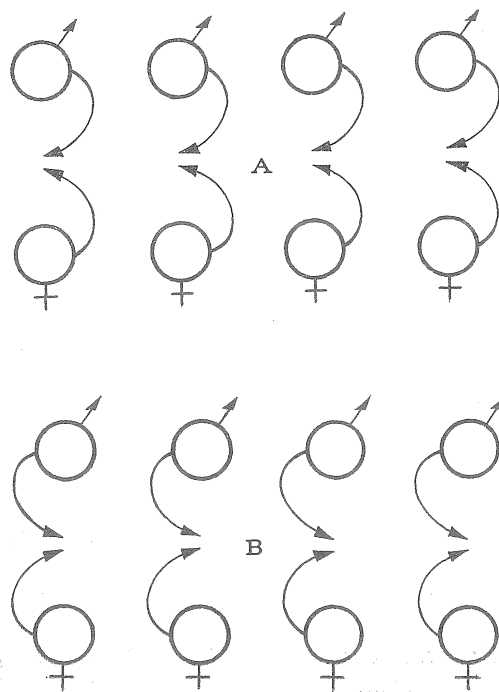


Fig. 3—A—Os dançantes fazem rotação concordante, tocam-se pelos quadris e cantam *Beilá-lo de lhado*. B—Meia volta saltitada leva-os a toparam os quadris do lado oposto, cantam *De l'outro ancustado*.

Depois, frente a frente, dançam um picado, atirando, de vez em quando, os pés para diante num movimento delicado e cheio de graciosidade. Quase não se arredam do mesmo sítio: apenas um ligeiro movimento de avanço e de recuo (Fig. 2 C). Estes avanços e recuos terminam com um movimento do pé direito levemente projectado para diante com certa delicadeza e muita graciosidade.

Entrementes vão cantando os dois primeiros versos do estribilho:

Beila-lo, beila-ló picorcito  
Beila-lo que te quero un pouquito.

O canto prossegue com um «Beila-lo» que constitui, por assim dizer, a preparação para a nova figura coreográfica. Esta consiste numa rotação rápida e concordante, de tal modo que

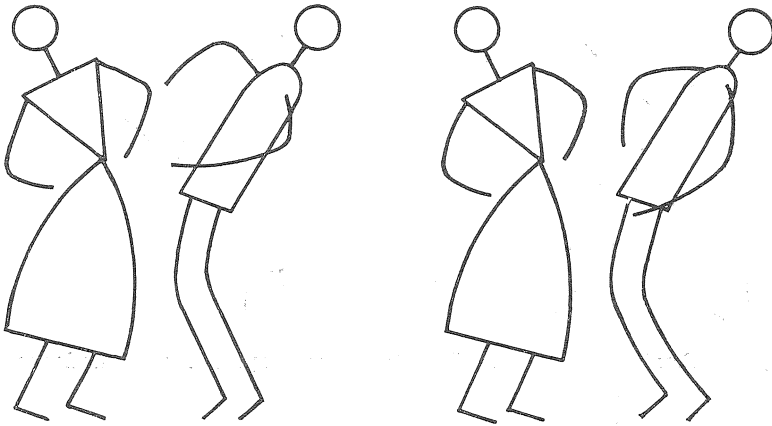


Fig. 4 — I de dianteira. Fazem a embigada por vezes bem realista.

os dançantes, então frente a frente, fiquem aos pares, lado a lado e voltados na mesma direcção. Ao fazerem esta rotação concordante vão cantando:

Beilá-lo de lhado.

E tocam-se pelos quadris, homem e mulher de cada par.

Imediatamente uma meia volta saltitada os leva a toparem os quadris ou flancos do lado oposto (Fig. 9), ao mesmo tempo que cantam:

De l'outro ancustado.

Segue-se um quarto de volta, de modo a que os pares fiquem de face. Logo dobram o corpo para trás em ligeira flexão de pernas e extensão do tronco. Deste modo simulam a aproximação dos ventres (Fig. 4) ao mesmo tempo que cantam:

I de delantreira.

Depois numa volta completa e rápida cada par fica costas-com-costas. Logo uma brusca flexão do tronco leva-os a dobrarem-se para diante, concordante e simultaneamente, e a emba-

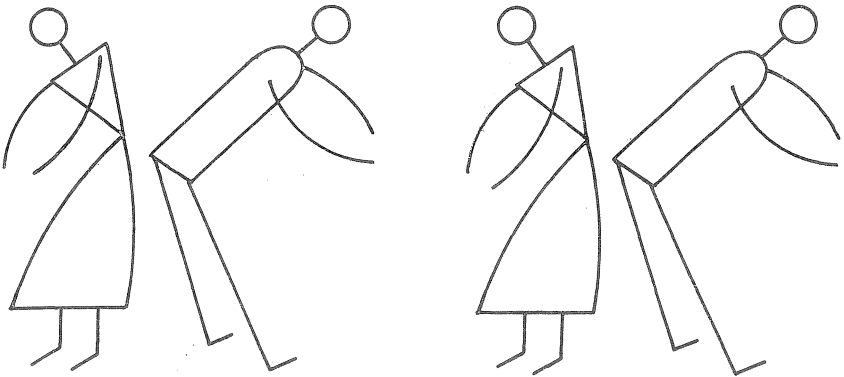


Fig. 5 — Tambien de traseira. Embatem com força as regiões nadegueiras.

terem um certo vigor as regiões nadegueiras, ao mesmo tempo que cantam:

Tamien de traseira.

É impressionante o contraste entre o embate vigoroso das regiões nadegueiras e a maneira discreta com que, ao cantarem «I de delantreira», simulam a aproximação dos ventres, quando muito tocando-os levemente e as mais das vezes mantendo-se a certa distância. Passo discreto que bem atesta ser

o *pingacho* dançado por aquela gente sem a menor sombra de malícia ou sensualismo.

Ora si que te quiero morena  
Ora si que te quiero salada

são dançados num picado saltitante, costas-com-costas. Ao pronunciarem o «salada» final os dançantes de cada par fazem uma volta rápida trocando os lugares em passo cruzado.

Termina pois a dança com os pares de novo face a face.

Com cada estrofe se repete a sequência dos passos que acabamos de descrever.

### *Algumas considerações*

Começaremos por analisar o nome do bailado.

*Pingacho* é um nome que se enraiza em pinga e pingar.

O sufixo *acho* é um diminutivo frequente na linguagem popular mirandesa e espanhola <sup>(1)</sup>.

No dialecto mirandês não temos conhecimento do emprego da palavra *pingacho*. Há o vocábulo *pinganilho* como sinónimo de fluxo menstrual, e temos conhecimento do vocábulo *pildracho* designação da pele, depois de esfolada, de qualquer *rez*.

Desde que a palavra *pingacho* não aparece na fala mirandesa era lógico supor que fosse vocábulo espanhol. Porém o Dicionário da Academia Espanhola, 1852, não o regista mas refere *pinganello* com o significado de «o mesmo que *calamoco*, *canelon*», ou gelo ponteagudo em pingentes, que pende dos beirais dos telhados nos dias de grande frio com nevoeirada, dias que no leste trasmontano são designados de *sincêno* ou *sincelo*. As gotas de água pendentes, com o frio intenso, vão sucessivamente gelando e formam pingentes.

Algumas palavras do canto em confirmação dos quatro diferentes toques do corpo, dão a ideia dum fundo de sensualismo: aquele *picorcito* é disso um exemplo.

---

(1) Leite de Vasconcelos, *Estudos de Filologia Mirandesa*, Lisboa, 1900, vol. 1, pág. 341.

*Picor* significa ardura, ardência, comichão, e ainda: quente, com ardência, com vibração, com entusiasmo.

Esta mesma palavra em espanhol significa «escoçor», comichão que resulta no paladar por ter comido alguma coisa picante. Por extensão diz-se do que se sente noutras partes do corpo: *vis pruritus mordax* <sup>(2)</sup>.

Como vimos no final do *Pingacho*, depois daqueles encontrões de lado, de frente e de traseira, cantam, parece que muito satisfeitos,

Ora assi que te quiero morena  
Ora assi que te quiero salada.

Este «salada» é também palavra espanhola que significa gracioso, agudo ou chistoso. Segundo o Dicionário da Academia Espanhola, *salaz* é um adjectivo do que é muito inclinado à luxúria.

Pelas considerações que vão feitas em relação a alguns vocábulos do contexto, parece poder concluir-se que este bailado gravita mais para o lado de Espanha do que para o lado de Portugal.

Podemos ainda acrescentar aquele «Dórun-me un rial».

O «rial» foi sempre moeda espanhola, desde longa data até ao fim da monarquia em 1931.

Há porém que referir circunstâncias que nos levam a notar no *Pingacho* uma certa influência portuguesa da terra de Miranda.

São elas a referência nos versos do canto às moedas portuguesas «dirreis» e «toston»: «Dirreis» é a antiga moeda portuguesa de dez reis. «Toston» é também moeda portuguesa, é o tostão que valia cinco vinténs, e que, durante a primeira grande guerra e depois dela, foi muito abundante em notas de papel emitidas pelas câmaras municipais para facilidade de trocos, dado o desaparecimento das pequeninas moedas de níquel de tostão cunhadas em níquel.

---

<sup>(2)</sup> *Diccionario de la lengua castellana*, por la Academia Española, Madrid, 1852.

Uma das coisas que mais impressionam no *Pingacho* são aqueles referidos toques de corpo, de lado, de frente e de traseira, a que podemos chamar costeladas, umbigadas, e, à falta de melhor, cusadas.

O argentino Bruno C. Jacovella, no seu trabalho *Nota sobre «O Pingacho» y «La Firmeza»*, publicado no Vol. XIX dos «Trabalhos de Antropologia e Etnologia», Porto, 1964, pág. 372-373, realça a semelhança de *Firmeza*, dança argentina, com o *Pingacho*, pelo menos em alguns versos que se cantam em concordância com certos passos da dança.

De facto é flagrante a similitude, para não dizer identidade, com o *Pingacho*, dos seguintes versos da *Firmeza*: «Darás una vuelta / con tu compañera. Con las tras trasera, / con la delantera. Con ese costado, / con el otro lado.

Bruno Jacovella conclui: «No son precisos mayores comentarios para dar por comprobada la procedência española de La Firmeza».

A costelada é frequente nos bailados paralelos ou de coluna da região mirandesa, por exemplo nas *Ligas Berdes*, *Habas Berdes* ou *Augas Berdes*. No *Redondo* de Ifanes o bailado termina cada volta com a costelada.

Ao observar aqueles gestos tão realistas, embora a umbigada seja feita, como dissemos, de maneira bastante discreta, fica-nos a impressão de que no *pingacho*, pelo menos primitivamente, teria existido um fundo marcado de sensualismo. Isto permite admitir a hipótese de que este bailado representa um reliquat de alguma velha dança, inerente a um remoto e genético culto fálico <sup>(1)</sup> de que, de resto, tantas sobrevivências, mais ou menos vagas, nos aparecem em muitos usos e costumes populares de Portugal e da Espanha.

---

(<sup>1</sup>) José de Pinho, *A propósito duma velha jóia ibérica*, in «Trabalhos da Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia», vol. v, Porto, 1931, pág. 37 a 59. A este trabalho bem cabia o subtítulo de vestígios do culto fálico em Portugal. Das págs. 45 a 67, o A. refere muitos factos e práticas populares em que é lícito ver sobrevivências, mais ou menos flagrantes, dum velho culto fálico.

Levar-nos-ia longe a explanação sumária que fosse de tão interessante e sugestivo tema.

Não queremos porém deixar de referir *O Redondo*, um outro bailado mirandês, também da raia, em que a primeira estrofe é, toda ela, dionisíaca, rude, plena de ambiguidade e de malícia.

Mulheres e homens, dispostos em duas filas, frente a frente, cantam. Começam elas:

Nós daqui e bós daí  
Sodes tantos cumo nós:  
Mataremos um canhono,  
Los cornos son para vós.

*Canhono* é a designação corrente de carneiro.

Num outro bailado mirandês designado *Çaragoça* ou *Gerin-gonça* os pares enlaçam um com o outro uma das pernas, bailador com bailadeira, dizendo:

Angarabitaremos  
Angarabitarán:

Ao mesmo tempo enlaçam os pés um com o outro.

## CONCLUSÕES

O *pingacho* é um bailado paraleio ou de coluna que hoje se dança quase exclusivamente em Paradela.

Parece ter os seus dias contados. O seu desaparecimento não deve vir longe dado o facto de a gente moça não gostar de o dançar.

É marcada a influência espanhola quer na letra quer em certa passagem da música. É provável, senão quase certo, que tenha sido importado de Espanha. Certo é também que há nele marcas de cunho mirandês, o que reflecte, digamos, um certo grau de apertuguesamento e não recente.

Conforme realçamos numa ou noutra passagem do texto, há, neste bailado um fundo de sensualismo, umas vezes vago outras vezes em bem patente realismo.





Fig. 6 — Início da dança. Dois passos a um lado, cantando:  
*Pur beilar l pingacho.*



Fig. 7 — Dois passos em sentido oposto ao anterior, e cantam:  
*Dorun-m-un rial.*



Fig. 8 — Frente a frente, em avanço e recuo ligeiros, cantam: *Beila-lo, beilalo picorcito, deila-lo que te quiero un pouquito.*



Fig. 9 — Ao cantarem *Beilá-lo de lhado*, com embate lado a lado tocam-se pelos quadris.



Fig. 10 — Ao cantarem *I de dianteira*, simularam uma embigada.



Fig. 11 — Um par em demonstração isolada, mostra a simulação da aproximação dos ventres com flexão de pernas e extensão de tronco.



Fig. 12 — Costas-com-costas segue-se flexão brusca do tronco que os leva a, dobrados para diante, embaterem com vigor as regiões nadegueiras, ao mesmo tempo que cantam: *Tamien de traseira*.



Fig. 13 — A dança termina com os pares face-a-face num picado saltitante, ao mesmo tempo que cantam: *Ora assi que te quiero morena, ora assi que te quiero salada*.

Sabemos, como já o escreveu o Abade de Baçal <sup>(1)</sup> «que entre os antigos iberos uma das formas do culto externo era constituído pela dança; não qualquer dança, mas sim uma especial consagrada pelas fórmulas litúrgicas, que tinha passos tregeitos, ritmos e cadências próprias — dança sagrada».

Muitas eram estas danças rituais entre os povos antigos. Delas nos chegaram até hoje restos mais ou menos vivos, mais ou menos flagrantes.

A própria dança dos Paulitos que fazia parte integrante das procissões das festas religiosas em muitas regiões do leste trasmontano <sup>(2)</sup> deve ter tido, de início, um significado essencialmente cultural e litúrgico.

Não parece nem ousado nem destituído de certo fundamento concluir que o *Pingacho* é um bailado de origem remota, certamente gentílica pré-romana, em ligação com velhos ritos de fecundidade, e dos quais o culto fálico foi de grande expansão nos povos primitivos peninsulares, a ajuizar pelas remeniscências que do mesmo ainda hoje se encontram em muitos usos e costumes populares. O *Pingacho* será um deles.

### 3 — LIGAS BERDES OU HABAS BERDES

Esta dança era conhecida pelos dois nomes, há mais de setenta anos. É já citada por autores antigos que tratam de coisas mirandesas, nos princípios deste século, como José Maria Neto e julgo (A. M.) também por Albino Morais Ferreira. Era comum a toda a terra de Miranda e sobreviveu em Duas Igrejas, até ao presente (1981). Como se observará, a letra, é ora em mirandês, ora em português.

É uma dança paralela, ou de coluna que termina cada volta com um embater de nádegas dado por cada par dançante.

---

<sup>(1)</sup> P.<sup>o</sup> Francisco Manuel Alves (Abade de Baçal), *Mem. Arq. Hist. do dist. de Bragança*, cit. vol. ix, pág. 295.

<sup>(2)</sup> P.<sup>o</sup> Francisco Manuel Alves (Abade de Baçal), *Mem. Arq. Hist. do dist. de Bragança*, cit. vol. ix, pág. 240-241.

Ligas, ligas, ligas berdes, }  
 Bien las beio berdegar (1) } bis  
 No palácio de meu pai,  
 Quem me dera de lá 'stár(i)!

*Andante*

Li-gas, ligas, ligas berdes, bien las  
 beio berdegar! Li gas, ligas, ligas ber des  
 bien las beio ber de gar! No pa-lá-cio do meu  
 pai quem me dera de lá 'stár(i) toma-las alhá! toma  
 mor as ligas ber des, to ma-las a lhá! Dá-las tu a quie tu  
 quergas q' a mi na dá re me dá

Fig. 1 — Música das Ligas Berdes ou Habas Berdes.

*Estribilho*

Toma-las alhá!  
 Toma amor las ligas berdes!  
 Toma-las alhá! (1)  
 Dá-las tu a quie tu quergas,  
 Q' a mi nada se me dá (2).

(1) Aqui todos os dançantes fazem um estacado súbito com forte bater de pés.

(2) Meia volta rápida com embate das regiões nadegueiras.





Fig. 2 — Prestes a iniciar a dança das Ligas Berdes.



Fig. 3 — Exaltação de picado em preparação para a costelada ou embate de nádegas.



Fig. 4 — Dançam frente a frente, ao mesmo tempo que cantam:  
*Toma-las alhá, toma amor as ligas berdes, toma-las alhá.*



Fig. 5 — Remate final. Cantam: *Dá-las tu a quem tu quergas, qu'a mi nada se me dá. Termina com ambate de nádegas.*



Antóninho, crabo roixc }  
 Cara de leite coado; } bis  
 Foste-te a gabar ao Porto,  
 Que me tinhas dado um crabo.

— Toma-las alhá! etc.

Não foi cravo não foi rosa,  
 Foi um lencinho bordado.  
 Numa ponta tinha a lua,  
 Noutra tinha o sol dourado.

— Toma-las alhá! etc.

Chameste-me Mira, Mira,  
 Yõu nu sõu de Mirandela;  
 Sõu de Miranda de Trás-dels-Montes,  
 Dúes Igreijas, la mie tierra.

— Toma-las alhá! etc.

Chamestes-me Mira, Mira...  
 Yõu nu sõu de Miramar(i);  
 Sõu de Miranda de Trás-dels-Montes,  
 Dúes Igreijas, míu lhugar(i) (3)

— Toma-las alhá! etc.

*Ligas berdes* é bailado saltitante num ritmo binário. Os elementos de cada par primeiro aproximam-se, depois afastam-se, para de novo se aproximarem e voltarem a afastar-se. Segue-se nova aproximação em que bailam frente a frente num saltitar repicado, que termina por um estacado súbito batido a pés juntos, logo seguido de bailado em marcha saltitada com três passos à esquerda e três passos à direita, rematados por meia volta com embate de nádegas.

Vimo-la (S. J.) dançar a primeira vez em S. Pedro da Silva, em 26 de Setembro de 1957 por dois pares, em que os elementos femininos eram duas simpáticas velhotas, Mariana da Piedade Esteves de 68 anos e Teresa Ramos de 70 anos, E que bem e animadamente elas dançaram!

---

(3) Variante do mesmo tema é a quadra seguinte: Chamaste-me Mira, Mira, / Eu não sou de Mirandela. / Sou de Miranda de Trás-os-Montes, / Duas Igrejas é mi tierra.

Iniciaram a dança em roda, de mãos dadas, sobre a direita, depois de braços levantados e numa espécie de peneirado, rodando o corpo ora à esquerda ora à direita.

#### 4 — O MAGANÃO

O *Maganão* é um bailado paralelo com os passos de dança típicos deste género de bailados. Passos coreográficos semelhantes aos das *Ligas Berdes* mas sem o embate de nádegas ao findar o estribilho.

É grande o número de quadras que se cantam com o *Maganão*. As que se indicam são as mais correntes em Duas Igrejas.

No fim de cada quadra é bailado e cantado o *Ai maganão, maganão, maganão*, que deu o nome à dança.

Dançava-se e dança-se ainda em Duas Igrejas.

Oh que linda fita verde! }  
 Leva o rei, na carapuça! } bis  
 Quem tem sarna que ia coce, }  
 Quem tem catarro que o tussa } bis

##### *Estribilho*

Ai, maganão, maganão, maganão! }  
 Oh ditoso maganão! } bis  
 Darás-me um abraço? }  
 Isso sim! isso sim!... } bis  
 Darás-me um beijinho, }  
 Isso não! não! não!... }

Rua abaixo, rua acima,  
 Toda a gente me quer bem,  
 Só a mãe do meu amor,  
 Não sei que raiva me tem. } bis

##### *Estribilho*

Alumeia-me candeia  
 Que me quero ir deitar,  
 Sem torcida, nem azeite,  
 Como te hei-de alumiar } bis

A coreografia desenvolve-se em duas filas paralelas, como o Galandum, o Pingacho e as Ligas Verdes, frente a frente, para a direita e para a esquerda e termina frente a frente, em

*Ligeir*

Oh! que linda fita verde le va o  
rei na cara-puca. Oh! que puca quem tem  
sarna que lá esse, quem tem catarras que o  
tu sa. Quem tem tu sa a Ai maga-não, maganã, mago  
não. Oh! di-to-so maga não! Ai maga não, darás-me um  
beijo isto sim, isto sim! Darás-me um beijo isto não,  
não. Darás-me um a não

Fig. 1 — Música do bailado O Maganão.

passo saltitado, sem qualquer particularidade. No entanto, é uma dança cheia de energia e vigor e de muito aprumo.

## 5 — O REDONDO

O Redondo é um bailado paralelo quase exclusivo da povoação de Ifanes, onde se dançava somente na tarde e noite

de 25 de Novembro, festa de Santa Catarina, junto da grande fogueira no meio do grande terreiro da aldeia.

Dançavam homens e mulheres casados, rapazes e raparigas solteiras, ora só cantando, ora ao toque de gaita de fole, do tamboril e do bombo.

Este bailado tinha como característica o grito *hô...!*

Este brado era gritado alto no acto da nalgada, em que o homem e a mulher de cada par embatiam com certa violência as regiões nadegueiras. O grito era dado pelo chefe da dança como sinal para o embate do fundo das costas.

No trespasse cruzam-se as filas, passando cada uma para o lugar da outra. O desenho coreográfico sobrepunha-se aos passos dos outros bailados paralelos ou de coluna.

Pode dizer-se que o *redondo* foi para a cova com o já citado José da Igreja, por alcunha o *Zé da Gaita*, falecido há anos.

A música foi recolhida por Michel Giacometti, em Ifanes em 1956, e editada em disco em 1960 pelo Arquivo de Estudos Portugueses-Antologia da Música Popular Portuguesa-Trás-os-Montes.

Ao dançarem o *Redondo* era habitaul cantarem a seguinte quadra.

Nós daqui e vós daí  
Sodes tantos como nós.  
Mataremos um canhono,  
Os cornos são para vós.

Outras quadras sem terem significado especial, digamos, qualquer quadra, vulgar e corrente, era cantada ritmando os passos da dança.

Os bailados repasseados mirandeses constituem um grupo de danças, mais de uma dúzia, são uma das mais puras, senão

---

(<sup>1</sup>) Pelos autores (Prof. Santos Júnior e P.<sup>e</sup> Dr. António Mourinho) foi feita uma comunicação no anfiteatro de Zoologia da Faculdade de Ciências do Porto, em sessão científica da Sociedade Portuguesa de Antropologia

a mais pura, expressão mesológica na variada e rica coreografia popular mirandesa.

Os *repassados* constituem uma verdadeira família de danças que se executam em grupos de 4 dançantes, ou seja, cada grupo formado por dois pares, ao toque da gaita de fole, flauta, pastoril, tamboril, bombo, pandeiro, e ferrinhos. Muitas vezes com acompanhamento apenas de alguns destes instrumentos e de *assobio pastoril*.

O *repassado* é um tipo de bailado de terreiro que pode considerar-se como autêntica dança agrícola rural, cuja música deve remontar ao século xvii, ou talvez mais atrás.

A letra dos vários *repassados*, de que as *geriboilas* constituem, provavelmente, o núcleo primordial e castiço, é em redondilha menor, de puro dialecto mirandês.

Na série dos *repassados* mirandeses citaremos os seguintes: *As Geriboilas*, *Fui-me a confessar*, *Balentim trás trás* ou *Só quero Balentim*, *Verde gaio*, *Solidana*, *Madre abadessa*, *Para namorar morena*, *Maripum*, etc.

---

e Etnologia, no dia 16 de Fevereiro de 1963, subordinada ao título *Bailados repassados de Terra de Miranda*. O Prof. Santos Júnior aludiu à estreita colaboração de há anos com o P.<sup>o</sup> Dr. A. Mourinho, que permitiu e condicionou estudos em conjunto de vários aspectos do folclore do leste trasmontano. Fez depois considerações sobre a dança como manifestação séria do modo de ser e de sentir dos povos, nas suas várias modalidades, e sua evolução histórica. Descreveu as *geriboilas* típico bailado repassado mirandês, com os desenhos coreográficos respectivos, do *repassado*, de *trespasses* e do *contrapeado*. Projectou fotografias e fez ouvir a música, que registou em Duas Igrejas em fita electromagnética.

Em seguida o P.<sup>o</sup> Dr. A. Mourinho tomou como base as *geriboilas*, «expressão mesológica das mais puras na variada coreografia mirandesa, autêntica dança agrícola rural, cuja música remontará ao séc. xvii». Descreveu alguns bailados repassados, como *Fui-me e confessar*, *Só quero Balentim* ou *Balentim trás-trás*, *Verde gaio*, etc., comparativamente com as *geriboilas*, incluindo os repassados de terreiro ao toque da flauta pastoril, do tambor, da gaita de fole, caixa e bombo, «que foram e são ainda a verdadeira e lídima expressão da dança mirandesa». Citou um grande número de danças hieráticas, de cunho sagrado, que em Espanha se dedicam à Sagrada Escritura, à Mãe de Deus, ao Apóstolo Santiago e outros santos e em Terra de Miranda glorificando a Virgem Maria, e o Santíssimo Sacramento.

## 6 — AS GERIBOILAS, BAILADOS REPASSEADOS DE TERRA DE MIRANDA (1)

Iniciaremos o trabalho sobre os *repasseados* pelo estudo pormenorizado das Geriboilas (2) com os vários passos da dança, e respectiva letra, cantada com a música da Fig. 2.

Como os vários *repasseados* são todos do mesmo tipo, visto que os seus passos e *trespasses* são perfeitamente sobreponíveis aos das *Geriboilas*, limitar-nos-emos para cada um dos outros a dar a música e a letra, e a apontar aquilo que os distingue quer por serem mais ou menos pulados e mais rápidos ou mais lentos.

A designação destes bailados é dada, na maior parte, pelo primeiro verso da redondilha cantada.

Como veremos, nas *Geriboilas* que consideramos bailado típico, primordial e o mais castiço dos *repasseados* mirandeses, o primeiro verso é, *Tengo Geriboilas*. Daí o designar-se a dança por *Geriboilas*. No entanto, e por simplificação, muitas vezes chamam a esta dança *La Geriboila* ou *El Geribô*.

As *Geriboilas*, como aliás todos os outros bailados do tipo *repaseado*, é dança de dois pares ou grupos de dois pares.

Cada dois pares formam o núcleo ou unidade coreográfica dos *repaseados*.

#### A dança

No delineamento do seu desenho coreográfico (Fig. 1) há duas fases distintas, o *repaseado* e o *trespasse*.

---

(2) *Geriboilas* ou *geriboila*, como também se ouve dizer algumas vezes, é vocábulo que não vem registado nos nossos dicionários. Em mirandês *geriboilas* são consideradas, por uns, como cebolas e por outros como os cogumelos que nascem nas vinhas após as primeiras chuvas do outono, a que também chamam *marifusas*. Em Zamora, vizinha da terra de Miranda, vendem-se uns frutos vindos das Ilhas Canárias, a que chamam *Tchirimoilas*.

No *repassado*, primeira fase, homem e mulher de cada par, frente a frente, iniciam o bailado *em redondo* ou *de roda*, primeiro sobre a direita e depois sobre a esquerda.

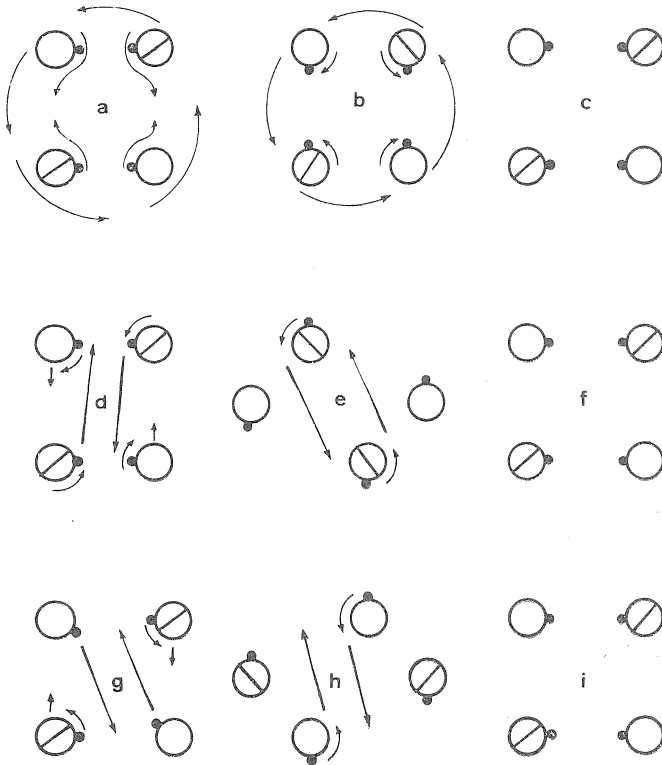


Fig. 1 — Passos da dança das Geriboilas: a, b, e c, A RODA, com remate de pés juntos bem pinchado. a dançam face a face; b troca de par; c voltam face a face com seu par; d, e, e f, TRESPASSE dos homens termina com forte remate de pés: d trespasse para lá; e trespasse para cá; f o mesmo volte face a face, com o mesmo remate de pés: g, h e i, TRESPASSE das mulheres com as mesmas fases do trespasse dos homens, e remate pinchado e batido a pés juntos.

Braços ao alto, e castanholas, executam três passos saltitando sobre a direita, eles ao diante e elas às arrecuas. Ao mesmo tempo cantam, *Tengo geriboilas guisadas cõ patatas*.

Ao findar estes três passos, os homens e as mulheres de cada par, que dançaram em redondo, face a face, dão meia volta rápida; homem e mulher de cada par ficam agora de costas e face a face, ele com a mulher e ela com o homem do outro par. Então executam três passos no mesmo ritmo e mesmo pulado dos três passos anteriores, rodando sobre a esquerda, avançando elas e recuando eles, e com o mesmo canto *Tengo geriboilas guisadas cõ patatas*:

Em cada um destes passos, primeiro sobre a direita e depois sobre a esquerda, é bisado o cantar que os acompanha.

Esta primeira fase do bailado de roda ou em redondo, é, na essência, constituída por três passos, primeiro sobre a direita, depois sobre a esquerda, quer ao diante quer às arre-cuas, executados num amplo dançado vibrante e pulado, ora com afastamento ora com ajuntamento ao centro.

#### *Trespasse ou cruzamento*

Nesta fase os dançantes bailam em pião, desandando sobre si mesmos. Este rodar em pião, não é conjugado ou harmónico entre os dois elementos de cada par. Uma roda sobre a direita, o outro sobre a esquerda, de modo que em dada altura ficam de costas um para o outro.

Então os homens fazem o *trespasse* ou *cruzo*, passando pelo meio das mulheres, um de lá para cá e o outro de cá para lá. Feito o *trespasse* ficam os pares bastante separados, cada homem emparelhado, face a face, com a dama do outro parceiro. O remate deste *trespasse* é fortemente marcado com um sapateado de pés batido em unísono a pés juntos.

No decurso desta fase cantam: *Vamos a comê-las que son bõnas i baratas*.

Esta segunda fase é um cruzamento ou *trespasse*, e, ao mesmo tempo, é um *contrapeado* porque cada homem fica a bailar com a mulher do outro parceiro. Há portanto uma troca em X dos elementos de cada par. Este *contrapeado* necessita conveniente explicação.



*Pear* ou *apear* <sup>(1)</sup>, é ligar com uma peia, corda, tira de couro ou cadeado de ferro, as duas mãos, os dois pés, ou a mão e o pé do mesmo lado de um animal. Peiam-se ou apeiam-se as bestas, quando se deixam à solta nos prados, para que não fujam.

Apeiam-se as cavalgadas, asininos, equídeos ou muares, bem como cabras e ovelhas. O gado bovino para que não fuja dos prados *mancorneia-se*, isto é, apeia-se com uma corda dum corno a uma mão.

*Contrapear* é ligar com uma peia a mão dum lado e a pata do outro lado. É, digamos, um apeamento cruzado. Daí a aplicação do termo, na dança, ao *trespasse*, de *cruzo* com troca de par.

#### *Cruzamento ou trespasse ao invés*

O trespasse nesta terceira fase é feito pelas mulheres a passarem por dentro e os homens por fora. Os passos são a repetição ao invés da fase anterior. Deste modo se volta ao arranjo inicial.

No decorrer desta fase cantam, repetindo os últimos versos da redondilha, *E vamos a comê-las que son bônas i baratas*. Terminam este canto com um remate pulado, forte, e unísono sapateado batido a pés juntos.

## LETRA

A letra das Geriboilas, cantada com acompanhamento musical quer só com o bater do tambor, do tamboril, ou dos pandeiros e pandeiretas, é como se indica a seguir.

---

<sup>(1)</sup> É corrente em Terra de Miranda o seguinte dizer: A mulher apeia-se sem corda. Quando um matrimônio tem muitos filhos, a esposa tem, como é natural, muitas preocupações, canseiras e fadigas. Dela se diz correntemente: É uma mãe apeada. Também se diz: Estar apeado com muito trabalho.

Tengo giriboilas  
 Guisadas cu patatas.  
 Tengo giriboilas  
 Guisadas cu patatas.

Segue-se o trespasse dos homens ao mesmo tempo cantam em remate da estrofe,

Bamos a cumê-las  
 Que são bônas  
 I baratas.

É sacramental, digamos, cantarem a segunda quadra que segue.

Tengo giriboilas  
 Guisadas cu freijones (I). } bis  
 Bamos a cumê-los  
 Qu sôu bônos i capones (2)

Trespasam agora as mulheres, e ao mesmo tempo cantam todos.

Bamos a cumê-los  
 Que são bonus i capones (I). } bis  
 Xaramago berde } bis  
 Berde xaramago (3) } bis  
 Cólga la perdiz } bis  
 E agarra-la pul rabo }

Esta letra repete-se tantas vezes quantas for preciso.

É de notar a sua simplicidade e o seu naturalismo puro, bem expressivo da simplicidade da alma ancestral mirandesa.

Como variante outras quadras em redondilha menor se cantam ao dançar as giriboilas; é corrente cantarem a que se dá a seguir.

(1) *Freijones* nome mirandês dado aos feijões.

(2) *Capones* nome com que os mirandeses designam os feijões capões. O feijão capão, que no dizer regional, não deita vara ou vide, é o feijão rasteiro, que se cria sem rodriça, isto é, que não precisa de ser estacado.

(3) *Xaramago*, ou *Saramago*, é planta crucífera espontânea e comestível, a que também chamam labrêsto.

Este era o baile }  
 Que a Rita dançava. } bis  
 Lá nas praias novas, }  
 Oh que tanto me agradava } bis  
 Oh que tanto me agradava, }  
 Oh que tanto me agradou. } bis  
 Fita cor de rosa }  
 Diga lá quanto custou, } bis  
 Diga lá quanto custou!?... }  
 Diga lá quanto custara, } bis  
 Fita cor de rosa, }  
 Oh que tanto me agradara!... } bis

Este bailado é geral em toda a terra de Miranda, com a execução de ambas as letras, empregando-se indistintamente uma ou outra. Às vezes continuam as geriboilas com «Este era o bailado que a Rita dançava!...»

A dança prossegue ininterruptamente durante mais ou menos tempo com a repetição dos mesmos passos, cantando outras quadras. Uma que frequentemente é cantada é a seguinte.

Xaramago verde,  
 Berde xaramago.  
 Colga la perdiz  
 E agárria-la pul rabo.

*Xaramago* ou *Saramago*, é planta crucífera espontânea e frequente na terra de Miranda, a que também chamam *labrêsto*, e é comestível.

#### *Instrumentos musicais*

Os instrumentos musicais, ao toque dos quais se dança as geriboilas, podem ser muitos ou poucos.

A gaita de fole e a *frita* ou flauta pastoril podem faltar.

O que nunca falta é qualquer dos instrumentos que marque o ritmo ou compasso, e são, neste caso, o tamboril ou o tambor, o pandeiro ou a pandeireta, estes, muitas vezes associados dois a dois, e com eles o assobio pastoril.

## A música

A música desta dança, e das seguintes danças mirandesas, foi transcrita por Bento Beça, professor aposentado do Ensino

*Ligeiro*

Tengo gíri boi las guisa das em pa

Ta tá, tengo gíri boi las guisa das em pa

Ta tá. Bamos a co mé-las que são bonas i ba

ra tá. Bamos a co mé-las que são bonas i ba

ra tá

Fig. 2 — Música das Geriboilas.

Secundário, residente em Miranda do Douro e regente de um Grupo Coral Mirandês.

Em síntese pode dizer-se que as *Geriboilas* é dança de desenho coreográfico relativamente simples, mas empolgante, pelo desembaraço vibrante com que os dançantes pulam e revoltam.

De qualquer modo as *Geriboilas* é um dos temas coreográficos correntemente dançado, talvez o mais predilecto dos mirandeses.



Fig. 3 — Grupo de Duas Igrejas. Dois pares vão dançar; a do pandeiro e as pandeiretas vão marcar o compasso e cantar.



Fig. 4 — Cantadeiras com pandeiro e pandeiretas.



Fig. 5 — Preparação para iniciar a volta ou passeio.



Fig. 6 — Topo do passeio.



Fig. 7 — Cruzo dos homens.



Fig. 8 — Cruzo das mulheres.



Fig. 9 — A rematar o topo do passeio.



Fig. 10 — Final do cruzo das mulheres e recomeço da volta ou passeio.



É uma canção da terra ligada à vida campesina.

Talvez uma manifestação de alegria por sentir o jantar e a ceia prontos, feitos de Geriboilas, batatas e feijões, abençoados frutos da terra.

### 7—SOLIDANA

Bailado repasseado recolhido em Duas Igrejas em 1945.

Dança-se como as Geriboilas com os passos indicados na Fig. 2 e cantado com a música da Fig. 1.

*Andante*

Janda hoje repa-rei - quem am  
Andao cravo e anda a rosa am-da o

da va no terreiro Oh! soli da na, agora, a-  
ra malhe te inteiro " " " " " "

go-ra Oh! soli da na a-gui a guis  
" " " "

mi  
"

Fig. 1—Música de Solidana.

É um dos da numerosa família dos repasseados, com coro ou sem coro.

Por nos parecer (A. M.) a letra deste bailado a mais naturalista e adaptada à vida e às coisas dos mirandeses, o realçamos.

Desde há vinte anos atrás havia despique deste bailado e de outros repasseados, como dos grupos dos Pauliteiros, na romaria da Senhora do Naso, 5 a 8 de Setembro.

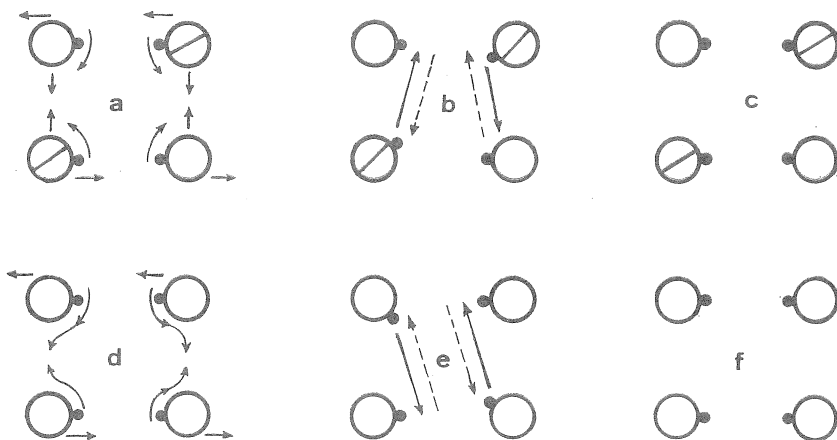


Fig. 2—Passos da dança da Solidana: a roda; b trespasse dos homens; com remate saltado a pés juntos; c voltam à posição inicial; d voltam a dançar frente a frente com troca de par; e trespasse das mulheres que termina com salto batido a pés juntos; f voltam à posição inicial.

Por lapso, nos três desenhos da linha de baixo não se riscou o traço a indicar os homens.

É corrente cantarem a letra que segue.

Inda hoje reparei  
Quem andava no terreiro;

Estrilho:

Ai Solidana, agora, agora. }  
Ai Solidana, agora aqui! } bis

Anda o cravo e anda a rosa,  
Anda o ramalhete inteiro.

Estrilho

Ai Solidana, agora, agora.  
Ai Solidana, agora aqui!

Minha mãe, minha mãezinha,  
Que linda mãe tenho eu!

Estrilho

Derramou o seu colete  
Para me compor o meu!

Estrilho

Rua abaixo ruua acima  
Toda a gente me quer bem

Estrilho

Só a mãe do meu amor  
Não sei que raiva me tem

Estrilho

A solidana é uma dança de convite, como aliás parecem ser todos os repasseados.

### 8—VERDE GAIO

Bailado repasseado colhido em Duas Igrejas, em 1945. A letra deste *Verde Gaio*, pelo menos a 1.<sup>a</sup> quadra é geral em todo o país. Assim a canção do *Verde Gaio*, existe no Alen-

*Ligeir*

O verde gaio é meu que me custou bom di  
custou-me quatro bñ tem Lá no Rio de ga-

neiro é do verde gaio toma lá toma  
neiro

lá é do verde gaio toma lá bá cá é do verde

ca!

Fig. 1 — Música do Verde Gaio.

tejo, na Extremadura, nas Beiras, no Minho e em Trás-os-Montes.

A música deste nosso bailado, cantada a duas e três vozes, bem parece um coral minhoto cheio de vida. Por este e outros motivos, se nos revela que esta Terra de Miranda foi ponto de encontro de canções e bailados populares de muitas gentes de Portugal e de Espanha, afluindo a este recanto Nordeste, encravado entre as Serras de Mogadouro e da Senábria e os rios Sabor e Douro. Gentes desta zona saíam em busca de vida, a trabalhar, no tempo das ceifas, para terras de Zamora, Salamanca e Burgos, e de lá traziam novas canções populares castelhanas e leonesas. Outros iam para Andaluzia, para a apanha da azeitona, e outros para as vindimas no baixo Douro.

Da Galiza, vinham os amoladores, os peneireiros e os pedreiros com suas famílias, que traziam seus costumes, suas canções, seus instrumentos musicais e seus bailados.

Do Minho, vinham os serradores em grande número que também traziam seus corais e seus bailados; por isso, não sabemos se este nosso *Verde Gaio* será uma versão mirandesa do *Verde Gaio* português, se a versão de um Verdegar minhoto.

A coreografia, aferida pela *Giriboilas* e pela *Solidana*, é um puro e típico repasseado mirandês muito vivo e movimentado; rematado no fim do estribilho com um saltado de forte, e uníssono bater de pés juntos, como se verifica com outros repasseados.

O canto é ligeiro como indica a música da Fig. 1 que é tocada por número variável de instrumentos, e sempre pelo bater do tamboril, do bombo ou do pandeiro e pandeireta.

É com frequência acompanhada pelo assobio pastoril.

A letra com que, habitualmente, cantam o *Verde Gaio*, em *Duas Igrejas* é a que segue:

O verde gaio é meu  
Que me custou meu dinheiro;

Estribilho

É do verde gaio,	} bis
Toma lá, toma lá!	
É do verde gaio	
Toma lá dá cá!	

Custou-me quatro vintens,  
Lá no Rio de Janeiro!...  
É do verde gaio, etc.

Na Rua Direita do Porto,  
Mataram a Manuel,  
É do verde gaio, etc.

Com uma pistola de prata.  
Oh que morte tão cruel!  
É do verde gaio, etc.

Na Rua Direita do Porto,  
Mataram a Mariana  
É do verde gaio, etc.

Com uma pistola de prata  
Oh que morte tão tirana!...  
É do verde gaio, etc.

O *Verde Gaio* é dança corrente em muitas aldeias portuguesas, com as naturais modalidades. Pode dizer-se que se encontra de norte a sul do país. É pois dança popular muito generalizada.

Em boa hora a prestigiosa e benemérita Fundação Calouste Gulbenkian meteu no seu programa de bailados o «ballet» do *Verde Gaio*, num requinte e apuro de exaltação artística, que tem sido muito justamente apreciado.

Aliás já esta dança havia sido lançada no «ballet» nacional pelo Secretariado Nacional de Informação.

## 9—PARA NAMORAR, MORENA

Este bailado, música e letra foi recolhido em Caçarelhos, Vimioso, já por 1947, por A. M. É manifesto o sentido maldizente e de escárneo da letra cantada.

Nu me gusta 1 pã centêno  
Que m'amarga la costreza

Estribilho

«Para namorar,  
Para namorar, morena,  
Para namorar,  
Bu çapato i bona mēia!...» } bis

Se algu dié, falei cutigo,  
 Nu me pesa, nu me pesa!...  
 Para namorar,  
 Para namorar, morena, etc.  
 Roubóru la Malgarida,  
 Pula ripa del tilhado;  
 Para namorar,  
 Para namorar, morena, etc.  
 Pensando, q'era u toucinho,  
 Que stába despindurado!...  
 Para namorar,  
 Para namorar, morena, etc.  
 U biélha döu u peido,  
 A la porta de la scóla,  
 Para namorar,  
 Para namorar, morena, etc.  
 Salíru ls studiantes todos,  
 «— Santa Bárbola!... q' atrôna!...»  
 Para namorar,  
 Para namorar, morena, etc.

Andante

Nu me gusta el pã en\_

te-no que m'a-mar-ga la cas\_

treza! Para namo — rar, para namo ra mo

rena! Para namo — rar hü ca-pato y bo na

me a! Para namo me a!

Fin

Fig. 1 — Música da dança para namorar morena.

Como repasseado tem as mesmas voltas e os mesmos passos dos outros repasseados.

Infelizmente em Caçarelhos já se perdeu este bailado. Só me recordo (A. M.) vê-lo dançar actualmente em Duas Igrejas.

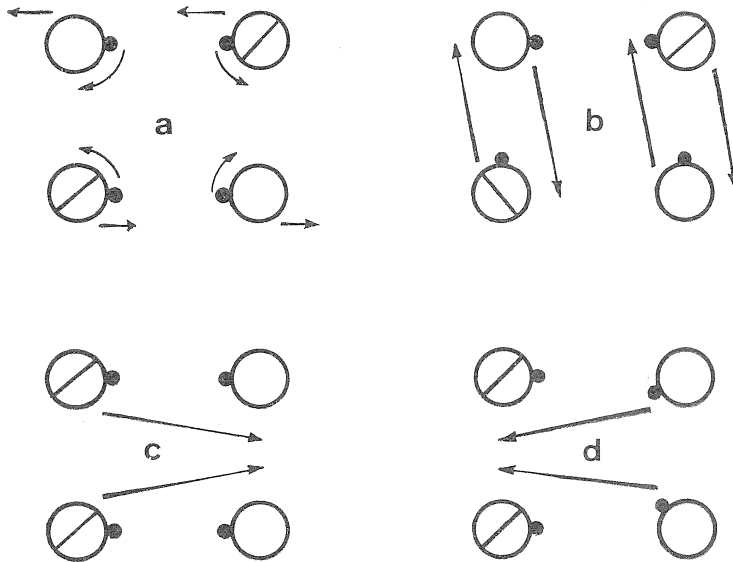


Fig. 2 — Passos da dança *Para namorar morena*: a — Roda: bailam frente a frente com seu par; dão 2 passos, eles em frente elas às arrecuas; logo meia volta para dançar com o outro par; de novo meia volta para dançar com o seu par. Estas meias voltas são bisadas: b — Trespasse dos pares: c — Trespasse dos homens que passam ombro a ombro e não como uma giriboila, uma para lá e outro para cá: d — Trespasse das raparigas também de ombro a ombro.

Aconteceu com este bailado o que tem acontecido e está sucedendo com outros. De alguns só nos ficou o título como sucedeu com a *chula mirandesa* da qual só resta a tradição, como já referimos.

## 10 — FUI-ME A CONFESSAR

Este bailado repasseado deve ter sido adaptado tardiamente, haverá 50 anos, pois esta canção *Fui-me confessar*, era cantada em todo o País, nos princípios deste século, com requêbros de romantismo e muito vagarosamente.

Os mirandeses, experimentaram a letra a dançar e surgiu -lhes este repasseado, em *allegretto*.

As suas voltas são as mesmas das Giriboilas.

*Andante*

Fui-me a confes-sar na-que-la ca-pe-  
li-nha. Fui-me a confes-sar na-que-la ca-pe-  
li-nha. O que disse ao pa-dre ninguém o  
a-di-vinha O que disse ao  
pa-dre ninguém o a-di-vinha

Fig. 1 — Música do bailado repasseado *Fui-me confessar*.

A letra, cantada ao som da música (Fig. 1) repete-se, em tema curto. Acrescenta-se no fim uma quadra em mirandês. É toda em redondilha menor.

Naquela capelinha. }  
Fui-me a confessar, } bis



Agora é o repasseado:

O que disse ao padre,	}	bis
Ninguém o adivinha,		
Ninguém o adivinha,	}	bis
Não adivinha, não...		
O que disse ao padre,	}	bis
Na minha confissão.		
Xaramago berde,	}	bis
Berde xaramago!...		
Coje la perdiç,	}	bis
I agárra-la pul rabo!...		

### 11 — MARIPUM

Este bailado repasseado foi-me (A. M.) recitado pela senhora Maria Pires Gregório, de 56 anos, de Duas Igrejas.

Segue-se a letra que é cantada com a música da (Fig. 1).

A moda do Maripum,	}	bis
Não tem nada que saber;		
É andar c'um pé no ar		
Outro no chão a bater.		
EstrIBILHO		
Ai Maripum!	}	bis
Maripum, coitado!		
Não pagaste o vinho,		
Hás-de ser queimado!		
A moda do Maripum,	}	bis
É c'má folha do mieiro		
O moço não paga o vinho,	}	bis
Sem a namorar primeiro!...		
Ai Maripum!		
Maripum, coitado!, etc.		

Este repasseado ouvi-o (A. M.) e vi-o cantar e dançar muitas vezes, em Duas Igrejas há mais de trinta anos. Ainda se canta e dança às vezes em terreiro. Pelo contexto da letra, parece ser um bailado de ocasião irónico-satírico, ameaçador

para o moço que não pagava o vinho, que levava como prêmio, o ser queimado, em efígie. Ainda me recordo da pena que se aplicava aos novos casados que não pagavam o patente.

Andante

A mo-da do Mari-pum não  
 tem na-da que sa her. E an-dar com pé no  
 ar e outro no chão a bater. Ai Mari-  
 pum Mari-pum co-ri-ta-do! Não pagaste o  
 vinho há-de ser queir-ma-do. Ai Mari-  
 ma-do

Fig. 1 — Música do bailado repasseado Maripum.

Em Sendim — Miranda do Douro, organizavam um grande cortejo de chocalhos e latas velhas, e tudo o que fizesse barulho e arruido, e a mocidade em grande estúrdia, gastava uma tarde domingueira a dar voltas ao povo, na «chocalhada» e levavam na frente dois monos de palha, homem e mulher, que no fim, queimavam no centro da povoação. Aqui temos parte da expli-

cação da letra do bailado deste *Maripum*. Para o Norte e centro do concelho de Miranda, em Cércio, Duas Igrejas, Malhadas, e Raia, a pena era esta mesma, quando não era mais dura, principalmente para os moços apanhados a namorar, em terra alheia, isto é, que não eram da povoação da namorada.



Fig. 2 — Sino dos rapazes de Sanhoane — Mogadouro.

Intimidados a pagar o vinho, pela *Junta da Mocidade*, se estes se negavam, eram levados ao chafariz ou à fonte de mergulho do meio da povoação e eram baldeados lá dentro a corpo inteiro, mesmo que fosse em pleno inverno.

Igual costume existia no concelho do Mogadouro, onde ainda se conservam, no centro da aldeia de Urrós e da de

Sanhoane <sup>(1)</sup> os sinos, nas respectivas sineiras, fora do campanário da Igreja para tocarem a rebate, quando sentiam rapaz estranho de noite, a rondar rapariga do povo. Ao toque da sineta, reuniam imediatamente, cercavam o rondador e, multa do vinho para a mocidade, ou mergulho na fonte.



Fig. 3 — Torre sineira de alvenaria tosca na povoação de Urrós — Mogadouro, com o sino dos rapazes. Este sino ainda hoje tem o condão exclusivo de conclamar a mocidade masculina, quando é surpreendido um rapaz de fora da aldeia a namorar rapariga da terra. Ao seu toque a mocidade junta-se e o moço é obrigado a «pagar o vinho», se não, é levado e baldeado na «fonte do lugar».

(1) Em Sanhoane a sineira de tal sino está situada na parede da residência paroquial a faciar a rua.

Em Urrós, está no centro da povoação sobre um muro alto pequena torre rectangular de alvenaria.

Em Saldanha, do mesmo concelho era levado a um poço da ribeira marginal, ainda hoje chamado o «Bodelo». — «Levai-o ao Bodelo!». — diziam os conclamantes.

## 12 — BALENTIM, TRÁS, TRÁS!...

Este bailado repasseado é de extrema rapidez. As suas voltas coreográficas desenvolvem-se segundo os desenhos das

*Moderato e ritmato*

A-quel ra-paz das bo-tas amare-las já me pro-cu-rou seu e-ra don-ze-la seu e-ra don-ze-la e eu que sou que sou? É a-quel ra-paz já me pro-cu-rou. Só quero Balen-tim Balen-tim trás trás, só quero Balen-tim que há de ser o meu ra-paz. Só quero o Balen. paz

Fig. 1 — Música do bailado Balentim, Trás, Trás.

*Giriboilas*, para todos os efeitos. A sua letra é de tema curto, repetindo-se sempre as duas redondilhas, com o respectivo estribilho.

Foi trazido cerca de 1950 para Duas Igrejas, por rapazi-nhos ciganos, aqui nascidos e criados.

Aquél rapaz,  
Das botas amarelas,  
Já me perguntou,  
Se eu era donzela,  
Se eu era donzela,  
E eu que sou, que sou?  
Aquél rapaz  
Já me perguntou...

*Estrilho*

Só quero o Balantim,  
Balantim, Trás, Trás!... } bis  
Só quero o Balantim,  
Que há-de ser o meu rapaz!... }

Repete a primeira parte, depois a segunda, até quatro ou cinco voltas.

### 13—MADRE ABADESSA

Este bailado repasseado é comum à terra de Miranda, do lado Norte.

A letra deste bailado, é de natureza maledicente, talvez de crítica a alguma fragilidade conventual.

Senhora madre abadessa, } bis  
— Quem me chama? }  
Tenha conta no convento, } bis  
— Mas porquê?... }  
Aquela freira mais nova, } bis  
— Então que fez?... }  
Meteu o frade lá dentro, } bis  
— Mas por onde?!... }  
Anda que eu te agarrarei, } bis  
— Mas aonde? }  
No meu quarto às escuras, } bis  
— Mas porquê?... }

Repete-se esta letra, até quatro ou cinco voltas.

*Ligens*

Senho-ra Madre Aba-de-ssa quem me  
A que-la freira mais nova e tão que

chama? Senho-ra Madre Aba-de-ssa quem me  
faz? A que-la freira mais nova e tão que

chama tenha conta n'os Con-ventos, mas por  
fez? meteu o fra-de la' dentro, mas por

que? tenha conta n'os Con-ventos, mas por que?  
onde? meteu o fra-de la' dentro, mas por onde?

Fig. 1 — Música do bailado Madre Abadessa.

De qualquer maneira, a coreografia mede-se pelo padrão das *Giriboilas* e dos outros bailados repasseados afins, em animado *allegreto*.

## DANÇAS A DOIS

### 14—FRAILE CORNUDO

Este bailado é do tipo *dança a dois*, isto é, no terreiro, de cada vez só dança um par. Todos os outros formam roda, tocando e cantando, à espera que lhe chegue a vez de irem a terreiro dar prova das suas capacidades coreográficas.

Esta canção e bailado é de nítida importação espanhola.

De quando? Não sabemos. E por quem? Possivelmente por emigrantes, ou ceifeiros que, para as zonas de Burgos e Salamanca, daqui partiam em meados de Julho e regressavam em meados de Agosto. Também pode ter sido trazida por contrabandistas, ou por soldados, durante vários ciclos guerreiros

que esta região sofreu, mais frequentes nas guerras da Restauração e na da Sucessão de Espanha, em que a praça forte de Miranda esteve ocupada um ano e meses por tropas espanholas, ou ainda na Guerra dos Sete Anos, 1762-63.

Domingo Hergueta y Martin, no seu já citado *Folklore Burgalês*, Burgos, 1928, págs. 102-105, teranscreve três ou quatro versões de *El Trepoletre* em que se mistura e confunde a *Geringonça* ou *Cirigoça*, com *El Trepoletre* e *Geringonça del Fraile*. Numa passagem de *El Trepoletre* <sup>(1)</sup>, cita-se mesmo:

El Trepoletre  
 Que yo quiero bailar con usted  
 Dejadmele solo  
 A mi perindolo,  
 Que le quiero ver bailar  
 Danzar y brincar,  
 Y escaramujear  
 Y andar por el aire.  
 Aire, aire, aire, ...  
 .....  
 Esta es la tonadita  
 Que trujo un fraile,  
 Fraile Francisco,  
 Francisco fraile,  
 Que descalzo y desnudo  
 Va por la calle.  
 Busca una amiga tuya  
 Que te acompañe.

---

<sup>(1)</sup> O texto completo do *El trepoleté* no citado *Folklore Burgalês* pág. 102-105 é como segue: De esta canción y baile a lo llano se ocupó el Sr. Olmeda en su *Cancionero Popular de Burgos*; pero de una manera incompleta que yo quiero ahora subsanar. Dice que en los partidos de Castrojeriz, Lerma y Briviesca llaman a este canto coreográfico el Trepoletre, y en los de Roa, Aranda y Salas de los Infantes, la Geringonza o Peringoza, y yo añado, que en los de Burgos y Villarcayo, el Trepoleté; en el de Lerma, el Tenterenten; en el de Villadiego, el Trempolentren; en Extremadura, la Ciringoncia de un fraile, y antiguamente, la Garigonza del Fraile; cuya letra, más pesada que la moderna, nos conservó D. Tomás Segarra en su rarísima colección de *Poesías Populares*, publicadas en Leipzig, F. A. Brockhaus, 1862.

Baile usted y ande usted por el aire  
 Que esta es la Garigonza del Fraile,



A dança é mesmo um desafio ou competição, em que, individualmente ou em par, se demonstram as habilidades coreográficas dos bailadores e a sua resistência, até se esgotar o terreiro.

---

Con su Gerigonza.

Ay! Que bien que la baila ese mozo.

Dicen cantando

Que a ese mozo le gusta el fandango.

Dejarle solo, dejarle solo. (Queda solo bailando).

Ay! Que bien que la baila ese mozo.

Dicen cantando

Que a ese mozo le gusta el fandango.

Busque compañía. (Busca compañía).

Baile usted y ande usted por el aire

Que esta es la Gerigonza del Fraile,

Con su Gerigonza.

Ay! Que bien que la baila esa moza,

Dicen cantando

Que a esa moza la gusta el fandango.

Dejarla sola, dejarla sola. (Queda sola bailando).

Modernamente se ha modificado algo la música y letra de este baile, haciéndolas de aire más ligero y aun variándolas, según las localidades. Esta diversión suele utilizarse para pasar alegremente las veladas o *tresnochos*, donde los hombres hablan de sus asuntos, las mujeres hilan y las mozas y mozos cantan y bailan, y también por el día, en los de fiesta, como pasa en el Valle de Valdivielso, y aun en las ruedas que forman las muchachas solas en Torresandino. Generalmente se reúnen gran número de mujeres y de hombres en lugar a propósito, donde suelen lucir sus habilidades coreográficas los bailarines, pues se ha de advertir que éstos bailan solos, una vez una mujer y otra vez un hombre, como lo indica el cantar, cuyo contenido ha de seguir o imitar el bailarín, so pena de un crédito muy vergonzoso como tal. Para animarles y aun para cansarles, los cantadores y el que toca algún instrumento, aunque sea unos hierrillos o formado de cañas a las que hieren con un cuerpo duro, agregan letrillas y más letrillas.

Puesta una pareja en el centro del local, comienzan todos a cantar a lo llano una copla de cuatro versos, como ésta:

Y eres hermosa en el dar  
 Y graciosa en el pedir;  
 Para todo tienes sal,  
 Hasta en el mismo dormir.

A canção é acompanhada de pandeiros, pandeiretas, ferri-nhos, castanholas, conchas e palmas e continua até se esgotarem os bailadores no terreiro.

*Andante*  
 Trai-le cor mu-do e cha-te-af  
 há-le que-te quero ber bai-lar, sal-tar i sim  
 cor i an-dar por-el a-ire Es-ta-é  
 lá to-na-dica del Frai-le Es-ta-é lá to-  
 na-di-ca del frai-le que ca-com-pa-mha que lá  
 quero ber bai-lar, sal-tar i sim cor i an-dar por-el a-ire  
 quero ber bai-lar, sal-tar i sim cor i an-dar por-el a-ire  
 Es-ta-é lá to-na-di-ca del frai-le es-ta-é lá to-na-di-ca del frai-le

Fig. 1 — Música da dança a dois Fraila cornudo.

Y ahora viene el estribillo, que varía según los lugares y según quede bailando solo hombre o mujer. Cuando queda ésta:

La Gerigonza,  
 Por lo bien que la baila esta moza  
 Déjala sola.

.....  
 A el Tenterentén,  
 Que déjela usted  
 Sola, sola.

.....  
 Y al Trempolentrén,  
 Allá va dama  
 Por usted.

.....



Fig. 1 — Entrou um par e de entrada e a assistência canta:  
«Fraile cornudo echa-te al baile».



Fig. 2 — Entrou outro par no início de outra estrofe e canta-a seguida do estribilho. O homem a tocar, *carracas*, conchas de vieiras.



Fig. 3 — No evoluir da dança aproximam-se tocando-se levemente como mostra esta fotografia.



Fig. 4 — Na mesma evoluída dança muitas vezes afastam-se.

Em Terra de Miranda tem o nome de *Fraile cornudo*. É esta a nossa versão, colhida em Duas Igrejas em 1950.

Fraile cornudo,  
Echa-te al baile,  
Que te quiero ver beilar,  
Saltar i brincar,  
I andar por el aire.

EstrIBILHO  
Esta es la  
Tonadica del fraile!

Busca companha,  
Que la quiero ber beilar,  
Saltar i brincar  
I andar por el aire.  
Esta es la  
Tonadica del fraile!

Deixa la sola,  
Que la quiero ber beilar,  
Saltar i brincar  
I andar por el aire!  
Esta es la  
Tonadica del fraile!

Repetem esta letra até que todos os bailadores que formavam roda tenham entrado a bailar.

---

Al Trepoleté,  
Que déjela usted  
Sola, sola.

.....  
Al Trepoleté,  
Que yo quiero bailar con usted.  
Déjala sola, sola,  
Solita, sola.

Esto lo repiten varias veces, entre tanto que se retira el compañero y se prepara la mujer para bailar, siguiendo el compás de la letra, que acostumbra ser muy vivo.

Que la queiro ver bailar  
Danzar y saltar,  
Y escaramujear,

No começo entra a terreiro um só bailador ou bailadeira e dançando canta a primeira estrofe seguida do estribillo.

Ao iniciar a segunda estrofe, quando cantam *busca com panha*, vai à roda e, dançando, escolhe parceira, que, com ele vem bailar a meio do terreiro.

---

Aire, aire, aire;  
 Bailar a lo bobo  
 Y dale que dale,  
 Y esta es la tonadilla  
 Que trajo un fraile,  
 Fraile franciscano,  
 Francisco fraile.  
 Que busque uno de su gusto  
 Que la acompañe.

Busca en efecto uno de su simpatía, y puestos los dos en medio de la sala, comienza otra vez el baile con la consabida copla, y después este estribillo, retirándose la dama cuando lo indique la letra.

A el Trepoleté  
 Que yo quiero bailar con usted.  
 Dejádmele solo  
 A mi perindolo,  
 Que le quiero ver bailar  
 Danzar y brincar,  
 Y escaramujear  
 Y andar por el aire,  
 Aire, aire, aire,  
 Bailar a lo bobo  
 Y dale que dale.  
 Esta es la tonadita  
 Que trujo un fraile,  
 Fraile francisco  
 Francisco fraile,  
 Que descalzo y desnudo  
 Va por la calle.

Busca une amiga tuya  
 Que te acompañe,  
 Con una jarra de vino  
 Y una merienda  
 Para esta tarde.  
 Añe, añe,  
 Para esta tarde.

Ao canto do primeiro verso da terceira estrofe, *Deixa-la sola*, ele sai e fica ela em terreiro. Continua a bailar sozinha, até findar a estrofe e o estribilho.

O bailado continua, e agora é a ela que compete ir à roda escolher parceiro.

A dança prossegue, com saídas e entradas, um a um, de todos os bailadores e bailadeiras até que se tenham fartado de mostrar as respectivas habilidades. coreográficas.

### 15 — MIRA-ME, MIGUELI...

Este bailado pastoril a dois, tem todas as características de uma dança pastoril. É dançado por pastores e boieiros nos tempos livres da sua lida campestre, guardando vacas e ovelhas.

A letra é pura e ancestral de tema amoroso e pastoril.

Foi transmitido a (A. M.) por Adelaide Lopes e Isabel Pia, aquela já falecida e esta residente ainda em S. Paulo Brasil, quando, em 1948, ainda eram moças e faziam parte do Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas, ao tempo em que nos encontrávamos em Luanda, no mês de Agosto daquele ano, a participar nas festas do Tricentenário da Restauração e Libertação de Angola aos Holandeses.

Passou logo a dançar-se no Grupo, em diálogo, como sempre foi, pela Adelaide Lopes e seu primo Manuel Paulo Pio, ou Manuel Paulo de S. Pedro, irmão da Isabel Pia e primos ambos da Adelaide.

Ela com o menino ao *chim-chim*, envolto no chaile e apertado atrás, e ele com uma manta russa ou *castrada* <sup>(1)</sup> de pastor, e tocando conchas ou carracas.

---

Escogida, suelen cantar al salir la dama:

Ahora, si que ha salido;

Ahora, si sale;

Ahora si que ha salido

La que algo vale.

Las siguientes tonadas y bailes, confieso que no son solo peculiares del país burgalés; pero hace mucho tiempo que se cantan y bailan en él.

Simple comentário: «Nada há de novo debaixo do Sol».

(1) Manta *castrada* é tecido, aos quadrados pretos e brancos, nos teares mirandeses.

Continua vivo este bailado em toda a Terra de Miranda.

O baile começa andando os dois à volta, no terreiro, virando-se, ora do costas, ora de frente um para o outro. Ao começar a dança, a mulher entoa o

Mira-me, Miguel,  
 Cumo 'stôu de bonitinha:  
 — Sáia de burel,  
 Camisinha de stopinha!

que o coro repete a duas vozes, enquanto, o par continua a dançar.

*Coro só à 2ª vez - melodia do part. frase*

Mi-ra-me-Mi-guel Co-mo 'stôu de bo-ni  
 ti-na Sáia de bu-rel ca-mi  
 si-nha de sto-pinha! ten-go - três mi-ni-nhas  
 mã ten-go que te da-vi, pô-ngo-m'a  
 canta-vi-au-si-ná-lo-a b'ei-lân-ci)

D. C.

Fig. 1 — Música do Mira-me Miguel colhida por P. Mariana Nogueira em 1955, transcrita por A. M.

Porém, quando esta repetição do coro se inicia, o par dança frente a frente rapaz e rapariga, ora recuando, ora



aproximando-se, sempre em frente um do outro, ora para a direita ora para a esquerda, guinando paralelamente.

A letra vai-se desenrolando, ora a sós pela rapariga, ora a sós pelo rapaz, ora em diálogo, conforme o discurso o pede.

Vejamos a letra:

Mira-me, Miguel,  
 Cumo 'stôu de bonitinha!  
 Sáia de burel,  
 Camisinha de stopinha!...

Ela: Tengo tres meninos Nu tengo que le dar(i) Pöugo-m' a cantar(i) A ansiná-los a beilar(i). Mira-me Miguel, etc.	Ele: Tengo tres öubêilhas, Mais ua cordeira, Quiêro-me casar I nu acho qué me quêira! Mira-me Miguel, etc.
Ela: Bêila, Pedro, bêila,!	Ele: Bamos a la cama!
Ele: Senhora quiero pã!	Ela: Bamos a drumir(i)
Ela: Bêila mais u pöuco, Que lhöugo t' el darã!...	Ele: Yöu lhiebo la manta, Ela: Yöu lhiebo 1 candil!...
Mira-me Miguel, etc.	Mira-me, Miguel, etc.

Ambos: Bi benir la gaita,  
 I 1 guêitêiro nõu,  
 Oh que pena tengo  
 No miu coraçöu!...  
 Mira-me, Miguel, etc.

Este bailado simples e amoroso, de fundo pastoril continua vivo em algumas povoações de Terra de Miranda.

É dançado por boieiros e pastores, quando se encontram em pleno campo, cantando com a música indicada na Fig. 1.

## CONCLUSÕES

Este nosso trabalho, feito em muitos anos de convivência em convívio directo com o povo e com as suas manifestações lúdicas, musicais e coreográficas, abordou o estudo de danças do Entre-Sabor-e-Douro, mas não de todas, pois há mais algumas que não puderam ser estudadas, quer de tradição recente, quer de tradição remota ainda com maior ou menor vivência, especialmente na Terra de Miranda.

Que dizer então quanto a Trás-os-Montes?

Oxalá que um dia se venha a fazer o estudo íntegro de todas as manifestações lúdicas de toda a província de Trás-os-Montes, quina sagrada do nosso sacrossanto Portugal, onde há tantas relíquias etnográficas, de velhos e patriarcais usos e costumes, que se pode, com toda a propriedade, chamar-lhe *relicário da etnografia portuguesa*.

Sobre as danças de Moncorvo apenas duas palavras.

A Dança dos Pretos é uma criação calendárica de celebração solsticial de inverno, sustentada pela Confraria de Nossa Senhora do Rosário de Moncorvo, para festejar, pelas ruas da mesma vila, o nascimento de Jesus, no Dia de Reis. A letra é expressão inspiradora da salvação dos dançantes e ouvintes, em forma de prece e de louvor.

A coreografia enquadra-se bem nas danças de composição paralela ou de coluna, muito do gosto dos séculos xvii e xviii, que proliferaram por toda a parte, principalmente nas confrarias de mesteirais que tomavam parte nas procissões solenes do Santíssimo Sacramento, com seus santos padroeiros, seus estandartes, seus instrumentos musicais e dançantes.

A Dança das Fitas é uma dança, pode dizer-se, dispersa por todos os continentes do globo. Está ligada às celebrações da Primavera, e é simbólica dança da fertilidade, de culto e homenagem ao ressurgimento do ciclo da flora, garantia da perenidade da vida sobre a terra.

A dança satírica do Felgar está ligada às celebrações críticas e jocosas do Carnaval.

Quanto às danças mirandesas pouco mais teremos a dizer. Simplesmente que foi o próprio povo rústico da Terra de Miranda que as criou, ou adaptou, como expressões de alegria colectiva e festiva das tardes domingueiras do ano, excepto no Advento e Quaresma, tempos clausos para o canto e a dança profanas.

No entanto, algumas tinham os seus dias grandes no ano, como o Pingacho, o Galandum, as Ligas Berdes e o Redondo,

nas festas de inverno, em honra de Santa Catarina, em Ifanes, Miranda do Douro, a 25 de Novembro, de Santo Estêvão e S. João, nos dias 26 e 27 de Dezembro, em Duas Igrejas.

Os repasseados, em número de uma dúzia (os que conhecemos) tinham também os seus dias maiores, nas festas citadas, e em todas as aldeias deste Nordeste Trasmontano, durante a tarde e à noite, ao toque da gaita de fole, da caixa e do bombo, ou simplesmente da flauta pastoril e do tamboril, actualmente do realejo, com carácter mais universalizado, em todas as festas das aldeias, quer de inverno quer de primavera, quer ainda do fim do verão, estas consideradas como as festas das colheitas.

Os repasseados eram longa e exuberantemente dançados nas romarias da Santíssima Trindade, de Fonte de Aldeia, da Senhora do Rosário, de S. Pedro da Silva, da Senhora da Luz, de Constantim, da Senhora do Naso, da Póvoa, todas do concelho de Miranda do Douro, e em Duas Igrejas e em Sendim, em 15 de Agosto e nos dias Santos de Natal. Recordo com saudade (A. M.) como os pares rodopiavam nos repasseados ponteados ao toque das gaitas de fole sopradas e ponteadas pelo Tio Pepe de Freixiosa e por Silvestre Louçano de Vila-Chã. Os rapazes, com botas de bezerro branco, calças e jaquetas de serguilha lustrosa e grande chapéu, camisa branca de linho de cantos redondos, e chapéu de aba larga. As moças ainda de saia rodada de 22 palmos de roda, de pano de saragoça, preto, castanho ou azul, com barra de veludo, ou já liviadas no peso, de castorina ou outro pano de lã, com barras e vivos de seda acordada ou veludilho, casaca do mesmo pano grosso e lenço de lã colorido, de barra ligeiramente esfiapada. Era de ver os rapazes irem com ligeireza ao centro da roda dar duas meias voltas, à maneira de galarozes, sem perder o ritmo do repasseado, nem os seus lugares, nem os seus pares.

Sentia-se que algo de telúrico havia nestas danças e sente-se ainda hoje a mesma expressão telúrica e forte vibração, quando o atavismo e o mesmo sangue ainda lhe corre nas veias.

A Terra de Miranda, no extremo Nordeste de Portugal, que tem como capital a velha e nobre cidade de Miranda do Douro, tem conservado estas danças espontâneas e bem exclusiva-

mente suas, além do seu dialecto, o mirandês, e de um conjunto de velhos usos e costumes que merecem cuidadoso estudo e carinhoso amparo.

Os autores, como dissemos atrás, há anos que se dedicam, em estreita colaboração, ao estudo do folclore trasmontano.

Na medida em que as ocupações presentes de cada um o têm permitido, as observações e recolhas têm sido feitas mais ou menos interpoladas, mas sempre dentro do plano unitário da colheita e estudo destas relíquias etnográficas, que não são poucas. Muitas mais ainda se conservam cheias de salutar vivência no povo de Trás-os-Montes, e, de modo especial, no da Terra de Miranda. Mas por quanto tempo?

Dos apontamentos e notas recolhidas, sucessivamente acrescidos e ajustados, surgiu o presente trabalho que não julgamos perfeito porque ninguém neste mundo realiza um trabalho perfeito. Com as deficiências que porventura forem encontradas, sejam-nos estas relevadas e permita-se, ao menos, reconhecer a boa vontade que tivemos de registar e conservar, para a história e a vida do folclore nacional, estas manifestações do património cultural que o povo criou e mantém ainda vivas.

Os bailados mirandeses de coluna ou paralelos, de dois dos quais fazemos a publicação nesta colectânea, o *Galadum* e o *Pingacho*, são da mesma família coreográfica, mas de músicas e letras diferentes, e a própria coreografia também algo difere, aos quais acrescentamos as «*Ligas Berdes*», que também se chamava antigamente *Habas Berdes*, o que nos faz conjecturar ser a sua origem espanhola, bem como o *Maganão*.

Ainda nos ficam de fora mais alguns para outra oportunidade, se nos sobrar o tempo e a saúde.

Os três primeiros têm letra em puro dialecto mirandês, só o «*Maganão*» tem letra em português. Cremos (A. M.) que o P.<sup>o</sup> Firmino Martins já registou esta letra como bailado, sem o especificar, no seu «*Folclore do Concelho de Vinhais*», vol. I, pág. 544.

O significado dos dois últimos não difere do significado que se dá à cerca dos dois primeiros, dos quais fizemos estudo exaustivo.

Quanto aos *repassados*, que são expressão coreográfica puramente mirandesa, julgamo-los de criação autóctone. Ainda pensamos que teriam qualquer familiaridade com a *Murinheira Galega* (creio que o disse algures e em algum tempo, ou o escrevi (A. M.), mas, depois de ter observado bem a coreografia da «*Murinheira*», nada encontramos nela de familiar com os *repassados* mirandeses.

Estes constituem um numeroso grupo de danças que conservam simultaneamente viva, elegante e simples, uma das mais puras expressões da coreografia popular não só mirandesa e trasmontana, mas também portuguesa e peninsular.

Estes *repassados* constituem uma verdadeira família coreográfica, tendente a aumentar em número (a qualidade é sempre a mesma) que se executam sempre por grupos de 4 dançantes mixtos, múltiplos de 4. Quanto maior for o número de grupos mais rica se torna a sua expressão panorâmica e mais espectacular a sua roda e a individualização dos grupos em autêntico formigueiro dançante, com graça e certeza de passos.

É um bailado de terreiro que tanto se executa ao som de canto, com ou sem acompanhamento instrumental, como só ao toque dos instrumentos de música local e popular, como a gaita de fole, caixa e bombo, a flauta pastoril monotubular, de três orifícios, o tamboril, o realejo, o bombo e ferrinhos. Actualmente também aparece já a ser dançado nos terreiros das nossas aldeias ao toque do acordeon, ferrinhos e bombo.

Referimo-nos atrás (A. M.) às romarias do Naso, da Trindade e de Duas Igrejas, em que se bailava o *repassado* durante dois dias e duas noites, sobretudo no Naso. Os pastores, pastoras e boieiros, iam preparados e aparelhados, para dançarem ao desafio em grupos isolados. Num grande campo, por toda a parte, se viam e ouviam os realejos e os pares dançando sem parança. Os próprios tocadores eram bailadores. Então sim, era expressão campestre de alegria, bem pura e espontânea, de uma mocidade, que vivia o seu mundo de tradição e da própria natureza rural.

Cronologicamente não nos é fácil estabelecer datas de origem, mas a sua expressão circular inicial e o namoro repasseado frente a frente com singular galanteio, levam-nos para trás do século xvii.

A letra traduz-se em quadras de redondilha, sempre menor, para os passos repassados, às vezes redondilha maior para as partes circulares, em *Solidana*, *Para Namorar Morena*, *Verde Gaio* e *Maripum*, e menor nas circulares de *Giriboilas*, *Fui-me a Confessar*, *Madre Abadessa* e *Balentim Trás Trás*. De todos os repasseados, serão as *Giriboilas* o mais castigo e primitivo, cuja letra, como a de *Para Namorar Morena*, são em mirandês puro. Os outros têm letra em português, fruto de posterior criação popular.

Estes bailados são expressão de pura rusticidade. Não cremos que tenham tido qualquer influência vinda de salões aristocráticos, que nesta zona, apenas os houve no renascimento, na velha cidade de Miranda, mas que não devem ter influenciado nesta matéria os aldeãos, que se viram fulminados pelos bispos dos séculos xvii e xviii, nas disposições das visitas pastorais, com penas que iam desde multa pecuniária à prisão e excomunhão <sup>(1)</sup>.

---

(1) Vale a pena transcrever o código, que segue, provisão do bispo de Miranda D. Frei Aleixo, dada em Duas Igrejas, aos 26 de Outubro de 1760.

— «Temos notícia que, neste lugar de Duas Igrejas não há festividade maior em que não deixem de sair com sua Comédia pública, acabando com várias Danças de homens com mulheres; e porque semelhantes representações induzem hum adjunto que he a occasião de muitos escandalos e pecados, misturando assim o profano com o Sagrado e, tudo originado das Comédias que continuamente fazem, principalmente na última Oitava da Paschoa, na festividade de Santa Bárbara: pelo que mandamos ao Reverendo Párocho, sob pena de suspensão de suas Ordens e as mais a nosso Arbítrio totalmente impedião semelhantes Comédias, feitas a título de Devoção; porque senão impedimos aos Povos os seus divertimentos, não podemos consentir estes como cultos oferecidos aos Santos, porque seria consentirmos uma Chimera...».

Era a lei do chicote que de nada valeu, e o povo de Duas Igrejas, continuou a exhibir na Festa de Santa Bárbara, ou «Festa das Flores», a mesma «Dança das Flores», até aos nossos dias e a fazer a *Pandorca*,

Não incluímos aqui os bailados repasseados de acompanhamento simplesmente instrumental, que como dissemos ficam para outra ocasião.

Iniciamos estes singulares bailados repasseados pelas *Geri-boilas*, que julgamos o mais antigo e castiço com estudo

---

ou cortejo de chocalhos em volta das fogueiras, à porta de todas as casas, na véspera da mesma, ou seja no sábado (em vez do arraial, com aglomerado e baile colectivo), com os cânticos de grupos a Santa Bárbara, pedindo livre os «*trigos e centeios*», «*também os seródios*», de «*Raios e Pedras*» enquanto os rapazes, os gaiteiros e os mordomos, vão circundando todas as fogueiras que na noite se vão acendendo às portas das habitações, como chama propiciatória à Santa Virgem e Mártir Bárbara, padroeira contra as trovoadas, como celebração de Maio.

Mas no capítulo 16 das disposições sobre a mesma visita pastoral determina mais o seguinte, com terríveis ameaças que de nada valeram, porque os povos continuam e as tradições têm muita força, pois foram e serão sempre um «*impulso vivo*», como lhe chamou um dia em um congresso de História, o Prof. de História Medieval da Universidade de Barcelona, Doutor Emilio Saiz. Eis a disposição episcopal: «E porque devemos atalhar os pecados e escândalos que nascem de dançarem homens com mulheres, e *que já se tem proibido por pastorais de nossos antecessores*, para desviarem ruínas espirituais que se seguem de semelhantes danças, de que anda sendo guia o inimigo comum; mandamos aos Reverendos Parochos proibão totalmente semelhantes desordens; e sob pena de suspensão lhes determinamos condene as mulheres q. se meterem a dançar com os homens, e aos homens que se meterem a dançar com as mulheres pela primeira vez em dez tostões; e na segunda, nos dê parte p.a lhes fazermos pagarem dous mil reis de Aljube; e não querendo pagar a dita condenação primeira de dez tostões, dentro de tres dias, os evite p.a fora da Igreja, e carregandolhe as ceusuras atté de participantes, e pagando os absolvão».

No capítulo seguinte, os compara com «os Bárbaros e Gentilismo». Cap.º 17. «— E porque sabemos que os moradores deste lugar imitando os Bárbaros e Gentilismo costumão aplaudir as suas festas com lutas»...

Estas seriam as lutas entre casados e solteiros, na festa de S. João, em 27 de Dezembro, na cerimónia do *Encerramento do Corregedor* em que solteiros e casados, antes da missa da festa, lutavam por vezes durante várias horas, para não deixar *encerrar* o *corregedor*, que era, e é ainda, o último rapaz que casou nesse ano na povoação, e depois de várias andanças aos ombros dos dois mordomos de S. João, que são sempre solteiros, o *corregedor* é encerrado no curral da casa da Abadia, mas os casados não o querem deixar *encerrar*, opondo-se às portas do mesmo curral,

pormenorizado e indicação dos vários passos da dança, indicados como padrão, em desenhos coreográficos esquemáticos com a respectiva letra.

Como os vários repasseados são todos do mesmo tipo das «Giriboilas» (12), visto que os seus passos e trespases são perfeitamente sobreponíveis, limitamo-nos a apontar para cada um aquilo que os distingue, quer por ser mais rápido, ou mais lento, ou mais ou menos pulado, nesta ou naquela fase do conjunto coreográfico.

No discorrer do estudo de algumas danças, por acidental comparação, referimo-nos a um ou outro aspecto de manifestação etnográficas similares noutras regiões.

O tema merecia análise comparativa mais demorada para melhor sistematização dos aspectos similares, ou como seu enquadramento nos complexos da cultura popular tradicional, ou em determinados estados de evolução.

---

que são de carro, para onde os mordomos que o levam aos ombros, depois da última jornada ao som dos gaiteiros, tentam atirá-lo. Então se gera a luta e costumam vencer os casados que têm levado os solteiros a reboque, corpo a corpo, a mais de trezentos metros de distância. Para esta luta, costumavam levar os fatos mais velhos, donde sempre saíam para mais não poderem ser vestidos.

Lembramos que S. Martinho de Braga em seu «De Correctione Rusticorum» já no séc. v se levanta contra as celebrações solsticiais e calendáricas dos seus cristãos suevos, nossos antepassados. Costumes que eles traziam do Gentilismo, e como o Douro continuou a correr para o mar, as festas da *Rusticidade*, continuaram até aos nossos dias, no último quartel do século xx. De nada valeram as combinações despóticas, porque nunca se quis reconhecer a verdadeira alma do povo, «a alma funda das gerações», como lhe chamou o grande Pontífice Pio XII. (Ver António Maria Mourinho, «A Dança na Antiguidade e na Idade Média», in «Revista de Dialectologia y Tradiciones Populares», Tomo xxxii, Madrid, 1976 — CADERNOS 1.º, 2.º, 3.º y 4.º págs. 382-383; e «DE CORRECTIONE RUSTICORUM», de S. Martinho de Braga, in «HESPAÑA SAGRADA», Tomo xv, págs. 425-433» Apend. 3, «SANCTI MARTINI RAGARENSIS Opera».

Esta gente da Riba Douro, e muito particularmente das povoações confinantes com as suas arribas, são de forte descendência castreja pre e proto-histórica, e Duas Igrejas é uma das de maior documentação arqueológica e socio-cultural.



Mas como dissemos atrás, e repetimos novamente, a tarefa seria longa e custosa.

Bem é prevenir a quem não esteja familiarizado com os modernos estudos etnográficos de Folclore, que certos aspectos de expressão da alma e da vida tradicional dos povos estão bem longe de serem aquilo que muitos supõem: simples mascaradas burlescas ou puros devaneios de imaginações mais ou menos delirantes.

As criações populares que a tradição e o uso consagraram são criações sérias, instrumentos e elementos da vivência popular, expressões culturais que fazem parte do património cultural e espiritual das regiões e das pátrias.

Há longínquas e respeitáveis origens mágico-anímicas, em muitos aspectos, ou manifestações etnográficas, embora algumas à primeira vista pareçam absurdas e porventura ridículas. Todas tem as suas motivações e podem ser elos preciosos de uma cadeia de factos culturais, que nos levam a enriquecer e enobrecer cientificamente a História e a Antropologia Cultural.

O nosso povo sempre soube, e sabe, cantar, bailar e rir.

O canto, e a dança refletem, muitas vezes, índole milenária de emoções dos mais variados estados de alma. Tantas vezes exteriorizam sentimentos profundos de veneração e culto pelas forças da Natureza, criadora da renovação cíclica das plantas, com suas flores, frutos e sementes, renovação que é, essencialmente, razão da continuidade da vida na Terra.

Setembro de 1980.