

IBEROGRAFIAS

52

MÚSICA E TRADIÇÃO: SONS, OBJETOS, INSTRUMENTOS E PAISAGENS

Helena Santana
Rosário Santana

IBEROGRAFIAS

52

Coleção Iberografias
Volume 52

Título: Música e Tradição: Sons, Objetos, Instrumentos e Paisagens

Autores: Helena Santana e Rosário Santana

Apoio à edição: Ana Margarida Proença

Pré-impressão: Âncora Editora

Capa: Sofia Travassos | Âncora Editora
Fotografia: Photo by Magnific

Impressão e acabamento: Locape - Artes Gráficas

1.ª edição: Setembro de 2026
Depósito legal n.º xxxxx/26

ISBN CEI: 978 989 8676 54 2
ISBN: 978 989 591 067 0

Edição n.º 41052

Centro de Estudos Ibéricos
Rua Soeiro Viegas n.º 8
6300-758 Guarda
cei@cei.pt
www.cei.pt

Âncora Editora
Avenida Infante Santo, 52 – 3.º Esq.
1350-179 Lisboa
geral@ancora-editora.pt
www.ancora-editora.pt
www.facebook.com/ancoraeditora

O Centro de Estudos Ibéricos respeita os originais dos textos, não se responsabilizando pelos conteúdos, forma e opiniões neles expressas. A opção ou não pelas regras do novo acordo ortográfico é da responsabilidade dos autores.

Apoio:



INTRODUÇÃO	07
PARTE I	
ELEMENTOS DE UMA IDENTIDADE PRESENTE NOS RITUAIS FESTIVOS DA REGIÃO DA RAIA	13
QUANDO A MÚSICA, A AÇÃO E A DANÇA SE CRUZAM EM TERRITÓRIOS DE FRONTEIRA: A DANÇA DOS PAUS	29
Origens e características da Dança dos Paus	32
A sua vivência nos dois lados da fronteira	36
As Festividades: Rituais e Ritos – constituintes e função	41
A PRÁTICA MUSICAL AO SERVIÇO DA FESTIVIDADE E DA FESTA, DO RITUAL E DO RITO: A FLAUTA DE TAMBORILEIRO	47
O som e a paisagem: elementos de memória e património das gentes e dos locais	49
Quando os ritmos e os rituais de trabalho ditam os sons e as paisagens sonoras de uma região e país	53
O conjunto da flauta de tamborileiro	56
A PEDRA, A CONCHA E O HOMEM: OS SONS QUE EMERGEM DE UMA PRÁTICA MUSICAL EM TERRITÓRIOS DE FRONTEIRA	63
As pedras e as conchas, instrumentos musicais	66

A vila de Arronches	70
A concha, um símbolo dos Caminhos de Santiago	74
O TOQUE DOS SINOS DESENHANDO A PAISAGEM	79
Delinear o som, a prática, a obra e a paisagem	81
O toque dos sinos esboçando um outro olhar sobre a paisagem	84
Os sinos na região da raia: o Nordeste Transmontano	89
PARTE II	
A MÚSICA COMO TERRITÓRIO DE AFIRMAÇÃO CULTURAL	97
A MÚSICA NO RITUAL E NO RITO DA ENCOMENDAÇÃO DAS ALMAS NA REGIÃO TRANSFRONTEIRIÇA DE GUARDA/SALAMANCA	109
O ritual da Encomendação, Lamentação ou Amenta das Almas	113
Onze Encomendações das Almas de Fernando Lopes-Graça	119
SETE CANÇÕES CASTELHANO-PORTUGUESAS DE RIO-DE-ONOR DE FERNANDO LOPES-GRAÇA	123
A criação de obra numa região sem barreiras linguísticas ou territoriais	127
<i>Sete Canções Castelhana-Portuguesas</i> de Rio-de-Onor de Fernando Lopes-Graça	130
AS MÃOS E OS FRUTOS DE EUGÉNIO DE ANDRADE PELA MÃO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA	139
Estrutura poética	146
Componente musical	150
MAR DE SETEMBRO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA: VIESES SONOROS E MUSICAIS EM EUGÉNIO DE ANDRADE	155
Uma obra onde o olhar se dilui e a música se revela	157
CONCLUINDO	173
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	177

Introdução

“Há dias em que madrugamos e julgamos que vamos apanhar Deus. Em vão: Deus levanta-se sempre mais cedo!...”

Eduardo Lourenço

Conhecer e divulgar a riqueza do património histórico e cultural que se percebe nos elementos que conseguimos distinguir no contacto e na relação que obrigatoriamente estabelecemos com as populações e os lugares que visitamos, é urgente. Da relação que com eles fundamos, nasce a hipótese de criação de um outro sentido, o qual, aos poucos, vislumbramos no nosso ato de visitar e perquirir a paisagem. São eles que nos dizem dos modos de ser e estar das populações, mas também das suas faculdades enquanto povo e nação. De uma riqueza ímpar, percebemos que, ao longo do tempo, vão revelando os constrangimentos resultantes das políticas perpetradas pelo governo da nação e que, muitas das vezes, são castradoras dos seus territórios. A sua gente resiste, assim, estoica e heroicamente, habitando esses lugares. No que aos elementos materiais desse nosso património histórico e cultural concerne, esta realidade é um facto. As infraestruturas saídas da implementação de políticas de desenvolvimento compatíveis com o conhecimento científico e tecnológico alcançado ao longo dos séculos, desenham os elementos dessa nova paisagem. Algumas vezes percebemo-los de forma menos integrada do que aquilo que gostaríamos de alcançar, pois que de aniquilamento e desvirtuamento das características e da genuinidade do lugar se fazem. No que concerne os elementos imateriais, as consequências da implementação de algumas políticas de desenvolvimento menos aprimoradas e potenciadoras de um bom desenrolar da atividade humana, revelam-se igualmente perversas e aviltantes. O apoio a iniciativas de cariz cultural e artístico costuma ser residual, assim como o é, também, o interesse que ainda descortinamos por tudo aquilo que de mais genuíno e autêntico o povo tem.

Contudo, mais cedo ou mais tarde, o preço o pagar surge e, mais recentemente, fruto de uma maior consciência desta realidade, antevemos uma mudança de atitude por parte não só do governo central como das novas gerações. Neste sentido, o interesse por regiões

do território que até há bem pouco tempo eram consideradas como pobres e desinteressantes, bem como por tudo aquilo que consideravam ser um saber e práticas do passado, faz-nos prever que alguns dos nossos costumes e tradições, aqueles que consideramos como geradores da nossa identidade, não corram mais o risco de desaparecer. As práticas detentoras de um modo de produzir considerado como artesanal e mais sustentável, como eram aquelas praticadas pelas gerações anteriores e que aos poucos corriam o risco de desaparecer, começam agora a emergir do esquecimento e do pântano em que se encontravam. Este facto, consequência não só do desmerecimento a que se viam votadas, mas também pelo facto de os seus artesãos, conhecedores da sua ciência e prática, aos poucos irem desaparecendo sem deixar o registo da sua práxis, foi, nalguns casos, travado a tempo. O rejuvenescimento de algumas manufaturas, bem como de algumas práticas artesanais, culturais e artísticas tem vindo a ser implementadas, pois uma outra consciência cultural e ambiental aflora. O facto consubstancia-se, obrigatoriamente, numa transformação ao nível da paisagem, mormente a sonora.

O conhecimento e o registo do modo como se faz, e a valorização desse conhecimento por parte tanto das gerações mais novas, bem como das autoridades governamentais, ajuda a que o valioso património histórico e cultural que possuímos não se extinga e, em alguns casos, até prospere. Assim, a recolha de informação junto das populações é uma ferramenta essencial para que estes saberes não se percam no esfumar dos tempos. Pretendendo o registo de algumas práticas, o nosso trabalho pretende contribuir para a preservação e divulgação de algum do nosso património histórico e cultural. O registo dos conhecimentos, práticas, saberes e tradições que, de outro modo, se veriam perdidos pela privação do contacto que um dia, mais cedo ou mais tarde, sucederá, será o contributo que pretendemos fixar. Fruto de o contínuo passar do tempo, a sua irremediável perda, quando não acautelada, deixar-nos-ia órfãos dessa realidade, pois que aqueles que a detêm a levarão consigo para o túmulo, impossibilitando o acesso a um conhecimento que não podemos, por isso, mais alcançar.

Face à ineludível privação de um património que se não for registado, estudado e divulgado se perderá, surge a necessidade de efetuar o seu estudo e divulgação de modo a que não se esvaia nos elementos de um crivo do tempo que sempre diligencia o esquecimento daquilo que não se procura ou frui, vislumbra e sente, conhece ou pratica, aniquilando a possibilidade de construção de uma identidade nossa e de uma memória. No seu registo e divulgação, constrói-se e reconstrói-se ainda um sentido de comunidade, pois que é do seio do povo e da comunidade que eles emanam, promovendo o respeito por aquilo que não conhecíamos e que, por isso, não valorizávamos nem procurávamos perceber, reter, compreender ou considerar.

O que se pretende, por agora, para além da salvaguarda de alguns elementos do nosso património histórico e cultural, material e imaterial, é a divulgação dos atributos próprios

a algumas práticas culturais e artísticas que pela região da raia identificamos. Nesta região, um espaço particular do nosso território pois que se encontra moldado pela vivência de um espaço de fronteira, inferimos que seja real a influência das gentes do outro lado desta linha que demarca administrativamente o espaço do nosso território. Conscientes da dimensão da realidade que afrontamos, compreendemos a nossa pequenez. Contudo, e porque é real a proposição do poeta António Machado, quando nos afirma que o caminho se faz caminhando, pretendemos com este conhecimento cooperar para a construção, preservação e divulgação de um mosaico de saberes, práticas, memórias e identidades, o qual antecipamos culturalmente bastante rico e, materialmente, bastante revelador dos tempos e espaços de vivência das gentes destes lugares.

No que concerne em particular a prática musical, presumimos que ao longo desta região também não será difícil encontrar exemplos de modos de celebração da nossa cultura onde a interação entre os dois povos se manifeste e a música encontre um lugar de merecido destaque. Acompanhando o homem desde sempre, ela descobre os meios e os recursos de se fazer presente ao longo de toda a sua existência, aquando dos momentos de celebração em contexto social ou familiar, mas também nas diversas festas e romarias que organiza aos Santos Padroeiros, a Nossa Senhora e à Virgem Mãe, bem como aos Santos da sua devoção. Enquanto fenómenos culturais que emergem por todo o território, possuem como objetivo a celebração e criação de momentos de salutar convívio, louvando, glorificando e agradecendo a Deus e ao mais alto. Neste contexto, a música realizada em contexto familiar ou comunitário, vai enformando o modo como os homens vivem e sobrevivem, comunicam e se instruem no espaço deste território.

Analisando o modo como a música e a sua prática se apresenta nas festas e romarias que ao longo do ano irradiam um pouco por toda a região de fronteira, percebemos que são sustentadas por formas, práticas e elementos de natureza material ou imaterial, que nos expõem as vivências e os recursos do lugar. Neste contexto, percebemos que algumas vezes a sua práxis se efetua com o predomínio da voz, outras vezes de instrumentos, outras ainda, combinando voz e instrumentos. Em alguns contextos é interpretada por um único cantor/instrumentista, outras vezes necessitando da presença de um agrupamento musical. Uma vez acompanha o ritual e o rito, outras dimana espontaneamente no contexto da vida do homem nesse lugar.

Fruto da diversidade que descobrimos ao nível da sua *performance*, desenvolveu-se em nós a curiosidade sobre os modos como a música e a sua prática surgem formadas no espaço e no tempo desse território. Enfocamos, assim, a nossa atenção, maioritariamente, no contexto da sua realização em contexto festivo. Sabendo a importância que a música de raiz tradicional e popular teve para alguns dos nossos maiores compositores, importante se fez perceber o modo como alguns dos elementos que aí recolhemos transcorrem para

o universo da música erudita portuguesa contemporânea e, em particular, aquela que se baseia em recursos provenientes da recolha e estudo da nossa música tradicional. De modo a contextualizar e enfocar o nosso objeto de estudo procurámos um compositor maior da nossa história, Fernando Lopes-Graça (1906-1994), e um escritor maior da nossa literatura, Eugénio de Andrade (1923-2005) que, natural da região da raia, foi após a leitura de parte da sua obra, o gatilho e o desassossego que nos possibilitou entender o seu modo de ler, pensar e sentir o mundo.

Os resultados alcançados são obrigatoriamente diversos, exigindo de nós a definição de um fio condutor para o nosso trabalho e, conseqüentemente, para o nosso discurso. Para que possamos difundir os dados alcançados, sejam eles recolhidos a partir da prática e análise de rituais e ritos, festas, romarias e tradições, partimos do modo como o homem enforma o objeto da sua criação, não esquecendo o contexto em que este promana, de modo a melhor compreender o objeto da nossa indagação. Será sempre do seio da comunidade e do povo que vimos despoletar as formas musicais mais genuínas, bem como dos contextos e práticas mais autênticas. As mais das vezes, são como gemas preciosas que necessitam unicamente da vontade de alguns, e da perseverança de muitos, para que consigam medrar, pois que o seu desconhecimento leva a que, de algum modo, comecem a ser esquecidas no fluir do espaço-tempo. De modo a não se finarem, os elementos que agora relevamos, inseridos que se encontram neste campo de ação, são objetos de estudo para investigadores das mais diversas áreas, pois que podem ser abordados de diferentes formas, requerendo tanto da nossa parte, como daquela de quem os indaga, competências diversas para que os possamos compreender, perceber, manipular e registar.

PARTE I

Elementos de uma identidade presente nos rituais festivos da região da raia

“A cultura é um exercício de desestruturação, não de acumulação de coisas. É uma constante relativização do nosso desejo, legítimo, de estar em contacto com aquilo que é verdadeiro, belo, bom.”

Eduardo Lourenço

Tanto histórica como culturalmente, os territórios de fronteira demonstram possuir uma herança muito rica, encontre-se ela adstrita a festas e festividades de cariz religioso, como de carácter profano. Geograficamente, a constituição de uma linha de fronteira define-lhes o carácter, bem como o modo como as gentes se afirmam a partir das componentes culturais e artísticas que disseminam ao longo dos tempos, épocas e lugares. O papel de defesa que a região de fronteira desloca para si, consequência das sucessivas invasões de que o país foi, e em alguns casos ainda é alvo, exige, àqueles que habitam esta região, a circunscrição dessa linha de fronteira, esteja ela definida a nível administrativo, político, histórico e cultural, como a nível económico, social e artístico. O facto permite-nos, enquanto indagadores do território, reconhecer, em alguns casos, a presença de marcos identitários diferenciadores de alguns modos de ser e agir dos povos de um e outro lado da fronteira. Noutros casos, consequência de um são e salutar convívio entre os povos, a aceitação e integração dos elementos caracterizadores dos espaços de vivência e cultura desses povos, é real.

Contudo, e de modo a demarcar essa linha, mais administrativa que vivencial nalguns casos, surge ao homem a necessidade de se mostrar diverso, clamando no modo como vive e se expressa, uma identidade e resistência maiores que exterioriza nos modos como prepara e vive os momentos de celebração e festa. O amor que demonstra pelo espaço do seu território, revela-se não só no modo como se manifesta materialmente, mas também na forma como concebe e exprime todos os elementos imateriais que percebemos como identificadores das suas cultura e tradição. Neste conjunto encontramos todos os elementos que transcorrem no manancial de rituais e ritos, crenças e tradições, que achamos numa qualquer região do nosso país e, sobretudo, em uma qualquer região da raia portuguesa e espanhola.

Revelando-se mais ou menos apropriados às mais diversas circunstâncias, ou até a circunstância nenhuma, apenas existindo porque o povo reivindica os meios necessários ao ultrapassar da rudeza de uma vida de provas e fadigas, os rituais e ritos, as crenças e tradições que granjeamos, permitem-lhe o alcançar dos meios e recursos necessários à sobrevivência não só física, como moral e espiritual. O amor pela sua região revela-se ainda no modo como forma e enforma a realidade, uma posição de resistência e resiliência em face do que se encontra do outro lado, seja da fronteira, seja de si ou do outro, e que nada mais, nada menos é, do que o desconhecido. Se a vida é penosa e o trabalho árduo, a agrura que dos espaços e tempos da sua existência emana, é fator de contínuo pesar. Este facto exige-lhe a procura de meios para deste facto se abstrair, mesmo que por curtos períodos, para que a insanidade não se estabeleça. Neste contexto surge a necessidade de criar, quando não recriar, momentos de celebração e de festa, os quais são elaborados de modo a lhe concederem momentos de franca alegria, prazer e satisfação.

Noutro contexto, e de modo a auxiliar o modo como vive e capta a realidade, seja a sua ou a dos outros, eclodem algumas crenças e tradições que acompanham o homem ao longo da jornada. No caso particular das festividades, das festas e romarias que aos Santos da devoção dirige, intentando amenizar a existência, elas exprimem a necessidade de experienciar momentos de convívio e lazer, mas também aqueles que de gratidão e homenagem se mostram quando aos que em momentos de maior aflição se dirige, implora e invoca. Se nos referimos em específico às festas de carácter religioso, não podemos esquecer, contudo, aquelas que irrompem em contexto puramente profano, bem como aquelas decorrentes da jorna de trabalho. Sejam realizadas no final do dia, ou da temporada de trabalho, elas servem para o alívio do corpo e da alma, pois que de convívio e confraternização se fazem. É nestas ações que o homem estabelece os laços de fraternidade e de solidariedade que tanto faltam. Em outro, o convívio e a interação com aqueles que por via do seu conhecimento e prática detinham o saber necessário ao desenvolvimento de uma atividade, provia os mais novos do conhecimento necessário à manutenção e prosseguimento de uma qualquer atividade. Segundo Serra (2001, p. 23),

“a sociedade atual, mormente a que trabalha ou reside nas grandes urbes, está cada vez mais afastada dos ritos lúdicos e festivos que acompanhavam e caracterizavam os antigos trabalhos do mundo rural, realizados por alegres e ruidosos grupos de rapazes e raparigas, homens e mulheres. Os ciclos de trabalho-jogo do calendário agrícola e pastoril ajudam-nos a perceber, mais claramente, os saberes, as técnicas, as crenças, os valores e as atitudes dos homens do campo”.

A sua fruição e o entendimento que possamos alcançar da sua práxis, permite-nos compreender e registar o modo como a vida se faz e emana de uma qualquer região e

cultura, contribuindo para que não se extinga no espaço-tempo da vida da terra e dos povos que nela habitam.

Num mundo que se torna a cada dia mais global e globalizante, num mundo que se apresenta cada vez mais competitivo e fugaz, num mundo onde os interesses económicos superam todos os outros, vimos surgirem outras formas de encarar a vida, numa conduta que indicia formas de ser e ter mais coesas, genuínas e sustentáveis, sem medo ou pudor de mostrar um lado mais humano e marcadamente espiritual. Esta outra forma de estar, anulando progressivamente a anterior, releva, no nosso entender, aquilo que o global compeliu numa ação perversa e aviltante. Num olhar para dentro, o homem percebe a necessidade de fazer emergir, nos tempos e espaços que tantas vezes negligenciou, modos de ser, fazer e estar mais puros e consentâneos com os tempos e os lugares que habita. As festas e romarias, manifestações culturais que destapam a sua identidade, definem momentos privilegiados de descoberta de si e do outro, tendo, não só uma dimensão e função religiosas, como fundamentalmente profanas. Marcando o ritmo da vida, definindo labores nos tempos e ritmos que estruturam, surgem apoiadas num tempo que se define nas estações do ano, mas também em diversos aspetos de ordem social, religiosa, moral e cultural. Para que se concretizem, organizam-se grupos de trabalho, muitas vezes aqueles que desfrutam da presença de mordomos, para que os rituais e os ritos irrompam. Nasce assim um sentimento de grupo e de pertença, confirmando o valor das relações sociais e grupais que se identificam aquando destas concretizações¹.

Se a existência ao longo do território de associações culturais e desportivas anuncia uma necessidade de se valorizar nestas áreas, a presença de numerosos edifícios de cariz religioso um pouco por toda a região da raia, denuncia a forte ligação a Deus e ao mais alto por parte da população que nela reside. Sendo bastante crente, a organização de festas e romarias em honra dos seus Santos Padroeiros e de devoção, bem como a Nossa Senhora e à Virgem Mãe, fazem, obrigatoriamente, parte dos hábitos e costumes da população. Nos espaços multiculturais em que vivemos, a tradição pode ser a ferramenta útil à convivência entre os povos, motor de relações sociais e interpessoais humanizadas, e fator de equilíbrio económico e social de valor. As celebrações atingem o seu apogeu nos territórios em que as festas são lugar obrigatório de romaria e surgem ainda outros tipos de manifestações culturais, estas de cariz marcadamente profano, que se mantêm graças à perseverança de grupos de homens e mulheres que não desistem, e que são aquelas relativas às tradições ligadas às festividades do Carnaval, da Páscoa, dos Santos Populares, as quais contribuem para a manutenção da coesão grupal, o são convívio e o desenvolvimento social. Sustentadas por

¹ Contudo, algumas vezes, estas tradições são adulteradas por vivências e influências externas. Por razões sociais e materiais diversas, tendem a desaparecer como realidade identitária e viva, desenvolvendo-se processos de aculturação vários.

práticas culturais e musicais particulares, tendem a permanecer inalteradas no que à sua essência diz respeito.

No caso particular das festividades e festas ligadas a um momento particular do calendário judaico-cristão, o final do inverno e início da primavera, percebemos a implementação de um conjunto de rituais e ritos que visam o renascimento e a libertação. Neste sentido, um pouco por todo o país, e também pelo mundo, surgem rituais e ritos, tanto iniciáticos como de natureza libertadora, que visam a passagem à idade adulta, mas também o expurgar de energias maléficas, o domínio das forças do bem e do mal, da fertilidade, de si próprio e do outro. A todos estes rituais subjaz uma fase iniciática à qual todos se devem submeter. Quando bem superada, esta etapa outorga àqueles que a ultrapassam, elementos distintos dos anteriores e que os tornam mais capazes para enfrentar o mundo e a vida. Implicam sempre um morrer para um nascer de novo, tocando o oculto e o misterioso. No dizer de Morin (1988, p. 111),

“Com efeito, a iniciação é a passagem para uma nova vida: entrada na sociedade dos adultos, na sociedade secreta, arcaica ou contemporânea, ou na sociedade religiosa dos mistérios. Quer tenham lugar na África Negra, na Austrália, na América dos Índios, tanto nos Canacas como nos Ashintis, tanto na Europa moderna como na antiguidade [...], os ritos de iniciação são verdadeiros mimos simbólicos da morte e do nascimento, que traduzem o grande tema analógico: ‘chegar à vida nova passando pela morte’”.

Em outro,

“a sobrevivência de costumes antigos à margem de uma explicação lógica para causas e origens que permanece no mais insondável dos segredos fá-los pertença do domínio do misterioso. Por isso, atraem a curiosidade daqueles que ouvem contar factos da memória coletiva de uma população, confundindo-se com lendas e tornando-se mitos fruto do parco conhecimento que deles se tem” (Ferreira, 2016, p. 9).

Os rituais e os ritos, iniciáticos ou outros, obedecendo a um protocolo, contêm em si um cerimonial. Nesse protocolo encontram-se determinados não só a forma como decorre o ritual e o rito, como o modo como se encontra organizado e hierarquizado o grupo que origina a prática. Uma praxe e uma práxis se fazem então presentes, imanando códigos de prática e conduta a que todos devem obedecer. Como meios de sociabilização e integração social, são da máxima importância nos meios onde se desenvolvem, contribuindo para o autoconhecimento, o desenvolvimento, a partilha e a manutenção destas práticas que, quando bem dirigidas, promovem a coesão social e comunitária.

Assim sendo, antevemos que as festas de inverno, os rituais e ritos que se desenrolam no final de inverno e início da primavera, contenham em si uma necessidade de interação,

integração e comunicação com os outros e os grupos associados, mas também a necessidade de contacto com o indizível. Neste sentido, a festa obedece a um ritual e um rito que lhe determinam não só as componentes, como a forma e a sequência das partes, propiciando um todo que visa alcançar e conseguir as bênçãos e graças do mais alto. Associadas aos ritos de fertilidade, do renascimento e libertação, ritos próprios e necessários às boas práticas das sociedades ditas rurais, induzem, quando bem constituídos, um sentimento de segurança em toda a população. Concomitantemente, revelam-se de primaz importância para o bom funcionamento de toda a comunidade, contribuindo para o seu desenvolvimento tanto a nível económico, como social e cultural.

Como todas as práticas que contêm uma práxis, um cerimonial, regras e códigos próprios, encontram-se a elas associadas o uso de indumentárias próprias, compostas, quantas vezes, por fatos e máscaras que, ao cobrir todo o corpo e rosto, visam o anonimato, a transfiguração e transformação daquele que o porta. Nesta prática, adquire o seu usuário, no seu usufruto momentâneo e conveniente, dotes superiores. São esses que lhe outorgam e autorizam, no momento da prática do ritual e do rito, o contacto com os seres superiores e a aquisição, para posterior doação, das bênçãos e graças obtidas. As festas de inverno, os rituais e os ritos de início de primavera, com recurso a indumentárias e a máscaras são assim comuns dado o intuito da sua prática. Presentes em diversos lugares do nosso território e também do mundo mostram, nesses lugares, particularidades únicas, tais que “os chocalhos, os trajes franjados, o protagonismo dos jovens, os atos licenciosos” (Costa, 2017, p. 16), aquilo que os torna únicos.

Como já referimos, esses elementos concedem, a quem os porta, a liberdade de se fazerem outros e o consequente renascimento e libertação, fator diferenciador do ritual. Relativamente à sua origem territorial, as festividades de inverno, mas também os rituais e os ritos de início de primavera, ainda hoje se concretizam em vários lugares de Portugal, sendo que a literatura histórica e etnográfica lhes concede uma origem cronológica muito remota e atemporal. Neste sentido, Ferreira (2016, p. 10) afirma que

“Muito se tem escrito sobre as possíveis origens destes rituais em que muitos autores as contextualizam estabelecendo uma ligação muito remota aos povos de origem indo-europeia e aos cultos agrários, que atribuíam a estas práticas os dons da promoção da fecundidade e fertilidade, a capacidade de promover a fecundidade e a regeneração da natureza”.

Em outro, refere que são fruto de uma necessidade de libertação de energias e de forças que se encontram retidas e contidas toda uma estação (Ferreira, 2016; Ferreira, 2015).

A contenção, é certo, permitia a sobrevivência; a festividade, a libertação. A festividade era, pois, tida como uma válvula de escape para a população e para todas as tensões que

tinham sido acumuladas em todos, humanos e animais, e se encontravam aprisionadas. Depois de libertadas essas forças que, quando retidas por muito tempo tinham o potencial de se tornar maléficas e malfazejas, o equilíbrio, a força e a energia benfazeja eram restabelecidos, e a vida podia seguir para um novo ciclo de prosperidade e fertilidade, qualidades que, na boa prática do ritual, eram anunciadas².

No que concerne a festividade do Entrudo e do Carnaval, em particular, podemos incluir, para além dos rituais de iniciação e passagem à idade adulta, os ritos do fogo e a leitura dos testamentos, práticas que visam a expurga de todos os males e a purificação para a importante época que se avizinha no calendário religioso e pagão, tanto em território nacional, como além-fronteira³. Esta determinação de tempo e lugar é ainda resultado do definido pela vida no campo, pelo trabalho que se organiza em função dos ciclos da vida e das estações, pela vida que se gera e brota ao sabor do tempo, do trabalho, da vida e da morte que se fazem natureza. Assim, é no inverno que a natureza reclama a calma que regenera, o sangue e a seiva que renovam, surgindo plena de vigor com o calor da primavera. É também neste tempo que o homem se recolhe e vive na sombra dos dias pequenos e frios. Neste tempo, em que aparentemente nada acontece, há lugar para o descanso, o refazimento, a reflexão e a entrega ao mais alto, a Deus, ao Divino e ao Sagrado, buscando uma partilha renovada que convergirá nas festas do solstício de inverno, mas também do Natal, símbolos do renascimento e purificação, do nascimento de Cristo, expoente máximo da renovação. Mais tarde, nas festividades de início da primavera, surgem os cultos da fertilidade e da libertação. Assim, e

“com base no conhecimento empírico das luas e das estações [...] e no conhecimento dos provérbios transmitidos pela oralidade, a comunidade premeditava as atividades a desempenhar ao longo do ano, inclusive as festas: na primavera trabalhava-se nas lavras, nas sementeiras da horta e colhia-se os pomares; no verão cegava-se o trigo e o centeio; no outono vindimava-se e apanhavam-se os frutos secos; enquanto no inverno, a atividade agrícola abrandava, sobrando tempo para o convívio e o lazer. Esta repetição anual das atividades do homem rural, favoreceu não só o surgimento como também a manutenção de festas de cariz agrário. A ciclicidade do tempo, induzida pela natureza, refletiu-se em duas atividades do Homem – o

² Existe, assim, uma forte ligação entre as festas e festividades de inverno com o mundo e a sociedade rural, no que concerne a conduta social e moral, mas também o uso de uma indumentária própria, as diversas máscaras e chocalhos, a prática de desfiles e arruadas pelos mais jovens, os quais se permitem a atos que não seriam admitidos pela prática cultural e social noutras épocas do ano.

³ Permitimo-nos referenciar os lugares de Podence, Lazarim e Salsas, além de outros, nomeadamente em Galiza e Zamora, mostrando que as fronteiras não existem naquilo que concerne a cultura e os costumes dos povos de determinadas regiões ou países, especialmente aquelas de fronteira.

trabalho e a religião – que conheceram diferentes cursos nas aldeias e nas cidades” (Costa, 2017, p. 17).

Nas aldeias, as percepções temporais diferem em função das atividades que se realizam. Nas cidades, as atividades profissionais não dependem do tempo e do ritmo das estações, “nas cidades, os fenómenos naturais perdem importância em relação às determinações sociais, contribuindo para uma perspectiva de tempo linear e cumulativa” (Costa, 2017, p. 18-19). O tempo é aí ditado pelos relógios, pela máquina que gere o tempo e, alheia aos ritmos da vida, do homem e da natureza, coage o brotar da vida, do homem e do conhecimento que se faz necessário à sua autorrealização.

Esta percepção temporal, diferenciada no que concerne as cidades e o campo, remonta à Idade Média, pois foi nesta época que os povos que habitavam as urbes se distanciaram da terra e se afastaram daquilo a que podemos chamar de percepção do tempo apoiada na natureza e nos ritmos de vida próprios ao ser humano e à natureza no que esta tem de mais autêntico e inato⁴. Neste contexto, e nos espaços multidimensionais e multiculturais em que existimos, a tradição pode ser a ferramenta útil à convivência entre os povos, motor de relações sociais e interpessoais humanizadas, fator de equilíbrio económico e social, fazendo surgir outro tipo de manifestações culturais, únicas no panorama nacional⁵.

Neste caso, a forma como olhamos a paisagem, como percebemos o seu som, e o som do ritual e do rito, resulta do conjunto de possibilidades e emoções que, variando de acordo com os espaços e tempos cronológicos, psicológicos e afetivos de quem frui, alarga o leque de emoções que caracteriza a fruição de um qualquer ambiente. Este leque de emoções é o mesmo que se anuncia na premissa da geografia poética dos espaços de natureza íntima, a mesma que permite criar textos musicais e poéticos que traduzam as experiências tidas, onde as indumentárias e as coreografias geradas na propagação dos rituais e ritos se afirmam e descobrem. A poética dos textos, das lendas e das narrativas assomam como uma mais-valia para a dinamização dos patrimónios históricos e culturais nas suas componentes material e imaterial dos lugares. Se os materiais, as formas e os caracteres são

⁴ Novas formas de pensar surgem então no que concerne as fórmulas festivas admitidas nas cidades por oposição aos espaços rurais. Nestes últimos, dá-se “continuidade às fórmulas herdadas, dada a repetição regular dos eventos naturais que tanta importância continuam a ter” (Costa, 2017, p. 19). Nestes, onde a cultura religiosa é muito forte e se encontra presente nas festas em honra dos Santos Patronais, mas também nas de carácter profano, as diversas formas de cultura revelam-se de um tempo e lugar obrigatórios, de um tempo e lugar de romaria.

⁵ E que se mantém graças à perseverança de grupos de homens e mulheres que não desistem face às adversidades dos tempos e que teimam em fomentar as tradições ligadas às diversas festividades, sobretudo as festas de inverno, do Entrudo e do Carnaval. Estas manifestações, ligadas a um período único que é o inverno, e que desde tempos idos tem na sua génese a ocupação de tempos mortos pela inexistência de trabalhos rurais, são únicas em certos lugares do nosso território.

diversos de acordo com a sua tipologia e função, antecipamos que, aquando da sua associação a uma narrativa com personagens específicos e uma dinâmica próprios, uma maior exuberância emocional, cultural e performativa se instale.

A componente musical ergue-se, nestes casos, enformada pelo som ambiente do espaço físico e arquitetónico escolhido. Encontramos, muitas vezes, um sonoro que nos provoca de maneira quase instantânea, aludindo a um sentimento, uma emoção e uma vivência. Construindo-se num espaço de som próprio ao lugar, compõe-se dos sons e verbalizações que rompem no espaço da *performance* erigida. Num e noutro caso, o sonoro desponta como suporte a uma ação física, emocional, concetual, social e vivencial, e a uma intenção de apropriação do outro, da sua atenção e entusiasmo. Espalhados pelo território, os eventos culturais são importantes para a divulgação da nossa música, mas também dos diferentes agrupamentos musicais, dos seus repertórios, espaços, culturas e tradições. A observação das atividades e dinâmicas culturais resultantes, tornam estes lugares mais férteis e empreendedores e, por isso, alvo do nosso interesse e investigação.

A cultura, abordada numa perspetiva antropológica, será tudo aquilo que o homem produz para satisfazer as suas necessidades e que se refletirá nos seus modos de vida, nos produtos que fabrica, nas festas, nos rituais e nas relações que estabelece com os outros, ou no carácter e personalidade que possui. Estruturante dos sistemas, a cultura revela-se na linguagem, sem a qual a herança social, tal como a entendemos, não pode existir. Sistema de símbolos verbais, a linguagem sustenta o diálogo multimilenário que o homem tem travado com ele próprio e com o ambiente que o rodeia, de modo a garantir a sua sobrevivência física, moral e espiritual. Condensada de maneira específica por cada uma das sociedades, fruto das circunstâncias naturais e particularidades históricas adstritas a cada uma delas, define e constitui parte da identidade e unicidade dos locais, assim como dos grupos sociais que encontramos ao longo do território e que se encontram, em face das características que evidenciam, bem individualizados (Martins, 1993).

Culturalmente, os territórios de fronteira, têm uma herança muito marcada. A constituição das fronteiras define-lhes o carácter e o papel de defesa contra as sucessivas invasões de que se vê alvo, demarcando-lhes o carácter reservado, desconfiado e combativo que muitas vezes impera nas regiões de fronteira. Por outro lado, a sua permanência em locais de tão forte impacto cultural, social, político e administrativo, demonstra uma resiliência maior e o amor que a gente destes locais tem pelo território que habita e que detém como seu. De modo a fixar modos de vida diferenciadores, fixam no seu dia-a-dia formas de ser e fazer diferentes dos demais, os quais, a médio e longo prazo, se afirmam num conjunto largo e diverso de saberes e práticas, crenças e tradições, bem como numa conduta musical e artística plena de elementos diferenciadores que intentamos relevar.

Neste conjunto, e porque o homem utiliza a linguagem e a voz, seja ela falada, seja ela cantada, para fazer música, relevamos um património cultural e artístico onde a voz cantada está presente. No repertório que salientamos, um conjunto de canções que achámos registadas nos cancioneiros populares portugueses, e que o homem cria para o ajudar nas lides do trabalho e do campo, mas também para exprimir as suas emoções, encontramos um conjunto de peças apropriadas às mais diversas circunstâncias, apenas existindo porque, e no dizer de Lopes-Graça (s.d., p. 37),

“o povo canta não só para acompanhar os seus trabalhos e as suas folganças, para exprimir as suas dores e as suas alegrias, como porque, sendo instintivamente artista, todas as ocasiões lhe são boas para, gratuitamente, se manifestar como tal”.

Segundo o compositor, o homem aparece nestas e em muitas outras ocasiões, “através da mais espontânea e comunicativa das artes: a música e, dentro desta, da mais imediata das suas expressões: o canto” (Lopes-Graça, s.d., p. 37). As peças que compõe são por isso propícias ao desenvolvimento de atividades de cariz cultural e artístico, mas também de culto, louvor e de ação de graças aos Santos da sua devoção. Quando inseridas em contexto religioso, as suas propostas incluem-se na componente profana da festa, dado que o rito e o ritual religiosos se encontram muito restritos à sua ação. Quando inseridas em atividades de cariz considerado como puramente profano, como o são as atividades de trabalho ou de puro entretenimento, as suas propostas são inúmeras e de uma riqueza que releva a capacidade do homem em criar. Em simultâneo a esta prática surge a exaltação dos elementos de uma religiosidade que também é forte e pródiga nesta região do país, a raia. As celebrações, nas suas componentes religiosa e profana, atingem o seu apogeu nas festas religiosas, sendo lugar obrigatório de romaria tanto para os locais como para os inúmeros forasteiros que a ela se associam, vindos de um e do outro lado da fronteira.

O cancioneiro português é vasto. Não se cingido somente a canções de lazer e de trabalho, inclui também algumas peças relativas a práticas que despontam em contexto religioso e profano. Segundo Lopes-Graça (s.d., p. 32-33),

“além das canções imediatamente ligadas às cerimónias, tradições e maravilhoso da Igreja, como as que se referem ao culto da Virgem, os benditos, as jaculatórias, as ladainhas, etc. que, em nosso entender, [o dele] e sem com esta reserva querer suscitar quaisquer melindres, são, pela sua maior parte, de origem profana, compostas por amadores ou semiprofissionais da música e de valor artístico restrito, outras, muitas outras, traduzem um sentimento religioso mais profundo, mais puro, mais vivo ou mais telúrico, qualquer que seja a feição que este revista – inspiração panteísta ou inspiração cristã – e encerram verdadeiras preciosidades de inspiração melódica

ou, mais geralmente e com dobrada força expressiva, revelando-se mediante vetustas polifonias”.

São desta essência aquelas que encontramos por toda a região da raia e que, apesar das transformações que nelas se detêm, permanecem com a carga simbólica e o espaço de inúmeras vivências que toldam a vida das gentes destes lugares. Resultando de um fluir de acontecimentos, a identidade deste território encontra-se refletida na forma de ser e estar da população e na relação constante que estabelece com os outros e o meio. Essa identidade promana das festas que desenvolve e que seguem determinadas pelo fluir do calendário judaico-cristão. A estas, acrescem ainda um vasto conjunto de muitas outras que, florescendo nos meses de agosto e setembro, terminadas as mais importantes fainas agrícolas, acontecem no tempo das romarias,

“em que moços e moças, velhos e velhas, escoreitos e aleijadinhos, se encaminham, por montes e vales, às vezes durante léguas e léguas, ao Santuário da sua devoção, em grande concurso do povo, que, feitas as preces, cumpridas as promessas ou dados os louvores ao orago, se liberta, numa alegria rútila e saudável, de cuidados e canseiras, folgazando, mercadejando, comendo e amando em toda a simplicidade de espírito e sem qualquer ideia de ofensa aos lugares sagrados” (Lopes-Graça, s.d., p. 35).

No caso particular do culto a Nossa Senhora e à Virgem Mãe, as terras de fronteira são ricas em elementos que podemos destacar. Associado a uma necessidade em específico, a um momento de aflição ou a uma prece de louvor e gratidão, vemos emergir no espaço do território de fronteira o culto a Nossa Senhora da Conceição, Padroeira de Portugal, mas também a Nossa Senhora do Carmo, Nossa Senhora dos Milagres em Aldeia do Bispo, Nossa Senhora das Neves em Lajeosa da Raia, Nossa Senhora da Graça, Nossa Senhora da Oliveira na povoação de Orca no concelho do Fundão, Nossa Senhora da Póvoa ou a Nossa Senhora dos Verdes na região do Monte Aljão no concelho de Gouveia, para além de muitos outros exemplos que poderíamos elencar.

Neste conjunto, faz-se necessário relevar de um modo mais concreto, por via do registo musical que a ela se faz nota, o caso particular da festa da Senhora do Almortão, culto muito praticado na aldeia de Monsanto, localizada no interior centro do nosso país⁶. Situada no concelho de Idanha-a-Nova, junto ao Rio Pônsul, este concelho é composto por dezassete freguesias e considerado o celeiro da Beira-Baixa. Trata-se do terceiro maior concelho do país. A vila está situada num cabeço, conservando ainda várias ruínas que

⁶ Grafamos a identificação da festa da Senhora do Almortão escrevendo a palavra Almortão com a vogal “o”. No entanto, sabemos que existe uma outra forma de grafar a palavra utilizando a vogal “u”. Por uma questão de coerência de escrita vamos utilizar sempre a grafia com a vogal “o”.

denotam a sua importância. O concelho é rico em testemunhos históricos e monumentos, abrangendo a sua área várias aldeias históricas, como Monsanto, já considerada a “aldeia mais portuguesa de Portugal”, Penha Garcia ou Idanha-a-Velha⁷.

As tradições populares e as diversas manifestações religiosas que encontramos nesta região estão muito enraizadas nos modos de vida da população. Sendo elemento de contraste e de singulares tradições religiosas e pagãs, as montanhas que dominam a paisagem contribuem para um clima excecional, refletindo-se na dureza da paisagem e das suas gentes, e no enunciar do seu cancionero. Segundo Lopes-Graça (s.d, p. 32)

“o homem rústico, em contacto com as forças terríficas ou benfazejas da natureza, emocionado pelo mistério da vida e da morte e familiarizado com as seculares doutrinas, práticas e símbolos da Igreja, possui um marcado fundo religioso. A sua religiosidade, simples, directa e por assim dizer realista, revela-se das mais variadas maneiras, reveste-se dos mais heterodoxos aspectos, manifestando-se à margem de subtilezas teológicas, não raro associando as manifestações de um paganismo ancestral aos ritos, alegorias da fé católica, ou resvalando daquelas para estes com toda a ingenuidade e sem a menor ideia de conflito ou heresia. No plano poético-musical, esta religiosidade primitiva e *sui generis* encontra expressão numa variedade infinita de canções e melodias, que constituem sem dúvida uma das maiores riquezas do nosso folclore”.

A Senhora do Almortão, venerada em Idanha-a-Nova, tem a sua festa quinze dias após a Páscoa⁸. O santuário, situado num local isolado junto à barragem de Idanha-a-Nova, congrega peregrinos de várias regiões e insere-se numa região de férteis pastagens, dominada por uma vasta pradaria que mantém um aspeto arcaico e onde encontramos ainda algumas construções dos séculos dezasseis e dezassete, assim como alguns vestígios de antigos muros medievais⁹. O registo musical que neste contexto pretendemos relevar

⁷ A região encerra um notável património natural, possuindo núcleos de grande valor paisagístico e ambiental dos quais se salienta a zona envolvente do Rio Pônsul, o vale, a Serra de Penha Garcia e o Monte de Monsanto. Destacamos ainda as Termas de Monfortinho, já conhecidas pelos romanos e a aldeia de Penha Garcia, aldeia em pedra de ruas estreitas e pequenos pátios, que conserva ainda as ruínas do seu castelo medieval que oferece uma impressionante vista panorâmica.

⁸ Segundo a lenda, num certo dia quando se dirigiam de madrugada para o trabalho, e atravessando o campo pelo sítio de Água Murta, os pastores notaram que numa mouta de murteiras grandes havia algo de estranho. Encontravam-se perante uma imagem da Virgem e exclamaram – Milagre! Milagre! – ao mesmo tempo que se prostravam para rezar. Em seguida, resolveram conduzir a Santa Imagem da Virgem para a igreja de Monsanto. No entanto, verificaram que sempre que mudada, a Imagem desaparecia para ser reencontrada no local da aparição. Foi assim que os habitantes entenderam o sinal e decidiram construir uma capelinha no local, em respeito e consideração pela Nossa Senhora do Almortão.

⁹ Idanha-a-Nova formou-se no século doze, sendo o castelo da responsabilidade de Gualdim Pais. Recebeu foral manuelino em 1510.

é a canção da Senhora do Almortão. Muito cantada nesta região do país, sofreu algumas alterações com o passar dos tempos. Consultando alguns dos seus registos, verificamos que em tempos mais antigos, a canção da Senhora do Almortão não se cantava com refrão. Só mais recentemente é que lhe foram acrescentadas algumas formas de refrão.

Tal como hoje a conhecemos, a canção da Senhora do Almortão comportava na sua estrutura duas canções diferentes. Ambas da Beira-Baixa, foram acopladas numa só, tipo suite, funcionando a segunda como refrão. Nesta versão, foram divulgadas pela primeira vez em 1915 na cidade de Coimbra pelo barítono Elias de Aguiar e por José Roseiro Boavida, membro do Grupo de Artur Paredes. Boavida interpretava as duas canções dentro das versões tradicionais e em violão de cordas de aço. No entanto, com a entrada de Bettencourt para o Grupo de Artur Paredes, no período de 1922-1923, as duas canções foram adaptadas, sendo executadas em conjunto no compasso ternário (3/4), a primeira parte em Sol menor e a segunda, num refrão festivo em Ré Maior. Segundo Lopes-Graça, (s.d., p. 38-39),

“a canção portuguesa apresenta, regra geral, uma tal mobilidade, uma tal flutuação – mobilidade e flutuação resultantes da variabilidade e permutabilidade das letras -, que tornam na realidade incertas as suas fronteiras e frustram quase sempre os esforços para a fixar dentro de determinado esquema tipológico”.

Assim, e como o homem da cidade, mas de forma mais simples e verdadeira, o aldeão vive e ama sem as complicações literárias do homem culto. Da análise da sua poética e música muitos elementos se poderiam retirar para um estudo aprofundado e genuíno do nosso folclore pois que, recheada de variações e imprevista nos seus cambiantes, é a canção portuguesa, reveladora de uma vasta gama de sentimentos, ideias e ideais que estas traduzem. Todas as expressões de arte popular,

“desde o madrigal cavalheiresco à paixão absorvente, desde a dor da separação e da ausência à exultação da reconciliação e do reencontro, desde a idolatração da criatura amada à sua amaldiçoação, o desejo, o ciúme, a saudade, o sofrimento, a ternura, a ironia, a troça, o desdém – tudo se encontra na canção amorosa portuguesa e tudo ela traduz em formas não raro de grande propriedade conceitual e de não menor beleza musical” (Lopes-Graça, s.d., p. 27).

O mesmo acontece nas canções de carácter religioso, de louvor ou adoração a Deus, aos Santos Padroeiros, a Nossa Senhora ou à Virgem Mãe. Embora reconhecendo nós numerosas exceções,

“cremos poder-se assentar como norma geral que a canção popular portuguesa é, no fundo e essencialmente, do tipo *voix-de-ville*, isto é: melodias a que

constantemente se adaptam letras diferentes, novas ou velhas, e isto não só no decorrer do tempo, como de região para região” (Lopes-Graça, s.d., p. 39).

No entanto, “(...) a canção portuguesa conserva, como poucas, a essência, o aroma da terra, a marca da sua origem rústica, o selo da sua autenticidade e inspiração populares” (Lopes-Graça, s.d., p. 40). Talvez por isso, e pelas diferenças que encontramos nesta canção quando comparamos os textos musicais e poéticos da Senhora do Almortão recolhidos na zona da Rebolosa (Beira-Alta) e da zona de Idanha-a-Nova (Beira-Baixa), logo compreendemos que se opõem tanto na forma como no conteúdo. Resultando ambas da veneração à Virgem, à Senhora do Almortão, assentam elas em temas diferentes e apresentam uma estrutura diversa. O facto talvez se justifique com o proposto por Lopes-Graça (s.d, p. 40), quando nos afirma que

“no geral, é a quadra, esse produto tão genuíno da nossa lírica popular, e que não raro alcança um poder de síntese e uma grandeza onde se cristaliza toda a experiência, toda a capacidade emotiva e mesmo toda a filosofia do nosso povo, é a quadra, dizemos, que serve de fundo à melodia. É claro que a quadra nem sempre é poeticamente superior: a uma infinidade de quadras perfeitamente vulgares, produto da facilidade mecânica de versejar que o Português adquiriu, correspondem melodias não menos vulgares, que constituem a parte menos interessante, mas não diminuta, nem muitas vezes a menos apreciada, do nosso folclore”.

Vulgares ou mais audaciosas são o resultado do querer de um povo, a exaltação da sua fé e do amor que detém por si e pelo próximo.

Quanto à estrutura da Senhora do Almortão venerada na Beira-Alta, na aldeia de Rebolosa, a sua construção comporta a alternância entre estrofe e coro/refrão, numa sequência: estrofe/coro-refrão/estrofe/coro-refrão/estrofe, permitindo pela alternância imposta pela forma, uma estrutura A/B/C/B/D, composta por três estrofes e refrão repetido no intervalo de duas estrofes. Verificamos ainda, que o sentimento de pertença a um lugar e a proximidade da fronteira com Espanha e a região de Castela é abordada no texto, pela referência ao território, fruto das contínuas lutas para preservação da fronteira. *Senhora do Almortão / Ó minha linda arraina / Virai costas a Castela, / Não queirais ser castelhana*. Na estrutura das estrofes verificamos também que relatam a vida de quem por estas paragens venera a Virgem em dias estabelecidos para o efeito e se interroga sobre a continuidade dessa mesma veneração. *Senhora do Almortão / Eu prò ano não prometo, / Que me morreu o amor / Ando vestida de preto*.

No entanto, os textos refletem ambos o quotidiano das tarefas domésticas/comunitárias aludindo ainda a aspetos exclusivos de um território, onde a presença de produtos agrícolas é um bem essencial à sobrevivência e sinal de riqueza perante os demais. Em

exemplo: as flores e as frutas, em especial a laranja, outrora símbolo de riqueza. *Senhora do Almortão / A vossa capela cheira, / Cheira a cravos, cheira a rosas, / Cheira a flor de laranjeira.* Aliás, a referência aos citrinos faz-se nos dois locais, sendo que, não modificando o conteúdo do refrão, se altera a forma pois, na Beira-Baixa, e na localidade de Idanha-a-Nova, a sequência de estrofes e refrão está numa proporção diferente da de Rebolosa, compondo-se por duas estrofes/refrão, alterando significativamente a sua estrutura. Podemos afirmar ainda, que a presença de refrão semelhante nas duas peças resulta da acoplação de uma música diferente e em nada correlacionada com a peça de carácter religioso, esta sim venerando a Virgem, a Senhora do Almortão. *Olha a laranjinha que caiu, caiu, / Num regato de água, nunca mais se viu; / Nunca mais se viu, nem se torna a ver, / Cravos à janela, rosas a nascer.* O sentimento de pertença a um território e a sua localização não tão arreigada à fronteira permite, no caso de Idanha a Nova, uma maior tolerância face a Castela. *Senhora do Almurtão, / Minha tão linda arraiana, / Moras no termo d'arraia, / Sendes meia castelhana.*

No entanto, na sequência do texto, conseguimos testemunhar a abordagem às tarefas domésticas/comunitárias, da mesma forma que na localidade de Rebolosa. *Senhora do Almurtão / Que dais ao vosso menino? / Todos os meninos choram, / Só o vosso se está rindo.* Ou ainda, *Senhora do Almurtão / Quem vos varreu a capela? Foram as moças d'Idanha / Com raminhos de marcela.* Essas tarefas diferem dos temas abordados em território da Beira-Alta. “Digamos mesmo que o pitoresco, quando o há, pode ser de qualidade e constitui também por si revelação ou expressão de fisionomia irónica, folgazã ou ladina do nosso povo” (Lopes-Graça, s.d., p. 23).

Certa é a necessidade do culto religioso em terras da raia, terras caracterizadas pela proximidade da fronteira, produzindo por isso traços particulares de personalidade, num povo marcado pela pobreza, pela rudeza do território onde se insere, e pela natureza do seu património histórico e cultural, nomeadamente nas suas componentes conexas a uma agricultura de subsistência e à atividade de contrabando. Estes produzem toda a diferença nos traços da personalidade dos povos destes territórios, predominantemente avessos a tudo o que se lhe revele estranho, novo e diferente.

O culto a Maria, presente nas diferentes manifestações religiosas que se traduzem de forma singular nas diversas festas que, a nível local, redefinem essa universalidade na sua adaptação aos territórios e às populações a que se dirigem, permitem a proliferação dos cultos a Maria num regionalismo que se traduz pela satisfação do desejo da população residente e pelo surgimento das lendas que representam as diversas formas de aparição ou benfeitoria da Virgem. Neste conjunto, podemos enumerar as festas em honra da Senhora do Verdes, também na região das Beiras.

A Senhora dos Verdes é, segundo informação colhida junto da sua capela, situada no parque do Monte Aljão, freguesia de Cativelos, Concelho de Gouveia, advogada dos

frutos e das sementeiras. Trata-se de um dos locais de culto mariano de maior religiosidade de todo o concelho. A ele acorrem devotos de várias localidades rogando a proteção da Senhora para as culturas agrícolas¹⁰. Os devotos pedem a proteção de Maria para os seus campos, que os defenda das pragas, trovoadas e coriscos, dado terem sido atendidos nas suas rogativas à Virgem. Conta-se, segundo a lenda, que em tempos remotos, houve uma devastadora invasão de gafanhotos na região. Foi então que as gentes deste lugar recorreram à Virgem de modo a salvar a sua produção. A missiva que endereçaram a Nossa Senhora, bem como todos os sacrifícios e preces que a ela dirigiram foram atendidos e, como resultado, a praga de gafanhotos desapareceu, salvando-se as colheitas. A romaria contempla para além do ritual religioso, uma série de atividades de cariz profano, como o ecoar dos cânticos a Nossa Senhora e os convívios realizados no espaço do parque onde se promove a prática de piqueniques e de jogos. A presença de cestos repletos de iguarias da gastronomia regional destinadas à celebração e ao convívio é um facto, bem como a prática da música com as Bandas Filarmónicas de modo a abrilhantar os festejos que aí anualmente ocorrem¹¹.

No caso particular da festa em honra da Nossa Senhora da Conceição, festividade que decorre no início do mês de agosto aproveitando a presença dos emigrantes na povoação de Rio Torto, igualmente sediada no Concelho de Gouveia, encontramos para além da componente religiosa uma vertente profana bastante acentuada. A festividade não só é um momento de convívio e de festa entre todos, como se revela um momento crucial para a aquisição de fundos para a Paróquia da povoação. Aproveitando a presença de numerosos emigrantes e dos seus recursos financeiros, a mordomia responsável pela organização da festa oferece diversos tabuleiros que são arrematados pela população. Atualmente ainda funciona assim, embora os tabuleiros e as ofertas conseguidas sejam mais fracos do que antigamente. Os mais jovens não se encontram tão ligados às festas e às tradições, não merecendo convenientemente os espaços de festa e convívio entre os populares e os elementos de uma identidade que se diz, e faz, local (Nascimento, 2023).

As Festas e Romarias são, por natureza, lugar de encontro de populações de diferentes territórios e, consequentemente, lugar de confronto entre diferentes formas de ser, estar, idealizar e concretizar. As festas e as celebrações são, ainda, formas de afirmação de uma

¹⁰ Não podemos esquecer a importância desta região e do vale do Mondego no que concerne a atividade agrícola e de pastorícia.

¹¹ Nas festas em Honra seja da Nossa Senhora, seja em Honra de um qualquer Santo Padroeiro, é com orgulho que a população assiste a todos os momentos rituais e musicais, desde a alvorada até ao final das festividades. De modo a abrilhantar a festa são chamadas as Filarmónicas, o agrupamento musical que, alinhado e aprumado, passa pelas ruas em Arruada ou em Procissão. O maestro lidera o grupo encimando a formação. A Arruada é sempre um momento de grande prazer, orgulho e afirmação. O momento do concerto final permite ao agrupamento mostrar um pouco mais do seu repertório afirmando a sua qualidade, competência e dedicação.

identidade que se apresenta característica do lugar, e onde a tradição ainda hoje vincula, gerindo modos de vida, bem como um conjunto de tempos ritualistas onde confluem mitos, crenças e tradições diversos. Nestas práticas a componente religiosa é importante. Reflete a religiosidade e a crença das gentes destes lugares, mas não podemos deixar de referir a riqueza que emerge dos rituais profanos. Nestes, a componente de festividade e de festa faz-se maior, agregando e potenciando o convívio e o sentimento de comunidade. Nas ações perpetradas percebemos o orgulho de ser e pertencer a um espaço e região. As características identitárias da festividade sobressaem do conjunto dos elementos que des-cerra do início ao final do tempo da festa. O modo como são formados relevam as características do território e os recursos que dele emanam. Revelam ainda as vivências e as formas de se mostrar autêntico. Contribuamos para a manutenção destas formas tão genuínas de ser local, para que o nosso património histórico e cultural, material e imaterial, consiga sobreviver aos ataques e constrangimentos impostos pela aculturação que a todos alvitra, manipula e dispõe.

Quando a música, a ação e a dança se cruzam em territórios de fronteira: a Dança dos Paus

“O encontro com os outros é o verdadeiro encontro connosco.”

Eduardo Lourenço

Em Portugal, e ao longo de todo o território do Nordeste Transmontano, mas também das regiões da Beira-Alta e da Beira-Baixa, bem como do Alto Alentejo, várias são as manifestações culturais que apontam para uma influência recíproca por parte dos povos que habitam os dois lados da fronteira. Nesse contexto, não raras são as demonstrações de uma prática cultural e artística que encontram equivalente em terras de Espanha. Tencionamos, assim, perceber os meandros da sua práxis, de modo a encontrar as semelhanças ao nível da sua intenção, enformação e prática. Em outro, e porque a identidade e genuinidade dos povos se expõe, planeamos compreender o modo como as práticas que pretendemos estudar e divulgar se diferenciam em território nacional nas várias regiões da raia portuguesa, mas também quando confrontadas com a sua concretização do outro lado da fronteira, por terras de Espanha. De modo a materializar os nossos intentos, e de maneira a focar o nosso objeto de estudo, colocaremos a nossa atenção em algumas práticas, rituais e ritos, que se exibem nesta região do nosso território, mas também do outro lado da fronteira, compreendendo desde já que a sua intenção, enformação e prática se revestem de forte reciprocidade. No âmbito deste projeto focamos a atenção na prática musical do Tamborileiro, em certos rituais e ritos ligados às festas do solstício de inverno, ao Entrudo e à Queima dos Judas onde o uso da máscara é fundamental. Acresce o estudo dos rituais da Encomendação, Lamentação ou Amenta das Almas, bem como do modo como o homem utiliza o toque dos sinos em determinados contextos e práticas. Os recursos do território emanam num conjunto de instrumentos usados para efetuar a sua prática ritual e artística, como sejam as pedras e as conchas na região do Alto Alentejo em Portugal continental. Quando à prática musical agregamos a prática da dança, encontramos o caso particular da Dança dos Paus, uma prática cultural e artística que também queremos destacar.

As danças onde a prática de uma coreografia e gestualidade que seguem um esquema e propósito específico, bem como o salutar confronto entre os participantes utilizando para o efeito um conjunto de dois paus, são muito comuns por Terras de Miranda e em todo o Planalto Mirandês. Ainda hoje as encontramos bem preservadas, quiçá devido a uma interioridade marcada, mas também a um crescente interesse pelo nosso património histórico, cultural e artístico, o qual define e caracteriza uma determinada região e povo¹². No que concerne a Dança dos Paus, quem se desloca pelo Planalto Mirandês, e em particular a Terras de Miranda do Douro, encontra grupos de rapazes que, através da prática de alguns rituais em que a execução desta dança se destaca, preserva aquilo que de mais genuíno a região tem¹³. Estes dançarinos, denominados de Pauliteiros, executando a Dança dos Paus, conservam com rigor e genuinidade os rituais ligados às festas solsticiais, contribuindo, com a sua ação, para o desenvolvimento turístico da região, bem como para a preservação das suas tradições. A sua dança encontra lugar de destaque em celebrações de natureza tanto religiosa como profana, e a sua presença se dá em diferentes momentos da festividade e da festa, como são o Peditório, a Arruada, a Missa ou a Procissão¹⁴. Enquanto rituais de profundo significado religioso, profano e mitológico, cuja origem é remota no tempo, estas manifestações possibilitam o reconhecimento dos traços identitários de uma cultura e tradição. Estabelecendo uma forte ligação com o território do Reino de Castilha e Leão, ao qual Miranda do Douro pertencia antes da fundação da nacionalidade portuguesa, percebemos, bastantes similitudes ao nível da sua intenção, enformação e prática¹⁵.

Diferentes estudos sobre a origem da Dança dos Paus, também conhecida como Dança dos Pauliteiros, revelam ascendências temporais e espaciais diversas. O facto promove a diversidade de opinião. Para alguns estudiosos esta terá aparecido durante a Idade do Ferro, na Transilvânia, espalhando-se posteriormente pela Europa (Vasconcelos, 1992; Tiza, 2010). Estrabão, historiador, geógrafo e filósofo grego, autor de vasta obra no domínio da

¹² O facto transcorre para numerosas outras tradições, sobretudo aquelas já identificadas e que serão igualmente alvo da nossa análise e reflexão.

¹³ Em Portugal, a Dança dos Paus, conhecida como a Dança dos Pauliteiros, está associada à região de Miranda do Douro e ao seu território. No entanto, esta subsiste noutras localidades do distrito de Bragança, nomeadamente nos concelhos de Mogadouro, Bragança e Macedo de Cavaleiros. Esta dança também já se praticou em outros concelhos da região, mas, nos dias de hoje, esta prática encontra-se neles já extinta, como é o caso de Vimioso.

¹⁴ Estas danças, manifestações de carácter profano, estiveram até ao século dez arredadas de qualquer festividade religiosa. A igreja católica começou a admirar a sua presença nas festas dos santos (que correspondiam às épocas solsticiais) começando assim a ser usadas nas celebrações das colheitas e nas festas dos santos padroeiros.

¹⁵ Em Portugal, a Dança dos Pauliteiros, a par da língua mirandesa, é um elemento identificador do território. De acordo com António Maria Moutinho, a Dança dos Pauliteiros “dançou-se em toda a região compreendida entre os rios Sabor e Douro, talvez desde Rio de Onor até aos limites do concelho de Mogadouro, confrontando com os de Freixo de Espada à Cinta e Moncorvo” (Mourinho, 1984, p. 454).

Geografia, nomeadamente a obra homónima em dezassete volumes, e cujo terceiro livro é dedicado à Ibéria, refere que certos povos que habitaram na península no século III se preparavam para os combates realizando este tipo de danças, trocando apenas o uso das espadas pelo uso de paus de quarenta e cinco centímetros, na tentativa de evitar riscos desnecessários (Martínez Muñiz & Porro Fernández, 1998; Díaz & Porro, 2008; Topa, 2004; Tiza, 2010)¹⁶. Independentemente do modo como são identificadas e captadas pelos investigadores, estas danças possuem uma intenção e um recurso comum – os paus. Ainda hoje praticadas em diferentes pontos do globo, e em particular na região do Planalto Mirandês no nosso país, expõem a forma como os povos se adaptaram para que a prática das suas danças guerreiras fosse incluída no dia-a-dia, tornando-as uma forma de manifestação cultural¹⁷. Realizadas em épocas do ano distintas, e sempre com um propósito bem definido, a participação dos grupos desta dança nas festividades dos solstícios de verão e de inverno eram comuns, ditando os ritmos das colheitas e da vida, em tempos onde a ação do relógio não tinha ainda lugar¹⁸.

Neste contexto, as manifestações culturais que grassam ao longo de todo o território da região da raia portuguesa revelam-se numerosas e férteis, estando ligadas a celebrações, rituais e ritos de natureza tanto religiosa como profana. Sendo ações onde o misticismo, o sagrado e o profano se combinam, descobrimos nelas traços que são comuns nos dois lados da fronteira. Este facto revela-se no que ao uso da música e da dança diz respeito. Recuando no tempo, e simultaneamente no espaço, e questionando sobre a sua origem e significado, verificamos que esta dança, a Dança dos Paus, exige não só uma indumentária própria, como um conjunto específico de dançarinos, adereços próprios e uma capacidade física relativamente possante e suficientemente grande para produzir uma coreografia que nalguns casos é bastante exigente. Porque em regiões de fronteira o contacto entre os povos é comum e detentor de uma capacidade de influência recíproca bastante grande, percebemos na análise desta prática, a presença de inúmeras parecenças, mas também de algumas dissemelhanças. De entre elas salientamos a presença de grupos que se constituem só de rapazes, no caso de nos focarmos em território nacional, ou de rapazes, raparigas e/

¹⁶ De salientar que esta obra, magnânima, cobre todo o mundo conhecido pelos povos da Grécia e Roma antigas, oferecendo valiosa informação sobre os conhecimentos dos geógrafos da época.

¹⁷ Damos como exemplo a Capoeira, uma forma de expressão cultural brasileira que congrega movimentos de arte marcial, música e dança. Tendo por base a defesa pessoal, presente nos diferentes movimentos que usa, estes não se concretizam no ataque e agressão do parceiro, mas sim numa ação apoiada na música que é feita pelos seus praticantes. Neste caso, os intervenientes, tal como na dança dos pauliteiros, não apenas lutam ou jogam, mas também tocam instrumentos musicais de apoio aos movimentos executados pelos intérpretes. De notar que em Portugal, esta dança, a Dança dos Paus, também é conhecida por Dança de Espadas.

¹⁸ Neste sentido, os povos preservaram estas danças para darem lugar a festas aquando das colheitas e como forma de assinalarem a passagem dos solstícios de verão e de inverno.

ou mistos se nos detivermos por terras de Espanha¹⁹. Percebemos igualmente o uso de adereços que diferem em um e outro lado da fronteira, como são o caso dos paus e/ou das castanholas. A indumentária é também distinta, seja nos materiais, seja nas cores. Em alguns povoados de Espanha, como o de Tábara, encontramos ainda a presença de uma figura característica denominada de El Birria.

No que concerne a Dança dos Paus, iremos agora analisar não só alguns dos elementos que permitem identificar uma sua origem e significado, mas também o ritual da dança no que toca alguns dos seus elementos, nomeadamente a indumentária e os passos, a música e a dança, os artefactos e os instrumentos musicais usados nos dois lados da fronteira, de modo a nomear as semelhanças e as diferenças entre as práticas. Neste sentido, enfocamos a nossa atenção naquilo que nos é oferecido por Terras de Miranda e em todo o Planalto Mirandês, bem como por Terras de Galiza e da Extremadura, do outro lado de Espanha. Elencando as suas características mais marcantes, o *ethos* e o *pathos* desta prática, bem como as características da música usada neste contexto, contribuímos para a divulgação desta dança. Detemos ainda uma atenção particular sobre os instrumentos musicais, de modo a destacar as suas características, bem como as particularidades do sonoro que se patenteia aquando da sua concretização.

Origens e características da Dança dos Paus

Existindo referências à prática da Dança dos Paus e da Dança dos Pauliteiros desde prisca eras, percebemos que estas se encontram ligadas a certas festividades e festas inseridas no calendário judaico-cristão e as quais potenciam momentos de convívio, confraternização e lazer entre as populações. Encontramos a sua prática ligada a cerimónias e cultos de cunho agrícola ou de fertilidade, mas também a festividades e festas de carácter religioso, nomeadamente as festas do Corpo de Deus, da Nossa Senhora ou da Virgem Mãe, bem como ao culto dos diferentes Santos Padroeiros que protegem os diferentes lugares e populações que povoam todo o território²⁰. Estas festividades e festas, cerimónias e cultos, de carácter religio-

¹⁹ Recentemente foi criado um grupo de dança constituído unicamente por raparigas denominado de Pauliteiras de Miranda. Historicamente, fruto da intenção desta prática, e dada a sua violência e exigência física, os grupos eram constituídos unicamente por rapazes. No caso do grupo de Pauliteiras de Miranda percebemos, à semelhança dos grupos masculinos, que as suas atuações são alvo de orgulho por parte das gentes de Miranda do Douro e das regiões circundantes, pois permitem a difusão da cultura e da prática de uma dança característica desta zona de fronteira.

²⁰ Em 2025, “são oito as festas em que as danças rituais mirandesas dos pauliteiros marcam uma presença assinalável, nomeadamente São Brás e Santa Bárbara (Cércio), Festa dos Moços ou S. João Evangelista (Constantim), Nossa Senhora do Rosário (Palaçoulo, Póvoa e S. Martinho), Santa Bárbara (Prado Gatão), Santo Isidro Lavrador (Quinta do Cordeiro), Festa do Menino Jesus e Nossa Senhora do Rosário (Póvoa)” (Património Cultural, 2025, s.p.)

so ou profano, emergem em diferentes regiões do Planalto Mirandês, bem como do outro lado da fronteira, principalmente pela região de Castilha e Leão, constituindo-se elementos do património histórico e cultural da região²¹. Os documentos que consultámos associam maioritariamente esta prática aos rituais e ritos de fertilidade, mas também de agradecimento pelas colheitas auferidas a cada ano, tempo e lugar. Na sua prática, informam ainda sobre o uso de diversos adereços, como são os paus, mas também as castanholas. Neste sentido, e de acordo com Josep Crivillé, podemos referir que

“os paus representariam as alfaías com as quais o homem começou a desenvolver os trabalhos agrícolas nas comunidades agro-pastoris. Assim sendo, a dança assumiu, na sua origem, um carácter de culto. Ainda hoje, prevalece a crença de que a dança favorece a germinação das colheitas; assim se compreende a sua atuação nas festas das colheitas do fim do Verão e do início das sementeiras; em alguns dos laços da dança²², os bailadores curvam-se em direção à terra, colocam verticalmente os paus no chão e dançam à volta de uma medida de cereal (o alqueire), simbolizando o agradecimento à divindade pelas colheitas recebidas, no ciclo agrário que terminou, e, ao mesmo tempo, lembrando a atividade agrária da sementeira, no ciclo que vai começar no fim do Verão e princípios do Outono. Os paus continuarão a representar as alfaías agrícolas” (Crivillé as cited Tiza, 2010, p. 143).

A presença da dança dos paus nas celebrações de culto agrário na Antiguidade, continua deste modo em algumas festividades cristãs, apesar das diversas interdições impostas pela Igreja, nomeadamente aquelas que irrompem dos diferentes Concílios de Toledo (Martinez Diez, 2014)²³. Neste sentido, António Mourinho informa-nos que, “todas as danças populares, rurais, existentes ao passar-se da Idade Antiga para a Baixa Idade Média transitaram para esta, porque os costumes romanos e gentílicos continuaram também” (Mourinho, 1984, p. 391).

²¹ “O Património Cultural, Instituto Público (PC, I.P.) aprovou a inscrição das Danças Rituais dos Pauliteiros nas Festas Tradicionais de Miranda do Douro no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial (INPCI), conforme despacho de 26 de março de 2025, assinado pelo presidente do Conselho Diretivo, João Soalheiro, e publicado hoje em Diário da República. A inscrição das Danças Rituais dos Pauliteiros nas Festas Tradicionais de Miranda do Douro no INPCI reflete os critérios constantes no artigo 10.º do Anexo ao Decreto-Lei n.º 149/2015, de 4 de agosto, destacando a importância da manifestação do património cultural imaterial enquanto reflexo da identidade da comunidade envolvente, a sua profundidade histórica e evidente relação com outras práticas inerentes à comunidade.” (Património Cultural, 2025, s.p.).

²² Os laços, ou lhaços, da dança são os elementos da coreografia.

²³ Segundo Martinez Diez (2014, p. 121) “Cuando se habla de los Concilios de Toledo se refieren siempre los autores a la serie numerada de 17 Concilios que encontró acogida y fue divulgada por la Colección Canónica Hispana en su tercera recensión: La Vulgata del 694.”

Na Alta Idade Média, nomeadamente a partir do século dez, existe igualmente referência à sua prática. Segundo Luís de Hoyos,

“as danças de espadas e de paus, sendo só geralmente executadas por homens, a Igreja permitiu-as nas suas solenidades” (Hoyos apud in Mourinho, 1984, p. 421).

Já Rolf Brendnich, declara que “a dança dos paulitos [nasce] nas danças de espadas de origem indo-europeia, que existiu em toda a Europa Ocidental, desde a Escócia à Península Ibérica e desde a Alemanha à Jugoslávia” (Brendnich apud in Mourinho, 1983, p. 64). Este autor refere ainda que “os folcloristas e etnógrafos britânicos, franceses e alemães passam a considerar a dança dos paus como sucedânea de danças indo-europeias de espadas, que haviam substituído as espadas por paus para facilitar a dança” (Brendnich apud in Mourinho, 1983, p. 8)²⁴.

Nos domínios das festividades e festas religiosas, a Dança dos Paus integra a procissão da festa do Corpus Christi por bula papal de Urbano IV, de 1264, facto que ainda hoje ocorre em muitas localidades de Zamora (Martínez Muñoz & Porro Fernández, 1998; Díaz & Porro, 2008; Topa, 2004; Tiza, 2010). O mesmo se encontra em outras festas patronais, ou naquelas que se associam ao final das colheitas e do ciclo do inverno, nas quais os Pauliteiros atuam durante a Missa Solene do Santo Padroeiro e no decorrer da Procissão. De acordo com Tiza,

“alguns historiadores tentam vislumbrar nela [a bula papal de Urbano IV] a origem da dança, à qual teria sido conferido um carácter processional. [Assim,] neste contexto, as expressões constantes na bula, cante a fé, dance a esperança e salte de gozo a caridade foram interpretadas à letra pelo povo, sem que a Igreja tivesse colocado qualquer impedimento.” (Tiza, 2010, p. 144).

Nos finais do século dezanove, João Manuel Pessanha, tentou ligar a Dança dos Paus a uma origem exclusivamente guerreira, associando-a à dança pírrica greco-romana. No entanto, José Leite de Vasconcelos, nos seus Estudos de Filologia Mirandesa, aponta num outro sentido a sua investigação²⁵. Vasconcelos (1992) afirma que esta dança, quando se dá a romanização, altura em que supostamente seria introduzida na Península Ibérica, já aqui era praticada pelos Celtas e Iberos, em certos rituais de fecundidade agrária ou como mero exercício físico de preparação para a atividade guerreira. Em outro, e por continuar a ser

²⁴ Não está assim excluída a origem guerreira da dança dos pauliteiros, sendo as espadas substituídas por paus.

²⁵ Mesmo que não se consiga precisar a origem das danças dos pauliteiros ou de paulitos, alguns autores conseguem afirmar que se pode tratar “de uma sobrevivência da denominada “dança de espadas”, segundo alguns danças pírricas de origem helénica introduzidas pelos Romanos na Península Ibérica” (Património Cultural, 2025, s.p.).

praticada em diferentes regiões do planeta, sobressaem, fruto de uma consequente evolução, algumas divergências no modo como são executados os laços, se formam os grupos, se constituiu o acompanhamento musical, etc., com a Dança de Paus ou a Dança de Espadas, o que nos pode levar a pensar, segundo o autor, que nada tem a ver com a dança pírrica, dança estritamente guerreira, praticada com espadas e a cavalo²⁶ (Vasconcelos, 1992).

Em relação à Dança dos Paus, a influência que apuramos nos dois lados da fronteira é recíproca. No que à Dança dos Pauliteiros diz respeito, encontramos em Espanha uma dança equivalente denominada de Danza de Palos, uma prática cultural e artística que se encontra disseminada por todo o território espanhol desde a região de Galiza até à Extremadura. Segundo o folclorista e musicólogo Garcia Matos, a Danza de Palos tem a sua origem numa dança de fertilidade. Contrariamente a este autor, outros afirmam que esta dança tem a sua origem na época medieval (Martínez Muñoz & Porro Fernández, 1998; Díaz & Porro, 2008; Topa, 2004)²⁷.

Depois de um período onde estas tradições estiveram em risco de desaparecer, há uma necessidade de as recuperar de modo a restaurar os territórios, promovendo o seu desenvolvimento turístico, económico, social e cultural. Neste contexto, a recuperação destas danças é disso exemplo. Recebendo denominações diferentes de acordo com o território onde se inserem, designadamente Dança dos Paus, Dança dos Pauliteiros, Danza de Palos, Danza de Paloteo, Troqueo, Palilleo, Paleo ou Palitroque, têm em comum as funções às quais se destinava a sua prática, as coreografias, a música e as características dos bailadores (salvaguardando especificidades, idade, sexo, estado civil, capacidade física e psicológica, dos participantes) (Vasconcelos, 1992; Martínez Muñoz & Porro Fernández, 1998; Tiza, 2021)²⁸. A Dança de Paus mantém-se nos dias de hoje, tal como em Portugal, por toda a província de Zamora, e por toda a região da raia, onde confirma toda uma influência transfronteiriça²⁹. Por via da sua função percebemos ainda que vai adquirindo formas diversas

²⁶ Apesar de todas estas divergências quanto à origem da Dança dos Pauliteiros, nomeadamente no que concerne a sua introdução na Península Ibérica pelos Celtas, encontramos pontos comuns na referência à sua ligação ao culto, em momentos precisos dos ciclos agrários (tribos dos Vaceos, dos Zoelas e dos Galaicos, e a presença da Dança dos Paulitos na Escócia) (Tiza, 2010; Vasconcelos, 1992).

²⁷ Independentemente da sua origem, é uma dança comum à Península Ibérica que junta tradições militares presentes nestes territórios, trazidas pela mão dos repovoadores do Reino de Leão.

²⁸ Esta dança não só está presente na província de Zamora, mas também por Castilla y León, estendendo-se com pequenas variações à Cantábria, Catalunha, Comunidade Valenciana, Baleares, Castilla la Mancha, Galiza e País Basco (na versão de dança das espadas). Elías Martínez Muñoz afirma que a “danza de palos” se encontra “latente a través de los siglos y constatable como pocos testimonios coreográficos en los documentos, sino por el apego y gran fuerza que siguen manteniendo en las localidades donde se conserva con plena vigencia y actualidad en su función” (Martínez Muñoz & Porro Fernández, 1998, p. 75).

²⁹ Na província de Zamora, subsiste apenas em quatro localidades: Cañizal, comarca de La Guareña, Tábara, Muelas del Pan e Almaraz de Duero; nesta última, a dança foi recuperada no passado ano de 2009, após um período de cerca de vinte anos de inatividade. Nas restantes localidades onde a dança foi referenciada,

de se expressar. O homem não pode ficar indiferente à evolução dos costumes, dos tempos, dos espaços, dos povos, das tradições e dos lugares³⁰.

A sua vivência nos dois lados da fronteira

Se os grupos de dançarinos que utilizam os paus nas suas coreografias proliferam por toda a região da raia, no que aos Pauliteiros de Miranda diz respeito, apuramos que não são um grupo originário exclusivamente da cidade de Miranda do Douro, mas sim, provenientes de um conjunto mais vasto de aldeias circundantes, ocupando com a sua prática um lugar de destaque na vida das gentes e dos lugares. A sua presença, estando associada à prática de rituais festivos como aqueles realizados nas festas do Corpus Christi, procede desde a mais alta antiguidade, de onde sobressai uma clara menção à sua existência. Nela encontramos ainda informação sobre os diferentes constituintes que compõem a sua função e prática, no que concerne os componentes da sua indumentária, da sua prática coreográfica, musical e artística. Deste modo, podemos discorrer sobre os elementos relativos à prática da dança, os elementos coreográficos, bem como diversas informações relativas à prática musical que os acompanha no que concerne os conteúdos especificamente musicais, os instrumentos utilizados, as suas características e funções.

Se as referências que deles possuímos remontam à Idade Média, encontrando-se descritas em documentos em posse de distintas Confrarias da zona, percebemos na informação reunida que, a sua existência, assim como a sua prática, são bastante relevantes, não só a nível social como cultural, nas zonas de permanência (Vasconcelos, 1992; Correia, 2001; Tiza, 2010). Os elementos recolhidos informam sobre a organização das festas patronais, festas da maior relevância no contexto social e religioso nos territórios em questão. No que à prática musical diz respeito, não podemos deixar de mencionar a presença de conjuntos

ela perdeu-se definitivamente: Fuentesauco, Villamor de los Escuderos, Villaseco, San Miguel de la Ribera, Toro; a memória das danças permanece ainda nas populações mais idosas de algumas localidades alistas (Nuez e Sejas de Aliste), sayaguesas (Muga e Almeida de Sayago) e sanabresas (Lobeznos, Calabor, Ungilde e San Martín de Castañeda). (Tiza, 2010, p. 143).

³⁰ Estas danças não existem só na Europa. Não podemos deixar de referir a sua prática em outros continentes que não o europeu. É comum encontrarem-se também em alguns países além-mar onde os Portugueses e os Espanhóis chegaram aquando da colonização. Se no início foi usada para evangelizar os povos integrando as festividades religiosas, evoluiu depois para um uso em contexto profano integrando festividades tais que os carnavais regionais. Assim temos referência à existência da dança de espadas no Brasil e do “paloteo mixto” na Colômbia. Na Colômbia notamos influências locais, nomeadamente “as influencias mestizas (índio-español) y mulatas (blanco-español)”. [De acordo com este autor,] “el paloteo, en sus inicios, fuera una danza de Corpus Christi, festividad que perdió vigencia al haber perdido con su misión evangelizadora; esto condujo a que danzas que se celebraron en él, como el paloteo, quedaron sueltas y se integraran posteriormente a los carnavales de la región” (Franco Medina, 2008, p. 169).

instrumentais constituídos pelo Bombo, a Caixa e a Gaita de Foles, elementos essenciais na formação dos Gaiteiros e Tamborileiros, pois que o Tamborileiro era uma figura incontornável no que concerne o conhecimento de toda a organização das festividades e da festa, da realização do Peditório, da Arruada e da Atuação final. A sua presença, consubs-tanciando-se ao longo de todo o território raiano, transforma-o numa figura ímpar a nível cultural e artístico nas regiões onde se estabelece, fazendo-o um elemento da tradição, a par de tantos outros aqui já referidos (Correia, 2001)³¹.

Se em Portugal os grupos de dançarinos já não são exclusivamente constituídos por rapazes, no que concerne a região de Zamora, existe uma maior variedade na formação destes grupos, sendo que estes podem ser só de rapazes, raparigas ou mistos, solteiros ou não. Têm em comum o facto de serem constituídos por oito elementos por quadrilha. Alguns destes grupos incorporam um elemento mascarado que adquire diferentes denominações de acordo com a região onde se encontram e todos eles com funções muito específicas no contexto da dança dos paus (Martínez Muñoz & Porro Fernández, 1998; Díaz & Porro, 2008; Topa, 2004). Este personagem, o El Birria, tem um papel muito importante no decorrer não só da dança como das festividades³². Integrando o grupo de dança, interage com ele sem perturbar os passos e os movimentos dos dançantes. Isto acontece, porque o El Birria é um elemento que conhece perfeitamente todos os passos de dança efetuados pelo grupo (Martínez Muñoz & Porro Fernández, 1998; Díaz & Porro, 2008; Topa, 2004; Tiza, 2010)³³.

O personagem do El Birria corresponde aos personagens El Bobo de Cañizal, Zorra de Escarabajosa, na província de Segóvia (já desaparecido), Zarragón de Aranda de

³¹ Tradicionalmente, e em território português, os Pauliteiros são um grupo constituído exclusivamente por oito rapazes e três músicos (Gaita de foles, Caixa e Bombo). Tal como o Tamborileiro, o grupo serve os festejos populares executando o peditório das festas seguindo as antigas formas da tradição. Tal como o Tamborileiro, começam a ronda às seis horas da manhã, após a alvorada dos gaiteiros, dançando alguns lhaços em frente às igrejas e capelas, e rezando em frente às casas daqueles que estão de luto. A dança dos Pauliteiros é efetuada, depois da missa religiosa, em frente da igreja. Os principais elementos desta dança são interpretados segundo uma ordem específica que começa com o lhaço 25 (lhaço para partir os paus), a Bicha (em que se utilizam exclusivamente as castanholas) e o Salto do Castelo (na qual um pauliteiro salta por cima de uma torre humana).

³² O *El Birria* é uma personagem estranha e misteriosa cuja indumentária lembra a figura do diabo. No rosto usa uma máscara de velho e na cabeça uma pele de raposa completa que coloca sobre as costas e se estende até aos quadris. No tronco usa uma jaleca, (chupa, termo castelhano) dividido na vertical em duas cores, a vermelha e a verde, terminando com folhos nos punhos. No pescoço e sobre os ombros, coloca uma espécie de babero branco e as calças compridas, até quase aos tornozelos, são de duas cores: uma perna vermelha e a outra verde, em oposição às cores da jaleca. Calça meias de lã (uma de cada cor) e sapatilhas igualmente de duas cores. À volta da cintura, uma faixa branca. Na mão direita segura uma corda com uma bola verde e vermelha presa na extremidade; na mão esquerda, umas castanholas de grandes dimensões, trabalhadas em madeira de espinheiro. De notar que nos dias de hoje, só o grupo de Tábara integra o *El Birria* (Tiza, 2010).

³³ Existe ainda um lhaço em que o *El Birria* é figura fundamental pois interage com o grupo encenando uma perseguição.

Duero, Zorra de Gallegos de la Sierra, na província de Segovia³⁴. Consoante as localidades, esta personagem assume variadas funções. Em princípio seria o diretor de dança (o que hoje raramente acontece), aquele que decide quais os laços que serão executados e o desenrolar de toda a prática. A vara com chicote (zambomba) que o El Birria ostenta, uma espécie de bastão de comando, é o símbolo da sua autoridade. Com ela castiga simbolicamente os dançarinos que se enganam na execução do Paloteo, bem como os espectadores que se aproximam demasiado dos dançantes, a fim de criar um espaço por entre os assistentes para que o grupo possa executar a dança sem qualquer impedimento ou dificuldade. Interage com os bailadores como alguém que conhece perfeitamente os movimentos de todos os laços do Paloteo, o que nos permite, considerá-lo, como referido, o maestro da dança.

A sua autoridade é reconhecida por todos. Acresce-lhe a missão de entregar os paus aos dançantes e de proceder à sua recolha, no final da apresentação. Noutras circunstâncias ainda é o responsável pela recolha de donativos junto dos espectadores. O apurado reverte a favor da festa (Martínez Muñoz & Porro Fernández, 1998; Díaz & Porro, 2008; Topa, 2004; Tiza, 2010)³⁵. Em Cañizal (comarca de La Guareña, ao sul da província), a Dança do Paloteo era inicialmente uma dança exclusiva dos rapazes solteiros. Contudo, hoje em dia, é dançada quase exclusivamente por mulheres (jovens ou adultas), com um ou outro elemento masculino a integrar o grupo. Na prática do Paloteo existe também um elemento mascarado que, no caso do mascarado do Paloteo de Cañizal, toma a designação de El Bobo. Veste todo de branco e nas últimas aparições,

“el bobo não usava máscara, se bem que no passado a tivesse usado, à semelhança do birria. Com a mão, ostentava uma vara com uma cuíca, zambomba (termo tipicamente castelhano), bexiga de porco cheia de ar, com a qual executava as suas pantominas. Hoje em dia, caiu em desuso e deixou de aparecer nas atuações do grupo”. (Tiza, 2010, p. 150).

Das informações recolhidas acerca desta personagem, retiramos que existem algumas semelhanças com algumas figuras que existem em Portugal e no Planalto Mirandês como

³⁴ Este personagem apresenta outras denominações tais que *Zorra*, *Zancarrón*, *Chiborra*, *Botarda* ou *Birria*, na província de Zamora, segundo os lugares de proveniência.

³⁵ Estas são as funções visíveis do *El Birria*. Contudo, por detrás delas poderemos discernir outras de carácter simbólico. Recuando no tempo, sabemos ter havido razões que determinaram o seu aparecimento. O *El Birria*, dado o contexto festivo em que se insere, é o elo de ligação entre o profano e o sagrado. Não obstante ser considerado uma figura diabólica (como qualquer mascarado), o *El Birria* é, na verdade, uma figura mágica que, à luz das religiões, estabelece a ligação entre o mundo terreno e o sobrenatural, entre o ser humano e as divindades. Neste sentido, Joaquín Díaz afirma que o “El Birria es un personaje al que se le han atribuido diferentes simbolismos que van desde el demoníaco hasta el bufonesco pasando por el taumaturgico o por el escuetamente hierático”. (Díaz, 2008, p. 6).

são o Carochinho de Constantim, o Farandulo de Tó, ou do Velho de São Pedro da Silva. Sem interferir na Dança dos Pauliteiros, o Carochinho desempenha funções que, no seu conjunto, podemos considerar relacionadas com ritos de fertilidade. Desde logo, faz par com uma personagem feminina, a Velha. O Carochinho e a Velha formam a dualidade indispensável, complementar e necessária para que a desejada fertilidade aconteça. Este par vai simulando jogos amorosos, ao longo do Peditório (o Convite) por todas as casas da aldeia, um apelo claro à fertilidade. O próprio Peditório é uma invocação à abundância, ação que se dirige à divindade a favor da comunidade e da natureza, através da recolha de produtos da terra oferecidos ao Santo e consumidos por todos os moradores, numa espécie de refeição comunitária. Invocam-se os Deuses e os Santos, pedindo a sua proteção através de rituais e ritos, festas e celebrações, de adoração e agradecimento, pelas bênçãos conseguidas e por aquelas que almejamos obter (Tiza, 2004; Tiza, 2010).

No que à Dança dos Pauliteiros diz respeito, ela denota, como já referido, diferentes origens e funções. De acordo com o país, a região, época, ritual ou função a ela atribuída, encontramos referência a distintos elementos que compõem os rituais, a música e a sua coreografia. Da leitura dos documentos relativos ao assunto em análise, compreendemos que algumas personalidades, como o Abade de Baçal, defendem que a dança praticada pelos Pauliteiros tem semelhanças com a clássica dança pírrica, uma dança guerreira praticada pelos povos da Antiga Grécia (Mourinho, 1984; Correia, 2001; Vasconcelos, 2012; Tiza, 2010; Património Cultural, 2025). Este investigador defende existirem poucas diferenças entre a antiga dança e a Dança dos Pauliteiros que encontramos em Terras de Miranda e em todo o Planalto Mirandês. A informação por ele veiculada, concerne ainda a indumentária e as práticas. No que à indumentária diz respeito, de referir o uso do lenço sobre os ombros e dos chapéus enfeitados. No que aos instrumentos musicais diz respeito, constata-se o uso da Flauta Pastoril (a Flauta de Tamborileiro). Estes elementos aparecem como forma de amenizar o carácter guerreiro desta prática, na semelhança que demonstra com as danças praticadas na Antiga Grécia (Tiza, 2010).

Simultaneamente mostra-nos que a Dança dos Paulitos tem semelhanças com algumas danças populares praticadas no sul de França, bem como com a Dança das Espadas executada pelos Suíços ao longo de toda a Idade Média³⁶. Na Dança dos Paulitos, os bailarinos

³⁶ Os romanos seriam os responsáveis pela propagação da dança pírrica a esta região. O investigador José Leite de Vasconcelos, contrariamente ao exposto, afirma que a dança introduzida em Roma e depois espalhada por todo o Império Romano, nada tinha a ver com a dança pírrica. Nesta, os dançantes, com armas e escudos de pau, simulavam o ataque e a defesa na batalha (Vasconcelos, 2012; Tiza, 2010). Como indumentária, envergavam túnicas vermelhas e cinturões guarnecidos de aço. Os músicos envergavam capacetes emplumados e os bailadores colocavam-se em duas filas e dançavam ao som da flauta. No conjunto dos elementos narrados, encontramos, no nosso entender, semelhança com a forma de dançar dos Pauliteiros de Miranda (Mourinho, 1984; Correia, 2001).

usam armas e escudos de paus, e simulam o ataque e a defesa num campo de batalha. Usam trajes que anunciam o seu caráter guerreiro pois a indumentária é constituída por enéguas brancas, camisas de linho brancas, coletes com lenços coloridos sobrepostos e chapéus negros com flores coloridas, lembrando alguns dos elementos de segurança da armadura de um soldado, principalmente, o colete e o capacete. Analisando os movimentos da coreografia averiguamos que têm muitas parecenças com as danças pírricas mencionadas, pois comportam a perseguição, a luta, os saltos e uma dança em particular, a dança da vitória (Tiza, 2004; Tiza, 2010)³⁷.

Na província de Zamora existe uma maior variedade nos trajes dos dançarinos do Paloteo. Cada grupo possui o seu próprio traje, o seu elemento identificador. Em Tábara, a quadrilha é formada por rapazes e raparigas, num total de oito dançarinos. Os rapazes vestem camisa branca de linho, com fitas verdes que pendem do ombro ao longo do braço. Colocam à cintura uma faixa larga, cada qual de sua cor. Vestem calças pretas a meia perna, confeccionadas em bombazina, “pegadita a la pierna y atada por el bajo de la rodilla con hebillas, ligas o botones” (Porro Fernández, 2009, p. 61). As raparigas vestem uma camisa branca também de linho e, por cima, um mandil bordado, cruzado sobre o peito e as costas; uma saia rodada e um avental, ambos de cores diversas (seguindo a tradição dos trajes regionais). Rapazes e raparigas calçam meias brancas trabalhadas à mão. Como calçado, sapatos simples ou sapatilhas

“en claro recuerdo al pago que recibían estos bailadores: un corto salario por su ejercicio y unas zapatillas” (Porro Fernández, 2009, p. 48.). Na cabeça usam uma espécie de coroas enfeitadas com flores naturais: “muchos de estos elementos naturales (...) fueron condicionando el indumento sirviendo de diferenciación local, social, civil o económico, entendiéndose poco a poco como punto de distinción en virtud de las propiedades mágicas que se suponían por su luz, color, belleza” (Porro Fernández, 2009, p. 15).

Estas coroas são usadas apenas durante o percurso da Procissão. Na hora de dançar retiram-nas da cabeça. Os paus são de madeira de espinheiro, por ser rijo, e são pintados ao gosto de cada interveniente. Das descrições efetuadas retiramos que o traje dos Pauliteiros, especialmente o dos Pauliteiros de Miranda, tem inspiração nos trajes militares greco-romanos. O chapéu decorado representa o capacete militar, a camisa de linho branco e o colete em sorrubeco, a armadura militar, a saia de linho, os lenços, as meias altas de lã e as botas em pele, remetem para épocas mais antigas na forma de trajar. Para além dos elementos do traje, definidores de uma identidade grupal e territorial, podemos afirmar que

³⁷ Algumas das mais famosas coreografias e laços retratam essas semelhanças comportando elementos como o Salto do Castelo (saltos) ou o Vinte Cinco de Roda (dança da vitória) (Tiza, 2004; Tiza, 2010).

os Pauliteiros aparecem nestes territórios como figuras singulares, desempenhando funções sociais e culturais de carácter insubstituível³⁸.

Mais recentemente, num contexto festivo e à semelhança de grande parte das aldeias do planalto Mirandês, os primeiros registos escritos sobre esta dança surgem relacionados com a festa de Santa Bárbara (Festa da dança). A presença dos Pauliteiros dá-se não só a nível do ritual religioso como das diferentes festividades e rituais profanos. Os Pauliteiros estão presentes no ritual da Missa, nas Arruadas, no Peditório, na Procissão e no seu final, aquando da Atuação final, ação realizada no largo defronte à Igreja. No caso do Peditório, participam não só os Pauliteiros como o Mordomo da festa. O grupo, formado exclusivamente por rapazes (apesar que atualmente já existem grupos femininos e mistos), enverga vestes com elementos característicos a cada grupo, região e país, executando coreografias complexas com recurso aos paulitos. Algumas vezes, em algumas regiões da raia, aparecem como adereços para a realização dos laços, as castanholas, despertando a atenção de quem os ouve e vê (Vasconcelos, 2012; Tiza, 2010).

As Festividades: rituais e ritos – constituintes e função

Em todo o território nacional, as danças tradicionais e, em especial, a Dança dos Pauliteiros, é também praticada nos rituais sagrados ligados à liturgia católica. Por Terras de Miranda, a sua presença ainda acontece aquando das festividades ligadas aos Santos Padroeiros, na celebração da Missa em sua honra e na Procissão³⁹. Outro momento importante a considerar é o das festividades de Nossa Senhora do Rosário ou a Festa dos Moços, que se celebra no último domingo de agosto.

“Na Festa dos Moços ou S. João Evangelista, o dia começa com rondas de peditório, em que pauliteiros e gaiteiros percorrem as ruas da aldeia, acompanhados pelos “mordomos” e convidando todos à participação. Já na missa, interpretam-se danças do repertório dos pauliteiros, como por exemplo a dança de laços – “Ato de Contrição”, também designado “Senhor Mio” – e toques de gaiteiros como “Elevação da Hóstia”, “Queremos Deus” e “Miraculosa”. As danças que encerram a festa religiosa e abrem a dimensão “lúdica e profana” também constituem momentos estruturantes desta festividade.” (Património Cultural, 2025, s.p.)

³⁸ Neste contexto, devemos igualmente referir o papel do Tamborileiro, com funções semelhantes no que concerne a organização das festas patronais, nomeadamente na presença aquando da Alvorada, do Peditório e da Procissão.

³⁹ No caso particular de S. Martinho de Angueira, estes rituais celebram-se não só no exterior como no interior da Igreja.

De notar ainda a sua presença e relevância na Festa das Colheitas, remetendo-nos para o duplo carácter das festividades, tal como em inúmeros rituais que ainda hoje se encontram por terras do Planalto Mirandês e pela região da raia (Tiza, 2004).

A festividade religiosa a um Santo Padroeiro ou a um Santo da devoção possui uma forte dimensão religiosa e profana. Os seus elementos, de caracteres bem distintos sucedem-se ao longo de toda a festividade e ritual num diálogo muito próprio. A presença dos Pauliteiros acontece a vários níveis e em diferentes ocasiões como sejam os rituais do Peditório, da Missa, da Procissão e da Atuação final. O Peditório realiza-se por toda a aldeia. Inicia de madrugada e termina antes da Missa Solene. Ao longo do Peditório, os Pauliteiros dançam em frente de cada uma das casas da aldeia e, em todas elas, dançam um laço, ou lhaço, a pedido dos seus donos. Na Missa festiva, a presença dos Pauliteiros dá-se quando, devidamente formados, rodeiam o andor do padroeiro da festa. Ao longo da Procissão, e com acompanhamento musical da Gaita-de-foles, a incorporação dos Pauliteiros faz-se caminhando ao lado do andor do padroeiro que, obrigatoriamente, se destaca no conjunto de todos os outros. A atuação dos Pauliteiros logo após a Procissão, em frente à igreja, perante todo o povo, com o reportório completo é um acontecimento apoteótico, próprio ao final. Alguns laços, ou lhaços, assumem um carácter manifestamente simbólico, ao serem executados em redor de uma medida de cereal (alqueire), permitindo-nos afirmar que se trata de um ritual agrário de agradecimento à divindade pelas colheitas obtidas no ciclo que se completa, e de propiciação para o novo ciclo que se inicia justamente nessa altura do ano, o fim do verão e o começo do outono – as sementeiras (Vasconcelos, 1992; Tiza, 2010).

Em Constantim, na Festa de São João Evangelista, denominada também festa da Mocidade ou ainda Festa das Morcelas, que se realiza em dezembro, a presença e a prática ritual dos Pauliteiros dá-se não só ao nível dos rituais sagrados como, e obrigatoriamente, nos atos profanos. Aqui, e tal como noutras localidades do Nordeste Transmontano, os rituais da festa são compostos pelo Peditório ou Convite, pela Missa e pela Procissão. Acresce uma Atuação no adro da Igreja quando finda a Procissão. Descrevendo cada um dos elementos percebemos que o Peditório ou Convite (designação local) é feito de maneira idêntica à festividade de São Martinho, com a diferença de que, para além da presença dos Pauliteiros, intervêm um par de mascarados, o Carochó e a Velha⁴⁰. Os Pauliteiros acompanham todo o Peditório, detendo-se em cada casa em frente da qual dançam um laço, ou lhaço, a pedido dos seus donos, enquanto os mordomos recolhem as oferendas (Tiza, 2004; Tiza, 2010). A atuação dos Pauliteiros a meio da celebração da Missa, no

⁴⁰ Neste ponto, encontramos semelhanças com alguns personagens que intervêm nas *Danzas de Palos* ou no *Paloteo*, na província de Zamora, nomeadamente o *El Birria*, *Zarrón* ou *Zarragón*, *Chiborra* ou *Zorna*, com funções muito específicas no contexto da dança, como já referido ao longo do texto.

momento do Ofertório, é bem clarificadora da aceitação de uma dança tida como profana, por parte da Igreja, aquando da liturgia mais solene. Também a música interpretada pela Gaita-de-foles e a Flauta pastoril, de carácter profano, se faz ouvir no decorrer da Missa, conferindo solenidade à liturgia sagrada, tal como a festividade exige. Na Procissão, a música é executada pela Gaita-de-foles. De notar que os Pauliteiros não efetuam qualquer dança porque lhes está destinado transportar o andor do santo padroeiro. A presença do par de mascarados, o Carochio e a Velha, dá-se apenas na Procissão, com a execução dos seus habituais jogos amorosos e brincadeiras (com a simulação do ato reprodutor), no espaço do adro da igreja, já depois de ter terminado todo o ritual litúrgico. De novo se nota o carácter cerimonial invocando a fertilidade (Vasconcelos, 1992; Martínez Muñoz & Porro Fernández, 1998; Díaz & Porro, 2008; Topa, 2004; Tiza, 2010). Em outro,

“As danças ou lhaços, designação em língua mirandesa que engloba a coreografia, o texto e a melodia que os dançadores executam, sucedem-se segundo uma ordem que inclui uma entrada assinalada pelo gaiteiro. De seguida anuncia-se o lhaço, com a execução de alguns compassos, para que os dançadores identifiquem a melodia. Segue-se a exibição do lhaço, repetido quatro vezes, e o culminar do mesmo com uma dança que se designa por ‘bicha?’” (Património Cultural, 2025, s.p.).

Na análise que vimos efetuando, percebemos ainda que do lado Espanhol se notam algumas semelhanças entre a Danza de Palos e as atuações dos Pauliteiros de Miranda. Essas parecenças não se cingem somente no que às danças e trajes diz respeito, mas também ao contexto em que se efetuam. Assim, em Muelas del Pan, a atuação solene do Paloteo acontece no Domingo del Señor, o domingo imediatamente a seguir à festa do Corpo de Deus⁴¹. Tal como pelo Nordeste Transmontano, a interação sagrado-profano ressalta. Os denominados laços religiosos são executados à volta da igreja e os *paganos*, onde predominam temas tais que os ofícios tradicionais, a caça, os animais e o amor, são realizados em momentos que não os que estão relacionados com a liturgia da festa. O primeiro laço, la contradanza, é dançado quando a Procissão sai da Igreja. Os bailarinos, sempre voltados para a imagem de Nossa Senhora, vão dançando e saindo de costas para a porta. Depois, e aquando da Procissão, são efetuadas paragens em locais estrategicamente escolhidos para que as danças se efetuem e produzam impacto nos fiéis. Assim, e em função dos espaços disponíveis, seja em largos e praças, seja noutros locais onde seja possível que os bailarinos executem os laços, estes são dançados e é dado seguimento à festa. Os laços de carácter religioso são efetuados um de cada vez, dada a sua importância no decorrer da festa. Por

⁴¹ De notar, que em Espanha, esta festividade não se celebra atualmente na quinta-feira do Corpo de Deus como em Portugal, onde é ainda mantido este dia festivo como feriado nacional.

outro lado, os laços ditos *paganos* são apresentados no período da tarde, na praça principal da vila ou aldeia, sendo que, tal como em Portugal, as peças musicais não incluem uma componente vocal (Martínez Muñoz & Porro Fernández, 1998; Tiza, 2010)⁴².

Por terras de Espanha, em Tábara, os rituais de dança são muito idênticos aos de Muelas del Pan. No dia da celebração, que coincide também com a festa do Corpo de Deus, o Paloteo integra a Missa Solene e a Procissão, caminhando mesmo à frente do pátio do Santíssimo Sacramento. As paragens que efetuam para realizar as danças durante a procissão (laços religiosos) são também elas efetuadas nas praças e nos largos mais espaçosos. A exibição de carácter profano (laços profanos/lazos paganos), realizada diante de toda a população é feita na praça principal da vila, recorrendo ao reportório completo dos laços paganos, cuja temática são similarmente os ofícios tradicionais, a caça, os animais e o amor (Vasconcelos, 1992; Martínez Muñoz & Porro Fernández, 1998; Tiza, 2010)⁴³.

Em Portugal, por Terras de Miranda, a componente musical inclui a presença de instrumentos musicais que são tidos como focos irradiadores de animação e prazer para quem os escuta e executa. Os instrumentos que mais rapidamente identificam a tradição musical mirandesa são a Gaita-de-foles, a Caixa e o Bombo, instrumentos presentes no acompanhamento da Dança dos Pauliteiros, bem como em outras práticas culturais e artísticas de cariz popular e tradicional. No entanto, não se esgotam aqui as possibilidades. A Flauta pastoril, que faz conjunto com o Tamboril, mesmo estando um pouco afastada do acompanhamento da Dança dos Pauliteiros, usa-se no acompanhamento vocal de diversas atividades ritualistas, assim como nas danças mistas. O seu aspeto simples, com três orifícios, esconde a complexidade que verificamos ao nível da sua interpretação. No acompanhamento vocal, o conjunto instrumental usa ainda com frequência os Pandeiros, Pandeiretas, Conchas de Santiago, Triângulos, Castanholas e pequenos objetos do dia-a-dia, como a saranda, garrafas, testos de panelas e tachos. Denotamos assim que,

“Na constituição dos grupos de Pauliteiros junta-se o Gaiteiro, um tocador de caixa e um tocador de bombo. Na aldeia de Constantim junta-se-lhes um Tamborileiro ou “Tamboriteiro”, como é designado nas terras de Miranda. As danças rituais dos pauliteiros nas referidas Festas distinguem-se de outras exibições que têm lugar fora destas práticas de cariz religioso e que evidenciam, sobretudo, o valor performativo de um espetáculo que adquiriu reconhecimento social.” (Património Cultural, 2025, s.p.).

Se no distrito de Bragança, a Dança dos Pauliteiros é acompanhada pelo Gaiteiro, a Caixa e o Bombo, ou ainda pelo Tamborileiro e o Bombo, este último só usado em Terras de

⁴² Para que exista sincronia nos passos e nos movimentos, os bailarinos costumam cantar as peças interiormente.

⁴³ De referir que muitos dos laços e das peças musicais são comuns dos dois lados da fronteira (provincia de Zamora e distrito de Bragança).

Miranda. Na província de Zamora, o Paloteo é acompanhado somente pelo Tamborileiro e pela Gaita-de-foles que é tocada pelo mesmo instrumentista em alternância com a flauta, de acordo com os lhaços de dança a acompanhar. Nalgumas localidades este conjunto instrumental foi substituído pela Dulzaina, instrumento tradicional da província de Castilla, assim como pela Gaita-de-foles em algumas localidades da província de Zamora, nomeadamente em Tábarra e Muelas del Pan. Neste caso é utilizada em alternância com a Flauta pastoril. De referir ainda que a música que acompanha a dança é somente instrumental, sendo que os dançarinos cantam interiormente as letras das músicas por forma a se posicionarem no que concerne as coreografias executadas. As sequências dos passos são assim controladas pelo texto das canções que cantarolam, não havendo lugar a choques durante as danças e na concretização dos passos pelos bailadores. Destas sequências destacam-se os cruzamentos, as cabañuelas, as quatradas, as calles e as diferentes formas de golpear com os paus (Martínez Muñiz & Porro Fernández, 1998; Díaz & Porro, 2008; Tiza, 2010).

No Paloteo, tal como nos Pauliteiros, os dançarinos alinham-se em duas filas uma frente à outra, sendo que aquando das mudanças de passe, têm que efetuar evoluções diversas, avanços, cruzamentos, serpenteados, mudanças de lugar dos dois grupos de quatro que formam as duas filas. Os guias são os bailarinos dos extremos das filas e panzas os do meio. Os toques de paus também têm as suas designações: de frente (toque com o que está à sua frente), de revés (toque à altura do joelho), moje de palos (toque dos seus próprios paus à altura do peito) ou em cruz (quando paloteiam guias com panzas e vice-versa) (Tiza, 2010). Estabelecendo um paralelo com a descrição dos passes dos Pauliteiros, entendemos que existe uma grande afinidade com estes, tanto nas designações como na sua execução, prática e significado⁴⁴.

Apesar das fronteiras físicas e geográficas, percebemos que nas regiões da raia, sempre se mantiveram os laços e os intercâmbios sociais, económicos e culturais ao longo dos tempos. Disso é exemplo a forma como se desenrolam as festas tradicionais, o modo como as comunidades organizam a sua vida social e profissional, os casamentos, as festividades e festas, as indumentárias e os trajes que envergam, e que são detentores de elementos e características diferenciadoras, realçando a natureza das atividades sociais, culturais, económicas e profissionais para as quais se capacitam, assim como as condições físicas e climáticas que se vivem dos dois lados da fronteira⁴⁵. Da mesma forma, as Danças de Paus

⁴⁴ Na província de Zamora, nalguns laços, os paus são substituídos por castanholas. Existem semelhanças do lado português. No entanto, devemos referir que as castanholas são um instrumento musical usado com maior frequência do lado espanhol do que do lado português. Podemos considerar que o seu uso pelos pauliteiros resulta de uma apropriação deste elemento pelas constantes trocas entre os dois lados da fronteira.

⁴⁵ Neste sentido, referimos a semelhança que existe entre a Capa Mirandesa e da Capa Alistana. Do mesmo modo, a música e a língua se assemelham, pois que o mirandês deriva do leonês, que outrora se falava na região. De notar que hoje o mirandês é falado por via do esforço encetado por parte de alguns e do reconhecimento da sua importância para a região. Nesta ação, o papel e o esforço das autarquias locais para a sua

reforçam esta proximidade, seja pela música, pela coreografia ou pelos trajes comuns. De referir ainda o facto de esta dança ser maioritariamente efetuada por grupos de rapazes, mais viris e guerreiros, do lado do Planalto Mirandês por requisito do lhaço do Salto ao Castelo, que implica alguma destreza na sua execução. Este lhaço implica a realização de saltos mortais por cima de colunas humanas criadas pelos outros bailadores, facto que exige destreza física e emocional⁴⁶. O mesmo não ocorre com os grupos mistos ou femininos, característicos do lado espanhol, onde destacamos a graciosidade dos passos e dos gestos coreográficos da dança⁴⁷. Comum aos dois lados da fronteira são a música e a letra das canções que acompanham os laços. Neste sentido, salientamos as similitudes encontradas nas regiões de Tábara, Muelas del Pan, Almaraz de Duero e Cañizal, da província de Zamora, e do concelho de Miranda do Douro e de Mogadouro, e das localidades de São Pedro dos Sarracenos, Bragança, e de Salselas, Macedo de Cavaleiros.

Existem laços específicos que estão de acordo com as peças musicais que os acompanham tais que religiosos, amorosos, pastoris, agrícolas, venatórios, guerreiros, laborais, toponímicos, sarcásticos e de temáticas medievais. De notar ainda que existem laços exclusivos de Miranda do Douro, dos quais destacamos, tal como já referimos, o Salto do Castelo (Mourinho 1984; Correia, 2001; Vasconcelos, 2012; Tiza, 2010)⁴⁸. Neste sentido, podemos afirmar que quer sejam laços (português), lhaços (mirandês) ou lazos (espanhol), existem pontos comuns nas danças dos dois lados da fronteira, na música e na letra que as acompanha, assim como nas festas e solenidades onde estão presentes, nomeadamente nas festas do Corpus Christi, no fim das colheitas ou nas festividades dos solstícios de verão ou de inverno, assim como em outras ocasiões onde estes bailarinos sejam solicitados por forma a animar espaços e as comunidades. A sua ação dá-se num território que sabe preservar as suas tradições, fazendo delas um elemento diferenciador face ao restante território nacional, delineando, assim, o *ethos* e o *pathos* de uma prática que convém estudar, preservar e divulgar.

revitalização na comunidade e nas escolas foi essencial (Tiza, 2004; Tiza, 2010).

⁴⁶ Este passo de dança visa ilustrar o assalto a um castelo, o que denota o lado guerreiro da dança e a proximidade fronteiriça que, e apesar de toda a colaboração entre povos, não deixa de existir.

⁴⁷ Salvaguardamos, no entanto, a constituição mais recentemente de um grupo de Pauliteiras de Miranda.

⁴⁸ Este salto, em específico, não existe do lado espanhol dado que requer alguma destreza e força física, algo que não é possível com grupos mistos ou femininos como os que aí existem.

A prática musical ao serviço da festividade e da festa, do ritual e do rito: a Flauta de Tamborileiro

“Nunca sabemos o que verdadeiramente nos move. Gostava de acabar os dias reconciliado com o mundo, e sobretudo saber que mundo foi este em que vivi e o que é a vida. Sei disso tanto agora que tenho quase cem anos como quando tinha dois anos.”

Eduardo Lourenço

As tradições, os rituais e os ritos, bem como os patrimónios material e imaterial de um país, de uma região e de um povo, adstritos a um determinado espaço geográfico e territorial, são percebidos por todos os agentes culturais, políticos e sociais como fatores de desenvolvimento social, económico, artístico e cultural, tornando-se ferramentas de animação e desenvolvimento tanto comunitário como territorial. No seu conjunto, são fontes de valorização e desenvolvimento do território, compondo ainda a memória dos povos e das gentes, revelando-se um conjunto de conteúdos e práticas que, no nosso entender, devem ser dignificados e valorizados. Assim, e a partir da identificação e valorização dos recursos materiais e imateriais de uma determinada região, neste caso o Alentejo, e a região da raia em particular, pensámos efetuar uma reflexão sobre o modo como um conjunto instrumental em específico, o da flauta de tamborileiro, e a música que dele se descerra, nos atinge, apresentando-se como fator de preservação, divulgação e promoção de um património de inquestionável valor. Acresce o facto de que, e no nosso entender, se apresenta como elemento potenciador de uma geografia e paisagem sonora em particular⁴⁹. Nesse sentido, é nossa intenção abordar não só a questão da prática musical associada ao conjunto instrumental flauta de tamborileiro, como identificar as características da paisagem sonora que dela promana. A isto não ficará certamente alheio a escuta e observação de uma prática particular, e aquela que se especifica nas dimensões visuais e sonoras das

⁴⁹ O conceito de paisagem sonora (*soundscape*) tem sofrido inúmeras transformações desde que Raymond Murray Schafer, na década de 70, esboçou o neologismo, a partir do conceito clássico de paisagem (*landscape*) (Schafer, 1997; Meneguello, 2017).

paisagens culturais, físicas, rituais, geográficas ou territoriais que a secundam. No que concerne as imagens sonoras que desta prática se enformam, é nosso intento perceber como o seu sonoro se expõe nas diferentes regiões da raia portuguesa e, em particular, na região alentejana. Esta ação engloba a percepção e análise do seu conjunto de sons, os quais, agradáveis ou desagradáveis, fortes ou fracos, ouvidos ou ignorados, são aqueles que nos circundam diariamente (Schafer, 1997). No que concerne as imagens visuais, pensamos que elas possam complementar a informação adquirida, esboçando uma necessidade de estudo e sistematização, pois que influenciam a percepção, aquisição, reconhecimento e fruição dos espaços de natureza predominantemente visual que nos cercam, mas também aqueles de natureza maioritariamente física, sonora e musical que nos coagem no dia-a-dia.

No que concerne o conjunto instrumental de a flauta de tamborileiro, e a prática musical a ele associada, apuramos que faz parte de uma paisagem sonora que irradia, num contexto geográfico e territorial peculiar, sonoridades distintas e próprias de rituais e tradições únicas e particulares. Em outro, a evolução que o mesmo atingiu ao longo dos tempos e lugares, visto que a sua representação iconográfica mais antiga remonta ao século treze, é notável. A história dos povos, e da música em particular, mostra-nos que a disseminação deste conjunto instrumental, e da prática musical a ele associada, terá acontecido ainda nesse século – treze, refletindo um campo sonoro (Fortuna, 1996), e uma paisagem sonora, próprios (Rodaway, 1994). Posteriormente, averiguamos que a sua representação surge, mais enfaticamente, na Europa, sendo que nos séculos seguintes, século catorze ao século dezoito, se torna menos frequente. Este facto revela um progressivo desinteresse pelo conjunto instrumental que identificamos, e que atinge não só os elementos instrumentais que o compõem, a flauta e o tamboril, como, e sobretudo, a prática e a função que a ele se encontram associados.

A não valorização deste tipo de prática musical, mas também a transformação relevante que se verifica a nível económico e social, age sobre as práticas musicais e, consequentemente, sobre as paisagens sonoras daí resultantes. Ficando a sua prática musical confinada a um estrato social em específico, o povo, o conjunto instrumental perde significado e relevância, sendo relegado, a pouco e pouco, para as zonas rurais e de fronteira e a uma prática musical em específico, associada que se encontra à realização das festas e romarias⁵⁰. Contudo, e apesar das evidências encontradas também filamos que, não só em Portugal, como em toda a Europa, a flauta de tamborileiro e a sua prática, surge, ainda hoje, em diversas regiões do nosso país e da vizinha Espanha. Encontrando-se revigorada pela identificação atempada que dimana da sua preservação, valorização e divulgação, surge numa

⁵⁰ Estando ligado à prática musical das classes sociais consideradas mais baixas e desfavorecidas, perde significado, deixando de estar representado nas iconografias e demais registos à época.

prática musical relacionada com distintos procedimentos e rituais da Igreja Católica e das festas e romarias a eles associados. Assim, um sonoro e uma prática musical se exibem, constituindo-se uma forma de se manifestar paisagem. Ao analisarmos a região da raia portuguesa em particular, o conjunto da flauta de tamborileiro e a sua prática, ainda se encontra vivo. Encontramos este conjunto instrumental na região de Miranda do Douro e na sua congénere espanhola Zamora, assim como no interior Alentejano em estreita ligação com Huelva na região de Andaluzia e com o sul de Badajoz na região da Estremadura na vizinha Espanha. A Flauta de Tamborileiro assoma ainda na Beira-Alta e Beira-Baixa, em paralelo geográfico com a região fronteira de Castela-Leão, onde encontramos, ainda hoje, evidências da sua prática e expressão.

Perceber de que modo esta prática define uma paisagem sonora e cultural particular, sendo que os elementos materiais e imateriais que a definem se apresentam essenciais nesse contexto, é o nosso principal objetivo. Em outro, e no que concerne a definição de paisagem sonora, não podemos desprezar a ação do homem no que às suas possibilidades interpretativas e compositivas diz respeito, pois que, nas palavras de Hildegard Westerkamp (as cited in Meneguello, 2017, p. 29-30):

“A ideologia da paisagem sonora reconhece que quando humanos entram em um ambiente, geram um efeito imediato sobre os sons; a paisagem sonora é feita pelos homens e, nesse sentido, por eles composta. A paisagem sonora é a manifestação acústica do ‘lugar’, no qual o som dá aos habitantes um ‘sentido de lugar’ e a qualidade acústica do lugar é moldada pelas atividades e comportamento dos habitantes. Os sentidos de lugar e seus sons são criados precisamente pela interação entre paisagem sonora e pessoas”.

Nesta afirmação percebemos a importância dos espaços materiais e imateriais para uma definição de paisagem sonora, bem como da sua geografia e de como estes se exibem no enformar de uma manifestação cultural e artística, ritual e humana que da ação e intenção do homem se propõe e dissemina.

O som e a paisagem: elementos de memória e património das gentes e dos locais

Paisagem sonora reflete, para Schafer, uma preocupação em definir o espaço sonoro dos territórios, das geografias e dos lugares, em diferentes tempos e espaços vivenciais. Neste sentido, a designação nasce de uma ação de contemplação, mas também de identificação, escuta e significação de um som e de uma vivência que se quer, sonora. A contemplação

desse som, um recurso de um lugar e de uma prática contém, forçosamente, a atividade da sua fruição e significação, pois que “a decifração de uma paisagem sonora, qualquer que seja o grau da sua resolução acústica, traduz sempre um ato de atribuição de sentido” (Fortuna, 1996, p. 83)⁵¹. Permitindo ao homem dizer-se nesse espaço de som e existência, não só material como espiritual, outorga-nos uma duplicidade existencial pois que, se é através do ouvido físico que adquirimos o mundo, é através do nosso ser e entender que o conseguimos decifrar. Então, a atribuição de sentido é uma possibilidade que nos permitimos aquando da construção de conhecimento e uso da inteligência, enformando o mundo e tudo aquilo que ele nos consegue ofertar⁵².

Paralelamente, Fortuna (1996, p. 83) alerta-nos para o facto de que,

“Em situações particulares, [...], a paisagem pode ser também uni-sonora e, oposta à cacofonia, sugerir um sentido de sinfonia, com uma sonoridade singular, eventualmente melodiosa, que permite identificar com exatidão a sua natureza e a respetiva fonte sonora. Nestas circunstâncias, dir-se-á, é o estado de concentração que preside ao modo como as sonoridades são percecionadas e apropriadas. Trata-se por analogia, [segundo o autor] de uma paisagem de alta resolução ou clareza acústica, ou seja, de uma paisagem sonora de tipo Hi-Fi”.

A citação alerta-nos para o facto de ser imprescindível reconhecermos a necessidade de escuta e compreensão da manifestação acústica de um lugar e, em especial, aquele onde nos encontramos. É através do som, que este lugar nos concede não só um sentido musical como o de existência desse mesmo lugar. O som, caracterizando acusticamente os territórios torna-os reconhecíveis pelo modo como os conseguimos identificar, ou seja, o modo como são percebidos e captados por aquele que os averigua. Resultando na criação e definição de uma paisagem sonora, acedemos àquela que se forma a partir dos sons decorrentes da normal vivência do homem nesse lugar, bem como de todas as atividades aí concretizadas. Mostra-se ainda na interação que se estabelece, consciente ou inconscientemente, entre as atividades aí produzidas e os habitantes desses lugares⁵³. Nesse sentido,

⁵¹ O termo Paisagem Sonora (*soundscape*) nasce da escuta, compreensão e apreensão dos sons que nos rodeiam. Atribuída a Murray Schafer, devemos alertar, contudo, para o facto de Pierre Schaffer já ter abordado a questão do som e da escuta no seu livro *Traité des objets musicaux* (publicado pela primeira vez em 1966). Nele identifica quatro modos diferentes de escuta afirmando que o ouvinte escuta, entre todos os sons que o rodeiam, os sons que realmente lhe interessam e aos quais atribui uma origem. Nesta origem, a que chamamos fonte sonora, identificamos o som pelo seu timbre e atribuímos-lhe significados distintos, em função da classificação que lhe imputamos. Assim, som musical, ruído, som natural, som artificial, são conceitos que surgem dessa escuta atenta dos sons (Schaffer, 1966).

⁵² Esta ação faz-se através do instrumento e da lente que nós somos, numa possibilidade física, psíquica e emocional.

⁵³ Se a noção de paisagem se encontra intimamente ligada ao território e à sua constituição geográfica, com

não só o homem forma a paisagem, como o som dela resultante afeta a nossa forma de perceber, olhar e ver os lugares. O som, sempre presente, origina a sensação de conforto ou desconforto, em função dos elementos que as paisagens transportam, mas também, e essencialmente, de um comportamento psíquico, físico e emotivo, que sobre ele, e sobre nós, se realiza⁵⁴.

Paralelamente, os sons decorrentes do uso e da prática, em contexto, de determinados instrumentos musicais, a qual se diferencia nas várias regiões do território em função dos recursos materiais e imateriais aí existentes, levam-nos à questão, para nós fundamental, da necessidade de preservação e valorização de um património intangível, e à importância dos registos que dele possamos efetuar para que não se extingam com o passar do tempo. O facto, potencia, inevitavelmente, a construção de identidades musicais, culturais e sociais próprias, enunciando traços de uma estrutura histórica, social e patrimonial particular, a qual revela a importância não só dos investigadores e dos historiadores neste processo, como dos artistas e de numerosas outras instituições, quer de natureza pública como privada, no processo. Falamos em especial dos museus, bibliotecas e arquivos que, de um modo mais intenso e particular, são os depositários dos acervos materiais e imateriais de uma população que, quando rica de recursos, mas também de cultura e arte, se expõe num manancial de possibilidades a quem se propõe a ela estudar.

Enquanto manifestação de esferas de ação e de atividade próprias, mas também enquanto exteriorização de ambientes sociais e afetivos particulares, os sons e as práticas musicais relacionadas a determinadas festas e romarias, rituais e ritos, são elementos de uma percepção e enunciação de formas de concretização do sagrado, mas também do profano, em arte. Arrogando-se em registos culturais de inegável valor patrimonial, podem, “ainda que dominados, [...], reenviar-nos para situações de hibridismo sociocultural que, numas cidades mais que noutras, parece caracterizar o nodo da sua atual estruturação económica, política, social e espacial” (Fortuna, 1996, p. 85). Estes registos podem ainda, quando a isso se propõem, potenciar um sentimento de pertença, desenvolvendo a necessidade de preservação dos sons, dos campos sonoros, das paisagens sonoras e dos rituais e ritos que aí se enformam, delineadores de uma tradição que, nessas regiões e territórios se diz, instigando ao estabelecimento de uma “reserva patrimonial” (Fortuna, 1996, p. 85) de particular relevo.

o escoar do tempo, o conceito de paisagem sonora decorrente de um espaço geográfico e de uma forma de se viver e atuar em particular, torna-se uma ferramenta, e uma maneira de perceber e entender as relações que se estabelecem entre o homem e o meio, bem como com os elementos que se apresentam, fruto de uma vivência humana, geográfica e instrumental.

⁵⁴ Os elementos sonoros das paisagens contemplam a ação da natureza e do homem em particular. Nela se exteriorizam os sons dos elementos ar, água, fogo e terra, mas também os sons dos animais, dos materiais, das profissões e das ações do homem sobre as mais diversas formas.

Quando preservados e partilhados como parte de um património, encontram-se inseridos num território maior que se revela identitário de um povo, e que todos podemos depois partilhar, usufruir e divulgar. Assim, os sons de um território promanam do conjunto geográfico e das práticas culturais e vivências que encerra, mas também, e quando falamos de uma prática musical em particular, dos instrumentos nela utilizados. Estes instrumentos, descrevem-nos, de forma indireta, os materiais aí disponíveis, identificando de certa forma os recursos do território. Neste sentido, o bambu, o metal, as peles ou a madeira usada na manufatura de determinados instrumentos musicais, identificam os materiais e os recursos presentes naquele espaço do território e que foram usados e validados pelos seus habitantes como promotores de arte e conhecimento⁵⁵.

Em outro, existe um manancial de sons, considerados como pertencendo à categoria dos sons fundamentais, aqueles que se encontram, quantas vezes, presentes na vida material de forma inconsciente, e que raramente são percebidos apesar de neles vivermos imersos, os quais são fundamentais na definição da paisagem sonora do lugar. No entanto, e apesar de não serem as mais das vezes identificados e relevados pelos agentes habitantes desses lugares, qualquer alteração que neles se produza, é percebida de forma quase imediata por todos. O facto decorre da circunstância de agirmos sobre o ambiente sonoro. Qualquer alteração ou transformação ao nível da envolvente sonora é rapidamente percebido pelo ser humano, resultado da emoção que nele prolifera. Logo, é de uma paisagem sonora que falamos e, apesar da dependência da nossa capacidade auditiva para discernir uma fonte sonora,

“Do ponto de vista físico e material, o som e a capacidade auditiva, como de resto outros ingredientes sensoriais e cognitivos dos seres humanos, revelam-se entre os mais potentes agentes de intermediação entre ambas as esferas⁵⁶. A experiência sonora quotidiana, [...] tanto separa os seres humanos, desde logo em infindáveis estratificações de produtores e recetores de sons urbanos, como os une numa mesma

⁵⁵ Em exemplo, poderemos referir o som que nos chega do uso e aplicação da pedra. Presente em qualquer território, a pedra é relevante, não só pela natureza do mineral como pela natureza dos materiais e ferramentas que a enformam. A madeira, presente noutras regiões, é trabalhada a partir da floresta e identifica-nos o território e as formas de a trabalhar e enformar em instrumentos e em arte, nos locais onde se insere. As casas de madeira, por oposição às casas de pedra, produzem-nos uma outra paisagem sonora que resulta do som que delas se desprende. Podemos ainda aludir ao som que nos chega da luz, presente no crepitar duma vela, no zumbido da eletricidade, seja pelo vento que passa nos fios de eletricidade, seja pela eletricidade ela mesma nos fios que nos preenchem a casa ou o local de trabalho. De notar, que o zumbido que se gera nos instrumentos elétricos e eletrónicos é considerável quando a ele somos sensíveis. O relógio mecânico, também ele preenche o sonoro dos nossos dias quando nos marca a passagem inexorável do tempo e nos alerta para as diversas etapas do dia-a-dia. Estes elementos estão presentes na música em diferentes contextos.

⁵⁶ Segundo Fortuna, são inúmeros os trabalhos que sustentam a pertinência dos sentidos e da centralidade do corpo na compreensão dos fenómenos sociais, pondo em causa alguns dos pressupostos iniciáticos das Ciências Sociais (Fortuna, 1991).

relação experiencial (o sentido simultâneo de “coletividade” sonora)⁵⁷. Estamos, portanto, obrigados a reconhecer a extrema porosidade de que o público e o privado se revestem quando vistos à luz das paisagens sonoras e que, por assim ser, as relações sociais e os diferentes modos de perceber o mundo podem ser partilhados por indivíduos e grupos sociais fisicamente distantes” (Fortuna, 1996, p. 84).

Estes factos, denunciam diferentes formas de transformação e mudança que se percebem ao nível da paisagem sonora e das ações que se observam na construção, edificação e prática musical exercida pelo conjunto instrumental da Flauta de Tamborileiro, quando esta ocorre nas diferentes regiões do nosso território, e por distintas províncias de Espanha e além-fronteira.

Quando os ritmos e os rituais de trabalho ditam os sons e as paisagens sonoras de uma região e país

A vivência humana e a sua ação sobre o planeta encaminham o homem para transformações cíclicas que ocorrem ao longo da história da humanidade. Antes da Revolução Industrial (1760-1840), e no que concerne o trabalho, os ritmos e as práticas encontravam-se associados à vocalização e à canção. Os ritmos das tarefas eram sincronizados com o ciclo da respiração, despontando hábitos e práticas relacionados ainda com o trabalho das mãos e dos pés. Os cantos realizados pelos agricultores, pastores e marinheiros, os cantos das costureiras e fiandeiras, associados às atividades, aos ritmos, sons e sonoridades provenientes das atividades resultantes da industrialização, das manufaturas e das oficinas que surgiram no século vinte, definiram uma nova paisagem sonora. A forte industrialização proveniente da Revolução Industrial e o desenvolvimento de um conjunto de maquinaria própria ao desenvolvimento da atividade humana e industrial, ditou o eclodir de outros sons e outros ritmos, descobrindo o homem uma panóplia de ruídos e sonoridades, anteriormente não encontrada, e que definiu novos campos sonoros, fontes de som e paisagens sonoras⁵⁸.

⁵⁷ Este é o argumento central de Simmel (1988), cuja linha argumentativa se encontra desenvolvida em G. Chelkoff e J.-P. Thibaud, quando sugere que “ver através de um separador transparente o que se passa na rua, ouvir do interior da casa uma conversa que se desenrola no exterior são outros modos de acesso potencial ao espaço público” (Chelkoff & Thibaud as cited in Fortuna, 1996, p. 84). “Assim a acessibilidade sonora põe em causa as perspetivas e os limites estritos do privado e do público, desdobrando o acesso direto, corporal, físico num acesso indireto e à distância” (Fortuna, 1996, p. 84).

⁵⁸ Devemos notar que o aparecimento da indústria provocou a morte do canto que ditava o ritmo das tarefas. Os sons passaram a ser os das máquinas e não o som do canto e das vozes, que ditava o ritmo cadenciado do gesto para que as tarefas se dissessem mais prazerosas. Neste sentido, Lewis Munford afirma que “o trabalho era orquestrado pelo número de revoluções por minuto, e não pelo ritmo da canção, do canto ou do tamborilar dos dedos” (Munford as cited in Schafer, 1997, p. 99).

Uma reflexão sobre os modos de vida na transição do século dezanove para o século vinte, indica-nos que a Revolução Industrial, que decorreu primeiramente na Inglaterra e depois por toda a Europa e pelo Mundo, alterou para sempre a paisagem sonora (Schafer, 1997). As mudanças tecnológicas e o uso de novos metais tais que o ferro e o estanho, e as novas fontes de energia, tais que o carvão e o vapor, assim como a alteração dos ritmos da vida e do trabalho, trazem novos sons e sonoridades ao dia-a-dia, destapando outras paisagens. Estes elementos materiais, mas também imateriais, patenteiam, segundo Fortuna (1997), dois tipos de imagens de cidades, e ousamos dizer, de territórios e paisagens: as imagens modernizantes e as imagens patrimonialistas.

“Às primeiras correspondem os ideários da competitividade, da tecnicidade e da cultura empresarial. As segundas deixam-se conduzir pela ordem dos costumes e das tradições, das festas e da arquitetura locais. Enquanto as primeiras parecem corresponder às cidades que mais se têm globalizado, as segundas, de base patrimonialista, parecem ter escapado ou estar a perder o desafio da globalização. A sonoridade metálica, motorizada e de base tecnológica é talvez a que mais se adequa à compreensão das cidades do primeiro tipo.” (Fortuna, 1996, p. 87).

Nas segundas experimentamos um sonoro de cunho diferenciador e diferenciado. Mais tradicionais, propõem-nos uma realidade sonora e vivencial, onde os sons e as gentes, as práticas e os ritos, despontam denunciando uma paisagem sonora que se enforma na sobreposição de um conjunto de campos sonoros de cariz rural (Fortuna, 1996). Neste sentido, as alterações enunciadas produziram novos sons, assim como todos aqueles que decorreram das alterações introduzidas na paisagem⁵⁹. Em termos culturais e sociais, as mudanças foram profundas. As formas de produzir e emitir os sons, bem como a maneira de os receber, perceber e apropriar, também. Simultaneamente, um novo olhar sobre os rituais e os ritos se declara. Uma consciencialização mais profunda sobre a especificidade cultural e as suas práticas se exhibe, potenciando um outro olhar sobre a cultura e a arte, conduzindo a uma valorização patrimonial e territorial mais eficaz. Contudo, sabemos que, e como já mencionado,

“A decifração de uma paisagem sonora, qualquer que seja o grau da sua resolução acústica, traduz sempre um ato de atribuição de sentido. O significado de um som é, portanto, sempre relativo. Não apenas face à singularidade da fonte ou atividade subjetiva que o origina, situação em que estaríamos perante um significado denotativo do som que se interpreta, mas também face a outros sons com que se

⁵⁹ Entre elas destacamos as máquinas de costura, de escrever, as rodas de ferro, a máquina a vapor, o motor de movimento, a hélice, a debulhadora, o motor de combustão, o telegrafo, a prensa hidráulica, o torno mecânico, isto para mencionar apenas algumas das alterações que decorrem da revolução industrial e da invenção da máquina a vapor e, mais tarde, a combustão.

combina permitindo falar-se de um significado sonoro conotativo. Este relativismo sonoro diz ainda respeito à nossa experiência social e biográfica, já que tanto pode revelar uma memória e um passado e, deste modo, uma identidade vivida, como pode, igualmente, enunciar um estado de estranhamento e desconforto perante sonoridades desconhecidas (e, no extremo, perante sonoridades ausentes) que se pretendem decifrar no seu significado ou sentido abstrato” (Fontoura, 1996, p. 83-84)⁶⁰.

Se nos finais do século dezanove, início do século vinte, a Revolução Industrial e o desenvolvimento de numerosas indústrias, bem como a crescente necessidade de mão-de-obra nos espaços das cidades levou a que os trabalhadores das zonas rurais se deslocassem para as cidades procurando, simultaneamente, alcançar melhores condições de vida e de trabalho, as fábricas laboravam noite e dia, algumas das vezes ininterruptamente, e o número de dias e horas de trabalho despendidas nestas funções, tornaram-se desmedidos e entalhadores da enfermidade humana. A jorna de trabalho era intensa e o passar dos dias já não era ditado pelo ciclo do dia e da noite, pelo nascer e pôr do sol, pelos rituais de uma vida passada no campo, pelos sons e sonoridades de uma salutar ruralidade, mas sim pelas necessidades e urgências de uma produção industrial crescente, pelos rituais e ritos, pelos sons e sonoridades de uma vivência citadina e marcadamente industrial. Os sons, nomeadamente os ruídos fortes, tornaram-se progressivamente mais coercivos, descaracterizando e incapacitando a habilidade auditiva e frutiva do ser humano. Enformando uma outra paisagem sonora, conduzem a um progressivo e incapacitante distanciamento social. A necessidade de se alhear de uma opressão sonora crescente, levou o homem a fugir dos sons da vida. Se num primeiro estágio, os ruídos, sobretudo os mais fortes, evocavam um temor e um respeito, dando expressão ao poder divino, surgem agora como consequência de uma prática vivencial e industrial das quais nos queremos abstrair⁶¹.

Atualmente, não será na eclosão de um terror e na imposição de um medo que se exprimem, mas no culminar de uma incapacitante forma de viver o sonoro que emana de

⁶⁰ O enunciado revela-se potenciador de uma reflexão sobre a forma como percebemos e adquirimos o sonoro da paisagem. Revela-nos ainda a importância de quem frui, e constrói, uma significação para um sonoro. Nesse sentido, as deslocamentos dos povos e das gentes, das suas práticas e ritos, das suas necessidades e alteridades, contribuem para um outro dizer dos espaços de vivência e trabalho, de ritos e religiosidade.

⁶¹ No entanto, a natureza mais enfática destes sons e práticas, bem como dos sons e sonoridades decorrentes de uma prática musical que engloba alguns instrumentos, especialmente as percussões e as fanfarras, era o de induzir, quantas vezes, o medo naqueles que não pertenciam à região, à tribo, ao lugar. No desenvolvimento próprio da vivência humana, e alocados à guerra e à imposição, surgem como forma de aterrorizar. Os sopros e as percussões, se pertencentes a esta natureza, tornam-se motor de ação física, psíquica e emocional sobre as gentes. Associados a práticas musicais e instrumentais pertencentes a cultos de natureza religiosa e profana, tanto aterrorizam como clamam, e proclamam, a presença das gentes nos tempos e lugares do ritual e do rito.

uma tecnologia e industrialização massivas, e que cinge a nossa capacidade de ouvir, assim como a nossa saúde física e mental. Contudo,

“E se se perderam alguns, muitos, sons tradicionais, com o advento da cidade moderna ganharam-se outros, novos. Agora ganharam proeminência novas paisagens sonoras, sobretudo de raiz tecnológica e industrial. O som dominante da cidade é um som mecânico, ritmado, de cadência certa, contínua e rotineira. A sua melhor representação será talvez o motor de combustão que, assim se converte não apenas em símbolo da industrialização, mas igualmente em apanágio da modernidade urbana. [...] Entre sons novos que dominam as paisagens sonoras da cidade e sons desaparecidos ou em vias de desaparecimento, a cidade é um aglomerado de infindáveis e inúmeráveis sonoridades [bem como de infindáveis e inúmeráveis possibilidades sonoras]. Esta sobreposição assinala um impacto sem igual sobre o modo de estruturação dos territórios e dos modos de convivência social. Sobreponíveis, os diversos campos sonoros da cidade deixaram de permitir uma definição clara das suas fronteiras. Os sons da cidade, afinal como as culturas, os indivíduos e os grupos sociais urbanos, apresentam-se carregados de ambiguidade, transitórios e, aparentemente, sem história nem raízes, sem uma única, mas com várias identidades” (Fortuna, 1996, p. 85).

E os sons do campo? E os sons de uma prática musical como a Flauta de Tamborileiro? E as nossas paisagens e as paisagens sonoras que delas emanam, em particular? Se os sons da cidade têm uma identidade própria, os sons da ruralidade também. Se os sons de uma prática musical, seja ela de cariz religioso ou profano, quando realizada na cidade tem uma identidade própria, dita urbana, os sons dessa mesma prática, em outras regiões do território, sobretudo as de natureza marcadamente rural, serão diferentes, enunciando outras formas de ser e estar, fazer e de se dizer, arte.

O conjunto da flauta de tamborileiro

No caso particular do conjunto da flauta de tamborileiro, constatamos a sua presença tanto em meio rural como urbano (Breyner, 1900). No Baixo Alentejo, e noutros territórios tais que o Nordeste Transmontano, o Tamborileiro tem presença assídua desde a Idade Média, em contextos não só festivos como cerimoniais. A sua função encontra-se ligada às festas patronais e aos peditórios. A variedade de peças por ele executadas, associadas às alvoradas, peditórios e procissões, assim como à animação de bailes e ao toque de danças nos arraiais, descrevem-nos as sonoridades e modos de fazer arte por ele perpetradas. São indiciadoras dos constituintes das diferentes paisagens sonoras que aí encontramos (Breyner,

1900). No entanto, ao longo da história, e face às mudanças verificadas, a prática musical do Tamborileiro sofreu um significativo decréscimo. Denotamos que, tanto as festas e romarias, como os rituais e os ritos, sofreram alterações significativas, tanto na forma como decorrem, como na maneira como são vividos pelos públicos que nelas participam. Em comparação com épocas anteriores, onde a presença e permanência de uma prática religiosa e de uma relação com o Divino eram mais fortes e delineadoras de formas de ser e estar do ser humano potenciadoras da prática religiosa acentuada, verificamos agora um seu afastamento, surgindo outras formas de clamar a presença do Divino. Da mesma forma, os conjuntos instrumentais e as práticas festivas que decorriam fartas em tempos idos, sofreram fortes alterações. Nelas, a música dita popular e tradicional deixou de ter assento, denunciando a forte transformação ocorrida ao nível da paisagem sonora dessas práticas, territórios e lugares. Desta realidade sofreu a prática musical do Tamborileiro. Contudo, e no que concerne a sua prática, na década de sessenta do século vinte, Ernesto Veiga de Oliveira (2000) faz referência às funções e práticas musicais do Tamborileiro no Baixo Alentejo, nomeadamente nas localidades de Barrancos, nas festas de Santa Maria; em Santo Aleixo da Restauração, nas festas de Santo António e da Tomina; e em Vila Verde do Ficalho, na festa de Nossa Senhora das Pazes. A investigação que enceta permite-nos aceder a informação relevante, nomeadamente no que concerne as funções de acompanhamento dos peditórios, percorrendo todas as casas, com os festeiros, que transportavam o guião, e com o fogueteiro que sinalizava os diferentes momentos da festa com descarga de fogo. Neste sentido, aferimos da sua importância no decorrer da festa. O Tamborileiro constituía presença assídua nos festejos. Fruto da sua prática e dos instrumentos musicais que utiliza, a flauta e o tamboril, enforma uma paisagem sonora peculiar (Breyner, 1900). Em outro, nas festividades e festas em que participa, o Tamborileiro, é detentor de um conhecimento ímpar pois que conhece todas as práticas e percursos a efetuar, dirige todos os participantes contribuindo, assim, para a preservação do património histórico e cultural, artístico e musical, que se encontra ligado aos festejos e práticas em que participa⁶².

Em Portugal Continental, e ao longo da década de sessenta, os Tamborileiros tocavam a Alvorada na madrugada dos dias de festa sendo, mais tarde, substituídos pelas Bandas Filarmónicas. Tocavam ainda diversos fandangos e corridinhos nos bailes dos arraiais. Deste facto, destacamos a diversidade de repertório, seja este de carácter religioso ou profano, enunciando mais uma vez a diversidade da paisagem (Nunes, 1899; Breyner, 1900; Oliveira, 2000). Na década de setenta do século vinte, a sua presença era ainda assídua

⁶² O Tamborileiro estava presente em todas as festas do calendário religioso, percorrendo todas as aldeias e vilas da região. Temos referência à participação do Tamborileiro de Santo Aleixo, nas procissões de Santo António e da Nossa Senhora das Necessidades, encabeçando o cortejo, o que atesta da sua importância para o decorrer dos eventos (Nunes, 1899). De referir ainda que este lugar, de destaque, é realçado pelos mais idosos que recordam o Tamborileiro como a pessoa que conhecia todos os percursos e rituais, sendo consultado pelos festeiros por conhecer todas as fases do ritual e os percursos a efetuar pelas ruas das povoações.

na zona fronteira dos concelhos de Serpa, Moura e Barrancos. Aparece igualmente em Santo Aleixo da Restauração e na Aldeia Nova de São Bento. Em Vila Verde de Ficalho perde algumas funções rituais apesar de acompanhar o guião da Nossa Senhora das Pazes e São Jorge no peditório para a Festa, a 15 de agosto. Assinala ainda o início das festividades no fim-de-semana de Pascoela. No que concerne os bailes, Nunes (1899, p. 20-21), alude às danças “religiosas” bailadas ao som do Tamborileiro

“(…) na Festa do Espírito Santo, Aldeia Nova de S. Bento; nas festas das Pazes, em Vila Verde de Ficalho; na Festa da Tomina, em Santo Aleixo; na Festa de Santa Luzia, em Pias; entre outras, [as quais estariam já em decadência. No entanto, temos que referenciar as danças ‘populares e amorosas’, presentes na margem esquerda do rio Guadiana, nomeadamente,] (...) os bailes de roda, o maquinéu, os pinhões, o seu pezinho, o fandango, os escalhavardos, o sarilho, e o fogo del fuzil”.

Nas povoações raianas do Baixo Alentejo, o Tamborileiro resiste inserido em contextos festivos e cerimoniais, à exceção do Tamborileiro de Barrancos que reproduz o toque “vivo da festa de Santa Maria” transmitido de geração em geração, enquanto que os tamborileiros observados em Santo Aleixo da Restauração e em Vila Verde de Ficalho representam uma figura simbólica, que perdura na memória coletiva como herança cultural das populações raianas⁶³. Nas festas e romarias de diversas povoações na região do Alentejo era usual juntarem-se os Tamborileiros e guiões das terras vizinhas. Como nos refere Oliveira (2000, p. 128), relativamente à festa da Senhora das Pazes em Vila Verde de Ficalho:

“(…) aqui, como em Santo Aleixo, também outrora acorriam as ‘festas’ das várias povoações, incluindo as da vizinha Espanha, com os seus guiões e tamborileiros, que os da terra iam esperar de cada vez, tocando depois ora uns, ora outros; e aos carros dos romeiros de toda a parte. Numa fila contínua, vinham ornamentados com arcos e verduras (...)”.

A proximidade entre povoações dos dois lados da fronteira na região da raia é notável⁶⁴. Imediatamente pressentimos a influência recíproca, denunciando a elaboração e manifestação de uma paisagem sonora que, quiçá, se revela comum. Em outro, prevemos

⁶³ O Tamborileiro, além de ser um indivíduo fundamental para o bom decorrer das festas e romarias de uma região, seria também um detentor das tradições da terra. Conhecedor de todas as características e preceitos a seguir nas várias etapas da festa ou da romaria, era muitas vezes o Tamborileiro que indicava o caminho a seguir no peditório e demais ações a cumprir nas festas, fruto da experiência no ofício (Breyner, 1900).

⁶⁴ Neste contexto, a povoação de Vila Verde de Ficalho (Serpa), e a povoação espanhola de Rosal de la Frontera (Huelva), mantêm laços estreitos de colaboração, sendo ainda hoje conhecidas as visitas de Rosal de la Frontera à Festa de Senhora das Pazes em Vila Verde de Ficalho, acompanhadas do guião de Santo Isidro e do tamborileiro (Jambrina Leal & Cid, 1989).

a preservação de espaços de cultura e de arte que se produz no imortalizar de uma prática musical e cultural de cunho comunitário. Nesse sentido, a preservação de uma cultura, das suas práticas e rituais religiosos e profanos, permite que o Tamborileiro, e o conjunto da flauta de tamborileiro, prevaleça. Esta é, no nosso entender, a melhor forma de o preservar, bem como à cultura e práticas a ele subjacentes. Contudo, estamos cientes de que a globalização e a inexistência de fronteiras fixas entre países e culturas o podem fazer, pois que ao permitir uma fácil interação entre os povos viabiliza o processo de aculturação. Assim, as formas de se dizer arte alteram-se, como se transforma o modo de as significar. Em outro, e se num primeiro momento podemos ser tentados a elogiar o trabalho de preservação e arquivo que os museus permitem, num segundo momento somos alertados para o facto de o registo dos sons, ao consentir a sua sobrevivência como documentos, também os congela e desumaniza enquanto singularidade.

“Do mesmo modo, a paisagem sonora nos museus está aprisionada, tal qual pássaros em gaiolas, repetindo o mesmo canto sem variações, em nome da memória dos sons ou da emulação do que seria o ouvir em condições reais” (Meneguello, 2017, p. 35).

Assim, não será mais importante a preservação e a continuidade de uma prática salientando a transformação e a transmutação de uma sociedade? Pensamos que sim. Em Portugal, o conjunto denominado flauta de tamborileiro é encontrado nas Terras de Miranda, em Trás-os-Montes, na região da Beira-Alta e da Beira-Baixa e na raia do Baixo Alentejo. É composto pela dupla instrumental executada por um único instrumentista: flauta de tamborileiro, um instrumento de três furos que se toca segundo os princípios comuns a instrumentos idênticos usados na Europa já na Idade Média, ou seja, pelo uso dos diferentes harmónicos, e, pelo tamboril, um tambor que se percute com uma baqueta.

No contexto do conhecimento gerado no âmbito da Organologia, a flauta de tamborileiro define um tipo de instrumento musical da família dos aerofones (instrumentos de vento) que consiste numa flauta de bisel com três orifícios no extremo oposto ao bisel, dois na parte superior e um na parte inferior da flauta, que se toca utilizando várias intensidades de sopro com vista à obtenção de diferentes harmónicos conseguindo-se, assim, produzir uma escala diatónica. A flauta toca-se, recorrendo à mão menos expedita para que se deixe a mão mais lesta para o manejo da baqueta que se destina a percudir o tambor bi-membranofone, o acompanhamento da melodia que se faz ouvir na flauta⁶⁵. Quanto à forma de a

⁶⁵ Na execução deste tipo de flauta, as fundamentais não são muito usadas e a escala começa uma oitava acima, com o 2.º harmónico. Continua, depois, por intensidade de sopro, pelo 3.º, 4.º e 5.º harmónicos. Neste instrumento, o intervalo maior entre dois registos é de uma quinta, o 2.º para o 3.º harmónico, pelo que os três furos são suficientes para se conseguir todas as notas necessárias para fazer uma escala (Oliveira, 2000). Neste conjunto, verificamos ainda que os instrumentos portugueses se assemelham em muito aos utilizados no outro lado da fronteira. O tambor alentejano possui grandes dimensões (como as de seus vizinhos), e

suster, esta é segurada entre a boca (na extremidade onde se situa o bocal) e o dedo anelar e o mindinho, no extremo oposto (Oliveira, 2000).

No Alentejo, a flauta de tamborileiro toma a designação de pífaro, pífano, *flaita* (usado igualmente para designar a gaita de beijos) ou gaita, sendo este último o termo mais usado nesta região de Portugal. As flautas, construídas geralmente pelo próprio tocador, seguem modelos já existentes que recorrem a medidas e fórmulas próprias, tradicionais, do conhecimento popular. As madeiras usadas para a sua construção provêm da flora local, nomeadamente a madeira de sabugueiro que encontramos, frequentemente, em exemplares mais antigos. Como elementos decorativos temos o uso do corno na zona da boquilha e do bisel, assim como de molduras esculpidas na zona do pé da flauta, no extremo oposto ao bisel, para que o tocador coloque os dedos anelar e mindinho, ajudando assim a segurar o instrumento. No que concerne a sua decoração, as flautas podem conter gravações e incisões feitas no seu corpo, representando formas geométricas e figurativas. Em alguns casos as incisões são também pintadas com cores vivas; pontualmente encontramos flautas pintadas na sua totalidade. A sua dimensão e formato não são fixos e a furação interior é, na maior parte das vezes, ligeiramente cônica, com a zona mais larga no extremo da boquilha.

A flauta de tamborileiro é, segundo a Organologia e a Acústica Musical, semelhante a alguns instrumentos que encontramos já na Idade Média na Europa. No que concerne o seu som e afinação, os furos existentes são suficientes para se obter as alturas necessárias a perfazer a escala que pode ter mais de uma oitava no *galoubet occitane*. As afinações diferindo (ou não) em cada tetracorde, permitem-nos obter estruturas diversas ao nível da afinação da flauta de tamborileiro (Jambrina Leal & Cid, 1989; Oliveira, 2000).

O tamboril, o segundo instrumento executado pelo Tamborileiro, é um bi-membranofone de caixa de ressonância cilíndrica, feito em madeira ou chapa de metal, e com um bordão em cada uma das peles. As membranas são, em geral, de pele de cabra, e são enroladas e cosidas usando estruturas de madeira que se colocam nos topos do tamboril. As peles são postas em tensão recorrendo, no caso do tamboril alentejano, a um sistema bastante elementar e arcaico no qual a pele é esticada diretamente a partir do arco de madeira a que se encontra presa, passando a corda pelos pequenos furos que se encontram na pele, junto do arco. Esta forma de prender a pele, apesar de usar o dobro das presilhas de um tambor, encontra-se presente em vários exemplares de tambores europeus e nas representações mais antigas deste instrumento. Os bordões, simples cordéis ou tripas de porco enrolados e presos na zona lateral do tamboril, e esticados ao longo das peles do instrumento, quando tensas e

tanto o Pito Rociero (Andaluzia) como a Gaita Alentejana costumam utilizar chifre na cabeça da flauta, revestindo o bico e o bisel, assim como cinzelados que emolduram os dois furos superiores do instrumento (Jambrina Leal & Cid, 1989; Oliveira, 2000).

percutidas, fazem com que o bordão vibre. O tamboril é preso por uma correia ao braço com que se toca a flauta, e percutido com uma baqueta com a mão contrária.

O tamboril alentejano tem como principal característica a sua grande dimensão pelo que o seu som é grave e propício aos ritmos simples e lentos. Das especificidades relatadas, percebemos a natureza diversa dos sons que os mesmos podem fornecer aquando da prática musical (Oliveira, 2000). Mais graves ou agudos, com maior ou menor número de harmónicos e ressonâncias, os instrumentos desenham, nas suas especificidades, espaços de som e arte diferenciados. Da mesma forma que as flautas, os tamboris são também eles construídos pelos próprios tocadores⁶⁶. Dos exemplares que nos chegaram até hoje, encontramos alguns com estrutura de chapa de metal, cuja origem pode ser a reutilização de latas e recipientes de metal. No que toca à decoração, os tamboris alentejanos são na sua maioria pintados de forma monocromática, azul ou verde, o mesmo se verificando do outro lado da fronteira, em Huelva (Jambrina Leal & Cid, 1989; Oliveira, 2000).

Compondo-se em um campo sonoro próprio, o tamboril é essencial neste conjunto instrumental – a flauta de tamborileiro. Designamo-lo de campo sonoro no sentido que Schafer lhe atribui, pois, o tamboril enquanto elemento constituinte do conjunto instrumental, desenha um espaço acústico próprio gerado a partir de si enquanto fonte emissora de um som que irradia e faz distender a sua sonoridade a uma área ou território bem definidos (Fortuna, 1996). Essa área ou território é aquele do espaço de som, mas também o determinado pelo ritual e pelo rito, pela festa ou romaria, pela função ou prática que lhe está associada. Nesse sentido, a especificidade do som da flauta de tamborileiro também se fixou como um campo sonoro particular de uma região ou de um país. Os materiais, as especificações sonoras e acústicas, denotam a capacidade de construir e manipular o instrumento. Mais ou menos complexo, o instrumento desenha um espaço de som também ele próprio ao conjunto musical que integra. Em outro, tanto no espaço físico e geográfico da povoação, como no espaço físico e geográfico do ritual e do rito associados à sua prática,

“A situação mais comum é a da presença simultânea de vários campos sonoros particulares que se sobrepõem e articulam entre si. De uma tal sobreposição resulta o que se considera ser uma paisagem sonora, ou seja, um ambiente sonoro multifacetado que envolve os diferentes sujeitos-recetores” (Fortuna, 1996, p. 83).

Todos os campos sonoros e paisagens de som que se enformam, ditam-nos características de uma população, de um país e de um povo que, nas suas especificidades, particularizam uma paisagem social, geográfica e cultural únicas. Se escutar um som implica uma atitude

⁶⁶ No que concerne os tamboris, e nos dois lados da fronteira, admitem modificações estruturais e sonoras, sendo que os tamboris portugueses são de natureza mais arcaica. De grande dimensão, o tamboril alentejano é semelhante ao seu congénere espanhol; a sua decoração, semelhante nos dois lados da fronteira.

ativa, ouvir um som já não reclama esta atitude, pois forma-se num ato passivo resultante do facto de não poder abster-se de ouvir o som. Neste sentido, somos impelidos, por via de uma não incapacidade (a menos que sejamos surdos), a captar todos os sons, mesmo aqueles que não temos intenção de ouvir. Vamos reagindo a essas escutas, a essas presenças, de forma reativa e igualmente informada, seja pelas memórias construídas desde a infância, seja pelo reflexo físico e mental face ao som produzido, pois o som possui uma natureza física que implica a sua percepção mesmo que não tenhamos qualquer intenção de o fazer (Schafer, 1997).

Assim, existem escutas intencionais e escutas não intencionais. Quando procuramos um evento sonoro, temos um terceiro modo de perceber o som. Não podendo alienar-se do perceber o som, o homem não se pode alhear da sua escuta e audição, as duas etapas referidas anteriormente. Por fim, temos a compreensão do som, uma ação que permite uma significação imediata do objeto sonoro e a sua comparação em relação aos sons que nos rodeiam. Logo, o homem percebe, adquire e frui um espaço de som constituído de muitos sons que, de forma individual, mas igualmente coletiva, forma o espaço dos campos sonoros e da paisagem. Geograficamente caracterizada nos materiais e nos modos de uso, nas funções e especificidades da sua prática performativa, percebemos as inúmeras variáveis e variantes que comporta. Queremos aqui salientar a sua prática mais genuína, a sua distinção mais autêntica, sendo que estes registos são meios de desenvolvimento social e regional, que potenciam os recursos próprios de cada região e país⁶⁷. No caso da flauta de tamborileiro, e da prática musical a ela associada, bem como das peculiaridades encontradas ao longo da região da raia portuguesa, especialmente na região do Alentejo, verificamos que a paisagem sonora, reflexo da sobreposição de diversos campos sonoros, adquire especificidades em função da região, da intenção e das possibilidades interpretativas de cada conjunto musical. Contudo, e mais uma vez, é na aquisição, na delimitação do espaço de arte, e na fruição desse mesmo espaço em função da intenção e possibilidade de cada um, que, a cada momento, e de forma individual, se ergue a sua concretização em objeto, som, ritual e arte, permitindo uma sua particularização e prossecução como objeto de som, ritual e arte.

⁶⁷ Estamos conscientes que, numa tentativa de globalizar a sua disseminação, quantas vezes, a sua autenticidade é mesclada por novas formas de instrumentalização.

A pedra, a concha e o homem: os sons que emergem de uma prática musical em territórios de fronteira

“A coisa mais indispensável a um homem é reconhecer o uso que deve fazer do seu próprio conhecimento.”

Platão

A região da raia, pela sua localização geográfica e territorial, é bastante rica no que às componentes geomorfológicas diz respeito, mas também ao nível das suas integrantes culturais, sociais e artísticas. Acresce ainda o facto de a vida, nestes lugares, se enformar no conjunto dos recursos imateriais que nela, e dela, arribam. Sabendo que

“o carácter único de cada lugar é o reflexo da disponibilidade de recursos materiais e imateriais e da integração em sistemas e redes, aos níveis global, regional e local, como, entre outros, os ciclos naturais e os sistemas sociais, os recursos naturais e humanos, o capital físico e social e, necessariamente, os modos de vida que caracterizam cada unidade de paisagem. [E que,] As paisagens são fundamentais para o reconhecimento dessas identidades, através das suas características, tanto naturais como culturais, que se constituem como os ingredientes essenciais que emergem nas formas de registos baseados na observação e nos procedimentos analíticos” (Roca & Oliveira as cited in Castro, Cunha & Santos, 2008, p. 144),

pretendemos perceber da sua influência, a nível existencial, cultural e artístico na região da raia. Este facto permitir-nos-á perceber se as características e os recursos que da paisagem retiramos, assim como os atributos e os meios que resultam da interação entre os povos dos dois lados da fronteira, resultam numa forma de identidade híbrida e num inconfundível modo de ser e estar dos povos neste território.

Do seu estudo, percebemos que fruto das condições ambientais e materiais geradas ao longo das diferentes eras e períodos geológicos, esta região emerge particular no que aos elementos geomorfológicos diz respeito. De acordo com Cunha (cited in Castro, Cunha & Santos, 2008, p. 140), a raia central portuguesa

“constitui um território complexo em nível social, económico e demográfico, mas com um carácter da paisagem bem vincado, na qual se evidenciam os elementos naturais que a constituem. De facto, [segundo os autores,] destaca-se nesse território a riqueza e a variedade da paisagem, entendida sobretudo como um complexo sistema de factos e de valores, originados essencialmente pelo contexto evolutivo desses territórios. Apesar de não se poder falar, exclusivamente, em paisagens naturais, são os elementos da natureza (morfologia, água, vegetação) aqueles que mais valorizam essa paisagem (Cunha, 1995)”

e que no contexto do nosso trabalho se erguem fundamentais, pois que um recurso em concreto reconhecemos na prática musical contextualizada⁶⁸. Através da identificação de uma prática musical em concreto, os tocadores de pedras e de conchas do interior do nosso país, identificaremos e estudaremos o modo como o homem usa os recursos materiais endógenos e próprios de um lugar. Ao procurar os elementos materiais presentes no seu território, e ao moldá-los de modo a formar os seus instrumentos musicais, retirando dos materiais o som de que necessita para se expressar musicalmente, ele desenvolve formas de cultura e arte identitárias. Neste contexto, pretendemos relevar aspetos de ordem geológica e geográfica, investigando sobre o uso de materiais geomorfológicos na construção de instrumentos musicais, sobretudo a pedra e as conchas, em uma região específica do nosso território, a vila de Arronches, uma povoação situada no distrito de Portalegre, na sub-região do Alto Alentejo, não muito distante de Espanha. Simultaneamente, e atendendo a que pretendemos destacar a região da raia no que aos seus usos, costumes e práticas diz respeito, percebemos, desde a primeira inquirição, que seja do lado português, seja do lado espanhol, existem algumas similitudes no modo de viver e fazer música, usando os recursos do território, sejam as pedras, as conchas, as peles ou outros elementos materiais próprios da região⁶⁹.

Observando a prática musical, especificamente aquela produzida a nível popular e tradicional ao longo da raia portuguesa, confirmamos o uso de diversos instrumentos musicais de construção mais grosseira, mas igualmente válida, eficaz e genuína, no que às componentes sonoras produzidas diz respeito. A evidenciação do uso de instrumentos

⁶⁸ Esta análise pode, no nosso entender, estender-se a toda a raia portuguesa salvaguardando as suas especificidades materiais e imateriais.

⁶⁹ De facto, ao questionar diferentes práticas musicais ao longo deste lugar, deduzimos um intercâmbio e influência recíprocos, que se traduz em modos semelhantes de atuação a nível matricial, existencial e cultural. A fronteira assoma como limite administrativo que em nada espelha a realidade vivida nesses espaços territoriais quer a nível cultural e artístico, quer a nível geomorfológico, zoomórfico, geográfico e ambiental. Surgem, dum e doutro lado da fronteira, modos de viver as artes e as tradições, de fazer a arte e a música utilizando os recursos do território, cujos detalhes merecem, por isso, a nossa atenção.

musicais classificados como de litofones⁷⁰ e idiofones⁷¹ ao longo da região de fronteira, por territórios da Beira-Alta e da Beira-Baixa, bem como do Alto Alentejo, levou-nos a olhar o uso da pedra e das conchas, nomeadamente das Conchas de Santiago, como um recurso material que poderia ser estudado e avaliado, de modo a perceber da sua importância e relevância ao nível da prática musical. Depois de investigar os costumes e algumas práticas musicais disseminadas na região, encontramos no distrito de Portalegre, na freguesia de Arronches, uma forma singular de usar os seixos do rio como instrumento musical, e na comarca de Aliste, região de Castela e Leão em Espanha, o uso das conchas como instrumento musical, em particular o uso das Conchas de Santiago⁷². Seja percutindo, seja deslizando a sua parte convexa de forma a produzir som, este objeto, a concha, agora instrumento musical, pode ser comparado com os seixos de rio e as pedras usadas na região de Arronches, cuja finalidade é acompanhar, com o som característico que deriva do seu entrelaço entre os dedos, as canções tradicionais desta região.

Apurando um uso diverso nos elementos identificados em relação à sua função original, pretendemos apresentar dados que salientem como nesta região, o homem os identifica, contextualiza e utiliza na sua prática musical, demonstrando que um elemento material de origem geomorfológica, como são as pedras e as conchas, pode ser usado como recurso material e musical. Analisando a sua utilização ao nível de uma prática musical subsequente, pretendemos perceber ainda de que modo os materiais e as formas são entendidas pelo habitante local, integrando e valorizando os recursos do território em que habita, e que, quantas vezes ignora, inserindo-os num contexto matricial diverso do original. O uso da concha, sobretudo a de vieira⁷³, elemento incaracterístico da região da raia, faz-nos questionar sobre a sua presença nesta região. Transformando o nosso olhar em relação ao modo como alguns elementos geomorfológicos, geográficos, zoológicos, biológicos e ambientais se exteriorizam em lugares de holografia agreste como são os territórios da raia, identificaremos a sua colocação em práticas instrumentais e musicais de cariz popular e tradicional,

⁷⁰ O litofone é um idiofone lítico. Na classificação de instrumentos musicais de Hornbostel-Sachs, estabelecida em 1914 por Erich von Hornbostel e Curt Sachs, o litofone é um idiofone de percussão direta composto por placas de percussão agrupadas.

⁷¹ Idiofone é um termo aplicado a todos os instrumentos musicais capazes de produzirem som a partir da sua própria substância.

⁷² O uso particular das conchas como instrumento musical de percussão por terras do interior do território português e espanhol levou-nos a questionar o modo como elas por lá se encontram, dado ser uma região longínqua do mar, pesquisando ainda sobre de que modo são englobadas na prática musical, bem como nos rituais, nos ritos e nas tradições. Averiguando sobre o assunto, percebemos que por esta região passa um dos caminhos mais importantes e antigos das Rotas de Santiago, o Vía de la Plata (Caminho da Prata), sendo que a Concha constitui um dos elementos fundamentais da simbologia associada à conclusão de um qualquer destes caminhos.

⁷³ A sua origem é marinha.

mas também cultural, social e artístico, de primaz importância para a existência e permanência do homem nestes locais de fronteira.

As pedras e as conchas, instrumentos musicais

As rochas são usadas como instrumento musical de percussão desde tempos remotos. Em Inglaterra encontramos, já no século dezoito, a referência a instrumentos musicais feitos a partir destes materiais (Bastos, 2010)⁷⁴. O uso da pedra como instrumento, ou enquanto elemento constituinte de um instrumento musical, aparece numa primeira fase um pouco por toda a Europa inserindo-se, essencialmente, no contexto da prática da música popular e tradicional. Os elementos sonoros produzidos neste contexto, resultam, as mais das vezes, e por via do seu modo de execução, da vibração das placas rochosas por golpe ou batida direta. Nesta ação o homem facilmente percebe o potencial do recurso geológico que encontra disponível no espaço do território, analisa as suas características físicas e consequentes componentes sonoras, em função da mineralização e dimensão de cada elemento geológico que recolhe, identificando os que melhor convêm às suas necessidades, funções e práticas. No caso particular do instrumento que agora identificamos, e que pretendemos relevar, as pedras e seixos de rio, e da prática musical a eles associada, o som produzido advém do entrechoque de duas, ou mais pequenas rochas (seixos), colocadas nas mãos do executante. Esta colocação faz-se de um modo particular, ou seja, entre os dedos polegar, indicador, médio e anelar (conforme o seu número e dimensão), da mão esquerda do seu tocador (Lopes & Quintas, 2020)⁷⁵. Podemos questionar se o uso de materiais tão primitivos e inusitados na construção de instrumentos musicais como são a pedra e a concha, possui algum interesse em pleno século vinte ou vinte e um. Podemos questionar acerca do interesse da sua identificação e contextualização matricial. Podemos tentar verificar das condições da sua utilização em contexto de prática musical. Podemos intentar perceber se ainda hoje se verifica o seu uso, e em que moldes este se processa. Podemos indagar se ocorre, por parte das entidades competentes, uma valorização deste recurso e património. Podemos tentar perceber e identificar o seu potencial. Podemos questionar se um recurso material que se mostra acessível a todos, e de prática performativa tão particular como esta, se encontra acessível e é ambicionada pelas gerações mais jovens. Podemos tentar perceber se existem condições para a sua continuidade, ou para a sua inclusão numa prática musical

⁷⁴ Existem referências a instrumentos musicais feitos com placas de pedra (*hornfels*) já neste período (Bastos, 2010).

⁷⁵ Salvaguardamos aqui o facto de o intérprete ser, ou não, destro. No caso de um intérprete canhoto, as pedras e os seixos são colocados na mão direita e acionados com a esquerda.

que se realize em contexto formal, nomeadamente quando efetuada ao nível da música tradicional. Todas estas questões nos conduzem a elementos que nos permitirão perceber da pertinência da valorização deste recurso, em particular, e de um património material em concreto. Se não o identificarmos e valorizarmos, o conhecimento que possuímos sobre ele pode perder-se. Assim, demonstrando a sua importância na região da raia, é nossa intenção valorizá-lo para que um registo da sua presença e prática se faça.

Em outro, e atendendo a que o homem sempre se utiliza dos recursos materiais da região que habita, valorizando-os e inserindo-os em contextos distintos dos originais, porque não perceber a origem da solução matricial e musical que agora identificamos. Desde tempos adâmicos que o homem se socorre do som, nomeadamente do som proveniente do uso de elementos geológicos e da sua colocação em vibração, assim como de diferentes materiais e corpos para produzir som, identificar e compor uma simbologia e linguagem, de modo a comunicar com os seus pares. Desde cedo se apercebeu que o som surge, e é audível, quando produzido a partir de corpos vibrantes, a longas distâncias. Percebeu também que o som criado pelo bater de fragmentos de rochas umas contra as outras, ou do seu raspar ou friccionar, apresentava características e sonoridades distintas, em função do tipo e dimensão da rocha, das suas características geomorfológicas, assim como dos objetos usados, construindo um acervo de possibilidades sonoras e comunicacionais dinâmico e muito vasto. Esta pode ter sido, sem dúvida, uma das primeiras manifestações comunicacionais, criativas e musicais do ser humano que, mesmo que de forma inconsciente, e no uso que fez do corpo, assim como de objetos e materiais retirados dos espaços geográficos, geomorfológicos e habitacionais, intentava não só comunicar, como também, e mais tarde, fazer arte e criar⁷⁶.

No século vinte, o uso que se fez da pedra ao nível da construção de instrumentos musicais torna-se técnica e musicalmente muito mais elaborada, pois os instrumentos musicais ora propostos mostram-se mecânica e musicalmente mais avançados. Este facto surge do desenvolvimento da inteligência humana, mas também das necessidades criativas e musicais dos compositores e criadores contemporâneos, bem como da tecnologia e da técnica que à sua manufatura e uso se encontram associadas. Contudo, analisando o seu modo de atuação verificamos que, na sua essência matricial, possuem um modo de atuação em tudo semelhante aos seus congéneres ditos mais primitivos. Mais recentemente, tornou-se um instrumento musical com capacidades sonoras e musicais que se integra

⁷⁶ Necessitando comunicar, o ser humano produz som a partir de corpos vibrantes. Através do uso de elementos geológicos adequados à função, comunica entre o grupo e as comunidades mais distantes, desde a Idade da Pedra. Neste contexto, o homem usou não só as pedras, mas também outro tipo de materiais, nomeadamente peles e ossos, produzindo para além de sons de altura indefinida, sons de altura definida como são exemplo os provenientes das flautas de osso.

facilmente na prática musical associada à música tradicional, mas também em contexto erudito, sendo utilizado tanto no registo de instrumento solístico, como igualmente camerístico ou a nível orquestral⁷⁷. Pertencem ao grupo dos litofones⁷⁸.

Os litofones, também designados de pedras sonoras, serão assim instrumentos musicais cujos corpos sonoros são feitos de pedra que vibram, mecanicamente, por impacto ou fricção sendo que, enquanto instrumento musical, o material de que é feito revela-se essencial. As suas características geomorfológicas influenciam as características vibracionais, agógicas, sonoras e, conseqüentemente, a natureza, os parâmetros e as características do seu som. Torna-se necessário, senão evidente, proceder a uma análise dos padrões geomorfológicos de uma região para perceber das suas características e influência nos materiais rochosos nela identificados e, em seguida, perceber da sua pertinência e relevância no que concerne o seu uso e aplicação em contexto musical. Sabemos que os litofones são construídos, de preferência, a partir de fonólito, uma rocha vulcânica, conhecida pelas suas características mineralógicas, sonoras e vibracionais. O litofone é um instrumento de percussão constituído, normalmente, por uma sequência de pedras sonoras de diferentes formas e tamanhos, dispostas como as dos xilofones, ou, em forma de placas suspensas, de modo a produzir diferentes alturas e frequências⁷⁹.

Pelas características morfológicas que apresenta, pelos elementos iconográficos que nos vão sendo revelados, podemos afirmar que é um instrumento pré-histórico. As informações recolhidas em diferentes pontos do globo permitem afirmar que possui mais de sete mil anos (Sturrock, 1976). Os mesmos elementos asseguram-nos que se encontram disseminados por inúmeros países, nomeadamente no continente africano, assim como na América do Sul, Austrália, continente europeu e, mais a oriente, no Azerbaijão e na Índia. Podemos encontrá-lo ainda na região da Núbia, uma região do planeta compreendida

⁷⁷ Recentemente, foram feitas marimbas de pedra, cujas lajes, afinadas, são dispostas de maneira a serem tocadas como se de uma marimba se tratasse. Existem numerosos exemplos de obras musicais que usam o som do litofone, sendo que Carl Orff (1895-1982), o usa pela primeira vez, como parte integrante do sonoro das suas obras *Antigonae* (1949), *Astutuli* (1953) e *Édipo* (1959). Milko Kelemen (1924-2018) também o emprega na sua obra *Ekvilibri* (1961), uma obra para duas orquestras. Integrando o conjunto das percussões, o litofone é um instrumento de percussão semelhante, na forma e manuseio, aos instrumentos de percussão onde são usadas baquetas como meio de ativação vibracional tais que o xilofone, a marimba e o vibrafone, ou ainda os crótalos. Podemos ainda afirmar que o uso do litofone é extensível a inúmeras culturas e formas musicais, sendo que na Europa, o uso da pedra ao nível do fabrico e uso dos instrumentos musicais só foi encontrado numa época mais recente da história da música.

⁷⁸ O termo litofone provém do grego λίθος (pedra) e φωνή (som).

⁷⁹ Estes instrumentos musicais, encontram-se referenciados no sistema Hornbostel-Sachs de classificação de instrumentos musicais. Outros minerais podem ser encontrados nos elementos que compõem estes instrumentos, nomeadamente aqueles que têm na sua composição o jade, o granito ou a serpentina. A sua composição e natureza sonora será diferente de acordo com a dimensão e forma das lâminas neles identificadas (Sturrock, 1976).

entre o Egito e o Sudão. Presentes no Paleolítico Superior e Mesolítico, os litofones surgem devido à necessidade de criar instrumentos mais controláveis no que concerne o resultado sonoro. Feitos de pedra, mas também de madeira e osso, a sua manufatura deu origem aos litofones. Surgiram igualmente os xilofones, os tambores de tronco, e ainda, as diversas flautas, permitindo a emissão de uma altura sonora precisa e bem definida (Sturrock, 1976). Neste período percebemos já a distinção entre o canto e a fala, e entre a dança e a música, nomeadamente a música instrumental no que concerne a expressão gestual sonORIZADA⁸⁰. Em contraste com o metalofone e o xilofone, nos quais as lâminas de metal ou madeira usadas para produzir o som têm uma forma regular e estandardizada, os litofones não têm uma forma regular e definida. A circunstância advém do facto de que a sua manufatura compreende o uso de pedras escolhidas pelas suas características e particularidades sonoras, ajustadas entre si por forma a produzir uma sequência de sons com características semelhantes e harmoniosa, originando o instrumento musical⁸¹.

No caso do uso das conchas, especialmente das conchas de santiago, confrontamo-nos com o uso de um instrumento musical pertencente à categoria dos idiofones⁸². O termo significa corpo vibrante e descreve um instrumento musical que vibra como um todo e se torna, neste contexto, um meio de produção de som e um instrumento musical. Os idiofones estão conotados com os instrumentos de percussão. No entanto, são também usados como instrumentos melódicos ou harmónicos, quando é possível obter sons de altura definida como é o caso dos idiofones em madeira (xilofone), metal (metalofone), pedra (litofone) ou vidro (harpa de vidro). A distinção que se efetuou entre os instrumentos de percussão no que concerne o material que origina o som, nomeadamente os idiofones e os membranofones, vem do facto de nos primeiros o som ressaltar da vibração do próprio corpo e, nos segundos, o som provir da vibração de uma membrana que se encontra presa e retesada de modo a produzir som mediante a percussão da pele⁸³. A família dos idiofones

⁸⁰ Assim como o litofone, que produz sons com frequência identificável (notas) a partir do contato com as rochas, existem instrumentos que funcionam da mesma forma, nomeadamente o xilofone, a marimba, o glockenspiel, o gamelão e o vibrafone.

⁸¹ Se nos socorrermos da capacidade de identificação e classificação dos instrumentos musicais por parte da civilização chinesa, podemos admitir oito grandes categorias de instrumentos musicais, conforme o material usado na sua fabricação: metal (sinos e jogos de sinos; gongos e jogos de gongos; metalofones de lâmina; berimbaus), pedra (*the-king*, lâmina de jade suspensa; *pyen-king*, jogo de 16 lâminas de jade suspensas, ou litofone, usado em templos; flauta de jade) (Sturrock, 1976).

⁸² Idiofone é um termo que provém do grego antigo ἰδιος (ídios) e φωνεῖν (phōneîn).

⁸³ Encontramos pela primeira vez esta classificação na antiga teoria musical indiana. Esta distinção não foi considerada na música ocidental, pelo que, na Idade Média, e na Europa, esta classificação não era usada. Podemos encontrar na classificação dos instrumentos musicais de Victor Charles Mahillon, de 1880, a referência aos instrumentos auto-ressoadores, esta classificação remetendo pela primeira vez, após longo período, para o modelo indiano atrás referenciado. Em 1914, este grupo de instrumentos, agora denominados de idiofones, foi classificado numa das quatro principais categorias do sistema Hornbostel-Sachs (Sturrock, 1976).

contempla uma panóplia muito vasta de instrumentos em que o som que produzem, as suas características e natureza, dependem, não só do material de que são feitos, como da forma como são tocados. Existem diferentes formas de ativar estes instrumentos, por agitação, impacto ou fricção. Os idiofones ativados por agitação do seu corpo são bastante numerosos e comuns. No seu conjunto encontramos, por exemplo, aqueles que designados de chocalhos⁸⁴. No caso de um idiofone de impacto, o instrumento é atingido com a mão ou com um objeto de modo a que entre em vibração produzindo o seu som. Neste conjunto, encontram-se a maior parte dos instrumentos de percussão conhecidos pelo público de um modo geral, nomeadamente o triângulo, o gongo, o sino, o prato, o vibrafone, o metalofone, a panela de aço, o tambor de fenda, o tambor de água, o bloco de templo, entre outros (Sturrock, 1976).

Encontramos este grupo de instrumentos no elenco de instrumentos de percussão de numerosas obras pertencentes à música erudita europeia e mundial, bem como ao nível da música popular e tradicional. Usados na música tradicional encontramos ainda os idiofones de impacto constituídos por várias barras produtoras de som (especialmente os paus), onde duas ou mais peças sonoras chocam entre si, produzindo som. Em exemplo, podemos referir os címbalos, as clavas, as castanholas, as colheres, etc. As conchas pertencem aos idiofones de fricção. Neles, um objeto é colocado em vibração por fricção com um outro, produzindo um som sustentado de altura definível e que varia conforme o tipo e dimensão do objeto friccionado e que fricciona, do género, direção e energia investida na ação produtora do som (Sturrock, 1976). A composição mineral, a dimensão, a rugosidade, o relevo, a geometria, a forma e o modo como são usadas as conchas, age diretamente sobre a natureza e as componentes do som produzido aquando da sua ativação, facto que as torna assim, e também, em instrumentos musicais.

A vila de Arronches

Em Portugal e Espanha, o uso dos idiofones na prática da música tradicional, nomeadamente aquele que resulta do uso dos seixos e das pedras de rio, e do uso das conchas, encontra-se disseminado um pouco por toda a península ibérica (Bastos, 2010). As pedras, facilmente conseguidas por identificação, escolha e recolha no espaço do território a partir dos constituintes geomorfológicos do lugar, fazem parte do acervo de elementos alvo do manuseio por parte do ser humano desde a mais alta antiguidade. A sabedoria e a perspicácia próprias ao homem, cedo o levam a perceber da sua capacidade e funcionalidade a

⁸⁴ Neste caso, o tocador sacode o instrumento que, ao possuir várias partes móveis que batem umas nas outras, produz um som que resulta desse processo de agitação e entrechoque das partes.

nível musical. Quando manipuladas pela mão humana adquirem formatos e configurações compatíveis com a ação criativa e musical pretendidas. Contudo, não lhe foi indiferente a ação dos agentes da natureza e dos elementos que enformam a geografia territorial. No que concerne a ação da água sobre os elementos geomorfológicos, seja no seu estado sólido ou líquido, ela é incontestável para o estudo e análise dos elementos geológicos e geográficos demonstrados. Nos vales causados pela ação dos rios e dos glaciares identificamos recursos e formas diversas passíveis de ser usados como elementos produtores de som. Contudo, sabemos que de acordo com as características geomorfológicas da região, os minerais e os constituintes da paisagem diferem nas suas formas e possibilidades de utilização em contexto de uma prática artística e musical.

Pesquisando o território, o homem recolhe aquilo de que necessita para a sua subsistência física, mas também emocional, social e cultural. Nesta recolha, encontramos os seixos e as pedras dos rios que, num processo de erosão constante produzida pela água que corre, mais ou menos célere ao longo dos séculos, e lhe concede formas particulares, mais ou menos alongadas e/ou arredondadas, as quais são utilizadas pelos tocadores de pedras. Em outro, possuindo constituição mineral adequada a uma produção sonora capaz, são escolhidas e integradas numa prática musical em contexto, neste caso aquela dos grupos populares identificados na região por nós indagada, a região da raia, principalmente aquela da região e distrito de Portalegre, e que contém os tocadores de pedras. A identificação, escolha e recolha das pedras não é tarefa fácil. Contempla um conjunto de passos que, quando ultrapassados com sucesso, permitem a apanha de pedras e seixos passíveis de serem usados pelos tocadores. Conseguimos encontrar um conjunto de diretrizes matriciais de modo a que sejam identificadas e recolhidas as melhores peças. Nem todos os seixos são considerados bons como instrumentos musicais. Nem todos os que se acham são capazes de produzir um bom som e serem apelidados de musicais. Logo, questionamos o que os seus relectores identificam como sendo um bom som.

No caso das conchas, nomeadamente aquelas que aqui identificamos, e que são conhecidas como conchas de santiago, por ligação intrínseca com os Caminhos de Santiago, símbolo de uma prática encetada pelos peregrinos destes caminhos, serão por nós também indagadas enquanto elementos produtores de som. A natureza particular dos sons produzidos, bem como o contexto e as características desta prática, levaram-nos a ponderar sobre o seu estudo. Em outro, a sua relação com a família dos idiofones e a sua presença nos dois lados da fronteira, na região da raia, na execução de um acompanhamento rítmico que é efetuado em numerosas peças da música tradicional, acicata-nos também a vontade de as investigar, bem como a nossa astúcia e curiosidade. De modo a responder a todas estas questões, e de forma a perceber o seu enquadramento social, cultural, geográfico e territorial, aprofundaremos agora os elementos de uma prática musical em contexto, seja na vila

de Arronches em Portugal, seja na comarca de Aliste, do outro lado da fronteira, na região de Zamora, província de Castela e Leão, na vizinha Espanha.

A vila de Arronches, situada no distrito de Portalegre, possui um legado histórico muito rico, fazendo parte da história da Península Ibérica. Neste contexto, assume-se a presença de Romanos nesta região pois que, de acordo com diversos estudos, “Nos séculos II e I AC, esta área geográfica terá sido povoada pelos Romanos, sendo reconhecida como um lugar privilegiado por estar situada nas margens da ribeira do rio Caia” (Lopes & Quintas, 2020, p. 88). Fruto da sua localização geográfica, é um local propício à escolha e recolha de pedras e seixos do rio, de modo a proceder à sua inclusão e uso a nível da prática musical.

“À semelhança de muitas povoações históricas situadas nesta zona do país, sendo pontos avançados para expansão e delimitação de reinos e nacionalidades, a existência de fortificações e muralhas medievais faz parte da paisagem arquitetónica desta típica vila Portuguesa. Para além das imagens de pedra nos postais turísticos e culturais, que de algum modo definem Arronches dos dias de hoje, a vivência diária e a contínua consciência da imponência da pedra, faz seguramente parte do imaginário dos seus habitantes. É interessante refletir, que será na confluência de identidades socioculturais e de origem geográfica (pedra e rio) que observamos uma possível génese de contexto para o surgimento da prática das Pedrinhas de Arronches” (Lopes & Quintas, 2020, p. 89).

Ora, sendo que o rio Caia atravessa a Vila de Arronches em direção ao rio Guadiana em Elvas e é rico em componentes geomorfológicos, este facto permitiu o nascimento, nesta vila, de uma prática musical que revela características peculiares pois que parte do toque, por entrechoque continuado, de pedras escolhidas entre os seixos do rio. Esta ação é realizada por parte dos tocadores de pedras que possuem um conjunto de seixos numa bolsa que transportam aquando das suas atuações. A diversidade do conjunto permite-lhes realizar uma segunda escolha em função das necessidades artísticas e musicais. Esta prática é comum, sendo recorrente em diversos grupos folclóricos desta vila. O som produzido é único e deve acompanhar as características da prática musical a efetuar. Deste modo, corresponde sem ressalvas às expectativas sonoras, musicais e interpretativas da obra e do grupo musical.

“Nos dias de hoje as pedras são recolhidas nas margens do rio Caia, mais propriamente na ribeira de Arronches. Os tocadores de pedrinhas escolhem as de maior dureza, lisas e finas, e em forma de seixo. [...], os tocadores procuram uma sonoridade semelhante à de uma bigorna de ferro. Para se obter este tipo de sonoridade, a dureza da pedra terá que ser efetivamente bastante elevada” (Lopes & Quintas, 2020, p. 90).

O rio Caia, cuja nascente se situa na Serra de S. Mamede na região fronteira com a vizinha Espanha permite, pelos elementos geológicos que possui, a formação de seixos do rio com as características que consentem o seu uso como instrumentos musicais. Na categoria de idiofones de percussão satisfazem as necessidades dos agrupamentos musicais da região, bem como das peças interpretadas. De acordo com Lopes e Quintas (2020, p. 89)

“a prática de tocar pedras nesta região terá começado com Joaquim Miranda (...) [que] era pastor nas margens do Rio Xévorá na localidade de Ouguela, concelho de Campo Maior. Enquanto acompanhava o seu rebanho, seria usual o jovem recolher da margem do rio as pedras que lhe pareciam produzir melhor som. Percutindo estas pedras, fazia ritmos em conjunto com os sons realizados pelos chocalhos do seu rebanho, criando assim o suporte musical para cantar, ajudando a passar o tempo solitário da profissão de pastor”.

As pedras, recolhidas nas margens do rio, devem obedecer a um conjunto de especificidades que são do conhecimento dos seus tocadores. Devem ser lisas e finas, de maior dureza e possuir ainda as características geomorfológicas que permitam a obtenção de um som que se aproxime daquele produzido pela bigorna de ferro, como referido. Assim, os tocadores de pedras, escolhem das margens as pedras em forma de seixo, de maior dureza, procurando através da sua ativação vibracional, escolher aquelas cuja sonoridade se mostre mais adequada à sua utilização em contexto (Lopes & Quintas, 2020).

Geologicamente, os seixos resultantes da erosão produzida pela água do rio sobre a rocha grauvaque, comum na zona de Arronches, possuem então as características que os tocadores procuram. As pedras, cujas dimensões são bastante precisas (9x7x1cms), são em número de três e são posicionadas entre os dedos polegar/indicador, indicador/médio e médio/anelar e percutidas pela mão oposta. De acordo com Lopes e Quintas (2020, p. 93),

“Apesar da razão apontada para a introdução de uma terceira pedra pelos tocadores das Pedrinhas de Arronches ter sido alguma facilidade no seu manuseamento (técnica), a inclusão desta pedra e respetivo ajuste na sua técnica, permite uma melhor realização da sonoridade de “rufo”, mantendo ao mesmo tempo a possibilidade do som percussivo. Deste modo, e já com as três pedrinhas como um único “instrumento”, o arrastar dos dedos pelas três pedras realiza um som de expressão contínua, enquanto os ataques individuais na pedrinha superior produzem sons percussivos”⁸⁵.

⁸⁵ “No Rancho Folclórico de Arronches, refere-se Carlos do Carmo Maurício como a segunda pessoa a aprender a tocar pedrinhas. Tendo acrescentado uma terceira pedra que lhe facilitava o manuseamento e toque, Carlos Maurício reajustou também a técnica para melhor manusear este novo conjunto de 3 pedras. A partir desse momento a utilização das 3 pedras foi adotada por todos os tocadores de pedrinhas de Arronches” (Lopes & Quintas, 2020, p. 91).

Esta forma de tocar permitiu produzir sonoridades que se aproximam daquelas que habitualmente são efetuadas pelo naipe de percussão usado na música de raiz popular, constituindo um recurso sonoro de relevo na região. Relevamos de acordo com o expresso por Lopes e Quintas (2020, p. 92-93), uma música em específico: a *Moda de Saias* que, de acordo com alguns historiadores pode ter uma origem bastante antiga.

“A origem do estilo Moda de Saias poder-se-á situar no século XVI como forma de dança palaciana, tendo-se no século XIX transformando em dança folclórica. Nos dias de hoje, a Moda de Saias é referida sob várias perspetivas: como um tipo de canção regional portuguesa; uma dança tradicional; uma forma de canto; ou até uma mistura das anteriores expressões. Para Giacometti e Lopes Graça, a Moda de Saias estava associada a despiques que aconteciam durante os trabalhos no campo aquando das colheitas, bem como em rituais de romance, podendo também ser dançadas em forma de roda em ocasiões de festa e descontração popular”.

A concha, um símbolo dos Caminhos de Santiago

As conchas são um instrumento musical amplamente documentado do ponto de vista geológico e geográfico, mas também artístico, musical e cultural. O som que se obtém através das diferentes formas de as ativar, seja percutindo, seja friccionando-as uma na outra, serve de acompanhamento a diversas canções e melodias da música tradicional, sendo frequentemente usado para acompanhar o canto juntamente com pandeiretas, ou mesmo a gaita-de-foles. As conchas de vieira usadas nesta prática, sendo de origem marítima, são inusitadas quando a sua presença se verifica no interior do país, ou na região de Castilha e Leão na vizinha Espanha. Não podendo, à primeira vista, ser identificada uma origem espacial, dado na região não existirem mares, questionamos imediatamente o porquê da sua existência por terras do interior ibérico, bem como da sua aplicação neste contexto: a prática da música tradicional. Contudo, e se pensarmos que na região da raia, seja do lado português, seja do lado espanhol, se encontram dois dos mais antigos percursos dos Caminhos de Santiago, rapidamente conseguimos justificar a sua presença ao longo deste território. As conchas de santiago são, a par do pergaminho, um dos elementos conseguidos aquando da finalização do Caminho. Depois de analisarmos as rotas ibéricas presentes por toda a península, sobretudo por regiões da raia portuguesa e espanhola, conseguimos facilmente introduzir este elemento neste espaço territorial⁸⁶. Contudo, existe uma grande

⁸⁶ No seu itinerário, a Vía de la Plata, ou Via de Prata, um dos mais antigos percursos dos Caminhos de Santiago, é um percurso que passa por Mérida, Alcuéscar, Valdesalor, Cáceres seguindo depois em direção a Salamanca e Zamora. O Caminho do Interior Português, é um percurso que passa por Monforte, Portalegre, Alpalhão

diversidade de opiniões no que concerne a integração da concha como símbolo das peregrinações a Santiago⁸⁷. Porém, não nos podemos alhear do facto que a concha passou a chamar-se de Concha de Santiago porque os peregrinos ao chegarem ao fim do Caminho a recebiam como prova de terem terminado a jornada e o Caminho. Nesta altura, um pergaminho e uma concha eram colocadas sobre o seu chapéu ou sobre a sua capa. A concha, entre outras coisas, demonstrava a sua presença no local, servindo também de amuleto e como justificação da sua chegada a Santiago de Compostela, no regresso dos peregrinos à sua terra de origem.

A origem do Caminho de Santiago remonta ao século nono, embora se encontrem relatos da sua existência já na época pré-cristã. A partir do ano de 812, o Caminho a Santiago toma o rumo do culto ao Apóstolo Santiago ou São Tiago Maior. Alguns autores fazem referência à existência de uma peregrinação pagã anterior que terminava no cabo Fisterra, durante largo período considerado o ponto conhecido que se encontrava mais a ocidente do mundo. No entanto, existem menções que nos dizem que o Caminho de Santiago já era realizado pelos povos pré-cristãos, nomeadamente os Celtas. De acordo com alguns achados arqueológicos, crê-se que a cidade de Santiago de Compostela era já uma necrópole pré-cristã, com dólmens e outros elementos funerários, cuja idade remonta a tempos anteriores ao nascimento de Cristo. No ano de 812 encontram-se os supostos restos mortais do Apóstolo Santiago, motivo pelo qual muitos indicam este ano para o início das peregrinações e o delinear do Caminho de Santiago⁸⁸. Neste sentido, no final do século nono, as culturas cristãs da Europa fazem burburinho em torno deste achado histórico, e como muitos devotos começam a interessar-se pelas relíquias de Santiago, o Maior, os povos, movidos pela religião, começam a efetuar peregrinações de modo regular e recorrente (Gomes, 2017). As peregrinações seguiam percursos diversos, provindo de diferentes pontos da Europa Cristã. O Caminho a Santiago foi-se convertendo, aos poucos, num cruzamento de culturas, aumentando os contatos culturais entre os diferentes povos

e Nisa, e poderá, no nosso entender, justificar a presença das Conchas de Vieira nesta região do interior da Península Ibérica de um e outro lado da fronteira. As conchas são obtidas no final do percurso, quando o peregrino finalmente atinge o objetivo, a chegada à Catedral de Santiago de Compostela, e realiza o mergulho nas águas do Oceano Atlântico como sinal de purificação e renovação tanto física, como espiritual.

⁸⁷ A concha de vieira é, por excelência, um dos símbolos do Caminho de Santiago. Aliada ao bastão, à cabaça, ao chapéu, à escarcela, ao turíbulo, à seta amarela, à cruz de Santiago e à vieira estilizada, é um dos símbolos que indicam a realização e finalização do caminho. De notar ainda os elementos do abraço ao apóstolo, ao Santo dos Croques e à Porta Santa, passos essenciais concretizados já na cidade e na basílica de Santiago.

⁸⁸ Os Caminhos de Santiago são vários tendo como objetivo primeiro permitir a concretização de uma viagem, acima de tudo, espiritual, uma peregrinação que se revela também de natureza cultural. A jornada, realizada ao longo dos territórios por onde se inserem, permite um espaço de reflexão e uma exposição das nossas possibilidades e fraquezas de modo a permitir um desabrochar, um transformar e evoluir. Com início em diferentes pontos do continente europeu, os trajetos delineados, serão efetuados em função da sua origem e término, mas também da experiência material e espiritual que queremos usufruir (Gomes, 2017).

e entre distintos pontos da Europa Ocidental e Meridional. Neste ínterim, vão-se delineando diversos percursos, alguns deles sobre vias que procedem desde os tempos dos Romanos (Gomes, 2017). De entre eles salientamos os da Via Nascente, do Caminho de Prata e do Caminho de Torres, por se situarem na zona da raia incluindo a passagem pelas regiões onde identificamos a presença e o uso das conchas de vieira enquanto instrumentos musicais.

O caminho denominado de Via Nascente é um dos mais recentes caminhos desenhados em território português⁸⁹. Iniciando em Tavira, termina em Trancoso. Este caminho tem um total de seiscentos e quarenta e cinco quilómetros e divide-se por trinta e duas etapas, pelo interior de Portugal. Em Trancoso, quem percorre esse caminho terá de seguir pelo Caminho de Torres ou pelo Caminho do Interior para chegar a Santiago de Compostela. O trajeto respeita a História dos Caminhos de Santiago, pois que o seu traçado é marcado quase sempre por caminhos de campo, em contacto com a natureza, onde o caminheiro poderá encontrar o envolvimento espiritual próprio dos Caminhos de Santiago. O Caminho da Prata ou Via da Prata é uma das rotas mais compridas do Caminho de Santiago. Composto por trinta e oito etapas através da histórica Via da Prata, é a rota comercial restabelecida pelos romanos no final do século primeiro para conseguirem chegar à Galiza. Este caminho permite percorrer o oeste da Península Ibérica de sul para norte, passando por algumas localidades tais que Sevilha, Zafra, Mérida, Cáceres, Salamanca ou Zamora, as quais se encontram numa região de proximidade com a raia portuguesa. A Via da Prata segue a rota histórica da calçada romana que conecta Mérida com Astorga. Esta via atravessa boa parte do território, de sul para norte, e foi aproveitada pelos peregrinos na sua deslocação para Compostela. A origem histórica da Via da Prata é incerta, mas após a dominação romana, a via manteve-se como uma das principais rotas de comunicação dos povos ibéricos alongando-se, após a cristianização, até a cidade de Sevilha. O Caminho de Torres deve o nome ao seu peregrino mais famoso, o escritor Salmantino Diego de Torres Villarroel. Com início em Salamanca, entra em território português pelo distrito da Guarda, mais propriamente em Almeida. Composto por dezoito etapas, tem uma extensão de quatrocentos e quarenta e sete quilómetros contabilizados a partir de Almeida. Destas informações prevemos a forte circulação de Conchas de

⁸⁹ Neste contexto não podemos deixar de referir o surgimento de um novo percurso em 2022, denominado de “Caminho Marítimo de Santiago”. O projeto pretende recriar, na costa portuguesa, a viagem da “Barca de Pedra” que, segundo reza a lenda, no ano quarenta do primeiro milénio, transportou o corpo do Santo peregrino desde Jaffa, na Palestina, até ao Campus Stella, na Galiza. Apesar dos perigos de naufrágio, pestes e ataque de piratas, acontecimentos que ocorriam frequentemente no período medieval, podemos assumir que, nesta época, o meio mais seguro para chegar a Santiago, seria por via marítima. O Cruzeiro Inaugural desta nova rota, realizado em 2022, teve início em Vila Real de Santo António, a 28 de maio e terminou a 13 de junho em Santiago de Compostela. O percurso compreendeu a realização de aproximadamente 500 milhas náuticas, e cerca de 12 quilómetros a pé, até alcançar finalmente a basílica de Santiago, dando por finda a peregrinação.

Santiago por todas estas regiões da Península Ibérica. Como recurso são potenciadas pelos seus tocadores, usando-as como instrumentos musicais.

No decorrer desta nossa investigação fomos confrontadas com uma prática musical que utiliza tanto as pedras e os seixos de rio, como as conchas, principalmente as de vieira, enquanto instrumentos musicais. O facto de os instrumentos musicais nelas presentes serem de origem mais arcaica e primitiva, neste caso os litofones e idiofones, foi igualmente motivo para encetarmos uma pesquisa mais detalhada sobre a sua origem e sonoridade, bem como da sua integração ao nível da prática musical tanto individual como coletiva, seja ela integrante de uma componente vocal, ou não. O facto de serem usados na música tradicional portuguesa e espanhola com uma presença maior do que aquela que estávamos, numa primeira abordagem, à espera, foi igualmente determinante para o encetar desta nossa pesquisa⁹⁰. Presentes em Portugal, no distrito de Portalegre nas proximidades do rio Caia, os usos de seixos do rio têm paralelo no lado espanhol, com o uso das conchas, nomeadamente as Conchas de Santiago. Na prática a elas associada adquirem a mesma função que as pedras usadas do lado português. Empregues de forma diversa, as conchas são usadas não só como idiofone de choque, mas também como idiofones de fricção dado que, e pelas suas características morfológicas, as suas ranhuras permitem o seu uso por fricção⁹¹.

Ao longo deste trabalho mostrámos como nesta região de fronteira, e à semelhança de todos os eventos culturais da raia portuguesa e espanhola, aparecem elementos diversos e inusuais de outras regiões do território, consubstanciados pelos elementos geológicos, geográficos, zoológicos e culturais presentes nestes territórios, de holografia agreste e particular que molda a matéria e o homem, descerrando elementos novos na sua cultura, gastronomia, personalidade, formas de ser e estar no mundo e na vida. O relevar desta prática musical mostra-nos uma forma de potenciar os elementos da natureza e o desenvolver de uma cultura e de um património histórico e cultural próprios, que urge identificar, preservar e promover⁹². Segundo Gomes (2017, p. 87),

⁹⁰ Não podemos deixar de referir que a sonoridade conseguida pela execução destes elementos materiais é deveras singular, genuína e rudimentar. Contudo, e corroborando o expresso por Lopes e Quintas (2020, p. 88), no que à busca de sonoridades mais distintas, e no caso da percussão: “Por diversas razões relacionadas à especificidade histórica dos instrumentos [...], certa rudimentaridade é por vezes artisticamente privilegiada, pois tende a inferir a cada exemplar uma sonoridade verdadeiramente distinta.” É a sonoridade única, produzida pela ação das pedras e das conchas, que faz desta prática musical e do sonoro a ela associado, um tão singular e original produto.

⁹¹ A ação por fricção faz-se do lado português com as pinhas. A sua morfologia permite o raspar das pinhas uma na outra produzindo um som característico e muito distinto do produzido pelas conchas. O som das pedras é diferente, não só pelo tipo de material que se usa (pedra em vez de madeira), mas, também, pela dureza e constituição do material que nos transmite um tipo de som (timbre) próximo do da bigorna de ferro, aquilo que move os tocadores de pedra na vila de Arronches aquando da identificação, recolha e escolha, no rio Caia, dos seixos aí presentes (Lopes & Quintas, 2020).

⁹² De acordo com Gomes (2017, p. 98), e o expresso na “Convenção para Salvaguarda para o Património

“O património histórico-cultural, seja ele material ou imaterial, constrói-se de elementos que compõem o passado da história do homem, que são símbolos representativos da cultura e que possibilitam o entendimento sobre o seu passado, as suas raízes e os elementos naturais e construídos à sua volta, sejam de um povo, região ou nação. Assim, este pode ser compreendido como um elemento para a compreensão e consciência de si mesmo, assim como, do meio onde está inserido, sendo que a medida de importância desse bem cultural está relacionada com a sua capacidade em estimular a memória. [...] O património consiste num processo de utilização de locais, práticas e objetos como um veículo de transmissão de ideias e valores, cuja aplicação atual é satisfazer as necessidades e, com isso, transforma-se num produto do presente, valendo-se do passado e projetando para o futuro”.

Neste processo de transmissão emerge um interesse maior por algumas práticas culturais e artísticas, sendo que a sua valorização por parte das entidades competentes, pode levar a um melhor aproveitamento e aprimoramento da sua prática, consubstanciando-se em produtos de desenvolvimento tanto cultural, como social, educativo e artístico.

Imaterial” (UNESCO, 2006): “O “património cultural imaterial”, [...], se manifesta em particular nos seguintes campos: a) tradições e expressões orais, incluindo o idioma como veículo do património cultural imaterial; b) expressões artísticas; c) práticas sociais, rituais e atos festivos; d) conhecimentos e práticas relacionados à natureza e ao universo; e) técnicas artesanais tradicionais”.

O toque dos sinos desenhando a paisagem

“Temos a arte para não morrer da verdade.”

Friedrich Nietzsche

Quando ouvimos o termo paisagem temos tendência, e corretamente, a pensar logo numa extensão física de território que se abrange num lance de olhar. Os geógrafos colocaram certamente nesse pensamento um conjunto mais vasto de informações e interrogações que decorrem da sua formação. Os geólogos puseram outras e, os músicos, os escritores, os pintores e os poetas, ainda outras. Se interrogarmos um escritor ou um pintor, pensará seguramente num género de literatura em particular, como as crónicas de viagem por exemplo; um pintor, num género de pintura em específico, como a naturalista ou a primitivista, ou quiçá, num conjunto de temas que mostrem os elementos da natureza. No caso da música, deparamo-nos identicamente com um conjunto de informações, interrogações, pensamentos e elocuições que nos direcionam automaticamente a géneros e correntes musicais específicas, mas também conteúdos, formas e ideais sonoros em particular, ou ainda, ao pensar das atividades humanas, como portadoras de um referencial sonoro que se vê necessário indagar, pensar, discutir e valorizar, de forma a consentir a sua inclusão em arte. Assim, a nossa atividade pode incidir sobre distintas ações humanas, rituais e ritos, sejam de natureza religiosa ou profana, dos quais o toque dos sinos agrega elementos da paisagem, sobretudo a sonora, que aqui queremos relevar.

Neste contexto, não podemos perder de vista, ou de ouvido para sermos mais precisos, que o elemento produtor de som, o sino, neste caso em particular é um instrumento musical e um elemento da paisagem sonora (Schafer, 1997; Meneguello, 2017). Numa configuração mais básica, o sino é um instrumento portador de uma informação sonora própria que se mostra no conjunto das suas possibilidades tanto de forma individual como em conjuntos mais vastos e plenos de possibilidades sonoras, compositivas e interpretativas, como é o caso do carrilhão. O sonoro que deles emana, comporta um campo de frequências que delineia um som e uma possibilidade sonora únicos.

O som, aquilo que o nosso aparelho auditivo percebe, corresponde a uma vibração periódica regular. Agradáveis ou hostis, fortes ou fracos, perceptíveis ou não à audição humana, encontramos-os na paisagem, sendo que os não podemos ignorar. Elementos seus, resultam ainda da vibração de elementos físicos presentes no meio, que se transmutam face aos constituintes desse meio, dessa paisagem (Schafer, 1997)⁹³. É também do conhecimento geral que os patrimônios naturais se têm vindo a alterar, sendo que essa modificação decorre do desenvolvimento tecnológico e industrial que se vem efetivando, e que transforma não só os sons como as paisagens. Desta forma, não conseguindo fugir a essa realidade, não podemos ficar indiferentes à sua metamorfose. Em outro, também não podemos ficar indiferentes às novas formas de arte, às diferentes correntes artísticas que procedem de uma conquista e reorganização desse grande repositório de sons e materiais que é a natureza e que se concretiza em obra e em um conjunto de possibilidades criativas e artísticas infindáveis⁹⁴. Se enquanto homens nos percebemos rodeados de som, esta consciência fez com que diversos autores, compositores e investigadores, produzissem conhecimento alertando para o facto⁹⁵. O som que se produz num determinado contexto apresenta diversos estratos de significância, uma realidade que é necessário informar. Abordar a questão do património e a relação que se estabelece com a paisagem sonora que dele se enforma, delineando, a partir das regiões, formas e lugares, ritmos e tempos que dele se descobrem, uma

⁹³ Neste sentido relevamos, por exemplo, a natureza dos instrumentos musicais, concebidos em função dos materiais de cada região ou país. Saliente-se a especificidade da forma e constituição de uma flauta ou de um tambor, em função do tipo de madeiras, metais ou peles, de que o território dispõe.

⁹⁴ Diversas são as obras de arte que englobam o uso de sons e de ruídos. No início do século vinte surgem diferentes formas de arte onde novos universos de som se mostram. Falamos do Futurismo e das diferentes propostas técnico-estéticas a ele associadas, sejam na música, na literatura, na escultura ou na pintura. Fruto do desenvolvimento tecnológico vimos, anos mais tarde, surgir a música concreta, eletrônica e eletroacústica, onde diferentes sons e propostas sonoras se apresentam igualmente válidas. No caso da música concreta, o uso de sons concretos, ruídos provenientes da vivência humana ou de ações do homem sobre a matéria, eram gravados, manipulados e variados através da aplicação de diferentes técnicas de manipulação de fita, construindo-se a obra a partir desses universos de som pré-gravados (vejamos as obras *Symphonie pour un homme seul* (1949-50) de Pierre Schaffer e Pierre Henry ou *Variations pour une porte et un soupir* (1963) de Pierre Henry, por exemplo). Simultaneamente, lembremos as propostas de obra de John Cage e as ações do Grupo Fluxus, onde, para além do uso de ruídos e de instrumentos pouco convencionais, como os brinquedos ou objetos da vivência humana (vejamos as obras *4'33"* (1952), *Radio Music* (1956), o conjunto de obras intituladas *Imaginary Landscape* (1939-1951), *Water Music* (1952), *Suite for Toy piano* (1948) ou *Living Room* (1940) de John Cage, por exemplo), eram propostas ações de rua como os Happenings e as Performances. Estas ações e concretizações da ação humana enfocaram no uso do ruído e da sua importância para o homem, a criação artística e a definição de novas paisagens de som. Consequentemente, diversos são os estudos que se debruçam sobre esta temática – som/ruído; natural/artificial; paisagem sonora e a sua relação com o homem. Neste sentido, são criadas obras que não só nos alertam para a presença massiva do ruído em nossas vidas, como nos apresentam os sons do ambiente como elementos geradores de arte refletindo os problemas das sociedades contemporâneas.

⁹⁵ Lembremos o caso de Murray Schafer com a obra *A afinação do mundo* (1977), ou as composições radicais de John Cage e as intervenções do Grupo Fluxus.

proposta musical, apresenta-se, no nosso entender, fundamental. No que concerne o usos dos sinos e a sua relação com o meio, pretendemos averiguar da sua utilização e prática ao nível da região da raia, especialmente nas regiões de Trás-os-Montes, da Beira-Alta e da Beira-Baixa, de modo a perceber como se inserem e concretizam na paisagem.

Delinear o som, a prática, a obra e a paisagem

Existe um tempo, uma forma, um espaço e um lugar para todas as coisas: a luz e a escuridão, o trabalho e o repouso, o som e o silêncio, e todos os ritmos que da vida sobressaem. Ao nível da criação artística encontramos um conjunto de outros ritmos. São aqueles que enformam a obra de arte e que dependem do artista, da sua prática e do meio onde se radica (Brelet, 1949). Na criação, mas também na fruição da obra, mormente a musical, não lhes podemos ficar certamente indiferentes. Estes ritmos, diferenciados, definem tempos de natureza cronológica, psicológica, onírica e musical, que se revelam ainda na literatura e na poesia, na escultura e na pintura e, consequentemente, em todas as formas de arte. Obedecendo a padrões rítmicos bastante complexos, regem todas as ações da vida, da matéria e do homem (Brelet, 1949)⁹⁶. Contudo, o homem interfere com este ritmo quando não obedece aos ciclos naturais da vida. Neste sentido, devemos referir os ritmos que regem os calendários agrícolas e o trabalho do campo, pois que os sons fundamentais de uma paisagem resultam destes ritmos, sendo ainda os sons que procedem dos elementos materiais que a compõem, nomeadamente os minerais, a água, o vento, a holografia dos terrenos e de todos os seres que nela habitam, vegetais ou animais. Neste conjunto englobamos o som do vento que atravessa a montanha ou as folhas de uma árvore, dos pássaros que cantam, dos insetos que zunem, da água que corre célere por entre as pedras de um rio e se agita nervosamente nos mares, e também aqueles produzidos pelo homem em distintos contextos. Estes sons são os que caracterizam uma paisagem e a definem do ponto de vista sonoro. Nela se inserem e são percebidos de forma distinta, em função da sua capacidade de observação e significação. São sons que se destacam e que são ouvidos de forma consciente⁹⁷.

⁹⁶ O meio onde nos produzimos enquanto seres físicos e emocionais revela-se constituído por diversos elementos que, de natureza material ou imaterial, comportam diferentes ritmos. Evidenciam-se o ritmo da vida e o ritmo dos homens, os ritmos que separam o dia da noite, o nascer do sol do ocaso, o ritmo do aparecimento das estações do ano, ritmos que não obedecem a um ritmo imposto pelo homem, pelo relógio ou pelos calendários. Constituem os ritmos da natureza. Todos estes ritmos têm forte influência nas paisagens, nomeadamente na paisagem sonora que os define, os forma e enforma continuamente.

⁹⁷ Plantar e colher são ações que ditam padrões sazonais nas paisagens sonoras. Ora esta relação com a paisagem natural desapareceu em consequência da urbanização e do êxodo para as grandes urbes. Nesta

De entre os sons ouvidos e percebidos nos lugares onde nos inserimos, destacamos no contexto deste trabalho os sons dos sinos, campainhas, apitos, buzinas e sirenes. De uma importância capital ao longo da história da humanidade, estes sons podem encontrar-se organizados de forma a serem percebidos como mensagens desde que os seus destinatários possuam o seu código de decifragem (Schafer, 1997)⁹⁸. Existem ainda sons que são próprios a uma determinada comunidade englobando aqueles que são exclusivos a um tempo e lugar específicos⁹⁹. Assim, destacamos o toque dos sinos dos campanários das igrejas, as sirenes das fábricas ou dos bombeiros, a agitação sonora que se segue à chamada para o trabalho ou para alguns rituais, ou ainda o sonoro que se gera em situações de perigo ou socorro iminente (Schafer, 1997). De notar ainda as diferenças dos sons que povoam as ruas, resultantes dos diferentes horários a que circulam as populações, demarcando regiões e territórios. Da mesma forma, encontramos aqueles produzidos aquando das festas, sejam elas de carácter religioso ou profano, ou outras atividades produtoras de sons que nos importa considerar. Neste repositório, consideramos todos os sons produzidos pelo homem nas atividades, bem como aquando das festas e romarias, definindo os ritmos das festividades e festas.

No que ao sino diz respeito, eles soam para chamar à oração, para efetuar o toque das horas na torre sineira, para alertar para perigos ou para reunir as populações. Nas festividades religiosas destinadas a homenagear os Santos Padroeiros, são usados para chamar o povo para os ofícios religiosos ou para sinalizar os diferentes tempos da festa, nomeadamente o peditório, a alvorada, a missa ou a procissão. No dia de Todos os Santos, são utilizados para marcar o momento que assinala a finitude do corpo e a existência da Alma. No dia de Ceia, anuncia a Missa do Galo, reunindo a população à volta do Madeiro na praça que rodeia a Igreja. Ao longo da Quaresma, o toque do sino é usado na Amenta das Almas¹⁰⁰. No tempo da Semana Santa os sinos ficam silenciosos, surgindo um outro objeto, as matracas, anunciando os serviços religiosos. Só no Sábado de Aleluia é que os sinos tocam para pôr fim ao Jejum da Quaresma, anunciando a Boa Nova, a Ressurreição. No que concerne as atividades profanas, os sinos tocam para assinalar a transferência de gado

reviravolta social e organizacional aparecem os ruídos provenientes da indústria e dos engenhos mecânicos, dos quais realçamos o ruído do tráfego automóvel que mascara todos os outros.

⁹⁸ Neste sentido, mencionamos os sons dos sinos, os apitos das fábricas, dos comboios, dos navios, as sirenes dos bombeiros, da polícia e demais elementos produtores de sons que, quando inseridos num determinado contexto, são transmissores de mensagens e informação de relevo para as populações.

⁹⁹ Destes destacamos não só os sons da vida tais que o canto dos pássaros, dos insetos, das criaturas marinhas, dos animais, etc., como o som de determinadas práticas e ofícios. Neste sentido, a paisagem sonora, seja rural ou urbana, imprime ao ouvinte registos sonoros que resultam dos elementos que comporta, assim como da forma como é adquirida e significada pelos seus ouvintes.

¹⁰⁰ Esta ação realiza-se todas as sextas-feiras ou sábados pela noite dentro.

nas pastagens durante as festas da transumância¹⁰¹. Em sùmula, o toque do sino tem um papel de relevo no desenrolar de todas as ações civis e religiosas da população sendo um elemento essencial na vida das gentes na região da raia beirá e transmontana.

Se o toque do sino tem perdurado ao longo dos tempos comprovando uma função simbólica muito marcada, compreendemos que sempre que um sino ressoa podemos, em função do código que expressa, atribuir-lhe uma força centrípeta pois que reúne ou atrai, a si, os outros. Em sentido oposto, podemos atribuir-lhe uma força centrífuga, quando a sua função é a difusão de uma mensagem, ou o afastar de si, os outros¹⁰². No entanto, nem todos os sinos e os seus toques podem ser catalogados pela função. A história das civilizações mostra-nos que, já desde a Idade Média, e na Europa em particular, os sinos são usados, em meio rural, para colocar ao redor do pescoço dos animais, como forma de sinalizar a sua presença e efetuar a sua localização. Da mesma forma, os cavaleiros e as damas desta época, usavam pequenos sinos como adornos, os primeiros em redor das armaduras, as segundas em redor dos cintos¹⁰³. De igual modo, são utilizados como adornos pelos Bobos da Corte. Na sua indumentária é visível a presença de pequenos sinos ou guizos, para que, aquando dos seus movimentos e gestos, o seu som ressoe. A capa que normalmente usam encontra-se adornada com pequenos sinos e guizos (Schafer, 1997)¹⁰⁴.

Atualmente, o sino, e o seu toque, perdeu, em parte, a força e o simbolismo de outrora. Anteriormente referenciado como um sinal da comunidade e um marco sonoro ligado ao culto cristão, perdeu o seu simbolismo nos tempos modernos a partir dos finais do século dezanove aquando da Revolução Industrial. Contudo, os sinos e as campainhas acompanham o Homem desde tempos remotos, sendo que em algumas regiões do nosso

¹⁰¹ Que ainda hoje se efetuam em algumas regiões do nosso país, nomeadamente Alpedrinha e Sabugueiro.

¹⁰² Os sons do meio ambiente podem ter significados referenciais, concedendo à paisagem uma outra força e significado. Os sons nela contidos, não serão meros eventos acústicos, sendo investigados como signos, sinais e símbolos. Um signo é uma qualquer representação de uma realidade física. Neste sentido, podemos referir não só uma nota musical numa partitura, como qualquer outro elemento que nos indique uma ação, uma função, e que possua um significado que seja aceite por todos como único. Assim, um signo não soa, apenas indica. Já um sinal é um som que tem um significado específico e que, muitas vezes, estimula uma resposta direta. Neste contexto, podemos referir o som de uma campainha de porta, o tocar de um telefone, o som de alerta de mensagem, o toque de uma sirene, etc. Um símbolo já tem conotações mais profundas. Segundo Carl Gustav Jung (1964, p. 20-21), uma palavra ou imagem é um símbolo, “quando implica algo mais do que o seu significado óbvio e imediato. Existe um aspeto inconsciente maior, que nunca é precisamente definido ou totalmente explicado”. Já um evento sonoro torna-se simbólico quando desperta em quem o percebe emoções e pensamentos, além das funções sinalizadoras que muitas das vezes possui.

¹⁰³ De notar o uso ainda hoje de sinos, campainhas ou chocalhos nas vestes aquando da realização de certas festas, rituais e ritos, profissões; Encomendação das almas; *La Moza de Ánimas* (A Moça das Almas); Entrudo; Paradas militares; Pastorícia; etc.

¹⁰⁴ Em exemplo, e de modo a concretizar a informação descrita, podemos referir algumas pinturas ilustrativas, de entre elas: “Bobo da Corte que Joga Cochonnet” (1868) de Eduardo Zamacois y Zabala (1841-1871); “Guerreiro bêbado e Bobo da Corte” (s.d.) de Casimiro Tomba (1857-1929) ou mais recentemente o trabalho intitulado “Bobo da Corte” (2023) da autoria de Ed Schaap (n. 1965).

país, sobretudo a da raia, ainda são elementos vivos, agregadores e indicadores de um saber e tradição (Morris, 1959; Gomes, 2009; Correia, 2012; Vasconcelos, 2012). Com diferentes usos e funções, são indissociáveis dos ciclos de vida e das tradições, não raro, assumindo funções rituais e usos mágicos, nos ritos religiosos e profanos que proliferam nesta região.

O toque dos sinos esboçando um outro olhar sobre a paisagem

Os sinos integram o conjunto dos chamados idiofones percutidos (porventura os de origem mais antiga), na medida em que os sons são obtidos graças a um batimento sobre o corpo vibrante, realizado com um objeto que podemos considerar estranho ao mesmo. No que concerne a sua designação, os sinos receberam, ao longo dos tempos, várias denominações. A referência mais antiga que os latinos de si efetua, provém do nome que lhe atribuem, *tintinnabulum* (às vezes, *tintinna*). Esta designação constitui um nome genérico que designava igualmente as campainhas de dimensões menores. Os gregos chamavam-nas de *kódones* (singular: *kódon*). Os vigias noturnos que as usavam eram chamados de *kodonóphoroi* por trazerem uma campainha. Contudo, o nome próprio latino que serve para designar o sino é *signum*. Era assim designado pois constituía um instrumento que servia para dar o sinal – *signum*. Encontramos esta designação já no primeiro quarto do século sexto (Gomes, 2009)¹⁰⁵. Uma outra designação muito utilizada para se referirem ao instrumento é a de *Campana*, designação que deriva, provavelmente, de *Campânia*, o nome de uma das regiões de Itália. Esta justificação advém de o facto de esta região ser uma das primeiras a efetuar a fundição de metal e, conseqüentemente, a possibilidade de se fundirem sinos.

A atividade e o conhecimento gerado possibilitaram, ao longo dos tempos, a criação de condições para se proceder à fundição de sinos de maiores dimensões, pois que nela existia não só o conhecimento como matéria-prima de alta qualidade. Nesta região existia bronze de excelente qualidade, inúmeras vezes referenciado na antiguidade como *aes campanum* (cobre campanês). Encontramos esta denominação, de modo frequente e generalizado, já no século sexto (Gomes, 2009). Aachamos também o nome *campanum*. Contudo, este era usado com menos frequência por parte dos locais. No norte da Gália e na região romana, empregava-se a palavra *clocca* ou *glogga*¹⁰⁶. Outra designação do instrumento é o de *nola*,

¹⁰⁵ Na *Regula ad Virgines* de Cesário de Arles (escrita cerca do ano 513), lê-se: *Quae, signo tacto, tardius ad opus Dei venerit*. Na Regra de São Bento (escrita entre 529 a 543), lê-se: *Ad horam divini officii, mox ut auditum fuerit signum, summa cum festinatione curratur* (capítulo 43). Este nome era muito usado entre os visigodos e encontra-se ainda hoje no *Pontificale Romanum*, parte II, título: *De Benedictione Romanum*, parte II, título: *De Benedictione signi vel campanae* (Gomes, 2009; Vasconcelos, 2012).

¹⁰⁶ A biografia de São Sturmio de Fulda (780) informa que à hora da morte mandou tocar todos os sinos

já conhecida no século dois e que servia para designar os sinos de pequenas dimensões¹⁰⁷. No entanto, as formas atuais dos sinos são bastante distintas das formas mais antigas ou primitivas, tal como as suas potencialidades sonoras (e musicais) (Gomes, 2009). Com o advento do Cristianismo, aliou-se à sua função primordial de reunião e comunicação, um carácter intrinsecamente sagrado. Assim, estes instrumentos tornaram-se autênticos porta-vozes de uma linguagem que, de universal, se manteve até ao presente. Este facto implicou, naturalmente, a criação de um processo de significados e significantes, de modo a operar a respetiva sacralização (não raro procurando desvanecer funções rituais de evidente origem pagã), sobretudo a partir da altura em que se tornou imperativo congregar as comunidades em torno dos respetivos templos, bem como mantê-la informada sobre os seus deveres e obrigações religiosas, sobretudo os tempos/momentos de oração (Gomes, 2009; Vasconcelos, 2012)¹⁰⁸. Não se revela uma tarefa fácil a referência precisa à origem dos sinos, sendo frequentes as divergências entre autores e estudiosos da matéria. Os mais antigos exemplares que são conhecidos são de origem chinesa e datam do segundo milénio antes de Cristo, sendo muito escassos os documentos que permitem recuar na sua ordenação cronológica¹⁰⁹. De facto, apesar da reconhecida antiguidade no seu uso em funções religiosas ou em contextos lúdico-profanos, os espécimes conhecidos apresentam formas muito rudes e sons imperfeitos. São de referir, ainda, espécimes de origem assíria, reportados a cerca de 800 A.C., bem como alguns exemplares de origem egípcia e grega remontando a vários séculos A.C. (Gomes, 2009; Vasconcelos, 2012).

O uso dos sinos no Antigo Egipto esteve intimamente associado ao culto de Osíris. Moisés, cuja educação decorreu entre a classe sacerdotal egípcia, foi o introdutor dos sinos nos cerimoniais da religião judaica. A descoberta de espécimes mais evoluídos provenientes destas civilizações revelou-se surpreendente, na medida em que apresentam uma forma elaborada e modos de afinação que permite presumir tratar-se de instrumentos pertencentes a um estado avançado de prática musical (Tranchefort, 1980; Gomes, 2009). Estes instrumentos são ainda resultantes de um longo processo de evolução e refinamento em

(*glogga*) do mosteiro. Na de São Bonifácio, lê-se: *Ecclesiae clocum, humana non contingente manu, commotum est* (Gomes, 2009; Vasconcelos, 2012).

¹⁰⁷ Há quem o faça derivar de Nola, cidade da Campânia, porém não parece admissível, pois a sílaba no de nola (sino) é breve, ao passo que a de Nola (cidade) é longa. Wetzter, com mais probabilidade, deriva-a do céltico *noll, nell*, donde vem o inglês *knoll*, dobras os sinos (Gomes, 2009; Vasconcelos, 2012).

¹⁰⁸ O texto, da autoria do Padre Tomás Gonçalinho, foi originalmente publicado no ano de 1932, e faz parte dos Boletins Mensais do governo metropolitano de Dom Miguel de Lima Valverde, Arcebispo de Olinda e Recife entre os anos de 1922 e 1951. Republicado pelo site “Direto da Sacristia”, faz parte da coleção de publicações da Biblioteca do Seminário de Olinda (Brasil) (Gomes, 2009; Vasconcelos, 2012).

¹⁰⁹ Importa não esquecer que os sinos não foram inicialmente aceites como símbolos do cristianismo, sobretudo devido ao facto de na Grécia, e em Roma, estarem profundamente associados a rituais pagãos e a práticas seculares (Gomes, 2009; Vasconcelos, 2012).

termos organológicos. A chegada dos sinos à Europa registou-se através de Bizâncio. A primeira notícia da sua utilização refere-se a Nola, na província de Campânia, na Itália¹¹⁰. O uso dos sinos no culto cristão pode filiar-se na continuidade da utilização de diversos instrumentos musicais, como os cornos de carneiro e as trompetas de prata citadas no Antigo Testamento para o anúncio de um festim, ou as campainhas de ouro mencionados no livro do Êxodo¹¹¹.

A palavra *sino* – que desde logo se confrontou com designações como *nola*, *singram*, *clocca* e *campana* – consta pela primeira vez (ano de 515) numa carta do diácono cartaginês Ferrandus ao Abade de S. Eugípio. Tinha funções de chamamento, e na missiva refere-se ao objeto como sendo um instrumento “consuetudo beatissima monachorum”, ou seja, costume dos monges santos. A partir do século quinto, os sinos aparecem referenciados nos mais diversos textos, sendo considerada primordial a função de chamamento¹¹². Embora alguns missionários e mosteiros beneditinos já utilizassem sinos no decurso dos séculos quinto e sexto, a sua colocação nos templos cristãos foi incrementada pelo Papa Sabiniano, que, por Bula do ano de 604, instituiu o toque de sinos nas horas canónicas¹¹³. O seu toque significa também, em plena Idade Média, o início e fim de pausas no dia de trabalho dos monges (Tranchefort, 1980; Gomes, 2009; Vasconcelos, 2012)¹¹⁴.

Podemos encontrar uma das suas formas mais remotas num tipo específico de campainha que os sacerdotes judeus usavam presas na orla das suas túnicas. A literatura e os

¹¹⁰ De facto, a instalação de sinos nos templos cristãos tem vindo a ser atribuída a S. Paulino (353-431), bispo de Nola, que no ano da sua morte mandou instalar vários *tintinabula* de diferentes dimensões, feitos a partir de folhas de cobre e de estanho, com a função de comunicar aos fiéis o distinto conteúdo das *ecclesiae*. Mas a atribuição deste pioneirismo a S. Paulino não é rigorosa, na medida em que existem testemunhos sobre a colocação de sinos seja nos adros da igreja, nos tetos dos templos ou outras estruturas de suporte. Em Nola, encontramos um conjunto de sinos dispostos sob a forma de carrilhão (*tintinabulum*) (Gomes, 2009; Vasconcelos, 2012).

¹¹¹ De modo a poderem ser utilizados, os sinos, sendo considerados como vasos sagrados, destinados ao culto divino, recebem uma bênção especial, que, pela semelhança que tem com o rito do Batismo, é vulgarmente chamado de Batismo dos Sinos. Esta designação encontra-se já no século oitavo. Contudo, é uma designação imprópria e não se deve, de modo algum, confundir o sacramento do Batismo com a bênção dos sinos. De resto, a Igreja nunca admitiu nos seus livros a designação de Batismo, mas sim a de Bênção (Gomes, 2009; Vasconcelos, 2012).

¹¹² Esta função já é mostrada em textos italianos: a abertura dos mercados era anunciada pelo toque de sinos instalados nos respetivos edifícios. Autores como Marcial, Plínio ou Suetónio referem o seu uso em banhos e templos.

¹¹³ A bula papal decretava que os sinos dos mosteiros – no interior dos quais acabariam por se instalar oficinas e fundições, sobretudo nos beneditinos – deviam ser tangidos oito vezes ao dia, ficando tais momentos a ser conhecidos como “horas canónicas”, correspondendo sobretudo a orações cantadas, mas também a salmos, cânticos, hinos, lições, versetos e responsos (Gomes, 2009; Vasconcelos, 2012).

¹¹⁴ Para além destas funções, o toque dos sinos está ligado ao ato de chamar os fiéis para as celebrações litúrgicas, a marcação dos tempos e dos deveres de oração ao longo do dia, ao anúncio de novas ou de perigos, e a uma panóplia de outras situações. Nos dias de hoje, o toque dos sinos chama para ofícios litúrgicos específicos, nomeadamente a eucaristia, os funerais ou as horas, entre outros.

escritos elaborados desde a antiguidade mostram-nos que as campainhas eram conhecidas de quase todos os povos¹¹⁵. As descobertas arqueológicas revelam-nos que escritores como Plutarco, Luciano – entre os gregos, Plínio, Marcial, Suetônio, Sêneca – entre os latinos, já falam do seu uso. De referir que as campainhas não são de uso exclusivamente litúrgico. Existem referências ao costume de usá-las no pescoço dos animais (São Paulino de Nola), como forma de afastar os maus espíritos, atribuindo-lhe a função de amuletos ou talismãs (Gomes, 2009; Vasconcelos, 2012)¹¹⁶. Este costume, para muitos, supersticioso, ainda hoje se encontra em determinadas regiões do país, nomeadamente aquele por nós analisado. Como proteção contra os maus espíritos e o mau olhado, o uso de campainhas e de sinos é um costume que remonta aos fiéis dos primeiros tempos (São João Crisóstomo). A este e outros usos profanos, devem-se juntar os usos religiosos¹¹⁷. Mas foi sobretudo no Cristianismo que as campainhas (e, depois, os sinos) receberam um uso quase exclusivamente religioso: convocar os fiéis aos atos de culto (Gomes, 2009; Vasconcelos, 2012).

O modo de convocar os fiéis para os ofícios divinos não foi sempre o mesmo. Santo Inácio Mártir manda que os fiéis sejam chamados cada um em particular (Carta a Policarpo). Isto não era difícil num tempo em que os fiéis eram pouco numerosos. Mas, com o aumento do número de cristãos, este modo de convocação tornava-se praticamente impossível. Anunciavam-se, então, ao Domingo, os dias, horas e lugares das reuniões que se houvessem de celebrar durante a semana (Gomes, 2009). Neste contexto, a prática de chamar pessoalmente, a cada um, restringiu-se aos retardatários, os quais eram chamados pelos cursores, proecons ou monitores¹¹⁸. Nos mosteiros, o uso dos sinos remonta ao século sexto. Diversos documentos atestam o facto. De entre eles, o mais antigo é a *Regula ad Virgines* de São Cesário de Arles, escrita por volta do ano 513. Dos mosteiros, os sinos passaram para as igrejas paroquiais¹¹⁹. Quanto às ocasiões em que se tocavam, e de acordo com uma passagem de Dom Leclercq: “Nos mosteiros, o sino regulava e marcava, de uma

¹¹⁵ O estudo dos livros sagrados do Antigo Testamento mostra-nos que o uso remoto destas campainhas, foi ordenado por Deus e remonta ao tempo de Moisés, pois que no livro do Êxodo se faz referência a que “o senhor mandou que colocasse na orla da túnica de Aarão um certo número de campainhas de ouro (cf. Êxodo XXVIII, 33-34). No que concerne este hábito, foram encontradas destas campainhas em sepulturas hoje consideradas como pertencentes à época.

¹¹⁶ Em exemplo, podemos referir o quadro “Paisagem e Animais” (1851) de Tomás da Anunciação (1818-1879).

¹¹⁷ Conta Porfírio que havia na Índia uma espécie de religiosos que se reuniam ao toque de uma campainha para orar. Em Roma, nas festas de maio celebradas pelos Arvales, eram usadas no culto dos lamures, nos funerais etc. Suetônio conta que Augusto rodeou de campainhas o tímpano do templo de Júpiter. Em antigos templos pagãos, encontram-se campainhas como ex-votos.

¹¹⁸ Neste processo, era natural que usassem algum instrumento que, se não era uma campainha, fazia as suas vezes. Segundo a Regra de São Pacómio, os monges eram convocados ao som da trombeta. Noutros mosteiros, batia-se à porta da cela de cada religioso com um martelo (Cassiano). No mosteiro de Santa Paula, em Belém, as religiosas eram assim chamadas ao canto do *Alleluia* (São Jerónimo) (Vasconcelos, 2012).

¹¹⁹ Neste sentido, Gregório de Tours afirma que o seu uso era já frequente no século sexto na Gália.

maneira que todos compreendiam, os exercícios comuns, desde o despertar, o ofício, a refeição e o deitar, até aos menores incidentes da observância e às circunstâncias excepcionais da vida” (Vasconcelos, 2012, s.p.). À hora da morte, São Sturmio de Fulda¹²⁰, mandou tocar todos os sinos do mosteiro para convidar os irmãos, assim avisados, a se colocarem em oração. À nona¹²¹, Begu¹²² tem conhecimento da morte da Abadessa Hilda¹²³, pelo modo especial com que o toque dos sinos foi efetuado e que soava desde um mosteiro até ao outro. Nas igrejas paroquiais, o sino convocava os fiéis aos ofícios do dia e da noite: “Que todos os sacerdotes competentes façam soar o sino das igrejas nas horas do dia e da noite, para que, em seguida, celebrem os sagrados ofícios divinos e ensinem as pessoas a adorarem a Deus”¹²⁴. Por ocasião do assalto de Sens por Clotário II, o Bispo São Lupo mandou tocar o sino da igreja de Santo Estevão. Consta ainda que nos finais do século oitavo, era uso se tocarem os sinos para afugentar as tempestades e o granizo. Estes diferentes usos dos sinos eram indicados em inscrições neles gravadas¹²⁵ (Vasconcelos, 2012).

Até chegarmos à forma e constituição que os sinos hoje possuem, percorreu-se um longo caminho. A forma que hoje detêm foi adquirida na Holanda no decurso do século dezassete. Terá sido a partir do século treze que se passou a colocar os sinos no alto de torres instaladas para esse fim (campanários)¹²⁶. A colocação dos sinos nos templos determinou algumas modificações de natureza organológica. Os primeiros apresentavam formas quadrangulares, mas, a partir do século oitavo, com o abandono da utilização do ferro, os sinos começaram a ser fundidos em bronze e a adquirir formas redondas, evoluindo para dois tipos fundamentais: tipo taça, pouco profundo e desprovido de badalo, percutido de fora através de um martelo; e tipo profundo, cónico ou em forma de colmeia, com parede convexa de espessura uniforme e provido de badalo no interior. Foi a partir deste, de maiores dimensões, que se evoluiu para o atual modelo esquilonado, considerado de origem holandesa¹²⁷. As inscrições são vastas e de uma importância maior para o conhecimento

¹²⁰ Santo Estúrmio (m. 779) ou Sturmius foi um monge beneditino germânico, discípulo de São Bonifácio. Em 744, sob a direção do mestre, Estúrmio fundou e foi o primeiro Abade da Abadia de Fulda, que viria a ser uma das mais importantes casas monásticas da Idade Média.

¹²¹ Hora do Ofício Divino correspondente às nove horas.

¹²² Santo do século sétimo.

¹²³ Também conhecida como Abadessa de Whitby, santa falecida em 680.

¹²⁴ Capitularia de Carlos Magno, elenco de leis da época carolíngia.

¹²⁵ É muito comum a gravação: “*Laudo Deum verum, plebem voco, congrego clerum, defunctos ploro, pestem fugo, festa decoro*”. Outras vezes encontramos a inscrição: “*Funera plango, fulmina frango, sabbato pango; Excito lentos, dissipio ventos, paco cruentos*”; outras ainda: “*Convoco, signo, noto, compello, concino, ploro, Arma, dies, horas, fulgura festa rogo*”; ou a gravação no sino do Mosteiro beneditino de Maredsous “*Jubilans, sacra festa cano; Supplex longo procellas pello; Plorans alumnis stratis bello/ Amicis, monachis, pacem rogo*” (Vasconcelos, 2012).

¹²⁶ De facto, embora o uso dos sinos nos templos cristãos tenha sido sancionado pelo Papa Sabiniano, só por volta do século onze é que se começaram a construir torres sineiras.

¹²⁷ Importa referir que foi na época gótica que, na Europa Ocidental, o badalo se instalou definitivamente no

da técnica do seu fabricante, das suas práticas e dos diversos elementos que informam da sua conceção e uso. Em Portugal, e num grande número de sinos presentes ao longo do território da raia, nomeadamente da diocese de Miranda do Douro surgem inscrições epigráficas que, em geral, invocam Jesus Cristo, Nossa Senhora, Deus ou os Santos Padroeiros das localidades em cujos templos são colocados. As inscrições são constituídas por motivos ornamentais (que normalmente servem de separador entre as inscrições), bem como cruzeiros ou imagens¹²⁸. São determinadas no contrato firmado entre os fundidores e os sacerdotes, mordomos, confrades ou pessoas encarregadas de concretizar a encomenda¹²⁹ (Vasconcelos, 2012).

Os sinos na região da raia: o Nordeste Transmontano

A musicalidade dos sinos depende de um grande número de fatores, tendo a qualidade da fundição do bronze uma importância decisiva. Os fundidores devem por isso dominar as técnicas da fundição, trabalho que, apesar dos avanços tecnológicos e do elevado nível dos conhecimentos científicos sobre a acústica dos sinos (área dominante da campanologia, ciência que estuda os sons dos sinos), continua a ser considerado uma verdadeira arte. Atualmente, está bastante divulgada uma divisão dos sinos em dois tipos fundamentais: moderno e antigo. O sino do sistema moderno, apresentando o mesmo peso que o do sistema antigo, é mais baixo e mais largo na boca, sendo o seu som mais claro e timbrado (Tranchefort, 1980). Cada sino tem uma nota musical característica, determinada pela respetiva configuração geométrica e espessura da parte terminal do bojo ou curva na qual percute o badalo ou martelo. O timbre e o som de um sino são verificados por um analisador espectral eletrónico, obtendo-se o padrão de afinação pretendido através do recurso à rebarbagem mecânica do seu interior. De acordo com a tradição cristã, os sinos são afinados em cinco harmónicas: a nominal, a quinta da nota fundamental, a terceira menor da nota fundamental, a fundamental (nota da primeira oitava inferior ou abaixo) e o bordão (nota da segunda oitava inferior ou abaixo). Nasce, assim, um conjunto de sinos afinados segundo um sistema preciso, podendo ser utilizados individualmente ou combinando sinos de distintas alturas/frequências e tamanhos (carrilhão) (Correia, 2012).

interior do sino, determinando o tipo esbelto e de perfil estilizado, designado por tulipa ou esquilonado, que se impôs a partir do século catorze e que caracteriza a esmagadora maioria dos sinos dos templos ocidentais.

¹²⁸ Geralmente apresentam-se nas zonas da terça e do meio-pé. De cima para baixo podemos distinguir num sino cinco áreas: ombro, terça, meio, meio-pé e pé, diferenciadas entre si por cordões ou bandas horizontais.

¹²⁹ Uma das mais antigas em templos da Terra de Miranda data de 1626 e está no sino da torre direita (vista de frente) da Sé Catedral: *Sanctus Deus, Sanctus Fortis, Sanctus Et Immortalis, Miserere Nobis* (Correia, 2012).

Depois de enformado e afinado, o sino pode ser finalmente tocado considerando o movimento e o modo de percussão. Acresce o facto de poder ser acionado de diversas formas dentro de uma execução que pode ser manual ou elétrica¹³⁰. De forma singular, ou em conjunto com outros sinos, produz toques que informam as populações das ações que pretendem anunciar. O toque dos sinos desempenha, em algumas localidades, um papel relevante junto da comunidade, sendo que o toque da manhã, designado toque das *Avé Marias*; o do meio-dia, o *Ángelus*; e o do fim da tarde, nomeado toque das *Trindades*; são iguais, compreendendo três grupos de três badaladas simples e compassadas no sino grande do templo (Gomes, 2009; Correia, 2012). O Toque das *Avé Marias* é uma prática puramente católica, constando na recitação de orações ao som dos sinos, em três momentos considerados muito importantes na vida das comunidades (Correia, 2012). No que concerne o *Toque contra as Trovoadas*, acreditava-se que o toque incessante dos sinos em dias de tormenta era eficaz para afastar relâmpagos e trovões¹³¹. Segundo António Maria Mourinho, as gentes parafraseavam o som da *tintanubrada* ou *tentanubrada* (como era designado o toque): *Reten-te, reten-te / Reten-te anubrada / Nun bengas tan cargada; Bai-t'a cargar / A la tierra de Sayago / A la tierra de Sayago*. Este toque foi admitido e fomentado pela Igreja a partir do século dezasseis, de modo a contribuir para que as orações dos fiéis suavizassem “a ira d’Aquele que dá preceitos às tempestades e sem a vontade do qual nada acontece no Inverno”¹³² (Correia, 2012).

O *Toque Litúrgico*, por outro lado, representa um toque de chamamento para a missa e integra os toques de anúncio dos ofícios religiosos (horas divinas, *avé marias*, trindades, finados e defuntos), sendo um apelo à reunião e participação de toda a comunidade. No contexto das celebrações litúrgicas, a campanha substituiu o toque do sino ou da sineta que, antigamente, estava suspensa na parede, no interior do templo. O *Toque de Oração* encontra-se mencionado num documento próprio. Numa pastoral dada em 3 de dezembro de 1750, o bispo Frei João da Cruz

“recomenda o exercício da oração e manda que os párocos a façam em dias determinados ao povo congregado a toque de sino” (Abade de Baçal). Três anos depois, o mesmo bispo refere a necessidade de oração “pelo menos de um quarto de hora

¹³⁰ Neste sentido, podemos referir os modos de toque em sino imóvel, percutido com badalo interior (badalada) ou com martelo (martelada ou matraqueada), e como sino em movimento, de vaivém (balanceado, dobrado ou bamboado) ou de rotação completa (volteado) (Correia, 2012).

¹³¹ De referir os distintos tipos de toque: *Avé Marias*; *Ángelus*; *Trindades*; *contra as trovoadas*; *litúrgicos*; *de oração*; *repique*; *das almas* ou o toque que revela a morte e o ritual da extrema unção.

¹³² Além do toque contra as trovoadas, registavam-se outros toques funcionais: para reunir o gado, para reunir o conselho da aldeia e para avisar da existência de fogo. Neste caso, o toque de fogo, era um toque a rebate, do género daquele também usado em caso de ameaça ou perigo iminente para a comunidade.

por cada dia do mês”, determinando que na igreja catedral “todos os dias (...) se dê sinal com o sino” (Correia, 2012).

O *Toque de Repique*, ou toque repicado (também dito repiquete) acontece em praticamente todas as ocasiões festivas, sendo a sua duração muito variável. É um toque glorioso e de exaltação, puxando-se os sinos com cordas. Nas procissões, o repique festivo (a *Molinera* é o mais expressivo e popular) deve ser dado na igreja principal, pelo menos à saída e à entrada da procissão, e quando esta passe em frente de outros templos. No que concerne o *Toque das Almas* é realizado a horas distintas conforme os ciclos naturais das estações. No inverno realiza-se às vinte e uma horas e no verão às vinte e duas horas. Neste toque fazem-se ouvir três badaladas espaçadas, apelando a que cada um, em sua casa, evoque os entes falecidos, bem como todas as almas que se encontram prestes a deixar o Purgatório. O *Toque da Extrema-Unção* é anunciado com cinco badaladas em cada um dos sinos da torre sineira (primeiro no grande, depois no pequeno). O toque dá-se quando o sacerdote se prepara para sair para a casa onde se encontra o moribundo, seguidas do toque de repique da *Molinera* quando abandona o templo. Os cinco toques em cada sino representam as cinco chagas de Cristo e o repicado informa que o Senhor está na rua, o que é sempre uma ocasião de louvor e celebração¹³³ (Correia, 2012).

Ao longo dos tempos, os tocadores de sinos deixaram de subir as íngremes escadas de acesso aos campanários, não raro, velhas estruturas de madeira que foram apodrecendo, dando lugar a degraus em tubo de ferro galvanizado, nada fáceis de vencer. Começaram, então, a usar-se cordas e correntes para possibilitar os toques mais vulgares, realizados a partir do solo (toques fúnebres ou de chamamento para a missa e pouco mais) ou a instalar-se sistemas elétricos (imobilizadores de badalos) com martelos de toques programados. Os restantes toques que animavam a paisagem sonora em distintas ocasiões estão praticamente esquecidos, permanecendo na memória coletiva das gentes em quase completo silêncio. É um património adormecido, a caminho do esquecimento, que nos remete para a justeza das palavras de Michael S. Rose: “Uma igreja não deve ser apenas vista, mas também ouvida”, algo que as modernas tendências da arquitetura parecem estar a ignorar (Correia, 2012).

Ao efetuar este trabalho, e na sequência de pesquisas anteriores no que concerne os rituais cristãos e o uso do sino em terras da raia portuguesa, podemos aferir da sua relevância, pertinência e uso, não só em tempos idos como ainda hoje. O sino sempre foi, e será, pela sua presença, tanto nas paisagens como nos modos de vida dos povos e dos lugares,

¹³³ No Nordeste Transmontano, os sinos estão ainda presentes no toque das horas canónicas designadas: Prima, Terça, Sexta, Noa, Vésperas e Bíblicas, Completas, Matinas e Laudes.

um elemento de realce pela força centrípeta e centrífuga que dele emana. Em outro, cada terra tem o seu tocador de sino, um elemento da comunidade que conhece a fundo o seu trabalho e o tipo de toques adequados a cada época do ano, festividade ou anúncio a realizar, tornando cada espaço do território particular na forma como o toque, a mensagem e a sonoridade se dizem. Neste sentido, é um enformador da paisagem. Na sua forma de tocar pode indicar com precisão os detalhes de cada anúncio. Nas mais diversas situações, seja festividade, as horas, a oração ou o aviso (perigo, nascimento, casamento, morte), chega a revelar pormenores sobre a origem, a idade, o sexo, etc., no toque que enuncia. No caso do nascimento, chega a ser possível dizer, através do toque do sino, a aldeia a que pertence o nado e o seu sexo. Pode ainda indicar se estamos perante um ofício religioso, uma festividade, e qual o preceito a cumprir em termos de oração (Correia, 2012).

Cremos que nos dias de hoje, o toque dos sinos é ainda um elemento sonoro da paisagem com grande relevo para a população. Nesse sentido, o seu estudo e divulgação é bastante importante para que não se venha a perder enquanto saber e tradição. Encontrando-se o sino, ainda hoje, ligado a rituais da igreja católica, especialmente na altura da Quaresma, antecipamos que a revitalização do seu toque possa promover o renascer de um outro olhar sobre a paisagem, transformando-se numa oportunidade de divulgação do saber e cultura populares. As tradições, os rituais e os ritos, bem como os patrimónios material e imaterial, adstritos a um determinado espaço geográfico e territorial, são percebidos, por todos os agentes culturais, políticos e sociais, como fatores de desenvolvimento. No caso dos sinos e da sua prática musical, ritual e artística, pensamos estar frente a um património que urge preservar pois, a sua prática, permite que um conhecimento não se esvaia e um sonoro não se extinga. Enquanto elementos produtores de som, mais ou menos presentes no espaço de uma região, mostram-se no viés de uma prática que se quer formada e informada, exigindo um conhecimento dos rituais e ritos, práticas e costumes, e uma vontade. Quem são os detentores desse conhecimento e prática? Quem são aqueles que nos podem presentear com um saber ritualista? Quem são aqueles que se podem dizer veículos de tradição? Se a evolução permite que, e cada vez mais, se instrumentalize uma prática, não será que estamos a destituir o sonoro de uma gestualidade e intenção performativa que lhe advém do gesto, da racionalidade, mas também da emotividade de quem toca? Não estaremos a desprover o sonoro e a paisagem que ele cria, de uma componente humana, ritual e social de valor? Não nos encontraremos a tornar fria a matéria, quando, pela sua natureza vibrante ela pode ser veículo de intenção e vida?

Neste sentido, cremos que o toque dos sinos é um elemento sonoro da paisagem com grande relevo para a população e cujo estudo e divulgação se revela útil para que não se venha a perder um elemento da paisagem sonora do lugar. Abordar a questão do património material e a sua relação com as paisagens sonoras que dele se desprendem, delineando

a partir das regiões, das formas e dos lugares, ritmos e tempos que se inserem em rituais e práticas únicas, foi para nós fundamental. A presença de determinados sons, usos e costumes onde os sinos desempenham um papel primordial, confidenciou-se para nós de grande importância, sendo que o uso dos sinos e a sua relação com o meio envolvente se faz ainda hoje pertinente na região da raia portuguesa. Denunciando formas de ser e estar, fazer e dizer arte, rurais, mas, simultaneamente, urbanas, e que muito orgulham as populações que aí residem, são elementos da nossa cultura que urge preservar.

PARTE II

A música como território de afirmação cultural

“Não há ninguém, mesmo sem cultura, que não se torne poeta quando o amor toma conta dele.”

Platão

A música erudita em Portugal, e desde finais do século dezanove até à queda da Monarquia e construção da Primeira República, revela ideias e ideais progressistas desenvolvidos e implementados por numerosos e proeminentes intelectuais da época. Surgem, nesta data, diversas sociedades de concertos e formam-se várias orquestras. Em 1884 nasce a *Real Academia de Amadores de Música*, sociedade que contribui, ainda hoje, para o estudo, ensino e divulgação da música em Portugal. Em outro, a renovação da sociedade e o processo de industrialização, promovendo a circulação de ideias, acentuam a busca de uma identidade nacional. Notório é o interesse pelas raízes étnicas e culturais. Iniciam-se, assim, diversas pesquisas no campo da música folclórica que ajudam na definição de uma arte nacional. A área da música e da produção musical capta esses elementos através de um estudo profundo do modo como as gentes experimentam e registam a sua prática ao longo do tempo. Predominantemente veiculados através da oralidade, percebe-se que os registos alcançados necessitam de ser averbados, iniciando-se assim a sua fixação com recurso à gravação e notação musicais. Aquando do seu registo, documentação, compilação e análise, os seus criadores percebem a enorme riqueza do nosso património histórico e cultural, encetando um acurado processo de anotação e sistematização dos elementos alcançados. Estes elementos, os que agora encontramos em alguns dos nossos mais importantes cancionários, são obras maiores do nosso repertório musical e um inegável acervo de peças musicais de origem popular e tradicional que entalham alguns dos elementos do nosso património histórico, cultural, artístico e musical, pois que, muitos outros, se terão, inevitavelmente, perdido (Dias, 1984; Giacometti & Lopes-Graça, 1981; Neves & Campos, 1893; Neves & Campos, 1895; Neves & Campos, 1898).

Os diversos cancionários recolhidos ao longo da nossa história, revelam já o cuidado e a preocupação de quem os efetuou para a urgente necessidade de valorização do nosso

património histórico e cultural, para que este servisse de estudo e de base a muitas das obras do nosso repertório musical erudito, nomeadamente aquelas efetuadas por Fernando Lopes-Graça (1906-1994), Luís de Freitas Branco (1890-1955), Joly Braga Santos (1924-1988) ou Frederico de Freitas (1902-1980), entre outros que poderíamos aqui enumerar. Todos contribuíram para o firmar de uma arte que se revela contrária à tradição italiana dominante em Portugal desde o século dezoito. Todavia, o interesse conhecido por materiais, sons e sonoridades mais genuínas, não negligencia o interesse que desenvolvem por atividades de cariz intelectual, científico ou artístico, que se faziam em outras áreas do conhecimento aqui e além-fronteiras. Esse interesse procura a sintonia com o que se produzia em diversos centros europeus de investigação, nomeadamente os presentes nas cidades de Paris, Londres ou Berlim, os quais se mostraram essenciais para o desenvolvimento da arte ao longo do século vinte. Portugal e os artistas portugueses, cientes desta realidade, não lhe foram indiferentes.

Em outro, e fruto de uma proximidade, mas também de um exílio de diversos criadores e pensadores portugueses em França, percebemos que a cultura deste país influenciará de forma marcada, prioritária e decisiva, a Geração de Setenta, cujos representantes seguem o Realismo português. Constituído por Antero de Quental (1842-1891), Eça de Queirós (1845-1900), Teófilo Braga (1843-1924), José Leite de Vasconcelos (1858-1941) e Batalha Reis (1847-1935), este grupo impulsionará os meios intelectuais de orientação predominantemente positivista francesa, preocupando-se com os aspetos da vida real e os diferentes problemas sociais que emergiam no nosso país à época. Interrompendo uma criação artística marcada pela tradição romântica, exprimem-se numa linguagem clara, simples e direta, edificando numerosas críticas a diversos sectores da sociedade, nomeadamente à monarquia, à burguesia, ao clero e a diversas instituições sociais, facto que agitou profundamente as convenções sociais e morais que se encontravam, à época, estabelecidas.

A sua atividade reflete-se inequivocamente no domínio que exercem sobre a música erudita através de consideráveis investigações que consumam a nível musicológico¹³⁴. Surgem várias sociedades e coletividades musicais, visando a organização de diferentes

¹³⁴ Em exemplo, Joaquim de Vasconcelos (1849-1936), autor do dicionário *Os Músicos Portugueses*, de 1870, Sousa Viterbo (1845-1910), com os seus apontamentos sobre o ambiente musical português, sob o título de *Arte Musical*, Ernesto Vieira (1848-1915), com o seu *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, de 1900, Miguel Angelo Lambertini (1852-1920) com as suas publicações sobre organografia de instrumentos musicais e *Chansons et instruments, renseignements pour l'étude du folklore portugais*, de 1902, investigação etnográfica pioneira de música em Portugal, e António Arroio (1856-1934) crítico, o qual publica "Introdução" às *Velhas Canções e Romances Populares Portugueses*, de Pedro Fernandes Tomás. Elaborada em 1913, intitula-se *Sobre as canções populares portuguesas e o modo de fazer a sua colheita*. (As obras citadas são as mais importantes destes autores. Uma mais ampla referência bibliográfica poderá ser encontrada no Dicionário da Música, Vol. I e II, de Tomás Borba e Fernando Lopes-Graça, Edição Cosmos, 1962.) Surgem igualmente alguns periódicos, nomeadamente *O Amphion*, fundado em 1884 por Augusto Neuparth (1830-1887), *O Orpheon*, fundado em 1886 por Bernardo Valentim Moreira de Sá (1853-1924), e *A Arte Musical*, fundada em 1899 por Miguel Angelo Lambertini (Nery & Castro, 1991).

eventos musicais, bem como o desenvolvimento musical e artístico da sociedade em diversas regiões do nosso país, sobretudo aquelas de um Portugal profundo. Em conformidade, no Porto, o violinista, pedagogo e musicógrafo Bernardo Valentim Moreira de Sá (1853-1924) funda, em 1874, a *Sociedade de Quartetos*. Conjuntamente com a *Sociedade de Música de Câmara*, divulga um vasto e prestigioso repertório, algum inédito em Portugal. Bernardo Valentim Moreira de Sá funda, em 1881, o *Orpheon Portuense*. Esta sociedade, a mais antiga do género em toda a Península promove, originalmente, concertos corais e sinfónicos e sessões de música de câmara onde ocorrem numerosas primeiras audições de repertórios corais, sinfónicos e de câmara. Divulga, identicamente, inúmeras obras de autores portugueses, nomeadamente de José Viana da Mota (1868-1948), de cuja obra destacamos a sinfonia *A Pátria* em lá Maior op. 13 (1908), símbolo do movimento nacionalista. Em 1910, a *Sociedade de Concertos Sinfónicos*, fundada pelo pianista Raimundo de Macedo (1880-1931), promove identicamente diversas temporadas de concertos corais e sinfónicos desenvolvendo-se, no país, uma intensa atividade artística¹³⁵.

Em Lisboa, a *Sociedade de Música de Câmara*, fundada em 1899 por Miguel Ângelo Lambertini (1862-1920) promove, pela primeira vez, um concurso destinado unicamente a obras de música de câmara. Com esta ação, pretende revelar jovens compositores e artistas nacionais pertencentes ao movimento modernista e do qual faz parte, entre outros, Luís de Freitas Branco (1890-1955). Inspirado por Bernardo Valentim Moreira de Sá e a sua sociedade de concertos, o pianista, maestro e pedagogo Viana da Mota funda, com Lambertini e Luís de Freitas Branco, a *Sociedade de Concertos* de Lisboa (1917). Surge igualmente a *Sociedade Nacional de Música de Câmara* (1919) dirigida por Júlio Cardona (1879-1950). A vida musical lisboeta, e do país em geral, possui, assim, inúmeras iniciativas musicais com a apresentação regular de concertos sinfónicos e de música de câmara. Lisboa e Porto tornam-se dois centros de cultura musical em Portugal, e as diversas instituições que possuem, oferecem lugares permanentes para a realização de concertos de música instrumental onde repertórios germânicos e franceses sobressaem.

A descoberta do folclore nacional e a sua utilização na elaboração de diversas obras musicais reforça a criação duma música nacional, assim como de numerosas obras pertencentes às correntes criativas ditas nacionalistas. Este facto é bem mais notório a partir de 1870. Concomitante com esta posição, surgem os primeiros documentos de investigação sobre o universo da Música Popular, trabalho este que se torna prioritário para muitos autores. O acervo daí resultante servirá de néctar para numerosos compositores, tanto

¹³⁵ Graças a estas instituições e aos contributos artísticos de grandes instrumentistas e pedagogos como Guilhermina Suggia (1885-1950), Luís Costa (1879-1960), Oscar da Silva ou Hernâni Torres (1881-1939), o Porto torna-se, a par de Lisboa, um centro de cultura musical, desenvolvendo inúmeras atividades de divulgação da nova, e não menos nova, música.

nacionais como estrangeiros, redimensionando uma nacionalidade pouco afirmada até então e carente de novo fôlego. Surge assim, de forma paulatina, mas convincente, um estilo nacionalista que revela, por um lado, uma forte influência das melodias populares portuguesas, e por outro, uma forte influência da harmonia tradicional clássica, harmonia esta que restringe a aplicação de novos ideais técnicos e estéticos no tratamento rítmico, melódico e harmónico das melodias retiradas do folclore nacional. Este procedimento será futuramente usado por Fernando Lopes-Graça, um compositor que desenvolverá a sua obra a partir dos aspetos culturais do seu povo, introduzindo diversos elementos de raiz e cariz nacional ou nacionalista na sua obra sendo que, a introdução de raízes folclóricas na música erudita passa pela elevação da música folclórica a um plano de erudição¹³⁶.

Se por um lado, a história das transformações sociais e culturais em Portugal, em inícios e meados do século vinte, nos revela tendências estéticas inovadoras, consequência da oscilação de gosto e da dinâmica gerada pelo movimento nacionalista anunciando experiências artísticas várias que se interpenetram e fortificam, a abolição da hierarquia social, consequência de uma filosofia veiculada pelo movimento nacionalista valorizando a igualdade entre os homens e salvaguardando os seus direitos face ao Estado, revela-se fator conducente a um ambiente criativo mais livre e dinâmico. Ultrapassando os perfis social e político de períodos anteriores, caracterizados pelo predomínio de regras morais e sociais bastante rígidas, releva-se, agora, a dimensão particular da pessoa humana, intensificando-se o ímpeto democrático e consagrando-se o direito à livre escolha. Nesta senda, o processo criativo, consequentemente, atenta a afirmação de regras e valores peculiares, e uma maior independência das forças criativas, determinativas e formativas da obra de arte.

A corrente nacionalista, preocupada com a criação de uma consciência coletiva, tenta estabelecer, socialmente, um conjunto de valores étnicos e culturais que utilizará no desenvolvimento da obra de arte. Musicalmente, estes valores, princípios e regras, refletem-se numa música plena de emoção patriótica, onde o uso de melodias folclóricas e textos de inspiração nacional, enaltece os símbolos de um povo, neste caso, os lusitanos¹³⁷. Fernando

¹³⁶ Neste sentido, em 1902, um documento intitulado *Cancioneiro Popular Português*, emitido como circular pelo Conselho de Arte Musical do Conservatório Real de Lisboa, anuncia o primeiro movimento etnomusicológico. Nele se refere a importância, pertinência e premência de uma organização científica, e de uma sistematização metodológica, no estudo das diversas canções populares portuguesas. Apesar do manifesto interesse que o documento possui, produz um reduzido impacto junto dos intelectuais e artistas da época, verificando-se que as orientações nele sugeridas não foram nem seguidas, nem veiculadas pelos mesmos.

¹³⁷ Em exemplo: *Cantata Camões* de Miguel Angelo Pereira (1843-1901), *Poema Sinfónico Vasco da Gama* de Vítor Hussla (1857-1899) e *Marcha Triunfal do Centenário da Índia* de Óscar da Silva (1870-1958). A orientação do gosto e da sensibilidade, bem como a sua educação e estímulo, são funções de um estado moderno. Simultaneamente, o cruzamento do pensamento realista com o positivismo europeu anuncia a decadência dos valores sociais, políticos, económicos, culturais e morais de finais do século dezanove. A necessidade imperiosa de se promover uma transformação e modernização da sociedade está amplamente demonstrada nos autores mais marcantes da época. Em exemplo, a crítica à sociedade burguesa (e urbana)

Lopes-Graça revela-se um dos maiores representantes da nossa cultura, desenvolvendo-se e dimensionando-se numa arte musical de características marcadamente nacionalistas e folcloristas. O compositor marca indubitavelmente a vida, tanto política, como social e musical do nosso país, não só pelas pesquisas que efetua com vista à procura de uma música marcadamente portuguesa, com a alma e o carácter de um povo, mas, e também, pela sua intervenção enquanto homem de esquerda convicto das suas ideias e ideais, criticando forte e inequivocamente a situação da música e da produção musical em Portugal na época em que viveu. Contudo, e fruto do isolamento a que se vê votado, nasce uma linguagem e estilo musical únicos, limitados na transformação técnica e estética que conduzirá a uma evolução pessoal assente na música contemporânea de outros países.

Apesar das circunstâncias que abalam a sua carreira enquanto músico, professor e compositor, é alvo de numerosas honrarias. Recebe alguns Prémios, nomeadamente do Círculo de Cultura Musical, em 1940, 1942 e 1952. Organiza a sociedade de concertos *Sonata* cujo objetivo maior é a divulgação da nova música através da realização de concertos, palestras e audição pública de música pré-gravada. Ganha em 1944, e pela terceira vez, o Prémio de Composição do Círculo de Cultura Musical com a obra *Sinfonia* (1944), ingressando em 1945 a Comissão Distrital do Movimento Unidade Democrática¹³⁸. Em conjunto com José Gomes Ferreira (1900-1985)¹³⁹,

efectuada por Eça de Queirós, a análise racional elaborada por Antero de Quental, na *Questão de Bom Senso e Bom Gosto*, a *Teoria do Socialismo*, de Oliveira Martins, a *Arte na Indústria Popular*, de Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) ou a obra *O passo para o futuro – o restabelecimento da nossa antiga importância nacional*, de Teófilo Braga (1843-1924).

¹³⁸ Em 1945 as democracias vencem Adolfo Hitler, a guerra termina e a Europa celebra a paz. Apesar dos acontecimentos, em Portugal, António de Oliveira Salazar continua no poder determinando as condições ideais para o nascimento do Movimento de Unidade Democrática (MUD). Este movimento é formado por diversos intelectuais, de entre os quais destacamos Bento de Jesus Caraça, fundador da Universidade Popular e grande amigo de Lopes-Graça. Unidos pelo mesmo ideal e inseridos na mesma luta, as suas atividades inscrevem-se dentro do conceito de intervenção política e cultural, dando a conhecer linguagens conceptuais novas, permitindo que o entendimento do mundo seja mais claro e humano.

¹³⁹ Escritor, poeta e ficcionista, José Gomes Ferreira é natural do Porto. Em 1924, forma-se em Direito, tendo sido cônsul na Noruega entre 1925 e 1929. Após o seu regresso a Portugal, enveredou pela carreira jornalística tendo colaborado em vários jornais e revistas, nomeadamente nas revistas *Presença*, *Seara Nova* e *Gazeta Musical* e de *Todas as Artes*. Esteve ligado ao grupo do Novo Cancioneiro, sendo peremptório o reconhecimento da afinidade manifesta entre a sua obra e o movimento neo-realista. José Gomes Ferreira foi um forte representante do artista social e politicamente empenhado nas diversas acções que enceta contra os numerosos problemas e injustiças que se apresentam, desde sempre, neste nosso mundo. Mas a sua poética acusa influências que denunciam o empenhamento neo-realista que manifesta. Da sua obra poética destacam-se, para além do volume de estreia, *Lírios do Monte* (1918), *Poesia I*, *Poesia II* e *Poesia III* (1948, 1950 e 1961, respectivamente), recebendo este último o Grande Prémio de Poesia da Sociedade Portuguesa de Escritores. A sua obra poética foi reunida em 1977-1978, em *Poeta Militante*. O seu pendor jornalístico reflecte-se nos volumes de crónicas *O Mundo dos Outros* (1950) e *O Irreal Quotidiano* (1971). No campo da ficção escreve *O Mundo Desabitado* (1960), *Aventuras de João Sem Medo* (1963), *Imitação dos Dias* (1966), *Tempo Escandinavo* (1969) e *O Enigma da Árvore Enamorada* (1980). A *Memória das Palavras* (1965) recebe o Prémio da Casa da Imprensa, sendo ainda autor de diversos ensaios sobre literatura. Com Carlos de Oliveira, organiza a antologia *Contos Tradicionais Portugueses* (1958).

João José Cochofel (1919-1982)¹⁴⁰ e Carlos de Oliveira (1921-1981)¹⁴¹, compõe as *Canções Heróicas* (1946-76), cuja audição em defesa da paz e da liberdade pelas ruas de Lisboa gerou enorme polémica, levando a sua proibição e posterior censura. No âmbito da *Sonata*, promove, em 1948, a primeira audição integral dos *Quartetos de Cordas* (n.º 1 – 1908-09, n.º 2 – 1914-17, n.º 3 – 1927, n.º 4 – 1928, n.º 5 – 1934, n.º 6 – 1939) de Béla Bartók a cargo do Quarteto Húngaro. Simultaneamente, Maria da Graça Amado da Cunha apresenta a integral da obra para piano solo do mesmo compositor¹⁴².

O referido isolamento não terá somente consequências negativas no seu desenvolvimento pessoal e artístico. Permite-lhe a filtragem, a relativa continuidade de uma estética, de um estilo, e de uma linguagem. Os conhecimentos teóricos e práticos que possui, aliados a uma enorme cultura humanista e a uma clara definição da sua posição dentro da sociedade portuguesa num momento único da sua história, são elementos que distinguem Fernando Lopes-Graça no panorama musical português, constituindo-se um dos mais importantes compositores da sua geração. Confrontado com várias opções estéticas, Lopes-Graça realça a alma portuguesa através do estudo organizado do canto popular, recusando de forma sistemática as novas tendências musicais do pós-guerra que se expandiram na

¹⁴⁰ João José de Melo Cochofel Aires de Campos deixou o seu nome ligado ao grupo de poetas que fez editar o *Novo Cancioneiro*, marco principal do movimento neo-realista português (Sol de Agosto, 1941). Nascido em Coimbra, aí se formou em Ciências Histórico-Filosóficas. Fez parte do grupo fundador das revistas *Altitude* (1939) e *Vértice* (1942) e, mais tarde, da direcção da *Gazeta Musical* e de *Todas as Artes*. Crítico musical e ensaísta de primeiro plano, dirigiu o *Grande Dicionário de Literatura Portuguesa e Teoria Literária* (1977) que, por sua morte, ficou incompleto.

¹⁴¹ Carlos de Oliveira é considerado um dos grandes poetas deste século. Combinando uma preocupação social de carácter mais interventor (neo-realismo) com a reflexão sobre a escrita no próprio processo da sua produção, confere à sua obra grande densidade e agudeza nos efeitos diversificados da sua leitura, nomeadamente nas suas obras *Mãe Pobre* (1945) e *Entre Duas Memórias* (1971). O mesmo se pode dizer do seu romance *Casa na Duna* (1943), no qual se detecta uma evolução da problemática neo-realista mais pura, até à sua elaboração através da sobriedade do sentimento e do protesto manifesto em *Uma Abelha na Chuva* (1953), e que culmina na complexidade de *Finisterra* (1978). Este livro, composto a partir de mecanismos de repetição ficcional e de decalque temático e descritivo, emerge na fronteira da oscilação da modernidade na história da nossa literatura.

¹⁴² Lopes-Graça entende que a música contemporânea supõe um espectador atento e crítico, e uma atitude de confronto com a ideia vinculada pelos regimes totalitários de circunscrever a grande música a um lugar-comum e mundano, servindo de manipulação emocional para fins de propaganda, convertendo a *Sonata* num ponto de encontro de uma vanguarda intelectual, politicamente contra a ditadura salazarista. Lopes-Graça é sem dúvida um grande compositor não só pelas pesquisas que efectua com vista à procura da alma e do carácter do povo português, mas também pela sua intervenção enquanto homem de esquerda. Uma das suas facetas, foi a crítica musical que inicia com a sua colaboração na revista *Seara Nova*. Alvo de diversas perseguições políticas é retirado a Lopes-Graça, em 1954, o diploma do Ensino Artístico Particular, não podendo este leccionar nem na Academia de Amadores de Música nem em sua casa. Fica assim numa situação bastante difícil. Sem meios de subsistência em Portugal põe a hipótese de regressar novamente a Paris, hipótese esta que lhe é negada pelos amigos que não o deixam partir. Manuel Rodrigues das “Edições Cosmos” oportunamente convida-o a publicar um “Dicionário de Música” em língua portuguesa.

Europa a partir de Darmstadt¹⁴³. Por outro lado, não aplica o folclore com base em programas ou questões demagógicas, utiliza-o tendo em conta a liberdade presente na linguagem da época.

Ao longo da sua carreira a influência de Béla Bartók é visível na aprendizagem, pelo menos aparentemente de forma empírica ou intuitiva, de uma linguagem moderna. Ao nível da forma e do tratamento e desenvolvimento do material temático, nota-se a influência de Beethoven, compositor de referência para Lopes-Graça aos níveis intelectual, ideológico e emocional. Entrevemos a escrita pianística de Debussy ou Ravel no paralelismo de acordes e na linguagem, no jogo de tensões, consequência de as técnicas usadas nas relações intervalares que assumirão uma função estrutural básica a partir de acordes simétricos. Metricamente, estabelece-se uma relação constante entre as pulsações binário-ternário, seja pela ambiguidade dos compassos simples e compostos, seja pela alternância sistemática entre compassos binários e ternários. A linguagem baseia-se, numa primeira fase, numa gramática tonal-modal, dilatando, em termos genéricos, o universo tonal clássico onde as funções harmónicas permanecem como elemento sintático e veículo retórico; os mecanismos modais abrindo o espaço sonoro pela utilização variável do cromatismo. Os conhecimentos teóricos e práticos aliados a uma enorme cultura humanista e a uma clara definição da sua posição dentro da sociedade portuguesa num momento único da nossa história, são elementos que distinguem Lopes-Graça de outros compositores portugueses da época.

O amadurecimento de Lopes-Graça enquanto compositor viria a efetuar-se com a determinação de um método geral de trabalho e a criação de uma linguagem individual fundada em raízes nacionais autênticas. Exemplo disso, é a música vocal que nos reenvia aos cantos populares, elemento dominante na elaboração estilística da sua música, sobretudo da linguagem, e à redescoberta da língua portuguesa desde a Idade Média aos nossos dias. Considerando Lopes-Graça que o canto é essencialmente silábico, raros são os exemplos de escrita melismática. Esta aparece sobretudo devido a incursões casuais noutras áreas culturais, nunca se afirmando em igualdade de circunstâncias com o estilo silábico, seja na relação música palavra, seja no plano formal-estrutural¹⁴⁴. A utilização de quiálteras resulta da adaptação da música aos valores rítmicos verbais da palavra, do verso, da linguagem em geral, e não de especulações matemáticas em abstrato. Outros processos técnicos de manipulação do tempo musical com base na raiz literária-poética são visíveis na dilatação métrica resultante da introdução de silêncios que quebram a continuidade rítmica numa espécie de interjeição virtual. Quanto à harmonia, não podemos verdadeiramente falar de

¹⁴³ A saber: a música serial e post-serial, a música aleatória e o indeterminismo, a música eletroacústica e a utilização das novas tecnologias ao serviço da composição musical.

¹⁴⁴ Em exemplo: a música hebraica-sefardita.

uso de passagens atonais, mesmo se nos momentos de maior tensão cromática do discurso, esta nos pareça a solução. Verificamos sim, é a utilização da escala de tons inteiros, que constitui, como sabemos, um fator de neutralidade, suspensão e ambiguidade.

Possuindo uma linguagem plena de rigor e rica em processos formais, verificamos, através de um estudo analítico profundo, a existência de princípios de organização, mergulhados numa complexa rede de relações intervalares com funções específicas. Em relação à rítmica e à métrica, apuramos o emprego de uma rigorosa técnica de variabilidade estrutural, base de todo o contexto discursivo, de aplicação móvel e flexível. A utilização do espaço recorrendo à mudança de oitava e às transposições de registo com diminuição rítmica são integrados num processo coerente de relações de tensão expressiva, de claro escuro, de flutuações do espaço sonoro vertical¹⁴⁵. Lopes-Graça recorre frequentemente ao emprego de notas adicionais, “falsos” baixos, permitindo uma dupla polarização, zonas de ostinato e processos de sobreposição politonal criando uma espécie de “filtragem” harmónica, nomeadamente nas situações de melodia com acompanhamento. O emprego de técnicas de alargamento ou contração métrica e a aplicação da transposição de oitava como elemento propulsor do discurso, ou fator criador de novas dimensões e perspectivas, são elementos a destacar no autor. Temos ainda de referir o uso do princípio da simetria aplicado livremente na organização formal, nas relações métrico-rítmicas e nos vários planos da linguagem, nomeadamente no tratamento de motivos e elaboração harmónica. Este princípio, aplicado às fórmulas clássicas do contraponto, origina espelhos reais e virtuais, e os respetivos centros de gravidade coordenadores dos “espaços refletivos”.

Confrontado com as várias opções estéticas, Lopes-Graça realça a alma portuguesa. O uso de elementos do folclore nacional, revela um compositor preocupado com a necessidade de organizar e publicar um Cancioneiro Popular Geral. No estudo que efetua da nossa música, e no que concerne à região da Beira-Baixa, notamos que, e no dizer do compositor, se

“encontram espécies musicais de valor muito desigual, umas de alto interesse artístico, outras de nível médio e uma boa percentagem de canções totalmente destituídas de qualquer significação, sem falar já dos produtos espúrios, fruto de influências e cruzamentos de proveniência duvidosa. Mas, justamente, a grande tarefa de todos aqueles investigadores que acerca do problema do folclore possuem noções seguras tem sido a de fazer a destriça do que na música popular dos seus respectivos países pode interessar como profundamente representativo da fisionomia artística da coletividade, das suas capacidades de criação, da sua psique, enfim” (Weffort, 2006, p. 153).

¹⁴⁵ Elementos estilísticos em Lopes-Graça.

Assim, toda a pesquisa etnomusicológica esbarra em inúmeras peças que sendo alvo de estudo atento por parte de estudiosos, revela

“na verdade, toda a ciência do folclore – no que esta tem de metódica investigação e de esclarecedora formulação de hipóteses e leis acerca da génese, comportamento e valor da música popular – [e que] será completamente vã, se não partir do princípio que os produtos folclóricos são efetivamente produtos de arte: de uma arte *sui generis*, é certo, de uma arte ingénua e primitiva, como é costume observá-la, mas arte, em todo o caso, isto é, manifestação sensível do Belo” (Weffort, 2006, p. 153).

Devemos ter em conta que o folclore constitui um espólio de inegável riqueza e valor e

“o encarar-se o folclore do duplo ponto de vista científico e estético é o que distingue, pois, o verdadeiro folclorista do simples colecionador de melodias populares. Assim, (...) pode afirmar-se que a tarefa de recolher e estudar a nossa música popular, tem sido praticada sobretudo por estes, pelos colecionadores – pessoas cujo afã, boa-vontade e sacrifícios nem sempre suprem nelas a carência de visão do problema e de intuição artística necessárias, uma e outra, para cavarem fundo no chão ainda que quase completamente virgem da música nacional e dele extraírem o que ele certamente não pode deixar de guardar como eminentemente representativo do génio artístico da grei, mais rico, mais profundo e, digamos, mais ‘humano’ do que no no-lo dão a perceber a generalidade das recolhas feitas” (Weffort, 2006, p. 153-154).

Neste íterim, Lopes Graça afirma:

“Desejando novamente surpreender ao vivo e integradas no seu meio geográfico e humano, algumas expressões musicais das nossas gentes, que conhecia apenas dos traslados dos compiladores, empreendi uma infelizmente curta digressão pela Beira Baixa, propriamente pelas regiões circunvizinhas de Castelo Branco e do Fundão, que constituem, no parecer de alguns estudiosos do nosso folclore (Rodney Gallop e António Joyce, por exemplo), dois dos mais ricos e característicos depósitos da canção popular portuguesa” (Weffort, 2006, p. 154).

Partilhando nós desta opinião sábia e prudente, encetamos algumas pesquisas sobre diversos tipos de canções presentes na região da raia e que contribuem para a exaltação de uma cultura singular. Não querendo de forma alguma limitar o nosso campo de atuação, pois antevemos um vasto espólio, temos de focar a nossa atenção de modo a não alargar demasiado o campo de estudo. Este facto já tinha sido observado e sentido por muitos outros investigadores, de entre eles, o compositor. Lopes Graça realiza inúmeras viagens no interior do país visitando alguns locais tais que Rio-de-Onor, Monsanto, Malpica, Paul

e Silveiras, os quais, de acordo com os elementos recolhidos, oferecem uma vasta matéria de estudo para etnógrafos e estudiosos da música popular. Na opinião do autor, uma visita por estes lugares, abriria “perspectivas imprevistas nas concepções dominantes acerca da nossa música popular, quando explorados a fundo, com o tacto, a persistência e os meios técnicos indispensáveis num trabalho que requer tanto clarividência como completa ausência de prejuízos estéticos” (Weffort, 2006, p. 155).

As viagens encetadas por terras lusas permitem a Lopes-Graça ter uma ideia precisa do que é a nossa canção popular e que, no dizer do autor, não condiz com a ideia errónea que muitos curiosos têm sobre o assunto. A canção popular portuguesa não é aquela que possui contornos melódicos simples ou ritmos mais ou menos dançantes. Não é aquela que detém um diatonismo elementar, apoiando-se num maior-menor básico ou até mesmo com leves traços de modalismo. Ainda mais assertivo, o autor chega a afirmar que as populações destes locais têm uma perfeita consciência da autenticidade profunda e radical das suas canções.

De acordo com a sua experiência,

“os cantadores de Monsanto, do Paul ou das Donas repudiavam ou menos-prezavam, como não correspondendo ao seu íntimo sentir, esta ou aquela canção mais fácil e correntia, para lhes preferir, com evidente satisfação quando percebiam a mesma preferência por parte das visitas, aquelas outras que estavam longe das fórmulas simplistas e de responderem aos conceitos estereotipados da música folclórica” (Weffort, 2006, p. 155).

Todo o trabalho de pesquisa etnomusicológica requer do seu autor uma forte dedicação e uma capacidade de análise rigorosas que lhe permitam anotar de forma correta os elementos decorrentes das manifestações populares que, em alguns dos casos, nos parecem fugir a qualquer hipótese de notação rigorosa. A este propósito podemos referir “certas canções de Malpica, com as suas entonações microcromáticas, ou certas outras das Donas, com a sua luxuriance de vocalizações” (Weffort, 2006, p. 155).

Na região da Beira-Baixa, dominam influências árabes e gregoriana que se podem retirar dos tipos de melodia que realizam. De notar que, e apesar da proximidade com Espanha, não se notam grandes influências deste intercâmbio próprio das pessoas da raia. Segundo António Joyce, do ponto de vista da análise melódica, as canções da zona de Monsanto e do Paul são ricas de influências modais, nomeadamente dos modos lídio e mixolídio. No entanto, somos da opinião que uma análise mais profunda nos remeteria por outros caminhos que não os de influência modal, mormente nas canções de trabalho que escolhemos para aqui expor. No que concerne a sua escolha, deparamo-nos com algumas dificuldades para a justificar pois que, provindo de uma zona tão restrita, as canções que nos foram dadas a conhecer como Senhora da Póvoa, Senhora Santa Luzia, o Lavrador

da Arada, a Canção das Sachas ou a Canção da Azeitona, possuem todas elas inúmeras variantes mesmo que sejam comuns a toda uma região bem circunscrita. Notamos que a forma de interpretar uma canção em Monsanto diverge daquela que é usada no Paul, em Malpica ou nas Donas. Este facto é curioso dado a proximidade das regiões e a divergência que existe nas manifestações folclóricas em cada uma delas.

Se em Monsanto,

“as melodias são, por via de regra, de tonalidades claras e francas, de contornos nítidos, predominantemente diatónicas, pouco ou nada ornamentadas, e cantam-se na generalidade a uma voz com acompanhamento de adufe”. Na Malpica, “o estilo das canções apresenta-se-nos com um carácter mais primitivo, de tonalidades mais incertas, a linha melódica mais vocalizada e com insistentes inflexões cromáticas; cantam-se ainda a uma voz, mas ao acompanhamento surdo dos adufes vem juntar-se o timbre penetrante e brônzeo dos almofarizes”. (...) No Paul raramente vemos o adufe. As canções são “mais lentas, de expressão mais concentrada, a ornamentação sem grande exuberância e já se canta a várias vozes”. Em Silvares dominam “as tonalidades alegres e os ritmos de dança. A linha melódica é simples, nua, salvo numa que noutra canção de romaria”. Como exemplo temos a Santa Luzia, portadora de uma “melodismo oriental, sublinhado pelo troar dos enormes bombos, percutidos com uma verdadeira fúria” (Weffort, 2006, p. 156-157).

Pelo exposto, as Donas contrastam com Silvares, e as suas canções exibem uma linha melódica de características barrocas. Portadoras de melismas raros, não apresentam qualquer tipo de acompanhamento.

Quando se fala de música tradicional na região da Beira-Baixa, vem correntemente à ideia a imagem de um instrumento em particular, o adufe. Este instrumento musical, verdadeiro *ex-libris* da região, tem origem hebraica. Já na Bíblia existe referência a um instrumento feminino cujo nome é Tofe e a sua entrada na Península Ibérica terá ficado a cargo dos árabes. A sua introdução não se cingiu à região da Beira-Baixa, sendo que está presente também em Trás-os-Montes e no Alto Alentejo. No entanto, ainda hoje é neste território que ele abunda. Vemo-lo na Cova da Beira, em Idanha, e na zona que se estende do Sabugal às margens do Tejo. Exclusivamente feminino, o instrumento enaltece a função e importância da mulher na cultura hebraica.

Lopes Graça diz da sua experiência por estes lugares, que lhe foi dado conhecer

“canções de uma beleza verdadeiramente surpreendente. (...) Canções de trabalho como a já citada Canção da roda, do Paul, a Ceifa ou Canção da Vindima, de Monsanto, a Cantiga das regas ou a Descamisada, das Donas, a Sacha do milho ou a Canção da azeitona, de Silvares; Canções religiosas, como o extraordinário

Menino Jesus, do Paul, a Encomendação das Almas, das Donas, ou a de Monsanto, os Benditos, frequentes em diversos pontos; canções de romaria, como a Senhora das Neves ou o S. João, de Malpica, a Senhora das Dores, do Paul, a Senhora Santa Luzia de Silvares; canções de embalo, como a formosíssima Canção do Berço, de Monsanto, ou as de Silvares; romances como o precioso, Lavrador da Arada, de Monsanto, ou na versão de Malpica, que, quanto a mim, suplanta aquela; a Pastorinha, ainda de Monsanto, a Silvaninha, de Malpica – que inapreciável riqueza, que valiosos testemunhos das capacidades musicais do nosso povo, que inesgotável filão para estudiosos do folclore! E que abundância de sugestões que possibilidades de transmutação para o plano superior da música culta” (Weffort, 2006, p. 157-158).

As Beiras tem sido alvo de interesse de estudiosos e eruditos. Pedro Fernandes Tomás publicou em 1896 as *Canções Populares da Beira* cujo prefácio foi elaborado por Leite de Vasconcelos. A partir daqui uma série de publicações colocam a música beirã em lugar de relevo no panorama nacional, nomeadamente a música da Beira-Baixa, cuja divulgação junto do público e o seu aproveitamento por parte de músicos profissionais e compositores de renome, a colocam em lugar de destaque. De referir que “todas estas publicações, irregulares já de si (...) [oferecem] uma imagem unilateral da música beirã, reduzida ao monodismo, quando o que faz o interesse e o valor mais inapreciável desta é sem dúvida a sua a bem dizer predominante estruturação polifónica” (Weffort, 2006, p. 163).

Lopes-Graça evoluiu tecnicamente, tendo em vista a depuração, a economia de meios e uma certa austeridade de linguagem. Fernando Lopes-Graça revelaria entre nós uma necessidade ímpar de afirmar a alma nacional, tendo essa vontade ficado expressa no estudo e aplicação dos elementos melódicos, harmónicos e rítmicos do folclore português. Das palavras do grande compositor transcorre uma enorme preocupação com o espólio português, trabalhado de forma exemplar e sistemática por alguns etnomusicólogos portugueses, nomeadamente Michel Giacometti, amigo de longa data e companheiro de investigações. A partir de 1960, Fernando Lopes-Graça associa-se aos seus trabalhos, fruto da sua vasta erudição. Em comum reúnem gravações efetuadas no local de registo, materiais que o compositor estuda e avalia procedendo à sua divulgação através de registos sonoros, conferências e estudos. Michel Giacometti e Lopes-Graça percorrem o país revolvendo arquivos e registando testemunhos orais numa recolha que intenta a dignificação da música popular portuguesa. Os elementos alcançados nestas pesquisas são divulgados e empregues em nova obra, sendo que tanto o nosso património musical tradicional, como o consequente erudito, se apresentam de uma relevância ímpar para a nossa história e cultura musicais. Os dois mundos representam símbolos nacionais, formas de representação de uma existência e de uma alma que se dizem nacionais e que Lopes-Graça intentou refletir na sua obra.

A música no ritual e no rito da Encomendação das Almas na região transfronteiriça de Guarda/Salamanca

“Cristo não disse que vinha salvar a humanidade como um mágico, mas veio convencido de que a humanidade se salvaria através do amor que ele portava em si mesmo.”

Eduardo Lourenço

As crenças e tradições exprimem, direta ou indiretamente, o que escora o homem, traduzindo sonhos, carências e esperanças, mas também angústias, sofrimentos e renovações. O reconhecimento das tradições e do repertório literário e musical que as inclui, tais que contos, romances, provérbios, lengalengas, rimas, toadas, adivinhas e canções amplia, a pouco e pouco, um espólio que é necessário estudar e divulgar. Neste processo, visamos alcançar um conhecimento que consideramos útil e relevante, mas também a divulgação e preservação de um património que, de natureza histórica e cultural, material e imaterial, muitas vezes não é percebido como importante pelas gentes dos lugares. Reconhecemos e identificamos assim, um conjunto de traços que se mostram identitários e que despontam dos elementos que recolhemos da nossa cultura e tradição. Em terras de fronteira, exprimem e esboçam o perfil de uma vida predominantemente ligada às lides do campo e à sobrevivência física e moral do homem nestes lugares. São eles os principais meios de propagação da nossa cultura, a qual, por via das circunstâncias, se apoia maioritariamente nos recursos e possibilidades que retira do território e que, posteriormente, divulga por meio da transmissão oral. Através desta, a cultura perpassa de geração em geração, mantendo-se os usos e costumes incólumes ao longo destes territórios (Lima, 2010). Pelo facto prevemos que a sua genuinidade seja real, e assim, alvo de estudo e interesse por diversos investigadores.

A este facto não será certamente alheio, o conhecimento de que tradição e cultura descobrem, nos elementos que divulgam, a sabedoria de um povo, os seus costumes, crenças e tradições. Logo, tudo aquilo que engloba os elementos de um património material, mas também imaterial, traduz a essência de uma cultura, de um país, de um povo. No caso particular do ritual da Encomendação ou Lamentação das Almas, esta tradição remonta

a tempos bastante antigos, estando intimamente ligada ao culto da vida após a morte (Morin, 1988). Nela se faz um apelo a Deus e ao Divino no sentido de facilitar o alívio do sofrimento das Almas do Purgatório e das Almas penadas. Perdidas, deambulam pela Terra de maneira a conseguir um alívio que se alcança pelo perdão dos seus erros e faltas, de modo a conseguir o bálsamo para a sua consciência. Atingindo a Alma a paz e o descanso eternos, atingirá também, e consequentemente, Deus¹⁴⁶.

É do conhecimento geral que as ciências do Homem sempre negligenciaram a morte e o estudo da vida para além desta. O estudo dos fenómenos visíveis é comum. Os diversos ramos da ciência procuram atingir tudo aquilo que é visível e, de acordo com os recursos e tecnologia que detêm, explicar todos os fenómenos do mundo natural. Aquilo que não se percebe nem entende como real, tem sido desmerecido ao longo dos tempos. Os recursos e a tecnologia necessária à sua captação, análise e compreensão ainda não estão disponíveis ao ser humano. Mais recentemente, contudo, a etnologia mostra-nos que os mortos e o conhecimento que valoriza as crenças, os rituais e os ritos a ela indexada, sempre foram alvo de práticas que correspondem, todas elas, a crenças respeitantes tanto à sobrevivência do Homem como do seu próprio corpo (sob a forma de espectro corpóreo, sombra, fantasma, etc.), e ao seu renascimento, ou seja, à crença na imortalidade da Alma (Morin, 1988). Simultaneamente, e em sentido inverso, apuramos que um setor do conhecimento tende a menosprezar e a afastar-se do estudo e sistematização dessa realidade, pois que diversos são os estudiosos que se contentam,

“em reconhecer o homem pelo utensílio (*Homo faber*), pelo cérebro (*Homo sapiens*) e pela linguagem (*Homo loquax*). Contudo, a espécie humana é a única para a qual a morte está presente durante a vida, a única que faz acompanhar a morte de ritos fúnebres, a única que crê na sobrevivência ou no renascimento dos mortos” (Morin, 1988, p. 13).

Esta forma de sobrevivência para além da morte, esta imortalidade, define-a Frazer como “prolongamento da vida por período indefinido, mas não necessariamente eterno” (Frazer as cited in Morin, 1988, p. 25). A morte é, assim, um estágio que prolonga, de uma forma ou de outra, a vida individual e terrena. Numa primeira fase da existência, ela é vista como um sono, uma viagem, um renascimento, um malefício, uma entrada para a morada dos antepassados, noutras, um misto de tudo simultaneamente, sendo sempre motivo de farta inquietação (Morin, 1988).

¹⁴⁶ O homem, na sua ânsia de felicidade, de harmonia e paz, almeja, também ele, em vida, Deus e as suas promessas. O culto da vida para além da morte, o confronto eterno com seus medos e angústias, faz com que o Homem se projete num modo de vida, de ser e de pensar, onde um conjunto de rituais e ritos se executam, por forma a o acalmar.

A intranquilidade que este acontecimento traz, faz com que o homem proceda à fixação de um conjunto de rituais e ritos que visam mitigar essa mesma perturbação. Assim, a morte quando vem, surge como uma mudança de estado, sendo o morto tratado de acordo com rituais e ritos que visam sobretudo acalmar e mitigar o sofrimento daqueles que ficam. Simultaneamente, existe uma consciência realista da morte que a nega como aniquilamento, reconhecendo-a como acontecimento que transforma o modo como nos relacionamos com o ser findo no corpo físico, mas que continua vivo enquanto ser espiritual (Morin, 1988). Este facto, conduz a uma reflexão constante, pois que a vida não se extingue, simplesmente se transforma. Neste sentido, as pompas da morte, assim como os rituais e os ritos, dos quais o funeral constitui um deles, atemorizam mais que a própria morte, pois que ao longo dos tempos, os povos, nas suas diversas manifestações e expressões funerárias, ostentam a dor da perda e da impossibilidade, surgindo a necessidade de preparar essa morte. Assim sendo, ditam-se as normas e os procedimentos do ritual e do rito da Encomendação ou Lamentação das Almas, tendo em conta esta necessidade de aquietar, tanto aquele que fica como aquele que vai¹⁴⁷.

A vida depois da vida rege então um modo de ser e de fazer, propondo um olhar constante do homem sobre si mesmo. Encontramos assim diversos atos, tanto de vocação sagrada como profana, que nos dirigem o pensamento para a vida, mas também para a morte e para a vida para além da morte. “Mas é, para já, notável verificar que, nenhuma sociedade, incluindo a nossa, conheceu ainda a vitória total, quer da imortalidade, quer da consciência desmitificada da morte, quer do horror da morte, quer da vitória sobre o horror da morte” (Morin, 1988, p. 36). Assim sendo, continuam presentes a necessidade de alienar incertezas, medos e frustrações. Surge continuamente a necessidade de evocar Deus e os antepassados, de forma a escamotear o medo de uma morte sem possibilidade de uma continuação da vida, sendo que, a religião, enquanto conjunto de doutrinas e ritos que orientam a relação entre o ser humano e o divino, se revelará como uma forma de “saúde social, que acalma o mórbido terror individual à morte” (Morin, 1988, p. 76).

A religião, na sua forma de se apresentar ao homem, possui um conjunto de textos sagrados, mas também de fórmulas, rituais e ritos que possibilitam àqueles que a praticam, uma desmitificação de muito dos receios e medos, aclarando consciências. No caso particular do ritual e do rito da Encomendação, Lamentação ou Amentação das Almas, esta ação manifesta-se, para além da componente sagrada, num conjunto de fórmulas e ritos

¹⁴⁷ De acordo com Morin (1988, p.11), “o regresso da morte é um grande acontecimento civilizacional e o problema de conviver com a morte vai inscrever-se cada vez mais profundamente no nosso viver. E isso vai levar-nos a um modo de viver de dimensão simultaneamente pessoal e social. Mais uma vez, o caminho da morte deve levar-nos mais fundo na vida, como o caminho da vida nos deve levar mais fundo na morte”. Em outro, percebemos uma presença obsessiva da vida, da morte e dos mortos. Os espíritos estão, com efeito, presentes na vida quotidiana em diversas manifestações da existência humana desde sempre.

de carácter profano, intentando uma mesma prática. Se os textos sagrados são importantes para clarificar e desmitificar todo o processo inerente à morte de um corpo físico e ao consequente desenlace com a vida considerada como real, os rituais e ritos da Encomendação, Lamentação ou Amenta das Almas, propõem nos textos que nos divulgam, nas diversas regiões do nosso país, uma reflexão sobre a morte, mas também sobre a própria vida. Alvo de evolução, tencionamos, neste sentido, perceber de que forma

“O rito é um mimo mágico, hierático e solene da coisa desejada [...]. [De que forma se torna] cada vez mais abstrato, fazendo-se acompanhar de palavras e símbolos, tornando-se cada vez mais estilizado, isto é, simbólico. [Intentaremos ainda perceber de que forma] O rito simbólico contém já em si a força mimética condensada, pois é um verdadeiro comprimido de força apropriadora do mimo” (Morin, 1988, p. 93).

No caso particular dos rituais e ritos associados à morte, à vida para além da morte e às diversas formas de dialogar com os antepassados, Deus e o Divino, prevemos que o ritual da Encomendação ou Lamentação das Almas seja uma das formas mais eficazes de lidar com a separação inerente ao ato de finar. Presentes em diversas regiões do país, principalmente nas regiões da raia, confirmamos que o ritual da Encomendação das Almas é, sobretudo, um ato de fé. Nele, a eternidade do homem, projetada numa existência após a morte, numa crença no Purgatório, na incerteza da duração das penas, fá-lo refletir e questionar constantemente a vida e a sua existência, sobretudo após a morte. Neste pensar surge a dúvida, mas também a certeza de que, fruto do modo como procedemos em vida, aquando em posse de um corpo, alcançaremos ou as bênçãos e graças desse nosso proceder, ou, pelo contrário, as penas e os sofrimentos que havemos de cumprir, padecimentos necessários ao mitigar das nossas invigilâncias e maldades (Barros & Costa, 2002). Para acalmar esta inquietação e certeza, mas também salientar a importância de um bem viver para conseguir um bem morrer, se preveem formas de ser e estar mais assertivas e um conjunto de rituais e ritos que alertam para o facto de que a morte é sempre uma consequência da nossa forma de proceder quando em vida. Neste sentido, uma angústia se vive, um ato se perpétua, uma necessidade se faz: a oração, e em particular, a oração pelos defuntos¹⁴⁸.

Assim, uma prática que se faz maioritariamente na época da Quaresma, perpetuando um amor pelo outro, leva o povo a amentar os parentes e amigos já falecidos, quer pública, quer privadamente. Em diversos pontos do território, principalmente na região da

¹⁴⁸ Pois que a morte “é a característica mais humana, mais cultural, do *antropos*. Mas se, nas suas atitudes e crenças perante a morte, o homem se distingue mais nitidamente dos outros seres vivos, é aí mesmo que ele exprime o que a vida tem de mais fundamental. Não tanto o querer-viver, o que é um pleonismo, mas o próprio sistema do viver” (Morin, 1988, p. 16-17).

raia, existe o costume, antes da principal Missa de Domingo, de Amentar as Almas. Este costume ainda se conserva em certas regiões do território onde são celebrados Ofícios dos Defuntos (Pereira, 2016). Apesar do mesmo objetivo, as realizações divergem em função do lugar e dos recursos disponíveis¹⁴⁹. Apesar das diferenças, o objetivo é o mesmo, o alívio do sofrimento das Almas que se encontram a sofrer as penas do seu proceder no Purgatório. A Encomendação das Almas consiste então numa deprecação pelos defuntos, num culto aos mortos, assumindo toda uma crença religiosa, numa forma litúrgica e popular da “Liturgia dos Mortos” da Igreja Católica¹⁵⁰. Ao abordarmos a tradição da Encomendação ou Lamentação das Almas, intentamos, no contexto deste trabalho, relevar os repertórios de tradição oral, acervos que se mostram de inegável valor cultural, mas também artístico e patrimonial (Pereira, 2016). O uso que dele fazem alguns dos maiores compositores portugueses eruditos contemporâneos, atesta esse mesmo valor e importância. Deste conjunto, ressalta Fernando Lopes-Graça como exemplo maior.

O ritual da Encomendação, Lamentação ou Amenta das Almas

Se a cultura nos leva a descobrir quem somos nas suas diferentes práticas preservadas um pouco por todo o território, vulgo é encontrar usos e costumes, formas de ser, pensar e agir, que nos revelam a essência de um ser português. O estudo dessas características denuncia uma riqueza que se faz, na prática de alguns, arte. De vocação popular ou erudita, estas formas de manifestação cultural, são alvo do estudo de diferentes áreas do conhecimento. No que concerne as diferentes formas de expressão da cultura popular, o património musical engloba não só o manancial de peças musicais criadas nesse contexto, como elementos referentes a uma prática musical que se liga a um costume de vocação popular particular. No caso da tradição da Lamentação ou Encomendação das Almas, também designada de Amenta ou Ementa das Almas, ela remonta a tempos bastante antigos. Sendo

¹⁴⁹ No que concerne o número e género dos seus constituintes, existem diversas formações que podem englobar unicamente elementos do sexo masculino, feminino, ou, por outro lado, serem mistos. Os grupos podem ser formados por um número reduzido de elementos ou, em outro, um número mais alargado, conforme os casos e as possibilidades. Podem incluir o uso, para além da prática da voz cantada ou falada, da prática de diversos instrumentos musicais, incluindo o clarinete e a trompete, como é o caso da região de Seia, ou o sino como no caso das *Mozas de Ánimas* em La Alberca região de Castilha e Leão na vizinha Espanha. Noutros lugares, o ritual efetua-se num canto lento e profundo (sem o uso de instrumentos musicais auxiliares).

¹⁵⁰ A missa, rezada pelo Pároco antes da Missa Dominical, no sentido de sufragar a Alma dos Defuntos constantes duma lista elaborada por “encomenda” dos familiares, é alvo de um tributo. A tradição impõe que os familiares entreguem a “Amenta”, em géneros ou dinheiro, como pagamento. Atualmente, na forma popular, que é a que ainda persiste, são as preces que alternam com o canto triste e lamentoso.

alvo do nosso particular interesse e inquirição, é nossa intenção perceber de que forma o culto dos mortos, mas também o ritual da Lamentação ou Encomendação das Almas, se encontra em estreita ligação com a necessidade de o Homem compreender a morte e comunicar com o Divino (Barros & Costa, 2002). Tentaremos perceber ainda, como esta tradição, bem como a práxis que a ela se encontra alocada, é uma forma de o Homem se confrontar com uma realidade que a todos atormenta.

De cariz popular, esta tradição foi estudada e integrada em obra por Fernando Lopes-Graça. Nesse sentido, intentaremos entender como o ritual e o rito da Encomendação das Almas se exhibe na intenção compositiva e criativa do compositor. Enformando uma obra onde o discurso musical se apresenta num conjunto de onze pequenas peças de música que se apoiam num conjunto de pequenas peças de origem tradicional, queremos, através da análise da sua obra *Onze Encomendações das Almas* para coro a capella a quatro vozes mistas, compreender de que forma o compositor releva a sua prática e intenção artística, valorizando o nosso património histórico e cultural, musical e artístico. A obra, apoiada em textos e contextos da literatura e prática musical popular, expõem-nos, como muitas outras do seu *corpus* de obra, a sua mestria enquanto compositor. Exibindo um universo que recusa, pois que não acredita na existência de Deus nem na vida para além da morte, Fernando Lopes-Graça mostra, na harmonização destes textos que, de alguma forma, reflete sobre os conceitos inerentes não só à Vida, como à própria Morte, mas também aos elementos do Sagrado e do Profano, do Homem e do Divino. Baseadas em pequenas peças do Cancioneiro Popular Português, peças essas que fazem parte do ritual do Amentar, do Culto, Encomenda, Oração ou Lamentação das Almas, acedemos, através de *Onze Encomendações das Almas*, a peças cuja harmonização foge ao simplismo de algumas formas de harmonização do nosso folclore, bem como da música de tradição oral. Por isso, e no nosso entender, será importante debruçarmo-nos sobre esta obra, cuja estrutura engloba um conjunto de onze pequenas peças que divulgam a riqueza do nosso património musical e, acima de tudo, a mestria de um compositor maior da nossa história, de forma a compreender o ritual da encomendação das almas, bem como a sua proposta de obra.

O ritual da Encomendação, Lamentação ou Amenta das Almas é conhecido nas diversas regiões de Portugal com diferentes denominações¹⁵¹. Na Beira Interior, mais concretamente no concelho de Seia, este ritual é um “culto dos mortos”, à semelhança de outras regiões do país. Como o povo não esquece, manda a tradição que se “Encomendem as Almas”, expiando as suas culpas, rezando-se para que o Purgatório seja apenas uma curta passagem na ascensão aos Céus e a uma paz e felicidade que se querem eternas. Os cânticos

¹⁵¹ A saber: Peditório das Almas em Loulé; Lamentar as Almas em Ílhavo; Aumentar as Almas em Seia; Deitar as Almas em Vila Verde – Braga; Botar as Almas em Meridãos – Vale de Bestança – Montemuro, ou Lembrar as Almas em São Miguel nos Açores (Barros & Costa, 2002).

mais usuais são o “Cântico da Amenta das Almas”, o “Bendita e Louvada Sejas”, a “Mãe Dolorosa” (este último cantado na sexta-feira Santa), bem como os “Martírios” (Barros & Costa, 2002). Da sua análise, entendemos que o essencial desta tradição está naquilo que ela representa. O povo acorda ao som do canto que ecoa na noite e que, no tempo em que a iluminação das ruas era escassa e as gentes dormiam, perpassava pelo corpo dos estremunhados provocando um real calafrio. Feito com algum secretismo, o ritual acentua não só o carácter profundo do cerimonial, como admite que a população seja perturbada durante a sua concretização. Como acontece tardiamente, noite adentro, quando todos já se encontram a dormir, todos são acordados com os cantos melancólicos e lúgubres, muitas vezes ressoando num eco profundo que acorda e atormenta toda a aldeia.

Da mesma forma, o uso de instrumentos tais que os sinos ou instrumentos de sopro¹⁵² acentua estas características criando naqueles que são despertados o temor e o respeito pelas Almas do outro mundo, levando-os a rezar por quem se encontra em sofrimento. Em São Romão, no concelho de Seia, é frequente ouvir entoar a quadra: “Ó almas que estais dormindo/ Nesse sono tão profundo/ Rezaí pelas benditas Almas/ Que lá estão no outro Mundo”. Em Loriga, o ritual efetua-se, na maior parte das freguesias, nas madrugadas de sábado para domingo¹⁵³. Ao analisarmos o conjunto das onze harmonizações de cantos relativos ao Amentar das Almas da autoria de Fernando Lopes-Graça, notamos que, este texto em particular, se encontra na quinta das peças: “Ó almas que estais dormindo (Beira-Baixa)”. Mas ele não utiliza só este texto. Numerosos são os exemplos que podemos expor. De notar que o compositor usa nesta obra não só textos do ato de Encomendar ou Amentar as Almas, como de diversas outras peças populares. Contudo, em função das regiões, percebemos que distintos são os textos que estão presentes no ato de Amentar ou Encomendar as Almas. Em exemplo, o uso do texto “Mãe Dolorosa” na região de Seia. Neste caso, concluímos que todo o texto gira em torno do sofrimento, da dor e da angústia que Maria, Mãe de Jesus, sente ao ver seu filho, Jesus Cristo, em sofrimento. Ao analisarmos o texto da peça “Mãe Dolorosa”, verificamos que todo o seu conteúdo gira em torno do sofrimento, da dor e da angústia que Maria, Mãe de Jesus, sente ao ver o seu filho, Jesus Cristo, em sofrimento na cruz. A partir da quadra IX, o autor comunga da sua dor pretendendo acompanhar Jesus e sua Mãe nesse sofrimento. Todo o texto valoriza e realça o sofrimento de Jesus e sua Mãe, que realiza o maior ato de abnegação jamais concebido e pensado, sem revoltas, medos ou inquietações, numa entrega do seu futuro, e do futuro da humanidade, ao Pai, clamando: “Faça-se em mim segundo a Tua vontade” (Tabelas 1 e 2).

¹⁵² Como é o caso do distrito da Guarda na localidade de Seia.

¹⁵³ Excetua-se o caso da freguesia de Carragosela onde se efetua na madrugada de sexta-feira para sábado.

Tabela 1 – Excertos do texto “Mãe Dolorosa”

I	II
Estava a Mãe dolorosa Junto ao pé da cruz chorosa Enquanto o Filho pendia Enquanto o Filho pendia	Estava a Mãe dolorosa Junto ao pé da cruz chorosa Enquanto o Filho pendia Enquanto o Filho pendia
Refrão	VII
Mão de Jesus trespassada De dores ao pé da Cruz Rogai por nós, rogai por nós [bis] Rogai por nós a Jesus	Viu depois de açoitado Foi em uma cruz Pregado Jesus seu Filho inocente Jesus seu Filho inocente

Tabela 2 – Excertos do texto “Mãe Dolorosa”

IX	X
Dai-me Mãe fonte de amor Parte dessa vossa dor Para convosco chorar Para convosco chorar	Fazei que meu coração Sentido desta paixão Com dor se veja estalar Com dor se veja estalar
XI	XVI
O meu duro peito abri Dentro as chagas imprimir De Jesus vossa doçura De Jesus vossa doçura	Fazei que sentindo a morte De Jesus eu tenho a sorte Que me alcançou nessa cruz Que me alcançou nessa cruz

Dado a sua relevância no ritual de Amentar, Lamentar ou Encomendar as Almas, apresentamos, em excerto, o texto da Amenta das Almas utilizado aquando do ritual no concelho de Seia (ver Tabela 3).

Tabela 3 – Excertos do texto “Amenta das Almas”

I	III
Às portas das Almas Santas Bate Deus a toda a hora Almas Santas lhe respondem Ó meu Deus que quereis agora	Recordai ou pecadores Nesse sono em que estais Lembraí-vos das benditas Almas Vossas mães e vossos pais
VI	VII
Ó meu Deus quem fora homem Qu'andasse pelos caminhos Que subira ao Calvário Tirar a coroa d'espinhos	Rezemos mais um Padre Nosso Com outra Ave Maria Ao Padre Santo António Que nos livre da tentação do Demónio
IX	XII
Ficai-vos com Deus ó Cristãos A cantar aqui 'stou eu Rezemos uma Salve Rainha Por alma de quem aqui morreu	Ficai-vos com Deus ou Cristãos Talvez para nunca mais Olhai lá não vos esqueceis Da alma dos vossos pais
No final repete 3 vezes:	
Senhor Deus Misericórdia Ai tende misericórdia De nós.	

Tal como no distrito da Guarda ou na região fronteira de Catela e Leão, o ritual da Encomendação das Almas é realizado também em Trás-os-Montes, na região de Bragança, mais propriamente no concelho de Vimioso, na aldeia de Algosó. Fazemos referência a esta região, dado que também ela se situa na raia e tem fortes ligações com a região espanhola com a qual faz fronteira. Para efetuar o ritual nesta aldeia do distrito de Bragança é necessário que se junte lado a lado um pequeno grupo de homens e mulheres que percorrem, ao longo da noite, todas as ruas da aldeia para lembrarem àqueles que “já dormem o primeiro sono” que é preciso rezar pelos mortos que necessitam do auxílio e das preces dos vivos para que a sua entrada no Paraíso seja realizada. Colocados em lugares estratégicos da aldeia e agrupados num pequeno círculo, entoam um conjunto de versos com recurso a diferentes vozes. A esta melopeia de vozes juntam ainda, numa polifonia com carácter dolente e fúnebre, linhas melódicas que perduram desde tempos imemoriais e que lhes são transmitidas por tradição oral pelas pessoas mais velhas da aldeia, geralmente os avós.

Neste sentido, sobrevivem textos tais os que passamos a enumerar: “Acorda ó pecador / acorda não durmas mais / olha que se estão queixando / as almas dos vossos pais.” Este texto está presente na Lamentação n.º 11 Ai, recorda, ó pecador (Beira Baixa) – cujo texto apresenta algumas semelhanças com o aqui apresentado: Ai, recorda, ó pecador / Nesse sono em que estais / Ai, recorda e rezai pelas almas dos vossos pais, / P’las almas dos vossos pais. Ai!” No texto desta Lamentação, recorda o homem o seu estatuto de pecador e o sono perpétuo em que se encontrará por não encontrar a paz eterna. Este sono em que a alma se encontra representa a apatia, o vazio, a ausência de sentido para a morte e a ressurreição da alma, e a sua caminhada para o céu, o descanso eterno no entender dos homens e da religião. Assim, podemos afirmar que alguns dos versos desta canção são também um alerta para os participantes neste ritual pois que, ensaiadas repetidamente antes da saída, ajudam não só a afastar o sono, mas levam o homem a pensar no sentido profundo dos seus versos.

Em tempos mais recuados, no concelho de Vimioso, o ritual era feito somente por três pessoas, dois homens e uma mulher. Vestidos com capotes de burel, percorriam, às escuras, as ruas da aldeia levando a todos os recantos o seu canto¹⁵⁴. Nos relatos que nos foram dados conhecer, todas as pessoas relembram a audição destes cantos, dolentes e profundos, noite escura, cantos que provocam o medo e um respeito face à ação, e intenção, desta tradição: arrepiar, fazer pensar e refletir sobre as ações terrenas e as consequências futuras dessas mesmas ações. De notar ainda que no concelho do Vimioso é comum colocarem-se candeias ou velas acesas às janelas para que sejam sinalizadas as casas onde se ora em favor

¹⁵⁴ Na região vizinha de Castela e Leão, são três as *Mozas de Ánimas* que se deslocam pelas ruas, percorrendo todos os recantos da aldeia para que nenhuma alma deixe de ouvir os seus cantos e seja conduzida a Deus. No caso da vizinha Espanha, o sino, que entoa noite adentro arrepiando vivos e mortos no seu canto dolente e sinistro numa chamada contínua a todas as almas que se encontram em aflição, surge enfático.

das almas¹⁵⁵. É ainda comum que as crianças se juntem aos adultos para aprender a realizar estes cerimoniais¹⁵⁶.

No que concerne a região da raia espanhola, nomeadamente em Castilha e Leão, o culto dos mortos é uma prática que também se encontra ainda hoje enraizada. Em algumas localidades, nomeadamente em La Alberca e Mogarraz na Serra de França, Salamanca, pela Quaresma, é comum a realização de rituais ligados ao culto dos mortos que denotam alguns pontos em comum com o ritual da Encomendação ou Lamentação das Almas em uso em Portugal. O toque dos sinos é, para as Almas, o som que mais significado possui. Está ligado ao culto dos mortos, à exaltação das almas e à sua libertação. Com uma força única, lendária e verdadeiramente constrangedora, é arrepiante a experiência que podemos ter, ao ouvir, ao longo do ano na Serra de França, em Salamanca, o seu som, um som que comprime o físico e a alma¹⁵⁷. Em La Alberca, a tradição manda que uma mulher, conhecida como La Moza de Ánimas (A Moça das Almas) toque o sino todas as sextas-feiras percorrendo as ruas da povoação. Ela deve parar em todas as esquinas e rezar pelas Almas do Purgatório. Estas paragens têm como objetivo chamar as almas e conduzi-las até ao largo da Igreja para que sejam libertadas de todo o sofrimento, e conduzidas ao céu, à paz e felicidade eternas.

Este ritual, ainda vivo em grande número de lugares da raia espanhola, como no caso das povoações que mencionamos, realiza-se durante a noite e por mulheres. Em Mogarraz, as Mozas de Ánimas envergam traje preto. Portam como acessórios, uma vela acesa e o sino que vai tocando por todo o povoado¹⁵⁸. Como ritual, a ação processa-se na primeira sexta-feira do mês. Quando todos já dormem, as Mozas de Ánimas saem pela meia-noite. Percorrendo as ruas da povoação pedem pelas almas do purgatório. Nesta ação, entoam a seguinte reza: “Pecador são onze horas / E nelas contemplarás / Que todo o mundo se acaba / Como estamos estarás”. Neste dizer, encontramos várias semelhanças com a prática que se realiza no nosso país. Num e noutro lado da fronteira, se faz pela noite dentro, entoando-se cantos e orações pelos defuntos. Num e noutro lado da fronteira seguem um cerimonial específico, usando-se instrumentos musicais, pretendendo com esta prática elevar as Almas ao Céu, mas também arrepiar e atemorizar os vivos. Em outro, ora se faz

¹⁵⁵ Também é comum, e este relato estende-se também ao Alentejo, a oferta de comida e bebida e o convite para entrarem dentro das casas. A rua da lagoa, o tronco, o pelourinho ou o barranco, são alguns dos pontos obrigatórios desta ronda noturna que se estende, muitas vezes, até às duas da madrugada (Barros & Costa, 2002). Os versos entoados são muito antigos e transmitidos oralmente.

¹⁵⁶ No entanto, esta tradição encontra-se em risco de desaparecer pela perda de fé e o afastamento da religião, de Deus e da espiritualidade, em face das novas proposições e solicitações da vida e da sociedade.

¹⁵⁷ O ritual, mesmo que se possa realizar ao longo de todo o ano, alcança o seu ponto alto na noite de Todos os Santos.

¹⁵⁸ Este facto tem paralelo com o território português. Em Portugal este ritual efetua-se recorrendo também a trajes negros, durante a noite, percorrendo toda a aldeia. Contudo, em Portugal, é realizado por homens.

por um grupo de homens ou misto (Portugal), ora por um grupo de mulheres (Espanha), sendo que a sua prática, realizada em dias próprios, alcança a sua máxima expressão nos dias de Sexta-feira Santa e de Todos os Santos.

Onze Encomendações das Almas de Fernando Lopes-Graça

Fernando Lopes-Graça, apoiado na canção popular portuguesa, realiza na sua obra *Onze Encomendações das Almas*, um reavivar e rememorar de tradições, dos rituais e dos ritos populares que se focam na vida e na morte, numa visão muito pessoal. Através da sua análise, bem como de uma análise comparativa entre os dois rituais nos dois lados da fronteira, na região da Guarda e de Salamanca, percebemos a importância deste ritual para as gentes destes espaços do território, a região da raia, bem como de que maneira nos é dito e percebido pelo compositor. Através da análise do ritual da Encomendação ou Lamentação das Almas, mas também da obra *Onze Encomendações das Almas*, percebemos das semelhanças e dissemelhanças do rito, e, sobretudo, de como o tradicional se faz erudito. Da análise dos seus textos retiramos, da mesma forma que do estudo dos textos anteriores, um contínuo apelo à oração (Lopes-Graça, 2012)¹⁵⁹. Neste contexto, a primeira das peças, “Se dormis cristãos” (Beiras) (Lopes-Graça, 2012, p. 8-9), única no conteúdo, alerta para a importância do rezar pelas almas, nomeadamente aquelas que se encontram no purgatório. Nela, todo o cristão é convidado a acordar, não ao acordar do sono, mas ao acordar e despertar para uma realidade outra, a realidade da vida depois da morte e a necessidade de rezar pelas almas dos defuntos, as almas dos seus irmãos em Cristo. Na segunda lamentação, “Rezemos um Padre Nosso” (Beira-Baixa) (Lopes-Graça, 2012, p. 10-11), a riqueza da métrica e rítmicas populares está presente na alternância de compasso e na estrutura melódica que acompanha a alegria da oração. A estrutura formal nos exhibe uma divisão da peça definida em função da estrutura do verso (semelhante em todas as peças). A terceira, “Alerta, alerta (I)” (Minho) (Lopes-Graça, 2012, p. 12-13), possui uma estrutura homorrítmica (como a primeira). As quatro vozes seguem num grito conjunto, num apelo à vigilância dos homens das suas palavras, gestos e ações, pois que “uma reforma da morte só pode ser a outra face duma reforma da vida” (Morin, 1988, p. 12). Toda a peça é um alerta para a morte, para a pertença do indivíduo a um outro plano, a sua filiação a Maria, Mãe de Jesus, e a oração a Deus e a seu Filho Jesus Cristo. “Recordai, ó

¹⁵⁹ Todos os textos, um corolário de orações pelas almas dos já falecidos, visam atingir as benesses, da paz e felicidade eternas, não só a nível individual, como, e sobretudo, a nível coletivo (toda a aldeia). Os textos analisados no conjunto das peças, são os descritos na publicação da obra *Onze Encomendações das Almas* de Fernando Lopes-Graça (Lopes-Graça, 2012).

Irmãos meus” (Beira-Baixa) (Lopes-Graça, 2012, p. 14-15), a quarta das obras, mostra mais uma vez a mestria de Fernando Lopes-Graça no uso de elementos da música popular portuguesa, nomeadamente da Beira-Baixa, e da riqueza rítmica, melódica e formal que encerram. A quinta peça deste conjunto de onze, “Ó almas que estais dormindo” (Beira-Baixa) (Lopes-Graça, 2012, p. 16-19), inspirada nos ritmos e melodias da Beira-Baixa, possui uma estrutura similar às anteriores. O texto, repetindo mais uma vez a ideia das Encomendações anteriores, neste caso refere-se às Almas do outro mundo e não às Almas do Purgatório. Em termos rítmicos, a obra revela uma estrutura apoiada na divisão entre vozes femininas e masculinas. Em “Bendita e louvada seja” (Beira-Baixa) (Lopes-Graça, 2012, p. 27-31), a nona das peças, Lopes-Graça não usa, pela primeira vez, qualquer indicação de compasso. O texto flui e a melodia também. O contralto tem um papel de relevo no arranque da peça, numa estrutura que revela a riqueza melismática do canto tradicional. As outras vozes acompanham em surdina, participando na harmonização de todo o texto. Após esta estrutura, o baixo pega na linha do contralto e repete-a, na íntegra, no que toca a linha melódica. Depois, as duas vozes juntam-se num apelo sentido ao auxílio às almas do purgatório, com recurso à oração de um Padre Nosso e uma Avé Maria. “Em Irmão meus, cuidai na morte” (Trás-os-Montes) (Lopes-Graça, 2012, p. 32-36), a décima das peças, é mais um apelo sentido à oração e a uma reflexão sobre o papel de Cristo e de Deus no dia da morte, no dia do Juízo Final. Nesta peça, Lopes-Graça utiliza uma estrutura que aprofunda a sequência das onze peças. Pela primeira vez usa os solos na voz do Baixo intercalados com o Coro que harmoniza a linha solo anterior, reforçando assim o conteúdo do texto com as vozes do Baixo. As vozes femininas são empregues, em fase posterior, num grito de esperança que nos mostra as graças, o paraíso. As linhas melódicas repetem a estrutura dos primeiros compassos, agora em solos que suportam o grito da libertação. A estrutura formal da última das peças, “Ai, recorda, ó pecador” (Beira Baixa) (Lopes-Graça, 2012, p. 37-40), segue o texto da Lamentação, a primeira frase realçando a necessidade do pecador, o homem ainda em vida, recordar a apatia em que se encontra e a necessidade de rezar pelos antepassados, pelas almas. Ao rezar pelas almas, o homem tem a possibilidade de meditar sobre si e a necessidade de se refazer enquanto ser e ter, pois “Toda a morte evoca um nascimento e, inversamente, todo o nascimento evoca uma morte” (Morin, 1988, p. 111). Neste processo, morte e renascimento são uma consequência uma da outra, uma ação e reação, constantes.

O uso da música tradicional outorga ao autor um espólio que lhe permite doar ao ouvinte toda a intensidade e profundidade da música popular, mas também religiosa, em harmonizações de uma riqueza e mestria infindas. Usando as linhas melódicas de origem tradicional e popular na sua íntegra, relendo, reavaliando, citando e reinterpretando o seu conteúdo, harmoniza-as de forma a obter um produto que traduz um seu encomendar

de almas (Giacometti & Lopes-Graça, 1981; Lopes-Graça, 2012). O ritmo, o tempo, a melodia e, principalmente, a estrutura harmónica e a instrumentação que usa, permitem a Lopes-Graça respeitar o património popular português, um património de cariz tradicional, elevando a cultura popular portuguesa a um nível que não o de uma visão simples e simplista do folclore e da tradição musical portuguesas. Graças a ele, podemos aceder ao espólio riquíssimo dos cancioneiros portugueses, relevando rituais e ritos, lendas e crenças de uma cultura popular de cariz religioso, mas também profano, de uma enorme riqueza e profundidade. Sendo o ritual da Encomendação, Lamentação ou Amenta das Almas feito com algum secretismo, percebemos que o facto acentua o carácter profundo do cerimonial, mas também que as pessoas sejam perturbadas durante a sua realização. Como esta acontece tardiamente, noite adentro, quando todos já se encontram a dormir, a população, sendo acordada com os cantos melancólicos e lúgubres, muitas vezes ressoando num eco profundo que acorda toda a aldeia, é fortemente impactada pela prática. Da mesma forma, o uso de instrumentos, sejam de percussão ou de sopro, acentuam este facto e criam naqueles que são despertados pelos cânticos, o temor e respeito pelas Almas, levando-os a pensar na vida e na morte, nos seus modos de pensar e agir de modo a alcançar a paz, e não o sofrimento anunciado neste ritual e rito. Acordados que se acham são chamados a rezar pelas almas que se encontram em sofrimento, as almas do Purgatório, de modo a conscientizarem-se da necessidade de mudar e agir em favor dos seus irmãos.

Sete Canções Castelhana-Portuguesas de Rio-de-Onor de Fernando Lopes-Graça

“Atualidade é o trânsito dialético de ontem para amanhã. Atualidade é uma tensão para o futuro.”

Fernando Lopes-Graça

Sete Canções Castelhana-Portuguesas (1954) da autoria do compositor português Fernando Lopes-Graça, também conhecida como *Canções Castelhana-Portuguesas de Rio de Onor*, são um ciclo de pequenas peças escritas para voz e piano, inspiradas na música e tradições da região de Rio-de-Onor, uma povoação de características peculiares que faz fronteira com Espanha, na zona interior norte do nosso país, em Trás-os-Montes. Ao indagar as obras mencionadas, logo percebemos a mestria com que o seu autor encontra os melhores meios para traduzir e transmitir o espírito contido no material base de construção da sua obra. Retirando o material base para esta obra do acervo de possibilidades que no Cancioneiro Musical desta região de Portugal encontrou, Lopes-Graça ressalta não só o conjunto de possibilidades que delas imana, mas também o seu interesse por realidades musicais outras que, na sua autenticidade, são detentoras de características que, à época, por via da interioridade e da falta de contacto com outras verdades, eram depositárias de modos de ser, ter e fazer mais genuínos e autênticos.

Desta realidade, sobressaem ainda elementos que interessaram tanto ao compositor como a diversos estudiosos e investigadores, sejam eles do campo da música, da ciência ou de outras artes. Neste contexto, referimos aqueles que estudaram o seu património histórico, cultural e musical, de entre os quais destacamos Jorge Dias (1984) que, aquando destes estudos, se apercebeu do valor que toda a região transmontana, e a de Rio-de-Onor em particular, possuía do ponto de vista geográfico e cultural. A riqueza alcançada conduziu vários autores ao estudo e desenvolvimento de investigação a respeito, nomeadamente Pierre Birot (2004), Gerardo Pery (1875) e Virgílio Taborda (1932), os quais encetaram uma investigação profunda sobre o modo como a comunidade se fundou e particularizou ao longo dos tempos. Acresce a documentação e estudo sobre as características do seu território, os seus costumes e tradições.

Como povoação, Rio-de-Onor é pertença de um lugar onde se vivia até há bem pouco tempo em regime de comunitarismo agro-pastoril (Dias, 1984). No que concerne as suas características geomorfológicas, não só no que respeita à morfologia do terreno, mas também ao isolamento a que se viu votada por muito tempo, logo percebemos que estes fatores lhe definiram os contornos do povoado, um aglomerado esculpido e definido pelas características do terreno e a demarcação imposta pelos cursos de água. A povoação, encrustada num e noutro lado da fronteira, encontra-se dividida por um rio, aquele que lhe dá o nome. Fulcral à sua demarcação, bem como à delimitação da fronteira, não se extrema nos modos de vida das gentes (Dias, 1984). O modo como a povoação se rege enquanto aldeia comunitária, leva a que todos contribuam para o bem-estar da população. Utilizando-se dos bens e recursos comunitários que se encontram ao dispor de todos, ultrapassam assim os constrangimentos impostos pela austeridade do isolamento do povoado, bem como da precaridade de recursos que, em alguns casos e em alguns anos, em tão vis condições colocam os habitantes que neste território habitam. Sendo uma região de temperaturas extremas, de invernos frios e verões escaldantes, crescem as características do solo e da vegetação que nele predomina. A aridez da terra é, nalguns locais, fator que justifica, em parte, a enorme extensão de terrenos incultos e que, quando mal geridos, comprometem a subsistência dos homens e dos animais. A solução que encontraram para não estarem dependentes da agricultura foi o desenvolvimento de outras atividades como a pastorícia.

Em outro, e do ponto de vista geográfico, o território onde Rio-de-Onor se inscreve, seja da parte portuguesa, seja da espanhola, define, por via dos elementos geomorfológicos que do terreno arribam, um tipo de povoamento e de edificado particular.

“Quer Rio de Onor [parte portuguesa], quer Rihonor de Castilla [lado de Espanha], são formadas por conjuntos compactos de prédios rústicos, que tanto se estendem através das margens do principal curso de água e dos trilhos de passagem, como originam pequenas concentrações de casas ensimesmadas, cujas particularidades se podem comparar, excecionalmente, à composição interior de uma colmeia” (Mota Tavares, 2019, p. 442).

Os materiais, a dimensão e a forma das casas são compatíveis com as práticas agrícolas e de pastoreio que nela encontramos. De pedra,

“As casas, embora não sejam todas iguais, são muito semelhantes. O rés-do-chão é sempre térreo e tem mais divisões separadas por paredes de pedra ou de tabique (trabal ou tabrau). Aí ficam as cortes das ovelhas, das cabras e das vacas, o cortelho dos porcos (as côrtes dal ganau, da cabreada e da bacas, a corteia dos leitons), e a adega (adêga) com as suas pipas e dornas (tinas ou cubas) de fazer o vinho. [...] O primeiro andar tem soalho (sobrau) de largas e grosseiras tábuas de castanho,

assentes em traves (bigas) da mesma madeira. As divisões variam com o tamanho da casa e são em geral separadas por paredes de tabique (tabrau ou trabal), ou de cordas de palha recobertas de barro (barradas)” (Dias, 1984, p. 60-61).

Se as características geomorfológicas são semelhantes nos dois lados da fronteira, assim como o isolamento que aí impera seja do lado português seja do lado espanhol, será natural o intercâmbio social e cultural entre as populações residentes nesta região para amenizar as dificuldades.

A demarcação de fronteiras físicas, sociais ou comerciais neste espaço do território não é uma questão que se coloque aquando da vivência diária das suas gentes. A forte ligação que se estabelece entre os povos e as famílias que nele residem, e que encontramos em outras regiões da raia portuguesa, verte-se no modo como as populações interagem entre si, se relacionam, bem como nos laços que entre elas se estabelecem e que, algumas vezes, se constituem de família. Neste sentido, as festividades e festas, o comércio de bens e serviços, os casamentos e as amizades são frequentes, não estando reféns de uma linha divisória que se encontra inscrita num mapa definindo a fronteira. A par de todos estes vínculos que unem as gentes desta região, encontramos também o rio que ora as une, ora as separa. Elo de contacto e ligação entre as duas margens, promove a passagem fácil entre os dois lados da fronteira. Encontramos ainda o uso de uma linguagem comum, bem como o desenvolvimento de fortes relações comerciais. Unidos pelo coração, não os vemos separados por um limite administrativo e territorial que inviabilize o livre trânsito entre os dois espaços do território. Vários produtos são comercializados, de entre eles o gado, o pão, o vinho, o peixe e os cereais (Mota Tavares, 2019). Prevemos ainda que, por via dos constrangimentos administrativos impostos pelo Governo da República, “o contrabando [fosse] aqui, assim como ao longo de toda a fronteira, uma prática generalizada, sendo que, para tal, terá contribuído bastante o facto de a fronteira se caracterizar por uma linha ténue e irregular” (Mota Tavares, 2019, p. 448). Destes factos resulta um relacionamento mais intenso entre as gentes e uma aculturação bem marcada nos dois lados da fronteira.

Rio-de-Onor do lado português e Rihonor de Castilla do lado espanhol, de tão isoladas que estão por via das características do território, mas também de tão próximo que se encontram, pelo constante contacto e intercâmbio entre as populações, desenvolveram um modo próprio de viver e atuar. Segundo Mota Tavares (2019), esta influência transcorre para diversos aspetos da vida. Segundo afirma:

“por via da proximidade geográfica, ambos os núcleos populacionais consubstanciaram no passado uma área de circulação de usos e costumes que propiciou formas particulares de aculturação, muito para além daquela que concerne a expressão linguística. Destacam-se, neste seguimento, tanto os elementos culturais partilhados

entre as duas aldeias, atendendo, sobretudo, ao contacto privilegiado com as povoações vizinhas em ambos os países, como as repercussões que resultam, tanto da sua integração em contextos administrativos diferenciados, como de uma delimitação da própria fronteira, sobretudo ao nível da assimilação de traços distintivos por via do seu estabelecimento formal” (Mota Tavares, 2019, p. 452).

Decerto que esta influência transcorre no modo como os usos e costumes, as práticas e as tradições, seja no campo da música, seja no de outras artes, se manifestam neste contexto territorial, um espaço tão particular. Devido às suas características e genuinidade, bem como às particularidades musicais que aí encontrou, Fernando Lopes-Graça tinha uma ligação especial com a povoação, uma aldeia singular, exemplo de vida em comunidade, onde os habitantes partilham alegrias e medos, direitos e deveres, liberdades e responsabilidades, seja em momentos de convívio e festa, seja naqueles de carência e necessidade. O sentimento de pertença e comunidade encontra-se aqui bem desenvolvido e enraizado. Aquando da reunião comunitária eram chamados todos os chefes de família ao Conselho gerido pelo Mordomo eleito, de modo a discutir e solucionar os problemas detetados e/ou apresentados pelos habitantes ao Conselho. De entre eles podemos encontrar questões relacionadas à gestão dos pastos, ao funcionamento do moinho e do forno comunitário, mas também um qualquer outro assunto de interesse para a vida da povoação. Quando necessário, era nestas reuniões que se acudiam às necessidades individuais resultantes de algum azar da vida. Chamados pelo toque do sino ao Conselho da aldeia, os homens discutiam os assuntos chegando a uma decisão final por votação nominal. Terminavam o Conselho bebendo em conjunto o chamado “vinho das multas” selando as decisões assim tomadas (Dias, 1984).

Este sentido comunitário, bem como a genuinidade das práticas festivas e musicais que aí encontrou, fascinou não só Lopes-Graça que valorizava e defendia as tradições, como a muitos outros investigadores nas mais diversas áreas. Lopes-Graça, em particular, encontrou em Rio-de-Onor uma fonte viva e autêntica de recursos musicais e rituais relacionados com a cultura e tradição populares, aurindo do trabalho de vários investigadores, incluindo Rodney Gallop (1960), Michel Giacometti (1981) ou Jorge Dias (1984), os elementos necessários à sua produção musical. A povoação, pela sua singularidade, fascinou o autor que, para além das características e pureza musical que nela encontrou, viu no seu modo de vida um modelo compatível com as suas próprias aspirações sociais, políticas e ideológicas. De modo a contribuir para a sua preservação, procedeu ao seu estudo e divulgação para poder, através do trabalho realizado e da obra feita, conservar, adaptar e reinterpretar as melodias e temas que nela encontrou divulgando um modo de vida que bem valorizava.

Se o seu trabalho sobre a cultura popular portuguesa é incontestável e profícuo, a sua formação académica, científica e profissional transparece no trabalho que efetua. É

conhecida a sua capacidade de criação e o respeito que demonstra pelos elementos originais alcançados, facto que encontramos expresso na obra que nos propomos aqui investigar: *Sete Canções Castelhana-Portuguesas* para canto e piano, baseadas em sete canções populares da região de Rio-de-Onor. Simultaneamente, antecipamos que, para além de respeitar as tradições, exhibe, no sonoro alcançado, a influência de correntes musicais diferentes daquelas de onde provém o seu material base. Ressalta, nele, uma influência da música erudita contemporânea. Cada uma das sete canções tem a sua própria identidade, evocando temas de trabalho, de amor, mas também de momentos de celebração e de festa. No conjunto, Lopes-Graça usa a voz e o piano de uma forma que não coage a percepção do texto nem as características da melodia base, criando texturas e complexos de densidade melódica e harmónica, rítmica, dinâmica e tímbrica, que ora enfatizam o carácter lírico e nostálgico dos textos e melodias empregues, ora sublinham a força rítmica e o carácter quase dançante de algumas das peças. O piano não se limita a fazer o acompanhamento, assumindo frequentemente um papel orquestral. No modo como é usado, o instrumento contribui para o desenhar de um sonoro que se mostra rico e envolvente, captando a atenção e a emoção de cada um daqueles que as interpretam e fruem. É nossa intenção mostrar agora as características que de cada uma das peças ressaltam, de modo a relevar a sua importância na definição do sonoro do seu autor, que sabemos ser fortemente marcado pela cultura e tradição popular portuguesas.

A criação de obra numa região sem barreiras linguísticas ou territoriais

A posição geográfica desta aldeia que se localiza no nordeste transmontano, no extremo norte da fronteira entre Portugal e Espanha, na raia do distrito de Bragança, justifica, aparentemente, a presença de dois idiomas nos poemas das canções analisadas. A escolha de textos em castelhano e português reflete o interesse de Lopes-Graça pelo diálogo entre as duas culturas ibéricas. Os poemas, de origem popular, são marcados por temáticas próprias da vida quotidiana. A utilização de sílabas abertas e fechadas, os acentos e o ritmo natural das palavras influenciam diretamente a composição, sendo que o compositor usa a música para ampliar a expressividade contida no texto, criando uma fusão harmoniosa entre conteúdo, som, significado e palavra¹⁶⁰. No escrito por Jorge Dias (1984, p. 211), encontramos que,

“Em Rio de Onor a música é a expressão mais viva da enorme força lúdica que anima este povo dionisíaco. O rionorês vive permanentemente sob a sua influência”.

¹⁶⁰ No que à palavra diz respeito identificamos, por vezes, a presença de um dialeto local, o rionorês. Esta realidade é divulgada por Jorge Dias no seu estudo da música tradicional desta região do país (Dias, 1984).

[Contudo, não só a alegria se exhibe em todas as formas musicais. Por vezes é a força telúrica e trágica que se mostra no canto rionorês.] “São variadas as formas que a música reveste: canções profanas, canções de trabalho, canções religiosas e sobretudo música de dança, que anima os seus numerosíssimos bailes. A sua alegria exuberante pede movimento e, por isso, o ritmo é o elemento preponderante. Contudo, a música aqui não exprime só alegria. A esta mistura-se com frequência uma certa força trágica que individualiza a música rionoresa em relação a outras [...]”.

Sete Canções Castelhana-Portuguesas tem a duração de cerca de 14 minutos, sendo composta por sete trovas: 1. El Marinero; 2. Debajo del Puente; 3. En el Palacio del Rey; 4. La Pilaruca; 5. Canto por la Niña; 6. Donde Vas e 7. El Jardinero. A obra, dedicada a Madeleine Dax, foi interpretada em primeira audição a 18 de março de 1958 na Academia de Amadores de Música em Lisboa. Os seus intérpretes foram, ao piano o próprio compositor e, na voz, Maria Alice Vieira de Almeida. Para obter uma melhor compreensão da forma como o compositor procede à utilização das canções originais, investigámos sobre a sua origem procurando nos diversos cancioneiros populares elementos que nos pudessem indicar o acervo de onde o compositor retirou o material base destas canções. A investigação conduziu-nos à recolha efetuada por Jorge Dias (1984) e a um conjunto de recolhas musicais intitulado *RIO de ONOR – Recolhas Musicais da Tradição Oral* (2019) onde são intérpretes Deolinda Maria do Campo, Mariano Augusto Preto e Juan Prieto Chimenno. Na primeira referência encontramos compiladas quarenta e uma melodias, sendo que na segunda podemos escutar trinta e duas melodias tradicionais, de entre elas três canções usadas por Fernando Lopes-Graça neste ciclo de peças. São elas: “Bozes Daba o Marinheiro”, usada em “El Marinero”; “Adelaide”, que origina a peça “Donde vas”; e “En El Palacio del Rey”, que surge reconfigurada na peça homónima de *Sete Canções Castelhana-Portuguesas* de Fernando Lopes-Graça. Na proposta de Jorge Dias (1984) são referidas todas as canções e, em algumas delas, o título proposto pelo compositor difere daquele identificado por Dias¹⁶¹.

¹⁶¹ No conjunto podemos relacionar o material base da obra do compositor com aquele proposto pela recolha de músicas tradicionais da região de Rio de Onor da seguinte forma: 1. El Marinero (Lopes-Graça) – El Marinero (canção n.º 2, Canção de segada (ceifa); Dias, 1984, p. 216); 2. Debajo del Puente (Lopes-Graça) – Las Barandillas del puente (canção n.º 8, Ronda da véspera de casamento de Rio de Onor de cima; Dias, 1984, p. 225); 3. En el Palacio del Rey (Lopes-Graça) – En el Palacio del Rey (canção n.º 17; Dias, 1984, p. 234); 4. La Pilaruca (Lopes-Graça) – A salida de levante (canção n.º 9, Ronda muito cantada na véspera da festa de Rio de Onor de cima; Dias, 1984, p. 226); 5. Canto por la Niña (Lopes-Graça) – En tu puerta estamos cuatro (canção n.º 13, Canção de embalar; Dias, 1984, p. 230); 6. Donde Vas (Lopes-Graça) – Donde vas (canção n.º 30; Dias, 1984, p. 248) e 7. El Jardinero (Lopes-Graça) – En el jardín de la Reina (canção n.º 23; Dias, 1984, p. 240).

Creemos que pela insularidade da povoação e pelo modo como viviam em meados do século passado, altura em que o compositor procede à composição deste ciclo de canções, que as peças escolhidas para servirem de base a esta obra fossem das mais genuínas e autênticas, pois que as influências externas eram quase inexistentes. No entanto, sabemos que o progresso e a aculturação são uma realidade e que, nas palavras de Jorge Dias, se expõe já nas canções por ele recolhidas e compiladas no Cancioneiro Musical (1984, p. 211-269). Para este estudioso,

“As épocas históricas contribuem, claro está, para fortalecer ou enfraquecer o carácter local, que transparece na música, como em outras manifestações culturais. Em nossos dias a tendência é nitidamente de enfraquecimento. [...] Rio de Onor não foge à regra. No seu cancioneiro encontram-se melodias que ora acusam proveniência espanhola, ora portuguesa e, dentro destas, se quisermos particularizar, não será difícil encontrar elementos diversos, inclusivamente andaluzes. Porém, o seu isolamento relativo das influências planificadoras de nossos dias, como o rádio, o cinema e os altifalantes, tem evitado a invasão da terrível vulgaridade que actualmente nos persegue. As influências, que lá se verificam, têm-se dado por via oral, em lenta retransmissão através do espaço e do tempo” (Dias, 1984, p. 211-212).

Em outro, e no que concerne a atividade musical, o autor refere que a prática da música e do canto se faz por ambos os sexos. Todavia, conforme a situação vivida, pode acontecer estarem predominantes os dois sexos, só o sexo feminino ou o masculino, em função da atividade que a música acompanha.

“Aqui cantam homens e mulheres, se bem que as mulheres talvez cantem mais. São elas que cantam nas festas religiosas e nas procissões. São ainda elas que cantam as loas ao Menino Jesus pelo Natal e as loas dos casamentos. Nalguns trabalhos próprios do sexo feminino, como maçar o linho e fiar, são frequentes os descantes só de mulheres. Mas nas rondas, que anunciam todas as festas, são quase sempre os rapazes quem canta. Em muitas outras ocasiões, sobretudo nas segadas e nas malhas, cantam juntamente homens e mulheres” (Dias, 1984, p. 212).

As canções escolhidas por Fernando Lopes-Graça para elaborar este ciclo de peças englobam canções de trabalho, as rondas, ou ainda as canções de embalar. Do facto, emerge a variedade musical e intencional dos textos nelas descritos. Desta diferença surge a riqueza criativa e compositiva do compositor que agora pretendemos apresentar.

Sete Canções Castelhana-Portuguesas de Rio-de-Onor de Fernando Lopes-Graça

Canção 1 – El marinero

A primeira canção deste ciclo, *El marinero*, ilustra o diálogo estabelecido entre um marinheiro, como o título da canção assim o indicia, e uma força do mal, o demónio. Quando o primeiro, afogando-se e em aflição, clama por ajuda, vê surgir no horizonte o demónio. “Voces daba el marinero, / Voces daba que se ahogaba. / Se respondiera el demónio / Del en lado del água.” (Dias, 1984, p. 216). Como esta entidade não faz nada de forma gratuita, pedindo sempre alguma coisa em troca da sua ajuda, pergunta ao marinheiro o que este lhe ofereceria em troca de ajuda para o retirar da água. “Cuanto das tu, marinero, / A quien te saque del água?” (Dias, 1984, p. 216). O marinheiro aflito dispõe prontamente dos seus bens e oferece-lhe os seus navios carregados de ouro e prata. “Yo te diera mis navios, / Cargaditos de oro y plata.” (Dias, 1984, p. 216). Contudo, ao demónio não lhe interessam os bens materiais que o marinheiro lhe oferece. Ao demónio interessa-lhe possuir a sua alma. “No te quiero tus navios, / Ni tu oro, ni tu plata. / Quiero que quante mueras / Me dejes parte del alma.” (Dias, 1984, p. 216). Como a havia confiado a Deus e à Virgem Soberana o marinheiro não aceita a proposta. “Arriedra, demónio, arriedra, / Arriedra, demónio, baja! / Mi alma no te la dejo, / Que ya la tengo encargada. // Se la he encargado a Dios / Y a la Virgen soberana. / Voces daba el marineo, / Voces daba que se ahogaba.” (Dias, 1984, p. 216).

O texto base desta pequena canção impacta pela história narrada. Nela percebemos o momento de aflição vivido pelo marinheiro e o oportunismo de uma entidade maléfica para conseguir o bem mais precioso que o ser humano possui, a sua alma. Firma-se nesta contenda a desvalorização dos bens materiais e a valorização da espiritualidade e da fé. Se o demónio desvaloriza os bens materiais de modo a conseguir a alma do marinheiro, este também os desvaloriza pois que os entrega prontamente em momento de aflição. Preserva, contudo, a sua alma pois que a confiou a Deus e à Virgem Soberana. Esta doação é uma demonstração clara da sua fé e de que o plano espiritual deve sempre imperar sobre o plano material. Para o marinheiro, os bens terrenos, efêmeros e perecíveis, perdem relevância face à eternidade da alma. A reafirmação da fé, neste contexto, trata-se de um ato de crença, mas também de esperança, um esforço para encontrar sentido no caos, uma forma de resistir à adversidade.

El marinero, encontra-se elaborada a partir da melodia homónima recuperada do folclore tradicional de Rio-de-Onor. Analisando a canção proposta na compilação realizada por Jorge Dias (1984, p. 216) percebemos que o compositor mantém várias das características da peça original embora lhe introduza alguns elementos que concorrem para a

elucidação mais clara de alguns dos seus constituintes musicais. De entre eles salientamos a componente métrica. Refletindo a mestria e o estilo do compositor, não chegam a descharacterizar os componentes mais genuínos da proposta de obra obtida de entre o acervo de canções tradicionais da região. Na sua elaboração, o compositor desenvolve um sonoro predominantemente modal, onde a alternância e flutuação métrica, rítmica e temporal é constante. Podemos referir que, e apesar de utilizar a melodia original, o autor propõe uma outra armação de clave. Sabemos das fortes implicações que isto tem a nível harmónico pela alteração do sistema funcional. No entanto, retivemos que a recolha de Dias propõe o uso do compasso 6/4, ao passo que Lopes-Graça alterna entre compassos binários e ternários. Esta ação pretende enfatizar os pontos fortes e fracos na enunciação do texto. Do ponto de vista temporal, o autor alterna entre tempos mais e menos rápidos, aos quais agrega indicações de desaceleração do tempo. Procura com este recurso salientar algumas componentes do texto. Na versão de Dias não encontramos estas indicações. Informa-nos que o tempo será lento, semínima igual a 60 M.M.

Na componente da voz, Lopes-Graça utiliza a rítmica original que conserva a prosódia e o ritmo de enunciação de cada verso, rima e quadra. Esses ritmos evocam o movimento das ondas, sugerindo o ambiente aquático em que se desenrola a ação, bem como a urgência da salvação de uma alma. A harmonia é, em geral, dissonante, criando tensão e reafirmando o perigo e o desespero vividos. Salientamos o intervalo de sétima, presente na textura proposta pelo piano, na introdução da peça. A harmonia vai-se adensando ao longo da obra, como denso e dramático é o momento vivido pelo personagem. A linha vocal é emotiva e repetitiva. Desenvolve-se num âmbito de quinta perfeita, predominando os melismas desenhados num intervalo de quarta perfeita. O compositor propõe nestes arabescos melódicos um ondear constante que lembra o ondular da água. A este modelo melódico é contraposto uma textura no piano que, desenvolvendo-se cada vez mais rica e contrastante, culmina numa densidade e amplitude máximas aquando da recusa do marinheiro em oferecer a sua alma. Esta colocação reforça o diálogo que se estabelece entre as personagens humana e sobrenatural. Quando o marinheiro informa o seu interlocutor que a sua alma pertence a Deus e à Virgem Soberana, a harmonia é disseminada em arpejos ascendentes numa dinâmica forte, reafirmando a necessidade de se elevar ao mais alto, mas também acima das águas. O compositor usa ainda os contrastes dinâmicos para criar uma narrativa sonora que realça a intensidade emocional das súplicas do marinheiro em aflição. Em sentido contrário, emprega dinâmicas menos fortes, para reforçar o conteúdo mais sombrio e introspetivo de alguns momentos do texto em que o demónio tenta o protagonista. Fernando Lopes-Graça explora ainda o contraste entre planos sonoros diversos criando a sensação de profundidade. Mantendo o material e as suas características originais ao nível da voz, define um sonoro que enaltece o clima emocional e vivencial descritos no

poema, relevando os momentos mais emocionais e dramáticos do texto. De notar que o local de recolha da canção tradicional não se encontra perto do mar. A povoação é atravessada por um rio, aquele que lhe dá o nome. De ressaltar também o facto de a obra original ser indicada como sendo uma canção das segadas, uma canção de trabalho relacionada com a ceifa e cujo texto em nada se relaciona com trabalhos agrícolas. Como Dias afirma (1984, p. 216): “Esta canção canta-se sempre nas segadas, embora o texto nada tenha que ver com a faina agrícola”.

Canção 2 – Debajo del puente

Na povoação de Rio-de-Onor existe uma ponte que liga a parte portuguesa à parte espanhola da povoação. A parte portuguesa é denominada pelos locais como Rio-de-Onor de Baixo, sendo que, em oposição, a parte espanhola é intitulada de Rio-de-Onor de Cima. A ponte é o eixo de ligação entre os dois povos, os quais se encontram unidos por muito mais que um pedaço de caminho. As ligações sociais e familiares acontecem de forma espontânea desde sempre, pois os povos contactam e estabelecem relações para além daquelas de cariz puramente político e comercial. Neste sentido, a segunda das peças, a qual se intitula *Debajo del puente*, é uma narrativa emocional que explora temas como o amor não correspondido e a solidão. A obra proposta por Lopes-Graça baseia-se na narrativa poética e musical presente na trova *Las Barandillas Del Puente*. Esta peça do folclore tradicional de Rio-de-Onor é, segundo Jorge Dias (1984, p. 225), uma “(...) ronda (...) sobretudo cantada em Rio de Onor de Cima nas vésperas de casamento”¹⁶². A jovem, descrita como a “morena”, chora sob a ponte, esperando pelo amante que não chega. “Las barandillas del puente / Se menean cuando pasan. / Debajo del puente / Lloro una morena, / Debajo del puente / De la carretera.” (Dias, 1984, p. 225). A ponte, pouco segura, pois que as suas grades balançam, representa um amor frágil e pouco estável. A fragilidade e instabilidade emocional da personagem é representada pelo seu choro, sendo ainda aclarada uma humilhação. A personagem mesmo antes de se casar esconde-se debaixo da ponte para que ninguém observe o seu sofrimento. A estrada que pode ser percorrida pelos habitantes de Rio-de-Onor, e o facto de ela se encontrar escondida debaixo da ponte que liga Rio-de-Onor de Baixo com Rio-de-Onor de Cima, acentua a amargura e o sentimento de abandono a que está vetada. Acresce o contínuo esperar por um amor que não chega. “Esp’rando por su amante, / Su amante nunca llega. / Debajo del puente / Lloro una morena / Debajo del puente / De la carretera.” (Dias, 1984, p. 225).

¹⁶² A primeira das peças é uma canção de segadas (ceifas), a segunda uma ronda de vésperas de casamento. A primeira não refere um espaço territorial em concreto sendo que a segunda é sobretudo cantada na parte espanhola. O compositor estabelece, no nosso entender, um diálogo espacial e cultural nesta enunciação.

Do ponto de vista musical *Debajo del puente* reflete igualmente as características de estilo do compositor, as quais conferem profundidade e expressividade ao texto narrado. Esta peça é caracterizada por uma atmosfera melancólica e introspectiva, notada nos conteúdos da letra e nos elementos musicais que nela recuperamos. Do ponto de vista métrico existe um forte contraste com a primeira das peças e também com o original que se encontra anotado num compasso 6/4. Nesta obra o compositor mantém constante o compasso bem como as características rítmicas e métricas do uso de um compasso binário de divisão binária. A única alteração que realiza é feita no final da peça, depois de todo o texto enunciado, sendo inserido um compasso ternário de divisão binária para logo se estabelecer o primeiro. Acresce a esta ação o uso da rítmica irregular de modo a suspender as parte forte do tempo e do compasso. Assim, o compositor suspende espacial e temporalmente a ação, como suspensa se encontra a vida da protagonista desta história. Lopes-Graça altera ainda a indicação de tempo face à proposta que encontramos na recolha de Dias (1984). Nesta, a indicação é de semínima igual a 92 M.M.; na peça de Lopes-Graça o compositor propõe a semínima igual a 104 M.M.

Marcado e constante, o ritmo definido pelo compositor salienta a componente do texto. Composto por figuras rítmicas que nos dão a sensação de um constante balançar, refletem a instabilidade e fragilidade das grades da ponte e dos sentimentos de um dos amantes. Estas figuras rítmicas e este balanço são apresentados pela voz do baixo na textura exposta no piano e, em paralelo, com o dito pela voz. Do ponto de vista harmónico e textural é de salientar a mudança radical de armação de clave do primeiro para o segundo conjunto de versos, bem como deste para o terceiro. Acresce a alteração de textura realizada pela estruturação rítmica e métrica proposta pelo compositor. As dinâmicas contêm vários contrastes que reforçam os momentos de intensidade emocional, a angústia e a tristeza da personagem que se sente amargurada e abandonada pelo seu amor.

Canção 3 – En el Palacio del Rey

A terceira canção do ciclo *Sete Canções Castelhana-Portuguesa de Rio de Onor* é uma obra composta sobre um tema popular que está compilado, à semelhança de todas as outras peças do ciclo, no cancionero musical de Jorge Dias (1984). A peça original encontra-se escrita no compasso 3/8. Lopes-Graça respeita a métrica enunciada. Contudo, e no que concerne a componente harmónica proposta pelo texto musical original, verificamos que na obra de Lopes-Graça o texto se encontra transposto uma 2.^a Maior abaixo, alterando a estrutura proposta na peça base. No que concerne a melodia, ela segue o enunciado do original, sendo que o início da segunda estrofe se encontra atrasado pela introdução de um pequeno interlúdio musical. De salientar a complexidade rítmica da textura do acompanhamento, a qual suporta a agitação e instabilidade sugeridas no agouro induzido

pela existência de uma erva muito má no palácio do Rei. “En el palácio del Rey / Hay una hierba muy mala / La ran la la ran, lan, / Hay una hierba muy mala; // Que la dama que la pise, / Dice que sale embarazada / La ran la la ran, lan, / Dice que sale embarazada.” (Dias, 1984, p. 234). Esta instabilidade também surge a nível temporal. Depois de uma indicação de tempo *Con Spírito* (semínima igual a 69 M.M.), o compositor acelera e desacelera criando a volubilidade que também se verifica na enunciação dos versos e na sua dimensão. O terceiro conjunto começa em anacrusa, tendo a duração de três compassos. O texto anuncia uma desgraça para a jovem que pisar essa erva, pois que ficará grávida. Essa desgraça prediz-se na instabilidade harmónica, métrica e temporal, já que do ponto de vista da notação o compositor não altera a indicação de compasso¹⁶³.

Canção 4 – La Pilaruca

A quarta canção deste ciclo explora texturas musicais bastante diversas das propostas nas peças anteriores. Intitulada de *La Pilaruca* baseia-se na peça tradicional *A Salida de Levante*, uma ronda muito cantada em Rio de Onor (Dias, 1984). O texto usa três das quatro estrofes expostas por Jorge Dias. Analisando-as, apuramos que a primeira das estrofes contém seis versos e as demais quatro. Para que a sua extensão se torne igual, o compositor e os cantadores optam por repetir os dois últimos versos das segunda e terceira estrofes. Do ponto de vista formal resolve-se assim uma questão essencial. Do ponto de vista métrico o compositor respeita o compasso original 4/4, sendo cada uma das estrofes enunciada com uma componente textural distinta. Na primeira, a componente de acompanhamento é constituída essencialmente por um conjunto de acordes expostos em arpejos ascendentes. A segunda das estrofes é sustentada por uma harmonia que sobrepõe, a contratempo, uma harmonia e uma melodia baseadas em intervalos de quarta e quinta, os mesmos que formam a componente harmónica da voz do baixo. Não sendo arpejada, é deslocada na sua constituição para criar mutabilidade. A terceira das estrofes é igualmente caracterizada pela textura do seu acompanhamento.

Do ponto de vista harmónico o compositor transpõe a peça uma 2.^a Maior acima. Termina cada uma das estrofes com um *ritardando* temporal, anunciando todas elas a partir do último tempo do compasso, ou seja, a partir do tempo mais fraco do compasso como que a enunciar o ato de caminhar e sair para a ronda. Jorge Dias informa-nos que

¹⁶³ Na recolha efetuada por Jorge Dias encontramos duas peças intituladas *En El Palácio del Rey*, uma com o número 17 (Dias, 1984, p. 234) e outra com o número 18 (Dias, 1984, p. 235). Do ponto de vista rítmico percebemos que Lopes-Graça usa o enunciado da canção número 17. Como notas de rodapé encontramos a indicação do autor que, e no que concerne a peça 17, “Letra igual à canção n.º 18. Foi colhida da Carmen de R. de Cima. A melodia também é igual à canção n.º 18, mas o ritmo é diferente” (Dias, 1984, p. 234). Relativamente à peça 18 encontramos a informação: “Canção espanhola cantada por portugueses. Só difere no ritmo da canção anterior, n.º 17, cantada por uma espanhola” (Dias, 1984, p. 235).

esta canção é muito cantada na região (Dias, 1984) sendo que pode aparecer com outros textos. A riqueza e diversidade dos acompanhamentos texturais propostos a cada uma das estrofes revela o engenho e a habilidade do compositor em identificar e caracterizar níveis textuais diversos¹⁶⁴. O texto da canção ilustra mais uma vez um amor saudoso e escondido de modo a não comprometer os amantes. “A salida de Levante / Vi bejar la Pilaruca, / Cuando vuelvi de la guerra, / Morena estavas casada. / Pero si recordarás / De los besos que te daba. // De los besos que te daba / Debajo daquela higuera, / Se los cuentas a tus padres / Ya te casas cuando qu(i)eras. // Si los besos que te daba / Si se volv(i)eran lunares, / Tendrias en tu carita / Más de trecientos millares.” (Dias, 1984, p. 226).

Canção 5 – Canto por la Niña

Canto por la Niña é a peça mais curta de todo este ciclo de canções. Encontra-se baseada na cantiga de embalar recolhida por Jorge Dias intitulada *En tu Puerta Estamos Quatro* (Dias, 1984, p. 230). A peça possui uma única quadra à qual acresce uma interjeição final. “En tu puerta ‘stamos cuatro, / Y todos cuatro te qu’remos. / Y salga la niña y escoja, / Los demás nos volv’remos. / Ay!” (Dias, 1984, p. 230). Na opinião do autor, o texto não seria muito próprio a este género de canção. “Colhida de Carmen, mulher de David Lázaro, natural de Rionor de Cima. A tia Joana de R. de Baixo cantou a mesma melodia com palavras diferentes que não recolhemos. A letra não parece muito própria de uma canção de embalar, mas é assim qua a cantam” (Dias, 1984, p. 230). Contudo, a pequena peça surge caracterizada pela sua vocação de canção de embalar/serenata calma e pelo seu andamento lento. O ato de embalar exige um ritmo e um plano textural constantes de modo a conseguir a pacificação. Estas características são propostas pelo compositor na textura do acompanhamento. Seguindo a nível rítmico uma estrutura semelhante nas duas vozes da componente do acompanhamento, Lopes-Graça dispõe uma sequência de durações que anunciam um mesmo padrão: curto, curto, longo. Na voz superior do acompanhamento do piano esta estrutura emerge com o dobro das durações. A proposta textural ao nível do acompanhamento estabiliza, no nosso entender, a agitação da proposta melódica da voz. O compositor mantém a armação de clave e o compasso da peça original. Intensifica, no entanto, a dissonância harmónica dos primeiros dois para os segundos dois versos da quadra. Como interjeição sequencial, o autor propõe um compasso de dois tempos em que a instabilidade rítmica sobressai. A peça termina com uma codeta realizada *a tempo*, a qual se apresenta depois de uma outra irregularidade textural. Desta feita prenuncia o fim da obra

¹⁶⁴ Podemos colocar a hipótese de o compositor procurar imprimir, no texto musical de acompanhamento à voz, as características idiomáticas de outros instrumentos como sejam os de corda dedilhada. Assim, vislumbramos os acordes arpejados, as síncopas em legato ou a ornamentação rápida, exemplos de articulação comumente reproduzidos por esta tipologia de instrumentos.

e a interjeição final da voz “Ay”, uma exclamação que denuncia apoquentação, quiçá, porque “todos cuatro te qu’(e)remos, [...] Los demás nos volv(e)remos” (Dias, 1984, p. 230).

Canção 6 – Donde Vas

Donde Vas, a sexta das peças deste ciclo inicia, à semelhança de todas as outras, com uma introdução realizada pelo instrumento acompanhador – o piano. Este momento estabelece o carácter inicial da obra e prepara a entrada da voz. O texto proposto nesta trova fala-nos novamente de histórias de amor, de espera e de procura por alguém que tarda em chegar. “Donde vas, donde vas, Adelaide, / Donde vas, donde vas por ahí? / Voy en busca de mi amante Enrique / Que se há vuelto loco de penas por mí.” (Dias, 1984, p. 248). A tensão acumulada nesta procura e na eventual fuga do ser amado, pois que as horas passam e Henrique não vem, encontra-se musicalmente expresso pela rítmica e pela condução descendente do material musical que se encontra exposto tanto na introdução da peça como nos primeiros compassos de apresentação do poema. “Es la un y Enrique no viene, / Son las dos y Enrique no está. / Yo no siento que Enrique me deje, / Teniendo la ropa para nos casar.” (Dias, 1984, p. 248).

A cadência do andar e da hesitação contida nesse ato, acha-se estabelecida pela cadência rítmica de toda a textura anunciada. Acresce a velocidade crescente na enunciação musical proposta pelos tempos *Giocoso* no início da obra, seguido de um *più mosso* no início do terceiro verso da quadra e ainda de um *ligeiro* aquando da repetição dos seus últimos dois versos. Esta aceleração no dizer dos textos é transposta para a segunda das quadras. Lopes-Graça utiliza o texto da canção original recolhida por Jorge Dias (1984, p. 248), e o mesmo compasso, transpondo, contudo, o texto uma 2.^a Maior acima do original. À semelhança do início da obra, a peça termina com um poslúdio instrumental originado a partir da repetição de vários motivos, seja nos vários estratos disseminados no piano, seja até naqueles presentes na voz. A repetição do material e das estruturas propostas cria tensão. O uso de um âmbito bastante largo na componente musical do acompanhamento do piano, contrasta com o âmbito reduzido que encontramos na melodia da voz. Este contraste é aquele que se verifica no enunciado do texto. Se por um lado Adelaide se encontra tensa e sai à procura do seu amado, por outro parece confiante de que ele a não deixará, pois já tem a roupa para se casar (Dias, 1984, p. 248). No nosso entender, todas as seções propostas por Lopes-Graça mostram a coesão dos conteúdos e materiais propostos, bem como o equilíbrio formal da peça, que resulta do modo como a cantiga base se encontra estruturada.

Canção 7 – El Jardinero

A última das peças do ciclo tem por base a canção *En el Jardin de La Reina*, identificada por Jorge Dias com o n.º 23 no seu Cancioneiro Musical (Dias, 1984, p. 240). A estrutura da peça, à semelhança de todas as outras apresentadas e compostas por Fernando Lopes-Graça, demonstra uma atenção cuidada ao texto, aos materiais propostos na canção recolhida em Rio-de-Onor, de modo a conseguir expressar uma unidade temática e um desenvolvimento gradual do texto musical à medida que a narrativa flui. À semelhança da quinta das canções, o compositor utiliza a quadra proposta por Jorge Dias à qual junta uma interjeição final. O procedimento para além de unificar o conjunto permite uma melhor interpretação do texto dado. “En el jardín de la Reina, / Siendo jardineiro Yo, / Estando cojendo flores, / En outro jardinero entró, / Ay!” (Dias, 1984, p. 240). Cada secção contribui para a progressão da estrutura sonora e musical da obra, as quais se sucedem e estabelecem na narração de um conjunto de variações que enriquecem o material musical inicial, sem perder, contudo, a conexão com o tema principal. Daí ressalta não apenas o cuidado na construção e manipulação dos conteúdos materiais e imateriais da obra, seja a nível poético ou musical, seja na definição das suas estruturas formais. Destacamos ainda a habilidade do compositor em criar um equilíbrio ininterrupto entre repetição e variação das estruturas musicais base, de modo a captar a atenção do ouvinte do início ao fim da peça e, também, de todo o ciclo musical. Lopes-Graça demonstra, assim, uma mestria absoluta no uso e desenho da componente musical do acompanhamento, face ao constrangimento que se autoimpõe por usar, sem qualquer alteração, uma melodia base de raiz tradicional. Percebemos, assim, a intenção e atenção meticolosas que dirige à estrutura frásica que lhe é proposta, de modo a conseguir relevar as suas singularidades a nível musical. De tudo isto sobressai a capacidade criativa e compositiva de um autor que se posiciona como um dos maiores compositores portugueses do século vinte.

O ciclo das *Sete Canções Castelhana-Portuguesas de Rio de Onor* apresenta-nos uma obra de grande importância no contexto da produção de obra para voz e piano por autores portugueses contemporâneos. Apesar das semelhanças estruturais e estilísticas reconhecidas entre todas as peças, cada canção exibe características exclusivas que refletem o tratamento individual que o compositor concedeu a cada texto e contexto musicais. De referir o facto de Fernando Lopes-Graça escolher sete canções do repertório tradicional da povoação de Rio-de-Onor, uma povoação de atributos invulgares que se veem refletidos nos conteúdos narrados e divulgados nestas peças. Estruturada como uma comunidade agro-pastoril, encontra-se distanciada de uma influência direta ou indireta de outras regiões e modos de vida do nosso país. Deste facto, e porque o compositor não deturpa o contido no conjunto de peças que identificou e escolheu como transmissoras da sua intenção criativa, podemos inferir um respeito pela tradição musical desta região, a qual mantém pelo seu modo de

ser e pelo isolamento a que se viu votada ao longo dos tempos, uma forma mais genuína de viver. Relatando e enaltecendo esta realidade, *Sete Canções Castelhana-Portuguesas de Rio de Onor* é uma obra maior do nosso repertório musical e um exemplo de valorização da cultura popular portuguesa.

O diálogo entre o acompanhamento e a voz é um elemento central nesta obra. No conjunto das sete peças, o compositor trata o piano não apenas como um suporte harmónico da canção, mas como um cúmplice igualitário na edificação da narrativa sonora e musical. A interação com a voz é cuidadosamente calibrada para que ambas as partes contribuam, sem se aniquilar, para a construção da narrativa. Outro elemento que gostaríamos de destacar é a forma como o compositor aborda os textos, demonstrando um profundo respeito pelo ritmo, pela prosódia e pela musicalidade das palavras. Acresce que, neste ciclo, é pela textura do acompanhamento que este trabalho é feito já que a nível melódico o compositor respeita, na totalidade, o anotado aquando da recolha musical.

Paralelamente, e embora *Sete Canções Castelhana-Portuguesas de Rio de Onor* tenha uma unidade estilística incontestável, queremos relevar o facto de cada peça possuir uma identidade própria. Algumas canções são introspectivas e melancólicas, evocando imagens de saudade e contemplação, enquanto outras têm um carácter mais vivo e dançante, refletindo a alegria e o vigor das tradições culturais deste lugar. Para além da sua relevância como obra musical, *Sete Canções Castelhana-Portuguesas de Rio de Onor* possui um valor simbólico importante. Esta obra faz parte de um conjunto de peças que comprova o compromisso estabelecido por Fernando Lopes-Graça para com a preservação e reinterpretação da cultura e tradição musicais portuguesas.

As mãos e os frutos de Eugénio de Andrade pela mão de Fernando Lopes-Graça

“‘Tu’ habitaste um planeta desaparecido. Não podias adivinhar que o que te cercava era mais estranho que a face escondida da lua. Se tivesses sabido que o granito triste, as mãos terrosas, as camisas encardidas da tua gente, seus gestos, suas palavras já haviam morrido há séculos e te batiam no rosto como a luz das estrelas há muito extintas, terias sido mais atento. Assim tudo te passou como água entre os dedos.”

Eduardo Lourenço

A música é uma arte que inexoravelmente entra em diálogo com outras áreas da criação artística. A musicalidade inerente à composição de um discurso que se faz de sons, encontra, muitas vezes, uma musicalidade inerente ao uso da palavra. A sonoridade destas, que de musical se mostra e revela em alguns autores, é objeto certamente de trabalho para aqueles que se dedicam à escrita, encontrando em alguns deles um enlevo maior fruto da mestria com que dedicam à sua arte. Diálogos de arte, mas também de intenções e possibilidades criativas, vão-se formando e identificando ao longo da história da música, propondo-nos a fruição da sua alma. Iminentemente discursiva e apelativa do uso da palavra, encontramos na obra de alguns compositores o seu uso meticuloso e sábio. A isso não ficamos indiferentes quando nos confrontamos com a obra de alguns dos nossos maiores compositores, encontrando na obra de Lopes-Graça não só o uso da palavra como gatilho da sua ação interventiva a nível político e social, como enquanto meio de transmissão da sua intenção e alma criativas.

Neste sentido, procurando um qualquer registo que coloque em conexão o diálogo próximo que se estabelece entre som e palavra, revela-nos a mestria do compositor, sustentado que se encontra sempre por obras maiores da nossa poesia e literatura contemporâneas. Neste diálogo, encontramos de forma superlativa a obra de Eugénio de Andrade. Fernando Lopes-Graça enquanto compositor, e Eugénio de Andrade enquanto poeta, divulgam-nos o modo como percebem o mundo e a arte e, sobretudo, conseguem perscrutar a intenção e a alma dos acontecimentos que servem de base ao enunciar da sua obra. A

música de um e a poesia de outro bebem das capacidades criativas de ambos, num conjunto de obras que concebem conjuntamente. Referimo-nos aos ciclos de peças *As Mãos e os Frutos* (Andrade, 1948; Lopes-Graça, 1959), *Mar de Setembro* (Andrade, 1961; Lopes-Graça, 1975) e *Aquela Nuvem e Outras* (Andrade, 1986; Lopes-Graça, 1986) do compositor Lopes-Graça, baseadas que são nas obras homónimas de Eugénio de Andrade, mas também alguns poemas soltos do escritor que foram sabiamente redimensionados pelo compositor em obras que não sendo ciclos, mereceram desta a sua melhor e mais atenta consideração. Enumeramos as peças *Nana* (1957) composta sobre poema de Eugénio de Andrade pertencente ao seu primeiro livro de poemas intitulado *Adolescente* (1942), livro que o autor desconsidera do seu catálogo, à semelhança de um outro que intitula de *Pureza* (1945) e do singelo poema *Narciso* (1940) (Hora, 2018).

Fernando Lopes-Graça e Eugénio de Andrade mantiveram ao longo do tempo uma relação que lhes permitiu criar obras de inegável valor artístico. A sua relevância permite que Tiago Manuel da Hora (2018, p. 11-12) afirme que:

“Da comunhão artística que compositor e poeta cultivaram ao longo de cerca de quatro décadas (entre 1956 e 1993), [resultasse] um legado que funde a música e a poesia numa obra de referência, elevando a herança cultural que ambos [dinamizavam] de forma plena e insuperável”.

Lopes-Graça inicia a composição da obra *As Mãos e os Frutos* depois de lançado o repeto por um amigo comum, Manuel Dias da Fonseca (1923-2015), que um dia incentiva o compositor a iniciar a escrita de um ciclo de canções sobre a obra de Eugénio de Andrade. Sabemos que a tarefa não foi fácil. Somente depois de mais de três anos o compositor sente que dá forma à sua obra. Se numa primeira fase se sente incapaz de enaltecer com a sua música e capacidade inventiva a obra de Andrade, pouco depois é a necessidade de encontrar o que apelida de bom “tom” para os seus versos que o angustia. Depois ainda se aflige com o número, a sequência e o sentido que à ordem dos poemas deve dar. Todas estas inquietações são expressas na correspondência que mantém com Eugénio de Andrade, nela revelando a forma que encontraram de comunicar e de se aquietarem mutuamente.

“E sabe também? Tenho vergonha de lhe confessar que o gostoso projeto de musicar algumas das suas lindas poesias de ‘As mãos e os frutos’ se gorou – isto é: eu em verdade comecei a dar-lhe realização (já lhe havia dito, creio), mas nada de jeito me saiu da cansada inspiração. Não atinei com o tom conveniente para os seus versos ou, então, o que me parece mais certo, estou liquidado como compositor” (Hora, 2018, p. 25-26).

Mas o compositor não desiste da sua composição e, em missiva datada de vinte de janeiro de 1959 informa Eugénio de Andrade que finalmente a obra avança. Lopes-Graça inicia a carta agradecendo a oferta de seu amigo para logo lhe dizer que:

“após alguns anos (já nem sei quantos!) de dúvidas e desesperos, de renúncias e novas tentativas, de acabamentos e refazimentos, completei o ciclo de ‘As mãos e os frutos’. Julgava-me incapaz de chegar ao termo da tarefa que me tinha imposto gostosamente, seduzido pela beleza e musicalidade tão sensível dos seus poemas. Mas não lhes achava o ‘tom’ justo, a expressão a um tempo depurada e premente que eles requeriam. Sentia que os musicava com mão pesada, que aquilo merecia outra coisa, algo mais alado, mais subtil, mais íntimo, a que eu não estava muito feito – e agora mesmo, tendo-me resolvido ao derradeiro esforço (será o derradeiro!), limada a obra, expurgada de escórias e superfluidades (definitivamente?), eu duvido que tenha composto alguma coisa que valha a pena, alguma coisa que se imane do clima da sua poesia. Paciência. [...] não fora a espécie de dívida que tinha para consigo, e também o desafio que lancei a mim mesmo (no fundo mais um teste consciente das minhas capacidades musicais, que não tenho em grande conta), parece-me que tinha desistido de ‘As mãos e os frutos’, como estou desistindo há tempo de quaisquer composições ambiciosas...” (Hora, 2018, p. 27).

A obra de Eugénio de Andrade é, efetivamente, magistral. Plena de musicalidade, de sons e tons, temas e melodias que inebriam aqueles que se propõem a destapá-la, como a destapou Lopes-Graça,

“Encontramos, na sua poesia, algumas repetições obsessivas de temas, palavras, expressões ou imagens que atestam as suas preferências solares, mas também algumas que podemos adjectivar de nocturnas, que se vão transformando para dar lugar sucessivamente a novas palavras e imagens. De resto, é o próprio poeta o primeiro a reconhecer a sua atracção pelas metamorfoses que surgem frequentemente na sua poesia” (Oliveira, 2010, p. 5).

Os temas, as sonoridades, as narrativas, as subtilezas, os enlances e desenlaces entre os elementos propostos por Andrade serão aquilo que permitirá ao compositor desenhar o seu ciclo de peças. De entre o conjunto de poemas proposto por Andrade, o compositor escolhe aqueles que lhe permitem definir um fio condutor ao seu discurso e às três atmosferas basilares definidoras do discurso do poeta (Hora, 2018).

Além disso os poemas escolhidos e a sequência que deles propõe, tem em conta algumas características propiciadoras da sua ação enquanto compositor seja ao nível das texturas e ambientes musicais criados, seja ao nível rítmico e métrico que explorará em

cada peça de modo a melhor dizer o expresso por Andrade. De acordo com Lopes-Graça (1989, p. 55),

“A melhor prosódia é evidentemente a que sabe conciliar as exigências do ritmo poético com o ritmo musical. É óbvio que o ritmo musical não deve ignorar o ritmo poético ou conflitar abertamente com ele; mas também se torna evidente que o ritmo poético não deve escravizar o ritmo musical, quando uma certa independência deste é às vezes até necessária para melhor valorizar e realçar as intenções expressivas do texto literário”.

Neste sentido, e como resultado do apreço que Lopes-Graça detém pela obra e poesia de Andrade, vimos despoletar um conjunto de obras que inclui alguns ciclos de canções dos quais destacamos, como já referido, as obras *As mãos e os frutos* e *Mar de Setembro*, alvo da nossa atenção e análise ao longo deste trabalho.

Eugénio de Andrade, sábio manipulador da palavra, sabe que esta pode estabelecer uma relação proveitosa com o som. Os seus textos, enobrecidos pelos sentidos e intenções comunicativas que lhes estabelece, mas também pela comunicação edificada pelo sonoro proveniente da declamação, quando não do cantar, da palavra, da frase, do texto, que se ergue nos ritmos, nuances e timbres, que muito encorpam o seu comunicar, mostram-se já musicais ao compositor. Essa relação faz-se maior e mais profícua à medida que o poeta oferece o seu canto. Se numa primeira fase esta relação é ainda tímida, ela ressalta na sua obra principalmente a partir de *As mãos e os frutos*, publicada em 1948.

Segundo o expresso por Tiago Manuel da Hora (2018, p. 12-13),

“A música é um mote unificador em *As mãos e os frutos*, como se pode conferir logo no segundo poema do livro: Cantas. E a vida fica suspensa. / É como se um rio cantasse: / em redor é tudo teu: / mas quando cessa o teu canto / o silêncio é todo meu”. (...) [Se o canto é necessário para vitalizar e transmitir um sentido das palavras, podemos afirmar que,] Para Eugénio de Andrade poesia e música, leitura e canto, som e silêncio, constituem um universo próprio, conjunto, como uma nova forma de discurso artístico, numa dialética onde a inteligibilidade é concretizada através da fusão desses elementos. É um exercício difícil tentar encontrar um livro seu onde não nos deparemos com uma referência à música, ao canto, ao som”,

pois que de som e de música se faz a sua obra.

De referir ainda que Andrade nos diz na separata que intitula “Nos 70 anos de Lopes-Graça” que,

“Das relações entre música e poesia talvez valha a pena falar um pouco mais, porque a expressão vocal é sem dúvida o pulsar real da obra de Lopes-Graça. Tais

relações são antigas e apaixonadas: desde as melodias iniciais sobre sonetos de Antero nunca mais cessam, continuando a palavra poética a enaltecê-lo [...]. Ele não abdica de sonhar essa aliança primogénita entre palavra e música, fazendo de ambas uma única e crispada alegria” (2022, p. 113-114)¹⁶⁵.

Lopes-Graça possui uma vasta produção de obra que se funda sobre poesia de autores portugueses que não só Eugénio de Andrade. No que à colaboração entre os dois diz respeito, esta remonta ao ano de 1956. Da vasta correspondência que trocam ressalta o conjunto da informação que constroem sobre o processo criativo da obra que nos propomos aqui destapar. Da sua leitura percebemos que só em 1959 Lopes-Graça encontra então um fio condutor para enformar a sua proposta de obra, finalizando o conjunto de onze canções sobre poemas retirados da obra homónima de Eugénio de Andrade, uma obra que comporta um total de trinta e seis poemas (primeira edição).

Se a obra de Andrade possui um conjunto de trinta e seis poemas e a de Lopes-Graça somente onze, visível é a ação do compositor que não se limita a musicar o conjunto dos poemas propostos pelo poeta, definindo uma outra proposta de obra a partir da primeira construída pelo poeta. Averiguando a proposta de Lopes-Graça, compreendemos que os poemas são apresentados por ordem diversa daquela de Andrade, de modo a conseguir um “fio condutor que percorre [segundo Hora,] três atmosferas basilares” (Hora, 2018, p. 14). Neles podemos aferir ainda distintos tipos de exaltação, nomeadamente a amorosa que aflora em “Quando em silêncio passas entre as folhas” e “Tu és a esperança, a madrugada”. A introspeção e melancolia dimana de “A tua vida é uma história triste”, terminando num enquadramento mais denso onde a noite será valorizada: “Ó noite, porque hás-de vir sempre molhada”, a última canção do ciclo, o culminar de todo o processo e progresso de envolvimento dos amantes¹⁶⁶.

Sabemos que Lopes-Graça duvida constantemente das suas escolhas:

“Terei escolhido bem? Talvez a sequência lhe não agrade, não agrade ao Poeta. A mim, afigura-se-me que nela há uma certa unidade, ou, por outra, um certo desenvolvimento ou progressão ‘dramática’, de acordo com a minha ideia inicial (tanto quanto possível construí-la, ‘fabricá-la’, a partir de um livro onde ela porventura não existe explicitamente): a da marcha da exaltação para a renúncia amorosa, da confiança para o esquecimento, da companhia para a soledade (ou qualquer coisa

¹⁶⁵ A aliança ora descrita, vemo-la tomar forma no manancial de obras que o compositor forma englobando a presença de um texto, de uma poesia ou de uma componente imagética que sobressai do uso da palavra.

¹⁶⁶ Este livro é um elogio ao amor e à relação amorosa que o seu autor detém e que sublima em páginas de inegável beleza e sedução. O autor oferece os frutos que ressaltam da sua relação amorosa numa dádiva que é realizada pelas suas/nossas mãos.

que equivalha a estes ‘binómios’ afectivos). Visto este esquema, afigura-se-me que a última canção (que é também o último poema do livro) destoa psicologicamente” (Hora, 2018, p. 28).

Toda esta dialética e dualidade brota na construção poética e musical que descobre a relação amorosa de Andrade. Ela é visível ao nível do conteúdo sugerido pelo compositor, seja na determinação melódica, rítmica, harmónica, métrica e timbrica das diferentes peças que compõem o ciclo, como ao nível da sua forma. De notar ainda que a última peça deste ciclo de canções, e que já não se encontra nas edições que se sucedem da obra de Eugénio de Andrade, colhe junto do poeta igual opinião. Em carta de 28 de janeiro de 1959, a Lopes-Graça, Eugénio de Andrade afirma que

“Concordo consigo: a última canção do ciclo também se passa fora do clima psicológico que a sua escolha propõe, escolha que aprovo inteiramente, sugerindo-lhe (e v. dará o valor que entender a tal sugestão) que talvez o ciclo pudesse terminar com ‘Terra: se um dia lhe tocares...’. No mesmo ciclo, por estar dentro do mesmo clima, poderia ser incluído o poema ‘Espera’ (págs.31) que não ficaria mal depois do 7.º poema. Enfim, são essas sugestões, que me permito por v. me ter dito que gostaria de falar comigo destas questões” (Hora, 2018, p. 29).

Ainda, e em relação à escolha do último poema, e em carta de Lopes-Graça a Eugénio de Andrade, a dúvida persiste, pois, que ele afirma,

“Falemos de ‘As mãos e os frutos’. Como eu calculava, também V. acha que a última canção, ‘Ó noite, porque hás-de vir sempre molhada’, está, psicologicamente, um tanto deslocada no ciclo. Tem sido, porém, matéria de dúvida e excogitação resolver-me a suprimi-la, pois que, musicalmente e, digamos, arquitetonicamente, me parece ela coroar perfeitamente o ciclo. Pensando bem, afinal, o tema da ‘noite’ não é inteiramente estranho ao ciclo: dois dos poemas: ‘Se vens à minha procura’ e ‘Onde me levas rio que cantei’, a evocam, e quase poderíamos dizer que nele as notas dominantes são o amor e precisamente a noite (esta, é certo, mais como sugestão e elemento fluídico, se assim me posso exprimir). Enfim, é caso ainda para pensar e voltar a pensar” (Hora, 2018, p. 31-32).

Para traduzir todo este universo e a escalada de intensidade e a exaltação da escrita de Andrade, Lopes-Graça

“aplica uma abordagem musical extremamente fiel que salvaguarda a inteligibilidade do discurso poético de Eugénio de Andrade, na medida em que as atmosferas musicais e toda a construção melódica e harmónica de cada canção refletem o pendor dramático e

as diferentes tonalidades do conteúdo literário. Sem dúvida que o autor tinha encontrado o melhor ‘tom’ para abordar a poesia de Eugénio” (Hora, 2018, p. 14).

E a isso consente a resposta de Eugénio em carta de 4 de fevereiro onde se lê

“Aceitemos o ciclo tal qual está. Você deve ter razão. Todos os amantes são len-dários, todos têm uma face branca e matinal e outra nocturna e orvalhada. E todos caminham ao encontro da noite que, impiedosamente, os devora. O mundo é de-masiado frágil para os amorosos...” (Hora, 2018, p. 33).

Ainda depois de terminada a obra, Fernando Lopes-Graça afirma que fez uma desco-bera, que a ele próprio o surpreendeu:

“a de que no ciclo de ‘As mãos e os frutos’, se não há propriamente recorrência de temas (a não ser na última canção [...]) há, em todo o caso, a larga frequência de um característico desenho melódico, que evoluciona num curto âmbito de uma terceira, ora maior ora menor, ora ascendente ora descendente (por vezes, mesmo, combinando as duas espécies e os dois sentidos). É possível que esta descoberta se alargue a mais aspectos do material musical, mas eu agora não tenho tempo para aprofundar o caso. Esse material acha-se assim de certo modo unificado, graças ao aparecimento em todas as canções do dito desenho; mas o certo é que eu não procurei essa unidade deliberadamente, a priori, e, se ela de facto existe (pode ser que eu sofra de qualquer ilusão, ou esteja a forçar as coisas), tenho-a como resultado de um trabalho do subconsciente, que só agora, à análise da obra, se revela” (Dias da Fonseca, 1995, p. 46-47).

De todos estes elementos, e da sua sábia manipulação, surge uma obra de inegável valor estético-musical. Mas a tarefa não foi fácil. Da correspondência trocada entre poeta e compositor, retiramos que todo este processo foi complicado e sujeito a alterações constantes, não só por dificuldade em encontrar o bom tom para a sua composição, como de um cantor que traduzisse as ideias do compositor, como ainda da disponibilidade logística para espaço e data que fosse conveniente para a sua estreia¹⁶⁷. Acresce o facto de que o compositor receava a forma como o público pudesse acolher a obra dada a sua complexidade¹⁶⁸. Nesse sentido, é pedido a Francine Benoit (1894-1990) que escrevesse um artigo

¹⁶⁷ A obra estreou a 20 de dezembro de 1959, no Ateneu Comercial do Porto, com o tenor Fernando Serafim e Lopes-Graça ao piano.

¹⁶⁸ Lopes-Graça sugere numa das suas missivas que seja feita a publicação de um artigo na imprensa, para preparar o público para tal evento, o que veio a acontecer no jornal o Comércio do Porto de 8 de dezembro de 1959.

que elucidasse o ambiente poético e musical da obra. Nele, Benoît assevera a capacidade que Lopes-Graça detém para

“conciliar, no caso das canções *As mãos e os frutos*, a variedade da acentuação poética e o capricho do verso muitas vezes irregular com a segurança dum ritmo musical não menos maleável em si” [, ritmo esse que reflete numa] “pulsação entregue ao piano (...) muitas vezes febril, de assombrosa potência em relação ao conteúdo poético, e onde nos parecem pairar – honra seja a Lopes-Graça – as sombras de Schubert, Schumann e Hugo Wolf” (Hora, 2018, p. 15).

Mas o seu receio persiste pois que Lopes-Graça sugere a Andrade ser de todo

“conveniente preparar o público do Porto (pelo menos aquelas dezenas de pessoas que acaso irão ao Ateneu) para a audição de uma obra nova e quiçá estranha para ele (*As mãos e os frutos* não são positivamente dodecafónicas, mas temo que não apreendam a obra assim de chofre), por meio de um artigo [de] publicidade possivelmente no suplemento do C. do P. [Comércio do Porto]” (Hora, 2018, p. 45).

Se o seu receio à época é grande, também grande e eloquente é a obra que nos deixa e que passamos agora a analisar de modo mais detalhado do ponto de vista formal e de conteúdo.

Estrutura poética

Lopes-Graça estrutura um ciclo de peças das quais ressalta uma sequência de poemas que segue, em número e ordem, uma estrutura diferente de Andrade pondo em relevo a descoberta do amor por parte do poeta e a sua importância para aquilo que se segue, não só na vida, como na obra do autor¹⁶⁹. Esta estrutura, que segundo Lopes-Graça foi difícil de atingir não só pela complexidade da escrita de Eugénio de Andrade como pela sofisticação da escrita dos dois autores, por longo tempo não satisfaz o compositor. Da troca de correspondência entre os dois, ressalta a necessidade de encontrar o bom tom, aquele que daria voz aos poemas de Andrade sem lhe retirar a força interior e a beleza da sonoridade das suas palavras. Contudo, se a tarefa se mostra custosa, as imagens poéticas e as paisagens que o autor cria são transportadas pelo sonoro de Lopes-Graça num imbricado jogo de cores e de símbolos

¹⁶⁹ Como proposta o compositor sequência os seguintes poemas: 1.º – Só as tuas mãos trazem os frutos; 2.º – Não canto porque sonho; 3.º – Quando em silêncio passas entre as folhas; 4.º – Tu és a esperança, a madrugada; 5.º – Hoje deitei-me ao dado da minha solidão; 6.º – Impetuoso, o teu corpo é como um rio; 7.º – A tua vida é uma história triste; 8.º – Se vens à minha procura; 9.º – Onde me levas, rio que cantei; 10.º – Terra: se um dia lhe tocares; 11.º – Ó noite, porque hás-de vir sempre molhada.

que traduz, no nosso entender, da melhor forma o interior poético e musical da palavra e da intenção criativa e expressiva de Andrade. A escolha revela um fio condutor, uma história confidenciada a pouco e pouco, na ternura da palavra, na complexa articulação de humores e rumores que desenvolvem as relações amorosas que o poeta vive e revive a cada outono da vida. E tal como num acorde perfeito, o mesmo acorde onde Eugénio de Andrade descobre as paisagens sonoras da infância, na canícula do sol e da lua, nos campos áridos e quentes que a paixão acalenta, nos luars que os corpos contornam e as mãos alimentam, as mesmas mãos que no primeiro dos poemas que Fernando Lopes-Graça escolhe para iniciar a sua obra, trazem os frutos pois que: “Só as tuas mãos trazem os frutos” (Andrade, 1995, p. 1), os frutos do amor e, também, da solidão, “só elas despem a mágoa / destes olhos, e dos choupas, / carregados de sombra e rastos de água” (Andrade, 1995, p. 1).

A água, que dos seus olhos jorra e que o solo alimenta, que os choupos seguram intentando um céu onde, “Só elas são / estrelas penduradas nos meus dedos. / – Ó mãos da minha alma, / flores abertas aos meus segredos.” (Andrade, 1995, p. 1). Ora, se é nas tuas mãos que o meu rosto se ilumina e carícias sorve, é nos sonhos que acalenta, que se erguem os cantos revelados no segundo dos poemas utilizados por Lopes-Graça: “Não canto porque sonho, mas porque és real. / Canto o teu olhar maduro, / o teu sorriso puro, / a tua graça animal. // Canto porque sou homem. / Se não cantasse seria / o mesmo bicho sadio / embriagado na alegria / da tua vinha sem vinho” (Andrade, 1995, p. 27). E prossegue destapando o desejo que o consome na descoberta do corpo, matriz de desejo e inquietação, sublimado no texto onde afirma que “Canto porque o amor apetece. / Porque o feno amadurece / nos teus braços deslumbrados. / Porque o meu corpo estremece / por vê-los nus e suados.” (Andrade, 1995, p. 27) Esse amor continua a ser revelado no terceiro dos poemas que encontramos na obra de Lopes-Graça. Neste poema, o autor guia-nos pelo processo de descoberta do amor e da paixão carnal: “Quando em silêncio passas entre as folhas, / uma ave renasce da sua morte / e agita as asas de repente; / tremem maduras todas as espigas / como se o próprio dia as inclinasse, / e gravemente, comedidas, / param as fontes a beber-te a face.” (Andrade, 1995, p. 19). Entrevendo que o seu amor surja pelos campos que tocam os seus olhos, diz-nos que é ele a esperança, a madrugada.

E no seu dizer percebemos as confissões de amores outonais revelados nas florais imagens dos campos da Beira-Baixa, onde as cores das searas e dos pomares desenvolvem frutos, onde a água em estado líquido se cruza com a bruma das manhãs, e a luz do sol permanece nos amanheceres noturnos que divulgam paixões trazidas de noites claras de luas poderosas e significantes. São as lutas titânicas das forças da natureza que se fazem presentes na vida do poeta e do homem. Para Andrade, o destinatário destes seus poemas é a esperança e a madrugada nascida em tardes cálidas de setembro quando a luz se torna mais perfeita e doirada, enaltecendo as formas e os contornos de um corpo, do objeto

amado: “Tu és a esperança, a madrugada. / Nascestes nas tardes de setembro, / quando a luz é perfeita e mais doirada, / e há uma fonte crescendo no silêncio / da boca mais sombria e mais fechada. // Para ti criei palavras sem sentido, / inventei brumas, lagos densos, / e deixei no ar braços suspensos / ao encontro da luz que anda contigo, [reafirmando no final que,] Tu és a esperança onde deponho / meus versos que não podem ser mais nada. / Esperança minha, onde meus olhos bebem, / fundo, como quem bebe a madrugada.” (Andrade, 1995, p. 85)

Este poema testemunha da paixão e inquietação que deposita nas palavras com que bebe a solidão no quinto dos poemas que o compositor escolhe para desenvolver a sua obra. A solidão que o poeta nos apresenta é exposta no encontro dos amantes que descobrem o fogo da solidão porque, naquele dia, quando se deitaram, o poeta percebe que se deitou ao lado da sua solidão. “Hoje deitei-me ao lado da minha solidão. / O seu corpo perfeito, linha a linha, / derramava-se no meu, e eu sentia / nele o pulsar do próprio coração. // Moreno, era a forma das pedras e das luas. / Dentro de mim alguma coisa ardia: / a brancura das palavras maduras / ou o medo de perder quem me perdia. // [E assume:] Hoje deitei-me ao lado da minha solidão” (Andrade, 1995, p. 81)¹⁷⁰.

No sexto poema proposto por Lopes-Graça, o décimo oitavo da obra de Andrade, o poeta entende o que sente ao toque do corpo do amante pois que: “Impetuoso, o teu corpo é como um rio” (Andrade, 1995, p. 57), o mesmo rio que banha e acalenta as emoções nascidas nas tardes de setembro onde o outono irrompe e a fé se esvai. E nesse rio, onde o seu corpo se perde, surge a escuta atenta das tormentas do amor, pois que: “Se escuto, só ouço o teu rumor. / De mim, nem o sinal mais breve.” (Andrade, 1995, p. 57). Emudecido e embevecido pela descoberta que efetua, é na imagem dos gestos que traçou, que encontra o corpo que irrompe puro e completo. “Por isso, rio foi o nome que lhe dei” (Andrade, 1995, p. 57). E termina confessando, que “nele o céu fica mais perto” (Andrade, 1995, p. 57). Mas nem tudo se mostra prazeroso ao longo deste amor. No poema e peça seguintes, a sétima, Andrade descobre que “A tua vida é uma história triste” (Andrade, 1995, p. 95). O poeta vê no outro a mesma tristeza, a mesma angústia e a mesma inquietação que nele experimenta. E confessa que se sente preso, prisioneiro de um amor que, em vez de lhe trazer felicidade, lhe tortura a alma e o coração. “A tua vida é uma história triste. / A minha é igual à tua. / Presas as mãos e preso o coração, / enchemos de sombra a mesma rua.” (Andrade, 1995, p. 95). E a escrita revela as antípodas da sua existência pois que: “A nossa casa é onde a neve aquece. / A nossa festa, onde o luar acaba. / Cada verso em nós próprios apodrece, / cada jardim nos fecha a sua entrada.” (Andrade, 1995, p. 95).

¹⁷⁰ O autor confia ainda a descoberta do amor e da entrega que consagra, pois, que longamente bebeu “os horizontes. / E longamente fiquei até sentir / o meu sangue jorrar nas próprias fontes” (Andrade, 1995, p. 81).

Mas nesse vai e vem de emoções, o poeta não desiste de procurar a felicidade e no oitavo poema informa o seu pretendente que: “Se vens à minha procura, / eu aqui estou.” (Andrade, 1995, p. 41). Admitindo que espera pelo amor, em noite de luar, sempre a lua, elemento feminino que dá vida e nutre, que dirige ventos e marés, que acolhe sem amargura o amor que anafa e acalma em fim de noite outonal, ele informa-nos que: “Se vens à minha procura, / eu aqui estou. Toma-me, noite, / sem sombra de amargura, / consciente do que dou.” (Andrade, 1995, p. 41). Mas esta dualidade que está presente desde o início da obra é vista como um bem maior. O autor apela a que o seu amante se repaste no seu amor. “Nimba-te de mim e de luar. / Disperso em ti serei mais teu. / E deixa-me derramado no olhar / de quem já me esqueceu.” (Andrade, 1995, p. 41). Já no nono dos textos, o poeta indaga das intenções do seu galanteador. “Onde me levas, rio que cantei, / esperança destes olhos que molhei / de pura solidão e desencanto?” (Andrade, 1995, p. 87). Nestas questões o autor admite que esse amor lhe acarreta solidão e desencanto, mas não desiste e continua a averiguar: “Onde me levas?, que me custa tanto. // Não quero que conduzas ao silêncio / duma noite maior e mais completa, / com anjos tristes a medir os gestos / da hora mais contrária e mais secreta. [E roga:] Deixa-me na terra de sabor amargo / como o coração dos frutos bravos, / pátria minha de fundos desenganos, / mas com sonhos, com prantos, com espasmos.” (Andrade, 1995, p. 87). Admitindo que a “Canção, vai para além de quanto escrevo / e rasga esta sombra que me cerca. / Há outra face na vida transbordante: / que seja nessa face que me perca.” (Andrade, 1995, p. 87). No décimo poema escolhido, é o medo da escura e eterna noite que vela sobre os seus olhos sem raios de luar pedindo-lhe que seja leve e que no silêncio medre o eterno amor, que o poeta atormenta. “Terra: se um dia lhe tocares / o corpo adormecido, / põe folhas verdes onde pões silêncio, / sê leve para quem o foi contigo. // Dá-lhe o meu cabelo para sonho, / e deixa as minhas mãos para tecer / a mágoa infinita das raízes / que no seu corpo um dia hão-de beber.” (Andrade, 1995, p. 59). A quebra e a perda ressurgem no último dos textos escolhidos por Lopes-Graça, o décimo primeiro poema. Nele, Eugénio de Andrade assume a tristeza do afastamento e da noite que aparta os amantes depois de neles ter depositado o fogo da paixão. “Ó noite, porque hás-de vir sempre molhada / Porque não vens de olhos enxutos / E não despes as mãos / De mágoas e de lutos! / Porque hás-de vir semi-morta, / Com um ar macabro e de bruxedo, / E não despes os ritos, o cansaço, / E as lágrimas e os mitos e o medo!” (Lopes-Graça, 1960, p. 30-31). Indaga ainda porque a noite, metáfora do amor eterno, não se derrama na terra através da luz que ilumina e desfaz a agonia do amor inacabado, “Porque não vens natural, / Como um corpo sadio que se entrega, / E não destranças os cabelos, / E não nimbas de luz a tua treva! / Porque hás-de vir com a cor da morte / Se morta já temos nós / Porque adormeces os gestos, / Porque entristeces os versos, / E nos quebras os membros e a voz! (Lopes-Graça, 1960, p. 31-32). Contudo, é na noite que a

morte prediz, no silêncio que a alma tortura e no luar que mistérios revela, sem luas e sem estrelas, que o autor apela à vida que o raiar do sol profetiza. “Porque é que vens adorada / Por uma longa procissão de velas, / Se eu estou à tua espera em cada estrada / Nu, inteiramente, nu, / Sem mistérios, sem luas e sem estrelas! / Ó noite eterna e velada, / Senhora da tristeza, sê alegria! / Vem de outra maneira ou vai-te embora, / E deixa romper o dia!” (Lopes-Graça, 1960, p. 32-34).

Da estrutura dos poemas escolhidos por Fernando Lopes-Graça, ressalta uma narrativa onde não só o amor e a paixão se constroem, como o elemento água se mostra onnipresente. Acompanhando todas as fases da narrativa, surge nas lágrimas e nas linhas de água que rodeiam os choupos, no suor que brota do corpo dos amantes, nas fontes e nos cursos de água. No final, supõe-se no rio e nas lágrimas que se desprendem do olhar, assim como nas raízes que no seu corpo hão-de beber. Termina, anunciando a noite que vem sempre molhada, o culminar de toda a exposição construída ao longo destes poemas e peças musicais.

Componente musical

No que concerne as escolhas de Lopes-Graça relativamente a estrutura das peças ao nível dos andamentos e da tipologia de compassos, somos a referir que traduzem o ambiente sonoro das palavras, da narrativa, das intenções criativas e expressivas referidas. Assim, e na primeira canção, sobre o poema *Só as tuas mãos trazem os frutos*, Lopes-Graça usa um andamento *Lento*, e tempos de divisão binária para ambos os instrumentos (voz e piano). A marcha lenta e grave, lembra o toque de finados e a ressonância que procede do toque dos sinos que ainda hoje tinge de cor as planícies da raia. O cintilar das estrelas e do luar desenham-se numa dança de dois elementos musicais contrários (os dois amantes), numa luta desigual de forças que se nutre dos valores curtos atribuídos à linha do canto, sustentados numa articulação sincopada presente na linha do piano. As duas linhas traduzem uma certa ondulação corporal que também está presente nos cursos de água que irão pulular ao longo de toda a obra (Lopes-Graça, 1960, p. 1-2).

Na segunda das canções construída sobre o poema *Não canto porque sonho*, o andamento escolhido *Con passione* (semínima= 100) dá-nos a indicação de uma certa agitação, a mesma que ressalta do uso de uma contínua articulação de duas quiálteras de cinco semicolcheias (divisão irregular do tempo) num movimento ascendente e descendente (qual embalo na noite), e o sobre o qual se desenvolve uma linha apoiada em melismas que denotam influências do Norte de África tão apreciados na zona da raia onde o poeta nasce. O compasso, à semelhança da primeira das peças, é o binário simples (2/4) (Lopes-Graça, 1960, p. 3-6).

Na terceira, *Quando em silêncio passas entre as folhas*, a oposição dos dois amantes vislumbra-se na estrutura do texto musical e no combate de forças que se desenha ao longo das páginas musicais. Se esta peça tem a indicação *Lento* (semínima= 42) para a linha do canto, usando o compasso binário simples (2/4), no piano vemos a mesma indicação metronómica, para um compasso binário composto (6/8). O compositor explora assim, a sobreposição de dois contrários, assumindo aqui a existência de dois seres distintos que se confrontam, mas que conseguirão o entendimento a partir do compasso nove, onde se juntam numa narrativa construída seguindo um mesmo compasso, o ternário composto (o número três num apelo à perfeição) e num binário simples com a indicação *Animato e crescendo* para a indicação *Mosso* (semínima= 132) já no compasso onze. Este confronto atinge o seu apogeu no compasso treze onde a indicação do autor é *Presto* (semínima= 160) num interlúdio só de piano, usando a divisão irregular do tempo presente na quiáltera de três nas duas linhas e que terá o seu apogeu no compasso vinte e quatro, quando numa linha descendente o piano repousa num *Lento, tranquilo* (semínima= 54), prenúncio do embalo que se dará (compasso vinte e seis) quando em *sotto voce*, “tremem maduras todas as espigas”. Neste ponto da obra, o piano assume a imagem da seara que ondula, na linha da mão esquerda num trémulo que repousará depois num movimento ondulante em arpejo ascendente e descendente, envolvendo a voz. É o embalo, o sono, o voo de aves, a ondulação de seara e a água das fontes, ilustrando o movimento que dá vida e que terminará com o entendimento dos dois corpos, ilustrados aqui pela voz e pelo piano, assumindo os dois o compasso binário simples num desfecho intemporal (Lopes-Graça, 1960, p. 7-9).

Na quarta das peças, Lopes-Graça apresenta uma peça em andamento rápido, *Con allegrezza* (semínima= 132) em compasso quaternário simples (4/4) (para os dois instrumentos). O texto de Andrade, *Tu és a esperança, a madrugada*, é trabalhado por forma a ilustrar a alegria e a exaltação com que o autor vê o destinatário do seu amor. Apoiado num movimento recorrente que assenta na repetição de um modelo rítmico no piano, o autor destapa uma dança na voz, assente na rítmica das palavras e nas imagens que as tardes de setembro lhe remetem quando a lua é perfeita e doirada. A contínua articulação rítmica, remete para uma oscilação que é interrompida no compasso vinte e três quando o autor efetua uma mudança de tempo para *Poco meno mosso, capriccioso* (semínima= 120), preparando assim o texto que irá ser dito na voz, uma dádiva que se patenteia nos frutos que são dados, com, e pelas mãos. Retoma depois, num retorno ao *Tempo I* e à mesma estrutura rítmica e melódica na voz e no piano, a dança frenética de dois contrários, num movimento ascendente e descendente (de queda) que culminará num dos pontos da obra no entendimento mútuo ainda que perene (Lopes-Graça, 1960, p. 9-13).

Em *Hoje deitei-me ao lado da minha solidão*, Lopes-Graça encontra o tom que mais se ajusta ao texto de Andrade, num confronto de métricas e de acentos presentes na articulação

entre compassos com o mesmo número de tempos, mas com acentuações contrárias. A um Tempo *Senza rigore* (semínima com ponto= 54) sobrepõe-se um tempo *Sostenuto* (semínima= 54) na voz, *senza pressa, tranquillo*, descobrindo um movimento baloiçante na contínua indicação de mudanças de andamento na voz e no piano. Da mesma forma, a alteração continuada de compasso lembra a luta e o desequilíbrio trazido aos corpos, e afirmada *Con eleganza* (semínima= 66), compasso vinte e um, quando retoma o *Tempo I come prima*, num retorno a nível formal, tal como na canção anterior, a uma morte anunciada pelo derramar do fluido vital, num *Poco vivo* (semínima= 80) (Lopes-Graça, 1960, p. 14-16).

O ímpeto criativo de Lopes-Graça atinge o auge, na sexta canção, num *Agitato* (mínima= 76) e num compasso binário (2/2) sobreposto a um compasso de 7/16 para o piano com a mesma indicação de tempo (76MM). *Impetuoso o teu corpo é como um rio* é uma oposição galopante de dois seres, um no piano e outro na voz, que se assumem como fontes contrárias de uma mesma solução. Se num primeiro tempo o piano se apoia num ostinato numa divisão truncada de 4+3 semicolcheias preenchendo assim o compasso de 7/16, a voz exalta o corpo do amante que, sendo como um rio, *Agitato*, é onde o autor se perde, em lutas que desaguam, compasso vinte e um, no compasso binário e num imbrincado jogo de modulações métricas com o intuito de irromper, puro e completo, para um *Agitato* (tempo I) que retoma os apoios rítmicos do piano, como que a exigir descanso perante o esgotamento dos corpos em oposição. E nesse derrame, nessa força que se esvazia, esgotam-se também os passos num subtrair de forças e de tempos de forma sucessiva num claro ritardando, coadjuvado pela indicação de tempo e o *poco ritard...* dos compassos finais (Lopes-Graça, 1960, p. 17-19).

Em *A tua vida é uma história triste*, o compositor opta por usar um tempo *Andante* (semínima com ponto = 69), e iniciar com a indicação de compasso ternário composto (9/8), num gesto melódico que conduz ao apelo ofegante que se encontra na linha do piano e ao grito que promana da linha da voz que se faz num crescendo e decrescendo dinâmico e temporal. Trazendo a alternância da divisão regular e irregular do tempo no mesmo compasso, alterna a velocidade de interpretação da linha melódica na voz e, mais uma vez, o autor define dois compassos distintos para a voz e o piano, numa dinâmica que nos sugere o confronto e a identidade contrária dos amantes. Duas histórias tristes, dois amantes apartados, dois destinos que se cruzam, permanecendo inolvidáveis (Lopes-Graça, 1960, p. 19-21)¹⁷¹.

Se vens à minha procura começa num tempo *Moderato* (semínima= 60) e compasso ternário simples (3/4). O piano apresenta uma linha no baixo construída sobre dois apoios

¹⁷¹ Nesta peça, Lopes-Graça acompanha todo o recitativo com uma cantilena chorosa e ofegante, contudo agradável ao ouvido.

sendo um deles sincopado, como se de passos se tratassem. Ilustra assim o ato de caminhar próprio de quem procura. E, sobre esse baixo, se desenrola toda uma linha melódica que expõe a ânsia do poeta em relação ao objeto do seu amor. Da mesma forma a linha superior do piano, em oitavas, reforça essa procura e o encontro que se anuncia na mudança de compasso e de textura, compasso vinte e cinco, onde enuncia *Tranquilo* (semínima= 54) *dolce*, num apaziguamento de forças pela comunhão que existe entre a voz inferior e superior do piano, homorritmicas e anunciado o fim pelo esquecimento pois que “E deixa-me derramado no olhar / de quem já me esqueceu (Lopes-Graça, 1960, p. 22-23).

Já em *Onde me levas, rio que cantei*, o compositor usa a mesma indicação metronómica num compasso binário (2/2) e num *Lento* (mínima= 46) para os dois instrumentos, anunciando o entendimento dos amantes e a aceitação da condução pela força da água do rio. Vislumbramos esta ação pois que este indaga, sobre um ritmo de divisão ternária que nos remete para a ondulação presente nas águas, “onde me levas rio que cantei, / esperança destes olhos que molhei / de pura solidão e desencanto.” Nesta procura de entendimento, o autor chega, compasso catorze, a uma indicação de tempo (mínima= 58-60) *Con passione*, e a estrutura rítmica do piano se intensifica pelo uso de valores de tempo mais curtos numa estrutura mais densa e mais rápida. E desta agitação resulta um retorno ao *Tranquilo* (Tempo I), compasso trinta e quatro, assim como o retorno à estrutura rítmico-melódica do início da peça, num claro retorno formal numa reexposição de conteúdos (Lopes-Graça, 1960, p. 24-28).

Em *Terra: se um dia lhe tocares*, Lopes-Graça assume a indicação *Fúnebre* (semínima= 46) e o compasso quaternário simples (4/4). Esta canção, a penúltima deste ciclo, anuncia o desejo do autor para que a morte seja branda e meiga. Numa dialética de sentidos, mostra-nos a vontade do autor em ajustar a dor que sente em relação ao corpo e à voz que não quer calada. O piano, num registo grave, prenúncio da tumba onde se deposita o corpo, agita-se numa dualidade de apoios rítmicos que contrastam com a linha melódica da voz. No final da peça, o piano incorpora os modelos rítmicos da voz numa aceitação da morte e do desejo que Andrade tem de dádiva. A comunhão se dá no poema e na música com a inclusão dos motivos da voz nas linhas do piano (Lopes-Graça, 1960, p. 28-29).

O noite, porque hás-de vir sempre molhada apresenta-nos um tempo *Andante* (semínima= 50) e a indicação de compasso quaternário simples (4/4). Da análise da peça ressalta a apresentação conjunta de uma série de elementos melódico-rítmicos presentes nas peças anteriores. No que concerne as distintas partes do poema, são retirados os elementos que compõem as diferentes linhas de modo a formar texturas que melhor se adequem ao texto a veicular. A rítmica das palavras é usada numa métrica que melhor se adequa do ponto de vista musical, sendo que conseguimos, a partir do texto musical, retirar os elementos que caracterizam as distintas fases de encantamento e evolução da relação amorosa dos

intervenientes e fonte de inspiração para o poeta. Se numa primeira fase o compositor usa o *Andante*, logo depois, e para caracterizar um outro ambiente sonoro usa o *Fúnebre* (semínima= 52) e só a voz, compasso trinta e dois, num ternário que embala e sugere o balouço e a ternura de um colo, mas que no caso será a morte. Uma nova textura se vislumbra, compasso quarenta e dois, numa métrica que nos remete para a canção número seis, pois que usa o compasso 7/8 com a mesma estrutura rítmica de apoio no piano (4+3), com a indicação *Furioso* (69MM) compasso quarenta e dois. Segue nesta estrutura somente por cinco compassos pois que, no compasso quarenta e nove, retoma a indicação *Tranquilo* (semínima= 54) e a voz remete para o compasso trinta e dois, mas numa terceira acima. Retomam-se ainda as estruturas rítmicas de canções anteriores no piano (compassos 49 a 56 e compassos 56 a 66) onde a ascensão e queda anteriores estão presentes nas quiálteras de cinco semicolcheias. No compasso setenta e um, *Sostenuto* (semínima= 50), o autor retoma uma estrutura homorritica no piano, em apoio à voz que desenrola uma linha melódica que concentra toda a riqueza deste ciclo de canções (Lopes-Graça, 1960, p. 30-35).

Da análise desta obra podemos concluir que a estrutura de Lopes-Graça assenta num fio condutor que lhe permitiu criar, a partir de uma estrutura mais alargada de poemas, um conjunto coerente de peças que narram uma história a partir das vivências do autor. A estrutura melódico-rítmica, tanto da voz como do piano, ilustram de forma irrepreensível os poemas escolhidos pelo compositor, dando a conhecer o âmago da poesia de Andrade. As peças fluem num jogo de entendimento e de contrários que resulta do enunciado no conjunto dos textos escolhidos e que nos leva, no final, ao entendimento entre as partes e ao repouso pela morte e pelo esquecimento dos amantes. Da estrutura alcançada por Lopes-Graça emerge a maestria do compositor naquilo que são as estruturas harmónicas e rítmicas, apoiadas numa explanação timbrica e métrica que traduzem a sonoridade da palavra de Andrade sem o agrilhoamento da quadratura do sistema tonal. Os compassos e as rítmicas usadas por Lopes-Graça, a par da tradução inteligente da componente voz, alterando-se ao sabor da intenção do autor conjuga, na força dos seus apoios, o ímpeto criativo de Andrade e a sublimação das forças criadoras dos dois autores. Palavra, som, ritmo e silêncio, pilares de uma estrutura linguística, poética e musical, das quais aqui deixamos alguns dos elementos que, pensamos nós, acicam a curiosidade e imaginação.

Mar de Setembro de Fernando Lopes-Graça: vieses sonoros e musicais em Eugénio de Andrade

“Somos hóspedes do instante, cada um de nós. Mas sempre com o sentimento de que cada esse instante não é diferente do que chamamos de eternidade, a eternidade como uma coleção de instantes. O tempo é feito desses instantes, de nada e de tudo ao mesmo tempo.”

Eduardo Lourenço

Da colaboração entre Fernando Lopes-Graça e Eugénio de Andrade refletimos agora sobre o segundo dos ciclos criados – *Mar de Setembro*, uma obra que, no nosso entender, desafia a beleza, o rigor e a delicadeza com que Eugénio de Andrade nos presenteia e cativa na sua obra homónima. Esta nova obra releva segundo Hora (2018, p. 15-16),

“um registo poético bem distinto de *As Mãos e os Frutos*, onde impera um carácter mais celebratório e efusivo. Neste segundo ciclo encontramos uma abordagem diferente por parte de Lopes-Graça. Se durante o processo criativo do primeiro ciclo de canções, assistimos a alguns avanços e recuos, bem como a uma maior partilha e justificação das opções estéticas e estruturais por parte do compositor para com Eugénio de Andrade, a concepção de *Mar de Setembro* terá sido bem mais reservada. Esta nova abordagem resulta desde logo de uma maior confiança entre a escrita do poeta e a interpretação do compositor, pois tal como refere, após *As Mãos e os Frutos*: “[a] mão já estava um pouco para os seus versos, para o seu especial ‘clima’ poético”.

Segundo o mesmo investigador, fruto da análise que apresenta de toda a correspondência que encontra entre Andrade e Lopes-Graça, foi durante o ano de 1962 que o compositor escreveu a Eugénio de Andrade informando que se encontrava na posse de um exemplar da sua obra poética – *Mar de Setembro*. O exemplar que possuía, como muitos outros livros de Andrade, havia-lhe sido oferecido pelo escritor. Na missiva que a este dirige, adverte-o de que o seu livro que este generosamente lhe tinha oferecido, lhe tinha servido de base à criação de um novo ciclo de canções, uma obra que acabava de escrever e que muito gosto teria de lhe enviar (Hora, 2018). Proposto sobre um conjunto de poemas

de Andrade, e composta entre 1961 e 1962 para comemorar o 1.º centenário do nascimento de Claude Debussy, o ciclo de canções *Mar de Setembro* é apresentada publicamente, em 1.ª audição, a 3 de fevereiro de 1963, num recital transmitido pela Emissora Nacional de Radiodifusão. Para tal, Lopes-Graça solicita a colaboração do tenor Fernando Serafim, cantor que já havia colaborado na apresentação da outra sua obra *As Mãos e os Frutos*. Neste contexto, assume a interpretação da parte de piano da obra musical que havia composto¹⁷².

No que concerne a componente poética, sabemos que Eugénio de Andrade escreveu grande parte dos poemas desta coletânea no País Basco, durante uma estadia de férias que aí realizou decorria o ano de 1961, incluindo um total de vinte e oito poemas (Andrade, 2013). Esmiuçando a sua proposta de obra, percebemos que *Mar de Setembro* apresenta características que nos permitem aferir da intensidade e profundidade dramáticas que, à semelhança do ciclo *As Mãos e os Frutos*, caracterizam a sua escrita, onde predominam formas exclamativas e quadros contemplativos diversos. Alcançamos também que o ambiente criativo e a atmosfera idílica e bucólica que ressaltam do conjunto da obra de Andrade foram sabiamente compreendidos e ilustrados pelo compositor. Recorrendo à articulação constante entre os dois estratos do discurso musical, ditos pelos instrumentos piano e voz, o modo como elabora toda a textura musical, bem como a oposição constante que sobressai das passagens onde as componentes do acompanhamento e da voz se dizem de forma isolada, mostra-nos o conflito e a oposição que se estabelece de forma eficaz e constante entre as duas personagens da narrativa (Lopes-Graça, 1975)¹⁷³.

Segundo Tiago Manuel da Hora (2018, p. 16) *Mar de Setembro* é, no entanto,

“uma obra de menor profundidade dramática, se comparada a *As Mãos e os Frutos*, marcada por um recurso constante a formas exclamatórias e quadros contemplativos, atmosferas muito bem potenciadas musicalmente por Lopes-Graça através do contraste recorrente entre as passagens com voz e piano, e episódios que dão espaço à voz e ao piano, isolados momentaneamente – uma ‘receita’ aplicada logo desde a primeira canção, ‘Mar de Setembro’”.

Da sua análise percebemos também que a linguagem e o vocabulário empregues por Lopes-Graça exprimem o colorido e as emoções que encontramos expressas nos poemas de Andrade (Lopes-Graça, 1975; Andrade, 2013). Tendo como intenção homenagear Claude Debussy, pressentimos o emprego, por parte do compositor, de algumas características da

¹⁷² A primeira versão da obra compreendia apenas as canções *Mar de Setembro*, *Canção com gaivotas de Bermeo*, *Canção escrita nas areias de Laga*, *Litania com o teu rosto*, *Um nome*, e, *Que diremos ainda?* As canções *Ostinato*, *À tua sombra* e *Espelho* foram escritas mais tarde, decorriam os anos de 1974 e 1975, e acrescentadas ao ciclo com vista à sua edição discográfica.

¹⁷³ A sua importância enquanto eixo orientador da escrita do compositor revela-se quando compreendemos serem características que surgem logo na primeira canção do ciclo: *Mar de Setembro* (Hora, 2018).

escrita do homenageado, bem como de Maurice Ravel. Esta intenção reflete-se no uso do paralelismo de acordes e nas relações intervalares que assumirão uma função estrutural ao longo de *Mar de Setembro*. Concebida a partir do uso de acordes simétricos, é possível reconhecer também uma ambiguidade métrica no que toca ao uso do tempo e do compasso. Numa primeira fase, e fundando-se o vocabulário de Lopes-Graça numa estrutura tonal-modal que conduz a uma dilatação do universo tonal considerado como mais tradicional, percebemos que a riqueza linguística e harmónica que ressalta do conjunto das canções resume todo o universo criativo dos seus autores: poeta e compositor. Homenageando subtilmente Claude Debussy, cabe-nos agora a tarefa de relevar na obra de Fernando Lopes-Graça, os recursos que emprega de modo a enaltecer o universo criativo, emotivo e referencial deste compositor e, sobretudo, de seu amigo, o poeta e escritor Eugénio de Andrade.

Uma obra onde o olhar se dilui e a música se revela

Destacaremos agora algumas das singularidades da obra *Mar de Setembro* de Fernando Lopes-Graça. Os elementos que encontrámos, sendo para nós motivo de escuta e reflexão sobre dois universos tão distintos como o literário e o musical, foram motivo de júbilo e crescimento individual. São eles que agora iremos revelar.

1 – Mar de Setembro

O ciclo de canções inicia com a peça *Mar de Setembro* (Lopes-Graça, 1975, p.1). Influenciado que se encontra pela obra de Debussy, e de *La Mer* (1905) em particular, Lopes-Graça recorre a uma estrutura formal semelhante à desta peça: em três partes às quais corresponde a utilização dos tempos: *Ondaggiante* (semínima = 58); *a Tempo*, *Tranquilo* e *Tempo I* (Lopes-Graça, 1975, p. 1-2). A peça inicia com um tempo metronómico identificado como *Ondaggiante* e uma textura que intenta expor a ideia nele descrita. Assim, o piano revela uma textura formada por arpejos ascendentes e descendentes que se destacam pela sua curvatura e fluidez. Este recurso técnico e expressivo ilustra, de maneira evocativa, o movimento das ondas do mar¹⁷⁴. Depois de apresentar em dois compassos o recurso que marcará o carácter flutuante do acompanhamento do piano, entra a voz apresentando o poema de Andrade onde “tudo era claro” (Andrade, 2013, p. 45; Lopes-Graça, 1975, p. 1). A simplicidade da linha melódica o demonstra, sendo que Lopes-Graça expõe ainda esta intenção com a deslocação dos apoios métricos e temporais ao nível da textura e do compasso. O contraponto imitativo utilizado apresenta um conjunto de variações que

¹⁷⁴ O seu carácter serpenteante reforça a ligação entre a textura musical apresentada no piano e o elemento natural que procura representar, o mar e a água.

ilustram também o texto narrado. Assim é o percurso até que o compositor anuncia uma nova textura, em *a Tempo, Tranquilo*. Nela, os dois instrumentos encontram-se no mesmo tempo e no mesmo compasso, pois que “felizes cantam; / serenos, dormem; / despertos, ... amam, exaltam o silêncio.” (Andrade, 2013, p. 45; Lopes-Graça, 1975, p. 2). Contudo, em seguida, o piano retoma o carácter ondulante da textura dos primeiros compassos, agora num *Tempo I*, e o confronto métrico se exhibe novamente. Gerado pelo uso de compassos de divisão binária e ternária sobrepostos, reproduz uma imagética denunciadora do balançar das ondas do mar (Lopes-Graça, 1975, p. 2). Adicionalmente, o compositor usa, pela primeira vez, a indicação de pedal, o qual deve ser empregue até ao final da peça (Lopes-Graça, 1975, p. 2). Este recurso cria uma disseminação sonora que mescla todos os elementos empregues nas componentes do piano e da voz, como se um entendimento e um entrelaçamento das duas partes ele quisesse intensificar. De referir ainda a mudança realizada ao nível da textura de acompanhamento no piano: agregados sonoros que reforcem e sustentam a voz. O *diminuendo* e o *poco alargando* que se anunciam antes do *Tempo I*, fortalecem o silêncio resultante do entendimento dos amantes, finalizando esta parte da peça (Lopes-Graça, 1975, p. 2-3).

2 – Canção com Gaivotas de Bermeo

Canção com Gaivotas de Bermeo, a segunda das peças, versa também sobre a sedução e conquista. A narrativa ilustra o ambiente idílico vivido pelo poeta em Bermeo, no País Basco. De forma a esclarecer o texto de Andrade, Lopes-Graça principia a peça com a atribuição de métricas e compassos distintos aos dois instrumentos, os quais só repousarão, mesmo que só aparentemente, mais tarde, com a atribuição, aos dois, de um mesmo compasso (compasso 2/4) (Lopes-Graça, 1975, p. 5). A indicação metronómica *Con gioia* (mínima = 80, voz; semínima = 160, piano) reforça a ideia de alegria e encantamento aquando da interpretação da peça (Lopes-Graça, 1975, p. 3). Ao nível da textura, o piano, ondulante, retrata a imagética das ondas do mar. Por sua vez, o movimento melódico da voz, ascendente, acompanha a inquietação narrada, criando tensão aquando do desenvolvimento desta frase musical. Reforçando a inquietação da pergunta “É março ou abril?” (Andrade, 2013, p. 61; Lopes-Graça, 1975, p. 3), o intervalo de quinta perfeita entre as notas mi_3 e si_3 , acompanha o crescendo de tensão anunciado na contínua interrogação do autor. Esta ação é intensificada também pelo uso do intervalo de sétima maior descendente no segundo sistema de pautas, antecedendo o repouso meditativo que se segue à enunciação do texto: “é um dia, em que todo o meu sangue, é orvalho e carícia” (Andrade, 2013, p. 61; Lopes-Graça, 1975, p. 3). Esta enunciação é traduzida por Lopes-Graça com o preenchimento deste intervalo, usando uma combinatória de intervalos de terceira e quarta, o inverso da quinta, de forma a atingir a oitava superior, preenchendo todo o âmbito

até ao final da frase, antes mesmo do repouso conseguido pelos dois. Neste momento, o compasso quaternário simples é atribuído aos dois instrumentos, como que a antecipar o entendimento entre as personagens. Do ponto de vista textural, a sobreposição de métricas e compassos distintos remete-nos para a manifestação de um tempo onírico. A percepção diferenciada do tempo, permite a sobreposição e confluência de quadros e cenas distintos. Nesse sentido, o tempo do poeta é distinto daquele a quem dedica os seus poemas. Existe ainda uma continua interrogação em relação à forma como o seu amante o sente. Andrade indaga: “De que cor te vestiste? / De madrugada ou limão? / Que nuvens olhas, ou colinas /altas, / enquanto afastas o rosto / das palavras que escrevo / de pé, exigindo o teu amor?” (Andrade, 2013, p. 61; Lopes-Graça, 1975, p. 4). A inquietação sugerida resvala na forma como Lopes-Graça enforma o seu sonoro, pois que existe um contínuo retorno a esta oposição, mas também ao encontro entre os instrumentos, os quais caracterizam os dois amantes.

O encontro que nos anuncia é, contudo, de imediato desfraldado. Num tempo *L'istesso tempo ma un poco più tranquillo*, o compositor retoma a estrutura rítmica dos compassos iniciais da peça onde propõe o deslocamento e a oposição métrica entre os dois (Lopes-Graça, 1975, p. 3-4). Mas como não podem existir separadamente, o reencontro irá efetuar-se utilizando uma textura composta num compasso binário simples e num andamento *poco ritardando e diminuendo*, o *Meno mosso, con gravità* (semínima = 63). Contudo a instabilidade permanece, pois, os apoios métricos da textura encontram-se deslocados entre os dois instrumentos. A união ainda não se consolidou de facto, e Andrade, de modo a conseguir os seus intentos, inicia uma nova investida procurando inquieto o seu amor. “É um dia de maio? / É um dia em que tropeço / no ar / à procura / do azul dos teus olhos, / em que a tua voz / dentro de mim, pergunta, / insiste: / Se te fué la melancolia, / amigo mío del alma?” (Andrade, 2013, p. 61; Lopes-Graça, 1975, p. 5). O encontro entre os dois concede a calma do reencontro e da aceitação. Mas, inquieto que é esse amor, leva a que Lopes-Graça, no retorno formal da peça, nos conduza à agitação do seu início. Esta emoção encontra-se expressa na volta dos materiais e na utilização do *Tempo I*, reforçando o texto e antecipando o final: “É junho? É setembro? / É um dia / em que estou carregado de ti / ou de frutos, / e tropeço na luz, como um cego, / a procurar-te” (Andrade, 2013, p. 62; Lopes-Graça, 1975, p. 5-6). Este retorno resgata a reexposição do primeiro tema e a mesma interrogação. Contudo, se no início Andrade se interroga se é “março ou abril”, a primavera da vida, o arroubo, o amor que desponta como um sol, no final, na interrogação se é “junho? É setembro?” (Andrade, 2013, p. 62), o outono da vida e o final da exposição, Andrade revela o termo da sedução. A longa progressão harmónica desta secção, a par da mudança de compasso nas duas vozes para um 3/4, num *a tempo*, bem como o uso de uma *pedal* na mão esquerda do piano, suportando toda a inquietação desse amor, prenuncia igualmente o fim da conquista e a aceitação (Lopes-Graça, 1975, p. 6).

3 – Canção escrita nas areias de Laga

Canção escrita nas areias de Laga, a terceira das peças, principia com uma indicação de um tempo semínima = 54, *Languidamente*. Sustentada no ritmo da textura enunciada no piano, a sobreposição sequencial de figuras rítmicas cada vez mais breves, tal como breves e bamboleantes são os passos de quem caminha na areia, dão-nos a imagem que suporta a indicação metronómica que assegura, também ela, o ambiente que se vive no texto: “No teu ombro respiro” (Andrade, 2013, p. 70). Esta ação encontra-se desenhada na linha melódica ascendente do piano, apoiada que se encontra numa duração de mínima na nota mais grave da textura do piano, a qual evolui para uma duração de semínima com ponto e depois para uma semínima. O gradual decréscimo das durações, ilustra o movimento dos passos que se desequilibram sobre a areia (Lopes-Graça, 1975, p. 7). O tempo lento, reforça a ideia do esforço que se faz ao caminhar na areia e que reclama o descanso necessário para avançar. O acompanhamento da voz, num *ostinato*, transmite a sensação de repouso ativo e permanência necessários à observação das imagens que desfilam perante o seu olhar. “Belos são os navios, / altos, estreitos. / Feliz, o teu rosto no meu. / Que luz sobre o teu peito!” (Andrade, 2013, p. 70; Lopes-Graça, 1975, p. 7). Após este repouso, Lopes-Graça exhibe a indicação de tempo *Tranquilo*. Terminando a enunciação com um movimento descendente na voz e no piano, retoma o movimento ondulante ascendente, com um tempo *Come prima*, desta vez em valores de duração mais curtos como que acentuando a inquietação do texto: “No teu ombro respiro. / Belas são as areias, / fulvas de v’rão. / Feliz, o meu rosto no teu. / Oh tão azul o mar na tua mão!” (Andrade, 2013, p. 70; Lopes-Graça, 1975, p. 7-8).

No piano, a oposição entre tempos de divisão binária e ternária (quiáltera de três), resume toda a inquietação resultante agora da felicidade alcançada. Na sequência do texto musical, a indicação *tranquilo*, conjuntamente com os acordes expostos sobre valores longos e os *decrescendos* sucessivos de dinâmica, reforçam todo este ambiente. Lopes-Graça fortalece o conteúdo do texto robustecendo a ideia do poeta. Com o movimento ascendente revigora o sentido da palavra “luz”, remetendo para a luz do céu. Da mesma forma, e depois da indicação *tranquilo* e do *poco cedendo* há o decrescendo em ambas as vozes engrandecendo o intervalo de sétima maior descendente que encontramos na voz, lembrando um suspiro. Destacando ainda o sentido da palavra “peito”, transmite uma maior expressividade neste final de frase. Da mesma forma, o repouso do azul do mar “na tua mão”, antevê a inquietação de Andrade e o desejo de que o objeto da sua sedução sempre lhe pertença. A fruição da peça revela o sobressalto constante que percorre toda a narrativa. Contudo, a falta de segurança que as águas e as areias lhe oferecem surge apaziguado nos compassos finais. O suporte que recebe dos agregados sonoros após a indicação de tempo *Meno, molto tranquilo* (semínima=54) e *Lento, con molta dolcezza*, sugerem o suporte que

Andrade anseia obter na doçura do azul dos belos olhos que desfilam perante si, pois que: “Feliz, o meu rosto no teu. / Oh tão azul o mar na tua mão!” (Lopes-Graça, 1975, p. 8). A obra termina com uma coda, num tempo *Lento, con molta dolcezza*. O apontamento de *morendo, poco ritardando* e o decrescendo no final da peça, quase em silêncio, reforçam a ideia de morte e ausência, um prenúncio pouco feliz.

4 – Ostinato

Ostinato, a quarta das peças, tal como o nome indica, descobre a repetição continuada de diversos motivos, ritmos e elementos musicais, os quais dão corpo ao primeiro conjunto de ideias criativas em um tempo *Ardente* (semínima=66-69) (Lopes-Graça, 1975, p. 9) até que se apresenta um tempo *Tranquilo* (semínima=56) (Lopes-Graça, 1975, p. 10). Neste fazer, Lopes-Graça cristaliza os elementos rítmicos e melódicos por forma a melhor traduzir o texto do poeta: “Minha lua queimada. / violada, / colhe-me, ... recolhe-me, / eu me abandono” (Andrade, 2013, p. 63; Lopes-Graça, 1975, p. 10). Nestas elocuições, Andrade repousa, abandonando-se ao amor, aos prazeres e dores que daí possam advir. O conjunto de oito fusas que antecedem a apresentação das ideias transmitidas pelo poeta surgem após um contexto mais incerto. Se o positivismo impera quando afirma, “Meu ramo de coral, / meu areal, meu / barco de oiro, / eu me abandono”, ele ofusca quando anuncia “Minha pedra de orvalho, / meu amor, meu terror, meu punhal, / eu me abandono” (Andrade, 2013, p. 63; Lopes-Graça, 1975, p. 9). Antecipando sempre o início de cada um dos grupos de versos/estrofe, destacamos ainda o facto de um grupo de fusas sustentar as sílabas *dono* da palavra “abandono”, como que quisesse ressaltar a ideia de pertença de Andrade a um amor maior onde se abandona e entrega, indefeso perante a sua força e ímpeto.

Musicalmente o compositor usa o movimento contrário entre as duas vozes para ilustrar a oposição e a existência de duas realidades afetivas diferentes. O intervalo de segunda maior põe em destaque a oposição e o conflito entre as partes. O uso do intervalo de quarta diminuta sustenta o vocábulo “orvalho”, permitindo o diálogo entre as partes. Reforça o “deslize” para o intervalo de oitava que recorda tanto a lágrima como as gotas de suor que se entreveem num corpo de onde irrompe o desejo de amar: “Minha pedra de orvalho, / meu amor, meu terror, meu punhal, / eu me abandono” (Andrade, 2013, p. 63; Lopes-Graça, 1975, p. 9). O desejo, qual punhal que se esconde por detrás da “sombra aguda e branca” é agora, a sua pedra de orvalho onde se reflete o amor, mas também o terror da perda. O punhal que fere, mas onde encontra o desejo e o colo onde se abandona, é agora o lugar que anseia e onde deseja entregar-se. De modo a realçar a intenção de Andrade, Lopes-Graça expõe uma métrica mais cerrada antes mesmo do *ostinato* final, apresentado num tempo *Tranquilo*, desenhando a última estrofe do poema. A repetição dos mesmos motivos sustenta o que se encontra dito no texto, já que Andrade sublinha que se quer

entregar consumando o seu amor: “Minha lua queimada. / violada, / colhe-me, ... recolhe-me, / eu me abandono” (Andrade, 2013, p. 63; Lopes-Graça, 1975, p. 10). Ao longo de toda a peça Lopes-Graça consegue relacionar o texto com a componente musical seja no tratamento melódico de cada uma das frases que conduz ao termo “abandono”, seja quando muda distintamente a sua linguagem na última estrofe do poema, salientando o significado de “lua queimada, violada” (Andrade, 2013, p. 63). O uso de um tempo ligeiramente mais lento, *Tranquilo*, uma melodia num registo ligeiramente mais agudo, e um acompanhamento onde predomina o uso de figuras rítmicas mais rápidas e harmonias mais dissonantes, permitem transmitir um sentimento de maior angústia e ansiedade. O desejo de Andrade, presente em “colhe-me, ... recolhe-me”, encontra-se sonoramente ilustrado pelo compositor, na forma como desenha e transforma o percurso harmónico neste momento da obra, aproximando linearmente as vozes e gerando um estreitamento que se anuncia aconchegante entre elas e que compõe a textura de acompanhamento do piano (Lopes-Graça, 1975, p. 10).

5 – À tua sombra

À tua sombra, a quinta das canções, destaca a forma como Lopes-Graça transfigura o poema. Os quatro primeiros versos expõem o primeiro conjunto melódico-rítmico e harmónico que o compositor apresenta. A estrutura repete-se ao longo dos primeiros compassos, apoiados nas palavras de Andrade: “A terra me sabes / à luz das manhãs / lisas de verão, / ao calor das pedras / achadas nas dunas” (Andrade, 2013, p. 53; Lopes-Graça, 1975, p. 10). O uso da quiáltera (de três) na mão direita, apoiada num movimento inverso entre a oitava e o intervalo de meio tom descendente, imprime características singulares à peça. O compositor sintomatiza uma ondulação contínua, manifesta num movimento que oscila ao longo de todo este conjunto de versos, confluindo numa estrutura proposta em movimento inverso/complementar. Num tempo *Espansivo* (semínima = 88), num *poco ced.*, Lopes-Graça antecipa o tumulto anunciado no segundo conjunto de versos (Lopes-Graça, 1975, p. 11). O uso da quiáltera de três no piano e de duas semínimas na linha superior, permite antecipar o *a tempo* que adianta todo o contexto em que Andrade exalta o seu amor: “Apetece cantar / nos gomos, nas luas, / nas breves colinas / do teu corpo nu”, respirando no tempo de dois compassos para “cantar ou correr / na água, na seiva / dos ombros, dos braços, / no azul secreto / da concha das pernas” (Andrade, 2013, p. 53; Lopes-Graça, 1975, p. 11). Na sequência do texto, o compositor admite um repouso breve de quatro compassos, como que a convidar quem escuta a também pausar. A textura que nos propõe surge num movimento um pouco mais lento, um *Meno mosso* (semínima = 60). Apoiada em agregados de sons mais longos, sustentando, tal como o texto indica, o “mortal sabor, das fontes da terra!” (Andrade, 2013, p. 53; Lopes-Graça, 1975, p. 12),

o sentido descendente da linha melódica, contraria o anunciado no final deste grupo de compassos. O compositor emprega ainda a repetição lenta e pausada de estruturas harmônicas muito mais densas e cristalizantes.

Ao longo da canção destaca-se uma interligação entre os quatro elementos primordiais: terra (pedras, dunas), fogo (luz, calor), ar (céu, vento) e água (rio, concha). Como este poema se encontra escrito numa única estrofe, Lopes-Graça recorre à pontuação de Andrade para determinar a sua divisão em frases musicais. De notar que a última frase do poema já não é apresentada sobre o *ostinato*. O acompanhamento é feito com recurso a agregados de som e arpejos em sentido ascendente. Andrade clama pelo fruto do seu amor: “Ó sabor eterno, / ó mortal sabor / das fontes da terra! / Límpido, solar, / rumor de alegria! / apetece morrer, / morrer ou cantar” (Andrade, 2013, p. 53; Lopes-Graça, 1975, p. 11-12). Neste contexto, o compositor conclui o texto musical com um conjunto cerrado de harmonias cujo ritmo acelerado exalta o tumulto presente no desejo de morrer ou cantar. A alternância sucessiva de compasso, entre o ternário e binário, acentua a métrica do texto, permitindo a Lopes-Graça traduzir as emoções que afetam o poeta¹⁷⁵. Ao longo de *À tua sombra*, fruímos uma textura em *ostinato* que gera toda a narrativa, sustentando a procura contínua do poeta pelo seu amor. No decorrer do texto somos confrontados com a evolução dessa busca, desenhada no despertar e consumir desse amor, o qual, mais tarde, leva o poeta a sentimentos contrários. Num momento deseja “a morte”, noutro pretende “cantar”, ações reflexas de uma inquietação, a qual se revela o ópio que apazigua os sentimentos de uma possível ausência e perda desse seu “amor”.

6 – Espelho

A sexta das obras, *Espelho*, antecipa uma relação estreita com a simbologia associada ao objeto que conhecemos com o mesmo nome. Presente em diversos momentos da obra, encontramos essa simbologia não só no elemento da água (espelho de água), como nos “espelhos” criados por Lopes-Graça entre os distintos elementos que compõem a obra em termos musicais e textuais. Ao analisar a canção, podemos observar que o compositor a edifica obedecendo à divisão estrófica proposta por Andrade, prescindindo do uso da indicação de compasso (Lopes-Graça, 1975, p. 13). A estrutura harmónica surge da proposta que concretiza num arpejo rápido em movimento ascendente preenchendo todo o âmbito

¹⁷⁵ Do ponto de vista textual, o compositor faz uma alteração a nível do texto: altera a palavra “materno” (Andrade, 2013, p. 53), originalmente escrita por Eugénio de Andrade, para “límpido” (Lopes-Graça, 1975, p. 12). Podemos justificar a necessidade desta troca por via da enformação do texto musical, da sonoridade da palavra, ou para a criação de uma melhor expressão rítmica, uma vez que a sua pronúncia se adequa melhor ao contorno rítmico desejado. No entanto, não podemos deixar também de mencionar a simbologia associada ao vocábulo “materno” e “solar”, que para Andrade têm especial significado. A sua alteração terá certamente o consentimento do poeta.

da curva melódica realizada no piano. Este elemento será o apoio para o desenvolvimento do discurso harmónico e melódico que apresenta. Os recursos expostos mostram um discurso onde o elemento água surge como simbologia espelho. Nalguns casos aparece como espelho da alma, outras como berço de inúmeras emoções. Partindo do texto de Andrade, retiramos que é quando aceita “Que [se] rompam as águas: / é de um corpo que falo. / Nunca tive outra pátria, / nem outro espelho, / nem outra casa” (Andrade, 2013, p. 64; Lopes-Graça, 1975, p. 13), que o poeta assume o seu amor. É nesse corpo que se espelha como um “espelho de água”, é ali que o seu olhar e a sua alma repousam. Assegura também que não procura mais nenhuma casa, pois é nesse corpo que encontrou o amor correspondido. “É de um rio que falo; / desta margem onde soam ainda, / leves, / umas sandálias de oiro e de ternura” (Andrade, 2013, p. 64; Lopes-Graça, 1975, p. 13). As imagens e os sons sugeridos por Lopes-Graça, devolvem e destapam todo o universo emotivo vivido pelo poeta. Na segunda estrofe, o elemento água delinea as margens de um corpo que grita e desfalece no calor de um beijo onde “moram as palavras; / as mais antigas, / as mais recentes: / mãe, árvore, / adro, amigo” (Andrade, 2013, p. 64; Lopes-Graça, 1975, p. 12-13). Andrade revela que umas palavras terão mais peso que outras na sua individuação, pois que umas são o pilar da vida e outras as asas que lhe permitem voar.

Deste modo, toda a seção apresenta um ritmo fluído relembrando a ondulação de um rio. Contruídas na alternância de ritmos de divisão binária e ternária até que, num *Poco più mosso* (semínima = 72), o compositor inicia uma seção mais tempestuosa onde as emoções continuam inversas. O uso de um tempo específico, mas, e acima de tudo, na natureza do texto confesso de que “Aqui conheci o desejo / mais sombrio, / mais luminoso, / a boca / onde nasce o sol, / onde nasce a lua” (Andrade, 2013, p. 64-65; Lopes-Graça, 1975, p. 14), vislumbramos um ambiente de descoberta e interrogação perante o desejo e o amor. A mudança para um registo mais agudo na palavra “luminoso” (contrastando com a palavra “sombrio”), o mesmo acontecendo de seguida com o termo “sol”, atingindo o seu expoente máximo na palavra “lua”, a luz materna, o berço da sua existência e de todo o seu amor, e que são formas diferenciadas do poeta nos oferecer uma dialética que emerge das antíteses (luz/sombra; sol/lua). Na sequência dos questionamentos e resoluções oferecidos no percurso que se desenha a partir da linha do piano, conseguimos num *Poco mosso ed agitando* chegar a um *sotto voce*, *quasi parlato* e à confissão de que: “E sempre um corpo, / sempre um rio; / corpos ou ecos de colunas, / rios como grandes e súbitas janelas / sobre dunas; / corpos / como dóceis, doirados montes de feno; / rios, / como ásperas, frias flores de cristal” (Andrade, 2013, p. 65; Lopes-Graça, 1975, p. 14-15). Nesta estrofe, Lopes-Graça utiliza um tempo *Um poco mosso ed agitando, poco a poco crescendo, sotto voce, quasi parlato*, por forma a destacar todo o envolvimento dos corpos num alvoreço de doirados movimentos lembrando os fenos que se agitam e entrançam pelos campos.

De seguida, Lopes-Graça divide a melodia da voz em três movimentos ascendentes, alterando a métrica do poema. A voz expõe um ritmo que se assemelha à palavra falada (*sotto voce, quasi parlato*) e todo o diálogo que efetua entre o piano e a voz ao longo desta secção termina num momento de grande tensão que é desfeita, de seguida, e apresentada num ambiente muito mais calmo e *Tranquilo*. Voltando a introduzir o elemento água, o poeta cria um intenso contraste com a secção anterior. Nesta estrofe, podemos observar novamente um espelho entre a voz e o piano pois que, “E tudo era água, / água, / desejo só / de um pequeno charco de luz” (Andrade, 2013, p. 65; Lopes-Graça, 1975, p. 15). O compositor procura essa comunhão numa variação contínua do ritmo e da métrica que lhe estão associados. Do intervalo ascendente de quinta diminuta associado a “De luz?” aflora todo o tratamento musical e poético das questões que inquietam o poeta e que estão presentes ao longo da peça seguindo o mesmo modelo melódico (intervalo ascendente de quinta diminuta). Associado ao vocábulo “esconde” e preenchendo todo o intervalo de oitava, o ornato que se vislumbra assemelha-se ao aconchego que uma mãe destapa: “De luz? / Que sabemos nós / dessas nuvens altas, / dessas agulhas / nuas / onde o silêncio se esconde? / Desses olhos redondos, / agudos de verão, / e tão azuis como se fossem beijos?” (Andrade, 2013, p. 65; Lopes-Graça, 1975, p. 15-16). Este elemento liga-se ao elemento corpo, pois que “Um corpo amei, / um corpo, um rio, / um pequeno tigre de inocência, / com lágrimas / esquecidas nos ombros” (Andrade, 2013, p. 66; Lopes-Graça, 1975, p. 16), e ao elemento rio. Nesse sentido, Lopes-Graça enaltece a escrita de Andrade, plena de imagens e simbolismos, apelando a que sejamos capazes de fruir o êxtase que o poeta sentiu aos “gritos / adormecidos nas pernas, / com extensas, / arrefecidas / primaveras nas mãos” (Andrade, 2013, p. 66; Lopes-Graça, 1975, p. 16-17). De notar que o vocábulo “gritos” surge no registo mais agudo, numa dinâmica forte, reforçando a ideia de êxtase libertador de quem ama e experimenta os frutos desse amor.

E a peça encadeia numa longa e apaixonada interrogação pois que Andrade escreve “Quem não amou / assim? Quem não amou? / Quem?” (Andrade, 2013, p. 66; Lopes-Graça, 1975, p. 17), num tempo *Con passione e cresc.* (crescendo). O compositor representa este desassossego e as questões que o poeta coloca, com uma textura acompanhada por um movimento ascendente rumo ao infinito, à qual sucede uma mudança súbita de durações, num registo mais grave, *un poco sostenuto* e *meno f*, finalizando num fá#3 (“morto”; *p*), uma oitava baixa, em relação ao fá#4 (“gritos”; *f*), onde sustém o grito, respondendo à grande questão que o apoqueta desde sempre: “Quem não amou / está morto” (Lopes-Graça, 1975, p. 17). De seguida, o compositor expõe uma breve ponte para a estrofe seguinte, no piano em valores longos, como que a anunciar um requiem. Num expressivo (*espres.*) e numa métrica em que alterna as linhas superior e inferior do piano, tal como um corpo que avança em passos lentos, Lopes-Graça encaminha o ouvinte para a afirmação

“Piedade, / também eu / sou mortal!”, disseminada num andamento *Lento* (semínima = 52). Em seguida, anunciando um crescendo de tensão, apoiado que se encontra no alargamento do intervalo de quinta para oitava, apela a “Piedade / por um lenço de linho / debruado de feroz melancolia”, sendo que, num *poco a poco cresc. ed agitato*, reclama ainda piedade “por uma haste de espinheiro / atirada contra o muro” (Andrade, 2013, p. 67; Lopes-Graça, 1975, p. 17).

A anáfora presente no uso repetido da palavra “piedade” é reiterada musicalmente pelo uso do *più sonoro* apontado pelo compositor. Ao longo desta secção, a tensão aumenta aquando da mudança sucessiva de tempo, mas também quando o compositor utiliza a indicação *poco a poco cresc. ed agitando* e uma estrutura rítmica que acentua o *acelerando* ao empregar valores de duração cada vez mais curtos, num movimento ascendente e numa dinâmica forte. Corroborando a ideia do poeta, Lopes-Graça anuncia ainda a queda, o tropeço, quando em “por uma voz que tropeça / e não alcança os ramos” (Andrade, 2013, p. 67), indica um *calmando, e dim.* (diminuendo). Neste fazer, anuncia a impossibilidade expressa no texto de quem é incapaz de alcançar o seu objetivo, pois que “não alcança os ramos” (Andrade, 2013, p. 67; Lopes-Graça, 1975, p. 17-18).

Por fim, e num *Tempo primo*, a décima-primeira estrofe recolhe os elementos primeiros, nas estruturas melódica e rítmicas enunciadas e na temática expressa no texto. Neste ponto Andrade reforça e conclui a ideia inicial do poema. Inicializando o poema com os versos “Que rompam as águas: / é de um corpo que falo” (Lopes-Graça, 1975, p. 13), finaliza com os versos “De um corpo falei: / que rompam as águas” (Andrade, 2013, p. 67; Lopes-Graça, 1975, p. 18), num *tempo primo*. Da mesma forma daquilo que acontece em momentos anteriores, podemos asseverar que a tensão é máxima quando utiliza determinados intervalos na construção da sua textura melódica e harmónica. Neste caso, o uso do intervalo de oitava aumentada anuncia a tensão máxima que rompe as águas. Quando já num intervalo de sétima, no registo mais agudo, afirma a aceitação, os dois elementos distintos, mas da mesma natureza, dois sóis, dois elementos masculinos separados por diferentes afinações, entrelaçam-se. Sendo da mesma natureza, e firmados no mesmo diapasão, coexistem nas águas que se derramam de “um corpo [que] amei” (Lopes-Graça, 1975, p. 13). A peça finaliza num *poco riten., cresc.*, precipitando um movimento descendente para o fortíssimo (*fff*). O exposto intensifica a tensão que ressalta dos dois intervalos empregues na textura proposta no piano (nona menor na mão esquerda e sétima maior na mão direita), usados para concluir a peça. Ao retorno que se efetua no espelho que reiteradamente usa no decurso do texto musical, o compositor associa a simbologia presente em cada estrofe a um motivo que a representa, criando, assim, um ambiente imersivo nas duas escritas: a musical de Lopes-Graça e a poética de Andrade.

7 – Litania com o teu rosto

Litania com o teu rosto, a sétima peça, começa, à semelhança da canção anterior, sem um compasso atribuído. Lopes-Graça indica-nos somente que deve ser interpretada em pianíssimo (*pp*) e docemente febril (*Dolcemente febrille*), num tempo de semínima = 52 (Lopes-Graça, 1975, p. 19). *Litania*, que tem na sua origem etimológica o significado de oração possui, também, as interpretações de rogo e súplica. Em sentido figurado, *Litania* é uma enumeração enfadonha, uma lengalenga onde a repetição de elementos consolida a ideia presente no texto de Andrade e, consequentemente, ao longo da peça musical. Em conjuntos rítmicos, melódicos e harmónicos que se repetem em conjuntos breves de dois ou três compassos, a ausência de compasso concede ao compositor a liberdade para melhor ilustrar o texto do poema. A alternância constante do número de tempos do compasso permite ao compositor trabalhar os apoios métricos e rítmicos para que os tempos fortes e fracos melhor afirmem o texto de Andrade. Neste sentido, e num começo *dolcemente febrille*, Lopes-Graça ilustra com mestria as ideias presentes no texto: “Ó noite, ó dia, ó música de guitarras, / Na rua ou no teu corpo, / primavera, / vara de nardos, estrela / De cinco pontas, morte pura;” (Andrade, 2013, p. 69; Lopes-Graça, 1975, p. 19). Já no último verso, o compositor indica *un poco ced.* (um pouco cedendo) para chegar ao *a tempo* e num *meno p.* O texto “ó barco onde as bandeiras / são todas de alegria” (Andrade, 2013, p. 69; Lopes-Graça, 1975, p. 19), surge apoiado por um motivo de três sons num intervalo de terceira. Em seguida, num *più sonoro, con calore, un poco agitato*, Lopes-Graça ilustra, recorrendo mais uma vez à repetição, o texto: “água súbita, bosque próximo, / pão com sabor a beijos”, sendo que, para o texto “ó leito onde corri / azul, azul, azul / À tua sombra, / Amor” (Andrade, 2013, p. 69; Lopes-Graça, 1975, p. 19-20), o compositor opta pelo intervalo de terceira, o mesmo que já tinha usado para exprimir a perfeição expressa no termo “alegria” em quadro anterior. Esse intervalo é ainda o apoio para a construção da linha melódica que expressa o conteúdo de “Ó lágrima, / Espelho da terra, mãe / ardente, melancolia” (Andrade, 2013, p. 69; Lopes-Graça, 1975, p. 20), onde os intervalos maior e menor alternam num confronto entre duas entidades de forças opostas, num *poco a poco crescendo ed animando ma senza precipitare sinn'all Animato*. Aqui, o *animato* ilustra o texto do poeta onde a “secreta lua aberta, / alma, canção, ó noite, ó dia!” (Andrade, 2013, p. 69; Lopes-Graça, 1975, p. 20) nos descobre, todo o imaginário do poeta em relação ao amor e à sua expressão viva.

Nesta peça, o desfilar liberto das ideias do poeta são traduzidos numa linguagem musical onde o compositor sublinha essa liberdade no uso que faz de uma métrica e de um tempo que destacam as ideias do poema. A atenção que o compositor coloca para ressaltar com clareza a palavra falada, revela a sua mestria enquanto autor. O ritmo e a métrica da canção são diretamente influenciados pelo texto e pela forma como as palavras são ditas

e reditas ao longo do poema. A estrutura do texto de Andrade é fielmente respeitada por Lopes-Graça. O compositor ilustra as ideias do poeta usando estruturas rítmicas e harmónicas que acompanham a intensidade dramática do poema. A liberdade métrica confere ao texto musical a flexibilidade necessária para que o texto seja cantado de forma mais expressiva e natural, a componente musical ajustando-se às necessidades rítmicas da palavra falada. As indicações agógicas corroboram esta liberdade métrica intensificando o conteúdo poético. As linhas melódicas e as estruturas harmónicas sustentam a palavra e os conceitos que se descobrem e desenvolvem ao longo do texto. Em pequenos momentos, Lopes-Graça permite-se alterar o texto poético por forma a melhor ilustrar as intenções do poeta através da sua música. Em exemplo, Lopes-Graça altera o texto do poeta, quando no verso “pão com sabor a sol” (Andrade, 2013, p. 69), coloca o verso “pão com sabor a beijos” (Lopes-Graça, 1975, p. 19). De referir ainda que o compositor insere as palavras “amor, ó lágrima” (Lopes-Graça, 1975, p. 20), mesmo antes do verso de Andrade (2013, p. 69), “espelho da terra”. Sabemos que, nas cartas que ambos os autores trocam, esta seria a primeira versão do poema, provando a estreita colaboração entre o poeta e compositor ao longo das suas vidas (Hora, 2018).

8 – Um nome

A oitava peça, intitulada *Um nome*, apresenta uma estrutura rítmica mais regular em comparação com *Litania com o teu rosto*. O compositor apoia a estrutura harmónica numa sequência de arpejos que se desenrolam num ritmo estruturado em semicolcheias e que, mais uma vez, enaltece o azul do mar, seja na zona do cantábrico, seja na de Bilbau. Numa indicação de tempo, *em vermenzo* (semínima =92) e a indicação dinâmica de *mf*, Lopes-Graça inicia a peça com o uso de uma notação que implica a interpretação diferenciada das palavras, “um nome” (Andrade, 2013, p. 71; Lopes-Graça, 1975, p. 21). O compasso binário simples serve para apoiar de forma bem delineada o enunciado no texto. No entanto, o compositor alterna entre compassos binários e ternários simples (de divisão binária) ao longo de toda a peça. Apesar da estrutura regular do tempo, Lopes-Graça começa por dizer o texto, em vez de o cantar, imprimindo uma maior intensidade dramática aos conteúdos da palavra, facto que não encontramos no poema original (Andrade, 2013, p. 71). Simultaneamente, procede à alteração do texto original acrescentando a interjeição “Deus me perdõe”, o que não encontramos no poema que consultámos (Lopes-Graça, 1975, p. 21). No original de Andrade (2013, p. 71), o autor coloca “di-lo-ei pelo ódio, pelo amor”. O uso de cromatismos colora tanto as linhas da voz como do piano. Além disso, gera uma tensão crescente ao longo da canção, especialmente em momentos de maior intensidade emocional, ajudando a destacar a expressividade do texto. Da mesma forma, a combinação de cromatismos com a utilização de uma linha melódica de cunho mais estático no

piano, confere à peça um carácter onde, numa progressão contínua a nível emocional, se intensifica a tensão crescente que se constrói entre os dois intervenientes à medida que a conquista, e a narrativa dessa conquista, avança.

A estrutura do acompanhamento do piano também apresenta variações ao longo das quatro secções. O piano apresenta distintas texturas. Se numa primeira fase acompanha a voz com arpejos, já na segunda secção, o instrumento abandona os arpejos anteriormente expostos, disseminando uma textura mais estática, a qual é construída na repetição de notas em semicolcheias sobre uma nota pedal (Lopes-Graça, 1975, p. 22). Esta mudança ocorre na palavra “mar”. Neste momento, a textura que caracteriza o acompanhamento deixa de ser arpejada o que conduz à perda da sensação da ondulação associada ao mar. Esta mudança cria uma sensação de suspensão e o aumento da tensão que alimenta o movimento ascendente das semicolcheias ao longo desta secção. Esta textura prepara a mudança abrupta que ocorre de seguida. Nesta, a textura do piano é reduzida à apresentação de acordes estáticos, enquanto a voz usa o *tenuto* para enfatizar o conteúdo do texto (Lopes-Graça, 1975, p. 22). Já na quarta secção, o piano retoma o uso dos arpejos, conferindo um carácter cíclico à peça, antes mesmo do dramático *clímax* final. Aqui, a palavra “Guernica” é gritada e o piano termina com um acorde clüster que simboliza a violência e o impacto do bombardeamento (Lopes-Graça, 1975, p. 22). Prenunciamos que o uso da palavra “Guernica” e da harmonia clüster no final da canção tenham um forte impacto simbólico e emocional. O clüster que encerra a peça é a representação sonora do caos e da tragédia representada na obra *Guernica* (1937) de Pablo Picasso (1881-1973). *Um nome* combina assim, elementos de tensão rítmica e harmónica que ilustram de forma intensa e dramática o sofrimento, a perda e a destruição. A alternância de texturas e o uso de cromatismos contribuem para a criação de uma atmosfera de progressão emocional, enquanto as variações no acompanhamento do piano reforçam as mudanças no carácter da peça. O clímax, simbolizado pela palavra “Guernica” e o acorde clüster, concluem a peça de maneira poderosa, evocando a violência e o caos do bombardeamento de Guernica, o mesmo caos que invade o poeta.

9 – Que diremos ainda?

Que diremos ainda?, a última das peças deste ciclo de canções, é a que apresenta uma estrutura mais próxima do convencional. Começando com uma introdução, num compasso binário simples, num tempo *lento*, *Quietamente* (semínima = 54), e num *piano dolce*, as vozes do piano delineiam melodias em direções inversas enaltecendo a presença de contrários. Esta estrutura é ainda acompanhada pela sobreposição da quiáltera de três e duas colcheias numa estrutura que reforça a oposição dos inversos e o contínuo diálogo que vislumbramos na relação de três para dois. Esta relação está presente na alternância de

compassos binários e ternários, e no revezamento de ritmos baseados no uso de quáteras e colcheias ao longo das linhas do piano e da voz (Lopes-Graça, 1975, p. 23-25). O movimento contrário das vozes do piano elucida o texto de Andrade, quando nos convida a ver o céu: “Vê como de súbito o céu se fecha / sobre dunas e barcos” (Lopes-Graça, 1975, p. 23). Num *poco più sonoro*, num ritmo muito mais agitado, denuncia-nos que “...cada um de nós se volta e fixa / os olhos um no outro, / e como deles devagar escorre / a última luz sobre as areias” (Andrade, 2013, p. 76; Lopes-Graça, 1975, p. 23). Percebemos na enunciação sonora que, descendentemente e num *ritenuto* vaticinado, o autor descobre, devagar, a última luz sobre as areias, prenúncio da finitude da sua estadia por terras de Bermeo e do seu amor conquistado. O *ritardando* para o *a tempo* retoma a estrutura harmónica do início da peça. Antecipando o *Più quieto*, numa organização harmónica mais larga e repousante, conduz-nos à inquietante pergunta que caracteriza todo o texto: “Que diremos ainda? Serão palavras, / isto que aflora aos lábios? / Palavras? / este rumor tão leve / que ouvimos o dia desprender-se? / Palavras, ou luz ainda? (Andrade, 2013, p. 76; Lopes-Graça, 1975, p. 24). E neste desenrolar de ideias surge o contraste constante entre a estrutura rítmica num movimento *poco ritard.*, dado que a diminuição de valores de tempo contraria a desaceleração presente na indicação de movimento. Esta seção desenvolve-se até ao *Molto Tranquilo*, e *dolcissimo*, uma parte onde Lopes-Graça apresenta o último conjunto de versos: “Palavras, não. Quem as sabia? / Foi apenas lembrança de outra luz. / Nem luz seria, e só um outro olhar” (Andrade, 2013, p. 76; Lopes-Graça, 1975, p. 24-25). Nesta enunciação, usa uma estrutura melódica, rítmica e harmónica que resume todo o material. Ao indagar a canção, percebemos que culmina numa desintegração gradual de todos os seus componentes conduzindo-nos à dissolução da conquista, do confronto, à cogitação e à aceitação de contrários. Finalizando todo o processo de organização e composição de um ciclo que ilustra as emoções sentidas e vividas pelo poeta na vila piscatória de Bermeo, no norte de Espanha, junto ao Cantábrico, *Que diremos ainda?*, não encerra apenas o ciclo, como revela a complexidade e a beleza da narrativa musical de Lopes-Graça enquanto músico, compositor e, também ele, um incontestável poeta.

Na análise do ciclo de canções *Mar de Setembro* composto por Fernando Lopes-Graça sobre texto homónimo de Eugénio de Andrade ressaltamos ainda alguns elementos que evidenciam o processo de interligação que o decurso dos discursos musical e poético nos aponta. Da sua leitura, retiramos a forma como o compositor, influenciado por outros compositores, mormente Claude Debussy, produz uma obra que transcende o texto musical, refletindo a emoção, tensão, contenção e fluidez do discurso poético. De notar também que o compositor conserva na íntegra toda a clareza do texto enunciado por Andrade. Socorrendo-se em algumas peças de pequenas alterações do texto, com vista a enformar e reforçar a dramaticidade das palavras bem como a intenção criativa do poeta, recorre

ainda, em algumas ocasiões, à declamação de modo a fortalecer não só o papel da voz, como a força do significado do vocábulo.

A palavra é assim, a arma com que exprime o seu irrepetível e incontornável amor, o qual, nas imagens, nas cores e nos sons, nos anuncia o lúbrico desejo que emana do discurso presente nos diversos poemas que compõem o ciclo de canções de Andrade e, o consequente ciclo de canções do compositor. Assim, a linguagem e vocabulário musicais de Lopes-Graça exprimem o colorido e as emoções de Andrade. Tendo o autor a intenção clara de homenagear o compositor Claude Debussy, notam-se ao longo da obra algumas características da escrita pianística de Debussy, ou mesmo Ravel, as quais surgem no paralelismo de acordes e em outros elementos da sua linguagem, consequência das técnicas utilizadas para salientar as relações intervalares que assumirão uma função estrutural ao longo de toda a obra. É possível, também, reconhecer uma ambiguidade métrica no que toca ao uso do compasso, e entre o uso de pulsações binárias e ternárias. A riqueza que ressalta do conjunto das canções homenageia e resume ainda todo o universo construtivo e criativo do poeta e do compositor. Nela, Lopes-Graça cria e recria o seu universo compositivo, alargando o espectro da sua ação no que concerne a organização do tempo musical, ilustrando de forma magistral a relação dialética que se estabelece entre as métricas regular e irregular que enuncia ao longo da obra.

Mar de Setembro, um ciclo de canções para piano e tenor dedicado a Claude Debussy, oferece ao compositor a oportunidade de exprimir toda a sua centelha criativa, e todo o poder expressivo, usando os poemas homónimos de Eugénio de Andrade. Tendo Lopes-Graça sempre admirado a poesia do autor, foi para ambos a oportunidade de manter uma relação da qual vimos surgir um conjunto notável de obras. A escrita de Eugénio de Andrade sempre deleitou Lopes-Graça. O uso reiterado de metáforas e o vocabulário simples e limpo são para ele elementos fundamentais que o estimulam a criar (Hora, 2018). Da análise da obra podemos afirmar que nos permitiu mais uma vez comprovar a mestria do compositor quando se propõe à tradução musical do universo poético de Andrade. Desta colaboração resulta um conjunto de obras emblemáticas da nossa música do século vinte, baseadas que se encontram num autor maior da nossa literatura.

Concluindo

“A cultura serve para nos despir de toda a arrogância, particularmente essa que consiste em imaginar que, sendo cultivados, encontramos Deus.”

Eduardo Lourenço

Deste nosso trabalho compreendemos que são as gentes, o meio e as componentes materiais e imateriais que conseguimos indagar aquando da nossa permanência nos lugares, que desenham as componentes que integram os momentos de vivência da celebração e da festa, sejam elas de cariz profano ou religioso, as quais vão sofrendo inúmeras alterações ao longo dos tempos, e que dimanam nos objetos rituais e ritualistas que aqui apresentámos. Em outro, são eles que são objeto de análise por parte de autores e compositores maiores da nossa música erudita contemporânea, os quais, numa intenção clara de registar e valorizar o nosso património histórico e cultural, procedem à sua recuperação e utilização em obra. Neste contexto referimos e valorizamos algumas obras do compositor Fernando Lopes-Graça, o qual soube perceber a enorme riqueza do nosso património e utilizá-lo em um contexto diverso do original.

É nesta riqueza que ancorámos o nosso trabalho. Iniciámo-lo na identificação e análise do modo como a música surge em contexto da festividade e da festa, continuando no modo como este património pode ressurgir em contexto erudito. De modo a compreender o modo como ela surge no âmbito da festividade e da festa, em contexto religioso ou não, iniciámos com uma reflexão sobre os rituais e os ritos a elas associados e alguns modos de neles se colocar como prática musical. Sabemos que a festa, religiosa ou não, é sempre um motivo de exaltação e orgulho. Constituindo-se um lugar privilegiado de descoberta do ser humano, tradicionalmente, aquela que se apoia na prática e na exaltação do culto religioso, tem não só uma componente marcadamente religiosa como também uma integrante de carácter profano. A celebração constitui-se de diversos momentos pois que ao longo do dia muitas são as oportunidades de se concretizar promovendo a participação de todos, contribuindo assim para a coesão grupal e social, desenvolvendo o sentido de

comunidade. É no grupo que o homem encontra o conforto necessário à sua evolução e partilha os momentos de trabalho e lazer concedidos pelo passar das horas, dos dias, dos meses e das estações. Seja na família, seja em comunidade, é essencial que as relações se estabeleçam e que o homem progrida moral e emocionalmente. É necessário ainda que se capacite com os recursos da sua inteligência para conseguir dos recursos alcançados, os meios que melhor o farão viver e medrar.

Em zonas do interior do nosso país, sobretudo na zona da raia, uma zona estigmatizada pelo isolamento e profundamente marcada por formas de vida ditas mais simples, fácil será perceber o quão difícil será encontrar os meios de se fazer subsistir e medrar. Contudo, encontramos nessas zonas modos de vida mais genuínos, algumas vezes com fortes indícios de vida comunitária, onde os rituais e ritos alocados às diferentes festividades e festas, sejam de cariz religioso ou profano, estão muito marcados por práticas ancestrais. Neste sentido, permitimo-nos mostrar, para além de algumas práticas musicais que considerámos como ainda de características marcadamente genuínas, e que encontrámos essencialmente em zonas de fronteira, alguns elementos relativos à vida num espaço do nosso território considerado como um dos mais salutareis e verdadeiros em início do século passado. Referimo-nos, neste contexto, à aldeia de Rio-de-Onor, uma aldeia que se encontra enraizada no interior norte do distrito de Bragança, mesmo na linha de fronteira. A povoação, pelas suas características despertou em nós o interesse em a divulgar, facto a que não ficaram alheios diversos investigadores. No nosso caso, e sendo a nossa área de atuação, a investigação da música e da prática musical em contexto, *Os cantos de Rio de Onor*, mostraram-se bastante inquietantes para a nossa prática. Servindo de base à obra *Sete Canções Castelhanoportuguesas de Rio de Onor* da autoria de Fernando Lopes-Graça foram por nós indagados de modo a perceber como o compositor os colocou em obra. Neste ínterim, encontrámos, mais uma vez, a sua mestria enquanto autor. Do mesmo modo, relevámos elementos referentes à sua obra *Onze Encomendações das Almas*, um ciclo de pequenas peças que ilustra um ritual característico de um tempo específico, a Encomendação das Almas, uma praxe que recupera nos seus conteúdos e práticas, os saberes e tradições presentes numa obra que revela, mais uma vez e à semelhança da anterior, um conjunto de peças tradicionais portuguesas singularmente preservadas pelo saber ancestral das gentes dos locais.

Mas se a festividade e o rito religioso são proficientes na consolidação de práticas culturais e sociais, bem como no eclodir de recursos musicais vários, a festividade e os rituais marcadamente profanos, também o são. De modo a reviver emoções, seja através da música, da dança ou da prática de jogos ancestrais, vemos a música e a dança fazer parte da celebração de agrupamentos específicos como o são Os Pauliteiros de Miranda. Na vivência das suas práticas, nascem oportunidades irrepetíveis de observar e viver momentos raros da nossa cultura e tradição. Em outros, é a combinatória muito particular

de instrumentos, neste caso a flauta e o tamboril, originando um par único, bem como o seu intérprete, o Tamborileiro. Noutros casos ainda, são os recursos do território que se mostram elegíveis e compatíveis com a prática musical diferenciadora. Neste sentido, apresentamos não só o acompanhamento musical conseguido com um recurso específico do território, as pedras e os seixos do rio, dando origem a uma prática musical em concreto, as Pedrinhas de Arronches, como o uso em específico dos sinos e das suas variadas formas de toque. Constituintes do nosso património histórico e cultural, nas suas componentes material e imaterial, são para nós elementos importantes que, de modo a não se esquecerem, urge reconhecer, caracterizar, catalogar e estudar. Nesta intenção nota-se o desejo de os verdadeiramente preservar e divulgar.

Contudo estamos cientes que, fruto do processo de aculturação próprio ao desenvolvimento humano, a música e o folclore considerados como ainda não adulterados por vivências externas, por razões sociais e materiais tende a desaparecer como realidade. Urge efetuar a recuperação e preservação de um património que prevemos e sabemos ser bastante rico, possuidor de particularidades singulares. Exercemos o nosso foco na região da raia portuguesa, especialmente nas regiões de Trás-os-Montes, da Beira Interior, para nela incluir a Beira-Alta e a Beira-Baixa, e também a região do Alto Alentejo, tendo como fio condutor as práticas artísticas onde a música se torna um elemento de tradição e genuinidade, de modo a divulgar um conjunto de saberes e práticas que, quando não divulgadas, poderão tender a não ser merecidas e preservadas.

Em outro, é das gentes das Beiras, moldadas que se encontram por modos de vida e por um território que as enforma nas suas componentes geomorfológicas, mas também climáticas e ambientais, que se nos propõe um outro eixo de investigação, agora toldado pela obra de Eugénio de Andrade, reafirmada que se faz pelo sonoro e a música de Fernando Lopes-Graça. Das suas vivências e da sua colaboração vimos surgir um conjunto relevante de obras, das quais os ciclos *As mãos e os Frutos* e *Mar de Setembro*, aqui apresentámos. A obra de um surge pretexto de identificação e autorrealização pelo outro. Compatíveis no modo como captam a realidade e, sobretudo, se auto exigem em perfeição, dão origem a um dos nossos maiores legados no que concerne a música para canto e piano de autores portugueses contemporâneos.

Nesta nossa proposta, indagando o território nas suas componentes materiais e imateriais, desenhámos uma ilustração das práticas musicais em contexto de celebração na região da raia. Os textos encadearam-se seguindo o fio condutor da celebração, da criação musical em contexto de festividade e festa, seguindo ainda o modo como é utilizada ao nível do ritual e rito, seja ele religioso ou profano. Porque a nossa cultura, e a canção popular em particular, são de uma genuinidade e riqueza imensa, ela surge redita pela mão e obra de dois autores maiores da nossa cultura contemporânea, os quais, nas suas práticas

se imbuíram das emoções sentidas aquando da sua vivência e fruição. De todas estas propostas, de todas estas indagações, surgiram os textos e os contextos que nos permitimos agora ofertar e que tencionamos serem percebidos como o gatilho para a sua procura e fruição pois que:

“Aquilo que se faz por amor, está sempre além do bem e do mal.”

Friedrich Nietzsche

Referências bibliográficas

- Andrade, E. (1995). *As Mãos E Os Frutos*. Porto: Campo de Letras.
- _____, (2013). *Coração do Dia* – Mar de Setembro. Assírio & Alvim.
- _____, (2022). *Prosa*. Porto: Editora Assírio & Alvim.
- Barros, J. & Costa (2002). *Festas e tradições portuguesas*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Bastos P.L. (2010). *Small holes of wonder*. In: Second Vienna Talk, Sept. 19-21, 2010.
- Bessa, R. (2009). As Bandas Filarmónicas em Portugal – Contributos para um enquadramento histórico. In G. Mota, *Crescer nas Bandas Filarmónicas* (pp. 19-33). Porto: Edições Afrontamento.
- Biro, Pierre (2004). *Portugal*. Livros Horizonte.
- Brelet, G. (1949). *Le temps musical: essai d'une esthétique nouvelle de la musique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Castro, E. (2007). *Análise Integrada da Paisagem da Raia Central Portuguesa – O Território como Recurso de Desenvolvimento*. Universidade de Coimbra. (Tese de Mestrado).
- Coelho, J. G. (2023). Entrevista a José Gomes Coelho. 18 de abril de 2023.
- Correia, J. M. (1946). *Terras de Riba-Côa – Memórias obre o Concelho do Sabugal*. Lisboa: Edição da Federação dos Municípios da Beira-Serra.
- Correia, M. (2001). *Raízes Musicais da Terra de Miranda: Miranda do Douro, Mogadouro e Vimioso*. Vila Nova de Gaia: Sons da Terra.
- _____, (2012). *Toques de Sinos na Terra de Miranda*. Âncora Editora.
- Dias da Fonseca, M. (1995). *Uma homenagem a Fernando Lopes-Graça*. Santa Maria da Feira: Câmara Municipal de Matosinhos/Edições Afrontamento.
- Dias, J. (1984). *Rio de Onor: comunitarismo agro-pastoril*. Lisboa: Editorial Presença.
- Díaz, J. & Porro, C. (2008). *Las Danzas*. Zamora: Museo Etnográfico de Castilla y León.
- Ferreira, H. (2015). *Rituais com Máscara – Rota das Máscaras em Portugal, Miranda do Douro*. Projestur.net.
- _____, (2016). *Rituais com Máscara – Rota das Máscaras em Portugal, Ílhavo*. Projestur.net.
- Fortuna, C. (1996). Imagens da cidade: sobre a Heurística das paisagens sonoras e os ambientes sociais urbanos. *Cadernos de Geografia*. Nº especial. Actas do I Colóquio de Geografia de Coimbra. P. 81-88.
- _____, (1997). *Destradicionalização e imagem da cidade: o caso de Évora. Cidade, cultura e globalização – Ensaio de sociologia*. Oeiras: Celta. P. 231-257.

- Franco Medina, C. (2008). La danza em el Carnaval de Barranquilla. *Revista de la Universidad del Norte*. Vol. 71, 72, 73, 74, 75.
- Frias, A. (2000). “Patrimonialização da Alta e da Praxe Académica de Coimbra”. In IV Congresso Português de Sociologia. Coimbra: Universidade de Coimbra. Pp. 1 – 15.
- Gallop, Rodney (1960). *Cantares do povo português / estudo crítico, recolha e comentário de Rodney Gallop*. Lisboa: Instituto de Alta Cultura.
- Giacometti, Michel & Lopes-Graça, Fernando (1981). *Cancioneiro Popular Português*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Gomes, L. E. (2017). *Os Caminhos Portugueses a Santiago de Compostela. O Património em Processo*. Tese de Doutoramento em Antropologia. Universidade de Coimbra.
- Hora, T. M. da (2018). *Fernando Lopes-Graça e Eugénio de Andrade. O diálogo entre a música e a poesia [Correspondência]*. Chiado Editora.
- Jambrina Leal, Al.; Cid, J. R. (1989). *La Gaita y el Tamboril*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional.
- Jung, C. G. (1964). *O homem e os seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Lima, P. (cord.) (2010). Oração das Almas em São Bento do Ameixial. In: Giacometti, M. (2010) Filmografia. DVD nº 1. Lisboa: RTP Edições.
- Lopes-Graça, F. (1954). *Sete Canções Castelhana-Portuguesas de Rio de Onor para voz média e piano*. Manuscrito do autor. Cascais: Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria. PT/CMCSC-MMP-CVF/FLG/C/016-LG 201/526.
- _____, (1960). *As Mãos e os Frutos*. Manuscrito do autor. Cascais: Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria. PT-CMC-MMP-FLG-LG 211-Doc.547.
- _____, (1975). *Mar de Setembro*. Manuscrito do autor. Cascais: Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria. PT-CMC-MMP-FLG-LG 225-Doc.570.
- _____, (1989). *A Música Portuguesa e os seus Problemas II*. Lisboa: Caminho.
- _____, (2012). *Canções Regionais Portuguesas*. Série XIV. Onze Encomendações das Almas. Porto: Fermata Editora.
- _____, (s.d.). *A Canção Popular Portuguesa*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Lopes-Graça, F., Cabrita, D. (1974). *Lopes-Graça: Canções; Trovas*. Tecla.
- Lopes, E. & Quintas, R. (2020). Reciclagem na Música como Ferramenta para a Criatividade: as Pedrinhas de Arronches e um modelo para atividade de sala de aula. *Revista de Educação Musical* (146). Pp. 87-95.
- Martínez Muñoz, E. & Porro Fernández, C. A. (1998). La Danza de Palos: La Recuperación de “El Palilleo” de Villabaruz de Campos (Valladolid). Nuevas aportaciones. *Revista de Folklore* nº 207. 75-83. Valladolid: Obra Social y Cultural de Caja España.
- Martins, A. M., Vasconcelos, Fl., Mendes, J.; Pina, L. (1972): *Neo-Realismo. Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Lisboa. Editorial Verbo. Vol.13.
- Martins, J. (1993). *Levantamento Cultural – Exemplos e Sugestões*. Aveiro: Estante Editora.
- Meneguello, Cr. (2017). Das ruas para os museus: a paisagem sonora como memória, registro e criação. *MÉTIS: história & cultura*, vol. 16, nº 32, p. 22-42.
- Morin, Edg. (1988). *O Homem e a Morte*. Lisboa: Publicações Europa-América.

- Morris, Er. (1959). *Tintinnabula*. London: Robert Hale.
- Mourinho, A. (1983). *Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas-Pauliteiros de Miranda*. Miranda do Douro: Câmara Municipal de Miranda do Douro.
- _____, (1984). *Cancioneiro Tradicional e Danças Populares Mirandesas*. Bragança: Escola Tipográfica de Bragança.
- Nascimento, G. L. C. (2023). Entrevista a Gonçalo Luís Chouzal do Nascimento. 23 de março de 2023.
- Nery, R. V., Castro, P. F. (1991). *História da Música*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Neves, C. & Campos, G. (1893). *Cancioneiro de Musicas Populares*. Vol. 1. Porto: Typographia Occidental.
- _____, (1895). *Cancioneiro de Musicas Populares*. Vol. 2. Porto: Empresa Editora.
- _____, (1898). *Cancioneiro de Musicas Populares*. Vol. 3. Porto: Empresa Editora.
- Nunes, M. D. (1899). *Danças Populares do Baixo Alentejo*. A Tradição. Ano I. nº 1.
- Oliveira, A. C. R. (2010). *As Mãos e os Frutos de Eugéniod e Andrade e de Lopes-Graça*. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa. Faculdade de Letras. Universidade de Coimbra.
- Oliveira, Er. (2000). *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Pereira, T. (2016). O Povo que ainda canta. Tradison Produções Culturais. DVD nº 4.
- Pery, G. (1875). *Geographia e estatística geral de Portugal e Colonias*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Pinto, D. M., Figueiras, C. (2018). *O contributo das Bandas Filarmónicas para a construção/preservação da identidade local: o caso de Baião*. *The Overarching Issues of European Space: Preparing the new decade for key socio-economic and environmental challenges*. Porto. Universidade do Porto. Faculdade de Letras, pp. 119-138.
- Porro Fernández, C. (2009) *Bailes y Danzas*. León: Edileisa.
- Rodaway, P. (1994). *Sensuous geographies: body, sense and place*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Schafer, R. Murray (1997). *A afinação do mundo*. São Paulo. FEU. UNESP.
- Schaffer, P. (1966). *Traité des objets musicaux. Essai Interdisciplines Nouvelle édition*. Paris: Editions du Seuil.
- Serra, M. C. (2001). *O jogo e o trabalho*. Lisboa: Edições Colibri.
- Simmel, G. (1988). *Pont et porte. La tragédie de la culture et autres essais*. Paris: Petite Bibliothèque Rivages. p. 159-166.
- Sturrock, S. (1976). *Musical Instruments of the World*. England: Paddington Press.
- Taborda, V. (1932). *Alto Trás-os-Montes: Estudo geográfico*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Tiza, A. P. (2004). *Inverno Mágico. Ritos e Mistérios Transmontanos*. Lisboa: Ésquilo.
- _____, (2010). *A dança dos paus: paloteio da província de Zamora e pauliteiros do distrito de Bragança*. Studia Zamorensia. vol. IX.
- Topa, A. (2004). *Lhaços de Freixenosa*. Lisboa: Apenas Livros.
- Tranchefort, Fr.-R. (1980). *Les instruments de musique dans le monde 1*, Coll. «Points» (nº Mu 5). Paris: Éditions du Seuil.
- UNESCO – Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura. 2006.
- Vários (1966). III Ciclo de Cultura Musical, Fernando Lopes-Graça, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- Vários (1982). Homenagem das Autarquias e do Povo do Concelho de Almada ao Maestro Lopes-Graça, no âmbito da comemoração nacional do seu 75º Aniversário, Município de Almada, Almada.

- Vários (1995). *Uma homenagem a Fernando Lopes-Graça*, s.l., Câmara Municipal de Matosinhos/Edições Afrontamento.
- Vasconcelos, J. L. (1992). *Estudos de Filologia Mirandesa*. Miranda do Douro: Câmara Municipal de Miranda do Douro.
- Weffort, Ale. Br. (2006). *A Canção Popular Portuguesa em Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Editorial Caminho.

Webgrafia:

- Breyner, Al. (1900) – «O Tamborileiro. A Tradição». Ano II. Nº5. Serpa. [Consult. 12 de maio 2018]. Disponível em <http://www.archive.org/stream/tradio12lisbuoft#page/n7/mode/2up>
- Campo, D., Preto, M., & Chimento, J. (2019). «RIO de ONOR – Recolhas Musicais da Tradição Oral». Tradisom/Sons da Terra. https://www.youtube.com/watch?v=Hl2vh1Cd30&list=OLAK5uy_mxt62iQjRUY1ZWjq-xAmL8HjBcH1PeyS8&index=29
- CMP # Confederação Musical Portuguesa (2022) <https://sites.google.com/site/confederacaomusical-portuguesa/%C3%ADnicio?authuser=0>
- Correia, M. (2013) Revista Online A Pagina da Educação, Edição N.º 200, série II, Primavera 2013: Fonte: <https://www.apagina.pt/?aba=7&cat=560&doc=14560>; acedido a 6 de abril 2020; 14:14.
- Gomes, A. L. (2009). *O toque dos sinos em Mina-Gerais. Dossier Descritivo*. Brasília. [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie%20toque%20dos%20sinos\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie%20toque%20dos%20sinos(1).pdf) acedido em 7 de outubro 2020, 14:54.
- <http://www.freguesiaderiotortoelagarinhos.pt>
- Martinez Diez, G. (2014). Los Concilios de Toledo. P. 119-138. Consultado em: https://realacademiatoledo.es/wp-content/uploads/2014/02/files_anales_0003_06.pdf
- Mota Tavares, P. (2019). Rio de Onor/Rihonor de Castilla: o entendimento de um passado comum nas descrições do lugar (Sécs. XVIII-XIX). Brigantia. Pp. 441-454. Acedido a 19 de abril de 2025. https://www.academia.edu/42980910/Tavares_Pedro_Mota_Rio_de_Onor_Rihonor_de_Castilla_o_entendimento_de_um_passado_comum_nas_descric%C3%A7%C3%B5es_do_lugar_s%C3%A9cs_XVIII_XIX_Brigantia_vols_XXXVI_XXXVII_Bragan%C3%A7a_CIM_TT_2019_pp_441_454
- Património Cultural (2025). Danças Rituais dos Pauliteiros nas Festas Tradicionais de Miranda do Douro inscritas no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial. <https://www.patrimoniocultural.gov.pt/2025/04/dancas-rituais-dos-pauliteiros-nas-festas-tradicionais-de-miranda-do-douro-inscritas-no-inventario-nacional-do-patrimonio-cultural-imaterial/>. Acedido a 5 novembro 2025.
- Unesco, Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial, Paris, 17 de outubro de 2003. <https://ich.unesco.org/doc/src/00009-PT-Portugal-PDF.pdf>
- Vasconcelos, Al. (2012). Sobre a origem e o uso dos sinos. <https://www.wemystic.com.br/oracao-das-horas-vesperas-laudes-e-completas/> acedido em 6 de abril 2020, 14:37.

