

Mário Correia

A DANÇA DOS PAULITEIROS

Memória e Identidade da Terra de Miranda

2018
Câmara Municipal de Miranda do Douro

Edição

Câmara Municipal de Miranda do Douro

Grafismo

Impressão

ISBN

Depósito Legal

© Dos textos e fotografias, os respectivos autores.

© Direitos de edição: Câmara Municipal de Miranda do Douro

Proibida a reprodução total e parcial da obra, sem autorização expressa do autor.

Por opção do autor não se respeita o Acordo Ortográfico.

UM TESOURO A PRESERVAR

A singularidade da Terra de Miranda tem raízes históricas e culturais que configuram uma identidade que se transmitiu através dos séculos num processo de (re)afirmação constante de uma maneira de ser e de estar das gentes que através dos tempos habitaram nesta lusa finisterra nordestina. Uma terra que, de facto, conheceu muitos e variados povos ao longo dos séculos, com tão distintos como diferenciados contributos culturais e sociais que se foram conformando na sedimentação de um património que é hoje diferenciado e diferenciador nas suas mais variadas expressões e manifestações.

Realidade incontestada e assaz comprovada, a Terra de Miranda foi sempre um espaço de confluência e de partilha de vivências que se estendeu por todo um território bem mais amplo do que o da sua configuração histórica, tal como se encontra documentada desde meados do séc. XII, nos primórdios da nacionalidade, com um sentido de pertença muito forte e arreigado, desde logo marcado pela existência de um língua própria – a Língua Mirandesa – com reconhecidas origens asturleonesas, o que desde logo nos remete para o muito alargado espaço da meseta norte ibérica.

Assim, quando se fala da identidade da Terra de Miranda, importa ter bem presente de que não se trata de uma realidade encerrada em si própria, de uma construção social e cultural fechada; bem pelo contrário, configura seculares dinâmicas de interacção cuja memória permanece aos mais diversos e diferenciados níveis.

A Dança dos Pauliteiros constitui uma das expressões etnomusicais mais identificadoras da terra e das gentes de Miranda do Douro, sendo unanimemente considerada como uma das mais significativas manifestações da sua identidade cultural, tendo adquirido características muito próprias, quer do ponto de vista coreográfico e musical quer no que se refere aos respectivos trajes e contextos performativos tradicionais.

Com origens que permanecem objecto de investigação entre os seus estudiosos – num processo de reflexão que, em Portugal, se iniciou apenas no último quartel do séc. XIX, o que atesta bem do desconhecimento a que o país cronicamente votou toda a área do Nordeste Transmontano –, estudiosos que movendo-se em distintos domínios do conhecimento - desde a antropologia à etnomusicologia, da etnografia à etnocoreologia - convergem, no entanto, no reconhecimento da respectiva antiguidade, a Dança de Paulitos ou Dança dos Pauliteiros, como se tornou mais conhecida, não só identifica a Terra de Miranda (dentro e fora do território actual) como transmite uma vigorosa expressão da sua identidade cultural.

A presença ritual das danças dos pauliteiros nas festas patronais das comunidades mirandesas continua, no tempo presente, a ser uma realidade permanente muito querida e acarinhada, apesar das dificuldades que o despovoamento da Terra de Miranda tem vindo a criar no que se refere à continuidade expressiva das suas manifestações culturais tradicionais. Dificuldades que têm vindo a ser ultrapassadas pelo querer cultural das gentes mirandesas, sensibilizadas para a necessidade de salvaguardarem o seu património cultural, do qual a Dança dos Pauliteiros constitui um dos seus mais expressivos e significativos monumentos.

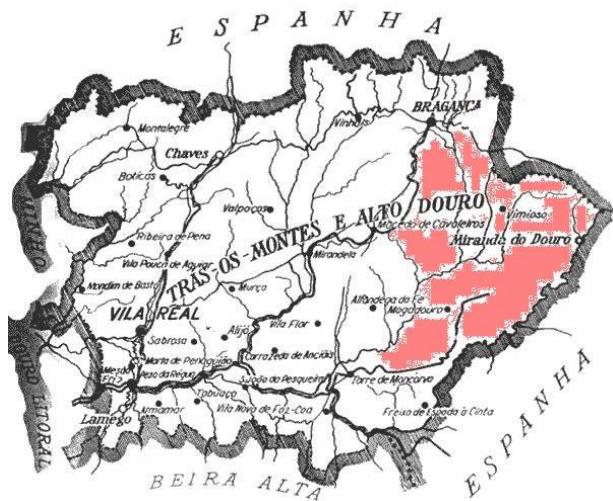
Foram muitos aqueles que publicaram trabalhos de estudo e de divulgação da Dança dos Pauliteiros: desde as pioneiras e seminais abordagens do padre João Pessanha e de Ferreira Deusdado, logo secundadas pelos trabalhos de investigação de Leite de Vasconcelos e do Abade de Baçal, todos com contributos que mereceram especial atenção por parte do insigne etnógrafo mirandês que foi António Maria Mourinho, sem esquecer os textos produzidos por Albino Moraes Ferreira, José Manuel Martins Pereira, Serrano Baptista e Artur Carlos Alves, entre outros. E, no plano internacional, com destaque para os trabalhos assinados por Kurt

Schindler, Rodney Gallop, Violeta Alfford, Laura Crayton Boulton e Michel Giacometti, entre outros.

O trabalho levado a cabo por Mário Correia apresenta-se como um contributo integrador das narrativas que foram sendo produzidas, num processo de verdadeira arqueologia etnográfica, cuja dispersão e descontextualização temporal se procura desta maneira contrariar, sendo a recolha por ele efectuada, de sobremaneira evidente no que se refere aos textos dos laços, constituindo um acervo documental de inegável relevância. E, do mesmo modo, fazendo um ponto de situação actual sobre todo o trabalho de investigação realizado sobre a Dança dos Pauliteiros (mormente no que respeita às suas origens), com a preocupação em fornecer uma panorâmica geral tanto mais ampla e aberta quanto possível sobre os aspectos mais prementes e marcantes da discussão e da investigação que prossegue, esta obra abre-nos, de facto, portas e janelas para a efectiva compreensão e entendimento da memória e identidade da Dança dos Pauliteiros, conforme os objectivos que se encontram expressamente consignados no respectivo subtítulo.

O autor fez questão de afirmar que este seu trabalho de investigação e de divulgação devia ser, por sua vez, sobretudo entendido como um contributo para que não só se aprofundasse e generalizasse a discussão sobre esta tão interessante e culturalmente relevante temática, mas também que em cada comunidade mirandesa se efectuasse a recolha documental sobre as danças dos pauliteiros (identificação nominal e fotográfica dos protagonistas através dos tempos, variantes coreográficas, laços próprios de cada comunidade, especificidades dos trajes, ocasiões performativas...). Porque se trata, acima de tudo, de documentar um bem patrimonial imaterial da cultura tradicional mirandesa que é um verdadeiro tesouro cuja salvaguarda e valorização é tarefa de todos os mirandeses.

Artur Nunes
Presidente da Câmara Municipal de Miranda do Douro



ÁREA DE EXPANSÃO

O facto de a dança de paulitos, em Portugal, a partir de finais do século XIX, se confinar praticamente à Terra de Miranda, determinou que a sua expressão mais vulgarizada fosse delimitada e, como tal, descontextualizada de um vasto território, transnacional desde as suas origens conhecidas, no seio do qual permaneceu com idênticos usos e funções associadas a ocasiões festivas com mais semelhanças do que propriamente diferenças.

Historicamente falando não estão, de facto, muito recuados os tempos em que se propalou em Portugal a ideia de que as danças de paulitos constituíam uma singularidade específica do Planalto Mirandês, sendo como tal integradas no conjunto de arquétipos que foram criados para tipificar o folclore das várias províncias e regiões de Portugal.

Com efeito, promoveu-se, durante a vigência do Estado Novo, sobretudo por força da intervenção do Secretariado Nacional de Informação, essa caracterização tipificadora, reduzindo-a a uma expressão local e nacional, associada a sobrevivência de arcaísmos próprios de uma região muito isolada e fechada. O que não correspondia, por certo, à realidade, tanto mais que quando se está em Trás-os-Montes quem está para lá dos montes é o resto de Portugal, na medida em que sempre se registaram, ao longo dos séculos, níveis de comunicação se não muito intensos pelo menos normais, tendo em conta as circunstâncias fronteiriças, com as vizinhas terras leonesas e galegas.

A circulação de povos na meseta norte ibérica se bem que condicionada pelos movimentos e sucessos históricos registados com a passagem dos mais diversos povos, sempre foi uma realidade dinâmica, o que constituiu mesmo um factor determinante para a partilha de um fundo histórico e cultural comum que ainda hoje não só se constata como potencia aos mais diversos e culturalmente expressivos níveis.

Qualquer vista aérea da Península Ibérica coloca em evidência as condições concretas do terreno que eram, sem qualquer dúvida, propiciadoras de facilidades de circulação de todos os povos e suas gentes por toda a meseta norte ibérica até terras transmontanas, facto que foi determinante, através dos séculos, para a conformação de patrimónios por assimilação e integração de diversas culturas, patrimónios esses que são sempre moldados pela sobreposição dos tempos históricos. Tal como sucede com outras manifestações culturais, também a dança de paulitos regista, no presente, uma dinâmica de sobrevivência e de expressão justamente

disseminada ao longo de todo esse espaço geográfico, com documentação que atesta essa antiguidade partilhada.

A área de expansão das danças de paulitos acontece num espaço de transição, sobretudo marcado pelas interacções culturais que sempre se registaram sobretudo para norte e oriente da meseta norte ibérica, pelo que foi praticamente confinada a uma região de acentuado pendor fronteiriço, o que é de sobremaneira comprovado pelos dados históricos dos quais dispomos. E esta é uma característica de grande relevância para o estudo das danças de paulitos em terras transmontanas, cuja ponderação é fundamental para a sua compreensão globalmente considerada acima das variantes locais e regionais que sempre se produzem nas sendas da tradição oral.

Um território de expressão amplo

Nenhuma cultura pode reivindicar como própria uma música sem admitir que partilha muitas características e, provavelmente, muitas composições com outras culturas vizinhas. Mas deve também aceitar-se que uma parte das qualidades essenciais e distintivas de uma determinada cultura de alguma maneira se infiltram na música. Um dos atractivos desta área reside em encontrar um equilíbrio entre a ideia da música tradicional como um fenómeno nacional ou regional e o conceito de música folclórica como um tipo de música supranacional.

O que é válido para a música é-o também para as expressões com as quais a mesma de alguma maneira se relaciona, como é o caso das danças de paulitos. A citação de Bruno Nettl, um dos mais reconhecidos etnomusicólogos do nosso tempo, remete-nos de modo assaz esclarecedor para a questão da área de expansão de toda e qualquer expressão cultural, invocando a necessidade de nos situarmos num território cultural bem mais amplo e abrangente do que aquele a que muitas vezes se procuram confinar muitas expressões culturais, não raro construindo falsas identidades e afins. A questão das fronteiras culturais costuma alicerçar-se num “outro” que, importa reconhecê-lo, nem sempre está tão próximo como costumamos pensar, resultando dessas delimitações conceitos que fracturam e fragmentam a realidade cultural conformada com o decurso dos tempos.

A área de expansão da dança dos paulitos em Portugal (que não é, portanto, possível muito menos desejável que seja isolada do contexto ibérico¹ no qual prevalecem idênticas expressões culturais) foi outrora bem mais ampla do que aquela que hoje nos é possível reconstituir a partir da documentação disponível. Infelizmente não dispomos de fontes documentais da intra-história, da história que não é descrita pelas crónicas oficiais e, como tal, escasseiam as informações concretas. Com efeito, quando são mencionadas actividades relacionadas com a presença de instrumentistas populares e dançadores ou bailadores, a simples e vaga menção das mesmas não nos permite um conhecimento concreto e rigoroso sobre as respectivas características e expressões. E mesmo a consulta das fontes literárias não é muito esclarecedora, por ser do mesmo modo geralmente muito vaga e imprecisa, não fornecendo dados concretos que nos permitem tirar conclusões adequadamente fundamentadas.

No entanto, tendo em consideração os vários testemunhos escritos disponíveis facilmente se conclui ser possível “confinar”, em termos de território nacional, a *dança dos paulitos* (de *palotes*,

¹ Afigura-se-nos determinante manter sempre bem presente no centro das reflexões e da investigação este contexto peninsular – não raro esquecido ou, pelo menos menosprezado! -, como muito bem o fez notar, já em 1957, António Maria Mourinho (Mourinho, 1957:154): *Podemos, pois, considerá-la não uma dança adstrita só ao Nordeste de Portugal, a Terra de Miranda, mas a toda a península, pelo que se pode e deve considerar uma DANÇA PENINSULAR.* O que de modo algum poderá significar que tudo se reduz a variantes de uma mesma expressão, como se constata da advertência de Angel Vallverdú, um criterioso e rigoroso estudioso da matéria (“A propósito de alguns tópicos sobre las danças de palos”, artigo de 22/72013), que escreveu: *Acreditar que tantos os paloteos castelhanos, os pauliteiros mirandeses, as makil dantzas rascas ou as danças morris inglesas são, ao fim e ao cabo, o mesmo, só que com variantes de matiz vai uma distância muito inaceitável.*

de *palos* ou, simplesmente, *la dança*,² na Terra de Miranda) a toda a vasta região compreendida entre o Rio Sabor e o Rio Douro, ou seja, desde os confins transmontanos de Rio de Onor até terras de Torre de Moncorvo e de Freixo de Espada à Cinta, de algum modo numa área que corresponde ao espaço geográfico que foi ocupado, nos dois primeiros séculos da nossa era, pelos Zoelas, uma das vinte e uma tribos asturianas. O que sendo um dado interessante não é, contudo, totalmente determinante, na medida em que sempre se registou uma forte presença de danças de palos ou de paulitos em vastas zonas que não conheciam a ocupação por parte dessa tribo.

As referências a essa presença no espaço situado entre Rio de Onor e terras de Freixo de Espada à Cinta e Torre de Moncorvo, constituem dados muito relevantes mas que infelizmente não é possível documentar mais do que o fez o Abade de Baçal. Em boa verdade, tratava-se já então de um permanência circunstancial que se foi tornando progressivamente mais esporádica e difusa à medida que se avança da área do Planalto Mirandês para as suas diversas periferias transmontanas. De tal maneira que etnógrafos e investigadores como o Padre António Maria Mourinho e o Abade de Baçal referem a sua presença, já com acentuado carácter residual, em meados dos anos 50 do século XX nos concelhos de Bragança e de Macedo de Cavaleiros assim como na parte nascente do concelho de Mogadouro, permanecendo muito popular nos concelhos de Vimioso e Miranda do Douro. De facto, os testemunhos que ao longo dos tempos, especialmente no século XX, nos foram chegando retratam uma extraordinária diminuição da área de expressão em Portugal, praticamente confinada à área do chamado Planalto Mirandês (integrada pelos concelhos de Miranda do Douro, Mogadouro e Vimioso). Um simples mapeamento das referências históricas sobre a presença das danças de paulitos no Nordeste Transmontano evidencia justamente a contracção geográfica que foram sofrendo até à actualidade.

Em terras de Vinhais deparamos com as informações constantes da obra *Folklore do Concelho de Vinhais*, dada à estampa em 1927 pelo Padre Firmino A. Martins, ao serem associadas a uma presença de pauliteiros, por ocasião do Natal, aquando das celebrações das festas em honra de Santo Estêvão (Martins, 1987:10/11):

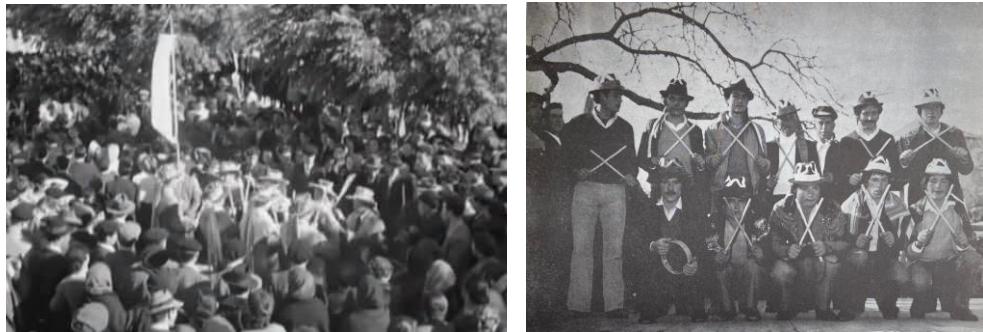
Há três mordomos encarregados das festas, conhecidos pelo número de varas que “levantam” no ano anterior; a primeira é a do rei, a segunda da rainha e a terceira do príncipe. Vistosamente ornadas de lenços e fitas de seda, são levadas pelos mordomos, acompanhados de gaiteiro e de muito povo, até à igreja. No fim da procissão, postados em fila no adro, acompanham a casa o clero e os gaitetos. No último dia das festas é a entrega das varas. “Levantadas” pelos do ano futuro, com o mesmo ceremonial, são estes acompanhados a casa no meio de grandes demonstrações de alegria. À noite realiza-se a galhofa, onde se baila até ao romper da manhã, como eles dizem, recitando-se nos intervalos peças satíricas em redondilha maior, a propósito de qualquer facto que mereça risota.

Acresce, bem mais esclarecedor, o facto de o Padre Firmino Martins, no capítulo consagrado aos “bailes, danças e jogos”, mencionar a palavra “laços” quando descreve as danças que eram executadas ao som da gaita de foles, bombo, caixa, ferrinhos, pandeiro e ferranholas, entre outros: *Não havia como a “mulinheira” de quatro “laços”, o “passeado” de seis. O “corridinho” e a “carvalheza” de quatro. Os pares, separados à distância de quatro ou cinco metros, mostravam a destreza dos dançadores exímios, chegando por vezes a ouvir, ao terminarem, as palmas quentes dos assistentes entusiasmados.*

É óbvio que a palavra “laços” nos remete para o repertório dançado pelos grupos de pauliteiros. Num artigo publicado na edição de 1 de Janeiro de 1949 do jornal “Mensageiro de Bragança”, deu o Padre Firmino Martins pública notícia sobre um grupo de pauliteiros na aldeia de Sobreiró de Baixo, pertencente ao concelho de Vinhais, cuja actuação era um

² Como sucede, também, nas Astúrias. Consultar: *Baile y Danza Tradicional n'Asturias*, Xornales d'Estudi 2007, edição do Museu del Pueblu d'Asturias, pág. 199. Como a dança dos paulitos era não só a principal dança mas também a mais ritualizada, bastava mencionar-se “dança” para se saber do que se tratava. Tanto mais que o resto era... baile!

“entretenimento” por alturas do Natal. Grupo este que participou no cortejo de oferendas apresentado pelo referido sacerdote aquando da inauguração do Hospital de Vinhais, em 17 de Novembro de 1957. O grupo pode ser visto, por breves momentos, na reportagem televisiva então realizada: facebook.com/laribau.vinhais/videos/1627094620773034



Pauliteiros de Sobreiró de Baixo (Vinhais): 1957 (inauguração do Hospital de Vinhais) e 1982 (Boletim Municipal)

Com efeito, e de acordo com as investigações realizadas pelo Padre António Maria Mourinho (Mourinho, 1957), podemos situar, em termos geográficos, a permanência expressiva e funcional (poderíamos dizer ritual) das danças de paulitos, como segue:

Em nosso país dançou-se em toda a região compreendida entre os rios Sabor e Douro, talvez desde Rio de Onor até aos limites dos actuais concelhos de Moncorvo e Freixo de Espada à Cinta. Hoje ainda se dança no concelho de Mogadouro, nas povoações das margens do Sabor, onde a vimos dançar bastante ao Sul, na festa da padroeira de Soutelo, Santa Engrácia, da freguesia de Remondes, em Abril de 1956.

No concelho de Bragança, também se executa, ainda, na povoação de S. Pedro dos Sarracenos (S. Pedro das Cebolas) e, no concelho de Macedo de Cavaleiros,³ sabemos que se dançava também na freguesia do Lombo. Na parte nascente do concelho de Mogadouro ainda é quase geral a todas as povoações. Diz o Abade de Baçal, nas “Memórias Arqueológicas Históricas do Distrito de Bragança”, IX, 511, que em 1865 ainda se dançou na Aveleda, ao norte de Bragança e dançava-se também Calabor, povoação fronteiriça da Aveleda, já na Espanha Leonesa, nas fraldas da serra de Montesinho.

Actualmente, uma grande quantidade de povoações, nos concelhos de Mogadouro, como já dissemos, Vimioso e Miranda do Douro, ainda a usam com o fim supra descrito, nas suas festas. Em toda a região fronteiriça da Espanha leonesa se dançava igualmente.



A DANÇA DOS PAULITOS

Pelo P.º ANTONIO MOURINHO

SEPARATA DA REVISTA OCIDENTE - VOL. LII - LISBOA, 1957



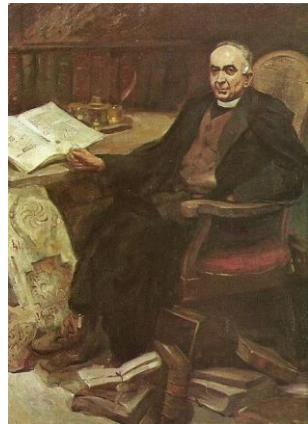
António Maria Mourinho (1917-1996), na sua qualidade de etnógrafo mirandês, dedicou particular atenção ao estudo e divulgação, nacional e internacional, das danças de paulitos.

³ Num outro texto (dactiloescrito), António Maria Mourinho referencia a existência de pauliteiros em Lombo (Macedo de Cavaleiros)

Não dispomos de outros textos reportando a presença das danças de paulitos no norte brigantino. Importa desde já referenciar que o Abade de Baçal forneceu testemunho da presença das danças de paulitos na área de Bragança, sem todavia referenciar as razões que motivaram o seu desaparecimento. No entanto, o mesmo deixou referência expressa à existência de fontes documentais escritas cuja consulta lhe permitiu concluir sobre o carácter sagrado da dança dos paulitos, o que se nos afigura de grande relevância para a compreensão da dança dos paulitos. Trata-se de documentos que referem a presença da dança nas celebrações religiosas, sobretudo constantes dos livros das confrarias e das mordomias (Baçal, 1929):

Por documentos encontrados no Museu Regional de Bragança, mostra-se que a Dança dos Paulitos era sagrada não vai muito longe e que se praticava nas outras terras do distrito de Bragança alheias à região mirandesa, onde hoje está localizada.

Um desses documentos surge transcrito pelo Abade Baçal no tomo consagrado à arqueologia, etnografia e arte da sua monumental obra “Memórias Arqueológico-Históricas do Distrito de Bragança”, como segue (Baçal, 1934:241):



Francisco Manuel Alves, Abade de Baçal, no tomo IX das “Memórias Arqueológico-Históricas do Distrito de Bragança” (1934), abordou o tema das danças dos pauliteiros (foto inserta na pág. 506).

Exmo. Sr. Dizem Venancio Lopez, e Manoel Rodrigues e toda a mais Mocidade do lugar de Avelleda: que naquelle freguesia hê costume celebrar-se a festa do Santíssimo Sacramento, no Domingo da Santíssima Trindade, e querendo os suplicantes que seja celebrada com toda a pompa e decéncia possível como o tem feito mais annos, e não tendo a mordomia líquido para as despezas em razão que queremos haja sermão e porcísão e na porcísão dança; pretendem de V. Exa. licença para trabalharem três ou coatro dias santos para as ditas despezas; por isso Pedem a V. Exa. Exmo. Sr. Vigario Capitular e Governador do Bispado se digne conceder-lhe a licença para todo o expressado.

A simples menção de “dança” não seria, porém, suficiente para merecer aqui o destaque, se não fosse seguida da informação de que o Abade de Baçal anotou que “mais de uma pessoa que presenciou esta dança nos disse ser a dos Pauliteiros” (Baçal, 1934:241):

No verso do mesmo documento vem o despacho favorável do Vigario Capitular, datado de Bragança a 20 de Abril de 1839. Mostra também este documento que a “Dança dos Palitos”, hoje peculiar à região de Miranda do Douro, era antigamente uma dança sacra, que fazia parte do culto e se usava em terras de Bragança, como temos ouvido a pessoas velhas.

Consideramos muito relevante esta informação, sobretudo no que se refere à menção de se tratar de um dança sagrada: mesmo considerando que, nas suas mais remotas origens, toda a dança é sagrada, trata-se de uma afirmação que desde logo diverge da então muito divulgada e

de modo algum não rigorosamente fundamentada (e até bastante fantasiada, com resquícios que chegaram até à actualidade) tese da dança pírrica guerreira. As opiniões expressas pelo Abade de Baçal exerceram reconhecida influência sobre o pensamento de António Maria Mourinho e esta foi justamente uma das que o obrigaram a rever anteriores afirmações sobre esta matéria, como a seu tempo veremos. Por sua vez, o pároco de Argozelo, Miranda Lopes, nos seus estudos descritivos de cariz etnográfico, testemunhou também a presença das danças de paulitos nas procissões religiosas realizadas sobretudo no concelho de Vimioso (Lopes, 1933):

A Dança dos Paulitos é a mais antiga dos povos da Terra de Miranda. Em Argozelo também não há memória de outra mais antiga, e aqui se usou durante muitos anos; o que era natural, não só pela proximidade da Terra de Miranda, mas também porque Argozelo e outras povoações do concelho de Vimioso ficaram incluídas na área da região mirandesa, como se prova pela Carta de El-Rei D. Diniz a 1 de Abril de 1357 (1319), na qual se corrige o erro que havia entre El-Rei e os monges do convento beneditino de Castro de Avelãs, acerca dos direitos de posse sobre as aldeias de Pinelo, Argozelo e Santulhão, e se diz que estas aldeias “som em torno de Miranda”.

Os muitos vocábulos do dialecto mirandês, que ainda hoje se encontram na linguagem popular de Argozelo, parecem provar que também aqui se falou antigamente esse dialecto. Quando eu era rapaz, ainda as Danças dos Paulitos se usavam em Argozelo, e aqui acompanhava as procissões religiosas nas festas mais solenes e com elas tiravam a esmola para estas festividades, percorrendo as ruas da povoação, executando vários laços ao som da flauta, gaita e tamboril aqui e acolá, à porta das pessoas de maior consideração.



Michel Giacometti (1929-1990) com o gaiteiro José João da Igreja em S. Martinho de Angueira (Miranda do Douro).

Michel Giacometti,⁴ aquando da realização de filmagens em S. Martinho de Angueira – onde documentou vários “lhacos” – *Vinte e Cinco Aberto, Santo Antoninho, Señor Mio (Jesus Cristo/Acto de Contrição), Yerba, Mirandum, Carmelita e Bicha* –, referiu no correspondente guião interno o seguinte:

A dança dos paulitos, neste recanto isolado do planalto mirandês, conserva as suas características de dança essencialmente ritual. Conforme a tradição, é executada por um grupo de oito rapazes, em honra da Senhora do Rosário, no primeiro domingo a seguir ao dia 8 de Setembro. A dança dos paulitos é geralmente dedicada aos santos da devoção popular local, cujas festas coincidem quase sempre com os momentos importantes do calendário agrícola. Caída em desuso em muitas terras, nesta província era conhecida nos concelhos de Freixo de Espada à Cinta, Moncorvo, Mogadouro, Miranda do Douro, Vimioso e alguns lugares do concelho de Bragança.

Não deixa de ser curioso o facto de Michel Giacometti omitir qualquer referência à permanência da dança de paulitos em terras de Macedo de Cavaleiros. De acordo com as

⁴ Volume 8 da “Filmografia Completa” (Edições Tradisom, 2010), do documentário nº 32 da série “Povo que Canta” (realização de Alfredo Tropa e produção de Francisco d’Orey/Manuel Jorge Veloso), intitulado “A Dança de Paulitos em S. Martinho de Angueira” (1970).

investigações levadas a cabo por António Cravo (Cravo, 2000), a dança dos paulitos seria dançada em Salselas (concelho de Macedo de Cavaleiros) pelo menos desde os finais do século XIX. Durante o século seguinte, este investigador referencia os grupos dos moços dos anos 20, assim como da mocidade dos anos 40 e dos adolescentes dos anos 50. E, do mesmo modo, as sucessivas gerações do post-25 de Abril de 1974, asseguraram a permanência da dança dos paulitos até ao presente. De referir, ainda, que na identificação dos instrumentistas que acompanharam o grupo de pauliteiros da mocidade dos anos 20 do século XX, António Cravo menciona um trio instrumental de violão, bandolim e bombo. E, no que se refere ao instrumental usado nos anos 40, são mencionados o violão, a guitarra, a pandeireta e o bandolim, aparecendo a gaita de foles apenas nos anos 50 (ao lado de cordofones como o violão, a guitarra e o bandolim), com apoio rítmico do bombo e dos ferrinhos. No entanto, nos anos 70, apenas eram tocados o bandolim e o violão. Mais recentemente, o instrumental adquiriu a composição típica do trio instrumental tradicional mirandês: gaita de foles, caixa e bombo (com esporádico reforço dos ferrinhos).



Pauliteiros de Salselas (Macedo de Cavaleiros). Foto J. Carlo di Baldaciara e foto de 1999 (in “Os pauliteiros de Salselas”, de António Cravo, 2000, pág. 52).

Não podemos deixar de mencionar a criação, em 1935, do Grupo de Pauliteiros de Vila Nova de Anços, em terras de Soure (que continua activo no presente), criado por iniciativa de um ex-emigrante brasileiro, de seu nome João Serrano, que trouxe as músicas e as danças, tendo mesmo sido o seu primeiro ensaiador (tocava cuíca no respectivo grupo instrumental). Os temas das danças simbolizam os trabalhos agrícolas (malhadas, varejo das oliveiras) e a devoção e louvor dos Santos. O seu traje inicial restringia-se ao vestuário usado no quotidiano, tendo no entanto sofrido alterações com o decurso dos anos, com adopção de um traje constituído por camisa branca, calça e colete pretos, lenço de pescoço vermelho, cinta vermelha, meia branca e sapato preto. Os paus que são utilizados pelos dançadores medem 60 cms e possuem um diâmetro de 3 cms, sendo pintados de branco, com listas vermelhas, extremidade superior azul e amarela e no topo duas fitas com as cores de Portugal. O acompanhamento musical integra instrumentos de sopro (clarinete, trompete, saxofone e trompa) e de percussão (bombo, ferrinhos e reque-reque), assim como o acordeão.

Referência, ainda, para a existência, em 1930, na freguesia de Âncora, em terras de Viana do Castelo, de um denominado Grupo de Paus, integrando doze dançadores, vestindo calças e camisa branca, com chapéus, conforme se pode constatar através das fotos disponibilizadas pelo jornal quinzenário da região de Viana do Castelo “O Vianense”.

Trata-se, naturalmente, de casos isolados, que, no entanto, não podemos deixar de referenciar, pese embora o facto de não integrarem, comprovadamente, a tradição das danças dos pauliteiros, correspondendo a processos de mera imitação folclórica, pese embora o facto

comprovado de revestirem, por vezes, circunstanciais características próprias, todavia insuficientes para lhes podermos atribuir uma inequívoca filiação na tradição dos grupos existentes na área do planalto Mirandês.

Referência, por fim, para a existência documentada de grupos de pauliteiros em Abravezes (Viseu) e Ossela (Oliveira de Azeméis), do mesmo modo filiados numa corrente de imitação e sem terem por trás uma tradição folclórica que sustente a sua representatividade.



Vila Nova de Anços (Viana do Castelo)

Ossela (Oliveira de Azeméis)

Abravezes (Viseu)

Presença na diáspora

Mas a existência de grupos de pauliteiros seguindo a matriz mirandesa conheceu particular intensidade nos caminhos da diáspora da emigração portuguesa, assim como em território nacional, por força das migrações dos mirandeses.⁵

Fundado em 6 de Março de 1912, o Orfeão Académico do Porto (mais tarde designado Orfeão Universitário do Porto), passou a integrar no âmbito das suas actividades, a partir de 1949, um Grupo de Bailados regionais, no sentido de corresponder a objectivos de divulgação do folclore nacional (este grupo estreou-se em Sevilha), no que acabou por ficar para a história como um facto inovador e pioneiro no âmbito das actividades culturais desenvolvidas por um organismo universitário em Portugal.

Em 1954, o Grupo de Danças Regionais apresentava um vasto conjunto de danças folclóricas: vira do Minho, pauliteiros de Miranda do Douro,⁶ fandango, batuquinho,gota, corridinho do Algarve, bailinho da Camacha, chula, malhão, picadinho...

Em 1928 foi colocado no corpo da guarda fiscal do Posto da Esplanada do Molhe da Foz do Douro, no Porto, o mirandês Francisco Fernandes, que em 27 de Abril de 1929 apresentou oficialmente o Grupo de Pauliteiros de Nevogilde, constando do seu repertório os seguintes laços: *Vinte e Cinco, Quatro Ofícios, Canário, Seramontanos, Mirandum, Verde, Segada, Sio Mio, Carmelita e Serra do Marão* (Alves, 1980:23), com acompanhamento de gaita de foles e tambor.

Os caminhos da emigração levaram, naturalmente, os mirandeses para as mais diferenciadas paragens, tendo a sua natural propensão para a música e para a dança propiciado a criação de grupos de pauliteiros. Isso ocorreu, por exemplo, nos inícios dos anos 60 em Sevilha, para onde foram trabalhar muitos mirandeses - alguns dos quais nas minas - conforme o documenta

⁵ De salientar, ainda, a criação de grupos de pauliteiros durante as comissões de serviço dos militares nos cenários da guerra colonial. Citemos apenas um caso: Manuel Maria Marcelino, de Sendim, contou-nos que em 1967, a bordo do navio Vera Cruz, que se dirigia para Angola com um contingente de tropas, se formou um grupo de pauliteiros, que continuou em funções enquanto estiveram aquartelados em Tomboco (na região de Ambrizete), entre 1967 e 1969. Não havendo instrumentos, contou que dançavam enquanto cantavam os lhaços.

⁶ Na obra intitulada “Amores de Estudante. Notas Históricas do Orfeão Universitário do Porto”, que nos permitiu a recolha destes dados informativos (OUP, 2003), insere-se uma foto da dança dos pauliteiros de Miranda datada de 1969. No sarau comemorativo do 70º aniversário do OUP, o leque de actividades apresentadas foi muito diversificado: coro clássico, grupo de danças regionais (danças da Madeira, Açores, Minho, Douro, Pauliteiros de Miranda e cantares alentejanos), grupo coral, orquestra de tangos, fados e guitarradas, tuna e entreactos.

uma foto disponibilizada por Virgílio Pires, de Palaçoulo, na qual figura seu pai (guia, o primeiro do lado esquerdo), na foto da esquerda a seguir publicada.



Fosse nos (des)caminhos da emigração (à esquerda grupo de pauliteiros integrado por emigrantes em Sevilha, foto disponibilizada por Virgílio Pires) ou da guerra colonial (à direita, no barco, pauliteiros mirandeses em meados dos anos 60 do séc. XX, foto disponibilizada por Manuel Marcelino)

No discurso proferido em Hamburgo (Alemanha) pelo padre António Maria Mourinho em 1981, aquando do recebimento do Prémio Europeu de Arte Popular, atribuído ao Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas, afirmou (Mourinho, 1983:54):

Daqui irradiaram componentes que foram animar grupos de pauliteiros de Miranda, entre emigrantes transmontanos em Buenos Aires, Argentina, S. Paulo e Rio de Janeiro, no Brasil, e em Toronto, no Canadá, onde actualmente fazem parte do Grupo de Pauliteiros do Clube Transmontano de Toronto quatro elementos que pertenceram a este grupo de Duas Igrejas, os quais acabámos de visitar com alegria e saudade...

Assim sucedeu, por exemplo, com o gaiteiro Paulino Pereira João (1912-1999), natural de Malhadas (Miranda do Douro) que, tendo emigrado para Angola em 1942, aí fundou três grupos de pauliteiros, em 1958, maioritariamente constituídos por emigrantes provenientes das aldeias de Malhadas, Constantim e S. Pedro da Silva (até na diáspora os naturais da terra mirandesa se reuniam por comunidades de origem). Estes grupos de pauliteiros desempenharam um papel de verdadeiros difusores da cultura popular miarandesa na medida em que foram, de um modo geral, todos muito solicitados para actuações quer nas colónias quer nos países vizinhos.



A migração de transmontanos oriundos do Planalto Mirandês para terras africanas suscitou a criação de vários grupos de pauliteiros, como o que actua na foto, radicado em Angola (1966). Foto disponibilizada pelo gaiteiro Henrique Fernandes, a quem agradecemos. Não foi possível (ainda) identificar o gaiteiro (apenas se vislumbra na foto a ponteira, no lado inferior esquerdo).

Não deixa de ser assaz significativo o facto de serem, na maior parte dos casos, os gaiteiros a assumiram a liderança das dinâmicas de criação de grupos nos caminhos da diáspora emigratória.

Um outro exemplo: Francisco Geraldes Fernandes (1912-1997), gaiteiro natural de Prado Gatão (Miranda do Douro), emigrou em 1960 para Moçambique, tendo residido até 1976 no Limpopo, onde formou um grupo de pauliteiros que chegou a actuar em Bulawayo (então pertencente à ex-Rodésia) e em Joanesburgo (África do Sul), assim como em diversos locais de Moçambique (Bilene Macia, Gaza e Lourenço Marques).

As profundas alterações nas ex-colónias portuguesas determinadas pelo 25 de Abril de 1974, levaram-no a emigrar para o Brasil, fixando residência em Combica (S. Paulo), onde também criou um grupo de pauliteiros.

A presença de grupos de pauliteiros em terras do Brasil permaneceu até ao presente: em 2003, por exemplo, nas comemorações da VIII Semana Portuguesa realizada em Campinas, a Casa de Portugal de Campinas apresentou o Grupo de Pauliteiros de Campinas, grupo este que também actuou, no ano seguinte, na Prefeitura Municipal de Campinas.



Pauliteiros de Vila Guilherme (S. Paulo, Brasil) e Pauliteiro do Grupo Folclórico da Casa de Portugal (S. Paulo (Brasil)): de um modo geral todos apresentam ligações pessoais e familiares ao Planalto Mirandês.



O forte surto emigratório de gentes do Planalto Mirandês em finais do século XIX e duas primeiras décadas do séc. XX para terras da Argentina seu origem à permanência de comunidades que asseguram a presença do folclore mirandês, como é o caso do Grupo “Os Pauliteiros Transmontanos” (Buenos Aires, Argentina)

Na Argentina constituiu-se o “Rancho Etnográfico Os Pauliteiros Transmontanos” em 10 de Junho de 2002, tendo como director Celestino Miguel Moreira, de Vila Chã de Braciosa (Miranda do Douro), sendo a continuação tradicional de seis grupos anteriores que se formaram a partir da emigração portuguesa de 1920. Não deixa de ser muito curioso o facto de o grupo ser integrado por homens e por mulheres,⁷ tendo como instrumentistas Celestino Miguel Moreira (bombo), redoblante Faustino Meirinhos (caixa), Manuel Mendes da Silva (acordeão) e José Luis Álvarez (gaita de foles).

Mas foi sobretudo no quadro da emigração europeia que se registou maior dinamismo – a dinâmica da saudade – na criação destes grupos, clara e inequivocamente filiados numa certa nostalgia do passado vivido na aldeia distante. António Cravo fornece-nos uma enumeração de grupos de pauliteiros em actividade no seio das comunidades portuguesas sediadas em França e na Alemanha (Cravo, 2000), sobretudo criados a partir dos anos 60 do século XX, justamente quando se registou um intenso movimento migratório da população trabalhadora portuguesa para a Europa. Em Soisy-sur-Seine (França) foi criado um grupo de pauliteiros salsenses, no âmbito da associação cultural e recreativa criada pelos imigrantes oriundos de Salselas (Macedo de Cavaleiros), cujo instrumental integrava gaita de foles, bombo, ferrinhos, guitarra, acordeão e sintetizador (!!). Segundo este estudioso, “os Pauliteiros Salselenses foram muito aplaudidos” e “a única nota discordante era a falta de um traje autenticamente mirandês”.⁸

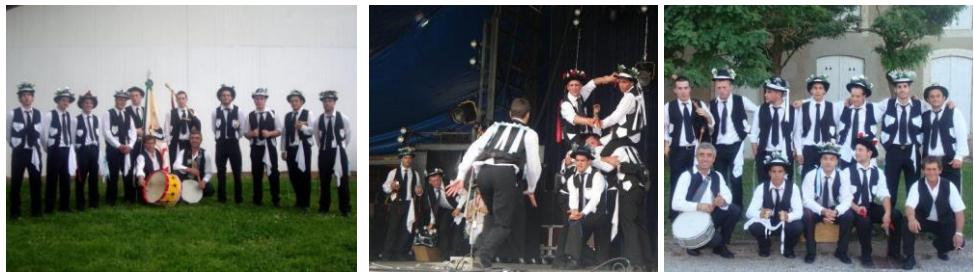
Na cidade de Bordéus (França), a Associação Cultural “O Sol de Portugal” criou um grupo de pauliteiros (integrada no rancho folclórico), referindo António Cravo que “souberam respeitar o típico traje mirandês”. Sabemos que David Augusto Bilber (1928), gaiteiro natural de S. Martinho (Miranda do Douro) emigrou, nos anos 60 do século passado, para Bordéus, onde criou “duas ou três danças” (um acidente nas mãos logo mais o impediu de assegurar tais funções, tendo regressado à terra natal).

Em princípios de Maio de 1990, em St. Denis (Paris), a Associação Portuguesa de Cultura e Promoção de St. Denis apresentou o Grupo de Pauliteiros Mirandeses de St. Denis (criado pelo empresário mirandês Domingos Fernandes Aires), referindo o citado investigador que

⁷ Sofia Cabanal, Natalia Cavalheiro, Florencia Gomes da Cruz, Agustina Mendes da Silva, Ayelen dos Santos, Analia Gomes, Lucía Gómez, Gonzalo Casteigts, Nicolás Castro, Leandro Gomes da Cruz, Gregorio Mendes da Silva, Ricardo Gomes, Pablo Jerónimo.

⁸ Sendo grande a variedade de vestuário utilizado pelos dançadores, como a seu tempo veremos, não deixa de ser muito significativa a aceitação do arquétipo folclorizado a partir de meados dos anos 40 do século XX do “modelo mirandês”. Na obra em referência de António Cravo, insere-se a págs. 90 uma foto efectuada no decurso de uma actuação em Clichy em Abril de 1983 que documenta justamente esta afirmação, apresentando a particularidade de o grupo de dança ser integrado por quatro rapazes e quatro raparigas.

temos de confessar que este grupo exprimiu sempre com muito rigor a Dança dos Pauliteiros Mirandeses, na sua complementaridade de dança, de música e de traje.



Pauliteiros de Bordeaux (França): formação de 2007, actuação e formação de 2009

Em terras da Alemanha (Münster), António Cravo referenciou, a partir de notícia publicada pelo semanário regional “Mensageiro de Bragança” (edição de 26 de Agosto de 1983), a existência do Grupo de Pauliteiros “Os Transmontanos” de Münster, criado por José Manuel Bento (ímigrante natural de Matela, no concelho de Vimioso). Segundo António Cravo, *como no princípio não tinham quem soubesse tocar a gaita de foles, utilizavam música gravada* (possivelmente dos registos gravados pelo Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas, pois o grupo chegou a estabelecer vários contactos com o Padre António Maria Mourinho).

Por último, uma referência especial para o Grupo de Pauliteiros de Miranda em Lisboa (com sede na Charneca da Caparica, em Almada), constituído no ano de 2000 por elementos provenientes, na sua maioria, da Terra de Miranda que procuram *através da dança manter vivas as suas raízes, orgulhando-se deste elemento da identidade portuguesa*.

A partir de meados do século XX o panorama de grupos de pauliteiros na área do Planalto Mirandês foi sofrendo acentuada redução em termos de número de colectivos em permanência, de algum modo coincidindo com a acção de folclorização levada a cabo por António Maria Mourinho a partir da sua colocação como pároco em Duas Igrejas, redução esta a que não foi alheio o surto emigratório e o advento da guerra colonial (mobilizando cada vez mais os moços que, não ficando livres do cumprimento do serviço militar, não assumiam as funções de mordomos das festas e de renovação anual dos grupos de dançadores).

Em Julho de 1945, aquando das comemorações do 4º centenário de elevação a cidade de Miranda do Douro, realizou-se um desfile etnográfico mirandês,⁹ organizado pelo padre António Maria Mourinho, estando então activos grupos de pauliteiros representativos das localidades de Cércio, Constantim, Duas Igrejas, Malhadas, Póvoa e S. Martinho. Os gaiteiros de Vale de Mira, Manuel Paulo Martins, e de Freixiosa, Ângelo Arribas, deram-nos conta da existência de grupos de pauliteiros nas respectivas aldeias, não tendo os mesmos, no entanto, participado no citado evento.

A tendência para a diminuição de grupos no conjunto das aldeias do Planalto Mirandês conheceu, a partir das duas últimas décadas do século passado, uma dinâmica de acentuada inversão, a que não foi alheia a criação de associações culturais e o processo de folclorização mais alargado e incrementado por entidades da administração pública e agentes culturais locais, regionais e nacionais. Em princípios do século XXI, o panorama apresentava-se, portanto, representativo da área mirandesa: em 2003, por exemplo, no concelho de Miranda do Douro

⁹ Não deixa de ser assaz expressivo o facto de o padre António Maria Mourinho ter incluído neste desfile o Grupo Folclórico de Vilar Seco, uma aldeia pertencente ao concelho de Vimioso mas que sempre se revelou muito ligada a Miranda do Douro, em termos culturais e linguísticos. De acordo com informações recolhidas, este grupo não integrava pauliteiros, mas mais ou menos por esta altura existiam grupos de pauliteiros nas aldeias de S. Joanico e Serapicos, ambas pertencentes ao concelho de Vimioso.

encontravam-se activos grupos representativos das localidades de Cércio, Constantim (com actuações esporádicas), Fonte de Aldeia, Granja da Silva, Malhadas, Palaçoulo, Picote, Póvoa, Prado Gatão, S. Martinho (com actuações esporádicas), Sendim e Vila Chã de Braciosa. Neste mesmo ano, no concelho de Mogadouro, registavam-se as permanências activas de grupos representantes das aldeias de Bemposta, Mogadouro, Penas Róias, Saldanha, Travanca, Urrós, Valcerto e Vila de Ala. No entanto, no concelho de Mogadouro, em 2015, de acordo com informação constante da agenda cultural do município, apenas se encontravam no activo os grupos de pauliteiros de Bemposta (homens e mulheres), Mogadouro (integrado no grupo folclórico da vila), Saldanha, Sanhoane e Valcerto (grupo feminino).

Uma referência especial para o grupo de pauliteiros da Associação dos Professores do Planalto Mirandês, um caso de louvável permanência expressiva em prol da cultura popular mirandesa.



Grupo de Pauliteiros da Associação de Professores do Planalto Mirandês.



Dança dos “ofícios” na Feira Anual de Sendim (Feira dos Gorazes), em 1930.¹⁰

OCASIÕES PERFORMATIVAS

Antigas referências

Os livros de contas das confrarias e da câmara municipal assim como das visitações eclesiásticas fornecem-nos elementos muito importantes sobre as festas populares. No caso vertente, uma das primeiras conclusões que podemos fundamentadamente retirar aponta para o facto de as danças de pauliteiros (também ditas “danças dos pastores”) nos remeterem para as aldeias, não se registando a existência de grupos de dançadores na sede do concelho. O que nos permite avaliar da permanência do ritual nos contextos mais rurais.

Segundo António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:469), a mais antiga referência escrita que se conhece sobre a dança dos paulitos data do século XVII e encontra-se exarada num livro da Confraria de Santa Bárbara, de Fonte de Aldeia, aquando da referência expressa às despesas suportadas com a “dança”, que *era a dança dos paulitos, pois não havia outra*, afirmou. Isto mesmo resulta, em boa verdade, da simples leitura da documentação.

Estes livros de contas das confrarias (a maior parte dos quais, na Terra de Miranda, ainda não foram convenientemente analisados e estudados) fornecem informações muito interessantes sobre as festas populares, como é o caso, por exemplo, do Livro de Contas da Confraria do Santíssimo Sacramento de Angueira (freguesia pertencente ao concelho de Vimioso).¹¹

Nas contas referentes ao ano de 1642, refere-se expressamente que *sendo mordomo Francisco Martins foram-lhe tomadas contas e entre outras despesas pagou ao tamboriteiro cento e sessenta reis*, não se especificando, no entanto, para que foram requeridos os seus serviços (pese embora o facto de

¹⁰ Fotografia disponibilizada pelo Prof. José Almendra, a quem agradecemos a gentileza. A foto foi objecto de algum tratamento e recuperação posterior.

¹¹ O nosso mais profundo agradecimento a António Rodrigues Mourinho, que efectuou notável trabalho de verdadeira decifração destes documentos e cujo trabalho intitulado *As manifestações culturais nas festas da Terra de Miranda do século XVI aos nossos dias*, publicado na “Brigantia – Revista de Cultura”, volumes XXIV/XXV, 2005-2005, edição da Assembleia Distrital, Bragança, nos foi absolutamente precioso e de todo indispensável.

podermos legitimamente presumir tratar-se de algo relacionado com actividades religiosas por se tratar de contrato com uma confraria religiosa). E a “dança” (por vezes também muito expressivamente designada de “dança dos pastores”, surge expressamente referenciada nas rubricas de despesas dos anos de:

1753 (Fol. 53):

Recebeu o mordomo: Mais da esmola da dança seis alqueires de centeio vendido cada um a 120 reis soma setecentos e vinte reis;

1757 (Fol. 55):

Recebeu o mordomo Manoel Inacio Afonso: Da esmola que se juntou da dança dos pastores douz mil réis;

1758 (Fol. 56):

Sendo mordomo Lourenço Afonso: Recebeu de nove alqueires e meio de centeio de esmolas do ano e do que se tirou pelos pastores da dança vendidos cada hum alqueire a cento e cincoenta reis somão mil coatrocentos e vinte e cinco reis;

1759 (Fol. 58/v):

Recebeu o mordomo Manoel Esteves: De oito alqueires e meya coarta de centeio da esmola que se tirou com a dança vendido o alqueire a duzentos reis;

1774 (Fol. 74/v):

Sendo mordomo Francisco Afonso receberu: De pam que tiron a dança.

Resulta evidente da leitura destes documentos que a dança de paulitos se produzia no quadro da festa, com a função de recolher, de casa em casa, a dádiva dos habitantes da aldeia – a “esmola” – que as mordomias contabilizavam nos correspondentes livros de contas, documentos estes que são fontes de informação etnográfica de grande relevância. Com efeito, as pormenorizadas descrições especificando o teor das despesas ocasionadas pela realização das festas fornecem-nos informações bastante relevantes para a reconstituição das mesmas, sobretudo nas suas componentes religiosas, assim como para a natureza das dádivas recolhidas relacionadas com a devoção das gentes das respectivas comunidades. Acresce, ainda, que não raro se destinavam verbas para acções de restauro, conservação e mesmo substituição de objectos associados ao culto, numa vertente que conferiu às confrarias importância acrescida. Não deixa de ser digno de reflexão o facto de serem pagos apenas os instrumentistas que participavam nas festas para assegurarem as funções musicais indispensáveis aos dançadores, o mesmo não sucedendo, porém, com os dançadores, relativamente aos quais nunca surge mencionada qualquer retribuição ou compensação monetária, o que sem dúvida nos remete para um contexto ritual que não era remunerado (o ritual de passagem para os dançadores integrava, porém, refeições comunitárias que só por si já eram compensação bastante). Do mesmo modo de um outro livro de contas da mesma freguesia mas referente à Confraria de Santo António, recolhemos informação de pagamento a instrumentistas por tocarem para a “dança”:

1758 (Fol. 11):

Sendo mordomo Lourenço Afonso: Da paga do tamboriteiro que tocou na dança cento e cincoenta reis;

1759 (Fol.12):

Sendo mordomo Bernardo Cancelo: Do que levou o tamboriteiro duzentos e vinte reis;

1769 (Fol. 18):

Do gasto da festa com a dança, 1200 reis.

Mas também as danças de paulitos (ou simplesmente a “dança”) surgem referenciadas nas actas dimanadas da Câmara Municipal de Miranda do Douro, não raro determinando procedimentos a observar na realização de festas, na sua maioria religiosas (com as consagradas ao Corpo de Deus em plano de destaque). Eis alguns exemplos:

Acto da Câmara – 18 de Maio de 1749 (Livro de Acórdãos da Câmara de Miranda do Douro, 1745-1753, Fol. 9):

*Acto de Câmara que fizerao o Doutor Juis de Fora, vereadores e procurador aos dezotto dias do mês de Mayo de 1749: E logo nomiarao para recebedor, digo acordar ao que se passa sem as ordens para os juízes que são obrigados a por corrida dos touros para o dia do Corpo de Deos como tambem para se mandarem fazer as garrochas como também ordeno levarem coatro **danças** para dia do Corpo de Deos dos lugares donde costumao vir. E por esta maneira houverao este acto de camara por bem feito e assinarao e eu Francisco Vieira escrivam da Camara o escrevi. Carvalho; Gouveia; Sarmento.*

De realçar neste documento a menção a “quatro danças” (de paulitos, naturalmente) que deveriam ser apresentadas pelas gentes de povoações que já era costume participarem, registando-se, deste modo, uma continuidade expressiva das mesmas nas festividades do Corpo de Deus.

Acto da Câmara – 15 de Fevereiro de 1759 (Livro de Acórdãos da Câmara, 1753-1759, Fol. 179, 179v, 180 e 180v.):

*E logo acordarão que por quanto era justo que se rendessem a Deos Nossa Senhor as graças pelo beneficio de haver melborado a sacratissima pessoa de Sua Magestade e libertandoa da proterra traição que contra a mesma real pessoa se tinha conjurado versando-se nesta forma a causa e utilidade publica em beneficio de todos os vassalos. Portanto ordenarão que na segunda semana da Coresma nos dias sexta sábado e domingo se celebrasse bna festa a conta da renda do Concelho em que se fizesse Laus Plene em triduo com missas cantadas e quatro sermoens e a será necessária por assim o determinar também o Dr. Corregedor Provedor actual verbalmente de que eu escrivam da Câmara dou fe para o que também determinarão se escrivesse a Sua Ex.cia Rev.ma e ao Ill.mo Cabido não só para assistirem a dita função mas também para concorrerem para ella e que se passassem ordens para os juízes dos povos virem com suas varas a assistirem a função do Domingo e outrossim acordarão que por esta ser a festa em que se devia mostrar publica a alegria se corressem nella na sexta e sábado antes do dito Domingo os touros que se haviao de correr no Corpo de Deos do presente anno e que para se porem promptos se passem ordens necessárias e que de seis lugares renhao seis **dansas** com seus instrumentos a festa real.*

E por não haver nada que despachar asignarao este auto e eu Manoel de Moraes Andrade escrivam da Câmara que o escrevi. Ordas; Barreto; Moraes.

É uma pena que não sejam mencionados neste Acto da Câmara os “seis lugares” obrigados a dar “dansas”, pois seria uma informação de notória relevância para a história da dança em Terras de Miranda.

Acto da Câmara – 2 de Julho de 1793:

*E logo por se terem sindado as festas mandadas para fazer pello grande beneficio do nascimento da sereníssima Princesa da beira e não terem apresentado para se correr o touro os officiais a quem foi mandado e outrossim não terem feito a sua **dança** os tendeiros houverao por condenados os primeiros em trinta mil reis segundo a forma costumada nas outras ocasiões em que se deviao correr e aos segundos em quatro mil reis que se cobrarão buns e outros na forma costumada.*

E tambem accordarao se mandasse satisfazer o gasto feito por occasiao das mesmas festas na forma da ordem e asignarao. Nada mais. Costa; Pinto; Simão; Ayres.

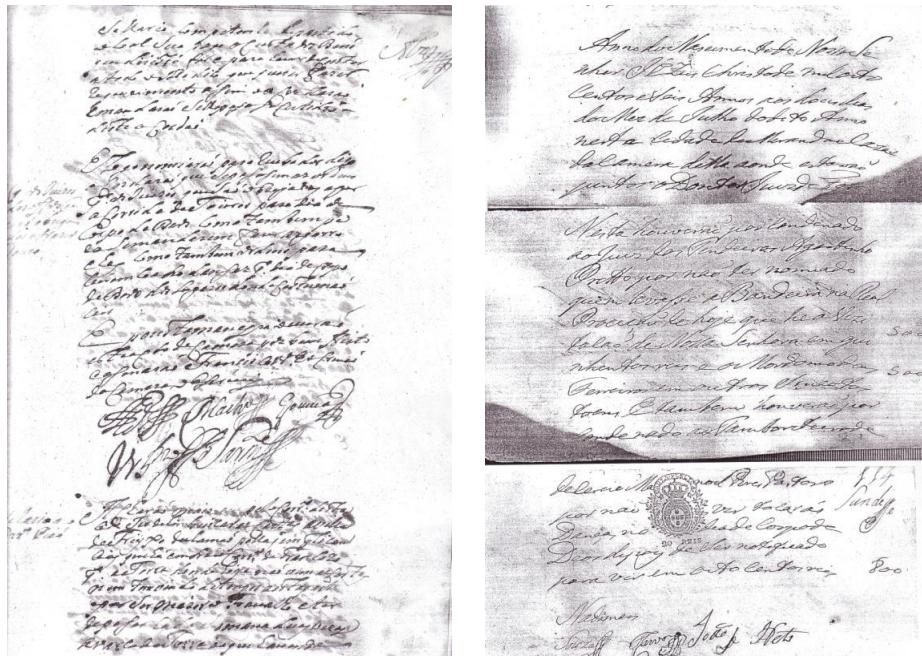
Seriam os tendeiros maioritariamente residentes em Miranda? Tudo leva a crer que sim, porventura então já se confrontando com a dificuldade em obter a contratação de dançadores para cumprimento do mandato ao qual estavam obrigados.

Acto da Câmara – 25 de Fevereiro de 1795 (Livro dos Acórdãos da Câmara de Miranda do Douro, 1792-1797 (Fol. 96, 96v, 97):

Anno do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de mil setecentos e noventa e cinco annos aos vinte e cinco de Fevereiro do dito anno nesta cidade de Miranda. Neste accordarao que logo que chegue a noticia do feliz nascimento que se espera do filho ou filha que tiver a princesa Nossa Senhora se mandar cantar hum Te Deum Laudamus e em todos os lugares deste termo e principalmente na See desta cidade com a assistencia do Senado, Nobreza e Povo e que o escrivam do mesmo Senado com o Procurador da mesma dem parte ao R.do Parochio para que esteja prompto e avise o clero para que ao primeiro aviso que se lhe der depois da noticia concorrao à See com o dito Senado para cantar o Te Deum Laudamus, sendo de tarde e sendo de manha se cantará tambem a missa e no fim della o Te Deum e que se de aviso aos Parochos dos lugares que tanto que tiverem a dita noticia cantem o Te Deum Laudamus nas suas igrejas a que assitirao os juízes e homens dos acordaos e as mais pessoas principais dos mesmos povos. E aos ditos parochos se lhes mandará huma carta de officio para estarem promptos quando lhe for o aviso. Item se mandara apregoar que todas as pessoas desta cidade e termo estejao preparadas para tres dias de luminarias quando se lhes mandarem pôr. Item que depois de se cantar o Te Deum Laudamus se fará huma festa que constara de sermão e missa cantada e Exposição para que se pedirá licença ao Ordinário. E na véspera se farao vésperas solemnnes a que tudo assistirá deste Senado cuja festa se assentara depois que venha a dita noticia e se avisará então o pregador e tres parochos a saber o desta cidade, o abade de Genizjo e outro que estiver mais próximo. Tambem se mandara por hum tablado prompto no melhor sitio que parecer mais conveniente para quem quiser nele representar comedias e se mandarão avisos aos lugares de Sendim, Palaçoulo e Duas Igrejas para estarem promptos para virem representar cada hum sua comedia com pena de seis mil reis. E os juízes dos officios serao avisados para que ponham suas danças promptas penna de seis mil reis e ainda aquelles officios que não tem juízes como molleiros, taberneiros, etc. E que os lugares alem dos ditos tres das comedias apromptarao cada lugar huma dança de palitos com seus instrumentos debaixo da pena de tres mil reis. Tambem se avisarão por carta de officio os parochos para que venham a esta festa com as cruzes e duas alenternas e mais exequias vindo tambem os juízes da Igreja e do Povo e estes com penna de seis mil reis. Item se mandara pedir aos juízes dos lugares as sobrejas de dinheiro do concelho as quantias que se lhes mandar vir para estas festas tambem se fará fogo para se lançar na véspera da mesma feita e se mandara aos comediantes no fim da cada comedia que fizemos dar hum refresco.

Bernardo Feio; Caetano Alvares de Carvalho; António Calvo Mondragão; Francisco José da Igreja; Pêro Curalo; Agostinho da Ponte.

Neste documento encontra-se consignada, tanto quanto nos é dado saber, uma das primeiras menções de “dança de palitos”, dado que tal como já foi anteriormente referido, a menção simples de “dança” era suficiente, pois todos sabiam de que dança se tratava, ou seja, da única que se produzia na Terra de Miranda.



O historiador António Rodrigues Mourinho realizou trabalho de investigação em livros de confrarias e de sessões camarárias, recolhendo informação muito relevante sobre as danças de paulitos.

Acto da Câmara – 2 de Julho de 1806 (Livro das Sessões da Câmara de Miranda do Douro, 1803-1806, Fol. 113v e 114):

Nesta houverao por condenado ao juiz dos tendeiros Agostinho Preto por não ter nomeado quem levasse a bandeira na Real Procissão de hoje que he a Visitação de Nossa Senhora em quinhentos reis e o mordomo dos Ferreiros em outros cinco tostoens e também houverao por condenado ao tamboriteiro de Cércio, Manuel Preto por não vir tocar as danças no dia do Corpo de Deus depois de ser notificado, em oitocentos reis.

Nada mais. Souza; Carvalho; João; Neto

Acto da Câmara – 2 de Junho de 1808 (Livro de Contas da Câmara de Miranda, 1802-1810, Fol. 155):

Dispenseo mais o mesmo tesoureiro mil duzentos e sessenta e cinco reis pelos gastos com os dançadores e do dia de Corpus por mandado e portaria de dois de Junho de 1808 e como dispenseo no dito impedimento asignei. Manuel Garcia

Acta da Câmara – 29 de Setembro de 1819 (Livro de Acórdãos da Câmara de Miranda, 1817-1825, Fol. 56v, 57 e 57v.):

Nesta tendo sido notificados por ordens de correr que os officiais de alfaiates, capateiros e tendeiros aprontassem cada officio sua dança nesta cidade no dia dezanove do corrente Setembro em aplauso do nascimento da Sereníssima Senhora Princesa da Beira que não aprontarao athe o presente houverao por condenados aos officiais de cada hum dos ditos officios em quatro mil reis que lhe forao cominados na dita ordem que fazem a soma de doze mil reis a beneficio deste concelho e despezas das festas por tão relevante objecto: E salva sempre a terça real.

Acta da Sessão da Câmara - 25 de Maio de 1847 (Livro das Sessões da Câmara de Miranda do Douro, 1846-1850, Fol. 9v e 10.):

Na mesma acordarão que se oficie ao Administrador do Concelho para que este faça com que venham à festividade do Corpo de Christo uma dança do lugar de Duas Igrejas e para gaitero da mesma alias para tamboriteiro da mesma Manuel Martins de Paradella. Outra dança do lugar de Malhadas e para tamboriteiro da mesma Pedro Genisio de Constantim e para gaitero da festividade João Porto de Malhadas.

E por não haver mais que providenciar e acordar houverao este acto por findo e asignao comigo Jose Lais Rebello Raposo que a fez.

Acta da Sessão da Câmara – 2 de Junho de 1848 (Livro das Sessões da Câmara de Miranda do Douro, 1846-1850, Fol. 22):

Nesta foram presentes os membros abaixo assignados e houverao a mesma por aberta Procederão em primeiro lugar a estiva deste mês pela forma seguinte: Trigo alqueire trezentos reis; Serôdio dito trezentos sessenta reis; Centeio dito cento e noventa reis; Cevada dito cento e setenta reis; Azeite coartillho cem reis; Dito de vinha a quinze reis; Lenha arroba quarenta e cinco reis; Item nomiaraõ para pegar nas varas do Palio no dia do Corpo de Deos, a saber: O Subdirector da Alfandega; O recebedor do Concelho; Jose Ignacio Pinto Guerra; João José Feio Pimentel; Antonio Caetano de Oliveira; Manoel João Pereira Córdova; Domingos Miguel Antao. Item que se oficie as juntas de Parochia de Duas Igrejas e Ifanes para mandarem vir no mesmo dia sua dança com seus gaiteiros e tamboriteiros. E por não haver mais que providenciar houverao esta sessão por finda e asignaraõ

Eu Jose Luis Rebello Raposo que os escrevi. Macedo; Raposo; Meirinhos; Pinto; Rebello

Acta da Sessão da Câmara – 27 de Maio de 1849 (Livro das Sessões da Câmara de Miranda do Douro, 1846-1850, Fol. 32 e 32v.):

Ellegerão para pegar as varas do Palio ao Governador Militar – Feio – Manuel Coutinho, Jose António Ordas, Manuel Jose Pedro Cordeiro, João Jose, João Vaz Malhadas, Domingos Miguel Falcão.

Que se expedissem a ordens convenientes as Autoridades das Juntas de Parochia para fazerem apresentar a dita festividade em cada huma das ditas freguesias sua dança intimando o tambor Passareiro pela Junta de Parochia de Vila Chã para comparecer com a caixa pagandolhe o seu trabalho.

Malhadas – Ofício a Junta de Parochia que intime a João Porto para a gaita de fole. O tamboriteiro João Bernardo

Ifanes – O tamboriteiro Domingos Affonso, digo gaitero

Paradella – Manuel Martins tamboriteiro

E por não haver mais que providenciar houvera esta sessão por finda e asignaraõ Jose Luis Rebello Raposo que o escrevi. Macedo, Pedro, Meirinhos, Pinto, Pedro Pimentel

Acta da Sessão da Câmara – 25 de Maio de 1851 (Livro das Actas para as Sessões da Câmara de Miranda do Douro, 1850-1854, Fol. 1ºv.):

Nesta acordarão que se procedesse a eleição da Procissão do Corpo de Deus. Officiou-se ao Administrador do Conselho para dar providencias para comparecerem os Regedores e mais autoridades e duas danças. Item Ao arcipreste para convocarem os parochos, as cruzes e mais insígnias. E por não haver mais que providenciar depois de despachados os requerimentos houverao esta sessão por finda e asignaraõ José Luis Rebello Raposo Vargas que o escrevi.

Acta da Sessão da Câmara: 28 de Maio de 1854 (Livro das Actas para as Sessões da Câmara de Miranda do Douro, 1850-1854, Fol. 113):

Mais acordamos o seguinte: Nomeação dos indivíduos que hão de pegar as varas do palio no dia do Corpo de Deus (seguem os nomes). Deve-se officiar ao Administrador do Concelho para que mande vir duas danças e que recomende aos parochos que não falte algum, bem como os coadjutores. Officiar ao

Arcipreste para que mande comparecer os parochos, todos os parrochos à dita festividade, bem como façao vir as cruzes.

E não havendo mais que providenciar asignão José Luis Rebello Raposo que o sob escrevi. Péra; Oliveira; Neto.

Ao contrário do que já foi divulgado por alguns estudiosos, não é verdade que seja da autoria de Manuel Severim de Faria a mais antiga menção escrita sobre a dança dos paulitos, como se infere da simples leitura do extracto descritivo da sua passagem em 7 de Dezembro de 1609 por Vila de Ala (concelho de Mogadouro) *da jornada que fez o Sôr. M.el Seuerim d'faria Chantre e Conego da See d'Euora a Miranda no anno de'1609* (Faria, 1609):

(...) Parte do serão desta noite entretiverão o sôr chantre m^{tos} dos moradores deste lugar cõ as musicas, e instrum^{tos} que costumão. São todos estes pouos naturalm^e inclinados a musica e assi rústica nella os mais dos dias feriados, e o tempo que lhe sobeia do trabalho. O modo de cantar é quasi sempre semelhante, e na rústica delle parece imitão ainda os pouos do Norte de que descendem. Os instrum^{tos} que tangem são gaitas de fole que tocam cõ gentil arte e destreza, e na verdade que aqueles rústica armonia tem de melodia assás.

Nada nos permite, de facto, afirmar que as danças de paulitos estiveram presentes na recepção, em Vila de Ala, ao chantre e cônego da Sé de Évora, Manuel Severim de Faria. E não é crível que possam ter sido apresentadas tendo em conta que o seu carácter sagrado as reservava apenas para as festas do Corpo de Deus e pouco mais.



Os Pauliteiros de Palaçoulo, depois de participarem na procissão de Nossa Senhora do Rosário, actuam em frente da igreja matriz.

Ocasiões Festivas e Performativas

Se porventura tivéssemos apenas em conta os contextos em que hoje ou mais recentemente se costumam ou costumavam produzir as danças de paulitos na Terra de Miranda, ficaríamos com uma ideia bastante desajustada e redutora sobre os respectivos usos e funções tradicionais. Uma ideia sobretudo muito limitada, por um lado, mas sobretudo não correcta em termos do papel desempenhado nas respectivas comunidades, por outro.

Na verdade, na actualidade os grupos de pauliteiros apresentam-se nas mais diversas funções e contextos, o que não acontecia num passado bem recente (grosso modo até aos anos sessenta do século passado), estando até então confinados praticamente às festas em honra de Santa Bárbara e de Nossa Senhora do Rosário (se bem que também de outros santos locais), em tempos mais recuados, às festas do Corpo de Deus. Dispomos de informações que dão justamente conta do facto de apenas se registarem ensaios (dirigidos ou patrocinados pelos mordomos das festas) para estas ocasiões festivas. Com o decurso dos tempos e com o reconhecimento público da importância da manutenção das tradições folclóricas, não raro associadas a processos de construção identitária e de folclorização, tais ocasiões festivas que integravam nas respectivas celebrações as danças de paulitos foram-se alargando, facto que foi já constatado por António Maria Mourinho nos seguintes termos de grande valor e riqueza informativa (Mourinho, 1984:453):

Os seus dias grandes, nas aldeias, têm sido os das festas do Santíssimo Sacramento, nas quais a dança, porque a procissão não tinha andores, acompanhava a procissão à frente, abrindo o cortejo. Tem sido as festas de Setembro e Outubro em honra de Nossa Senhora; por todo o fim de verão, as festas em honra de Santa Bárbara e outros santos ocorrentes e padroeiros, no fim das colheitas, porque livravam as searas e as vinhas das tempestades de granizo, de raios e trovões.

Por extensão, outras festas religiosas a tiveram e têm igualmente. A sua função principal é (acompanhada dos instrumentos clássicos, o trio já citado, ou de flauta pastoril e tambor, na raia), juntar a esmola para a festa, de casa em casa, em volta da povoação, desde manhã, até ao meio dia, hora da missa; acompanharem a procissão do Santíssimo à frente, como já foi dito; levarem, nas festas de Santa Bárbara, quatro guias o andor do padroeiro, quatro peões o andor de Nossa Senhora, se a festa é em honra de outro santo, e, no fim de recolher a procissão, dançar as quatro ruas, no adro da igreja, para toda a gente ver; depois, durante o jantar, correrem de casa em casa, individualmente a porem o chapéu na cabeça das pessoas, para que o desempenhem em hora da festa, e também à tarde durante o baile. Ainda, durante a procissão, cada dançador oferece o seu chapéu a uma moça da terra que seja do seu agrado e ela o leva na mão, durante o cortejo e ao entrar na igreja, entrega cada uma a seu dançador e lhe dá a sua esmola.

Não era outra a função da dança nem dos seus executantes, afora as reuniões periódicas que precediam a festa para os ensaios e escolha dos elementos, com consequentes confraternizações, quase rituais, em casa dos mordomos.

Neste mesmo sentido se enquadra o que escreveu Michel Giacometti no volume 8 da “Filmografia Completa” (Edições Tradisom, 2010), do documentário nº 32 da série “Povo que Canta”¹² referindo no guião interno o seguinte:

Recolha de uma série de lhaços, género das danças dos pauliteiros. São danças masculinas, vestígio de liturgias antigas, mantendo-se ainda certo carácter ritual. Efectuam-se em louvor de santos locais, em festas que coincidem com momentos altos do calendário rural – facto que evidencia a ligação a cultos de fertilidade agrícola. Aqui a função das danças é juntar fundos para tais festas. Apresentam-se apenas algumas das letras das danças, geralmente sobre temas religiosos mas também sobre motivos agrícolas, amorosos, de mal dizer e políticos.

¹² Com realização de Alfredo Tropa e produção de Francisco d’Orey/Manuel Jorge Veloso), intitulado “A Dança de Paulitos em S. Martinho de Angucira” (1970), incluiu vários “lhaços” – *Vinte e Cinco Aberto, Santo Antoninbo, Señor Mio (Jesus Cristo/Acto de Contrição), Yerba, Mirandum, Carmelita e Bicha*.

A dança dos paulitos, neste recanto isolado do planalto mirandês, conserva as suas características de dança essencialmente ritual. Conforme a tradição, é executada por um grupo de oito rapazes, em honra da Senhora do Rosário, no primeiro domingo a seguir ao dia 8 de Setembro. A dança dos paulitos é geralmente dedicada aos santos da devoção popular local, cujas festas coincidem quase sempre com os momentos importantes do calendário agrícola.

A função da dança em S. Martinho de Angueira consiste em juntar esmolas para a festa da santa, pelo que se executa logo de manhã, de porta em porta, à maneira de peditório, prosseguindo mais tarde à frente da procissão. Nesta ocasião, dança-se "Ibaços", tais como "As pombas", "As águias", etc. Após o recolher da procissão, o reportório completo é dançado no adro da igreja.



Pauliteiros de S. Martinho incorporados na procissão de Nossa Senhora do Rosário em S. Martinho.

A selecção dos dançadores assumia uma simbologia muito especial (com o ritual a ser assumido em toda a sua plenitude expressiva), que hoje se encontra praticamente desvanecida. De facto, como nos informou António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:454), a respectiva selecção era atributo da competência de um mestre, cujos poderes dentro da dança, porém, eram quase de imediato reduzidos:

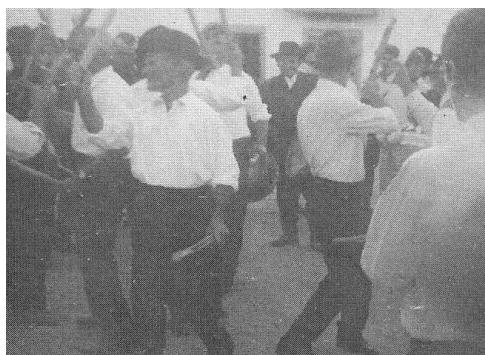
A sua organização obedece a uma pragmática antiquíssima, verdadeira instituição e código local que sempre se cumpria com todo protocolo tradicional de direitos e deveres, para os ensaios e selecção dos dançadores.

Além do ensaiador ou mestre, que costuma ser um que tenha aprendido a dançar em todos os lugares, constituída definitivamente a dança, isto é, seleccionados os oito, fica entre eles um chefe automaticamente constituído, nato, que é o guia direito, que fica sempre em frente dos tocadores. Este fica sendo o primeiro dos dançadores em tudo, chefe incontestado. É nas refeições rituais o que preside, o primeiro a assentar-se, o que parte o pão e distribui o vinho.

Vão já longe os tempos desta chefia aceite e incontestada e na actualidade tal já não se verifica, e o guia direito perdeu por completo tais funções, sendo o mestre ou ensaiador quem superintende, de um modo geral, a todo o grupo de dançadores.

Um outro aspecto do mesmo modo relevante relacionava-se com os critérios de escolha dos dançadores. Segundo António Maria Mourinho, *cada povo tem o seu grupo de moços que de boa vontade se ensaiam e aprendem e deixam, depois de casados, seus lugares a outros que sobem para a vida*. Se outrora as danças de paulitos eram apenas executadas por moços solteiros – a dança assumia uma inequívoca função de ritual de passagem – no presente tanto pode integrar homens casados como solteiros, tendo mesmo aparecido vários grupos de raparigas, nos concelhos de Miranda do Douro e Mogadouro (tanto quanto nos é dado saber, sem dúvida na esteira do grupo feminino que surgiu, em princípios dos anos 80 do século passado, na aldeia de Bemposta, pertencente ao concelho de Mogadouro).

A partir de princípios dos anos 60 do século passado, a guerra colonial e a emigração levaram muitos jovens para fora das respectivas comunidades, afectando de sobremaneira toda a vida nas mesmas. Muitas das mordomias eram tradicionalmente constituídas pelos moços que tinham ficado livres do cumprimento do serviço militar obrigatório, o que deixou de acontecer por força do advento das guerras coloniais. E, do mesmo modo, a falta de moços acabaria por se agudizar ainda mais por força do aumento da emigração e a dança dos paulitos ressentiu-se de todo este estado de coisas, não tendo restado outra solução a não ser a de integrar solteiros e casados para que fosse possível assegurar a continuidade da dança dos paulitos.¹³



Dançadores da aldeia de Prado Gatão. Não raro depois de dançarem os pauliteiros se realizavam bailes populares aproveitando a presença dos gaiteiros nos terreiros das festas mirandesas, como sucedeu em Cércio (Festa de Santa Marinha)

Mas passemos em revisão alguns aspectos relacionados com os respectivos ensaios e cerimoniais prévios, segundo as informações que nos foram disponibilizadas pelas investigações realizadas por António Maria Mourinho:¹⁴

Os ensaios da dança para as festas dos santos costumam principiar quinze a vinte dias antes e realizam-se quase todas as noites, em um curral ou rua, ou em casa de um dos mordomos, se estes têm local adequado.

Nos três dias que precedem a festa, já a dança está ensaiada e preparada para se sair bem, e então reuniam em casa de cada um dos mordomos em convívio ritual e comes e bebes, a que em Caçarelhos chamavam troulas.¹⁵

¹³ Nalgumas – poucas – localidades, como em S. Martinho (Miranda do Douro) os dançadores continuam a ser moços solteiros, porque *assim manda a tradição*, como nos disseram durante uma das rondas de peditório na festa de Nossa Senhora do Rosário, ao qual tivemos a oportunidade de assistir recentemente.

¹⁴ O seu conhecimento de todo este processo começou por ficar a dever-se ao facto de seu pai, João da Cruz Mourinho (1880-1938) ter sido ensaiador de vários grupos de pauliteiros, assim como ao seu trabalho em Duas Igrejas com o Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas (e Cércio, até meados dos anos 50 do século passado) e ao trabalho de investigação levado a cabo durante toda a sua vida.

Na quinta-feira que precede a festa (sempre em domingo) a troula é em casa da primeira mordoma, na sexta-feira em casa da segunda mordoma e no sábado em casa do mordomo. (O nome troula quer dizer farra, taina, festança, bródio, patuscada...). Em Cérrio, começa-se à quarta-feira, e é chamada a quarta dos pimentos, na semana antes da festa, em que se comia borrego.

Nas mesas destas ceias, cada um tem os seus lugares marcados, certos e inalteráveis, assentando-se primeiro que todos o guia direito, e logo a seguir os outros por ordem de hierárquica, e no fim de todos, os homens dos instrumentos: gaiteiro, caixearo e o homem do bombo.

O guia direito faz sempre a partição e distribuição do pão e do vinho a todos os comensais em primeiro lugar. Depois da festa, costumam juntar-se também em festança e nalguns povos comem a machorra que é uma ovelha de um ano que ainda não tenha tido criação (Freixiosa).

Em Penas Róias, Mogadouro, no fim da missa e de ter recolhido a procissão, a dança executa-se ao som dos instrumentos, no adro da igreja, junto das portas principais. Durante a execução do último número os mordomos distribuem pelos dançadores licor e doces, e como trazem as mãos ocupadas pelos paus, são os próprios mordomos que metem na boca os rosquilhos e lhes põem as garrafas de licor ao bico, sem que a dança deixe de seguir no seu ritmo.



Pauliteiros de Penas Róias dançam no adro depois da procissão. Foto de António Maria Mourinho.

Estes costumes devem ser tão antigos como a dança, e levam-me a pensar na sua origem comunitária. O bailado D. Rodrigo, por sinal muito engraçado, movimentado e de uma certa fidalguia nos passos, parece-me filho de uma dessas fartas ceias, compostas de pão, vinho e cordeiro ou carneiro assado, ou por assar, como reza a letra. (Mourinho, 1984:466)

António Maria Mourinho¹⁵ reitera a presença da dança dos paulitos nas festas mirandesas, colocando em destaque a sua integração na parte sagrada e ritual:

¹⁵ Informação que lhe foi, com certeza, transmitida por Alfredo Ventura, natural de Caçarelhos, que tocos caixa no trio instrumental que acompanhava o Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas “Pauliteiros de Miranda”

¹⁶ Afirmação constante de um dactiloescrito que integra o acervo do CEAMM – Centro de Estudos António Maria Mourinho, instalado na Biblioteca Municipal de Miranda do Douro,

Foi sempre a dança clássica das festas religiosas nestas terras, hoje bastante substituídas pelas bandas de música. Dança clássica, quero dizer orquestra ornamental dançante que em seus lhaços movimentados ao som estrondoso do bombo e do tambor dirigidos pelos gritos bíblicos da gaita de foles enchem de movimento, garridismo e som as ruas dos povoados mirandeses nas festas do Corpo de Deus, de Nossa Senhora e dos Santos de sua maior devoção.

Tinham, pois, as danças de paulitos assegurada uma presença indispensável quer nas festas e romarias, entrando nos templos e integrando as procissões: *Dentro e fora das cerimónias religiosas, como escreveu António Maria Mourinho). A presença das danças de paulitos nas festas de Santa Bárbara recebeu da sua pena assaz esclarecedora descrição (Mourinho, 1984:470):*

Até depois de meados deste século, ainda se conservava a dança das "Palombas", o laço andante das procissões, em Freixiosa, na freguesia de Vila Chã de Braciosa, na procissão da festa de Santa Bárbara, no primeiro domingo de Setembro. A capela de Santa Bárbara de Freixiosa é no alto de uma colina, distante da povoação uns quatrocentos metros. Antes de se iniciar o cortejo para a igreja paroquial, saía o andor de Santa Bárbara, esperado à porta pelo da Senhora do Rosário, e, diante de todo o povo, o pároco, na presença das imagens; ritualmente, o gaiteiro dava o sinal aos dançadores, a postos para a dança e então dançavam as chamadas quatro ruas, compostas dos laços Acto de Contrição, Carmelita, Ofícios e o Sacramento. Depois, a procissão iniciava a marcha para a igreja, com os dançadores à frente, seguidos dos instrumentos e dos andores, levando à frente os pendões e os estandartes processionais. Ao chegarem à igreja, os dançadores, em duas filas prostravam-se à frente das portas principais do templo e os andores entravam por entre as duas alas, enquanto eles dançavam tocando as castanholas, em guarda de honra, e só paravam de tocar e dançar depois de toda a procissão ter entrado na igreja. Relato este facto por ser o último que eu presenciei nesta Terra de Miranda, sendo eu mesmo pároco daquela povoação em 1943. Dizem-me que ainda em 1976, em S. Martinho de Angueira, se dançou na festa de fim de verão em honra de Santa Bárbara, à maneira clássica e os dançadores levaram os andores na procissão tocando as castanholas.



Pauliteiros acompanham a procissão junto do andor de S. Bartolomeu na aldeia de Teixeira (Miranda do Douro)

Michel Giacometti documenta a dança de vários laços no respectivo documentário – *Campanitas de Toledo, Anramada, Mirandum, Chiquitos, Vilhano de Zamora, Valentina, Padre António, Ofícios e Bicha* – referindo no texto do guião o seguinte:

Todos os “laços” que acabámos de ver dançam-se em Algoso no dia 16 de Agosto, festa de S. Roque, advogado da peste. A dança é exibida de manhã, à porta das pessoas que deram a esmola para o Santo. De tarde, organiza-se uma dança em frente da igreja, em que os paus são substituídos por uma garrafa de vinho, um prato de arroz doce e um pernil de porco.

Segundo informações fornecidas por José Maria Neto (Neto, 1907:37) até 1920 as danças de paulitos tomaram parte na festa do Corpo de Deus na cidade de Miranda do Douro, à semelhança do que acontecia nas vizinhas comarcas da província de Zamora. Assim como, naturalmente, nas sedes de concelho da área do Planalto Mirandês, conforme consta de registos documentais dimanados das respectivas câmaras municipais.

José Maria Neto fornece-nos dois sonetos assaz esclarecedores sobre a participação das danças de paulitos na procissão do Corpo de Deus, contendo descrições e informações de reconhecido valor para o contexto em que nos movemos:

Dia de Corpus

*Tocam caixa, gaita, bombo alvorada
E a corneta da fraca guarnição,
Alegri' chega a todo o coração,
E ao ouvir-se dos sinos a toada!*

*D'aldeias padres fazem a chegada,
Regedor, os da junta e sacrístião,
Trazendo cada qual na dextra mão
A symbolica marca que lhe é dada:*

*Sae a câmara e mais auctoridades
Para a Sé, onde há missa e exposição...
Não faltando as demais solemnidades!*

*Sae depois imponente procissão!
Nas janellas damascos e deidades...
No trajecto mil flores juncão o chão!*

Véspera de Corpus

*De rufo Freixiosa a caixa dava,
Tocada, muito bem, pelo Louçao;
Seu filho que inda mal comia pão
E já no monstro bombo dedilhava.*

*Zé Manél, que de fol'gaita tocava,
Depois Pepe, com muita perfeição,
Na praça se ajuntavam ao Pavão,
Que a dança com seu písono ensaiava:*

*Moços oito, com paus, era esta gente...
Em volta... da cidade a garotada
Que de ouvir ressaltava de contente.*

*Nas torres Marçal sinos repicava...
Da câmara ia ver-se o presidente...
Pois d'isto... meus leitores, já não há nada!...*

Vale a pena prosseguir com as informações disponibilizadas por José Maria Neto, de modo a melhor nos integrarmos no espírito da festa e de melhor ajuizarmos sobre o valor dos seus versos, que nos chegam inclusive a mencionar os gaiteiros participantes, como é o caso do famoso Tiu Pepe da Freixiosa, o gaiteiro Manuel José Lopes (Neto, 1907:40):

Depois de recolher a procissão, num dos aposentos dos Paços do concelho, fornecia-se, por conta da câmara, a todas as pessoas que vinham das aldeias com cruzes, lanternas, varas, etc., um arrátel de pão de trigo cozido, um quartilho de vinho e uma quarta de queijo. Isto também se estendia a muitas pessoas da Cidade, como os da música, os dançadores, os cabos e soldados, empregados menores das repartições, sineiros, sacristães, finalmente vários rapazes que conduziam umas cinco ou seis bandeiras, antigos estandartes dos ofícios, símbolo dos juízes do povo.

Depois do jantar, que terminava, em geral, às 4 horas da tarde, organizava-se na Praça um baile de muita gente da Cidade e das diferentes aldeias, cuja música consistia na gaita de foles, fraita, tamboril, caixa e bombo, tocando-se também castanholas. Este divertimento, porém, era feito por gente democrática e não excedia a três

horas. A dança dos paulitos exibia muitos dos seus laços com a maior correção. Ao pôr-do-sol estava terminada a festa.

No entanto, de modo algum se pode considerar como tendo decorrido de forma pacífica a participação das danças de paulitos nas procissões: o Abade de Baçal, Francisco Manuel Alves (que não deixou de consagrar uma parte dos seus estudos à étnico-mirandesa Dança dos Paulitos), não enjeitou a oportunidade de se insurgir (tal como Padre António Maria Mourinho) contra o facto de alguns párocos terem proibido a sua presença em diversas procissões transmontanas, facto do qual nos deu conta nos seguintes inequívocos termos (Baçal, 1929:24):

Por desgraça étnica uma corrente clerical misantrópica, deseja de expulsar das praxes litúrgicas a folia burlesca, a pretexto de pagã, vai acabando com tudo isto, pouco avisadamente talvez, porque o povo não comprehendeu tanta espiritualidade, e festa e entusiasmo sem folia é impossível, converte-se brevemente em nada, como sucedeu às imponentes procissões do Corpus Christi, as romarias, ladinhas, clamores, círios e festas aldeãs de outrora, devido ao mal entendido da lei canónica interpretada por acanhados espíritos fanáticos, presumidos de sábios, em contraposição a outros, infelizmente poucos, melhor orientados e menos inchados de sabenças, que toleraram as arcaicas costumeiras, ou as canalizam convenientemente.

Porque importa ter sempre bem presente o contexto peninsular em que devem ser entendidas as danças de paulitos, Ramón Manuel Carnero Felipe dá-nos justamente conta de toda uma actuação concertada por parte das autoridades eclesiásticas (Rodrigo, 1984:38):



Pauliteiros de S. Martinho – envergando calças, como sempre aconteceu na aldeia – aquando da participação em acto oficial, nos claustros do antigo Paço Episcopal de Miranda do Douro.

Todas estas danças se bailavam dentro das igrejas, mas foram proibidas, tanto aqui em Espanha como em Portugal... As tentativas nesse sentido sucederam-se ao largo dos séculos. No III Concílio de Toledo, em 589, no cânones 22, condenam-se os bailes torpes, cantares desonestos que o povo por costume pratica nas festas dos santos.

De facto, as autoridades eclesiásticas nunca viram com bons olhos (ou escutaram com bons ouvidos!) a presença dos gaiteiros nos espaços sagrados (ou sacralizados), tendo esta participação sido pela primeira vez oficialmente condenada, na Diocese de Miranda-Bragança, em 18 de Dezembro de 1755 por uma carta pastoral do bispo D. Aleixo de Miranda Henriques, proibindo que... *da porta da igreja para dentro não toque nenhum gaiteiro a gaita.*

Embora não lhe fosse exigida explicação para a sua decisão, o facto é que o bispo não deixou de referenciar uma razão, deveras significativa: os toques da gaita distraíam os fiéis! A este propósito, escreveu em 1898 Ferreira Deusdado o seguinte (Deusdado, 1898):

A dança dos paulitos vai desaparecendo, porque os párocos modernos não a consentem nas procissões, alegando que lhes distraem os fiéis, e que é um divertimento pagão. Os antigos abades, além de gostarem da tradição, escondiam-se nos textos da Bíblia com a existência das danças religiosas.

Em boa verdade, nunca da parte das autoridades eclesiásticas da diocese, inicialmente de Miranda e depois de Miranda-Bragança – desde os tempos do seu primeiro bispo, D. Toribio Lopes (1545-1553) até D. José Alves de Mariz (1886-1911), apenas para enquadrar no tempo as afirmações de Ferreira Deusdado – surgiram quaisquer proibições sobre as danças de paulitos, sendo os “párocos modernos” os exclusivos responsáveis pelo não consentimento de participação nas procissões dos orágos locais. De facto, as únicas proibições relacionadas com as danças de paulitos não surgem exaradas quer nas constituições sinodais quer nas provisões dos bispos, mas sim em dois textos referentes a visitações oficiais, realizadas pelo Reverendo Bernardino de Morais, Abade de Vila Chã de Braciosa (freguesia pertencente ao concelho de Miranda do Douro, situada na zona das arribas do Douro) que em 23 de Agosto de 1787 visitou a Igreja Paroquial de Vilar Seco (concelho de Vimioso), assim como a Igreja Paroquial de Granja de S. Pedro da Silva (concelho de Miranda do Douro), nas duas deixando ordem expressa de que *o Reverendo Pároco não consentirá que nas procissões em que vai patente pelas ruas o Santíssimo Sacramento vão nelas danças de paulitos ou outras...*



Pauliteiros de Constantim na procissão da Festa de S. João Evangelista (Festa dos Moços ou Festa das Morcelas), na qual saem em ronda de peitorio com figuras rituais do Solstício de Inverno. Foto de Helder Rui Ferreira

De salientar o facto de esta proibição do diligente e zeloso eclesiástico referir apenas as procissões nas quais saía pelas ruas o Santíssimo Sacramento, não sendo, portanto, aplicável às restantes procissões, a esmagadora maioria das que tradicionalmente se faziam e ainda fazem na região mirandesa.

A propósito da presença das chamadas danças de armas (de paus ou de espadas) nas procissões com o Santíssimo Sacramento, alguns autores (como é o caso do basco Juan Antonio Urbeltz) localizam a origem das escoltas armadas na Idade Média, quando guardas armados participavam em cerimónias civis e eclesiásticas na qualidade de membros de grémios juramentados armados com a função de protecção da comunidade:

Tinham jurado proteger a comunidade e pagavam tributo nos eventos solenes da comunidade, a qual por esse facto lhes conferia um grau de honra especial. A presença de caracteres militares constitui uma ilustração da capacidade sincrética do folclore. A contradição de homens com armas participarem numa parada religiosa é reconciliadora. O símbolo do poder é adequado para demarcar o poder inerente ao evento: Deus caminhando connosco. Portanto, a presença de armas é um aspecto “natural” destas festividades.



Pauliteiros de Constantim dançam o “Acto de Contrição(Señor Mio)” dentro da igreja, na Festa dos Moços, durante a celebração litúrgica que se realiza depois da ronda de peditório pela aldeia. Foto de Helder Rui Ferreira

Deixando por agora o campo performativo das danças de paulitos, com seus acompanhamentos musicais a cargo do conjunto instrumental tradicional (gaita de foles ou fraita, caixa e bombo), importa reconhecer que as gaitas de foles nunca deixaram de tocar numa ou noutra ocasião festiva dentro dos templos na Terra de Miranda (nomeadamente no Natal assim como algumas festas rituais do solstício de Inverno), graças à permissividade de alguns sacerdotes mais interessados em não enfrentar a ira dos seus paroquianos do que propriamente fazer cumprir de forma inflexível os ditames das autoridades eclesiásticas. Resulta assaz esclarecedor o facto de as proibições se repetirem ao longo dos tempos, porventura denunciando que existia um certo “fechar de olhos” por parte dos párocos relativamente às práticas musicais tradicionais das respectivas paróquias. A Igreja revelou ao

longo dos tempos uma postura algo contraditória, pois se tanto atacou e condenou quer os gaiteiros quer as manifestações etnográficas nas quais asseguravam as respectivas funções musicais (como era o caso das danças de paulitos), acabou por desempenhar também um papel fundamental para a sua continuidade expressiva associada aos contextos religiosos, na medida em que manteve muitas festas – todas de motivação religiosa – no seio de cujas celebrações e ocasiões rituais os pauliteiros foram sendo autorizados a participar, não raro para tal convidados por confrarias e mordomias. E deste modo se foi assegurando a permanência da dança de paulitos quer em contextos rituais quer em contextos de mera actuação ou representação folclórica adicional ou complementar à festa religiosa propriamente dita. Em muitos casos, foi permitido aos dançadores levar, por exemplo, andores na procissão registando-se a actuação no espaço exterior do templo apenas uma vez cessadas as celebrações rituais religiosas. No entanto, nunca foi uma gestão facilitada pelas gentes das comunidades, o que nos surge, por exemplo, evidenciado pelas sucessivas proibições expressas nos documentos dimanados dessas mesmas autoridades, a última das quais contida nas *Constituições Bispedado de Bragança e Miranda*¹⁷ (Sinodais, 1946), nas quais a dado passo se refere expressamente que... não se dará licença para festas, sem que as respectivas comissões ou mordomos se comprometam a proibir que a música ou gaita de foles esteja parada a tocar à porta das igrejas ou capelas, favorecendo assim as danças. De facto, as sucessivamente repetidas proibições não conseguiram evitar que na Terra de Miranda a gaita de foles continuasse a entrar no adro das igrejas, chegando mesmo a participar na liturgia, razão pela qual uma boa parte do seu repertório permanece ligado a esta sacralização.



Pauliteiros de Constantim durante a ronda de peditório do Carocho e da Bielha na Festa dos Moços (Fiesta de San Juan).

¹⁷ Promulgadas por Sua Exceléncia Reverendíssima o Senhor Dom Abílio Augusto Vaz das Neves, no Sínodo Diocesano de 28 de Agosto de 1945.

Na abordagem, ainda que predominantemente descritiva, ao panorama documental sobre as ocasiões performativas em que integram as danças de paulitos, assume particular relevância a restauração ou recriação folclórica, enquadrada pelos processos de reconstrução fragmentada das práticas performativas consideradas como sendo tradicionais a que se convencionou designar de folclorização.¹⁸

As primeiras manifestações públicas com carácter sistemático desta abordagem tiveram início em princípios do século XX, registando-se a presença em Lisboa, nas festas da cidade, em Junho de 1906, com a *exibição dos ranchos de bailadores e cantadeiras de Miranda do Douro, Penafiel, Gallufe e Coimbra (...)* e terão sido alvo de muito agrado por parte do povo de Lisboa *essas danças tradicionais e características, esses cantares tão simples, mas tão cheios de poesia dos nossos campos...*¹⁹ Do povo-nação dos românticos nacionalistas passamos para o povo-rural da foliclorização e os principais agentes deste processo são fundamentalmente os grupos de dança folclórica, apresentados como sendo os verdadeiros guardiões de tradições que invariavelmente se consideram em perigo de extinção, cabendo-lhes a missão da respectiva defesa – pugnando pela sua autenticidade e genuinidade – de todo um património indissociável da verdadeira alma lusitana.

Trata-se de resgatar o património musical tradicional – às ordens ou sob o comando não de profissionais do estudo da cultura nem, numa primeira fase, sequer por profissionais da cultura, mas simplesmente por “missionários do folclore”, que não só o subtraem das comunidades, dos contextos e mesmo dos territórios performativos tradicionais como lhe acrescentam algo mais, aliando à apresentação do trabalho de restauro (fragmentado, superficial e descontextualizado) efectuado – também designado de representação folclórica – a oferta de um produto de consumo – o espectáculo, a actuação.

À medida que as comunidades rurais – o território natural e privilegiado para a acção de restauro de base folclórica – se foram transformando (desagregarização, desruralização, despovoamento, recuo do rural e avanço do *naturrural...*) foi-se acentuando o desenraizamento da representação folclórica, que se arrasta penosamente nos nossos dias.

No âmbito desta abordagem importa, porém, ressalvar e salvar os contributos de uns quantos, se bem que reconhecidamente poucos, estudiosos locais que realizaram trabalhos valiosos e rigorosos, aos quais indubitavelmente se ficou a dever uma efectiva recuperação de uma parte do nosso património musical tradicional.

¹⁸ Uma reflexão que não pode dispensar a leitura de um importante estudo organizado e coordenado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco (organizadores), “Vozes do Povo. A Folclorização em Portugal”, edição da Celta Editora, Oeiras, 2003.

¹⁹ In “O Século”, edição de 6 de Junho de 1906, citado em “Manuel José Lopes. Tiu Pepe, Gaiteiro da Freixiosa (1850-1924), de Mário Correia e Abílio Topa, edição do Centro de Música Tradicional Sons da Terra, Sendim, 2009, pág.120.



Dança de armas (espadas): Carnaval de Nuremberg, 1600 (Germanisches National Museum, Alemanha).

ORIGENS DA DANÇA DE PAULITOS

Introdução

Reúne no presente um consenso muito amplo a ideia de que são remotas as origens destas danças – pese embora a tão escassa como não menos imprecisa documentação e informação disponível²⁰ não raro sujeita a (re)interpretações extensivas de modo algum sólida e rigorosamente fundamentadas – sendo do mesmo bastante partilhada a assumpção de que se perderam e/ou modificaram os significados originais, ou como tal considerados.

De facto, muitos autores situam os antecedentes das danças com paus em remotas danças destinadas sobretudo à iniciação dos jovens, conferindo-lhes um carácter ginástico-imitativo das lutas e dos combates, desempenhando inequívoca função iniciática, o que, do mesmo modo, remete também para as danças ditas guerreiras, sem todavia deixarem esses estudiosos de chamar a atenção para a vinculação dos paus a ritos de fecundidade associados a ancestrais cultos agrários.

²⁰ Angel Valleverdú, estudioso do “ball de bastons” catalão, lançou uma questão – que nos remete para a problemática das origens – que não podemos deixar de aqui e agora referenciar para reflexão: “Como se explica que tenham decorrido mais de mil e quinhentos anos, desde os tempos mitológicos até ao Renascimento, sem haver uma só notícia destas danças?”. Refira-se, ainda, que aquando da participação do Grupo de Pauliteiros de Cercio, em 1988, no Jacob’s Pillow Dance Festival, nos EUA, o correspondente do New York Times, Jack Anderson, escreveu nas páginas da edição de 7 de Junho desse mesmo ano que “o grupo especializou-se numa antiga forma de dança folclórica portuguesa, cujas origens remontam ao séc. XII”. Na base desta afirmação estiveram as informações que recebeu dos responsáveis pelo evento, Liz Thompson e Morton Marks, dois reputados estudiosos das danças do mundo.

No entanto, o arcaísmo das raízes – de um modo geral admitido com grande probabilidade – terá praticamente desaparecido, no que também coincidem a maior parte dos estudiosos, dando lugar a expressões conformadas, com bem menor antiguidade, por aculturações e modificações várias ao longo dos tempos. Neste sentido, foi determinante a sua integração por confrarias e paróquias, grémios e câmaras municipais nas procissões religiosas. Com efeito, esse processo de conformação aconteceu, sobretudo, com a introdução das danças de paus (e de outras danças) no conjunto processional da festividade do Corpus Christi, promulgada em 1264 pelo Papa Urbano IV,²¹ através da bula intitulada “Transitus de hoc mundo”, tendo como ponto de partida uma festa que tinha sido criada na Bélgica (Liège), em 1246, a partir de uma visão de uma freira cistercense, Santa Juliana.²² Uma interpretação para alguns considerada literal e algo extensiva da recomendação constante da referida bula – *Cante-se a fé, dance-se a esperança, salte-se de alegria a claridade* – teria estado na origem das procissões, exuberantes, do Corpo de Deus.



Nestas procissões integraram-se muitas das antigas danças rituais e processoriais que eram interpretadas nas igrejas e que fizeram parte dos actos litúrgicos que, no entanto, a partir do III Concílio de Trento, começaram a ser especialmente visadas por censuras, interditos e proibições. A associação de diversões populares e de figuras grotescas, de carros sacramentais e de danças populares na festividade do Corpus Christi, representava, alegoricamente, os vícios e as maldades humanas,²³ que deveriam ser dominadas e vencidas pelas virtudes cristãs. No entanto e apesar de todas estas simbologias, estes cortejos processoriais do Corpus Christi começaram a ser proibidos a partir do primeiro terço do século XVI,²⁴ por força dos “desmandos, exageros e licenciosidades” que se lhe conferiam.

Mas enquanto duraram com o seu fulgor e representatividade originais, as procissões do Corpus Christi constituíram expressivos repositórios dos folguedos populares, sendo os respectivos “tombos” fontes de informação etnográfica (e não só) de grande importância. E seria por esta razão que se prolongou a sobrevivência e permanência de expressões culturais e culturais herdadas do paganismo, as quais, naturalmente, foram sendo progressiva e

²¹ Em virtude de nesse mesmo ano (em 2 de Outubro), se ter registado a morte do papa, a bula teve uma repercussão muito reduzida, tendo o assunto da festa do Corpo de Deus sido retomado pelo Papa Clemente V que, no Concílio Geral de Viena, realizado em 1311, ordenou que tal festa se realizasse; no entanto, apenas em 1317 é que a mesma seria alargada a toda a Igreja, depois de ter sido promulgada uma compilação de leis pelo Papa João XXII.

²² Santa Juliana foi priora da Abadia de Cornillon, fundada em 1124. Na sua visão, a Igreja apareceu-lhe sob a forma de uma lua cheia com uma mancha negra, que simbolizava a falta de uma solenidade de veneração ao santíssimo sacramento.

²³ Com profusão de serpes, dragões, diabos e outras figuras de semelhante jaez.

²⁴ O Conselho de Castilla, por exemplo, proibiu espetáculos, bailes e danças na festividade do Corpus Christi em 1533.

sucessivamente depuradas dos seus significados originais (tanto quanto porventura os mesmos tenham conseguido resistir à sobreposição dos tempos vivenciados) e funções tradicionais, adequando-as e conformando-as aos rituais cristãos. A contínua hostilidade das autoridades eclesiásticas acabou por extirpar praticamente todos esses resquícios cultuais, remetendo-os para isoladas periferias de acentuada ruralidade, como sucedeu com a dança de paulitos no Nordeste Transmontano

Quadro de abordagens

Ignoramos o mecanismo da criação, difusão e evolução de todos estes ritos antigos e modernos, que inclusive nos seus menores detalhes oferecem semelhanças. Não podemos determinar se todos se devem a uma origem comum vellíssima ou se, pelo contrário, são a soma de detalhes reunidos em diferentes épocas e provenientes de distintos pontos, ou se, o que parece mais provável, sobre uma série orgânica de elementos antigos aos quais se foram acumulando outros, dando logo mais lugar à eliminação local de uns ou outros, ou à sua conservação mais pura. Julio Caro Baroja (Baroja, 1984) remete-nos, assim, para aquele que é um facto indesmentível no contexto em que nos movemos, colocando em evidência que não existe um consenso entre os estudiosos sobre as origens das danças de paulitos, podendo as divergências entre etnólogos e folcloristas ser enquadradas em três campos de análise:

- . uns, partindo das semelhanças com as danças com armas, que se acham assaz documentadas pelos autores da antiguidade, defendem o seu intrínseco carácter guerreiro;²⁵
- . outros, opondo-se directamente aos defensores da tese anterior, destacam aquilo a que chamam as suas qualidades propiciatórias e de fertilidade;
- . e, por fim, outros apoiam-se na mais consistente documentação disponível e avançam com o enquadramento das origens das danças de paulitos nas antigas danças gremiais de carácter religioso que costumavam ser apresentadas nas procissões (com especial destaque para as do Corpo de Deus).²⁶

Se todos os patrimónios se erguem e se conformam como resultantes de sobreposições de tempos também as danças de espadas ou paulitos incorporaram, tal como as conhecemos na actualidade, elementos recebidos ou herdados de distintas culturas ao longo dos tempos, sendo mais que provável a perda dos significados rituais originais.

Se as danças de paus ou de espadas em tempos remotos conformavam práticas cerimoniais de iniciação dos jovens nas principais tarefas exigidas a uma comunidade – a agricultura e a guerra – a verdade é que essa função propiciatória original de iniciação (um rito de passagem associado à coesão social do grupo) não só foi profundamente alterada como em muitos casos se perdeu na totalidade. Mas no que a essa função iniciática diz respeito, registe-se o facto de ainda hoje, na Terra de Miranda, a integração dos jovens nos grupos de pauliteiros locais ser entendida como um factor de afirmação pessoal na comunidade como “moços” (rito de passagem, segundo Van Genep).

Sobre as danças de armas

De um modo assaz generalizado, tem-se vindo a considerar que as danças de paulitos integram o grupo das chamadas danças de armas, tendo por base o pressuposto de que os paus

²⁵ Segundo Antonio Sanchez del Barrio, in *Danzas de Palos* (Castilla Ediciones, Valladolid, 1996), aduzem profundas conexões e semelhanças com as danças de armas, bem documentadas desde a Antiguidade mas, na realidade, centram-se apenas no pau como substituto da espada/lança ou outra arma parecida, e não nas evoluções e movimentos que, por outro lado, não conhecemos perfeitamente. Dos antigos citam Xenofonte (*Anábasis*), Silo Itálico (*As Guerras Púnicas*) e Estrabão (*Geografia*) e, dos modernos, Rodrigo Caro (*Dias Geniales o Lúdicos*, 1679) e Sebastián de Covarrubias (*Tesoro de la Lengua Castellana*, 1611).

²⁶ Alguns autores consideram “as actuais danças de palos são provavelmente relíquias das procissões do Corpus e, mais concretamente, dos autos sacramentais” (pág. 31), considerando, por exemplo, que um laço como os “Ofícios” seria “restos de uma dança gremial” (Paris; Pastor; Muñiz: 2006:31).

substituíram espadas, facto que a ter ocorrido carece de prova documental que o sustente de forma rigorosa. E um outro argumento a favor desta filiação radica na semelhança que se considera existir entre os movimentos e figurações das danças de paulitos e os que são referenciados na descrição das danças de espadas. Muitas são as danças que, existindo em distintas culturas, apresentam ou se caracterizam pelos seus movimentos de luta, não raro de inequívoca feição marcial, porventura com significados rituais originais que já se perderam no decurso dos tempos mas que poderão estar associadas a um processo de exercitação de capacidades e habilidades adequadas e exigidas pelos combates ou correspondendo a um desenvolvimento ritual de movimentos daquele tipo.

Admite-se, de um modo mais ou menos geral, que as chamadas danças rituais europeias possam ter uma tal derivação, tendo praticamente todas perdido esse aspecto de luta, podendo mesmo o uso das espadas ou dos paus derivar do simbolismo do poder atribuído quer às espadas quer aos paus, bastões ou varas. Os paus ou varas foram sempre sinais de poder, identificando os detentores de autoridade e, com algumas modificações, chegaram a ser símbolos do domínio absoluto. E tornaram-se um elemento mágico-ritual nas mãos dos sacerdotes das mais diversas religiões.



Raks al assaya: dança de paus egípcia (Luxor, túmulo de Kheruef)



Tahtib: dança egípcia (Museu do Louvre, Paris)

Em épocas muito remotas temos conhecimento da existência de danças com paus entre os egípcios, havendo mesmo autores e estudiosos que consideram que essas execuções dançadas terão estado na base original da criação das chamadas artes marciais (desta dança tradicional do antigo Egito, designada “tahtib”, encontra-se no Museu do Louvre, em Paris, uma cena pintada representando um “combate” com paus, datada da época ramesside, ou seja, entre 1295-1069 a.C.). No Templo de Medinet Habu encontram-se numerosas representações destes jogos de paus dançados, executados na presença do faraó e alguns paus tidos como tendo sido utilizados com tais funções encontram-se conservados em vários museus, sendo referenciados como tendo origem e procedência síria. Ainda hoje permanece na tradição popular das comunidades rurais do Egito uma dança que, tendo perdido o seu significado originário, é uma dança de inequívoco caráter guerreiro, considerada típica do estilo “baladi” (a “dança com paus”, designada “raks al assaya”, apresenta uma grande diversidade de movimentos e de sequências rítmicas durante as quais os paus desempenham papel de primeiro plano).

Apresentam estas danças rituais factores de diferenciação das chamadas danças sociais que devem ser tidos em conta: execução em simultâneo por um número fixo de executantes, alguns dos quais assumindo inequívocas funções de liderança; utilização de espadas ou paus que já não executam movimentos de luta propriamente ditos; associação a rituais e tradições expressivas de ritos de fertilidade e fecundidade.

As danças com armas encontram-se referenciadas nas obras de autores clássicos, como Plutarco, Luciano, Diodoro de Sicília, Tito Lívio, Xenofonte (*Anábasi*), Silio Itálico (*As Guerras Púnicas*) e Estrabão (*Geografia*), entre outros. De acordo com Artemis Markessimis²⁷ são provenientes dos escritos deixados por Homero e Plutarco as primeira notícias sobre as danças entre os povos gregos:

As primeiras notícias que aparecem de alguma dança chegaram-nos de Homero e Plutarco, que descreveram algumas danças antigas que remontam à civilização grega, onde as famílias mais abastadas tinham orgulho em as praticarem, sendo disciplina obrigatória para os jovens espartanos que se preparavam para a guerra.

Um outro autor da Antiguidade Clássica, Luciano, deixou-nos algumas informações sobre uma dança executada pelos Lapitas, um povo que habitou na região de Tesália, conforme no-lo reporta Aurélio Chapmany:²⁸ *A dança dos Lapitas era penosa e difícil porque tinham de imitar nela os combates entre os centauros e os Lapitas, o que exigia muita força; por isso foi relegada para as gentes do campo, que a praticaram durante muitos séculos...*

Plutarco, por sua vez, informou-nos através das suas obras – referenciado por Júlio Caro Baroja (Baroja, 1984) – que Teseu, ao chegar a Delfos, instituiu uma dança com as seguintes características: *Uma dança em torno dos “geranos”, ou seja, altares de cornos, na qual parece haver bailarinos a imitar a marcha sussurrante de Teseu no labirinto de Creta, o que justificaria os movimentos serpenteados dos dançadores.*

Os Gregos sempre demonstraram um grande interesse pela música e pela dança, não raro associando a dança (da qual se conhecem os nomes de mais de três dezenas) ao exercício físico (entre os Espartanos, por exemplo, o seu objectivo era o de formar as almas ao ritmo da música). De facto, muitos dos movimentos de um grande número de danças sugeriam uma tal vertente física:



As danças *sali* na Roma Antiga era manifestações de glorificação ritual guerreira, em honra do deus da guerra.

A dança grega era mais expressiva do que a dança moderna. Por vezes, era imitativa: os gestos dos dançarinos imitavam a ação. Os próprios coristas tomavam, por vezes, a mesma atitude. O que causava efeitos surpreendentes. Luciano reduziu as danças a três classes: nobre e grave, na tragédia; desenvolta e licenciosa, na comédia; alegre e festiva, sem degenerar em indecorosa, no drama satírico. Homero descreveu assim uma dança grega: “Ali (no escudo de Aquiles) bailavam guerreiros e donzelas, agarrados pelas mãos: elas com grinaldas, eles com espadas”.

²⁷ Artemis Markessimis, 1995, *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid, Espanha. Citado por Marta Gómez Paris, Rafael Gómez Pastor e Elías Martínez Muñiz, in *Danza de Palos de Villafrades de Campos*, edição da Diputación de Valladolid, Espanha, 2006.

²⁸ Aurélio Chapmany, 1988, *El baile y la danza. Folklore y costumbres de España*, tomo II, Madrid, citado por Marta Gómez Paris, Rafael Gómez Pastor e Elías Martínez Muñiz, in *Danza de Palos de Villafrades de Campos*, edição Diputación de Valladolid, Espanha, 2006.

Os documentos mais antigos que são conhecidos referem, de facto, no campo das danças de espadas, as *kourtes* cretenses e as *salii* na Roma Antiga atribuindo-lhes objectivos e fins propiciatórios da fertilidade, não surgindo qualquer referência a finalidades associadas a lutas ou combates. Julio Caro Baroja afirmou que se executavam para “exercitar o crescimento das plantas, mediante saltos e golpes rituais sobre a terra”, o que acaba por ser assaz revelador sobre as finalidades rituais originais destas danças.

Porém, apenas em teoria se torna possível estabelecer relações, ainda que perdendo-se na poeira dos tempos, das danças com armas com as danças de paulitos, apresentando estas um significado completamente diferente, com o sentido primitivo totalmente modificado uma vez comparada a actualidade com os dados constantes dos referidos textos.

Reflectindo a partir das propostas formuladas por estudiosos como Maurice Louis – que distingue entre danças de espadas onde a espada representa o elemento mais importante e onde a espada pode ser substituída por outros objectos, como paus e lenços, entre outros (Louis, 1984) – e Curt Sachs – ao colocar ênfase especial sobre a questão, ainda em aberto, se a dança de espadas emergia da dança de paus e vice-versa ou se as duas formas existiam ao mesmo tempo (Sachs, 1933) – Barbara Alge avançou com uma proposta de estudo assaz interessante (Alge, 2004:45):

Porque é que as espadas só foram substituídas por paus em regiões definidas? Em Portugal, a saber, ainda há danças nas quais se utilizam espadas reais, por exemplo, em Braga e Penafiel. Kurt Meschke (citado por Maurice Louis) lança a hipótese de que as danças de espadas e as danças de paus existiram ao mesmo tempo. Ele divide as danças de espadas em urbanas e campestres: enquanto, segundo ele, na Idade Média, nas danças urbanas, se utilizavam espadas de metal reais, nas campestres utilizaram-se espadas de madeira. Isto, segundo a minha opinião, podia bem explicar a presença da dança dos paulitos no meio rural.

Esta afirma-se-nos ser uma via de investigação que deveria requerer uma reflexão alargada e multidisciplinar. Como o são, do mesmo modo, as propostas avançadas por Maurice Louis. Este autor efectuou uma profunda análise das danças de armas e a sua reflexão a partir dos trabalhos de Curt Sachs constitui, ainda hoje, objecto de estudo e de atenção. De tal modo que não hesitamos em seguir bem de perto as suas cogitações sobre o tema (Louis, 1963:243/244): *Curt Sachs, ao falar das “danças de armas”, muito divulgadas pelo mundo inteiro, chama a atenção para o facto de que “o manuseamento das armas permanece para o homem como sendo um jogo de predilecção”, ao mesmo tempo que uma preparação para o combate, uma espécie de esgrima dançada. Mas, para ele, nos povos primitivos, a espada era um símbolo fálico, pelo que a dança de armas é um encanto de fertilidade e estabelece uma relação estreita entre a “dança de combate e a dança do amor”, o que “faz sobressair o profundo significado das danças de armas executadas aquando da realização das sementeiras e das colheitas, da iniciação das raparigas, das cerimónias nupciais ou funerárias”.* Trata-se de uma opinião a reter.

Na Europa, Sachs constatou que antes dos séculos XIV-XVII, época do maior sucesso da dança de espadas, pouco se sabe acerca do assunto e que depois de 1850 apenas ficaram alguns vestígios. Realça a presença do bobo, o escurecimento eventual dos rostos, o vestuário habitualmente branco dos dançadores usando soalhas, a presença de um chefe a dirigir o grupo, o discurso a preceder a realização da ronda, a execução de figuras e de passos complicados e, por fim, a execução de saltos por cima das espadas. De seguida, diz Sachs, vem a verdadeira dança de armas, a “batalha” e, para terminar, a “rosácea”. Ele considera quem a “alavanca”, isto é, a elevação do primeiro dançador “é uma variante própria das formas mais recentes da dança”. Por vezes, afirma, “acrescentam a simulação da morte do bobo; e por vezes também a sua ressurreição”. Constatou que o significado da dança de espadas se perdeu. Todavia, diz Sachs, não é difícil a sua reconstituição recorrendo à ajuda dos diversos motivos que a compõem e declara que “a dança de armas não é apenas uma estilização coreográfica do combate mas que reúne também as duas energias sobre as quais assenta o crescimento, a energia criativa da defesa e a energia positiva da fertilidade” e constata que “se trata incontestavelmente de um ritual de vegetação” de origem pré-histórica, motivo de crescimento, de decapitação pela morte da vegetação e seu regresso à vida com a sua renovação.

Enfim, Curt Sachs considera que não são as espadas que foram substituídas por paus na sequência de circunstâncias diversas, mas sim que foram os paus que deram lugar às espadas metálicas para se conseguir um

entrechoque mais sonoro, ao serviço da defesa contra os espíritos hostis. Mas estas danças de entrechoque não são jogos de esgrima, os paus primitivos não eram mais do que o prolongamento das mãos. Portanto, os paus e as armas metálicas são absolutamente mudáveis entre si.

E Sachs conclui afirmando que os elementos que encontramos nas danças de armas e que conhecemos bem, remontam a diversos períodos da pré-história, desde o paleolítico até ao neolítico e que “o seu ponto de encontro se situa na idade do metal”.

As opiniões de Curt Sachs, constituindo para numerosos folcloristas uma espécie de evangelho, podem encontrar-se nas teses mais diversas e estão na origem da afirmação de que das danças de armas são encantos de fertilidade e que o primeiro dançador que se ergue do pavimento figura o espírito da vegetação.



Estudiosos a todos os títulos referenciais no que se refere à temática das danças de armas e das danças de paus em geral (da esquerda para a direita): Julio Caro Baroja (1914-1995); Curt Sachs (1881-1959); Marius Schneider (1903-1982).

Mas não foram apenas os trabalhos de Curt Sachs que foram merecedores de reflexão por parte de Maurice Louis. Tendo como ponto de partida os trabalhos de investigação levados a cabo por Marius Schneider (Schneider, 1948), Maurice Louis debruçou-se sobre a tese avançada (Louis, 1963:244/245):

Uma outra teoria foi apresentada por Marius Schneider. Ao estudar as danças com espadas executadas pelas associações de adultos da Roménia, tais como os Calusarii, castas dirigidas por um chefe ou “rataf” e às quais incumbe o exercício da medicina, este autor considera que se trata de “danças medicinais”. Estes estranhos curandeiros são homens que se devem sacrificar – ao menos uma vez – pelo bem da comunidade. As suas danças com paus e espadas simbolizam a morte, a resurreição e a encarnação; o inverno, a primavera e o verão; a doença, os cuidados e a convalescença alcançados pelo sacrifício que deve ser oferecido pelo próprio doente, mas que também pode ser cumprido por uma outra pessoa, e, sobretudo, pelo médico e é por isso que este dança só em vez do doente. Na Roménia, estas operações medicinais são acompanhadas de ritos cabalísticos – aos quais por vezes se encontra associado o cavalo – e que têm por objectivo passar a doença para o corpo dos dançadores, enquanto que o doente se cura.

Nestas danças medicinais encontram-se certos elementos da dança de espadas, tais como a formação da “rosa” ou da “estrela”, a imitação do salto do cavalo, os grandes movimentos de espadas, etc. Por vezes há um manequim em forma de cavalo em torno do qual os dançadores rodam e desembainham as suas armas para exercitarem e levarem o animal medicinal a receber a doença. Podemos então perguntar se a dança do cavalo de Montluçon, muito longe de ser o simulacro de um combate contra os Ingleses, não seria a sobrevivência de uma dança terapêutica do tipo das danças romenas dos Calusarii.

Marius Schneider admite, examinando as diversas danças de espadas na Europa, que a explicação que dá não se aplica a todas as danças e considera que devem distinguir-se dois tipos: um, puramente ceremonial, como as danças bascas, por exemplo, e outro, propriamente terapêutico, como as danças romenas. Se as danças ceremoniais se executam depois do Natal e até ao mês de Setembro e, mais especialmente, durante o Carnaval e

na Páscoa, e se, diz ainda, ainda se podem executar fora deste ciclo em diferentes ocasiões, por exemplo aquando da recepção a uma pessoa importante, as danças terapêuticas fazem-se em qualquer altura. No entanto, acrescenta, o papel essencial das associações de médicos não se limita aos actos de medicação. Na Roménia, cada ano, na primavera, executam-se tais danças puramente ceremoniais para representarem a morte e a resurreição da Natureza, a vitória da primavera sobre o Inverno. Nestes ritos ceremoniais de vegetação, a espada, diz M. Schneider, mata o Inverno, atravessa as nuvens para provocar a queda da chuva fecundadora durante os meses quentes. É desta mesma ideia que deriva o hábito de salticar o chão seco para chamar as chuvas da primavera, as doenças para recuperar a saúde e também o uso, entre os primitivos, de furar as nuvens negras da chuva com uma flecha disparada por um arco ou pelo brandir de uma arma para libertar a água contida nas nuvens.



As semelhanças coreográficas e de expressão ritual entre as danças *calusarii* e a danças de paulitos têm suscitado trabalhos de investigação no âmbito universitário na Roménia, sendo o etnocoreologista Silvestru Petac um dos suas mais destacados protagonistas.

Importa, no que se refere aos trabalhos de investigação levados a cabo por Maurice Louis, avançar com a sua conclusão (Louis, 1963:299/300):

Por vezes, os escritores eclesiásticos não falaram das danças de espadas, deixando-as entregues ao seu destino; ou então a Igreja limitou-se a cristianizar “as ocasiões” nas quais elas se realizavam fazendo-as coincidir com a festa de um santo local ou do padroeiro da paróquia; ou ainda – e é sobretudo o caso da Igreja da Reforma – fulminou-a com interdições que nos fornecem informações preciosas.

Na Espanha, país no qual o clero meteu as mãos em todas as manifestações culturais e culturais, cristianizou-as por completo, desfigurando-as.

As danças de espadas faziam, pois, na sua origem, parte dos ritos de iniciação sexual, ritos de passagem do dançador adolescente e virgem para o grupo dos homens. Foram depois desviadas do significado original, que acabaram por não mais conhecer com exactidão, pelas diversas corporações de artesãos para marcar a passagem dos operários pelos diversos escalões da profissão; e é por isso que nalguns casos as espadas (símbolos sexuais que não tinham aqui mais razão de ser) foram substituídas por utensílios de trabalho.

Aos poucos estas danças foram perdendo o seu carácter de ritos de passagem; acrescentaram-se-lhes detalhes parasitas, fizeram-nas entrar nos jogos, o que nos documenta a persistência nalgumas delas de alguns pormenores primitivos, mas também a perda total de caracteres essenciais, tais como a decapitação, o círculo mágico das lâminas de aço ou o espaço “cortado” para apanhar os espíritos maus e no qual se desenvolvia a cerimónia de iniciação; etc.

Assim, resumimos em poucas palavras a nossa conclusão. As danças de espadas foram na origem danças de iniciação sexual que se situam no ritual de indo-europeização antes da arianização da Europa. Foram em seguida apanágio das associações corporativas (guildas) e constituíram uma parte essencial do ritual de passagem consagrando o acesso aos diversos escalões da corporação.

Rodney Gallop não hesitou em inserir a Dança dos Paulitos num contexto europeu, integrando a uma longa cadeia de danças com origens que considerou bem mais rituais do que propriamente militares afirmou a propósito o reputado estudioso (Gallop, 1937):

As investigações que fiz em terras de Miranda estão ligadas, na minha memória, com a caça à formosa mas fúlgida dança dos paulitos, preservada neste ponto apenas. Várias indicações me tinham chegado de que naquela remota região poderia encontrar um elo, e dos mais interessantes, da longa cadeia de danças de espadas (ou de paulitos, que o mesmo são), extensiva não só à Península, mas a toda a Europa e da qual me eram já familiares outros elos: as sword dances e morris dances, de Inglaterra, as mascaradas bascas, e as espadas dantzak, bascas também.

Rolf Wilhelm, membro do júri internacional que atribuiu, em 1981, o prestigiado “Prémio Europeu de Arte Folclórica” ao Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas – Pauliteiros de Miranda”, afirmou a propósito da aplaudida *Dança dos Paulitos*, no seu discurso de entrega, o seguinte (Mourinho, 1982):

Não se trata de uma verdadeira dança de armas, porque a espada usada nesta dança foi substituída por um pau inofensivo e que serve apenas de meio de os dançadores fazerem o encadeamento. Por esta razão, os autores chamam-lhe também a dança das espadas encadeadas e pode constituir a prova da sua expansão numa grande parte da Europa, desde a Inglaterra e os Países Escandinavos, passando pelo centro da Europa e até à Jugoslávia, Checoslováquia, Itália, Espanha e Portugal. A prova documental mais antiga sobre a existência desta dança de armas encontra-se na “Germania”, de Tácito. Não sabemos se este tipo de dança possuía um significado cultural, desde as suas origens ou se simplesmente de representação. O objectivo de todas estas danças sempre foi a formação de uma figura a que se chama rosa: os dançadores formam um círculo e cruzam as suas espadas de molde a ficarem com o primeiro dançador abaixado das suas cabeças. Este elemento das danças encontra-se também na dança de Miranda, muito rica em figuras.

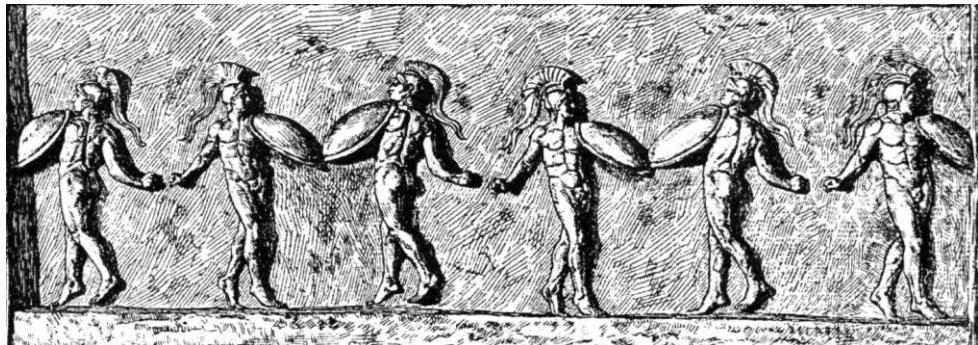
Pensa-se hoje que as *danças de espadas* tiveram as suas remotíssimas origens em ritos de iniciação sexual, tendo sido posteriormente afastadas deste significado original, que já não conheciam exactamente, por diversas corporações de artesãos para selar a passagem dos trabalhadores aos vários escalões do ofício (...) e é por isso que, em certos casos as espadas (símbolos sexuais que já então não tinham razão de ser) foram substituídas por utensílios e instrumentos de trabalho. (Louis, 1963:298)

Do mesmo modo reflectindo sobre a perda dos sentidos e significados originais se inscrevem as análises de Tomaz Ribas, avançando mesmo com a sua concordância com as teses agro-ritualistas que têm vindo a suscitar trabalhos de investigação de tão vasta como rigorosa envergadura documental (Ribas, 1982):

Danças de iniciação sexual e ritos de passagem ou danças verdadeiramente guerreiras, as “danças de espadas” da Europa faziam parte, certamente, daquele conjunto de danças rituais indo-europeias em épocas anteriores à arianização da Europa. A Igreja, neste caso, empenhou-se em imprimir um significado cristão às “danças de espadas” e as cerimónias ou festividades em que elas eram praticadas, fazendo coincidir as datas dessas festividades com a festa de um santo de culto local ou patrono de uma dada paróquia ou freguesia. (...) Dado que perderam o seu carácter originário de danças guerreiras ou de danças de iniciação sexual, em muitas regiões da Europa a “espada” que cada dançarino devia obrigatoriamente de usar foi sendo substituída por outros objectos: um lenço, um xaile, uma bandeira, uma flâmula, quase sempre um pau.

De resto, entre as populações campesinas um pau é, muitas vezes, a arma usada constantemente, os famosos jogos de pau e brigas com paus, tão características, até há pouco, dos nossos meios rurais, serão, certamente, a mais moderna fase da evolução dos jogos de armas.

Reminiscências das “danças de espadas” agora executadas com paus encontramos em algumas “danças de paulitos” de Trás-os-Montes, da Beira Baixa e do Algarve. Pessoalmente, cremos que as “danças de paulitos” ainda por vezes, embora já hoje muito raramente executadas na Beira Baixa e no Algarve são reminiscências das danças dramáticas e pantomimas de lutas entre turcos e mouros e cristãos que faziam parte da representação de certos cultos novelescos e de cavalaria. Quanto à famosa e de aspecto tão céltico “dança dos pauliteiros de Miranda do Douro”, supomos tratar-se de uma muito primitiva e arcaica dança guerreira ritualista transformada por imposição da Igreja em dança religiosa, possivelmente processional, ou talvez uma reminiscência céltica da pírrica greco-romana.



Reprodução de baixo-relevo representando a dança pírrica (Museu do Vaticano), referenciado pela esmagadora maioria dos defensores da chamada “tese pírrica” para explicar origem das danças de paulitos.

A tese pírrica ou greco-romana

Sebastián de Cobarruvias, no seu famoso *Tesoro de la Lengua*, publicado em 1611, serviu-se das considerações de um autor da época sobre as danças guerreiras executadas pelos soldados espartanos e atenienses que escreveu que os homens armados que ao som da música e a compasso se lançavam uns contra os outros simulando combates eram os *pyrricos*, designação derivada do nome de Pirro, inventor deste género de dança para acostumar os jovens a sofrerem com as armas e a caminhar e saltar com elas...

Trata-se, de facto, de uma autoria não rigorosamente atribuída porque se trata de um tipo de dança da qual se encontram, na área mediterrânea, as mais diversas interpretações, como, por exemplo, nas tradições turca (danças com “zeybek”, pau, na região da Anatólia), iraquiana (as danças designadas “cub-bazi” ou “rqs-y çub”, executadas com paus) ou egípcia (as já referidas “raks al assaya”, também danças guerreiras com paus). O facto é que foram justamente sendo atribuídas a Pirro, rei de Epiro entre 307 e 272 a.C., cuja tão difícil como inesperada vitória sobre Roma acabou por lhe valer o título de “homem das vitórias pírricas”. Pirro teria sido o grande impulsor da realização de danças com armas que acabariam por receber designação derivada do seu próprio nome. Artemis Markessimis (Markessimis, 1995),²⁹ que nos assinala que os romanos herdaram dos gregos o gosto pelas danças pírricas para honrarem Marte, consagrando-lhe uma série de passos chamados “bellicupa” que imitavam as figuras de um combate, esclarece-nos sobre estas danças:

Dança da época de Pirro era a dança de Ariaçna, praticada pelos Kouretes cretenses com ligeireza, correndo em círculo, girando com habilidosos pés tão suavemente como a roda do oleiro... e correndo formavam linhas para se encontrarem uns com os outros. E noutra das “pirras” o líder da dança salta com as mãos levantadas por cima da cabeça diante de quatro rapazes emparelhados que golpeiam os rostos com as mãos, com uma ligeira genuflexão.

De acordo com os estudiosos da etimologia grega, a palavra “pírrico” é proveniente da palavra grega “pyrrikós”, que designa a cor “vermelha”, aludindo à cor dominante da chama das tochas; e a palavra “pyrriké” significa “dança das tochas”, enquanto que “pyrrika” designa a “dança de espadas a cavalo” que era praticada na Lacedemónia com o objectivo de exercitar a juventude (tratava-se, segundo as descrições disponíveis, de um dança que requeria muita destreza e apresentada uma grande vivacidade, executada ao som das flautas e ao compasso

²⁹ Citado por Marta Gómez Paris, Rafael Gómez Pastor e Elias Martínez Muñiz, in *Danza de Palos de Villajoyosa de Campos*, edição Diputación de Valladolid, Espanha, 2006.

dos choques entre lanças e espadas, simulando os acidentes de uma luta verdadeira que era muito representada em Esparta e em Creta).

A tese dita pírrica foi uma das mais generalizadas, tendo em Portugal sido perfilhada por estudiosos como Ferreira Deusdado, Padre Pessanha e Abade de Baçal. De acordo com as informações do Abade de Baçal, teria sido o Padre João Manuel Pessanha, o primeiro a formular tal afirmação, em 1886 (Deusdado, 1886:216), hipótese amplificada por Ferreira Deusdado (Deusdado, 1898), retomada por Albino de Moraes Ferreira (Moraes Ferreira, 1898), entre outros estudiosos. Pela riqueza informativa desta polémica vamos alongar-nos um pouco na respectiva descrição iniciando justamente a controvérsia com Ferreira Deusdado (Deusdado, 1898a):

A gente de Miranda do Douro é muito aferrada aos seus velhos usos, e vive muito apartada do resto do país, por isso conserva elementos tradicionais que não existem noutras partes. A dança dos paulitos persiste com antiquíssima usança nas procissões, nas romarias, nas festas, e é nada mais, nada menos do que a dança pyrrhica, a dança guerreira por excelência, que chegou a ser uma instituição em toda a Grécia e mais tarde espalhada em Roma e nos seus domínios. O seu ensino foi obrigatório nas cidades lacedemónias. Diz-se que esta dança militar fora inventada pelo cretense Pyrrhicus.

A pyrrhica primitiva era o perfeito simulacro duma ação guerreira daqueles tempos e das evoluções da falange helénica. Constava de quatro partes:

1º Podismos, execução de passos simulando as marchas e evoluções guerreiras.

2º Xiphismos, entrelaçamento de escudos e espadas, tudo de pau e próprios para a dança, simulando a preparação para o combate.

3º Comos, dança de saltos, simulando a ação, a transposição de fossos, o assalto das muralhas, etc.

4º Tetracomos, conjunto de figuras reguladas de antemão, que se executavam por meio de movimentos majestosos, acabando tranquilamente a dança.

Os dançantes iam armados com opas escarlates e cintos de aço, de onde pendiam as armas. Os músicos levaram plumas e penachos nos capacetes.

Na dança dos paulitos há mais de quatro partes ou marcas, a que os mirandeses chamavam laços. A dança completa tem 16 figuras, 8 peões e 8 guias, como na falange macedónica que se colocava em 8 fileiras. Era assim que a infantaria grega marchava para o embate. Há também a meia dança formada só de 8 figuras. A sua nomenclatura tem ainda um certo sabor guerreiro. Os laços principais são: a lebre, as pombas, o vinte e cinco, o acto de contrição, os ofícios, o cavalheiro, o mirandum, a erra, etc. Os dois instrumentos de que se servem para dançar são o tamboril e a gaita de foles. Na falta de instrumentos usam o canto em língua castelhana com letra e cadência adequadas.

Quem conhece em Roma a opulenta galeria de escultura do Museu do Vaticano e entra na “Sala das Musas”, essa magnífica sala octogonal, sustentada por 16 colunas coríntias de mármore de Carrara, com capitéis antigos, que pertenceram à famosa vila Adriana, admira as belas estátuas das musas e as outras esculturas que foram encontradas em Tívoli, no lugar que foi a casa de campo de Cassio, deparando logo do lado direito, ao entrar com a dança pyrrhica em baixo relevo. O viajante que conhecer a dança mirandesa dos paulitos sente a imagem intelectual, objectivada no relevo que contempla. Adivinha na expressiva escultura os movimentos acelerados e ritmicos dos dançantes guerreiros da antiguidade clássica, hoje ainda conservados na tradição viva dos rústicos habitantes das terras de Miranda do Douro e Vimioso.

Cremos, fundado na observação própria, que no Sul de França, em lugares da antiga Narbonesa, existem entre as danças populares vestígios da dança pyrrhica. As colónias gregas e latinas foram o veículo desta dança. Durante a Idade Média foi muito celebrada uma pyrrhica dos suíços chamada dança das espadas.

O Abade de Baçal, reconhecendo a antiguidade da dança dos paulitos que afirma ter sido outrora modalidade étnica mirandesa, dá-nos conta destas polémicas origens num texto fundamentalmente informativo, digno de transcrição (Baçal, 1934):

Diz-se que esta dança deriva da antiga Dança Pyrrhica, que principiou por ser guerreira, simulando as evoluções da falange helénica, e depois se converteu em dança sagrada como instituição litúrgica nacional em toda a Grécia, donde foi trazida e vulgarizada em Roma por Júlio César. Devemos também notar que Tácito (De

moribus germanorum) nos fala da “Dança às Armas”, em que os moços nus evoluçãoaram com uma enorme agilidade por entre espadas e lanças afiadas.

No sentido de considerar as origens da dança dos paulitos na *dança pírrica* apontam também as análises do Padre José Miranda Lopes, que foi pároco na freguesia de Argozelo, localidade pertencente ao concelho de Vimioso (Lopes, 1933):

A Dança dos Paulitos parece ser uma pálida representação das danças guerreiras dos povos da antiga Grécia. Estas danças eram consideradas como um excelente exercício ginástico para desenvolver a força e a destreza dos homens, e estimular o seu génio belicoso. Dos Gregos passariam para os Romanos, que depois as espalhariam pelas províncias do seu vastíssimo império.

Destas danças guerreiras a mais notável era a Dança Pírrica, muito usada entre os Dórios, que se executava ao som da flauta, num ritmo rápido, que simula marchas e evoluções guerreiras, transposição de fossos, assaltos de muralhas e verdadeiros combates.

Ora é precisamente a figura de tudo isto o que se vê na Dança dos Paulitos, quando observamos atentamente as ágeis manobras e rápidos movimentos das suas personagens. Ferreira Deusdado, nos seus “*Escorços Transmontanos*”, é da mesma opinião.

Nas várias fitas de cores garridas e brilhantes, com que os dançadores mirandeses adornam o peito, as costas e os braços, nas plumas e palmitos dos chapéus e nos lenços de seda de várias cores, que dobrados sob panos rendados, prendem à cinta, e que, chegando quase até ao joelho formam uma espécie de sala, parece-nos ver os ornatos e opas vermelhas que os guerreiros gregos e romanos usavam no exercício da Dança Pírrica; nos próprios Paulitos a figura das armas, que lhes pendiam dos cintos de aço, e no bailado final de cada laço, com o toque das castanholas, repetidos saltos, voltas e reviravoltas e tudo o mais, um perfeito simulacro da alegria que experimentam os vencedores, depois da vitória e das grandes manifestações do seu triunfo.

A Dança dos Paulitos é realmente um perfeito exercício marcial, elegante e arrebatador, que tem contribuído muitíssimo para guardar na alma do nosso bom povo o mais entranhado amor à Pátria, de que sempre deu grandes e brilhantes provas; e se não é uma perfeita representação da própria Dança Pírrica é pelo menos uma imitação muito interessante e profundamente característica, que muito honra as gloriosas tradições da Terra de Miranda.

José Leite de Vasconcelos, porém, nos seus prestigiados “Estudos de Filologia Mirandesa”, foi o primeiro autor conhecido que saiu a terreiro para contrariar a filiação das origens da dança dos paulitos nas chamadas *danças pírricas*, refutando a corrente formulada por João Pessanha e Ferreira Deusdado (Vasconcelos, 1900):

O meu amigo Ferreira Deusdado, seguindo a opinião do Sr. João Pessanha (...) filia a dança mirandesa dos paulitos na dança pyrrhica dos Gregos, e d'esta julga acharem-se igualmente vestígios em danças populares do Sul da França e na dança das espadas dos Suíços na Idade Média: seriam os Romanos quem propagaria a dança pyrrhica na Ibéria e na Gália. (...) Não creio nesta origem da dança, pois que os Romanos não tiveram a dança pyrrhica clássica, tal como os Srs. Pessanha e Deusdado a descreverem. Sem poder demorar-me aqui em longa discussão que viria fora de propósito, limito-me a citar o que se lê em duas obras autorizadas:

“Pyrrhica, pyrriche”, dança guerreira, de origem dórica – Júlio César introduziu uma imitação em Roma, acolhida por alguns dos seus sucessores” (Rich, “Dictionnaire des Antiquités Romaines”);

“Pyrrhica”, ballet dramático e mímico, executado por vários bailarinos e bailarinas; este divertimento, que nada tem a ver com a dórica, é do tempo do Império (Cagnat & Goyau, Lexique des Antiquités Romaines).

Portanto, sem se apresentarem mais provas que a fortuita coincidência de alguns passos, não se poderá dizer tão peremptoriamente que a dança dos paulitos é a dança pyrrhica.

E, em 1938, Luís Chaves veio também inscrever-se na corrente de estudiosos e investigadores que se demarcavam da tese pírrica, preferindo uma filiação de natureza peninsular, de algum modo antecipando as formulações da chamada tese ibero-celta (Chaves, 1938:220): *Por certo, esta dança das espadas, guerreira, consoante se infere do título* (refere-se Luís Chaves à dança que os oleiros eram obrigados a dar na procissão do Corpus Christi em Guimarães durante o século XVII) *andava mais generalizada em Portugal, e dela nos restarão hoje os bailados, de marca bélica, dos pauliteiros de Miranda do Douro, e dos ferreiros de Penafiel. Pírricos? Não é preciso ir tão longe; peninsulares,*

sem dúvida, e notícia temos de danças guerreiras em que fingiam combater e se exercitavam para a guerra os Lusitanos.

O Padre António Maria Mourinho, depois de recapitular os “passos” principais desta polémica, reiterou as posições de José Leite de Vasconcelos (Mourinho, 1957):

Uma respeitável série de escritores em Portugal tem seguido e transcritto as opiniões do Pe. Pessanha e de Ferreira Deusdado, incluindo o saudoso Mestre e amigo Abade de Baçal mas não me lembro de ter visto em parte alguma apontada esta afirmação de Leite de Vasconcelos que há cinquenta e sete anos foi impressa e não revogada. (...).

É nossa opinião, pelo que fica dito que algo de romano com tradições gregas, algo de ibérico e doutras procedências e os séculos cristãos posteriores completaram o que hoje encontramos vivo entre nós, na Península — uma dança perfeita dos paus, no trajo, na letra, na música, na expressão coreográfica, mesmo com todas as suas inúmeras variantes.

Na realidade, escasseiam as provas documentais sobre as danças introduzidas pelos Romanos na Península Ibérica, sendo todavia certo que as danças pírricas figuravam, de acordo com o general Morais Sarmento (Sarmento, 1924:461)... *nas ordenanças romanas e cartaginesas, e degladiando-se os respectivos exércitos na nossa península, não podia deixar de suceder que, executado aquele exercício por ambos os contendores, ele se tornasse bem conhecido dos povos peninsulares.*



Cena das filmagens (entre 1977-1980) do filme *A Guerra do Mirandum* (1984), com realização de Fernando Matos Silva.

António José Teixeira, que foi major de infantaria e vogal auxiliar da Comissão de História Militar, escreveu um livro intitulado *Em Volta de uma Espada – Glórias Mirandesas*, no qual saiu em defesa da tese da dança pírrica ao mesmo tempo que propalava a ideia de a dança completa ser integrada por dezasseis elementos (Teixeira, 1930:103):

(...) E que esta Guerra do Mirandum ficou bem gravada no espírito destes povos até no-lo prova a sua muito original e característica Dança dos Paulitos, dança pírrica, guerreira por exceléncia, que chega a ser uma instituição de toda a Grécia, e mais tarde espalhada em Roma e nos seus domínios, como é sabido.

Na dança pírrica havia quatro partes: na primeira, simulavam-se marchas e evoluções guerreiras; na segunda, preparações para o combate com o entrelaçamento de escudos e espadas; na terceira, os saltos para transpor obstáculos; na quarta, movimentos majestosos com que tranquilamente acabava a dança.

Na Dança dos Paulitos há mais de quatro partes a que os Mirandeses chamam laços. A dança completa tem dezasseis figuras, oito peões e oito guias, como na falange macedónica que se colocava em oito fileiras. Era assim que a infantaria grega marchava para o combate.

A nomenclatura dos laços ainda tem certo sabor guerreiro e também tem a expressiva movimentação das danças guerreiras da antiguidade clásica, que nós imaginamos quando se observam fotografias de algumas esculturas que da antiguidade ficaram representando as danças pírricas, e no Museu do Vaticano, na Sala das Musas, logo ao lado direito ao entrar, há um baixo-relevo representando a dança pírrica.

Quando pelo nosso quartel surgem os disciplinados e alentados Mirandeses é costume organizarmos a “dança dos paulitos” não só com o intuito de amenizar a vida da caserna, mas ainda porque muito útil nos parece tão interessantes exercícios de destreza e golpe de vista e, numa das últimas danças organizadas, muito se alterou o nosso espírito ouvindo cantar ao som estridente e rítmico do embate dos paus, uma canção que nos recordou esta guerra, trazendo-nos à memória o capitão do Mirandum (...)

A propósito da tão falada dança pírrica impõe-se, nesta altura citar as prestigiadas informações de Tomaz Ribas, em jeito de epílogo (Ribas, 1982:34):

Pessoalmente, cremos que a pírrica era uma dança guerreira de origem indo-europeia difundida através da Europa quer pelos Romanos, que a terão herdado dos Gregos, os quais a terão recebido do Oriente através da Frígia e da Macedónia, quer pelos Celtas, que igualmente a terão recebido dos Gregos no seu trânsito pela Europa Central, pois que, segundo Paul Gillermin, a pírrica talvez tenha sido introduzida na Europa Central pelos Caturígios, um pequeno povo de origem grega estabelecido na Alta Itália, de onde foi escorraçado pelos Insubrianos.

A tese ibero-celta

Muito se tem dito e de forma de toda infundamentada e desprovida de rigor, a pretexto do carácter guerreiro da dança dos paulitos. E um dos argumentos aduzidos radica mesmo no facto de os Celtiberos outrora sediados na chamada bacia do Douro se exercitarem, em tempo de paz, através de jogos de simulação de combates, citando-se para o efeito Estrabão. Ora sucede que até ao presente nada nos permite relacionar tais jogos com a dança dos paulitos, sendo desprovida de rigor científico tal afirmação, pese embora o facto de se poderem avançar algumas suposições ou presunções nesse sentido mas com fundamentações manifestamente insuficientes para a obtenção de conclusões devida e adequadamente sustentadas. Do mesmo modo, carece de fundamento um eventual “cruzamento” destas danças guerreiras dos Celtiberos com as chamadas danças pírricas, como pretende, por exemplo, António Cravo, grande impulsor das danças de paulitos em terras de Macedo de Cavaleiros (Salselas) na actualidade, como segue (Cravo, 2005:5):

Estas danças guerreiras cruzaram-se mais tarde com as danças pírricas do tempo dos Dórios (Grécia), trazidas até nós pela via romana que originariamente exprimiam “uma pantomina militar” nas festas do gigante Pallas, morto por Atenas, na luta que houve entre os gigantes e os deuses.

A favor da chamada tese ibero-celta têm surgido trabalhos de diversos autores e investigadores, como bem o referem Marta Gómez Paris, Rafael Gómez Pastor e Elias Martinez Muniz (Paris; Pastor; Muñiz, 2006:21):

Alguns autores apontam a teoria de que estas danças antigas chegaram à meseta ibérica com os Vacceos (pertencentes aos Celtiberos e que ocuparam a actual Tierra de Campos), povo este que, segundo Estrabão, foi famoso pelos seus ritos e danças típicas com as quais os jovens demonstravam a sua força, coragem e habilidade

para serem considerados adultos e obterem o estatuto de guerreiros durante os sacrifícios nas noites de plenilúnio. Aurélio Chapmany, por exemplo, diz que estas danças faziam parte da cultura romana e se introduziram na cultura dos iberos durante a etapa da romanização. Veneravam, no tempo dos plenilúnios, a um deus sem nome especial, cantando em coro e dançando em festejo solene as famílias diante das suas casas ao som da gaita ibérica ou da tibia vasca, constituindo seus anais históricos as canções épicas e poemas imortalizando as glórias alcançadas pelos membros da tribo. Em tempo de paz gozava-se a juventude cantando romances acompanhados com rístosas danças guerreiras. De um modo geral, todos os povos hispanos sentiam grande afeição às danças bélicas e simulacros de combate.

Importa ter bem presente que as danças guerreiras foram sempre executadas em tempos de paz, não só como forma de exaltação dos valores da combatividade e dos feitos e conquistas alcançadas mas também como forma de exercício para manter em boa forma os combatentes. Em todas as sociedades guerreiras a educação ministrada aos jovens era em primeiro lugar orientada para aspectos físicos. O treino do corpo, em tempos de paz, era um elemento fundamental da sua formação, não sendo, portanto, este tipo de danças atributo específico de uma determinada sociedade ou comunidade de povos mas um denominador comum e transversal no tempo. Seja como for, os estudos realizados até ao presente e orientados no sentido do carácter guerreiro das danças dos paulitos de modo algum são conclusivos, nem sequer hoje objecto de maior análise e reflexão por parte da esmagadora maioria dos estudiosos, que quase coincidem em termos unâmimes na constatação que se torna imperioso considerar como bom ponto de partida a perda do sentido original.

No princípio era a dança e a dança era o ritmo; e a dança estava no ritmo, afirmou Serge Lifar. O tempo e a razão não eram determinantes para a execução da dança nos mais remotos tempos da humanidade: bailava-se em qualquer ocasião e por qualquer motivo.

A dança, de facto, era veículo privilegiado de expressão do cósmico equilíbrio entre o tempo e o espaço. Servia para evocar e exorcizar as forças indomáveis da natureza, intervinha como factor propiciatório da protecção contra os males e as doenças, garantia a fertilidade e a fecundidade, contribuía para a sacralização das relações humanas e para a solenização das relações sociais e estimulava o divertimento. (Urtasún) Vida, força, abundância e saúde (Bada) surgiram simbolizados na dança, que começou por ser extática (Curt Sachs):

O primeiro êxtase do homem primitivo, a primeira estilização dos seus movimentos e dos seus gestos, a dança, é também a principal expressão da magia, do contacto da alma com a divindade, um rito. Ela domina as fórmulas maiores da tribo: a religião e a guerra. O primeiro dançante é sempre o sacerdote.

De facto, é o estado de êxtase que define a essência da dança. No princípio era individual, caracterizada pelos seus movimentos convulsivos e desordenados, numa espécie de êxtase e de não possessão de si mesmo. A progressiva estilização dos seus movimentos foi permitindo a transmissão da dança de geração em geração. Foi, naturalmente, um processo muito longo e demorado aquele que foi desenvolvido pela dança entre a fase extática, individual e sem figuras e a fase mimética, colectiva e com figuras (Adolfo Salazar).

Foi justamente a total perda do sentido original que levou outros autores a prestarem uma maior atenção a aspectos ditos do tipo propiciatório procurando fixar às danças de paulitos simbolismos associados ou derivados de ancestrais cultos ou rituais de fertilidade e de fecundidade.

Tal é o caso, por exemplo, de Curt Sachs que, na sua influente e indispensável *Histoire de la Danse*, publicada em 1938, considera que a dança, como representação de uma luta, deixa de apresentar um aspecto guerreiro para se converter numa pugna entre a energia negativa da defesa e a energia positiva da fertilidade. Com efeito, a propósito da perda do sentido original das danças de espadas, escreveu Curt Sachs:

O significado original das danças de espadas perdeu-se. Porém, a sua reconstrução não é difícil através da ajuda proporcionada pelos diversos elementos que a compõem. Não se trata só de uma estilização coreográfica do combate, mas também reúne as duas energias sobre as quais assenta o crescimento: a energia negativa da defesa e a energia positiva da fertilidade. Ao que se une a cor branca do vestuário, as caras enegrecidas, as soalhas, o

careto, uma representação da morte e posterior ressurreição e, por fim, o cruzamento das filas de dançadores. Trata-se, inquestionavelmente, de um ritual de vegetação. Tudo isto é mais que suficiente para testemunhar a origem pré-histórica das danças de espadas...

A este propósito, Antonio Sánchez del Barrio, no seu trabalho *Danzas de Palos*, publicado em 1996, refere que *se bem que Curt Sachs ainda atribua às danças de paulitos qualidades do tipo guerreiro, centra-se todavia mais nas características referentes à provação da natureza, adquirindo os pauliteiros um sentido fálico, com as vestes brancas a levar-nos até representações de virgindade, sendo o entrecruzar dos dançadores entendidos como movimentos vegetativos.* (Ponga; Barrio, 1996)

Estamos, por conseguinte, perante as teses características dos animistas que, na esteira da célebre obra de Frazer, *La Rama Dorada* (Frazer, 1981), se afirmam como *defensores do espírito primitivo, mímético e vegetalista dos actos religioso-culturais dos seres humanos*, como escreveu José Manuel González Matellán. James Frazer, por sua vez, considerou que as danças de paus e de espadas estão relacionadas com as mascaradas de Inverno e que os golpes de espadas e de paus no chão são actos para fazer crescer as plantas e afugentar os maus espíritos, encontrando nas diferentes figuras dos bailes com paus gestos próprios das velhas cerimónias agrárias para favorecer o crescimento e a fecundidade da terra, muito especialmente aquelas em que os dançantes picam o solo; segundo ele, isso recorda o acto de remover a terra com os paus. Portanto, para os etnólogos as danças de paus transcendem a conexão com a dança pírica e com outras danças guerreiras da antiguidade, sendo o seu espírito muito mais antigo já que formaram parte dos rituais mágicos dos povos agrícolas e ganadeiros da Europa pré-histórica, ainda que o seu aspecto guerreiro possa ter-se acentuado com o contacto com as sociedades grega e romana.

Júlio Caro Baroja, por sua vez, analisou as atitudes clássicas e anti-clássicas e reconheceu que não é necessário pensar que constantemente foram de carácter guerreiro mas de carácter mágico-imitativo (a madeira do pau, vegetal, produz ou ajuda a produzir o vegetal) mas apesar de não querer estabelecer uma relação directa entre as danças de aspecto guerreiro da antiguidade clássica e as actuais, não deixa de lhes reconhecer algumas semelhanças. António Maria Mourinho não deixou de investigar neste sentido, informando mesmo de forma assaz esclarecedora sobre os avanços da investigação algures por terras de Espanha (Mourinho, 1984:461):

Em 1953, o saudoso amigo, falecido há pouco tempo e distinto folclorista e musicólogo espanhol, Dr. Manuel García Matos, que foi, creio que até à morte, director do Instituto de Musicologia adstrito ao Instituto Superior de Investigaciones Científicas de Espanha, disse-me em Madrid, em 1957, que era muito difícil estabelecer definitivamente a origem desta dança, advertindo-me no entanto que ela seria, no início, “uma dança de fertilidade”. (Ainda hoje nas nossas festas e nas de Espanha, é uma dança das Festas das Colheitas e a contribuição para as mesmas festas é dada em géneros: cereal ou vinho).

E, em nota de rodapé, não deixou António Maria Mourinho de referenciar a execução da dança “em volta do alqueire e da esmola para a festa em espécie” (Michel Giacometti, na série *Povo Que Canta*, documentou esta dança com os Pauliteiros de São Martinho de Angueira).

Abandonando o campo da especulação e das suposições e preferindo concentrar-se em documentos concretos, outros autores consideram ser bem mais consistente e defensável (porque documentada com fontes concretas e reais) centrar as suas análises a partir do estudo das procissões do Corpus Christi,³⁰ nas quais coexistiam danças de paulitos, danças de espadas, danças de fitas e outras danças gremiais. Estudiosos como Júlio Caro Baroja avançaram com o ponto de vista da chamada *função social* (Baroja, 1973):

³⁰ Actualmente, um grande número de estudiosos coincide em relacionar as origens destas danças com a festa do Corpo de Deus, instituída pelo Papa Urbano IV, através da bula papal “Transitus de hoc mundo”, de 1264, na qual se referia: *Assim os clérigos, como os leigos, alegremente, se ergam em cánticos de louvor; os corações, os sentimentos, as rozes e os lábios de todos tributem hinos de alegria saudável; cante a fé; dance a esperança e salte de prazer a caridade, faça aplauso da devocão, o coro rejubile, a pureza se alegre; todos e cada um com ânimo regozijado e pronta vontade, se juntem e exercitam as suas habilidades para celebrar a grandeza de tão soberana festa.*

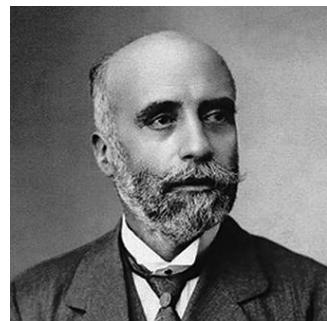
As danças na Grécia e em Roma celebravam-se por motivos se não iguais pelo menos parecidos àqueles que têm ou tinham lugar em Espanha. Encontramos danças em honra dos deuses, como as que se fazem no nosso país em honra dos santos com características especiais. Também ali vemos que algumas danças de origem sagrada passam logo a actos públicos sem carácter religioso algum. No seu aspecto exterior há semelhança...

Joaquín Díaz, por sua vez, também avança com uma reflexão no sentido de se situar a evolução entretanto sofrida pelas danças de palos no decurso dos tempos (Diaz, 1991:54):

As danças de palos representaram-se quase sempre ligadas à procissão do Corpo de Deus. Esta dança está constituída por laços (assim se chama a cada uma das evoluções completas que entre mudança e mudança levam a cabo os dançadores; tradicionalmente oito homens vestidos de branco) e esses laços costumam representar uma luta. Essa luta – que em tempos foi entre anjos e diabos, depois entre mouros e cristãos e, eventualmente, entre portugueses (ou franceses) e espanhóis –, tinha um carácter religioso e vinha a entroncar com práticas mais primitivas em que, através de uma contenda entre personagens armados com paus, os habitantes de uma localidade pretendiam expulsar ou afastar os maus espíritos para evitar que as suas artes negativas influíssem de forma desastrosa nas colheitas e nos campos.

Dança peninsular ainda hoje muito popular em praticamente toda a Espanha e dançada, em Portugal, apenas nos concelhos de Miranda do Douro, Vimioso e Mogadouro, a dança dos paulitos ter-se-á popularizado na área compreendida entre os rios Sabor e Douro, a chamada Terra de Miranda, graças aos repovoadores da província espanhola de Léon em consequência da invasão muçulmana.

Na sua origem – afirmou o Padre António Maria Mourinho (Mourinho, 1957) – terá recebido algo das tradições militares autóctones dos povos indo-ibéricos, depois dos greco-romanos, como se verifica da natureza militar de diversos elementos (movimentos coreográficos, trajes e adornos, etc.), que a compõem, mas não fugiu de influências medievais e posteriores, dada a sua estrutura actual, tendo sido sempre acompanhada pela tradição cristã e orientada nesse sentido pela vida religiosa dos povos peninsulares. Analisada em todos os seus movimentos coreográficos, com nomenclatura própria, verifica-se que é uma dança perfeita instituída através dos séculos pela tradição para oito elementos participantes, em que cada um tem o seu lugar certo e insubstituível, não havendo lugar para mais, nem sendo possível dançar-se com menos, tal como é em Terra de Miranda. Contudo, verifica-se ainda que representa esta dança uma instituição popular local, fruto de muitos séculos, que confirmam, em Portugal e em Espanha, as raízes comuns ibero-latinas...



Estudosos e investigadores nacionais que abordaram a temática das danças de paulitos, discorrendo sobre as suas possíveis origens: Manuel António Ferreira Deusdado (1858-1918); Albino José de Moraes Ferreira (1845-1919); José Leite de Vasconcelos (1858-1941).

De um modo geral, os investigadores convergem numa classificação, por critérios de antiguidade, a partir do modo como os paulitos são tocados: quando um dançador bate com os seus próprios paulitos, trata-se da dança mais antiga, com mais ampla difusão e própria de uma civilização inferior; quando os paulitos se entrechocam com os de distintos dançadores, trata-se de uma dança pertencente a uma civilização mais recente e encontra-se no Hawaí, Indonésia e Europa. Nas danças de paus mirandesas predominam os toques do segundo tipo, integrando

porém vários toques (de passagem entre figuras) individuais e correspondentes ao primeiro tipo.

Mikel Urtasun remete-nos para a velha questão das origens dos palos nas danças rituais, de algum modo tipificando o estado actual das investigações (Urtasun, 2000:20):

Muitos foram e são os investigadores que se perguntaram acerca do emprego dos paus em tantas danças rituais de homens. Desde que Sir James Frazer estimulou as interpretações dos actuais rituais como sobrevivências de antigos sacrifícios reais para regeneração da vida e da natureza, insiste-se em que as origens das danças de paus se situam no Neolítico ou na segunda idade da pedra. Com o apoio em pinturas rupestres da época assegura-se que as danças de paus nasceram na altura em que se desenvolveu a agricultura. E fazem-no vinculadas a ritos agrários de fertilidade e de fecundidade da terra, juntamente com rituais mágicos, profilácticos ou propiciatórios. Crê-se que os paus foram os primeiros instrumentos que serviram ao homem para realizar as suas tarefas de exploração dos produtos nas sociedades denominadas pré-agrárias. Antes da invenção do arado, empregavam-se paus para plantar. Com eles, o homem daquele tempo removia a terra, golpeava-a e arava-a, a fim de logo nela enterrar as sementes que haveriam de germinar. Por isso não nos surpreende que os paus se convertam em objectos sagrados, representando o falo que penetra na terra mãe. Golpeados entre si, os paus criam um ruído que atrai a atenção dos espíritos da Terra para que favoreçam a germinação da semente.

Resumindo, a filiação das danças de palos no período Neolítico – aquando do aparecimento das práticas agrícolas – vinculada a ritos de fertilidade e de fecundidade da terra e incorporando rituais mágicos profilácticos e propiciatórios (Aranburu, 1998:68) foi uma linha de investigação formulada e fundamentada a partir do pressuposto de que os paus foram as primeiras “ferramentas” agrícolas para colocar as sementes na terra, convertendo-se desse modo em objectos sagrados ou sacralizados ao perfurarem a terra para a fecundarem e atraindo os espíritos da terra quando se entrechocam, assim se favorecendo a germinação das sementes (Armstrong, 1984:245).

Não deixa de ser oportuno referenciar que em laços como o *Señor Mio* (ou *Acto de Contrição*) ou *Caballero*, entre alguns mais, os paus golpeiam o chão, simbolizando o acto primordial da fecundação da terra, o que segundo muitos autores corresponde à negação da tese guerreira para explicar as mais remotas origens das danças de palos.

No entanto, esta filiação neolítica está longe de recolher consenso sobretudo porque *apesar de sugestiva e coerente na sua formulação, se apresenta como uma tese de difícil sustentação ou confirmação científica* (Araburu, 1998:69) mas continua, porém, a ser objecto de reflexão. Nas suas pesquisas sobre as “danzas de paloteo” em terras castelhanas (nomeadamente na região de Aranda de Duero), Fernando Lazaro Palomino, ao procurar reflectir sobre as mais prováveis origens destas danças, inscreve algumas das mais recentes linhas de investigação, reconhecendo a existência de diversas correntes de opinião entre os especialistas (Palomino, 1987:121):

Sem dúvida que estas danças se devem apparentar com ritos pagãos, sendo a questão das suas proveniências ou origens a que suscita mais confronto teórico: enquanto que a ideia mais generalizada até há uns anos era a de conferir a estas danças um carácter guerreiro, cada vez mais se impõe a questão de se lhes atribuírem qualidades propiciatórias e de fertilidade, apparentando-as deste modo com ritos agrários ancestrais.

Neste sentido surge correcta a ideia de Josep Crivillé através da qual nos recorda como os paus ou pequenos bastões foram os primeiros instrumentos utilizados pelo homem para realizar as suas tarefas agrícolas nas sociedades pré-agrárias.

Por outro lado, é um facto indiscutível a crença de se considerar a dança como elemento que favorece a germinação das colheitas. O que pode ser comprovado em muitas das passagens destes bailes, quando os próprios dançantes se inclinam para a terra e cravam nela os paus, recordando esta actividade agrária de semear utilizando um bastão.

Outra possibilidade que se considera é a de contemplar as danças de palos como constituindo restos de antigas danças gremiais.

Este golpear do solo com os paus pelos executantes deste tipo de danças³¹ tem vindo a ser, de facto, objecto de reflexão por parte dos investigadores que no presente se têm vindo a debruçar sobre esta matéria, como é o caso de António Ruiz Veja quando aborda as festas e as tradições populares da região de Soria:

Obedecem estas danças a ritos guerreiros e viris mas são também preces elevadas à divindade a favor da fecundidade da terra. Os espíritos adversos dos gados, bosques e larrados devem ir-se para longe quando ouvem o choque das espadas ou paus entrecocando-se nos ares. Bailes bascos e sorianos têm em comum o seu carácter agrário, ao golpear o chão com os paus está a produzir-se um acto de magia empática: chama-se o grão, para que saia, cresça e frutifique.

No entanto esta associação dos golpes de paus no chão a antigos cultos de fertilidade – ritos cultuais em honra da Mãe-Natureza – nem sempre é pacificamente aceite na comunidade de investigação destas matérias, que não raro consideram tratar-se de uma outra maneira de obter sonoridades que o desenvolvimento da dança ao longo dos tempos veio requerer aos respectivos executantes.

E, do mesmo modo, a genuflexão que antecede esse golpear do solo com os paus pode não ser necessariamente resultante da cristianização destas danças. Trata-se, em boa verdade, de refutar ou pelo menos pôr em causa o paradigma folclórico de se ter forçosamente de encontrar uma explicação para tudo quanto não está suficientemente bem explicado no presente, o que não raro tem gerado as mais fantasiosas e não fundamentadas teses.

Michel Giacometti,³² a propósito do filme intitulado “A Dança de Paulitos em S. Martinho de Angueira” (1970), referiu no guião interno um ponto de vista que remete de forma expressa e inequívoca para contextos e significados religiosos:

Recolha de uma série de lhaços, género das danças dos pauliteiros. São danças masculinas, vestígio de liturgias antigas, mantendo-se ainda certo carácter ritual. Efectuam-se em louvor de santos locais, em festas que coincidem com momentos altos do calendário rural – facto que evidencia a ligação a cultos de fertilidade agrícola.

Fuencisla Álvarez Collado sintetiza, na nossa opinião, de modo muito adequado e rigoroso, uma possível conclusão sobre as origens das danças de palitos, de acordo com o actual estado do estudo e da investigação que sobre o tema tem vindo a ser continuada por uma nova geração de etnomusicólogos, da qual faz parte (Collado, 2015:30):

A sua origem pode remontar às primitivas danças guerreiras de espadas, sendo a sua derivação devida à maior facilidade de obtenção e manuseamento dos paus em comparação com as espadas. Sem dúvida, esconde significados já perdidos relacionados com a fecundidade e a luta guerreira.

Permanecem muitas dúvidas e poucas certezas sobre as possíveis origens das danças de paulitos, pese embora o facto de algumas tentativas de explicação outrora produzidas estarem hoje totalmente desacreditadas e postas de lado, não sendo mais do que simples referências sobre um processo de reflexão que apenas se iniciou em meados do século XIX, com o advento do romantismo com um “olhar” para as tradições populares como até então não se tinha registado.

O etnomusicólogo Ramón Pelinski, numa revisão crítica sobre as diferentes teorias que surgiram para tentarem explicar as origens das danças de espadas (nas quais inclui a dança de paulitos), fornece-nos a conclusão que se segue (Pelinski, 2011:320):

Um exame crítico das teorias sobre as origens das danças de espadas revela uma estreita relação entre a ideologia dos seus investigadores (coreólogos, filólogos, historiadores, etc.) e o contexto sócio-histórico em que as referidas investigações se realizaram. Alguns investigadores acreditaram descobrir a emergência da dança de espadas em cultos agrários pré-históricos; outros procuraram-no em práticas sagradas e profanas da antiguidade greco-latina;

³¹ Nas vizinhas terras castelhanas existe um laço, *Espigadora*, no qual se batem com os palitos no chão, como sucede na Terra de Miranda com os laços *Señor Mio* ou *Acto de Contrição* e *Caballero*.

³² No volume 8 da “Filmografia Completa” (Edições Tradisom, 2010), do documentário nº 32 da série “Povo que Canta” (realização de Alfredo Tropa e produção de Francisco d’Orey/Manuel Jorge Veloso), intitulado “A Dança de Paulitos em S. Martinho de Angueira” (1970), incluiu vários “lhaços” – *Vinte e Cinco Aberto, Santo Antoninho, Señor Mio (Jesus Cristo/Acto de Contrição), Yerba, Mirandum, Carmelita e Bicha*.

não faltou quem situasse os seus começos nos jogos de espadas e de lanças dos jovens germanos das sebas da Europa Central ou na arte ornamental dos povos nórdicos semi-nómadas (também germânicos) que invadiram o Império romano, enquanto que os admiradores da cultura gótica tardomedieval viram a origem da elevação do guia no ceremonial da eleição dos reis visigodos, etc. Em resumo, um quixotismo compulsivo presidiu à busca de origens cujo arcaísmo é directamente proporcional à sua impossibilidade em ser revelado.

Enunciados e de alguma forma percorridos que foram os caminhos trilhados por alguns dos mais influentes e prestigiados estudiosos na demanda das possíveis origens das danças de paulitos, afigura-se-nos fazer todo o sentido em regressar a António Maria Mourinho e reiterar o fundamental da sua última opinião (Mourinho, 1957) :

Na sua origem terá recebido algo das tradições militares autóctones dos povos indo-ibéricos, depois dos greco-romanos, como se verifica da natureza militar de diversos elementos (movimentos coreográficos, trajes e adornos, etc.), que a compõem, mas não fugiu de influências medievais e posteriores, dada a sua estrutura actual, tendo sido sempre acompanhada pela tradição cristã e orientada nesse sentido pela vida religiosa dos povos peninsulares...



Guia Esquerdo Traseiro



Guia Direito Traseiro

Peão Esquerdo Traseiro



Peão Direito Traseiro

Peão Direito Dianteiro



Peão Esquerdo Dianteiro

Guia Direito Dianteiro



Guia Esquerdo Dianteiro

DESCRIÇÃO DA DANÇA

Análise Coreográfica

António Maria Mourinho entendia que *para bem a compreendermos, temos de analisar os passos da dança toda, número por número, volta por volta, e a música compasso a compasso*, como segue (Mourinho, 1957:164):

Sem contar a introdução, ou melhor, o começo e a conclusão, — partes comuns a todos os laços — mesmo os bailados, cada número da dança ou laço tem várias partes distintas que podem ir desde uma até cinco ou mais. Estas partes ou passos ainda podem ter meia, uma, duas ou mais voltas, correspondentes ao número de compassos inerentes à música de cada número.

As partes ou passos têm denominações consagradas:³³ quatrada, guias-a-dentro e peões-a-fora, guias-a-fora e peões-a-dentro, guias-em-volta, passagens cruzadas, ou passos próprios exclusivos deste ou daquele laço, “desvolta” por dentro e corrida. Ainda cada parte é quase sempre executada batendo com os paus em posições diferentes, por isso temos o pau picado por baixo e por cima, o pau simples, os paus juntos, os paus-em-cruz e o pau de corrida, e o pau simples em cima e em baixo.

A quatrada, como o próprio nome indica, tem sempre de ser executada por quatro dançadores, com passagens próprias, dentro de uma área limitada e certa, guias-a-dentro e peões-a-fora e vice-versa da mesma maneira, mas estas já fazem movimentar os oito, dentro de uma área limitada e certa, só quatro pares em lugares certos e sincronizados, assim como as guias em volta. Há ainda uma nomenclatura consagrada pelos séculos e pelo povo, para os diferentes dançadores: guias e peões são quatro guias e quatro peões. Duas guias direitas e duas guias esquerdas, dois peões direitos e dois peões esquerdos. Para a execução da dança não há lugar essencial para mais ninguém. Num hipotético grupo de dezasseis elementos, para ser homogéneo teria de ter quatro guias e doze peões, o que é absurdo. Com dezasseis, só se consegue a fusão em uma parte de alguns laços, que é a corrida. Para esta não há número certo de dançadores, desde que sejam pares, há sempre lugar para mais um par e estes desenrolam em forma de duas correntes sem fim engrenando pelas tangentes centrais. Nas corridas não há guias nem peões, porque a dança se executa em dois círculos ovais, como dissemos ainda, encontrando-se no sentido do comprimento, e durante o número de compassos que o laço contiver, os quais podem dar para duas ou quatro voltas.

Embora dispunhamos hoje de meios que tornam bastante mais facilitada a compreensão da coreografia da dança dos paulitos, nomeadamente mediante o recurso complementar a imagens videográficas, afigura-se-nos ser de todo o interesse fornecer, aqui e agora, alguns dados mais descritivos sobre a mesma, com objectivos meramente informativos e que de modo algum dispensam a respectiva visualização interpretativa.³⁴ José Almendra³⁵ descreveu os movimentos coreográficos da mesma como segue (acompanhado dos respectivos quadros coreográficos):

Quatrada – Os quatro pauliteiros que formam a quatrada trocam entre si de posição, batendo os paus, acabando sempre por ocupar a posição inicial. A quatrada pode fazer-se com ou sem paragem a seguir a cada vez que se cruzam os pares, ou em movimentos

Corrida – Os guias de uma ponta, levando atrás todos os dançadores da sua fila vão na direção da outra ponta, em círculos ovais, batendo com os paus e regressando ao seu lugar inicial.

Guias dentro e peões fora – Os peões rodam, um quarto de volta, na direção do centro das filas, batendo os paus e dando um passo lateral e para fora, vão ocupar o lugar das guias (fora), deixando espaço para estas, que rodando ao mesmo tempo e no mesmo sentido, dão um passo em frente ocupando o lugar dos peões, ao meio (dentro), ficando de frente para as guias da outra extremidade das suas respectivas filas.³⁶

Guias fora e peões dentro – Os peões e as guias fazem os movimentos contrários à dança anterior, como facilmente se deduz, indo ocupar os seus devidos lugares, já que os peões estão no lugar das guias e as guias no lugar dos peões. Guias fora e peões dentro.

“Desvolta” por dentro e por fora – As filas estão voltadas uma para a outra, as guias e os peões batem os paus nos que têm em frente (peão com peão, guia com guia), cada guia volta-se para o seu peão que por sua vez se volta para a sua guia e batem com os paus. Os peões continuam a rodar na mesma direção e vão ficar de frente para o outro peão da sua fila com quem batem os paus. As guias acompanham o movimento dos peões e

³³ Estas partes, segundo José Estêvão de Moraes Sarmento chamavam-se *marcas*: ...a dança de paulitos, também consta de quattro partes, ou marcas, como as denominam os mirandeses... (Sarmento, 1924:465)

³⁴ Uma referência muito especial para a necessidade de se efectuarem estudos de etnocoreologia, por nós particularmente sentida depois de termos tido conhecimento do trabalho realizado pelo romeno Silvestru Petac Dorel nestes domínios tendo como objecto de estudo as danças *calusul* da Roménia (que acredita integrarem a família das danças de paulitos).

³⁵ José Almendra, 2009 *Pauliteiros de Sendim. Contributos para a História dos Grupos de Pauliteiros em Sendim*. Edição Centro de Música Tradicional Sons da Terra e AZATS – Associação de Zambolbimento Antegrado de I Termo de Sendim.

³⁶ É costume diferenciar os peões e os guias com elementos do seu vestuário, tais como a cor dos jalecos (mais claros e mais escuros) e/ou as fitas de diferentes cores que envolvem a copa dos chapéus, havendo no entanto grupos que não integram no vestuário essa diferenciação.

saltando vão bater nas guias da sua fila, fazendo uma fila perpendicular à primeira. Fazem o movimento inverso e regressam aos seus lugares, batendo sempre os paus.

As guias podem ainda, ao bater guia com guia, cruzarem e irem bater os paus com os peões das outras guias e saltando irem bater com as guias da sua fila, mas já no outro extremo das filas.

Guias em volta – Os peões juntam-se ao meio, costas com costas e em movimento contrário às guias, vão aparando, com os paus o batimento dos paus das guias que rodam em volta deles. Ou fazem passes, esquerda, direita.

A passagem - Acontece no fim de cada dança, em que os dançadores de uma fila passam pelos da outra, indo formar duas filas perpendiculares às iniciais, batendo sempre os paus.

Bicha – Cada “Ihaço” é dançado no geral, quatro vezes e no fim os dançadores, já sem bater os paus, dançam a “bicha”, que é uma dança, em que os dançadores, dançando e tocando as castanholas, vão em duas filas na direcção do público, abrindo cada fila para seu lado, na frente do palco, voltando a fazer uma fila na direcção contrária. Acabam dando um salto, ficando voltados cara com cara as duas filas.



Grupo infantil de Pauliteiros de Sendim (1980): é evidente o desenho coreográfico da quadrada.

A etnomusicóloga austríaca Barbara Alge³⁷ abordou a coreografia das danças dos paulitos, com análise de particularidades específicas de determinados grupos, apresentando a seguinte estrutura geral:

Os termos da coreografia da dança dos paulitos compõem-se das denominações das posições individuais dos dançadores, das partes diferentes que se dividem em batimentos singulares e da maneira de bater os paus. As

³⁷ Barbara Alge, 2004, *Continuidade e Mudança na Tradição dos Pauliteiros de Miranda (Trás-os-Montes, Portugal)*. Tese de mestrado na área da musicologia apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Culturais da Universidade de Viena, orientada pelo Prof. Dr. Gerhard Kubik. Seguiremos bem de perto o seu trabalho para apresentação dos esquemas coreográficos das danças de paulitos.

repetições da seguida fixa das partes chamam-se voltas. As voltas diferem segundo o grupo de Pauliteiros e a ocasião da dança, mas, na maior parte das vezes, cada lhaço compõe-se de 4 voltas.

Posições dos dançadores: Os dançadores dividem-se em 4 guias e 4 peões, ou, na dança com 16 Pauliteiros, 8 em cada um. Durante a dança, os guias têm que correr mais do que os peões³⁸, e no aspecto hierárquico, os guias dirigem os peões. No espaço, distingue-se entre guias e peões direitos e guias e peões esquerdos, entre guias e peões dianteiros (ou da frente) e guias e peões traseiros (ou da trás), assim como guias e peões a fora ou em volta e guias e peões a dentro.

A posição inicial do primeiro lhaço é a seguinte:

<i>Gaiteiro, caixeiro, bombeiro</i>
(Guia esquerdo traseiro) b a (Guia direito traseiro)
(Peão esquerdo traseiro) d c (Peão direito traseiro)
(Peão direito dianteiro) C D (Peão esquerdo dianteiro)
(Guia direito dianteiro) A B (Guia esquerdo dianteiro)

Os passos são os mesmos para dois dançadores. De facto, desta forma, há só as 4 posições, guia direito (A e a), guia esquerdo (B e b), peão direito (C e c) e peão esquerdo (D e d). Os dançadores correspondentes põem-se frente a frente, na diagonal, em que os guias ficam fora e os peões dentro. Na posição inicial, os guias são sempre fora e os peões dentro, mas ao longo da dança, segundo o batimento, esta posição pode mudar ao contrário. Hierarquicamente, os guias direitos ocupam a posição superior, seguido pelos guias esquerdos, depois os peões direitos e finalmente os peões esquerdos. O último é o peão esquerdo traseiro, o chamado “burro” que se põe no lhaço Salto ao Castelo entre os 4 Pauliteiros constituindo uma torre humana e que suporta o Pauliteiro executando o salto. Esta hierarquia sobretudo antigamente respeitada nos rituais sobretudo antigamente.

Partes: Partindo de posições iniciais, que diferem em função das passagens (como é no caso dos Pauliteiros de Cércio e de S. Martinho) ou numa posição inicial que se mantém durante a actuação (como é no caso dos Pauliteiros de Sendim e de Malhadas), as partes coreográficas individuais, cuja composição difere em cada lhaço, seguem. As partes principais são quadrada, corrida, desvolta e passagem. Cada uma destas partes é dividida em batimentos individuais.

Quando se fala das ruas, em relação à coreografia, não se compreendem as já citadas Quatro Ruas, mas duas filas de dançadores, verticais ou horizontais, e nas quais os dançadores chegam depois de voltas particulares. Além das partes principais, as ruas servem para dividir os lhaços.

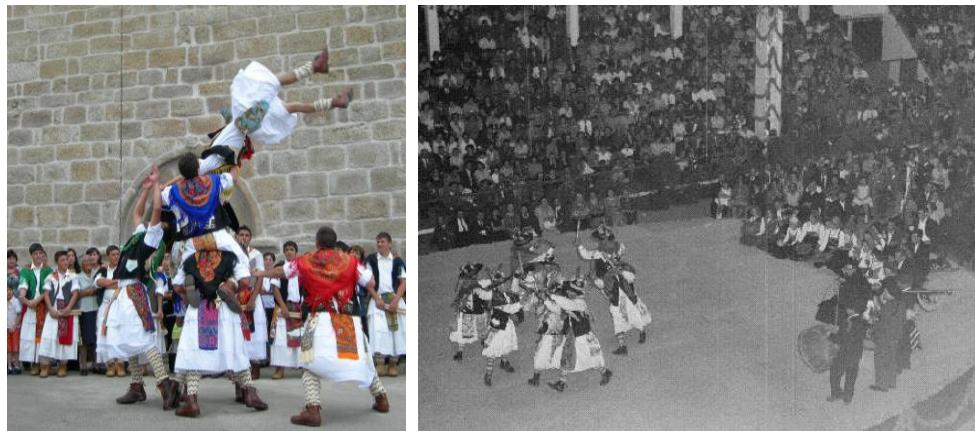
Bicha: Como já foi dito, a Bicha não é só um lhaço, mas também a denominação da parte final comum a todos os lhaços. Nesta parte final, assim como no próprio lhaço Bicha, os dançadores não utilizam paulitos, mas castanholas. Coreograficamente, formam duas filas paralelas que se separam, depois formam outra vez duas filas paralelas que em seguida se unem, depois outra vez duas filas etc. até que a gaita toque a frase musical final que os dançadores sublinham com movimentos dos pés. No último batimento, ou seja, no último som da gaita, os dançadores viram com um pequeno salto em duas filas e ficam frente a frente.

Formas de bater os paus - Picar o pau: sobre “picar o pau” comprehende-se o bater aos próprios paus e aos paus do outro dançador, em que se distingue entre picar o pau por/em cima e picar o pau por/em baixo. Segundo a quantidade dos paus que os dançadores batem, difere-se entre pau simples (ou pau só) e paus juntos. Paus-em-cruz ou pau cruzado: cada dançador cruza os seus paus e bate-os na posição cruzada aos paus do outro dançador. Pau de corrida: isto designa o bater dos paus na parte da corrida. Pau no chão: Exclusivamente no lhaço Caballero, bate-se com os paus no chão.

A coreografia da dança de palos incorpora movimentos que, segundo vários autores, indiciam uma forte componente de teatralidade que, na perspectiva evolucionista e comparativista (marcada pela demanda do significado perdido, tido como sendo o original, dentro de uma sociedade já desaparecida), remete para os mistérios e autos sacramentais (dos quais as pastoradas seriam variantes ao gosto popular ainda permanentes na actualidade), que

³⁸ Por isso, os guias utilizavam antigamente em S. Martinho paus mais compridos do que os peões – o que é que se vê no filme de Michel Giacometti (1969).

substituíram representações mais antigas. Regista-se, de facto, uma dramatização do tema abordado em cada laço, com regras fixas (conformando os elementos de variabilidade justamente as variantes de um mesmo tema ou laço) e relativamente estáveis no tempo (o que não sucede tanto na música, cuja variante específica desaparece com a morte do executante, sendo transmitida e recriada de forma necessariamente diferente pelos seus continuadores), como sucede, aliás, com a própria indumentária. Alguns laços – *Ofícios, Rosas, Salto ao Castelo, Señor Mio, Caballero, China...* – são considerados como exemplos testemunhais dessa componente expressiva de teatralidade.



O elemento de teatralidade bem evidenciado pelo Salto ao Castelo (pauliteiros de Palaçoulo) e pela evolução coreográfica (Pauliteiros de Duas Igrejas, Lisboa, 1962, Pavilhão dos Desporto, foto de Armando Serôdio).³⁹

Constituição do Grupo de Dançadores

Suscitou alguma confusão o facto de autores como Ferreira Deusdado e João Pessanha terem referenciado a dança completa como integrando dezasseis bailadores, sendo uma formação de oito elementos a configuração daquilo a que chamaram a “meia dança”. António Maria Mourinho foi parco em comentários sobre o tema mas fê-lo de modo absolutamente categórico (Mourinho, 1984:476):

Muitos copiaram esta asserção, que anda por aí impressa, e ninguém se tem dado ao trabalho de lhe analisar os motivos. Talvez por isso mesmo, o falecido mirandês Agripino da Conceição Rodrigues, sendo então presidente da câmara do concelho, em 1940, quando das comemorações centenárias da Fundação e da Restauração, mandou organizar, na povoação de Cérrio da freguesia de Duas Igrejas, um grupo de dezasseis pauliteiros. Conseguiu-se um êxito aparente, pois os laços continuavam a ser em dois grupos separados de oito figuras, simultaneamente, ao toque dos mesmos instrumentos e conseguindo apenas fundir os dezasseis numa só fase da dança e num reduzido número de laços, apenas sete dos cinqüenta ou sessenta que são. Este êxito aparente foi de pouca duração, pois que a não ser nas corridas, os dançadores tinham que operar sempre em dois grupos separados, como se de dois grupos se tratasse a dançar simultaneamente ao som dos mesmos três instrumentos, o que era supérfluo e gratuito.

Estas informações de António Maria Mourinho, porém, não “arrumam” a questão remetendo-a para o que se passou em 1940, simplesmente porque, em 1933, Violet Alford, uma musicóloga e estudiosa das danças tradicionais que efectuou trabalho de campo em Portugal,

³⁹ As movimentações dos pauliteiros vistos de um plano superior permitem identificar melhor as respectivas figuras coreográficas. Foto: Armando Serôdio.

escreveu nas páginas da revista londrina “Folklore” o seguinte expressivo texto (Alford, 1933:233):

A característica mais interessante reside no facto de até muito recentemente metade dos dançadores usarem saias de mulheres, com enáguas brancas bordadas e desenhos. Dançam oito ou dezasseis, metade homens e metade homens-mulheres, e a dança comprehende vinte e quatro números, chamados laços.



A apresentação em Cércio, em 1940, de dois grupos de pauliteiros suscitou tomadas de posição contraditórias no que se refere ao número de dançadores, polémica que foi resolvida e encerrada por António Maria Mourinho. Foto disponibilizada por Arnaldo Firmino (Sendim).

Inclinamos no sentido de se poder admitir ter-se registado, em Cércio, um caso de tentativa de dança integrando dois grupos de pauliteiros, circunscrito à aldeia, mercê de circunstâncias que não nos foi ainda possível determinar (e possivelmente nunca será possível detalhar). O próprio António Maria Mourinho voltaria ao tema:⁴⁰

A propósito da dança completa de dezasseis figuras, devo dizer só poderem dançar no conjunto três ou quatro laços cuja letra e desdobramento lho permite. A maior parte dos laços, em número de cinqüenta ou mais (cada povo tem os seus próprios, entre os principais) só pode ser dançada por oito, e se dançam os dezasseis é em dois grupos distintos. Cai por terra ou fica em pé por muito pouco a teoria de que a dança completa é de dezasseis. O conjunto, no movimento, na cor e no som, é evidentemente superior, mas só pode ser executado, como disse, em três ou quatro laços. Digo-o, porque os tenho ensaiado e dirigido.

Lhaços

Mas prossigamos na descoberta das emblemáticas e controversas, como em devido tempo veremos, danças dos paulitos, analisando os respectivos bailados, de acordo com Armando de Lucena (Lucena, 1943:115):

⁴⁰ Conforme consta de um dactiloescrito datado de 19 de Março de 1991, que se encontra arquivado no acervo por ele legado (Arquivos do CEAMM):

Os diversos bailados chamam-se laços, tendo cada um seu nome especial. O ritmo é marcado pelo som de um instrumento chamado tamboril e da gaita-de-foles, muitas vezes acompanhados pelo matraquear das castanholas (matráculas, como alguns lhe chamam), ao toque da flauta ou apenas só ao rufar das castanholas, acompanhando sempre o bater dos paulitos uns nos outros, a compasso, nos momentos próprios em todas as voltas que fazem (...). As diversas marcações desta dança chamam-se como se disse, laços e cada um tem o seu nome especial: "Acto de Contrição", "Águias" (que apenas se dançam nas procissões religiosas), "Anramada", "Berde", "Bicha", "Bichano", "Calix", "Campanitas", "Canário", "Carmelita", "Carrascal", "Caballero", "China", "D. Rodrigo", "Herba", "Lebre", "Lindo", "D. Pedro", "Maridito", "Meia Dança", "Mirandum", "Ofícios", "Padre António", etc. Não só pelo uso das castanholas, como por alguns nomes que denunciam certa influência da Espanha, se poderia sustentar a hipótese da importação acerca de tão curioso uso transmontano.

Parece certo que pelo menos em 1893, em Calabor, do país vizinho se praticava a dança dos paulitos, ou coisa muito parecida. Os laços tinham os seguintes nomes: "S. José", "S. João", "S. Pedro", "S. Vicente", "Bendito", "Cristo" e "Virgem Santíssima do Rosário". A propósito desta variedade de nomes julga o Abade do Baçal que ela mostra o carácter sagrado da dança.

Surgem mencionados muitos laços que são hoje absolutamente desconhecidos, não sendo de descartar a possibilidade de se tratar de nomes diferentes para os mesmos espécimes. Ainda a propósito dos laços, escreveu, num jornal da época, o controverso Ferreira Deusdado (Deusdado, 1898):

Os laços principais são: a lebre, as pombas, o vinte e cinco, o acto de contrição, os ofícios, o cavalleiro, o mirandum, a erva, etc. Os dois instrumentos musicais de que se servem para dançar são o tamboril e a gaita de foles. Tangem castanholas e servem-se de uns paus rigíssimos (paulitos), para executarem várias evoluções, a compasso, fazendo várias voltas e batendo com os paus uns nos outros. Na falta de instrumentos usam do canto em língua castelhana com letra e cadência adequadas. No silêncio das aldeias o embate dos paulitos quase lhes dá o compasso para executarem a dança, sobretudo se os dançantes estão bem amestrados.

José Leite de Vasconcelos dedicou, naturalmente, uma parte dos seus "Estudos" (I, 46) aos laços, tendo-se esmerado na divulgação de espécimes cantados em espanhol. No entanto, não deixou, noutras oportunidades de apresentar espécimes em dialecto mirandês, como segue (Vasconcelos, 1902:282): *Quéres que te segue la túe yérba? / Dá-me la gadanha cu la túe piedra. / Para la...para l'amolar; / Dá-me l'carro, pa la ir a buscar! Que segada stá... que segada stá.* Que o insigne estudioso revelou ter ouvido e recolhido em Duas Igrejas. Refira-se que José Leite de Vasconcelos publicou vinte e três laços (*Estudos de Filologia Mirandesa*), Moraes Ferreira trinta e um laços (*Dialecto Mirandez*), e Martins Pereira vinte e três laços (*As Terras de Entre Sabor e Douro*).

Um dos aspectos porventura mais dignos de reflexão reside na permanência de letras associadas à esmagadora maioria dos laços, fornecendo-nos todo um *corpus* literário de enorme valor, constituído por versões ou variantes de velhos romances tradicionais, orações e estrofes populares, nas quais as exigências da dança introduziram elementos de alteração e de fragmentação. Convirá ter bem presente o facto de estes textos se adequarem aos movimentos das danças, submetendo-se, por conseguinte, às suas exigências coreográficas. Assim, tal permanência expressiva deve-se ao facto de as letras desempenharem uma tão importante como indispensável função mnemotécnica, não só para os dançadores mas também para os próprios músicos (os gaiteiros que tradicionalmente fornecem o suporte musical às danças de paulitos não raro trauteiam as letras dos laços para recordarem as melodias). António Sánchez del Barrio, a este propósito, escreveu (Ponga; Barrio, 1996:69):

As letras encontradas são outro ponto de atenção para esta dança. A função mnemotécnica foi a principal causa da sua vigência e graças a ela dispomos de interessantes versões de romances, orações ou coplas, ainda que, é preciso dizer-lo, fragmentadas ou alteradas pelo seu inevitável ajuste aos movimentos; quer dizer, estas composições adequam-se ao exercício da dança e não ao contrário, o que não é óbice para que se encontrem nela um eficaz meio de comunicação.

Para uma melhor compreensão das danças de paulitos na Terra de Miranda impõe-se a análise e estudo das seculares relações culturais com as vizinhas terras da província zamorana e, neste sentido propomos justamente um excelente trabalho de José Manuel González Matellán, *Os Laços na Dança dos Paus – Uma Literatura Popular que une a Terra de Miranda e a Província de Zamora*. Para fundamentar as suas análises, o autor considerou, para a Terra de Miranda, os trabalhos de Albino Moraes, Serrano Baptista, Kurt Schindler e António Maria Mourinho, e, no que se refere à Província de Zamora, a documentação resultante dos trabalhos de campo e das investigações levadas a cabo pelo Centro de Estúdios de Folklore. Daqui resultou ter tido em consideração, na parte portuguesa, de recolhas feitas no Planalto Mirandês (Cércio, Constantim, Malhadas e Sendim) e, na área zamorana, na Tierra del Vino (Almaraz de Duero, Tábara e Villamor de los Escuderos) e na Tierra del Pan (Muelas del Pan), não deixando este estudos, porém, de ter analisado as danças das províncias envolventes (Léon, Valladolid, Salamanca e Cáceres) e de não se ter esquecido do próprio *dance* em terras aragonesas. E, na demanda de semelhanças e de afinidades, Matellán deu-nos conta das seguintes observações (Matellán, 1987:50/51):

Voltando à Terra de Miranda, o total de laços reunidos para o estudo comparado foi de cinqüenta, dos quais só aparecem em Miranda vinte e cinco, ou seja, metade; apenas quinze laços são comuns com Zamora; são comuns a Zamora e a outras províncias vizinhas mais seis laços; e apenas quatro laços mirandeses se encontram nas províncias vizinhas mas não em Zamora. Ainda que estes não se possam considerar como sendo dados absolutos, na medida em que apenas se referem ao conjunto recolhido nesta ocasião, resulta evidente a estreita relação entre Miranda e Zamora, ao constatar que cinqüenta por cento dos laços mirandeses são comuns com os vizinhos espanhóis.

Naturalmente que seria de todo o interesse indagar sobre a origem e expansão geográfica de cada espécime, o que nos conduziria a um estudo linguístico e musicológico sem dúvida fundamental e de inquestionável relevância, conforme o próprio González Matellán fez questão de reconhecer, mas a relação foi estabelecida tendo por base os títulos e as temáticas dos laços (Matellán, 1987:51):

Os laços mais repetidos são, por esta ordem: La Carmelita, El Acto de Contrición ou Señor Mío Jesucristo, El Mirandum ou Mambrú, Las Calles de Roma e La Puente de Digolondera, também chamada Por los Puentes de Argundela e Por el Puente Carretopas, segundo as versões.

Destacam-se, pois, os temas religiosos de carácter geral, ou seja, Acto de Contrición, bem como uma invocação muito generalizada como a da Virgen del Cármen. Bem como a continuidade de temas como Mambrú, cuja vigência em toda a Península é proverbial.

Os paus (paulitos) que são normalmente utilizados são tradicionalmente feitos com madeira de carvalho ou de freixo e apresentando um comprimento que varia entre quarenta e cinqüenta centímetros, oscilando a respectiva espessura cilíndrica entre três e três centímetros e meio. Tradicionalmente, cada dançador tinha os seus paus e alguns transitaram mesmo de pais para filhos, sobretudo os que eram de madeira de carrasco.

O uso dos paus remete-nos para uma das questões que mais discussões têm suscitado: a eventual substituição das espadas pelos paus, segundo uns para obviar aos riscos de ferimentos durante as execuções, segundo outros na sequência de desacatos registados durante as danças. Trata-se de matéria não suficientemente documentada para que se possa ajuizar com rigor sobre o assunto, sendo no entanto possível formular, desde logo, uma questão: nos casos conhecidos em que as espadas ou armas chegaram a ser substituídas por paus, estes acabaram por regressar apesar das proibições ou disposições legais para que tal não voltasse a verificar-se. Apenas um exemplo: em terras de Penafiel, nos arredores do Porto, em 1705 foram as espadas proibidas por decreto constante do “Livro de Tombo das festas do Corpo de Deus”, como segue:

Aos dezanove dias do mês de Abril de 1705 em acto da Câmara sendo presente o Dr. Juiz de fora vereador e moradores determinaram em confirmação da lei novíssima que proíbe o uso das espadas e distúrbio que sucedeu

por causa delas em o ano passado de vidente perigo a que estavam expostos os dançadores que em lugar de espadas usem de varas pintadas com seu tope de fitas no lugar de copos...

Alguns autores, como foi o caso de Joaquim José Mendes, confirmaram o regresso das espadas (que ainda hoje se podem ver no Baile dos Ferreiros que todos os anos sai na procissão do Corpo de Deus em Penafiel, dado pelos dançadores do lugar da Capela), não hesitaram mesmo em afirmar: *Em Penafiel, porém, o baile voltou mais tarde a levar espadas e floretes, o que não aconteceu, por exemplo, em Miranda do Douro, onde continuam a usar os paus e, daí, a designação de pauliteiros.* (Mendes, 2002:229),

Sabendo-se que foi sobretudo no decurso dos séculos XVII e XVIII que surgiram, na Península Ibérica, a esmagadora maioria das proibições do uso das espadas que são conhecidas, não deixa de ser estranho que nunca se tenha encontrado na Terra de Miranda qualquer referência a uma proibição desse género (e desacatos e “pendências várias” também por aqui se registaram, o que pode ser facilmente comprovado nos mais diversos documentos e relatos históricos disponíveis, não havendo razões para crer que o povo mirandês era ou foi mais ou menos conflituoso do que outros povos). A menos que, de fantasia em fantasia, possamos concordar com o que escreveram, em finais dos anos 90 do século passado os Pauliteiros de S. Martinho num folheto promocional então editado:

No século III, segundo o geógrafo Estrabão, os Celtiberos ribeirinhos do Douro, aqui na Península Ibérica, preparavam-se para os combates com danças guerreiras e trocavam as espadas por paus (45 cms) para melhor executarem as danças e sem risco de ferimentos. Os povos autóctones da Espanha, Romanos, Suevos e Visigodos, conservaram-nas nas suas festas agrárias de fertilidade, para celebrarem a feliz recolha dos frutos e cereais e as passagens dos solstícios do verão e do Inverno.

Naturalmente que existe sempre a possibilidade de tal proibição/substituição se ter registado em tempos dos quais não existem quaisquer registo documentais, o que é sempre uma “possibilidade” em aberto, não sendo, no entanto, menos legítimo admitir-se que as danças com paus possam ter nascido como tal (jogos de simulação).

Esquemas Coreográficos

GRELA DE IDENTIFICAÇÃO	
As setas indicam a direcção do batimento dos paulitos GDD Guia direito dianteiro GED Guia esquerdo dianteiro GDT Guia direito traseiro GET Guia esquerdo traseiro PDD Peão direito dianteiro PED Peão esquerdo dianteiro PDT Peão direito traseiro PET Peão esquerdo traseiro	

QUATRADA				
1	2	3	4	5
GET ↔ GDT PET ↔ PDT PDD ↔ PED GDD ↔ GED	Viram para fora: GED GET PDD PDT Viram para dentro: GDD GDT PED PET Os dois grupos de dançadores viram para a direita	PET PDT ↑ ↑ ↓ ↓ GET GDT GDD GED ↑ ↑ ↓ ↓ PDD PED	PET ↔ PDT GET ↔ GDT GDD ↔ GED PDD ↔ PED	Viram para fora: PED PET GDT GDD Viram para dentro: PDD PDT GED GET

CORRIDA				
Não existe distinção entre guias e peões	Modo de batimentos individuais dos paulitos			
	1	2	3	4
Formam-se dois ciclos: $\begin{array}{ll} \text{GET} & \text{GDT} \downarrow \\ \uparrow \text{PET} & \uparrow \text{PDT} \\ \text{PDD} \downarrow & \text{PED} \downarrow \\ \uparrow \text{GDD} & \uparrow \text{GED} \end{array}$	Guia com guia, peão com peão	Guia com seu peão	Guia com guia do mesmo lado	Peão com peão da frente e Peão com peão da frente (quem integra o outro ciclo)
Cada dançador bate nos paulitos do dançador da direita e apenas no final se bate nos paulitos do dançador à esquerda.				



Pauliteiros de Duas Igrejas em actuação na sua terra aquando do recebimento do Prémio Europeu de Arte Popular 1981. Foto de António Maria Mourinho.

DESVOLTA (DESVIRADA)			
Rua (vertical)	Guias-a-dentro Peões-a-fora (Entrada)	Rua (horizontal)	Guias-a-fora Peões-a-dentro (Saída)
GET GDT PET PDT PDD PED GDD GED	GET ↓ ↓ GDT ←PET PDT→ ←PDD PED→ GDD ↑ ↑ GED	PET GET GDT PDT PDD GDD GED PED	Retoma a posição inicial
<i>Batimentos individuais</i> Guia com guia Peão com peão (da frente)	<i>Batimentos individuais</i> GET com PET GDT com PDT PDD com GDD PED com GED (guias com peões do lado)	<i>Batimentos individuais</i> PET com PDD GET com GDD GDT com GED PDT com PED (guias com guias, peões com peões da frente)	<i>Batimentos individuais</i> Guia com guia Peão com peão (da frente)

PASSAGEM		
Movimentação		Batimentos individuais dos paulitos
1	GET GDT PET PDT PDD PED GDD GED	Guias com guias, peões com peões
2	GET→ ←GDT PET→ ←PDT PDD→ ←PED GDD→ ←GED	GDD com GED PDD com PED PET com PDT GET com GDT
3	GET) J GDT \\ PET PDT PDD PED) J GDD \\ GED	GET com PET GDT com PDT GED com PED GDD com PDD
4	PDT PET GDT ↓ ↓ GET GED ↑ ↑ GDD PED PDD	PDT com GDT GED com PED PDD com GDD GET com PET
5	GDT PDT PET GET \\ \\ \\ \\ \\ \\ \\ \\ GED PED PDD GDD	GDT com GED PDT com PED PET com PDD GET com GDD
6	GED GDT PED PDT PDD PET GDD GET	
7	→ GED PED PDD GDD GDT PDT PET GET ↓	GED com GDT PED com PDT PDD com PET GDD com GET
8	GED GDD PED PDD PDT PET GDT GET	
9	GED GDD PED PDD PDT PET GDT GET	Nesta posição final os guias e peões dianteiros tornam-se traseiros e os guias e peões traseiros tornam-se dianteiros



Painel de azulejos na estação de caminho de ferro de Duas Igrejas (a partir de foto publicada na revista Ilustração Portuguesa, nº 194, de 1934 com a legenda: “Pauliteiros em Lisboa, a caminho de Londres”).

TRAJE DOS PAULITEIROS

Arquétipos Folclóricos

A abundante iconografia produzida durante a vigência do Estado Novo contribuiu para a criação de um arquétipo de vestuário utilizado pelos grupos de pauliteiros que, de modo algum, correspondeu à realidade no terreno ao longo dos tempos. Contribuindo para a difusão generalizada de uma imagem redutora e homogeneizada dos dançadores de paulitos, não teve em conta especificidades locais, assim como adulterou elementos caracterizadores de raiz, tais como a substituição dos lenços mirandeses por lenços vianenses, porventura por serem estes mais coloridos e, como tal, mais consentâneos com a imagem do “pobretes mas alegretes” tão ao gosto de António Ferro e seus apaniguados da “política de espírito” veiculado pelo Secretariado Nacional de Informação. Mas também os chapéus, as fitas e os jalecos foram objecto de uma tentativa de homogeneização de acordo com o arquétipo que foi então promovido, dado que se tratava de impor um modelo em toda a linha.

Esta iconografia padronizada teve um centro difusor alinhado com o regime, a partir da acção uniformizadora levada a cabo pelo Padre António Maria Mourinho, a partir de Duas Igrejas, usando e tomando como modelo o grupo de Pauliteiros de Cércio (que recebeu a designação acrescida de Duas Igrejas a partir da altura em que o sacerdote passou a presidir ao Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas e Cércio, designação que fez bordar no estandarte do colectivo etnográfico).



Esta iconografia padronizada teve, no entanto, um modelo de reconhecida antiguidade, exposto em Bragança a partir de meados do séc. XIX, a partir do qual se recriou como sendo o referente desejável e recomendável para todos os grupos de pauliteiros, surgindo muitas vezes a favor de tal processo o facto de os mesmos pauliteiros que foram em 1898 a Lisboa usando calças, em 1906, também na capital, já se terem apresentado com as saias que hoje constituem o traje dominante. Um processo que se registou com outros grupos (Cércio, por exemplo).

O processo de normalização uniformizadora da indumentária dos pauliteiros conheceu as mais diversas manifestações de não aceitação pura e simples mas também de algumas resistências locais, registando-se permanências (quando não mesmo sobrevivências) de elementos divergentes do modelo oficial, sendo paradigmático o facto, por exemplo, de os dançadores de S. Martinho de Angueira (Miranda do Douro) na sua terra se apresentarem de calças e, quando em actuações fora, o poderem fazer também com as saias brancas, de algum modo aceitando o arquétipo difundido e imposto para fora da Terra de Miranda.



Participação de pauliteiros em festas em honra e louvor de Nossa Senhora do Rosário: Pauliteiros de S. Martinho de Angueira (Agosto de 2012); Pauliteiros de Sendim (Outubro de 1962)

Impõe-se, portanto, efectuar uma abordagem ao panorama do traje dos pauliteiros da Terra de Miranda tendo justamente na devida consideração os aspectos mais marcantes de uma diversidade que constituiu uma realidade muito expressiva, constatando-se, ainda hoje, a permanência de muitos elementos diferenciadores que não adoptaram ou resistiram aos processos de padronização da indumentária. Do mesmo modo, importará colocar na evidência da ausência de qualquer fundamentação rigorosa para muitas ideias feitas sobre o significado ou simbologia do vestuário dos dançadores.

De acordo com os registos disponíveis e conhecidos no presente, terá sido em 1898 que se verificou uma das primeiras e mais relevantes saídas de um grupo de pauliteiros mirandeses do quadro expressivo das festas religiosas locais, às quais tradicionalmente se confinavam. Tal

facto ocorreu por ocasião dos actos de celebração das Comemorações do IV Centenário do Descobrimento do Caminho Marítimo para a Índia por Vasco da Gama. Por iniciativa do Conselheiro Luciano Cordeiro, secretário perpétuo da Sociedade de Geografia de Lisboa, com a indispensável colaboração de Albino J. de Moraes Ferreira, que se tinha interessado pelo dialecto mirandês, foi decidido integrar nas referidas comemorações um grupo de pauliteiros mirandeses, convencidos de que seria uma verdadeira revelação para o país a sua existência nas recônditas aldeias do Nordeste Transmontano.

O grupo mirandês era maioritariamente constituído por gente proveniente da aldeia de Constantim (tida pela imprensa da época como *a povoação mirandesa onde então melhor se dançava*, dando eco ao que constava dos textos de apresentação então remetidos à imprensa pelos serviços de relações públicas da Sociedade de Geografia). Acresce que para assegurar as funções musicais, foi então contratado aquele que era na época, sem margem para dúvida e de acordo com as informações disponíveis, o mais popular e conceituado gaiteiro da Terra de Miranda, Manuel José Lopes, o famoso Tiu Pepe de Freixenosa, que contaria com o apoio de uma outra grande figura da música mirandesa, o tocador de flauta pastoril (*a fraita* mirandesa, dotada de três orifícios) e tamboril de Constantim, Manuel Raposo, dito Tiu Tamboriteiro. Sobre o traje utilizado pelos pauliteiros de Constantim, a dado passo da generalidade das notícias então veiculadas pela imprensa (O Século, 1898), podia ler-se o seguinte:

Vestem calça e colete negro, tendo este, nas algibeiras, umas pequenas toalhas brancas, com fitas de cores, fitas que se repetem nas costas e nos ombros. Vêem em mangas de camisa e ostentam um largo chapéu redondo, com fitas de cores e lantejoulas.

Esta foi uma informação que uma vez elevada à condição de “bandeira da tradição” esteve, durante muitos anos, na base pretensamente fundamentadora de afirmações que atribuíam ao Padre António Maria Mourinho a introdução das saias na indumentária dos pauliteiros, o que de modo algum corresponde à verdade, conforme desde logo o contrariou Francisco Manuel Alves, Abade de Baçal. Num capítulo consagrado à dança de paulitos, que incluiu nas suas *Memórias Arqueológico-Históricas do Distrito de Bragança*, forneceu-nos este insigne investigador transmontano uma detalhada descrição dos trajes utilizados pelos dançadores, reportando aquela que seria a mais antiga e conhecida indumentária tradicional dos pauliteiros mirandeses (Baçal, 1934):

Os dançantes, em mangas de camisa, vestem o fato regional, distinguindo-se no colete o losango de pano branco, que lhe serve de forro nas costas. Dos bolsos do colete pendem-lhe lenços brancos bordados a cores berrantes, com predomínio das vermelhas; outros, pelo mesmo teor, mas de seda com larga franja, lhe pendem das costas, ombros e cinto, completando a indumentária largo chapéu redondo, plumas de pavão, palmitos e lantejoulas. Antigamente usavam saio de alvo linho muito bordado, constante de três enágua sobrepostas umas a outras, de comprimento desigual, a fim de se verem os amplos bordados de cada uma; agora já não se usa, mas quando foram a Londres, como adiante se diz, levaram saio.

António Maria Mourinho prestou especial atenção a esta informação veiculada pelos estudos levados a cabo pelo Abade de Baçal, com o qual se correspondeu, tendo-a integrado naquilo a que chamou uma espécie de “ressurreição” na Terra de Miranda dos grupos de pauliteiros e de acordo com os cânones da tradição (esta sempre entendida como a resultante das mais antigas informações documentais disponíveis). E a cruzada de ressurreição preconizada – e praticada – pelo Padre António Maria Mourinho, não se ficou apenas pela questão da indumentária, alargando-se quer aos aspectos relacionados com a respectiva coreografia quer ao acompanhamento instrumental, constituído pelo conjunto instrumental integrado pela gaita de foles, caixa de guerra e bombo (sendo certo que, na área da raia seca, António Maria Mourinho “aceitava” que o acompanhamento instrumental pudesse ocorrer com tamborileiro, como era frequente acontecer).



Grupo de pauliteiros de Prado Gatão. Foto disponibilizada por Henrique Fernandes, neto do gaitero António Fernandes, que nesta altura acompanhava os pauliteiros da sua terra natal. Data provável da foto: finais dos anos 60 ou princípios dos anos 70 do séc. XX.

Quando foi instado a pronunciar-se sobre o desenrolar de todo um processo do qual ele foi um dos mais importantes e decisivos protagonistas, António Maria Mourinho considerou que, de um modo geral, essa “ressurreição” – ou ressurgimento mirandês, como por vezes também dizia – se tinha processado em termos “correctos e dentro dos moldes antigos”. No entanto, quando foi então confrontado com resistências ao nível do traje, excluiu do âmbito desses moldes antigos por si tidos como correctos as questões fundamentais da indumentária, que continuava a não obedecer aos seus ditames de padronização de acordo com o arquétipo propalado a nível nacional e internacional, reconhecendo – ou sendo forçado a reconhecer – a existências de especificidades locais tradicionalmente vigentes desalinhadas com o quadro expressivo por ele preconizado. No entanto, tal reconhecimento não impedi António Maria Mourinho de responsabilizar os chefes e os orientadores dos grupos pela falta de rigor e de autenticidade que não raro se registava no domínio dos trajes adoptados.

Reconhecimento da diversidade

Ainda hoje se regista alguma polémica, na Terra de Miranda, relacionada com a questão do uso ou não das saias pelos pauliteiros mirandeses, não raro se podendo ouvir dizer ter sido o referido estudos o responsável pela sua importação de terras de Espanha. Com efeito, a questão da indumentária tem suscitado, de facto, as mais distintas discussões e controvérsias, desprovidas de qualquer suporte fundamentador em termos de trabalho de investigação e sem se apoiarem em qualquer documentação digna de crédito científico, por vezes mesmo assente única e exclusivamente em meras suposições mais ou menos especulativas.

Uma dessas afirmações, que carece de qualquer fundamento, atribui a generalização do uso de saias à intervenção de António Maria Mourinho, porventura na sequência das saídas de grupos

de pauliteiros para o estrangeiro (Reino Unido, especialmente) ou das suas frequentes incursões por terras de Espanha. Segundo estas teses (?!), teria sido este estudioso mirandês o grande responsável pela substituição das calças de burel pelas saias brancas de linho. Atentemos, porém, nas informações disponíveis.

Quando em 1906, se desloca para participar nas Festas de Santo António, em Lisboa, organizadas pelo Grande Clube de Lisboa a mesma comitiva que tinha estado em 1898 nas comemorações atrás referidas, os dançadores já não se apresentam com as calças que a imprensa da época referiu mas sim usando as saias brancas, conforme e o atestam as notícias publicadas na imprensa da época (*Diário de Notícias*, 1906): (...) e, finalmente, o rancho dos Mirandeses, com os trajes especiais de saíotes de rendas e a sua dança de paulitos, uma esgrima curiosíssima.



Pauliteiros de Constantim em Lisboa, 1906, com o Tiu Pepe, gaiteiro de Freixiosa, e o Tiu Tamboriteiro, de Constantim. Fotos de Paulo Guedes (Arquivo Municipal de Lisboa).

Estas informações surgem ainda referenciadas, com o mesmo teor, noutros jornais então publicados (*O Século*, 1906; *Ilustração Portuguesa*, 1906), tendo sido possível obter no Arquivo Municipal de Lisboa fotografias documentais que provam, justamente, que António Maria Mourinho não foi, de modo algum, o responsável pela importação das saias de Espanha ou da Escócia ou de onde quer que fosse, pela simples razão de ainda não ser nascido em... 1906! A foto documentando de forma inequívoca o uso das saias em 1906, foi efectuada na Feira Franca da Avenida da Liberdade (os autores da reportagem fotográfica foram Paulo Guedes e Alberto Carlos Lima) e apresenta os pauliteiros de Constantim com saias, podendo ver-se o tamborileiro Manuel Raposo (dito Tiu Tamboriteiro, de Constantim) e o gaiteiro Manuel José Lopes (dito Tiu Pepe, gaiteiro da Freixiosa).

Francisco Manuel Alves, o Abade de Baçal, como atrás ficou transcrito, refere justamente que *antigamente se usava o saio de alvo linho* e esta afirmação foi corroborada pelo discurso de Raul Teixeira, secretário-geral do Governo Civil de Bragança e director da Biblioteca Erudita (anexa ao então designado Museu Regional de Bragança).⁴¹ Com efeito, Raul Teixeira, aquando da passagem por Lisboa, em 1933, de um grupo de pauliteiros mirandeses a caminho de Londres, afirmou (*Diário da Manhã*, 1933):

Os Pauliteiros vão a Londres com trajes expressamente mandados executar e que são os tradicionalmente castiços com que já há cerca de 50 anos não se exibiam, devido ao seu elevado custo e à dificuldade em encontrar lenços de seda do velho padrão, que tende a desaparecer, para enfeite das tríplices saias brancas – as “enáguas”, como dizem em Miranda. Serviu de modelo aos trajes aquele que no Museu Regional de Bragança veste, na “Sala de Miranda do Douro”, um manequim que representa o Pauliteiro, traje este ao museu oferecido por um mirandês ilustre e culto, bairrista e apaixonado, investigador minucioso das tradições locais, e que é um dos mais prestigiosos representantes da magistratura portuguesa: o Meritíssimo Desembargador da Relação do Porto, Sr. Dr. António Carlos Alves.

⁴¹ Embora tudo indique desconhecer que os pauliteiros se tinham exibido em Lisboa em 1906 com as saias brancas.



Pauliteiros de Cércio, na Fleet Street (onde se situava o hotel em que ficaram alojados), em Londres, a caminho do Royal Albert Hall (1934). Foto cedida pela EFDSS (The English Folk Dance and Song Society, Londres, 2012).

Ainda relacionado com a deslocação a Londres do grupo de Pauliteiros de Cércio se inserem, importa reter as observações de uma reputada estudiosa e investigadora das danças populares, Violet Alford,⁴² que efectuou trabalho de campo em Portugal, na demanda dos pontos de contacto entre as danças de pauliteiros e as *morris dances* inglesas, como segue (Alford, 1933:233):

A característica mais interessante reside no facto de até muito recentemente metade dos dançadores usarem saias de mulheres, com enáguas brancas bordadas e desenhos. Dançam oito ou dezasseis, metade homens e metade homens-mulheres, e a dança comprehende vinte e quatro números, chamados laços.

Rodney Gallop assistiu pela primeira vez à exibição do grupo em Vila Real, no dia 13 de Junho de 1932, após o que rumou a Bragança para se encontrar com Raul Teixeira, tendo de seguida visitado Miranda do Douro, no sentido de estabelecer laços mais fortes com os dançadores de Cércio, tendo já como objectivo a sua deslocação a Londres. A mediação deste musicólogo inglês foi determinante para que fosse formulado o convite aos Pauliteiros de Cércio para se deslocarem a Londres em 1934, também nos deixou expressiva descrição do traje utilizado, nas páginas da revista da entidade contratante, a tão prestigiada como influente English Folk Dance and Song Society (Gallop, 1934:39):

Quando os vi pela primeira vez, usavam camisas brancas, calças escuras e coletes adornados com fitas coloridas. Dos bolsos dos coletes pendiam lenços caprichosamente dobrados. Em torno dos pescoços usavam xailes coloridos de seda, com as extremidades unidas por um anel dourado no peito. Em torno das copas dos seus largos chapéus pretos, usavam faixas azuis e amarelas de seda, nas quais fixavam ramos de flores artificiais.

Quando foram a Londres usavam ainda as elaboradas enáguas que era uma característica tradicional do seu vestuário até há quarenta ou cinquenta anos atrás e que reviveram para esta ocasião.

⁴² Violet Alford, 1933 *The Traditional Dance*. Capítulo: *Midsummer and Morris in Portugal*. Publicado in “Folklore”, volume nº 44, 1933, London, England.



Pauliteiros de Cércio. Foto de Rodney Gallop publicada em Janeiro de 1934 no artigo “The Folk Music of Eastern Portugal” (The Musical Quarterly, Vol. 20, No. 1, pp. 103).

O uso da indumentária integrando as enáguas brancas remete-nos, sem qualquer dúvida, para um contexto bem mais amplo do que a Terra de Miranda, transpondo fronteiras políticas-administrativas e avançando por terras da meseta norte ibérica, por força da partilha de um fundo cultural comum, como já foi previamente referenciado. José Manuel González Matellán, um estudioso das danças ibéricas que também fez trabalho de campo na Terra de Miranda, confirma-nos a utilização tradicional das saias brancas pelos bailadores das danças de paulitos numa vasta área de expansão (Matellán, 2001:62):

A característica geral é o uso da cor branca, adornada com cintas de cores vivas. A prenda mais genuína é as saias brancas: Miranda do Douro; La Bóveda de Toro (Zamora), Laguna de Negrillos (León), Torrelobatón (Valladolid), Almaraz (Cáceres), Sariñena, Graus e Allora, em terras aragonesas.

As saias brancas não são apenas expressões de intimidade na medida em que incorporam a simbologia e o significado da exibição e do louvor ritual. Alguns autores e investigadores consideram que o uso das enáguas brancas está directamente relacionado com a criação das confrarias marianas, consagradas à Virgem Maria. Não deixa de ser assaz significativo que a presença e permanência da dança em contextos rituais ocorra integrada, na Terra de Miranda, sobretudo e maioritariamente nas celebrações em honra e louvor de Santa Bárbara e de Nossa Senhora do Rosário.

Integrando as danças de paulitos das Terras de Miranda a vasta área de expressão/expansão peninsular – partilhando, sem dúvida, de um fundo étnico comum, nunca será de mais repeti-lo – é justamente neste contexto que deve ser entendida a indumentária tradicional, caindo por terra as teses fantasistas da invenção recente ou das influências/imitação dos saios escoceses, como alguns chegaram mesmo a propalar.



Jovens pauliteiros de Sendim, exibindo um traje recuperado das primeiras décadas do séc. XX. Foto cedida por José Campos.

António Maria Mourinho forneceu, a nosso ver, uma descrição que deverá ser tida em devida conta no contexto evolutivo das danças de paulitos até aos nossos dias e considerando a forma actual da sua representação, sem dúvida numa descrição através da qual se evidencia a sua opção na cruzada de “ressurreição”, que tomou a formação de pauliteiros (os “Pauliteiros de Miranda”, como ele fez questão de evidenciar aquando das respectivas saídas para actuação fora do concelho) do Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas como modelo dominante representativo da tradição das danças de paulitos na Terra de Miranda (Mourinho, 1984:457):

Entre nós, é dançada só por homens, oito componentes, com seus trajes característicos, constantes, nas nossas festas, de calça vulgar arremangada até por baixo do joelho, colete enfeitado, com lenços e fitas na frente, ou com cordões de ouro cosidos ao pano do colete, banda de seda larga a tiracolo, e chapéu com fita colorida e um colorido penacho de penas de galo na frente.

Antigamente usavam três enágua, ou saias brancas, retiradas das arcas do bragal, ou das dianteiras das camas; debaixo destas, um saiote de baeta para fazer roda; sobre elas ainda quatro lenços de seda; meias de lã brancas, com ramos pretos e botas de bezerro grossas na sua cor natural; na cabeça, chapéu enfeitado com fita multicolor e quatro palmitos de feitura caseira. Vestem ainda camisa branca de linho ou pano-cru curado, com colarinho de cantos redondos e colete enfeitado na frente e nas costas com fitas multicolores. Sobre os ombros um lenço garrido estampado de franja.

Não podemos deixar de referenciar as ainda hoje por vezes propaladas comparações do traje dos pauliteiros com o vestuário dos soldados romanos, que carecem de fundamento histórico, sendo fruto de elucubrações fantasiosas assentes em semelhanças só possíveis de considerar de acordo com os paradigmas folclóricos da procura obsessiva de explicações para o que não está nem pode, muito provavelmente, ser explicado.

No que se refere mais estritamente à indumentária, as consequências da adopção da tese pírica ou greco-romana conduziram a vulgarizações não fundamentadas e desprovidas de qualquer rigor científico.

O próprio Abade de Baçal, que considerou não ter sido provada a descendência pírica das danças de pauliteiros (na sequência das análises e reflexões derivadas dos textos de Ferreira Deusdado e Leite de Vasconcelos, entre outros), não deixou, porém, de fazer eco das teses romanas no que se refere ao vestuário (Baçal, 1934): (...) o saio guarnecido de lenços e cores berrantes, pode traduzir a túnica escarlate, e os que cobrem os ombros, a estilização do escudo, bem como os enfeites do chapéu, os emplumados e enflorados dos capacetes...

Tratou-se de comparações desprovidas de razão de ser, de fantasistas filiações em pretensas origens comuns e recorrendo a falsas simbologias alimentadas por semelhanças (muito discutíveis, como tal) totalmente imaginadas.⁴³



Chapéu dos Pauliteiros de Cérrio: quando foram a Londres em 1934;⁴⁴ e o que é usado na actualidade.

E no mesmo sentido apontam os mais diversos escritos que se podem facilmente encontrar, muitos dos quais inseridos em materiais promocionais ou divulgativos de alguns grupos de pauliteiros, se bem que nos últimos tempos pareça ter vingado uma certa prudência na reprodução acrítica de tais “teses greco-romanas”.

Fantasias estas também veiculadas por alguns trabalhos publicados por etnógrafos ou estudiosos locais, que pura e simplesmente amplificaram tais teses, como os que se consagraram, por exemplo, aos estudos sobre as tradições musicais de Bemposta, no Mogadouro (Fernandes;Pereira, 2005:309):

⁴³ Num site da Internet (www.junior.pt), por exemplo, pode ler-se a dado passo o seguinte esclarecedor texto que constitui uma abordagem-tipo deste tipo de fantasias: Os trajes de hoje foram sendo adaptados mas tiveram origem na farda militar da época. O chapéu enfeitado corresponde ao capacete militar, o colete sobre os ombros e as costas à armadura de couro romana, as saias com os lenços em tiras correspondem ao sagum (ságum) militar romano (uma saia com correias de couro por cima, que chegava aos joelhos).

⁴⁴ Pretender que uma peça como esta se pode filiar com o elmo romano é, no mínimo, um disparate delirante.



Da esquerda para a direita: chapéu usado pelos dançadores de Granja da Silva (circa 1976) e chapéus actualmente usados pelos pauliteiros de Constantim.

Na cabeça, assenta um chapéu preto com penacho de fitas e flores, provavelmente símbolo do perdido elmo romano. Prevalece a lógica, porque tudo indica que se trata de reconstruir um traje militar greco-romano e uma dança em tudo semelhante à que os gregos executavam nos cativeiros de César.

A questão do traje dos pauliteiros sempre suscitou os mais diversos desvios e fantasias, a maior parte dos quais não passando de meras conjecturas assentes em de todo indefensáveis semelhanças, sem qualquer fundamentação rigorosa e científica. Se não atente-se, para encerrar o tema, num escrito da autoria de Elísio de Meireles Ferreira de Sousa, tendo como ponto de abordagem o famoso “Baile dos Ferreiros”, de Penafiel (Sousa, 1973:39):

A dança guerreira dos nossos ferreiros parece ser irlandesa, como a dos pauliteiros de Miranda é escocesa. Que povos nórdicos estiveram no nosso território, na Idade Media, que transmitiram à nossa gente as suas danças guerreiras?

(...) O nosso baile dos ferreiros é de origem nórdica, provavelmente irlandesa, que os nossos aprenderam com os cruzados no cerco à cidade de Lisboa. Se ainda houvesse dúvidas, teríamos para o confirmar a existência do Baile dos Pauliteiros de Miranda, com a sua indumentária disfaradamente escocesa, pois só dos escoceses, que faziam parte dos cruzados, poderia ter sido copiado.

Estamos perante uma leitura sem qualquer dúvida herdada das fabulações e fantasias tardoromânticas e, como tal, o tempo bem depressa se encarregou de remeter para a história das ideias que não vingaram simplesmente por não fazerem qualquer sentido.



Pauliteiros de Figueirinha, Mogadouro (1981)



Pauliteiros de Bemposta (1912)

Regressando ao tema central do traje, que se tornou uma marca identitária da dança dos paulitos na terra mirandesa, importa reter que o mesmo estabilizou, no presente, com os seguintes elementos constitutivos: saias ou enáguas (Hurtado, 2015:223)⁴⁵ brancas de linho, por baixo das quais se usa um saiote para fazer roda, e sobre as quais pendem da cintura quatro lenços multicoloridos de seda; camisa de linho branca (ou de pano cru curado), de corte tradicional e sem colarinho (ou, quando o tem de cantos arredondados), sobre a qual se coloca um colete de pardo castanho ou preto com ornamentos recortados e, por vezes, enfeitado com lenços ou fitas na frente ou apenas fitas multicoloridas nas costas; lenço garrido estampado e com franjas sobre os ombros; chapéu preto com fita colorida de fantasia, adornado com palmitos, flores de tecido ou de plástico ou penachos; meias de lã, por vezes enramadas, com predomínio da cor branca e botas grossas de couro, na cor natural. Usaram-se também, sobre a camisa, fitas trespassadas para identificar guias e peões.

No entanto, como já foi referido, permanecem diferenças substanciais em muitos dos trajes dos pauliteiros, sem dúvida resultantes da não-aceitação do arquétipo que António Maria Mourinho acabou por impor como modelo uniformizador e caracterizador das danças de paulitos na Terra de Miranda.



Pauliteiros de S. Martinho de Angueira



Pauliteiros de Vimioso

De referir que, em S. Martinho (Miranda do Douro), os dançadores, quando actuam na terra, usam calças de pardo preto (o que nos remete para o traje outrora utilizado pelos pauliteiros da aldeia de Serapicos, no concelho de Vimioso). Do mesmo modo, as calças surgiram de forma esporádica em vários locais, assentando a explicação, de um modo geral, para a inexistência de meios económicos para a aquisição das enáguas.

Numa foto datada de 1945 (Fernandes; Pereira, 2005:310) podem ver-se os pauliteiros de Bemposta (Mogadouro) usando umas calças curtas pelo meio da perna. E, de acordo com a descrição referente a um grupo de 1961, este grupo usava o seguinte traje (Fernandes; Pereira, 2005:312):

⁴⁵ Em terras de Espanha, o vocábulo “enaguas” apenas aparece, tardiamente, referido no célebre “Diccionario de Autoridades” de Covarrubias em 1726, embora o mesmo surja já no século XVII. No entanto, segundo Ester Maganto Hurtado (pág. 223), o folclorista Joaquín Díaz situa as origens desta peça de roupa no século XVIII, tratando-se de uma saia que desde tempos medievos os lavradores usavam sobre o calção para evitar que este se sujasse, referindo o seu uso nas danças gremiais das festas do Corpus Christi.

Os dançadores vestiam saia, camisa branca de linho, colete preto enfeitado com cordões de ouro ou a sua imitação, meia branca de renda feita de algodão, até ao joelho, xaile pelas costas dobrado em triângulo e atado à frente do pescoço, todo ele enfeitado com fitas tendo no topo frontal um grande penacho. (...) A saia era feita com lenços iguais aos que as mulheres usavam pela cabeça, para se cobrirem, geralmente escolhidos de cores garridas. Estes lenços eram atados à cinta, por meio de um conto vulgar de cabedal.

Acresce que por baixo destas saias usavam calças arregaçadas por cima do joelho, tipo calção curto, e atadas às pernas para que não caíssem durante a execução da dança. Por fim, os sapatos eram os que calçavam no quotidiano.



Foto de António Maria Mourinho.



Foto de Artur Pastor.

Ainda a propósito do saiote utilizado pelos pauliteiros de Miranda, Madalena Braz Teixeira remete para possíveis origens célticas do mesmo, como segue (Braz Teixeira, 2008:384/385):
O saiote dos pauliteiros de Miranda do Douro parece ter idêntica origem céltica, que se coaduna com o instrumento musical tão tocado naquela região, como é a gaita-de-foles. Esta indumentária tem semelhanças com o traje que vimos anteriormente, por se tratar de uma saia. Todavia também é possível fazer uma leitura aproximativa das reminiscências romanas, pois existem diferenças suficientes para se atentar mais nestas que nas célticas. O material utilizado é o linho e não a lã. Por outro lado, a forma da saia é executada com uma apreciável quantidade de tecido. Por sua vez, o formato deste saiote e o próprio chapéu enfeitado com flores conduzem também a analisar o traje dos pauliteiros de Miranda no quadro das festas do Solstício de Verão, de raiz acentuadamente pagã, romana ou pré-romana, mas sempre religiosa. Enfim, é possível admitir que o saiote aos folhos, que surge no traje eruditó de 1840, se tenha começado a usar a partir da época romântica, deduzida do valor cultural ou regionalista local no período das lutas liberais.



Fotos de António Maria Mourinho: grupos de pauliteiros dos concelhos de Mogadouro e de Miranda do Douro.



A questão do uso de trajes com evidentes traços femininos tem constituído matéria de reflexão bastante alargada e o facto de se relacionar directamente com as danças de espadas e de paulitos serviu para diversas interpretações, como o fez notar Rosa Maria Olmos Criado: *desde procurar criar um paralelismo exaustivo de cada peça com o vestuário do guerreiro grego, de todo exagerado, com o objectivo de apoiar a tese da origem clásica e bélica destas danças, até considerá-la como restos do matriarcado neolítico.* (Criado, 1987:68)

Esta mesma autora, acompanhando de perto as investigações de Joan Amades (Amades, 1955), remete-nos para uma hipótese de investigação que consideramos ser de aprofundada reflexão (Criado, 1987:68) :

Parece que as divindades agrárias eram femininas e a persistência de elementos femininos nos dançadores, tais como fraldas, cintas, mantos, saias e a tendência a vestir-se de mulheres em alguns disfarces podem recordar cultos a divindades agrárias próprias de culturas matriarcais, confirmadas e sobrevividas pela Roma clássica.

Julio Caro Baroja, depois de chamar a atenção para o facto de “os etnólogos terem encontrado, em culturas muito diferentes, divindades servidas por homens ataviados femininamente”, levou Olmos Criado a perguntar (Criado, 1987:68):

Como se explica esta permanência na dança ceremonial camponesa? Nada de conclusivo se pode dizer sobre este aspecto, simplesmente se pode observar essas sobrevivências e tê-las presentes.



O pastor-tamborileiro ouve a anunciação do anjo sobre o nascimento de Jesus. Pintura mural na Capela da Trindade, em Fonte de Aldeia (Miranda do Douro).

Não podemos deixar de recordar que as mais antigas menções escritas de que dispomos em terras de Miranda do Douro às danças de paulitos se encontram exaradas nos livros de contas de confrarias, referindo-a como sendo uma “dança dos pastores”, o que nos remete inequivocamente para um contexto de pura ruralidade. E, do mesmo modo, para o contexto pastoril ao qual sempre foram associados os tocadores de gaitas de foles e de flauta pastoril, facto aliás evidenciado pela iconografia, sobretudo relacionada com a Natividade.



Pauliteiros de Picote, em frente da igreja paroquial. Foto cedida por Jorge Lourenço.



Pauliteiros de Vila Chã de Bracosa (circa 1980. Foto publicamente em 7 de Março de 2022:
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=4850792925014884&set=a.370879596339595>



ACOMPANHAMENTO INSTRUMENTAL

Estrutura do Laço

Os laços – *lhafos*, em língua mirandesa – são a designação genérica que se aplica aos toques instrumentais que servem de suporte à coreografia das danças de paulitos. Trata-se de uma designação que remete para as entrelaçadas evoluções coreográficas da dança de paulitos, sendo também utilizada em diversas geografias ibéricas.

Providos na sua esmagadora maioria de letras, estas conferem a cada um dos laços uma especificidade significante e identificadora, assumindo uma função mnemónica do mesmo modo muito importante. Do mesmo modo, as sílabas e respectiva acentuação dos versos remetem para a parte rítmica propriamente dita dos laços, determinante para o entrechocar dos paulitos e das marcações coreográficas. Considera-se, de um modo geral, que a aprendizagem das letras dos laços facilita a aprendizagem da coreografia dos laços, razão pela qual, tradicionalmente, os ensaiadores insistiam junto dos dançadores para a necessidade de aprenderem a “cantar” os laços mesmo não dominando as respectivas letras. Refira-se que muitas vezes os ensaios decorriam sem qualquer acompanhamento musical, com os laços a serem simplesmente trauteados pelo ensaiador da dança.

O laço apresenta quatro partes distintas, ligadas entre si, no que constitui uma estrutura praticamente comum a todos os espécimes e respectivas variantes, a saber:

1. Toque de entrada. Trata-se de um toque de introdução que o gaiteiro (ou tamborileiro) executa, sem qualquer acompanhamento de percussão, e que se destina não só a preparar o instrumento para a função (“afinar a gaita”, como é comum dizer-se) mas também para avisar os dançadores para se prepararem para dança, chamando-os a concentrarem-se na mesma, e, concomitantemente, para anunciar aos assistentes que se ia dar início à dança. Não raro

acontecia que este toque de entrada funcionava mesmo como uma espécie de identificação do gaiteiro, na medida em que cada tocador criava o seu próprio toque de entrada.

2. Anúncio do laço. Também executado sem qualquer acompanhamento de percussão, destina-se este toque a informar os dançadores sobre o laço que vai ser dançado e, consequentemente, da respectiva coreografia, assim como os respectivos acompanhantes sobre o ritmo para o mesmo exigido. Assim, os primeiros compassos da melodia identificam junto de todos os intervenientes o laço que vai ser dançado (hoje em dia confirmado informação verbal previamente transmitida).

3. Execução do laço propriamente dito. O conjunto instrumental – tradicionalmente integrado por gaita de foles (ou flauta pastoril, mas com menos frequência), caixa (também dita de guerra) e bombo (ou tamboril) – inicia a função ao mesmo tempo que os dançadores, sendo o laço propriamente dito repetido quatro vezes. Cada laço dispõe de uma coreografia própria, em função da qual se executam as correspondentes figuras (*quatrada, passagem cruzada, corrida, desvolta por dentro ou desvolta por fora*) e batimentos dos paus ou paulitos (*picados por cima ou por baixo, paus juntos, paus em cruz, paus de corrida, paus simples por cima e por baixo*). De notar a existência de pequenas variações de natureza coreográfica nalguns laços em distintas aldeias, assim como a existência de laços específicos, mas todos obedecendo ao esquema geral.⁴⁶

4. A Bicha. Trata-se de um toque de conclusão da dança, normalmente igual para todos os laços, quer musical quer coreograficamente. Os dançadores deixam de bater os paus (que são apertados debaixo dos braços), tocando-se (nem sempre) castanholas. É o toque de saída da dança, que remata com a imobilização dos dançadores em duas filas paralelas, olhando-se frente a frente.



Gaita de foles que pertenceu ao célebre gaiteiro, Manuel José Lopes, dito Tiu Pepe da Freixiosa.

⁴⁶ O facto de sobretudo a partir de inícios do século XX, um só ensaiador ser responsável pela aprendizagem de vários grupos de dançadores, de distintas povoações – como foi o caso do pai de António Maria Mourinho, que declarou: *Men pai, João da Cruz Mourinho, falecido repentinamente de atroz acidente, em 1938, com 58 anos de idade, ensinou nada menos que 8 (oito) grupos de dançadores, em sucessivas gerações, não só em Sendim, como em povoações vizinhas, onde tinha inúmeros conhecimentos e amigos* – foi determinante para a progressiva redução do número de lhaços dançados por cada grupo e consequente tendência para a uniformização de repertórios.



José Agostinho Diz, dito Tiu Bígaro, de Águas Vivas (gaita de foles); António Caixeiro, de Palaçoulo (caixa de guerra); e Manuel Pires, de Palaçoulo (bombo). Foto de António Maria Mourinho (1947, Palaçoulo).

Instrumentos Musicais

O acompanhamento instrumental tradicional das danças de paulitos é constituído pelo *som pastoril da gaita-de-foles, ao ritmo temperado do tamboril e ao compasso atordoante do bombo*, mas a função podia ser assegurada quer pelo tamborileiro tradicional quer pelo simples canto na falta de instrumentação disponível, como referiu o Padre António Maria Mourinho (Mourinho, 1957): *Pode ser dançada ao som do canto (cada número tem sua canção, com música e letra própria) ou da gaita de foles, tamboril (caixa de guerra) e bombo, sendo algumas aldeias raianas executada ao som da flauta pastoril monotubular de três buracos e tamboril tocado por um só homem.*⁴⁷

Dispomos de um muito expressivo documento filmado sobre o canto do laço, na falta de gaiteiros: Michel Giacometti,⁴⁸ no programa intitulado “Inquérito em Algoso (Bragança)”, de 1974, documenta a dança de vários laços no respectivo documentário, referindo expressamente que “o vosso companheiro Manuel Rodrigo vai cantar na sua voz nasalada a imitar a gaita de foles”. E assim acontece que o grupo de dançadores de Algoso interpretou os vários laços documentados – *Campanitas de Toledo, Anramada, Mirandum, Chiquitos, Vilhano de Zamora, Valentina, Padre António, Ofícios e Bicha* – ao som não da gaita de foles, caixa e bombo, como era costume mais generalizado, mas do canto dos *llaços*.⁴⁹ Daniel Loddo, que efectuou registos

⁴⁷ Em Vila de Ala, concelho de Mogadouro, não havendo gaiteiro dançava-se ao som do realejo (harmónica de boca).

⁴⁸ Michel Giacometti, no volume 9 da “Filmografia Completa”, edição Tradisom, Vila Verde.

⁴⁹ Esta era uma prática muito frequente sobretudo nos ensaios, quando não havia gaiteiro disponível (na maior parte dos casos disposta a efectuar sucessivas repetições do mesmo laço, o que era mais frequente quando os grupos de pauliteiros estavam nos inícios da respectiva aprendizagem).

sonoros na Terra de Miranda,⁵⁰ divulgou o registo de um passacalhes de procissão com os pauliteiros, no qual a música é trauteada pelo gaiteiro da aldeia da Póvoa (Miranda do Douro) Paulino Pereira João, ao modo tradicional utilizado nos ensaios dos dançadores.

Mas, de facto, o mais comum sempre foi o recurso ao acompanhamento instrumental proporcionado pelo trio instrumental tradicional dos genericamente designados “gaiteiros”. Rodney Gallop, que efectuou recolhas de *lhacos* em Cércio, deu-nos conta (Gallop, 1937) de que *as melodias sobre as quais se baila a dança dos paulitos são executados por uma gaita de foles acompanhada de dois tambores*. Em boa verdade, tratar-se-ia de um bombo e de um tamboril (em substituição da caixa de guerra).

Tal como já foi anteriormente referido, a parte instrumental assume uma importância fundamental para a marcação do ritmo de entrechoque dos paulitos, não podendo de modo algum ser dissociada da função mnemotécnica das letras, como bem fez questão de realçar José Manuel González Matellán, numa breve mas expressiva caracterização geral das danças de paulitos (Matellán, 2001:61):

Formalmente, as danças de paulitos consistem numa sucessão de cenas curtas nas quais os bailadores entrecercam os seus paulitos de acordo com os sons emitidos por um instrumento. Estas cenas dão forma a uma espécie de “suite” e chamam-se laços, sendo cada um dançado segundo uma canção que lhe dá o nome. Os seus textos são repetidos várias vezes em cada laço, servindo para que os bailadores melhor recordem os movimentos que devem efectuar. É tão importante atender à parte musical, que marca o ritmo do entrechoque dos paulitos, como à parte textual...

O ritmo é fundamental na dança de paulitos, pois sobre ele “descansa” a melodia que é executada pelo gaiteiro e graças a ele se dança de forma sincronizada, com a ordenação requerida pela coreografia rígida de cada lhaço. Ângelo Arribas, popular gaiteiro e tamborileiro, mas também muito apreciado tocador da caixa de guerra, considera que o ritmo deve ser fundamentalmente assegurado por este instrumento: *A caixa é o ritmo e o bombo é o passo. Quando a caixa se engana, enganam-se também os dançadores.*



A caixa é o ritmo..., diz Ângelo Arribas. Da esquerda para a direita: Alfredo Ventura; Caixeiro de S. Martinho e Ângelo Arribas

⁵⁰ Foi publicado o disco *Mirandun, Mirandela... Chants et musiques du Concelho de Miranda do Douro (Trás-os-Montes, Portugal)*, Mémoires Sonores, GEMP/La Talvera, França, Ref. GEMP 481995.

O ritmo dos lhaços é, naturalmente, muito rígido porque as características intrínsecas de uma dança que exige a perfeita coordenação entre todos os oito dançadores não o permitiriam de outra maneira, não havendo lugar para improvisos e quejandos.

De uma simples análise rítmica dos lhaços facilmente se depreende que são tocados em compasso binário, com os paus a baterem entre si e/ou a entrechocarem (tal como o bombo) segundo as sílabas acentuadas nas letras (estas não raro foram mesmo adequadas para tal efeito, assumindo por isso sentidos dificilmente compreensíveis). A etnomusicóloga Fuencisla Álvarez Collado (Collado, 2015:32), que tem efectuado intenso e rigoroso trabalho de campo em terras segovianas sobre a dança de palos, atribui ao acompanhamento pelos paus funções muito bem definidas:

O acompanhamento dos palos corresponde a um obstinato rítmico, apenas variado em cada uma das partes da estrutura melódica. Por obstinato entendemos, neste caso, uma estrutura rítmica de pelo menos um compasso, repetida tantas vezes quanto seja necessário e cujo final coincide com o final de cada estrutura melódica. Assim mesmo, o ritmo que executam os palos corrobora a estrutura da dança, ou seja, como toda a peça musical, nas danças de palos verifica-se, de um modo geral, a divisão em introdução/dúas partes/conclusão, sendo os palos e não só a coreografia recolhidas os encarregados de marcar a diferença das mesmas.

O ritmo, é, portanto, muito fixo, porque serve a dança; se assim não fosse, a coordenação de movimentos entre os dançadores não seria possível. Por outro lado, em boa parte assentam na estrutura rítmica muitas das variantes dos laços que se conhecem entre dançadores de diferentes aldeias.



Estas exigências da dança requerem ao gaiteiro uma criteriosa integração dos ornamentos aos quais normalmente recorre para “ilustrar” o seu estilo interpretativo dos laços – de um modo geral picados, batimentos e mordentes (ou trilos) – sem dispor da mesma liberdade da qual dispõe, por exemplo, nos toques de passacalhes e outros espécimes, inclusive de bailes mais leigos e menos coreografados, caso da “Bicha”, por exemplo.



O acompanhamento instrumental das danças de paulitos tem vindo a apresentar-se com uma acentuada tendência para a uniformização, sobretudo determinada pela progressiva redução de lhaços no repertório dos grupos, numa opção clara pela escolha dos que melhor servem o espectáculo de representação e que se tornaram arquétipos da dança. Por conseguinte, na actualidade, torna-se prática corrente cada vez mais alargada a possibilidade de um mesmo gaiteiro conseguir assegurar a função de acompanhamento sem grandes problemas de adaptação dos dançadores de vários grupos, nomeadamente quando se trata dos mis jovens dançadores ou dançadoras.

O acompanhamento instrumental proporcionado pelo tamborileiro, tocando em simultâneo a flauta pastoril e o tamboril, conheceu grande popularidade sobretudo na área da chamada raia seca, no norte do concelho de Miranda do Douro, sendo hoje meramente residual e esporádico. Trata-se de um tipo de acompanhamento instrumental que requer virtuosas qualidades de execução, sob pena de os dançadores não terem um suporte seguro para as respectivas evoluções. A dificuldade em restaurar esta tradição remete para a fraca expressão que tem, na actualidade, a arte do tamborileiro, confinada a uma escassa meia dúzia de executantes, todavia todos de inegável excelência, como é o caso de Aureliano Ribeiro, Ângelo Arribas, Célio Pires, e Henrique Fernandes, entre poucos mais.



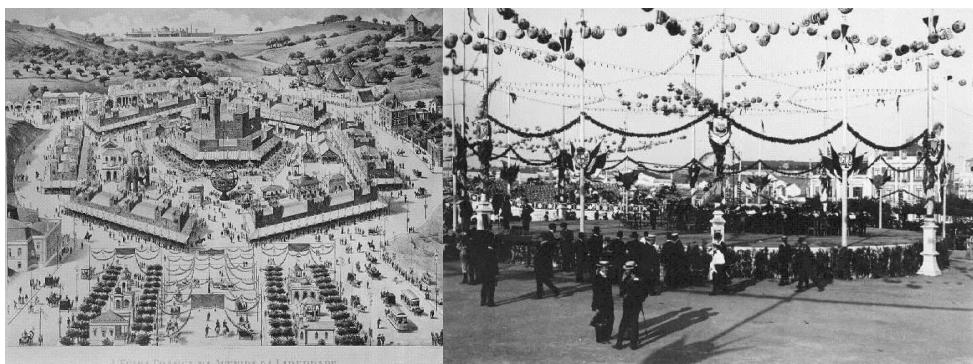
Representantes actuais da expressiva tradição de fraiteiros e tamborileiros das terras de Miranda do Douro. Da esquerda para a direita: Ângelo Arribas (Freixiosa), Aureliano Ribeiro (Constantim), Célio Pires (Constantim), Abílio Topa (Freixiosa) e Henrique Fernandes (Sendim).

Pela importância que reveste a parte final dos laços, designada Bicha, afigura-se-nos de abordar com mais detalhe esta parte específica da dança no capítulo consagrado aos laços. As danças de frente ou em filas, das quais a Bicha é um exemplo assaz eloquente, de reconhecido gosto popular, permitem a participação de um número indeterminado de dançadores, pelo facto de se poder registar a sua incorporação em qualquer altura, o que acabaria por ser determinante para o serpenteado (característico e definidor das chamadas “danças animalistas”) no espaço performativo.

Sendo certo que não há baile sem música – e esta tem como elementos constitutivos a melodia e o ritmo – a dança da Bicha é por ela regulada e ordenada, desempenhando o ritmo – o mais simples de todos, um binário simples, – um papel fundamental (sem que isto signifique que possa ser dissociado da melodia), na medida em que é o “princípio gerador dos movimentos dos bailes.” (Alonso, 2006)

A sucessão continuada dos passos de dança foi descrita (Sachs, 1938) como parte integrante e definidora de um “movimento descontraído e gratuito, que evita um traçado orientado para um objectivo”. Não deixa de ser assaz revelador o carácter cílico acentuadamente circular-repetitivo do ritmo musical da Bicha, sendo o respectivo ritmo o pulsar fundamental da dança.

VIAGENS HISTÓRICAS DOS PAULITEIROS



Feira Franca instalada na Avenida da Liberdade, Lisboa, em Maio de 1898, por ocasião das comemorações do IV Centenário da Descoberta do Caminho Marítimo para a Índia, 1498-1898. Neste espaço actuaram os Pauliteiros de Constantim. Foto: Arquivo Municipal de Lisboa.

LISBOA, 1898

A viagem da revelação

De acordo com os registos disponíveis e conhecidos, terá sido em 1898 que se verificou uma das primeiras saídas de um grupo de pauliteiros mirandenses para fora da Terra de Miranda e ultrapassando a região transmontana. Tal facto histórico ocorreu por ocasião das Comemorações do IV Centenário do Descobrimento do Caminho Marítimo para a Índia por Vasco da Gama, por iniciativa do Conselheiro Luciano Cordeiro, secretário perpétuo da Sociedade de Geografia de Lisboa, com a indispensável colaboração de Albino de Moraes Ferreira, que conhecia os mirandenses e que tratou das questões relacionadas com o alojamento do grupo na capital do reino.

Tratou-se, portanto, de acto pioneiro na divulgação de uma parte muito expressiva do folclore musical mirandês, tendo Moraes Ferreira explicado à Rainha D. Amélia, em alocução proferida aquando da deslocação do grupo ao Paço Real para uma régia exibição, as origens da dança *que muitas pessoas têm metido a ridículo por não a compreenderem*, conforme fez notar o cronista do jornal diário *O Século*, na sua edição de 24 de Maio de 1898.

Esta actuação foi, de facto, totalmente decisiva para a definitiva chamada de atenção para as emblemáticas danças dos pauliteiros, então maioritariamente entendidas como filiadas nas chamadas *danças pírricas*, de inegável alma guerreira, a que não foi alheia a divulgação nesse sentido efectuada por aquele que é considerado como tendo sido um dos baluartes do integralismo lusitano, Ferreira Deusdado.

Refira-se, de passagem, que alguns membros do grupo mirandês – *rapazes de boa aparência*, segundo rezam as crónicas jornalísticas da época – ostentavam condecorações como a Medalha D. Amélia, testemunhando participações nas campanhas africanas que resultaram na prisão do régulo Gungunhana. Mirandeses estes que, na presença da Família Real, não perderam a oportunidade para agradecer, de viva voz, a manutenção da comarca de Miranda do Douro.



Sala Portugal, Sociedade de Geografia de Lisboa, 1898.⁵¹



Panfleto da actuação no Coliseu dos Recreios

Ainda de acordo com os relatos da imprensa, o grupo mirandês era constituído por elementos maioritariamente provenientes de Constantim – que era *a povoação mirandesa onde então melhor se dançava*, segundo o Padre Mourinho – a saber: Manuel Cristal, Manuel Fernandes, Manuel Inácio Antão, António Luís Ribeiro, António Lopes Dias, José Francisco Martins, José do Nascimento, Manuel Raposo, Manuel Genísio, Manuel José Lopes, José Luís, Manuel Brandão e Francisco Garrido Brandão.

O grupo era integrado por dez dançadores, embora actuassem apenas oito, por razões que a imprensa não deixou de fazer notar de forma assaz esclarecedora (*O Século*, 1898: 21/5): *Trazem dois de sobressalente, para o caso de que algum se inutilize nos exercícios a que se entregam.*

Registou-se, como se pode constatar pela simples leitura da listagem dos integrantes da comitiva, a presença Manuel José Lopes, o popular gaiteiro da Freixiosa, Tiu Pepe, instrumentista suscitou comentários do mesmo modo assaz reveladores por parte do cronista no citado jornal (*O Século*, 1898: 21/5): *A orquestra compõe-se de um tocador de gaita de foles, exímio tocador de pífano e tambor, que os dirige, e um tambor e um bombo.*

Manuel José Lopes actuou tendo por companhia do tamborileiro Manuel Raposo, dito *Tiu Tamborileiro*, de Constantim, mas apenas quando se realizaram os desfiles pelas ruas de Lisboa. No entanto, é muito provável que o tamborileiro também tenha acompanhado as danças dos pauliteiros, na medida em que nas povoações da raia seca tal sucedia com muito frequência, sobretudo na aldeia de Constantim (o que ainda sucede no presente).

São quase completamente omissas as informações acerca dos repertórios dançados pelos Pauliteiros de Constantim em Lisboa em 1898, surgindo apenas a genérica designação de *lhacos* e uma referência expressa a uma *murinheira* (*O Século*, 1898: 21/5): *Tangem castanholas e servem-se de uns paus rígíssimos, como os lutadores das danças pírricas, para executarem várias evoluções a compasso, fazendo várias voltas e batendo com os paus uns nos outros. Bailam diferentes danças, a que chamam laços, sempre com uma presteza inacreditável, fazendo evoluções e dançando, como uma murinheira, no fim da quadrilha, dando um saltinho ao terminar o bailarico.*

Embora também aqui sejam escassas as informações referentes ao vestuário utilizado pelos tocadores (é de admitir que trajavam de forma “normal”, sem qualquer cariz de representação folclórica), o mesmo já não sucede relativamente aos dançadores (*O Século*, 1898: 21/5): *Vestem calça e colete negro, tendo este, nas algibeiras, umas pequenas toalhas brancas, com fitas de cores, fitas*

⁵¹ Sessão solene do início das comemorações do IV Centenário da Descoberta do Caminho Marítimo para a Índia, 1498-1898, na qual estiveram presentes os pauliteiros mirandeses. Foto: Arquivo Municipal de Lisboa.

que se repetem nas costas e nos ombros. Vêem com mangas de camisa e ostentam um largo chapéu redondo, com fitas de cores e lantejoulas.

Acontece, porém, que esta descrição refere não apenas o vestuário utilizado durante as actuações pelas ruas de Lisboa mas também o das actuações oficiais, nunca se tendo nesta deslocação a Lisboa apresentado a trajar as enáguas. E, por último, uma referência especial para o facto de falarem *o dialecto mirandez*, *difficilimo de comprehendender*.

Mas regressemos à participação do grupo nas Comemorações do IV Centenário do Descobrimento do Caminho do Caminho Marítimo para a Índia por Vasco da Gama: no dia 23 de Maio de 1898, na imprensa lisboeta, publicou-se um anúncio publicitário da realização, no dia seguinte, no Colyseu dos Recreios, situado na Rua de Santo Antão, uma *RÉCITA DE GALA – FESTA ÚNICA ESPECTÁCULO ETHNOGRÁPHICO* com o concurso e a autorização da Comissão Central Executiva do Centenário, com exibição de todas *as novidades e atractivos mandadas vir expressamente pela mesma Comissão para as festas do centenário*, a saber:

- . Os *Vatnas da Manga de Chopes de Inhambane* – Danças, músicos e exercícios de guerra;
- . Os *Negros da Guiné Portuguesa* – Cantos, jogos guerreiros e danças típicas;
- . A *Troupe de Miranda do Douro* – Que executará a sua original e característica “Dança dos Paulitos”.

De acordo com o que foi então publicado na imprensa lisboeta, *a pedido de muitas pessoas e pelo facto de não haver na feira franca instalação suficiente para num conjunto apresentar todas aquelas curiosidades que tanto têm prendido a atenção de Lisboa* (O Século, 1898: 25/5), a Comissão Executiva decidiu negociar com a Empreza do Colyseu (onde se realizava a referida “feira franca”) a *repetição do notável espectáculo ethnográphico* no dia 25 do mesmo mês, conforme consta de novo anúncio publicado em vários órgãos da imprensa da capital, imprensa esta que não deixou nunca de referir que *foi recebida com aplauso a dança dos paulitos ou mirandeza, como vulgarmente é conhecida*.

No entanto, as actuações do Tiu Pepe e respectivos acompanhantes e dançadores não se limitaram às aplaudidas apresentações perante a Família Real e no Colyseu dos Recreios nos dias 24 e 25 de Maio de 1898: no dia 21 do mesmo mês já a imprensa noticiava que ...os *mirandeses andaram ontem por diversos sítios da cidade, exibindo as suas danças características, os oito rapazes de Miranda, contratados pela Sociedade de Geografia, que bailaram em frente de algumas redacções, das casas de alguns conterrâneos ilustres, da Sociedade de Geografia, no Rocio e na Avenida*, actuações estas nem sempre bem recebidas pelas autoridades policiais (O Século, 1898:21/5): *Depois de terem executado algumas danças em frente do nosso jornal, o polícia 403 chegou-se ao pé do mestre da dança e disse-lhe: “Não permito ajuntamentos de mais de uma pessoa. Isto aqui é um jornal suspeito! Girem!” E sem se lembrar de que cometia uma arbitrariedade e de que dava provas de uma notável estupidez, que bem contrasta com a cordura com que a polícia tem procedido, intimou-os a que seguissem, obedecendo os rapazes com grandes protestos do público que assistia à festa.*

Cartas escritas em 1898

Estes documentos fornecem-nos tão curiosas como interessantes informações sobre a visita a Lisboa dos pauliteiros de Constantim, com observações que ilustram bem o modo de ser e de pensar dos mirandeses, com saborosas pitadas de humor crítico.

Publicadas no jornal “O Século”, na “Revista de Educação e Ensino” e na obra “Dialecto Mirandez”, de Albino de Moraes Ferreira, trata-se de quatro documentos que Amadeu Ferreira considerou serem importantes para a história da Língua Mirandesa (efectuou a sua revisão de acordo com a Convenção Ortográfica em vigor), atribuindo a escrita de pelo menos duas delas a Francisco Garrido Brandão, um dos integrantes da comitiva que se deslocou a Lisboa.

Na carta publicada na edição de 31 de Maio de 1898 do jornal “O Século”, dirigida aos habitantes de Lisboa por todos os membros e datada de 27 de Maio desse mesmo ano, declaram que *estamos muito agradecidos a todas as classes de gente, que nos estimaram muito e mais do que*

éramos dignos, dando conta de que já é tempo de regressarmos às nossas casas, pois temos saudades das nossas mulheres, das raparigas, das aradas, das orelhas e de tudo. E não podia faltar o convite: Se alguém desta cidade nos procurar lá, teremos umas sopicas para lhes oferecer e uma pinguita do nosso vinho.

Na carta datada de 1 de Junho de 1898 e publicada na “Revista de Educação e Ensino”, dirigida a Albino de Moraes Ferreira, faz-se um relato da viagem, com um final algo atribulado por causa dos meios de transporte: *Ficamos enfadados depois de ter acabado o comboio, porque viemos em carro de bois, a cavalo e como se pôde.*

O regresso à terra (Constantim) foi divertido, com as peripécias contadas aos seus conterrâneos a suscitarem gargalhadas. E deram conta de algumas preocupações: *Queremos dizer-lhe que vimos por aí muitas grandezas mas também nos parece que há muita fome encoberta; porque as mulheres são todas senhoras, muito delgadinhas e direitas, nem se podem dobrar de tão tesas que andam: parece que não bebem vinho, que só comem pão-de-ló e chá!*

Esta toada de humor perpassa também numa outra carta, datada de 1 de Junho de 1898 e assinada por Francisco Garrido Brandão, quando se dá conta de um episódio ocorrido durante uma actuação improvisada numa das ruas lisboetas por eles percorridas: *Uma vez estivemos a dançar à porta do Café Sniço e uns fidalguitos pediram-lhe (a Albino de Moraes Ferreira) para que nós ali dançássemos e, no final, quando o dançador foi com o chapéu eles botaram dez réis! Bom, não teriam mais, coitadicos!, mas estavam bem arranjados, com sua cadeia de relógio e tudo... Se fossemos a dividir os dez réis pelos 14, ai Jesus! Boa jeira!*

Mas não deixaram de expressar também os seus agradecimentos a várias pessoas que os ajudaram em Lisboa – Luciano Cordeiro, Capitão Beça, Albino de Moraes Ferreira, que *gostariam de ver por cá mas os caminhos de Mogadouro para este lado estão muito trabalhosos para quem está acostumado a bons passeios, bem planos, como os que há por aí* – relatando com minúcia o modo como foram tratados pelas filhas do Conselheiro Luciano Cordeiro: *Que boa pichelada de vinho fino que nos deram, com rosquilhas! Para nos ouvirem até se puseram a chalaçar com nós, “se nos gostaram as pequenas de Lisboa?”; dissemos-lhes que sim mas que na nossa terra também havia moças, bem tiradas das canelas e bem gordas.*

Não deixaram, ainda, de lamentar não terem visto o deputado da região – *...era tanta gente, ai Jesus!, nem mil feiras de Sendim, todas reunidas...* – com um contundente recado final: *Boa vontade tínhamos que um nosso vizinho nos arranjassem uma estradita para Espanha ou para o Mogadouro. Muitos deputados temos nós feito, mas nada nos fazem!* e, do mesmo modo, insurgiram-se contra um deputado que foi por eles eleito e que, ainda por cima, lhes chamou “galegos”. A crítica foi imediata: *Se houve já um que disse que tinha muita pena por serem os galegos que o levaram para as Cortes! E esta?! O que uma pessoa faz quando anda pelos votos, e depois ainda nos chama galegos! Nós, graças a Deus, sim, somos mirandeses, mas nunca andamos aos recados, nem carregamos ás costas como burros: temos vacas e éguas.*

Um artigo polémico

Nesta altura, foi publicado na edição de 19 de Maio de 1898 do jornal “Diário de Notícias”, um artigo da autoria de Ferreira Deusdado, intitulado “A dança mirandeza no cortejo cívico”. Trata-se de um artigo que retoma a filiação da dança de paulitos nas chamadas danças pírricas, dando continuidade à formulação exarada por João Pessanha, professor do Liceu de Bragança, em 1886 na “Revista de Educação e Ensino”, tese esta que só em meados do século XX viria a ser definitivamente refutada, pese embora que um tal equívoco ainda nos nossos dias seja por vezes merecedor de acolhimento nalguns textos de divulgação. Mas deste artigo retemos, ainda, algumas informações dignas de comentário ou realce:

1. Ferreira Deusdado refere que “há uns anos um grupo desses mesmos ingénuos camponeses também vieram ao Porto dançar numa festa”, o que desmente a ideia de que a viagem a Lisboa

tenha sido a primeira saída de terras transmontanas de um grupo de pauliteiros mirandeses, conforme surgiu em várias notícias e estudos.

2. Ferreira Deusdado refere que “a dança completa tem 16 figuras, 8 peões e 8 guias, como na falange macedónica”, não deixando ainda de informar que “há também a meia dança formada só de 8 figuras”, no que viria a ser, anos mais tarde, categórica e definitivamente desmentido por António Maria Mourinho.

3. Ferreira Deusdado informa-nos, ainda, que os principais laços, naquela altura, eram: *Lebre*, *Pombas*, *Vinte e Cinco*, *Acto de Contrição*, *Ofícios*, *Cavalheiro*, *Mirandense* (tratava-se, isso sim, do *Mirandum*) e *Berde*.

4. Não deixa de ser, por último, merecedora de reflexão, a informação fornecida por Ferreira Deusdado relativamente à posição dos sacerdotes sobre as danças de paulitos – “uma antiquíssima usança nas procissões, nas romarias, nas festas” – como referiu a dado passo do seu polémico artigo: *A dança dos paulitos vai desaparecendo, porque os párocos modernos não a consentem nas procissões, alegando que lhe distraem os fiéis e que é um divertimento pagão. Os antigos abades, além de gostarem da tradição, escudaram-se nos textos da Bíblia com a existência das danças religiosas.*



Pauliteiros de Constantim em Lisboa com o famoso gaiteiro Manuel José Lopes, dito Tiu Pepe de Freixiosa (1850-1924). Foto publicada em 1906 pela revista “Illustração Portuguesa”

LISBOA, 1906

Um regresso merecido

O sucesso alcançado pela comitiva mirandesa que se deslocou à capital portuguesa em 1898 foi determinante para o convite que lhes foi endereçado em 1906 pelo Grande Clube de Lisboa, entidade à qual foi confiada a organização, nesse ano, das Festas de Santo António de Lisboa. Na edição de 5 de Junho de 1906 do jornal “O Século”, foi publicada uma notícia dando pública informação de que (...) os bandos de rapazes e raparigas de Penafiel, Miranda do Douro, Gallufe e Coimbra continuaram nos seus ensaios, que nos dizem correrem animadíssimos, caprichando os diferentes ranchos em apresentarem o melhor possível os seus bailados e cânticos tradicionais. Tratava-se, porém, de informação não correcta no que se refere aos Pauliteiros de Miranda, na medida em que estes, de facto, não participaram nos referidos ensaios pois apenas se deslocaram para a capital no dia 10 de Junho, conforme notícia remetida pela delegação do Porto e publicada na edição de 11 de Junho do mesmo jornal, referindo expressamente que, justamente no dia 10, (...) Em direcção a Lisboa, passaram hoje na estação de Campanhã os pauliteiros mirandenses, que devem aí chegar de madrugada.

O convite endereçado aos Pauliteiros de Miranda provenientes de Constantim, tal como em 1898, por parte do Grande Clube de Lisboa foi enquadrado pelos critérios definidos para a organização das Festas de Santo António, denotando uma intenção em contribuir para a divulgação da cultura tradicional do país rural, conforme foi noticiado no dia 6 de Junho de 1906 nas páginas do jornal “O Século”: *Uma linda nota dos festejos será, decerto, a exibição dos ranchos de bailadores e cantadeiras de Miranda do Douro, Penafiel, Gallufe e Coimbra. Essas danças tradicionais e*

características, esses cantares tão simples, mas tão cheios de poesia dos nossos campos, darão um número encantador e que deve agradar sem reservas.

Neste mesmo sentido noticiava também um outro jornal lisboeta, o “Diário de Notícias”, na sua edição de 9 de Junho de 1906: *Uma linda nota dos festejos será, decerto, a exibição dos ranchos de bailadores e cantadeiras de Miranda do Douro, Penafiel, Galhufe e Coimbra. Estas danças tradicionais e características, esses cantares tão simples mas tão cheios da poesia dos nossos campos, darão um número encantador, e se todo o público o pode apreciar sem dificuldade, porque não há nestas festas qualquer vedação, os possuidores de palanques apreciá-lo-ão mais comodamente sentados nos seus respectivos lugares numerados.*

**Fotos do mítico gaiteiro Manuel José Lopes,
dito Tiu Pepe da Freixiosa**

Da leitura da imprensa da época, foi-nos dado constatar que, nesta segunda deslocação a Lisboa, os Pauliteiros de Miranda trocaram as calças pelas tradicionais enáguas: ... e, finalmente, o rancho dos Mirandeses, com os trajes especiais de saíotes de rendas e a sua dança dos paulitos, uma esgrima curiosíssima (in “Diário de Notícias”, de 14 de Junho de 1906); ... entravam no recinto os pauliteiros de Miranda, esquisitos nos seus saíos bordados e nas suas coroas de miosótis e malmequeres na cabeça (in O Século, de 15 de Junho de 1906); ... desde os pauliteiros mirandeses, com seu traje epígonos e a sua dança bárbara... (in “Ilustração Portuguesa”, de 25 de Junho de 1906).

Um dos pontos altos das Festas de Santo António de Lisboa de 1906 foi, sem dúvida, o cortejo nocturno realizado em 13 de Junho, organizado com uma preocupação assim exarada na edição de 10 de Junho de 1906 no Diário de Notícias: *As festas de Junho não terão por exclusivo o recreio dos foliões; alvejam principalmente a fomentar por uma forma agradável, o movimento das artes, das indústrias e do comércio.*

Com efeito, toda a estrutura da organização do cortejo obedeceu a um critério de enquadramento histórico das artes, da indústria e do comércio, com a seguinte sucessão (Diário de Notícias, de 9 de Junho de 1906): um pelotão de cavalaria; Fenianos, com os seus clarins, bandas de música, carros, cavalgadas, cavalos de estado; rancho de Mirandeses; carros reclamos; duas bandas; rancho de Penafiel; banda de música; rancho de Galhufe; automóveis enfeitados e iluminados; banda de música; rancho das Tricanas de Coimbra; carro do Grande Clube de Lisboa; banda de música; trens enfeitados e iluminados; carruagens das direcções dos Fenianos e do Grande Clube; cavalgada; banda de música; um pelotão de cavalaria.

De realçar a colocação do grupo de pauliteiros no início do cortejo, imediatamente após a grande representação dos Fenianos Portuenses, sendo o percurso à partida bem definido, de molde a suscitar a dispersão da população para assistir à sua passagem: Terreiro do Paço, Rua Augusta, Rossio (lado oriental e norte), Avenida (rua central), Rotunda, Rua Alexandre Herculano, Rua da Escola Politécnica, Praça do Príncipe Real, Rua D. Pedro V, Rua S. Pedro de Alcântara, Rua Larga de S. Roque, Rua Garrett, Rua Nova do Carmo, Rua do Ouro, Rua de El-Rei, Largo do Pelourinho, frente do Município, Rua do Arsenal e Terreiro do Paço.

No entanto, as Festas de Lisboa de 1906 não se limitaram ao grande cortejo das artes, comércio e indústria, sendo muito concorridas as chamadas festas da Rotunda, organizadas a partir de 14 de Junho, amplamente participadas pelo povo da capital, constituídas, segundo a generalidade da imprensa por “folguedos populares, danças e cantares típicos e regionais”, a cargo dos “ranchos de Miranda do Douro, Penafiel, Galhufe e Tricanas de Coimbra”.

As fotos disponíveis nos arquivos fotográficos do Arquivo Municipal de Lisboa documentam justamente o arraial instalado na Rotunda e na Avenida da Liberdade, sendo referenciadas como sendo seus autores Paulo Guedes (1886-1947) e Alberto Carlos Lima (18...-1949).

Embora na imprensa da época não sejam referenciados os nomes dos integrantes da comitiva mirandesa, bem ao contrário do que tinha sucedido em 1898, a respectiva validação das duas fotos com os Pauliteiros de Constantim, nas quais se encontram Manuel José Lopes (Tiu Pepe)

e Manuel Raposo (Tiu Tamboriteiro), foi de imediato e sem reservas efectuada por Clementina Rosa Afonso, bisneta do gaiteiro da Freixiosa, que não revelou a mínima hesitação. Mas a validação desta informação ser-nos-ia ainda fornecida por uma carta, escrita em mirandês e publicada na página 2 da edição de 15 de Junho de 1906 do jornal o Século, carta esta assinada por Albino Cristal, um dos elementos do grupo, dizendo expressamente que “é a segunda vez que a dança mirandesa vem a Lisboa”.



Pauliteiros de Constantim na Avenida da Liberdade, em Junho de 1906.

Finalmente dispúnhamos de fotos do mítico gaiteiro Tiu Pepe de Freixiosa, Manuel José Lopes, nascido em 9 de Abril de 1850 e falecido em 8 de Dezembro de 1924), que pela segunda vez se deslocara a Lisboa, acompanhando os Pauliteiros de Constantim.

Uma outra foto foi publicada na Ilustração Portuguesa⁵² com o grupo de pauliteiros e os respectivos instrumentistas. Do texto dedicado às Festas de Lisboa retemos o seguinte expressivo extracto: *Ali nesse iluminado palco, nesse improvisado estrado ao ar livre, - rodeado por uma multidão turbulenta e ávida, à moda pagã – ali todos, desde os “pauliteiros mirandeses”, com seu traje epígonos e a sua dança bárbara, desde os “ferreiros” de Penafiel com a arrogância viril dos seus grupos gentílicos, até às “floreiras” de Galhufe.*

⁵² Publicada na página 551, da II Série, com data de 25 de Junho de 1906.



O grupo de Pauliteiros de Cércio em Vila Real, actuando nas festas de Santo António (13 de Junho de 1932).

VILA REAL, 1932

Rodney Gallop na demanda dos Pauliteiros de Miranda

O musicólogo inglês Rodney Gallop,⁵³ colocado nos serviços da embaixada inglesa em Lisboa no início dos anos 30 do século passado, desde logo dedicou a sua atenção de investigador e colector à música tradicional portuguesa, que culminaria com a edição de obras a todos os títulos referenciais para a nossa bibliografia etnomusical assim como com a ida a Londres do Grupo de Pauliteiros de Cércio, sob os auspícios da prestigiada The English Folk Dance Society (Gallop, 1934:37):

Muito tempo depois de eu ter chegado pela primeira vez a Portugal, na primavera de 1931, vi, entre uma série de postais ilustrados com tipos regionais, um que despertou o meu especial interesse: representava um jovem com um chapéu preto largo, com um lenço frouxamente colocado ao pescoço e dois pequenos e pesados paus nas suas mãos. Por trás dele estava um tocador de tambor e um gaiteiro, o que parecia confirmar a ideia que primeiro me

⁵³ Rodney Alexander Gallop nasceu em 1901 em Folkstone (Inglaterra) e faleceu em 1948, vítima de doença prolongada. Com o objectivo de adquirir sólidos conhecimentos na área da diplomacia, Rodney Gallop frequentou o prestigiado King's College de Cambridge, tendo então desenvolvido um interesse muito especial pelas línguas e pelas culturas estrangeiras. A carreira diplomática, profissionalmente exercida a partir de 1923, levou-o a cidades tão distintas como Belgrado, Atenas, Lisboa, Ciudad de México e Copenhaga. Destas suas múltiplas andanças resultaram vários trabalhos, entre os quais destacamos alguns dos que abordaram temas como a música e o folclore em Portugal: *A Book of the Basques* (Macmillan & Co., Ltd., Londres, 1930); *The Traditional Dances* (Methuen & Co., Ltd., Londres, 1935); *The Development of Folk Song in Portugal and the Basque Country* (Musical Association, Londres, 1935); *Portugal: A Book of Folk Ways* (Cambridge University Press, Cambridge, 1936); e *Cantares do Povo Português* (Instituto de Alta Cultura, Lisboa, 1937). Rodney Gallop, quando exerceu as funções de secretário na Embaixada de Lisboa, efectuou trabalho de recolhas musicais da tradição oral em Terras de Miranda, sobretudo na aldeia de Cércio, cujos grupos de pauliteiros sempre foram considerados como sendo dos mais expressivos do Planalto Mirandês (em 1932 o musicólogo norte-americano Kurt Schindler tinha já efectuado registo n esta aldeia).

ocorreu de que, algures em Portugal, deveria existir uma dança ritual de paus por homens, que seria, sem dúvida, mais um elo da longa cadeia de danças ceremoniais existentes na Europa, das quais as danças bascas de espadas e as nossas morris eram já exemplos familiares. A partir daquela altura tracei um plano, inicialmente vago mas rapidamente mais definido, para ver esta dança e, no caso de ser suficientemente interessante, de obter para ela um convite para visitarem Londres como convidados da English Folk Dance Society.

No entanto, o entusiasmo inicial de Rodney Gallop foi quase de imediato arrefecido, quando o secretário da Embaixada da Inglaterra se apercebeu de que uma deslocação de Lisboa até à “quase lendária província”, como designou então Trás-os-Montes o escritor Camilo Castelo Branco, não seria tarefa fácil para o Baby Austin que seria para o efeito disponibilizado. Acrescia, ainda, o facto nada estimulante de a carta remetida por Rodney Gallop ao presidente da câmara de Miranda do Douro – simplesmente perguntando-lhe quando é que poderia assistir a uma exibição da dança dos pauliteiros – ter ficado sem qualquer resposta.

Quis o acaso que cerca de um ano depois da sua chegada a Portugal, chegassem às mãos de Rodney Gallop uma notícia publicada nos jornais, dando conta de que um grupo de pauliteiros de Miranda iria actuar, no dia 13 de Junho de 1932, nas festas de Santo António, na cidade transmontana de Vila Real, sem dúvida de menos difícil acesso do que Miranda do Douro. Perante tão atraente possibilidade de contacto bem menos demorado e consideravelmente mais facilitado, Rodney Gallop não desperdiçou uma tão atractiva oportunidade, tendo-nos deixado expressiva narração da sua chegada ao burgo vila-realense (Gallop, 1934:38):

Acerçamo-nos de Vila Real pelo Vale do Douro, onde se encontram as vinhas do vinho do Porto, com muitos nomes familiares nos painéis publicitários e nas cartas de vinhos. O que mais recordo da cidade de Vila Real é a banda local: incluía apenas grandes tambores, uma centena deles a tocar na rua do nosso hotel, pelo que durante cerca de meia hora não conseguimos sair do hotel. Foi aí que, mais tarde, vimos pela primeira vez, a Dança dos Paulitos, tendo eu então decidido tudo fazer para os lerar a Londres.

Uma viagem a Londres

Da actuação do grupo de pauliteiros mirandeses provenientes da aldeia de Cércio – actuação que estava integrada nas Festas de Santo António, em Vila Real –, Rodney Gallop chegou a uma primeira mas desde logo definitiva como obsessiva conclusão: teria de os levar a Londres, ao grande festival de canto e de dança que aí anualmente se realizava com pompa e circunstância, concretizando desse modo uma ideia que lá lhe foi sugerida pelos postais ilustrados que encontrou em Lisboa, na primavera de 1931 (uma altura em que já trabalhava como secretário da embaixada inglesa). Um certo paralelismo com as tão famosas como populares *morris dances* inglesas tinha-lhe vindo a reforçar a certeza do interesse que uma tal actuação não deixaria de despertar em Londres.

São de grande importância todas as informações constantes do que então escreveu sobre este primeiro encontro, como, por exemplo, no que se refere ao vestuário usado pelos pauliteiros mirandeses de Cércio (Gallop, 1934:39):

Quando os vi pela primeira vez usavam camisas brancas, calças escuras e coletes adornados com fitas coloridas. Dos bolsos dos coletes pendiam lenços caprichosamente colocados. À volta dos seus pescoços usavam lenços coloridos de seda, com as pontas unidas por um anel à altura do peito. À volta dos seus largos chapéus, usavam fitas de seda azul e amarela nas quais enfiavam raminhos de flores artificiais.

Esta descrição, nomeadamente no que se refere ao uso de calças, assume grande relevância, na medida em que, como veremos a seguir, após a viagem a Londres, onde usaram enáguas, os pauliteiros não mais deixarão de as usar nas suas actuações. Sendo vestuário bem mais caro do que as calças tradicionais, conseguiram os apoios indispensáveis para a aquisição das saias aquando da ida a Londres e não mais as deixaram de usar, até porque consideravam ser essa a tradição a preservar. Se tivermos em conta que o traje era pertença do dançador e não do colectivo organizado no qual se integram, como sucede na actualidade, compreende-se da

dificuldade em se suportar esse custo em tempos de vida bem mais difícil do que na actualidade, ao que era ainda adicionado o facto de então os grupos se produzirem para determinadas ocasiões festivas e depois se extinguirem como tal, dando lugar aos novos grupos de dançadores.

A citada descrição sobre as características da indumentária dos pauliteiros de Cércio encontra-se documentada por uma foto que foi inserida num livro intitulado “Aureliano Barrigas – Fotobiografia” (Amaral Neves, 2010:53)⁵⁴ – que, tanto quanto nos é dado saber, é a única foto disponível a testemunhar a actuação do grupo nas Festas de Santo António, em Vila Real, no ano de 1932 – sendo de realçar, portanto, o facto de o grupo não se ter apresentado com as enáguas, o que, no entanto, viria a acontecer menos de dois anos depois, quando se exibiram no palco do Royal Albert Hall, em Londres, como fez questão de o assinalar Rodney Gallop (Gallop, 1934:39):

Quando vieram a Londres, usavam ainda as enáguas, então adornadas de lenços, que era o modelo tradicional do traje há quarenta ou cinquenta anos atrás e que decidiram reviver para esta ocasião.

O êxito alcançado aquando da sua deslocação a Vila Real em 1932, levou a que fossem de novo convidados para regressarem a esta cidade transmontana, actuando nas Festas de Santo António em 1934, passando então já a usar as saias, conforme o documenta uma foto então efectuada.



O grupo de Pauliteiros de Cércio foi de novo actuar em Vila Real, em 1934, nas festas de Santo António, usando já as saias que tinham sido adquiridas para a actuação em Londres em Janeiro desse mesmo ano.

⁵⁴ A foto foi efectuada no então designado “Passeio da Carreira de Cima”, posteriormente “Passeio público da Cidade de Vila Real” e actualmente “Jardim da Carreira”, de acordo com informação fornecida por Luís Costa Ribeiro (que nos digitalizou a foto, a partir do referido livro, o que muito agradecemos).



Capa do “Diário de Lisboa” de 31 de Dezembro de 1933

LONDRES, 1934

Chegada a Lisboa a caminho de Londres

Foi um grande acontecimento a deslocação a Londres de um grupo de pauliteiros mirandeses, sendo notícia – inclusivamente de primeira página – em todos os jornais nacionais (do Porto e de Lisboa), ficando a testemunhar aquela que foi, sem qualquer dúvida, uma viagem histórica muito importante para todo o processo de internacionalização das danças de paulitos que se seguiu. E os ecos do que a imprensa estrangeira publicou – desde Madrid a Londres – depressa se fizeram ouvir pelas lusas terras:

Um grupo de camponeses, duma região montanhosa portuguesa, executará a sua dança tradicional no “Albert Hall”, no dia 6 de Janeiro.

Serão hóspedes da “Sociedade Inglesa de Danças e Canções Populares”, cuja secretária, a senhora F. C. Jenkins, disse ao “News Chronicle”⁵⁵.

Quando lhes perguntaram se queriam vir a Inglaterra e a Londres, inquiriram: Onde é isso? A que distância fica? Informados de que a viagem durava três dias, responderam que um passeio de três dias, a pé, não era nada para eles.

⁵⁵ Edição de 18 de Dezembro de 1933.

O grupo compõe-se de onze moços que nunca saíram da sua aldeia, situada nos arredores da pequena cidade de Miranda, no canto nordeste de Portugal. Os camponeses executam a tradicional “dança dos paulitos”, que só exibem uma vez por ano, em Miranda, no dia de Santa Bárbara. Dançam com trajes próprios, de saias, e com música de gaita e tamboril. A “Sociedade” afirma que esta dança nunca foi vista fora de Portugal.

Esta notícia, publicada na edição de 18 de Dezembro de 1933 do jornal londrino *News Chronicle*, confirmava a concretização dos esforços desenvolvidos por Rodney Gallop (que fora secretário da embaixada inglesa em Portugal, na medida em que tinha já então cessado funções como tal), na sequência de recomendações que lhe foram endereçadas por Bustorff Silva e pelo Conde de Aurora.

O grupo mirandês chegou a Lisboa no dia 29 de Dezembro de 1933, tendo actuado no Teatro do Ginásio, por iniciativa do Secretariado da Propaganda Nacional (cujos serviços internos eram chefiados por Artur Maciel). Mas, durante a tarde, depois de terem sido apresentados na sede daquele organismo, fizeram algumas demonstrações para a imprensa no Parque Infantil de S. Pedro de Alcântara, imprensa esta que recebeu um texto com “pormenores” sobre a origem das danças dos paulitos (*Diário da Manhã*):⁵⁶

Estabeleceu-se há tempos uma controvérsia sobre se a dança dos “paulitos” era guerreira ou religiosa. Houve quem afirmasse que se tratava duma adaptação da dança pírrica. Mas, segundo investigações a que procedeu o erudito abade de Baçal, padre Francisco Manuel Alves, provou-se que esta dança é de origem sagrada. É muito aceitável esta hipótese, porque os homens não dançam com instrumentos guerreiros, lanças ou outros, mas com pequenos paus.

Esta dança tem trinta marcas diferentes,⁵⁷ a que se chama “lbaços”, e que são bailados ao som da gaita de soles e dos tamboris. E é, por vezes, acompanhado por canções, em dialecto mirandês, e de carácter popular. Vêm quase todas elas no “Romanceiro” de D. Ramón Menéndez Pidal. Geralmente estas danças e estas canções exibem-se, em Miranda, nas festas de Santa Bárbara e do Corpus Christi.



Foto publicada no jornal ABC de Madrid.



Nos bastidores do Royal Albert Hall, Londres.

⁵⁶ Edição de 30 de Dezembro de 1933, pág. 6.

⁵⁷ Informação que peca por manifesto defeito na medida em que ultrapassam as seis dezenas o número de laços já inventariados à época.

A imprensa da época fornece-nos preciosas informações sobre a constituição e a indumentária do grupo – cujos elementos eram todos provenientes da aldeia de Cércio, dirigidos por Aníbal Nascimento Raposo, que se apresentava trajando a capa de honras mirandesa descrita como sendo *um largo capote de burel azeitona, com aplicações em recorte do mesmo tecido e um típico capuz também de recortes interessantes*.

Os oito dançadores eram: Adriano Domingos, Amador Marques Delgado, António Maria Carvalho, José Carvalho Raposo, José Maria Calejo (guia direito da ponta de saída), Lázaro Augusto Carvalho, Porfirio Augusto Martins e Virgílio dos Anjos Marques. Estes oito dançadores encontravam-se vestidos de tal modo que a imprensa lisboeta foi pródiga em muito expressivas descrições, como sucedeu, por exemplo, no Diário da Manhã:⁵⁸

A aparição dos pauliteiros causou sensação pelo ineditismo das suas danças e característico dos seus trajes: saíotes brancos bordados, em tudo semelhantes às chamadas “roupas brancas” usadas pelas damas do século passado; corpetes de burel acastanhado ou preto, autêntica indústria nacional e local; meias grossas de lã, com tarjas pretas, fabrico caseiro; lenços regionais, à minhota e chapéu braguês, preto ou amarelo, enfeitado com penas, flores e fitas de várias cores.

E, no Diário de Lisboa⁵⁹, a descrição fornecida sobre a indumentária dos Pauliteiros de Cércio – sem dúvida extraída da nota oficial que tinha sido distribuída à imprensa e que tivera em Raul Teixeira um dos seus artifícies – foi a seguinte:

Os oito dançarinos, que manejavam com a maior agilidade uns paus pequenos, com cerca de 40 centímetros de comprimento, com os quais marcam o compasso, batendo uns nos outros, vestem os trajes característicos da sua região, que há cerca de 50 anos não apareciam em público:⁶⁰ chapéu braguês preto ornamentado com fitas e flores; coletes de “pardo” que é um burel de fabrico local, garnecidos caprichosamente; saias brancas, com o saiote de baeta vermelha, e lenços de seda de várias cores. A policromia é uma das características da indumentária mirandesa. As próprias meias são de lã branca com uma silva preta, e os sapatos, de cabedal branco, são também ornamentados a cores.

Ainda sobre a questão da indumentária pronunciou-se Raul Teixeira – tal como foi anteriormente referido, a ele se ficou a dever uma boa parte da informação disponibilizada oficialmente para a imprensa – na já citada conferência de 29 de Dezembro de 1933, no Teatro do Ginásio, como segue:⁶¹

E pois que de indumentária falei, é o momento de esclarecer que os Pauliteiros vão a Londres com trajes expressamente mandados executar e que são os tradicionalmente castiços com que já há cerca de 50 anos não exibiam, devido ao seu elevado custo e à dificuldade em encontrar lenços de seda de velho padrão, que tende a desaparecer, para enfeite das tríplices saias brancas – as “ináugas”, como dizem em Miranda. Serviu de modelo aos trajes aquele que no Museu Regional de Bragança veste, na “Sala de Miranda do Douro”, um manequim que representa o Pauliteiro, traje este ao museu oferecido por um mirandês ilustre e culto, bairrista e apaixonado, investigador minucioso das tradições locais, e que é um dos mais prestigiosos representantes da magistratura portuguesa: – o Meritíssimo Desembargador da Relação do Porto, Sr. Dr. António Carlos Alves.

E, Raul Teixeira, depois de uma breve referência ao traje escocês (omnipresente em todas as observações “comparativas” que então se estabeleciam), remeteu-nos também para o traje dos instrumentistas que acompanhavam os dançadores, de algum modo lhe conferindo a mesma importância expressiva no conjunto folclórico:

Como os dançadores, os fatos do gaiteiro e dos tamborileiros são os que ainda vestem os habitantes de muitas povoações do aro de Miranda, trajes cheios de carácter no seu pardo caseiro, produto da rudimentar indústria local, a destacar-se bizarramente entre o guarda-roupa mirandês...

⁵⁸ Edição de 30 de Dezembro de 1933, pág. 6.

⁵⁹ Edição de 29 de Dezembro de 1933, pág. 5.

⁶⁰ O que não corresponde à verdade pois estiveram em 1906 em Lisboa e actuaram com saias.

⁶¹ In “Diário da Manhã”, edição de 30 de Dezembro de 1933, págs. 6,7 e 11.



Página do nº 194 da revista Ilustração Portuguesa, editado em 1934. A foto dos pauliteiros inserta no meio foi a que serviu de base para os azulejos que se encontram na estação de caminho de ferro de Duas Igrejas.

Aquando da sua chegada a Lisboa, a imprensa da capital não foi pródiga na publicação de notícias sobre os Pauliteiros de Miranda (Cércio), que chegaram mesmo a ser o tema exclusivo da capa do "Diário de Lisboa" (edição de 31 de Dezembro de 1933), um facto assinalável para a época!

Embora muitas das notícias tenham tido como fonte textos promocionais para o efeito elaborados e distribuídos às redacções pelo Secretariado de Propaganda Nacional, surgiram, no entanto, alguns dados que nos remetem para fontes informativas alternativas. Não deixa de ser curioso o facto de, neste mesmo jornal lisboeta, se referir que se deslocarão a Londres *apenas oito dançadores, que é o que se chama "meia-dança", porque não foi possível organizar a dança completa, pois não se encontra com facilidade 16 pauliteiros que conheçam completamente os segredos da sua arte* (o que António Maria Mourinho refutou por completo alguns anos mais tarde, quando abordou uma circunstancial apresentação de dois grupos dançando em simultâneo).

No que se refere aos tocadores – Francisco Martins, gaita de foles; Manuel Maria Calejo, caixa; e Francisco Maria Gonçalves, bombo, este não de Cércio mas de Águas Vivas – surgem referências especiais ao gaiteiro: *o da gaita já dobrou o cabo dos 70 e está ali para as curvas e para o nevoeiro londrino* (Diário de Lisboa, 1933:29/12-5); *o gaiteiro, de 70 anos, muito típico também* (Diário da Manhã, 1933: 30/12-6).



Os pauliteiros de Cércio em Londres, na Fleet Street, a caminho do Royal Albert Hall, onde actuaram em 6 Janeiro de 1934. Fotos disponibilizadas em 2012 por The English Folk Dance and Song Society (Londres).

Londres 1934, Royal Albert Hall

Sempre foi hábito da Sociedade convidar um grupo de dançadores de outros países para estar presente no Festival Anual, sendo estas visitas consideradas importantes por duas razões.

Em primeiro lugar, ajudam a alargar a influência crescente da música e da dança folclórica como instrumento propiciador da fraternidade internacional; e, em segundo lugar, proporcionam uma oportunidade anual para os dançadores ingleses poderem aumentar os seus conhecimentos e melhorarem os padrões do seu trabalho. É ambição da Sociedade a cooperação na organização de um Festival Internacional de Danças Folclóricas a ter lugar em Londres num futuro próximo.

Neste ano, a Sociedade tem o prazer de receber como convidados de honra os dançadores de paulitos de Miranda – os Pauliteiros das Terras de Miranda, provenientes do Nordeste de Portugal.

A pequena cidade de Miranda do Douro e as suas aldeias circundantes estavam, até ao presente, sem comunicações com o resto do país, sem ligações por estrada ou comboio. O grupo nunca tinha saído do seu País nem a Dança dos Paulitos tinha sido executada fora de Portugal.

Esta interessante dança tradicional é executada uma vez por ano apenas por jovens, num número de oito ou dezenas, em frente da Igreja de Santa Bárbara, no dia da festa patronal que se realiza no último domingo do mês de Agosto.

A dança consiste em cerca de vinte figuras coreográficas que são designadas pelas palavras com as quais se cantam as melodias das danças, quando não existe acompanhamento instrumental.

Porém, normalmente a música é assegurada por um gaitero e dois tambores.

Uma curiosa tradição determina que os dançadores devam usar saias. As figuras coreográficas das danças são todas características das danças do campo consistindo em caminhar, correr e saltar, enquanto que o intrincado bater dos paulitos, executado pelos dançadores que levam paus em ambas as mãos, constitui uma reminiscência das morris dances inglesas.

A Dança dos Paulitos foi descoberta pelo Sr. Rodney Gallop, há dois verões, quando realizou uma viagem pela província de Trás-os-Montes.

Este texto consta do programa oficial⁶² que foi distribuído ao público em 6 de Janeiro de 1934, durante The National Festival of English Folk Dance & Song, realizado no Royal Albert Hall pela English Folk Dance and Song Society e no qual participaram, como convidados de honra, os Pauliteiros de Cércio, de cujo conjunto instrumental tradicional (gaita de foles, caixa de guerra e bombo) fez parte o gaitero Francisco Martins, dito Tiu Niebes ou Tiu Chico Cabreiro.

Não foi, porém, uma participação de fácil concretização. Depois de os ter visto actuar pela primeira vez em Vila Real e de se ter deslocado à aldeia de Cércio para acertar detalhes sobre

⁶² Do qual nos foi cedida fotocópia de excelente qualidade pelos arquivos do Royal Albert Hall.

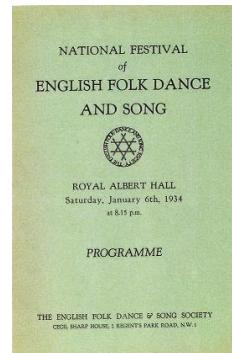
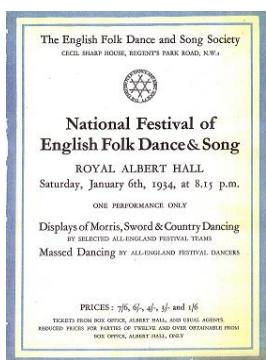
uma eventual ida a Londres, Rodney Gallop logo mais seria confrontado com a impossibilidade de os apresentar em Londres no Ano Novo de 1933, o que, porém, de modo algum o fez desistir dos seus propósitos, como referiu Raul Teixeira na conferência proferida em Lisboa em 29 de Dezembro de 1933:⁶³

Mas o seu entusiasmo perseverante não esmoreceu. Faz interessar no seu propósito a Casa de Portugal em Londres, o Secretariado de Propaganda Nacional, o Conselho Superior de Turismo, o Instituto do Vinho do Porto, e ele próprio, do seu bolso, largamente contribui para as despesas a realizar, no Albert Hall, a Dança dos Pauliteiros, acostumada, na sua recolhida humildade, a mostrar-se às gentes rudes dos povoados da sua afastada e desconhecida região, apresentar-se-á, numa grande metrópole, perante uma assistência brillante, numerosa, culta e europeia.

As dificuldades foram, para a época, bastantes compreensíveis, acrescendo o facto de o próprio Secretariado Nacional de Propaganda ter então muito pouco tempo de existência (meses apenas mas já com António Ferro na respectiva direcção). E a própria The English Folk Song and Dance Society, por sua vez, tinha então recursos limitados para tão ambicioso programa de convidados a integrar no seu evento anual, intitulado The National Festival of English Folk Dance and Song, que se tornou um grande acontecimento nacional e internacional, como o atestava, por exemplo, o cartaz da edição de 1934: *Displays of Morris, Sword & Country Dancing by Selected All-England Festival Teams Massed Dancing by All-England Festival Dancers*.

A actuação dos Pauliteiros de Cércio na noite de 6 de Janeiro de 1934 – como convidados de honra naquele ano – aconteceu nas duas partes em que o espectáculo do Royal Albert Hall foi dividido: na primeira parte, imediatamente após o hino inglês, realizou-se o desfile com todos os grupos participantes, após o que se fez ouvir o hino “A Portuguesa”, para dar as boas vindas aos convidados de honra. E, mais ou menos a meio da primeira parte, os Pauliteiros de Cércio entraram em palco interpretando uma “dança processional”, seguindo-se “quatro danças de paulitos”, não surgindo no programa oficial qualquer referência identificadora dos laços. E também mais ou menos a meio da segunda parte, os Pauliteiros de Cércio regressaram ao palco, entrando com uma “dança com castanholas”, seguindo-se uma “dança de paulitos”, do mesmo modo não identificada. No entanto, foi possível saber algo mais sobre o repertório executado nessa noite de reis de 1934 no Royal Albert Hall, porque Rodney Gallop, num artigo intitulado “The stick dancers of Miranda”, publicado em 1934,⁶⁴ nos deixou a seguinte informação:

O elemento religioso da sua dança foi bem evidenciado em vários dos laços ou coreografias que foram exibidas no Albert Hall: no laço processional “As Pombas”, com o qual os dançadores entraram; no “Acto de Contrição, durante o qual por um breve momento se ajoelham; e na “Bicha”, com o seu movimento circular solene ao som das castanholas.



⁶³ Texto reproduzido na edição de 30 de Dezembro de 1933 do jornal lisboeta “Diário da Manhã”.

⁶⁴ Na edição de Abril de 1934 da revista “The English Folk Dance Society News”, a págs. 39/40.

Fotos históricas

Em finais de Novembro de 2007, foram por nós estabelecidos contactos formais com The English Folk Dance and Song Society (EFDSS), na sequência da sugestão que nesse sentido nos foi endereçada pelos Serviços de Arquivo do Royal Albert Hall, num processo de investigação que nos foi propiciado pela descoberta de um trabalho da autoria de Rodney Gallop, intitulado “The Folk Music of Eastern Portugal”.⁶⁵ A direcção da EFDSS, presidida por Mary Wilson-Jones, de imediato nos colocou em contacto com o director da sua biblioteca, Malcolm Tyler, o qual, em 6 de Dezembro de 2007, nos deu conta do facto de (...) ter encontrado um conjunto de fotografias, datadas de 1934, de um grupo que tinha estado em Londres para actuar no International Folk Dance Festival de 1934. E a mensagem vinha acompanhada de uma foto, para que procedessemos à identificação do grupo, bem como do gaiteiro que com os mesmos se encontrava.

Foi um momento tão histórico como extraordinário! Tratava-se, de facto, do grupo de pauliteiros de Cércio, sendo o respectivo gaiteiro Francisco Martins, o Tiu Niebes ou Tiu Chico Cabreiro! Finalmente, podia identificar-se através de fotografias a histórica presença dos pauliteiros mirandeses em Londres em 1934, obtendo-se, ainda, as primeiras fotografias conhecidas nas quais era possível identificar o citado gaiteiro e respectivos acompanhantes!

O conjunto de fotografias, que nos foram posteriormente disponibilizadas pela EFDSS, encontrava-se sujeito a “copyright”, na medida em que as mesmas foram produzidas por uma agência profissional – com o nome Photopress, sediada em Londres, na Fleet Street, na zona de Johnsons Court, precisamente a rua na qual foram efectuadas as fotos que apresentam os pauliteiros a caminharem pela rua. No entanto, esgotado já o prazo legal de vigência de direitos e não existindo representantes legais conhecidos da referida agência (entretanto já extinta) e tendo em consideração o carácter documental da nossa investigação, entendeu por bem a EFDSS proceder à respectiva disponibilização sem reservas.



Grupo de pauliteiros de Cércio e trio de gaiteiros nos bastidores do Royal Albert Hall, Londres (6 de Janeiro de 1934)

⁶⁵ Publicado na edição nº XX da revista inglesa “The Musical Quarterly”, editada em 1934. Trata-se de um artigo que constitui uma espécie de súmula divulgativa dos trabalhos de campo realizados pelo referido musicólogo em terras de Trás-os-Montes.

Uma estadia memorável

Francisco Martins, o popular Tiu Niebes, impressionou de sobremaneira a imprensa, quer nacional quer estrangeira, sobretudo devido à sua avançada idade e tipicidade. Em Lisboa, aquando da sua chegada, a sua presença na comitiva mirandesa de Cércio foi bem notada: Diário de Lisboa (29/12/1933): *O da gaita já dobrou o cabo dos 70 e está ali para as curvas e para o nevoeiro londrino...;*; Diário da Manhã (30/12/1933): *O gaiteiro, de 70 anos. Muito típico também...*

A actuação no Royal Albert Hall constituiu um sucesso amplamente reconhecido na capital londrina, tendo a BBC efectuado mesmo um filme para as “actualidades” cinematográficas no qual o gaiteiro ocupa posição de destaque,⁶⁶ disso mesmo tendo chegado ecos a Lisboa e ao Porto, como sucedeu, por exemplo, nas páginas do jornal portuense “O Primeiro de Janeiro”:⁶⁷

Londres, 6 – Alcançou um sucesso triunfal e inesperado o festival de dança popular dado esta noite em Albert Hall por dançarinos vindos duma aldeia isolada do Nordeste de Portugal.

Os dançarinos, que figuravam no programa sob o nome de “Pauliteiros das Terras de Miranda”, vieram a Londres a convite de uma sociedade inglesa de danças e canções populares.

Ficaram estupefactos quando entraram ao som do hino nacional português e se encontraram perante um auditório calculado em 10 000 pessoas, na maior sala da maior cidade do mundo...

Do programa, que foi acolhido por aclamações entusiásticas, faziam parte a “dança dos paulitos”, com acompanhamento dos paulitos que batem no chão e entrechocam cadenciadamente. Durante a noite, fizeram igualmente ouvir quatro músicos portugueses, vestindo trajes regionais e tocando tambor e gaita de foles.

Não deixa de ser surpreendente o facto de se fazer referência à actuação de quatro instrumentistas, sendo certo que o trio instrumental tradicional – gaita de foles (Francisco Martins), caixa de guerra (Manuel Maria Caleijo) e bombo (Francisco Maria Gonçalves) – estava identificado. Estamos em crer que se trataria de um tamborileiro, ou seja, o tocador de flauta pastoril e tamboril em simultâneo. Acresce que não consta também do programa oficial publicado pelo Royal Albert Hall e pala EFSDS qualquer referência a este quarto instrumentista.

Cruzando informação contida numa mensagem de Beja Santos, datada de 9 de Agosto de 2007, com Ana Maria Vaqueiro, esposa de Belmiro Vaqueiro, ex-furriel miliciano que fez parte da Companhia de Caçadores 1426, sediada em Geba-Bafatá (Guiné), entre 1965 e 1967, da qual Beja Santos também fez parte e porque este mencionou no seu livro “Diário da Guiné 1968-1969 – Na Terra dos Soncós”,⁶⁸ uma carta que lhe foi dirigida pelo seu padrinho, Felipe da Nazareth Fernandes, que em Londres tinha acompanhado os Pauliteiros de Cércio, A pedido da Casa de Portugal (então instalada em Picadilly, Londres), foi-nos dado obter mais dados sobre a estadia em Londres da comitiva mirandesa. Da carta que endereçou a Beja Santos,⁶⁹ respigamos curiosa informação sobre o modo como decorreu a permanência em Londres:

. Os pauliteiros ficaram instalados num pequeno hotel de bairro e tiveram de seguir de táxi, nuns quantos veículos, para o Royal Albert Hall, pois levavam com eles muita bagagem e seguiam já ataviados...

. Os pauliteiros, com a sua actuação, levantaram os mais fartos aplausos, os quais agradeciam erguendo os enormes chapéus na vertical acima das cabeças e, rígidos, rodavam 360º com o corpo; o director da casa de Portugal, muito dado a etiquetas victorianas, foi no intervalo aos

⁶⁶ Estes filmes eram projectados antes das sessões de cinema propriamente ditas (o que também sucedia em Portugal). O Centro de Música Tradicional Sons da Terra adquiriu este filme à BBC, encontrando-se nos seus arquivos documentais.

⁶⁷ Edição de 7 de Janeiro de 1934, pág. 1/5, artigo intitulado “O Sucesso dos Pauliteiros de Miranda em Londres”.

⁶⁸ Edição do Círculo dos Leitores, coleção “Temas e Debates”, Lisboa, pág. 304.

⁶⁹ Da qual possuímos cópia digitalizada que nos foi remetida por Amadeu Ferreira, com a devida anuêncie de Beja Santos.

bastidores para lhes dizer que deviam fazer vénias ao agradecerem as palmas mas a reacção foi uma negativa: um dos mais velhos, Francisco Martins, disse-lhes que “o povo português não dobrava a cerviz aos estrangeiros”, pelo que o que tinham de fazer era agradecer sempre de cabeça bem levantada...



Grupo de Pauliteiros de Cercio nos bastidores do Royal Albert Hall, Londres. Foram muitas as solicitações da imprensa londrina, o que exigiu uma sessão de fotos bastante demorada.

. Com a lotação esgotada de 8000 espectadores a aplaudirem com entusiasmo, o grupo teve um autêntico banho de multidão, com o impacto de nesse tempo não haver televisão a vulgarizar os estádios com dezenas de milhares de lugares...

. Em consequência do sucesso alcançado, a BBC resolveu efectuar filmagens no seu estúdio e para lá foi o grupo levado, mas desta vez de Metropolitano, por falta de verba para os táxis, caríssimos, informou Felipe da Nazareth Fernandes, que escreveu, ainda *que foi outro espectáculo enfá-los nas escadas mecânicas e a sacá-los à saída, com receio de engatarem as amplas saias nas engrenagens, em difícil equilíbrio com os degraus a fugirem-lhes debaixo dos pés...*

. Na BBC tratava-se de efectuar uma curta-metragem para as chamadas “actualidades” com que abriam as sessões de cinema, o que foi uma óptima propaganda por toda a Inglaterra e outros países. Os técnicos da filmagem pretendiam que o grupo executasse apenas algumas passagens de cada dança, as que achassem as mais sugestivas, mas esbarraram com a determinação obstinada de que tinham de executar cada número do princípio ao fim sem a menor alteração, resolvendo-se a situação fazendo uma prolongada sessão, com um repertório bastante completo, *mas do qual as câmaras só iam filmando o que consideravam de maior relevância...*

. Quis o embaixador de Portugal em Inglaterra, Rui Ulrich, oferecer um beberete aos pauliteiros e lá os levámos para a Embaixada, onde a esposa, Vera Lima, os acolheu com o seu conhecido *espírito de escritora tida por ser bastante irreverente mas de fácil comunicação*. Estabelecida a conversa após o orador oficial do grupo – Aníbal do Nascimento Raposo – ter agradecido ao embaixador o convite e as palavras com que os recebera, *usando termos apropriados, concretos e sóbrios, o que a todos pasmou* para responder à pergunta sobre a situação que mais os tinha afligido, *sem necessidade de reflexão fora a de pedir o afastamento do pároco, o que Vera Lima aproveitou para se ficar a saber o que tinha acontecido de tão grave que pudesse justificar tal ousadia*. Segundo Nazareth Fernandes, a esposa do embaixador foi apertando com o porta-voz dos mirandenses, até que este já aflito e ruborizado lhe disse: “*Sabe V. Exa. que o padre não usufruiu de certas regalias do comum dos homens e como ele se esquecia disso, então não o queríamos lá.*”...

. Mudando a conversa e para avaliar o que eles sentiam ao contactar com um mundo tão diferente do da sua aldeia, Vera Lima manifestou-lhes o seu receio de porventura ter sido algo insensato trazê-los até Londres, correndo-se o risco de eles passarem a sentir-se infelizes de regresso à sua terra, sendo a reacção simples: *quando iam para a tropa, instalavam-nos em grandes*

quartéis, até com duche diário, em cidades com muita gente e quando voltaram retomavam a sua vida de sempre na aldeia e ninguém se sentia infeliz por isso...

. Eu e o meu amigo⁷⁰ que nos demos conta de que os nossos mirandeses já não se estavam a sentir completamente felizes, porque não lhes agradava a cozinha inglesa e tinham esgotado as reservas algo abundantes do "fumeiro" que haviam levado para a viagem. A ideia seria envidar todos os esforços para arranjar alguém que lhes confeccionasse bacalhau cozido com batatas mas a dificuldade esteve em descobrir onde encontrar bacalhau seco, o que se concretizou numa loja de judeus que fornecia os espanhóis, e fartámos a rapaziada, acompanhando o repasto com bom vinho português, oferecido pelo importador de vinhos, de apelido Águas...

. O grupo demorou-se em Londres oito dias porque como viajavam de barco tiveram de esperar o do seu regresso e assim lhes pudemos mostrar o que há de mais conhecido a Londres para turistas pelo que pasmei ao ler num jornal de Lisboa⁷¹ que, perguntados sobre o que mais haviam gostado, disseram ao jornalista que fora o bacalhau em casa da Senhora Cabral. De facto, aquele bacalhau era óptimo... valha a verdade!



Chegada a Lisboa do grupo de pauliteiros de Cércio que se deslocou a Londres em 16 de Janeiro de 1934.

⁷⁰ Trata-se de Jaime da Silva Dray, que acompanhou Felipe da Nazareth Fernandes na missão de assistir aos Pauliteiros de Cércio durante a sua estadia em Londres.

⁷¹ “Jornal de Notícias”, edição de 17 de Janeiro de 1934, pág. 3. Tratou-se, em boa verdade, de um jornal do... Porto.



O Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas e Cércio (danças mistas e pauliteiros) nos bastidores do Coliseu do Porto (1947)

PORTO, 1947

Maio Florido

De acordo com Ferreira Deusdado, não terá sido a ida a Lisboa, em 1898, aquando das Comemorações do IV Centenário do Descobrimento do Caminho Marítimo para a Índia por Vasco da Gama, a primeira saída oficial dos pauliteiros mirandeses para fora dos seus limites transmontano-mirandeses, referindo que terá havido uma saída em meados do século XIX, facto que até ao presente não nos foi dado comprovar e documentar.

Deste modo, a deslocação em 1947 à cidade do Porto, apenas dois anos depois de terem sido amplamente divulgados pela imprensa nacional aquando da cobertura das comemorações do 4º Centenário da Cidade de Miranda do Douro, constitui novidade digna de realce, na justa medida em que se trata da primeira deslocação conhecida à capital do Norte de Portugal.

Aconteceu, portanto em 1947, num ano em que o Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas (Pauliteiros de Miranda) deu início a um longo ciclo de actuações por todo o País e pelo estrangeiro, sendo sempre apresentado e promovido como fiel representação do autêntico folclore mirandês e aplaudido pelo seu vincado regionalismo identitário do Nordeste Transmontano.

Uma dessas primeiras saídas regulares ocorreu no quadro de realizações com significado cristão, como foi o caso do espectáculo “Maio Florido” (Mourinho, 1984:475):

Em 1947, pela primeira vez, se apresentou este grupo na sua melhor forma e apresentação, num concurso do Maio Florido, com outros grupos do Minho e do Douro, no Coliseu do Porto, e foi o seu primeiro êxito.



Grupo de Pauliteiros de Cérrio, aquando da sua participação nas Comemorações do 4º Centenário da Cidade de Miranda do Douro, 10 de Julho de 1945.

Nesta actuação, realizada no Coliseu do Porto, estiveram grupos representantes dos distritos de Viana do Castelo (Rancho Folclórico de Santa Marta de Portuzelo), Braga (Grupo Folclórico Dr. Gonçalo Sampaio), Vila Real e Bragança (Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas (Pauliteiros de Miranda).

O contacto (e a inevitável comparação, pese embora as diferenças significativas entre eles existentes por força das áreas etnográficas representadas) com estes grupos vai suscitar a António Maria Mourinho uma profunda reflexão sobre a questão dos trajes, chamando publicamente a atenção para a necessidade de radicarem nos modelos de trajes ancestrais, declarando explicitamente (Mourinho, 1991:22) que *quem pretender fazer ressurgir o trajo popular da sua região, para uma festa ou para vestir um novo grupo folclórico não pode nem deve subtrair ou acrescentar nada que o consenso popular local, principalmente o mais antigo, verifique não ser autêntico*. Mais referia que *não se pode ultracorrigir sem se adulterar e as adulterações dão em ridículo de apreciação de estranhos que sabem apreciar com olhos de ver*, assumindo claramente e sem quaisquer rodeios que *dere conservar-se a autenticidade pura, ou então não é folclore*. E, inserindo-se numa linha de orientação que se enquadrada perfeitamente na política de espírito do regime de então (ditadura nacional), António Maria Mourinho escreveu (Mourinho, 1991:22): *Faz muita falta um serviço nacional de correção destas coisas, porque ajudariam a vincar mais a personalidade das regiões e prendê-las à sua terra, no amor e admiração das suas coisas*.

O Grupo das Flores

Nesta apresentação no Porto, ao grupo de danças mistas e de pauliteiros António Maria Mourinho acrescentou o Grupo das Flores (Mourinho, 1946:10/11):

Não se conhecia o decente grupo primaveril das “Flores” de Duas Igrejas: quatro rapazes e quatro raparigas, vestidos de flores, sob a direção de dois jardineiros, oferecendo flores e lançando “motes” de improviso. Deve ser o mais típico grupo folclórico de terras transmontanas, e creio que único em Portugal.

Dois homens vestem fatos de jardineiros do século XIX, um empunha um sacho e outro um velho serrote. Nos pares, um rapaz veste fatos reais, coroa, banda, espada do tempo da Patuleia, calção e botas altas. Uma rapariga veste de rainha, dama do século XIX, de amarelo.

Os outros três pares são as “flores” propriamente ditas. Um rapaz faz de cravo, outro de jasmim, outro de lírio.

Das moças, uma faz de rosa, outra de açucena e outra de violeta. Damas do século XIX, vestem, a rosa de encarnado, com sombrinha alta da mesma cor, e chapéu da mesma. A açucena veste de branco, com sombrinha e chapéu da mesma cor; a violeta de roxo, nas mesmas condições das antecedentes. Cada uma, incluindo a rainha, traz na mão, além das sombrinhas abertas, uma cestinha cheia de flores de sua espécie, à qual anda ligada uma cabacinha, e uma caixa de rapé e um livrinho de orações.

Os moços vestem fatos do século passado com as flores correspondentes na lapela do casaco e, na mão, bengalas com castão de prata. Ao pé de um jardim, este grupo parece uma corte autêntica pela majestade e graça de apresentação.

Às ordens cantantes dos jardineiros, cada par dá uma volta debaixo de sua sombrinha, cantando:

*Com flores,
Com flores,
Com flores
Se adornam.*

Inicia-se o canto e as passagens por uma genuflexão completa geral sob o canto do primeiro jardineiro:

*'stais na primavera,
Vai chegar o v'rão;
Joelho em terra,
Livrinho na mão.*

Todos ajoelham e as damas, com os pares debaixo de suas sombrinhas, abrem os livrinhos e repetem o mote “Com flores...”. Oferecem flores aos viandantes e os jardineiros improvisam-lhes quadras; estes têm de ser repentistas e vivos.

Bem observado, este grupo é interessantíssimo. Toma parte no peditório para a festa de Santa Bárbara, no mês de Maio. Só se exibe nesta festa, cada dois anos.



Grupo das Flores da Festa de Santa Bárbara (Duas Igrejas), com seus jardineiros e seu Rei.

OS «PAULITEIROS DE MIRANDA»

EMBARCAM HOJE DE LEIXÕES PARA LUÂNDIA,

onde vão tomar parte nas festas

da Restauração de Angola,

Com rumo a Luanda, onde vai tomar parte nas festas do Tricentenário da Restauração de Angola, embarcam hoje pelas 10 horas em Leixões no vapor «Gandas» o famoso grupo mirandês «Pauliteiros de Cérçio», — que há anos foi muito aplaudido em Londres em «Albert Halls». O vapor leva largo repertório, constante de dezenas de canções baianas e corais religiosos, desintergrados do «Auto da Paixão», há pouco representado com sucesso em Duas Igrejas.

O grupo é composto por 25 pessoas, entre homens e mulheres, todos vestidos à moda de Cérçio, e o capelão, acompanha o grupo a terras angolanas o distinto etnógrafo sr. P.e António Mourinho, sócio correspondente do Instituto Português de Arqueologia e de várias sociedades folclóricas americanas.

Este número foi visado pela Comissão de Censura

O grupo «Pauliteiros de Cérçio»

ANGOLA, 1948

A Embaixada da Saudade

Em 1948, o Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas e Cérçio – integrando a secção de danças mistas e de pauliteiros, com os respectivos instrumentistas – deslocou-se a Angola para participar nas Festas do Tricentenário da Restauração de Angola e actuou nas cidades de Luanda, Malange, Lobito, Benguela e Nova Lisboa.⁷²

A viagem iniciou-se em 27 de Julho de 1948, com saída para a cidade do Porto, onde a 30 deste mesmo mês embarcaram no navio “Ganda” a caminho de Angola, onde chegaram apenas no dia 12 de Agosto, aportando na cidade Luanda, onde eram esperados, em recepção oficial, pelas autoridades, tendo nessa mesma tarde acompanhado “em guarda de honra, com os marinheiros do aviso de guerra ‘Afonso de Albuquerque, a imagem de Nossa Senhora de Fátima, à ilha de Luanda, num belo cortejo marítimo”, tendo então o grupo a oportunidade de cantar “pela primeira vez em terras de África, entre os característicos pescadores indígenas, a Ave Maria popular da sua terra”.⁷³

O caloroso contacto com muitos dos portugueses que lá então viviam levou a imprensa angolana a designar a presença do grupo como sendo uma verdadeira “Embaixada da Saudade”, que António Maria Mourinho descreveu do seguinte modo, reportando o que sucedera na cidade de Malange, à qual o comitiva mirandesa, com as despesas a serem custeadas pelos transmontanos da região, tendo permanecido ali durante cinco dias: *Foi um delírio de saudade e de emoção, uma apoteose para todos os transmontanos, durienses, minhotos, beirões, alentejanos e algarriços, ali residentes, que choravam de saudade.*

A consulta dos programas oficiais impressos para as respectivas apresentações nas cidades angolanas permite-nos concluir que o padre António Maria Mourinho colocou especial

⁷² O Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas e Cérçio embarcou no dia 30 de Setembro de 1948 a bordo do “Lourenço Marques”, tendo chegado à Metrópole em 24 de Outubro do mesmo ano.

⁷³ Como o reportou o padre António Maria Mourinho no “Boletim da Casa de Trás-os-Montes e Alto Douro”, pág. 339, Lisboa, 1948.

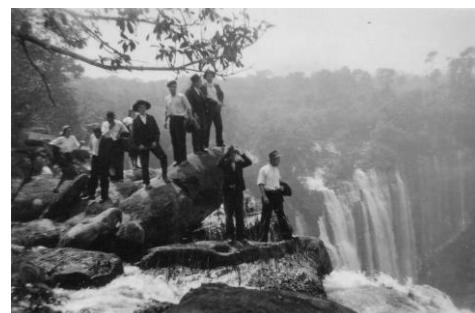
cuidado na concepção das exibições do Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas e Cércio, o que constituiu, sem qualquer dúvida, a chave do sucesso alcançado. Tratava-se já de um trabalho pensado e elaborado, denotando já um profundo conhecimento da realidade etnográfica das gentes mirandesas.

Com efeito, António Maria Mourinho assumiu a direcção daquele colectivo a partir da sua chegada como sacerdote a Duas Igrejas (1942) e desde logo trabalhou para que o grupo folclórico pudesse oferecer uma completa representação das tradições mirandesas, integrando nas suas exibições os laços dos pauliteiros (oriundos da aldeia de Cércio), as canções dos fiadouros, os romances tradicionais, as loas devocionais, os toques e as modas de baile, criando um modelo de representação que passou a ser um ex-libris da cultura folclórica mirandesa. Para tal efeito, foi constituída uma delegação bastante numerosa para rumar a Angola, liderada pelo padre António Maria Mourinho, a saber: Manuel da Cruz Garrido, Manuel dos Reis Calejo, José Augusto Calejo, Porfírio Augusto Martinho, Sebastião de Jesus Martins, António Maria Marcos, Jacob Fernandes (tocador de fraita), Alfredo Augusto Ventura (tocador de caixa), Manuel Francisco Aires (dito Tiu Pascual, tocador de gaita de foles), António Fernandes Aires, José Maria Baltazar, José Maria Delgado, Virgílio dos Anjos Marcos, Eduardo de Jesus Garrido, Francisco António Castro, Eduardo Augusto Branco, Adriano Domingues, Amador Marcos Delgado, António Maria Carvalho, Laura Augusta Fernandes, Adelina Celeste Fernandes, Maria Pires Gregório, Isabel Maria de São Pedro, Isabel Maria Martins Fidalgo, Adelaide Lopes e Isaura dos Anjos Alves.

O modelo de representação folclórica então criado foi de tal maneira bem sucedido que António Maria Mourinho, sempre que tal era possível, o fazia apresentar, sobretudo em Portugal, nas muitas dezenas de actuações que com este grupo realizou.



A bordo do navio “Ganda”, a caminho de Angola.



Visita às Quedas do Duque em Angola.

Aquando da sua passagem por Lobito actuaram no Clube Transmontano de Angola, no Liceu e nos jardins do Palácio do Governo Geral e, para despedida da cidade, em 18 de Agosto de 1948, no recinto de patinagem⁷⁴ do Rádio Club do Sul de Angola,⁷⁵ que apresentou o Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas e Cércio do seguinte modo: *Apresentará números até hoje não exibidos: danças e bailados andantes; corais polifónicos; coros com acompanhamento; quadros vivos da vida mirandesa: industrial, doméstica e social; pela primeira vez fora da Metrópole, exibirá o Grupo dos Pauliteiros o difícil e interessantíssimo bailado O SALTO AO CASTELO.*

⁷⁴ A organização fez questão de avisar e fazer disso mesmo expressa menção no programa que *o recinto será primorosamente ornamentado e iluminado, de sorte a apresentar tom ameno e alegre e instalar-se-á nele abundante aparelhagem sonora, o que dará ao canto subido realce.*

⁷⁵ Seria de manifesto interesse e relevância documental ter eventual acesso às gravações que foram efectuadas no dia 13 de Agosto de 1948 para o Rádio Clube de Angola e Rádio Difusora do Lobito de “muitos números de cantos e bailados do vasto repertório do grupo”, como deixou escrito António Maria Mourinho.



Claustros do Liceu Salvador Correia de Sá, Luanda.



Exibição perante o Bispo de Nova Lisboa, Angola.

As exibições iniciaram-se sempre com a interpretação do hino do grupos, *Miranda Bielha Abandonada*, e – seguindo o guião da representação levada a cabo na cidade do Lobito, relativamente à qual poucas alterações se registaram nas outras cidades angolanas⁷⁶ – dividiam-se em três partes: na primeira, interpretaram-se *Margarida Moleira* (canção transmontana com acompanhamento), *Madre Abadessa* (bailado passeado), *Carmelita* (laço de pauliteiros), *Barqueiro, deita cá a barca* (canção do Alto Douro, com acompanhamento), *Caragoça* (bailado raiano, com acompanhamento e letra em dialecto mirandês), *La Berde* (laço de pauliteiros), *Trés Comadres* (canção com acompanhamento, em dialecto mirandês, em que se lembram as merendas das comadres, a concomitante bebedeira e o castigo depois aplicado pelos maridos) e *Fandango* (ao toque da gaita de foles, bombo e caixa, sendo esta tocada por uma rapariga mirandesa).

Após o primeiro intervalo – e em Lobito a organização fez questão de realçar que *haverá serviço de chá e bufete* – seguiram-se *Ana Balbina* (marcha alegre, com acompanhamento), *Maganão* (bailado com coro a vozes e acompanhamento), *Senhor Mio* (laço de pauliteiros), *Fiadouro Mirandês* (representação do fiadouro e da espadelada, com cardadores de lã, fiadeiras, dobadores, malhadores do linho, espadeladeiras, etc., acompanhado das tradicionais canções que lhe servem de fundo: *Tirioni*, *Q'rida Júlia*, *Macieira do Adro*, *Ai Ai Queridinha*, *Canção do Berço*, *Ró Ró* e *La Galina*), *Alô!* (bailado mirandês ao toque da caixa) e *Salto ao Castelo*.

Acabou esta segunda parte com a exibição dos pauliteiros de Cércio. Não deixa de ser muito curioso aquilo que escreveu António Maria Mourinho para o respectivo programa distribuído aos presentes de Lobito: *É a primeira vez que se executa este bailado difícil e interessantíssimo pelos Pauliteiros*. Esta afirmação é, no mínimo, surpreendente.

Na terceira e última parte, o programa foi o seguinte: *Toma lá Cerejas* (marcha transmontana, muito alegre), *Súcia* (bailado com coro a vozes e acompanhamento), *Anramada* (Laço dos pauliteiros) e *Florin-tin-tin* (cantar dos Reis da Terra de Miranda). Seguiram-se vários coros religiosos – *Senhora da Ascensão*, *Avé Maria*, *Martírios*, *Tábuas de Moisés* e *Menino de Santo Antão* – após o que se apresentaram: *Canário* (dança de sabor guerreiro, pelos pauliteiros), *Verde Gaio* (versão mirandesa deste célebre bailado nacional), *Ofícios* (laço dos pauliteiros), *Jota Aragonesa*, *Ofícios* (laço dos pauliteiros), *Malandrona* (coro com acompanhamento), *Sin Gusto Nada* (canção em mirandês com atúrio ou grito que revela o vigor da raça, à imitação de certas canções galegas), *Galandun* (bailado mirandês com acompanhamento) e *Bicha* (bailado pastoril, pelos pauliteiros, figurando o diálogo ralhado entre um pastor da Terra de Miranda e uma loba que

⁷⁶ A actuação porventura mais demorada terá acontecido em 29 de Agosto de 1948, dedicada à cidade de Luanda (antes de partirem em digressão para outras cidades angolanas), onde apresentaram, segundo António Maria Mourinho, “um programa variado e maciço de perto de 40 números, canções e bailados”, nos claustros do Liceu Salvador Correia, para mais de 3000 pessoas.

roubou um cordeiro ao pastor e que este termina por reaver; é um autêntico bailado de apoteose coreográfica).

As notas de António Maria Mourinho são suficientemente elucidativas sobre aquele que era já bastante notório ser o processo de construção identitária da etnografia mirandesa, um tema que iria desenvolver meticulosamente, com verdadeiro espírito de cruzada, nas páginas do “Mensário das Casas do Povo”.

Um processo que terá tido como início oficial as comemorações do 4º Centenário da Cidade de Miranda do Douro, quando no dia 10 de Julho de 1945 se integrou no respectivo programa um “desfile e classificação dos grupos folclóricos de toda a região mirandesa” (estendo-se até Vilar Seco, aldeia pertencente ao concelho de Vimioso), “com exibição e classificação dos grupos de pauliteiros”.





Pauliteiros de Duas Igrejas actuam numa praça de Madrid, com o gaiteiro Alexandre Feio.

MADRID, 1949

Concurso Internacional de Canções e Danças Populares

A acção desenvolvida por António Maria Mourinho com o Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas (Pauliteiros de Miranda) passou a ser enquadrada no âmbito das actividades culturais promovidas pela FNAT (Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho), uma organização que tinha sido criada em 1935 (decreto-lei nº 25495, de 13 de Junho) e que, relativamente à cultura, postulava que *podemos considerar como povo todos os homens que não receberam os benefícios do ensino superior ou que, como autodidactas, não atingiram o respectivo nível*. E, em 1944, os seus objectivos para o “pelouro cultural” eram claramente enunciados: *A FNAT defende a tese de que devem ser conservadas todas as tradições populares que não se oponham à marcha da civilização cristã, porque elas asseguram a originalidade da fisionomia nacional*.

Ao aderir com toda a convicção ao ideário da FNAT, António Maria Mourinho conseguiu inscrever o grupo folclórico de Duas Igrejas num grupo muito restrito de colectivos que eram reconhecidos por aquela organização e, como tal, sistemática e regularmente convidados para as iniciativas por si promovidas ou tuteladas, em estreita colaboração com o Secretariado Nacional de Informação e consonância com a “política de espírito” do Estado Novo. Não causa, pois, qualquer estranheza que o grupo liderado por António Maria Mourinho surja integrado no cartaz da vasta comitiva que em 1949 se deslocou a Madrid para representar Portugal num mostra internacional (Mourinho, 1984:475):

Em 1949, a convite da FNAT de então, com mais 7 grupos portugueses, foi a Madrid participar no II Concurso Internacional de Danzas y Canciones Populares, concurso sério, com júri internacional sério, em que foi atribuído a este grupo um 1.º prémio em danças masculinas, um acessit, ao 3.º prémio em danças com acompanhamento mistas, e um acessit ao 5.º prémio em danças mistas com o coro e acompanhamento, entre 230 grupos de 19 nações.

Pauliteiros em destaque

António Maria Mourinho deixou trabalho descritivo bastante pormenorizado acerca desta presença em Madrid, tendo no entanto destacado sobretudo as canções e danças de temática religiosa, que era uma das vertentes do concurso, embora a “matéria geral” fossem canções (coros polifónicos ou uníssonos, clássicos ou actuais, em latim ou espanhol ou na língua dos

países de origem dos concorrentes) e danças (clássicas ou populares, com instrumentos típicos, das regiões dos concorrentes). Reconhecendo que embora sendo *mais recreativa e de cunho menos religioso, mas enquadrada nas festividades litúrgicas espanholas, como já esteve, em Portugal, e ainda nelas tem reminiscências*, a dança dos paulitos se enquadrava na referida temática religiosa, escolhendo com cuidado expressivo o repertório que foi apresentado pelo grupo de Pauliteiros de Miranda (Cércio), por ele assim pormenorizado (Mourinho, 1949):

Os laços que os nossos pauliteiros levaram ao concurso são na maior parte de natureza religiosa. A Carmelita é um laço mariano, pleno de teologia funda, cuja origem durido muito que não seja erudita e eclesiástica. Acto de Contrição é um acto de contrição em verso, perfeito e completo. O laço andante Las Palomas é a dança andante das procissões de Corpus Christi e de Santa Bárbara, já caído em desuso, apenas conservado na sertaneja povoação fronteiriça de Freixiosa.

No quadro expressivo em que nos movemos justifica-se uma longa citação descritiva sobre as diferentes formações de danças de paulitos que nesta altura se apresentaram ao concurso, não só porque nos fornecem uma visão de conjunto interessante mas porque colocam em evidência a relevância da distinção que foi conferida ao grupo mirandês (Mourinho, 1949):

Dois agrupamentos eram mistos, o Grupo de Empresa del Instituto de Previsión, de Burgos, cujos adereços femininos, saíotes e penteados são muito afins dos que usavam as mulheres mirandesas, e a Agrupación de Danzas de Salamanca, de Villares de la Reina, danças charras, executadas com palillos pequeninos. Estas danças também são executadas nas procissões.

A dança dos paulitos estende-se a quase toda a Espanha do Norte e do Centro, segundo nos disse o ilustre folclorista Sr. Garcia Matos, um dos jurados do Concurso. Porém, é sempre nas procissões, nas festas religiosas, que se exibe, e mesmo como divertimento do público, no terreiro da aldeia, fora das procissões.

Em Portugal, esta dança está circunscrita às festas, nas mesmas condições, nos concelhos de Miranda do Douro, principalmente, e nos de Vimioso e Mogadouro, e em algumas aldeias do de Bragança, deste mesmo distrito. Entre as múltiplas variações ornamentais dos dançadores vimos sempre afinidade com os pauliteiros mirandeses. A calça arremangada, o colete enfeitado, a cabeça enfeitada ou com fitas ou flores, as saias da procissão de Corpus Christi, são ornamentos comuns, salvo uma ou outra circunstância de pequeno interesse.

Pareceu-nos muito típico um grupo de velhotes, pauliteiros de Guadalajara, com saias pelos joelhos de chita vermelha e lenços pretos bordados a seda policroma, terçados sobre a barriga, com capelas de flores de papel e fitas pendentes, como as capelas dos homens de Paul, na Beira Baixa.

Típico, ainda, um grupo de Sória, em que os homens traziam pendentes das costas um ror de fitas bamboleantes e uma quantidade de guizos tocando nas canelas. Entre eles, dançava o mordomo da festa, com fato de diabo, enfiadno pela cabeça uns alforges verdes e brancos. Outro dos mordomos trazia um balde de zinco.

Outro grupo de paulitos, este não sei donde, trazia à frente um diabo, de cara negra, veste vermelha, chifres e forcado na mão, a desafiar os dançadores a que não fizessem a festa, porque aquelas danças não são do seu agrado (são inocentes). Vem o mordomo da festa, discute com o diabo e afirma que se há-de fazer a festa. Este desespera, quer investir contra o mordomo.

Entra um anjo, com uma espada, luta com o demónio, tomba-o, vence-o, amarra-o ao chão, enquanto os dançadores entram a dançar e no fim arrastam o diabo morto. Aqui temos a explicação e o sentir cristão da dança dos paulitos, eito pelo povo, que esse mesmo povo ainda guarda.

Muito engraçado ainda um grupo de Laguna de Negrillos, o 2º premiado, em danças masculinas, com indumentária muito parecida com os nossos mirandeses nas saias sobrepostas, com rendas. Estes dançam na procissão de Corpus Christi e na procissão de “El voto a la Virgen” em Laguna de Negrillos, Léon, a 8 e Setembro.

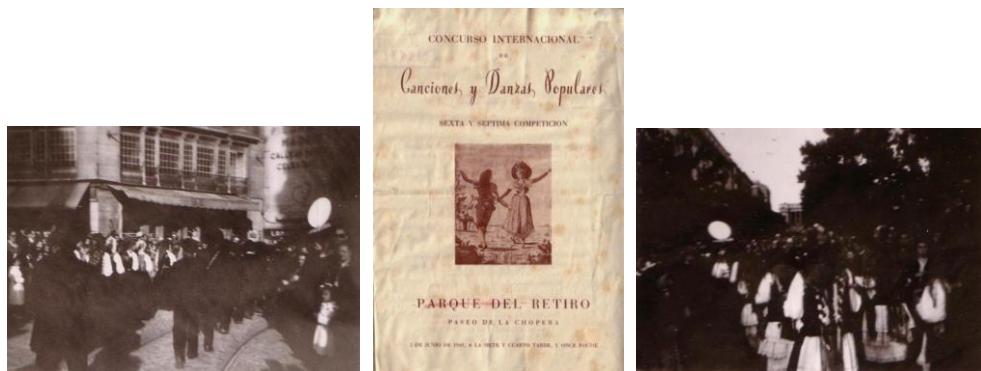
Os Pauliteiros de Fuentepelayo exhibiram um número de belo efeito espetacular, chamado Arco Humano, no estilo da Dança do Castelo dos pauliteiros mirandeses.

Ainda os pauliteiros de Ávila merecem menção por serem muito vivos os seus bailados, muito ligeiros e de belo efeito sonoro e coreográfico.

Bem de acordo com os princípios que então norteavam a sua acção e intervenção em prol de um modelo de representação folclórica que era sufragado pelas entidades oficiais (nomeadamente pela FNAT), António Maria Mourinho não perdeu a oportunidade de

manifestar a sua posição crítica sobre tudo quanto lhe foi dado observar acerca da dança de paulitos em terras espanholas:

Tém um defeito os pauliteiros espanhóis, em relação aos portugueses: é a pobreza numérica de ritmos e passos, enquanto nós podemos apresentar uma variante de mais de duas dezenas de passos. Mas, se houver no país vizinho quem se der ao cuidado de coligir os passos diferentes de cada grupo espanhol, e fizer uma seleção bem feita e bem instrumentada, esta ficará incomparavelmente mais rica em beleza espectacular e riqueza rítmica do que a nossa.



Apesar da sua mais que deficiente qualidade reproduzem-se estas fotos de António Maria Mourinho por constituirem os únicos documentos disponíveis sobre o desfile a caminho do Retiro de Madrid.



GIJÓN, 1956

Um Reino Comum...

Dá-nos a impressão de que pisamos uma cidade antiga, a mãe de um reino que tinha por limite o mar Cantábrico e os Pirinéus, e ao Sul o Douro. A gente das nossas terras pertenceu ao Reino das Astúrias...

Ocorreu em 5 de Agosto de 1956 a primeira actuação de um grupo de pauliteiros mirandeses em terras das Astúrias: foi em Gijón, com a participação do Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas “Pauliteiros de Miranda” no “Certame Peninsular de Gaita de Fole”, evento integrado no programa festivo das comemorações do “Dia das Astúrias”.

Um ano antes, o Padre António Maria Mourinho, pároco de Duas Igrejas, uma localidade pertencente ao concelho de Miranda do Douro, encontrou-se na cidade galega de Ourense com D. Rafael Meré, por ocasião das celebrações do “Dia de Portugal” na Galiza. E foi justamente durante esse encontro que surgiu a ideia de se convidar um grupo folclórico mirandês para estar presente no “Dia das Astúrias” de 1956. Muito contribuiu para este propósito o facto de Rafael Meré, então a realizar investigações e estudos sobre as gaitas de foles, desde logo ter recebido a certeza do contributo de António Maria Mourinho no que se referia às cornamusas do Planalto Mirandês e do Nordeste Transmontano.

Por decisão do alcaide de Gijón, D. José Garcia-Bernardo y de la Sala, a Comissão Municipal de Festejos de Gijón fez chegar a António Maria Mourinho o respectivo convite, tendo sido possível concretizar a viagem às Astúrias graças ao apoio económico da Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho e o empenhamento do Governador Civil de Bragança.

O Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas “Pauliteiros de Miranda” participou, no dia 5 de Agosto de 1956, num “magnífico cortejo”, com a duração de cerca de duas horas – “ao correr da magnífica avenida, numa extensão de três quilómetros”, escreveu António Maria Mourinho – ao qual assistiu uma multidão estimada em mais de cem mil pessoas. De acordo com a imprensa da época – os jornais “Voluntad”, “La Nueva España” e “El Comercio” – a representação mirandesa foi recebida com aplausos entusiásticos, sendo envolvida em

“indizíveis” ondas de “carinho e simpatia”. E ao sucesso obtido durante o percurso do desfile, acrescentou-se o êxito alcançado com uma actuação de cerca de 45 minutos, na Plaza Mayor do Ayuntamiento de Gijón, que terminou com o espectacular laço dos pauliteiros intitulado “Salto ao Castelo”. E a completar o programa, deslocou-se o Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas “Pauliteiros de Miranda” para a “Pradera de las Mestas”, um descampado no qual decorreu um convívio gastronómico para cerca de trinta mil gijoneses, durante o qual “todos os asturianos queriam obsequiar os mirandeses”.

Foi, sem dúvida, um acontecimento histórico para o Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas “Pauliteiros de Miranda”, que o Padre António Maria Mourinho viveu com particular entusiasmo e emoção, ao ponto de ter escrito seis artigos – inicialmente publicados no jornal Mensageiro de Bragança⁷⁷ – intitulados “De Miranda ao Cantábrico”, através dos quais não só relatou a viagem efectuada como divulgou aspectos da vida e da cultura asturiana. Foi, sem dúvida, uma experiência muito marcante, como o atestam as palavras escritas por António Maria Mourinho a dar conta e relato de tão importante viagem:

O Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas, o Real Coro “Toxos y Froles” de Ferrol del Caudillo, da Galiza, diversos grupos folclóricos do principado asturiano e 26 gaiteiros individuais de toda aquela província, tomaram parte, na cidade marítima de Gijón, a 5 de Agosto, no grande Certame Peninsular da Gaita de Fole e no “Concurso Asturiano de la Gaita”, entre uma assistência de cerca de 100 000 pessoas que celebravam solenemente o “Dia de Astúrias”.

Fazendo questão de chamar a atenção para o facto de o Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas, o único que em Portugal tem a gaita de fole por instrumento musical primordial, cujo gaiteiro foi discípulo do famoso Gaiteiro Mirandês Tiu Pepe de Freixiosa e que em 1898 foi a Lisboa, na primeira vez que os pauliteiros mirandeses saíram das suas terras, e tocou diante do rei e da rainha, António Maria Mourinho, tendo como referente o trabalho então levado a cabo por Rafael Meré – que estaria nessa altura a preparar “com paciência e senso melódico a História Universal da Gaita – debruçou-se mais a fundo sobre tão característico e peculiar instrumento:



Desfile dos pauliteiros mirandeses em Gijón na Pradera de las Mestas, acompanhados por Rafael Meré.

⁷⁷ E posteriormente integrados na sua obra *Terra de Miranda – Coisas e Factos da Nossa Vida e da Nossa Alma Mirandesa*. Edição da Câmara Municipal de Miranda do Douro, 1991, págs. 163 a 185.

Este instrumento musical é quase tão velho como a humanidade diz Rich no “Dictionnaire des Antiquités Romaines et Grèques”, artigo Ascaules e Utricularium que era um instrumento musical do baixo povo greco-romano e cita-o Suetônio e Martíal, no império romano e S. Jerónimo, nas suas obras. O seu nome deve derivar do árabe “Gaita” conforme diz o “Diccionario de la Academia Española” em edição de 1956, a última. Quer D. Rafael Meré dar à Península a glória de ter saído deste, para os outros países, a gaita de fole, pelo menos para os nórdicos, porém asfigura-se-nos difícil de demonstrar esta tese. Hoje toca-se na Península Ibérica, na França, a Noroeste, na Inglaterra e na Irlanda, na Itália (a cornamusa), na Grécia, na Ásia menor, no Médio Oriente, e até no Paquistão, sem omitir os Estados Unidos da América do Norte e o Canadá, para onde os ingleses e os escoceses certamente as levaram, pois é o mesmo instrumento que se toca nas Ilhas Britânicas.

Não teve António Maria Mourinho então (1956) quaisquer dúvidas sobre a importância a relevância do trabalho que estava a ser desenvolvido pelo ilustre estudioso, avançando mesmo nas suas reflexões para uma reflexão mais ampla sobre as estreitas relações existentes entre as gaitas de foles mirandesas e as suas congêneres galegas e asturianas:

O material que já tem coligido D. Rafael Meré é um conjunto precioso de riqueza etnográfica, vindo de todas as regiões e países onde se toca, e repartido por secções. Podemos apreciar fotografias primorosas de gaitas galegas, asturianas e mirandesas; da gaita de fole na Itália, na Grécia, na Hungria e na Roménia, na França (Bretanha e Normandia). Vimos gaitas escocesas de toda a Inglaterra, os gaiteiros riquíssimos e os seus instrumentos valiosíssimos que valem fortunas na terra dos Lords; as orquestras de gaiteiros da Grã-Bretanha e da América do Norte. Vimos ainda os instrumentos rudimentares de hoje, como a cornamusa primitiva, a composta apenas de três peças, o soprador, o fole e a ponteira de um corno de vaca com os orifícios para os dedos e nada mais, ainda tocado hoje em regiões de Itália e da Grécia, na Sicília e na Turquia; gaitas ainda de duas ponteiras perfuradas num só pau e as gaitas de três bordões de madeira preciosa encastoadas em marfim dos homens ricos de Inglaterra de que os populares da Bretanha francesa parece terem tirado cópias que vimos em Madrid, em 1953. Pudemos verificar como o Paquistão é um país fabricante de gaitas de fole que exporta para o estrangeiro e vimos finalmente fotografias da orquestra universitária feminina americana de Iowa, composta de oitenta elementos, todos tocando gaita de fole.

A gaita asturiana e a gaita da Galiza são muito semelhantes em tudo quase se confundindo, é apenas dizer que a galega toca quase sempre associada em duas ou mais, a duas vozes, afinadas em tom natural e terça acima, a primeira chama-se tumbal, a segunda grileira. Há gaiteiros asturianos fabricantes, que fazem com o torno manual “balístico” como eles lhe chama, verdadeiras maravilhas de instrumentos, em madeiras preciosas com adornos lindíssimos.

A gaita de fole mirandesa é no seu aspecto rude e quase primitivo, e na sua execução, uma das mais completas, pela sua perfeição sonora, pela modulação musical, pelo acerto da ponteira com o bordão e pela afinação e dedilação dado pelos seus analfabetos e campesinos executantes, o que é um valor relativo incalculável.



De salientar o facto de Rafael Meré ter encomendado a António Maria Mourinho um exemplar da gaita de foles mirandesa – que se encontra no Museu da Gaita de Gijón – cujo artesão não foi até ao momento possível de identificar. Trata-se, sem dúvida, de um precioso exemplar de

uma típica gaita mirandesa, de aparência e manufactura muito rústica, que se encontra no referido museu (nº de registo: 28; nº classificação: D3121) que, no entanto, nos remete para a manufactura do gaiteiro de Ifanes, José João da Igreja (1911-1975), que colaborou activamente com o Padre António Maria Mourinho e que fez parte do Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas e Cércio, no qual foi substituído, por razões de impedimento profissional (dado que foi trabalhar como carpinteiro para a construção de barragens em Portugal e Espanha), pelo gaiteiro da Freixiosa, Alexandre Feio. De referir que o gaiteiro que surge no conjunto de fotos⁷⁸ é, justamente, Alexandre Feio.

Uma onda imensa de simpatia e aplausos

Sempre de acordo com o relato escrito pelo Padre António Maria Mourinho (e que foi publicado alguns meses depois de concluída a viagem na imprensa regional portuguesa), a recepção ao grupo português foi muito expressiva, devida e adequadamente enquadrada no contexto global do evento festivo:

A festa principal constou de um magnífico cortejo em que tomaram parte dezassete carros alegóricos aludindo à vida da região, em belas concepções e magníficos efeitos, mais sete bandas de música, dezenas de automóveis engalanados, carroças com gente de trajes típicos de toda a Espanha e das Américas de sangue espanhol e amazonas a cavalo sem excluir os grupos folclóricos português e galego e muitos outros grupos asturianos, entre eles um grupo de oito raparigas pauliteiras tocando umas desmesuradas castanholas, e uma orquestra de gaiteiros de Oviedo. Ao correr da magnífica avenida, numa extensão de três quilómetros, desfilou, durante cerca de duas horas este grande cortejo, entre elas uma multidão imensa composta de mais de 100 000 pessoas. Uma nota muito curiosa deste desfile foram os 26 gaiteiros asturianos, homens do povo, de todas as idades, com os trajes de suas terras, dispostos ao correr da avenida, do lado oposto ao do cortejo, saudando com suas músicas típicas os itinerantes da “cavalgata”.

Quem estas linhas escreve não pode omitir, como participante e com emoção e agrado, a onda imensa de simpatia e aplausos que choveram sobre o Grupo Folclórico Mirandês e sobre Portugal mandados, durante o percurso, sem omitir o carinho e singular aplauso das autoridades civis e militares presentes em tribuna especial, a que presidia o Senhor Governador Civil de Oviedo, moço cativante de especial amabilidade e simplicidade externa para os portugueses que aqui lhe agradecessem muito sensibilizados. De facto, (peço perdão do auto-reclame) o Grupo de Duas Igrejas foi estrondosa e ininterruptamente aplaudido, como em Braga, como em Loulé, como em Madrid em 1953, de pé, vitoriosamente, com emoção e simpatia indizíveis e coroado de serpentinas que durante o contínuo desfilar dançando arrastavam em rodopio de belo efeito e colorido.

Finalmente, pela tarde de 5 de Agosto houve na Praça Maior do Ayuntamiento prepara em anfiteatro e coberta com toldos imensos para receber 7 ou 8 000 espectadores, o Certame de la Gaita e Concurso Asturiano da mesma. Exibiu-se em primeiro lugar o nosso Grupo, que executou um programa de 45 minutos com números variados, sendo todos entusiasticamente aplaudidos, desde a única dança do berço, ao típico e espectacular “Salto ao Castelo”. No fim desta exibição, o porta-bandeira do Grupo aproximou-se da beira do palco e o Senhor Alcalde de Gijon, D. José García-Bernardo y de La sala colocou na nossa bandeira um magnífico troféu com as armas da cidade, sob uma esmagadora ovacão de toda a assistência, enquanto o Grupo entoava o hino espanhol. Terá sido das mais estrondosas e emocionantes horas deste Grupo!

António Maria Mourinho não deixou de apreciar a excelência da representação de outras delegações culturais etnográficas, como foi, segura e expressamente relevada, a da Galiza, que muito o impressionou: *A seguir exibiu-se o Real Coro “Toxos y Froles” de Ferrol del Caudillo, cujos componentes confraternizaram e acamaradaram com os mirandeses de que temos fotografias em conjunto, primando sobretudo pelos coros magníficos que entoam em pura harmonia galega os seus cinquenta componentes. É propriamente como massa coral que este conjunto mais se impõe.*

⁷⁸ Fotos gentilmente cedidas por Juan Alfonso Fernández García, Director do "Museo de la Gaita" (Gijón)



Actuação (a dançar o laço “Salto ao Castelo”) do Grupo de Pauliteiros de Duas IgrejasPradera de las Mestas, Gijón.

Depois de fazer notar que pelo fim da tarde os mirandeses foram mados à Pradera de las Mestas, onde em romaria campestre, à maneira de Espanha, mais de 30 000 gijoneses espaireciam em franca camaradagem, bebendo a típica sidra das Astúrias, António Maria Mourinho chamou a atenção para o modo como foi referida pela imprensa asturiana presença e actuação do Grupo Folclórico Mirandês – *Voluntad, La Nueva España, El Comercio, La Hoja del Lunes...* – destacando justamente a notícia publicada por este último na edição de 6 de Agosto de 1956: *Proseguían luego los componentes del Grupo Folklórico “Os Pauliteiros de Miranda”, de Miranda do Douro (Portugal), uno de los más bellos y espectaculares que tomaron parte en el desfile. Durante todo el recorrido, este grupo folklórico no paró de ofrecer un autentico programa de canciones y danzas típicas de su país, siendo del mayor agrado de todo el inmenso gentío que los aplaudió sin parar.*



Pauliteiros de Duas Igrejas em Washington, National Park, durante o Festival of American Folklife (Julho de 1976)⁷⁹

ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA, 1976

Old Ways in the New World

Os Pauliteiros de Miranda, vão de avião aos Estados Unidos da América do Norte, a convite do Smithsonian Institute participar nas comemorações do Bicentenário da Independência daquela grande nação, durante 28 dias, tendo percorrido 5 estados federais e participado em Washington e Filadélfia com grupos de todo o mundo nas comemorações, além de ter-se exibido nos estados de Illinois, em Nova Iorque e Massachussets e culminando esta grande tourneé de 27 dias pela América com o encerramento das comemorações inaugurais das Câmara Municipal de Fall River cujas assembleias municipais são compostas de uma grande parte, senão maioria de luso-americanos.

António Maria Mourinho resumiu desta forma sucinta a deslocação aos EUA do grupo de Pauliteiros de Duas Igrejas (Mourinho, 1984:475/476), em representação de Portugal (juntamente com o Grupo Coral de Aldeia Nova de S. Bento, de Serpa, escolhidos por Lopes-Graça por serem o último grupo que cantava uma canção do varejo da azeitona, “Oliveiras, oliveiras”) no Festival of American Folklife, na edição de 1976 sob o lema “Old Ways in the New World”, no National Park, em Washington (entre 1 e 11 de Julho), organizado pelo prestigiado The Smithsonian Institute, integrando ainda a comitiva portuguesa Fernando Lopes-Graça (musicólogo, convidado pelo director do festival, Ralph Rinzler, para organizar a representação portuguesa) e Maria Ernestina Costa Rodrigues (coordenadora da representação portuguesa, para tal convidada por Lopes-Graça e que exerceu as funções de intérprete).

No caso do grupo mirandês – que ficou hospedado no Colégio da Universidade de Georgetown, no Harbin Hall “juntamente com os componentes de todos os outros grupos nessa época presentes no Festival: irlandeses, ingleses, liberianos, polacos, haitianos,

⁷⁹ Legenda de António Maria Mourinho: *Em Washington, em Julho de 1976, no Bicentenário da Independência dos Estados Unidos da América, com duas meninas luso-americanas, pertencentes a um grupo folclórico local.* Arquivo CEAMM.

nigerianos...”, relatou António Maria Mourinho⁸⁰ – a viagem foi aproveitada para a exibição do grupo noutras cidades norte-americanas, sempre sob os auspícios do Smithsonian Institute. Após a permanência em Washington entre 4 e 13 de Julho, o grupo partiu para New Rochelle (perto de New York), onde realizou actuações para a comunidade luso-americana, seguindo três dias depois para a cidade de St. Louis, no estado de Louisiana e para Springfield, no estado de Illinois, onde existia uma grande comunidade de madeirenses, que recebeu a comitiva portuguesa em apoteose na capela baptista da cidade: *O público aplaudiu de pé, durante muito tempo, com muita emoção e de lágrimas nos olhos.*



No National Park, Washington: ao fundo, em camisa, pode ver-se Fernando Lopes-Graça; na frente, António Maria Mourinho também trajando de pauliteiro.

Seguiu-se uma permanência de quatro dias em Filadélfia, com a realização de várias actuações “nos melhores locais históricos e artísticos desta grande metrópole”, após o que se deslocaram até Fall River, cidade em que “segundo as melhores estimativas 60% dos habitantes são de origem portuguesa e onde se fala o português nas ruas de certos bairros, nos estabelecimentos comerciais e nas igrejas”, o que mais que justifica as três exibições realizadas pelos Pauliteiros de Duas Igrejas.

A recepção e acolhimento foram sempre muito emotivos e entusiásticos e quando se produziram fora do quadro da forte presença das comunidades luso-americanas, não deixaram de surpreender António Maria Mourinho, com particular destaque para o que aconteceu durante o Festival of American Folklife:

Um facto para mim inédito em festivais de folclore europeus julgo que deve ser aqui relatado: o diálogo com a assistência, no fim da exibição de cada grupo. No fim das sessões, as pessoas levantam a mão, perguntam ao

⁸⁰ Dactiloescrito intitulado *Relatório da Viagem dos Pauliteiros de Miranda ao Bicentenário da Independência dos Estados Unidos da América do Norte, desde 4 de Julho a 27 do mesmo de 1976*, pertencente aos arquivos do CEAMM – Centro de Estudos António Maria Mourinho (Biblioteca Municipal, Frades Trinos, Miranda do Douro). As citações de António Maria Mourinho que se seguem são todas extraídas deste documento.

locutor o significado das danças, dos trajes, dos instrumentos, sua construção, natureza ou origem; como se fazem os ensaios, quanto tempo é preciso para aprender uma dança; qual o mais velho e o mais novo dos dançadores do grupo; profissões, estudos, idades dos componentes, etc.

Deremos relatar ainda em breves palavras o interesse pelo folclore português, durante a estadia em Washington, manifestada por profissionais da Imprensa e da Rádio, da televisão e do Cinema, por investigadores e estudiosos do traje, da coreografia, da música e dos próprios instrumentos musicais;⁸¹ gente do Canadá, da China, do Brasil, da Argentina, dos próprios Estados Unidos...



Foram muitas as referências aos pauliteiros mirandeses que foram publicadas na imprensa norte-americana.

Numa relação elaborada por António Maria Mourinho (CEAMMM), encontram-se mencionados os seguintes componentes do grupo que se deslocou aos Estados Unidos da América: António Maria Mourinho (director do grupo), Alexandre Feio (gaita de foles), Delmiro Brás Antão (bombo), Alfredo Augusto Ventura (caixa) e os dança dores Manuel João Alves, Adão dos Santos Moreira, Luciano de São Pedro Martins, Manuel Baltazar Fernandes Aires, José Pires Martins, Domingos Augusto Ruano, Clemente de Jesus Amaro Dias, Artur Raposo Alves Galego e Mateus Augusto Martins Fidalgo.

Em 2013 e graças ao trabalho de investigação levado a cabo por Sílvia e Ondina Camilo para o projecto “Fernando Lopes-Graça – Músicas Festivas”, que deu origem, entre outras actividades desenvolvidas no respectivo âmbito, à edição de dois DVDs (um com o concerto de Lisboa, em 2012, do pianista António Rosado, que executou “23 composições a descobrir”; outro com um documentário intitulado “Uma visita aos afectos do compositor” e incluindo, como extra, “Portugal no Bicentenário dos EUA 1976”), foi-nos dado obter dos Folklife Archives and Collections de Ralph Rinzler, cópia do registo sonoro da actuação dos Pauliteiros de Duas Igrejas no 1976 Festival of American Folklife⁸² com o esquema básico das actuações realizadas nos EUA nesta altura (com os instrumentistas atrás referidos): *Alvorada, Mirandum, Campanitas de Toledo, Padre António, Señor Mio, China, Ofícios, Caballero, Toiro, Marcha Processional, La Puente e Salto ao Castelo*.

E, do mesmo modo, foi possível a filmagens efectuadas por Anthony Barrand em The Mall (Washington), em 7 de Julho de 1976, com a dança dos seguintes laços: *Señor Mio, Padre António, Canário, Campanitas de Toledo e Salto ao Castelo*.⁸³

⁸¹ Entre outros musicólogos norte-americanos que assistiram às actuações dos Pauliteiros de Duas Igrejas encontrava-se Alan Lomax. Fernando Lopes-Graça era muito conhecido e respeitado entre a comunidade internacional, nomeadamente nos EUA, bem ao contrário do que aconteceria até então em Portugal.

⁸² Arquivo de origem: FP-1976-7RR-1375/1376 (Ralph Rinzler Archives and Collections). Especialista áudio: Steve Lorenz. Cópia em arquivo no Centro de Música Tradicional Sons da Terra, Sendim (Miranda do Douro).

⁸³ Registos disponíveis em <http://realserver.bu.edu:8080> (The Digital Video Research Archive). Cópia em arquivo no Centro de Música Tradicional Sons da Terra, Sendim (Miranda do Douro).



Actuação no National Park, Washington: Festival of American Folklife "Old Ways in the New World" 1976



Os Pauliteiros de Duas Igrejas dançam o “Salto ao Castelo” em Macau, junto à Gruta de Camões.

MACAU, 1983

Na Gruta de Camões

Em Macau, no Dia das Comunidades Portuguesas, em 10 de Junho de 1983, o Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas (Pauliteiros de Miranda) apresentou-se apenas com o seu conjunto de danças masculinas (pauliteiros), sendo a comitiva constituída por: António Maria Mourinho, Alexandre Feio (gaita de foles), Ângelo Arribas (flauta pastoril e tamboril), Manuel Paulo São Pedro (caixa), Delmiro Brás Antão (bombo), Adão dos Santos Moreira, Manuel Maria Lopes Afonso, Manuel João Alves, Luciano São Pedro Martins, Emídio Lopes Córdova, Manuel Fernandes Delgado, Manuel Gregório Ferraz, Albano Fernandes São Pedro e Manuel Monteiro.

O convite para participarem no “*Dia de Camões, de Portugal e das Comunidades Portuguesas*” partiu do Gabinete de Macau em Lisboa e contemplava três actuações na cidade de Macau: no Cine-Teatro, no Jardim da gruta de Camões e no Largo da Igreja de Santo António.

Para o efeito, António Maria Mourinho preparou um programa especial, com anotações explicativas de cada um dos laços para que os mesmos fossem bem compreendidos pelos assistentes, sobretudo aquando da apresentação no Cine-Teatro de Macau.⁸⁴

- *Senhor Mio ou Acto de Contrição* (dança religiosa, em que os dançantes batem com os paus no chão em sinal de arrependimento);
- *Padre de António* (lhaço, cuja letra é parte de um romances em honra do pai de Santo António);
- *Campanitas de Toledo* (dança cuja letra é descrição geográfica de algumas terras de Espanha);

⁸⁴ Dactiloescrito de António Maria Mourinho, com data de 20 de Maio de 1983, constante dos arquivos do Centro de Estudos António Maria Mourinho (Biblioteca Municipal, Frades Trinos, Miranda do Douro).

- *Ofícios* (lhaço em que cada dançante executa uma profissão: ferreiro, carpinteiro, ferrador ou cardador ou serrador);
- *Canário* (lhaço de coreografia nitidamente guerreira, a letra é de motivos agrícolas);
- *Calles de Roma* (lhaço muito movimentado, cuja letra nos parece de motivo medieval);
- *Carmelita* (lhaço de natureza religiosa, cuja letra é um hino teológico em honra da Virgem Maria);
- *Al Bilbano de Camora* (lhaço cuja letra é mesmo de origem medieval e demonstra como eram maltratados os vilões naquela cidade espanhola);
- *Vinte e Cinco* (lhaço que não tem letra e é expressão coreográfica guerreira);
- *Mirandum* (lhaço que se refere à Guerra do Mirandum, mas se entronca na velha tradição de Malborough, das guerras da Secesão de Espanha 1710), *Touro* (lhaço que descreve a fúria do lavrador, porque o touro comunitário da vila lhe comeu o trigo da seara, que valia três mil ducados);
- *Ponte* (lhaço e muito movimento que descreve o voo de 25 cegonhas através da planície leonesa);
- *Palombas* (lhaço andante das procissões);
- *Salto ao Castelo* (bailado em que os dançadores simulam o assalto a uma fortaleza e a dominam e terminam com o baile da vitória).



Actuação no Jardim da Gruta de Camões, Macau, 1983.



Salto ao Castelo (Foto de António Maria Mourinho, 1981)

INVENTÁRIO DOS LAÇOS

Uma definição de “Ihaço”⁸⁵

A palavra *Ihaço*, em mirandês do sul e em português *laço*, poderá vir das figuras da coreografia da dança, como já observou António Mourinho (Mourinho, 1984:485) em que os dançadores como que fazem laços ao dançarem, cruzando-se cheios de cor de um lado para outro.

Num *Ihaço* são essenciais a dança e a música, mas a letra pode faltar ou ser facilmente substituída. Por isso pode dizer-se, de modo muito simples, que *um Ihaço é uma dança na qual os dançadores usam paus que batem enquanto dançam, apoiada numa moda que lhe suporta o ritmo*. No entanto, existem *Ihaços* sem paus, como *Bicha*, *Rosas*, *D. Rodrigo* e *Salto de l Castielho*. (Mourinho, 1984:485) É evidente que a dança é o elemento imprescindível, pois trata-se de uma dança, para a qual tudo se deve orientar. O que nos afigura verdadeiro é uma certa subversão do ritmo em relação à melodia, ao ponto de quase se poder passar sem esta, como muitas vezes acontece nos ensaios. Em qualquer caso, não devemos assentar a definição nos ensaios mas na execução da dança com toda a sua plenitude, pois um ensaio ainda não é dança de paulitos. E esta, na sua execução, nunca é acompanhada de letra mas apenas do respectivo título que funciona como identificativo.

⁸⁵ Texto inédito da autoria de Amadeu Ferreira (*As línguas dos Ihaços e Algumas (primeiras) conclusões*), que se destinava a um trabalho sobre as danças de paulitos em colaboração com Mário Correia.

Assim sendo, então porque razão os *lhacos* são apresentados como acompanhados de uma certa letra? Primeiro, importa referi-lo, são vários os *lhacos* nos quais não existe qualquer tipo de letra (*Binte cinco de ruoda*, *Binte cinco abierto*, *Salto de l castielho*, *Taira grande* e *Taira Pequeinba*), e depois, porque em todos os casos a letra é um elemento exterior a esse *lhaco*, não sendo preciso para nada quando o mesmo é executado, nunca acompanhando a dança. É verdade que todos os *lhacos* são conhecidos por um nome, nome que tem um sentido mas que hoje funciona sobretudo como elemento identificador e que em alguns casos pode resumir a coreografia do *lhaco* ou parte dela, como sucede no *Binte i cinco* e no *Salto de l castielho*. Então, a função mais importante que lhe tem sido atribuída é o uso como lembrança (mnemónica) e, sobretudo, como modo de mais facilmente se marcar o ritmo quando, nos ensaios, faltam os tocadores da música. Nos *lhacos* que não são apoiados por letra, essa marcação do ritmo é feita por outros sons humanos, sobretudo monossilábicos, como *trán, trán, trán, trán, trán...* e outros. Sobre isto escreveram já António Mourinho e Bárbara Alge. (Alge, 2001) Neste sentido, também se pode dizer que não só a letra é exterior ao *lhaco* mas também que vem antes dele. Sendo exterior e anterior ao *lhaco*, a letra acabou por ser algo desvalorizada na própria transmissão oral, sendo muitíssimas as variantes de terra para terra, ainda que se deva também ter em conta o facto de os próprios dançadores não saberem do que falam. Como disse José Leite de Vasconcelos (Vasconcelos, 1900:50), a propósito da letra do *lhaco* intitulado *Anramada*: “Neste laço muitas vezes os versos já não têm sentido, apenas são pretexto para a música.” Esta dificuldade de entendimento do conteúdo dos *lhacos* tem também que ver com outras razões, que veremos melhor a seguir; quer seja devido à antiguidade da maior parte dos *lhacos*, produzidos em contextos já desaparecidos, quer porque a maior parte deles vieram de fora e não são originários da terra de Miranda, pois os que aqui nasceram e são em mirandês apresentam muito menos variações; por fim, porque essas letras pertencem muitas vezes a composições mais extensas e, uma vez reduzidas, podem deixar de fazer sentido. Ainda que devamos ter em conta o que acabamos de dizer, é importante estudar as letras dos *lhacos*, uma por uma, dado que tal nunca foi feito e daí não só podemos extrair elementos importantes para o estudo da dança mas também nos podem dar uma ideia sobre as influências e as origens da própria cultura mirandesa ou de partes importantes dela.

As línguas dos *lhacos*

A língua da letra dos *lhacos* varia entre castelhano, mirandês e português e uma mistura, sobretudo, de mirandês e castelhano. A maior parte dos *lhacos* tem a sua letra em castelhano, o que se pode comprovar de imediato numa primeira leitura. Pensamos que essa terá sido também a língua de origem dos *lhacos*, em que o mirandês aparece misturado com o castelhano, podendo constatar-se sobre o “amirandesamento” de muitas palavras castelhanas, durante o seu uso. Há também muitos *lhacos* que são a tradução mirandesa de *lhacos* originalmente em castelhano, pois temos as duas versões.

Houve pelo menos um autor, Albino Moraes Ferreira, (Moraes Ferreira, 1898) que tentou traduzir para mirandês todos os *lhacos* de que tinha conhecimento. Essa obra, pelo menos nessa parte, tem valor é a única referência que existe para vários *lhacos*. No entanto, os *lhacos* estão publicados num mirandês muito corrompido, na medida em que ele não dominava a língua. Acresce que sabemos que a maior parte deles são a tradução de *lhacos* recolhidos da boca de Francisco Garrido Brandão, informação que nos é dada pelas cartas, ainda não publicadas, trocadas (sobretudo entre 1898-1900) entre o Prior de Miranda do Douro, Padre Moraes Calado e José Leite de Vasconcelos. Ao ler-se aquele livro pode ficar-se com a ideia de que os *lhacos* eram todos em mirandês, o que não é verdade, tratando-se mesmo de uma falsificação, já que Albino Moraes Ferreira não informa os leitores de que se trata de traduções, além de nada dizer sobre os seus informantes.

José Leite de Vasconcelos (Vasconcelos, 1900:46) publica 23 *lhaços*: três deles “tal como os recolhi dos lábios de um pauliteiro de Constantim” e os outros 20 enviados pelo Padre Moraes Calado a José Leite de Vasconcelos, “segundo a pronúncia de quem os ditou (um habitante de Cércio)”, ainda que hoje saibamos que foram escritos pelo punho de Francisco Garrido Brandão, informação que nos é dada pelas já mencionadas cartas daquele padre de Miranda para José Leite de Vasconcelos. Este autor diz que a letra dos *lhaços* vem “em espanhol alterado”, ainda que “o lhaço de la yerba” apareça integralmente em mirandês.⁸⁶

Deixa-se aqui a opinião de José Leite de Vasconcelos quanto à língua dos *lhaços*, baseada nos 23 casos dos quais teve conhecimento (Vasconcelos, 1900:55): “Do mesmo modo que a maior parte de romances ou *jarras* que se ouvem nas segadas em Trás-os-Montes vieram de Espanha, esses versos dos laços vieram também; o que faz supor que a dança veio com eles (...). Fique pois bem sabido que os laços não são em mirandês. Mas sim em espanhol, embora este esteja um pouco modificado.”

Nas já mencionadas cartas do padre Moraes Calado para José Leite de Vasconcelos, conserva-se uma versão dos 20 *lhaços* de Francisco Garrido Brandão, em mirandês, por este traduzidos a pedido do padre. Esta tradução mirandesa dos *lhaços* foi enviada a José Leite de Vasconcelos mas este não só não os usou como também nem sequer os mencionou. Pensamos que essas traduções de Francisco Garrido Brandão têm um grande valor linguístico, pois trata-se de textos escritos à mão, em mirandês, por alguém que fala mas que mal sabe escrever, em finais do século XIX. No entanto, o seu valor para o tema que estamos agora a tratar é muito pequeno.

Lhaços dos quais só temos variantes em mirandês são, pelo menos *La yerba*, *L saio*, *Scura* e *Ai de mi*. Com os dados que hoje dispomos, temos de aceitar que esses *lhaços* são mirandeses, ainda que esta não deva ser uma conclusão definitiva. Há vários *lhaços* que apenas aparecem em Albino Moraes Ferreira e em António Mourinho e que estão sempre em mirandês *Sacramento*, *L passeio de l rei*, *La mulhier*, *L rei Moro*, *Joanica* e *Las fadigas*. Em muitos destes casos, António Mourinho copiou esses *lhaços* directamente de Albino Moraes Ferreira, mas com um arranjo de mirandês e outros deixou os vestígios da influência castelhana. Assim, nunca estaremos em condições de saber se esses *lhaços* eram originalmente em mirandês ou se estão apenas nesta língua porque foram traduzidos por Albino Moraes Ferreira. Todos estes laços mirandeses têm uma estrutura muito simples, com uma temática ligada à vida dos campos ou à vida quotidiana da sociedade, não abordando temas de grande lírico ou temas religiosos ou filosóficos.

Lhaços exclusivamente em português apenas conhecemos: *Morenita*, com versão única de Artur Carlos Alves (Vila Chã de Braciosa, anos 70 do século XX) e *Canedo* (diz o Abade de Baçal in *Memórias*, VII, p. 192, que Canedo era um “varredor de feira”, muito rufia, nascido em Santulhão, Vimioso, morto em 1902 na romaria do Santo Antão da Barca, em Alfândega da Fé). O *lhaço Balentina* aparece-nos em português e em mirandês (Schindler, 1991), ainda que António Mourinho o apresente apenas em português e afirme que nessa língua terá sido criado pelo famoso gaiteiro, Tiu Pepe (Mourinho, 1984:500). Aqui não levamos em consideração os *lhaços* que são dançados por dançadores de terras que não são de fala mirandesa, pois esse seria outro estudo que aqui não temos condições de fazer, nem havendo recolhas que o permitam,

⁸⁶ Não muito distantes no tempo, dado que foram publicados em 1908 por José Manul Martins Pereira, em *As Terras de Entre Sabor e Douro* (edição J. L. dos Santos & Cia., Setúbal), este autor referencia também 23 laços como sendo os mais dançados na época (pág. 296): *Esta célebre dança mirandesa é dançada só por homens, tendo por instrumentos musicais o tamboril e a gaita pastoril, e na falta destes, usam também do canto com cadência adequada; servem de letra poesias apropriadas a que chamam laços, ou lhaços na língua mirandesa.*

Transcrevemos para melhor compreensão desta ligeira notícia, as seguintes, por serem realmente as que andam mais em uso: Mirandín, Ofícios, Lhiebre, Yerba, Berde, Acto de Contrición, Carmelita, Primavera, Festa de Avelanoso, Anramada, Rosa, Caramontaina, Palomas, Caballero, China, Maridito, D. Rodrigo, Toro, Pimenta, Perdigón, Selombra, Pimenta e Canário. – Nota acrescentada por Mário Correia.

mas que tem de ser feito. Conclusões parecidas com estas também foram obtidas por António Mourinho (Mourinho, 1984:483): “Esta letra é na maioria em castelhano, o que dalgum modo manifesta a sua procedência. Também temos lhaços com letra em mirandês e com letra em português que podemos dizer de tradição tardia. A letra serve para o dirigente e ensaiador orientar a dança, cantando; cada lhaço tem a sua cadência adequada.”

Algumas (primeiras) conclusões

Faltam-nos estudar várias dezenas de *lhaços* e as notas que aqui deixamos são ainda bastante curtas e superficiais. Há que continuar o estudo, alargando a outros *lhaços* e ainda mais a fundo nesse estudo. No entanto, do que foi afirmado podemos confirmar algumas ideias que há muito que foram apresentadas e colocar algumas ideias novas:

. A maior parte das letras dos *lhaços* da Dança de Paulitos na Terra de Miranda são em castelhano, ainda que com alterações introduzidas pela fala mirandesa e os *lhaços* em mirandês são uma reduzida minoria, distinguindo-se bem os temas de uns e de outros;

. A língua dos *lhaços* em castelhano não pode deixar de nos levar a pensar que vieram de Espanha, num tempo que não estamos em condições de dizer com segurança, mas muitos deles são já muito antigos;

. Os *lhaços* em castelhano têm uma letra que não foi feita de propósito para acompanhar a dança mas que foi extraída de vários sítios: romances já conhecidos do povo, muitas vezes aproveitando apenas uma parte e introduzindo-lhes muitas alterações; refrões e outros ditos muito populares; poemas ou partes de poemas líricos, alguns deles fazendo parte de cancioneiros reais, como dos reis Católicos, no século XV;

. As letras dos *lhaços* não correspondem a uma forma literária própria e nos casos em que estamos perante poemas ou parte de poemas, a rima perde importância porque o ritmo passa a ser sobretudo marcado pela dança e pela música, que tudo condicionam; assim sendo, as letras dos *lhaços* não têm um valor literário enquanto tal, apenas advindo esse valor dos poemas ou romances dos quais foram extraídas;

. As letras dos *lhaços* não devem entrar na definição destes, o que levou a que a sua transmissão tivesse sido pouco rigorosa e por isso se apresentem muitas variações, o que também aconteceu porque os dançadores e os respectivos ensaiadores não compreendiam muitas das letras e seus contextos;

. O estudo da origem e do sentido das letras dos *lhaços* pode ajudar-nos muito a compreender esta dança, estudo este que deve passar também pela comparação com as letras utilizadas em Espanha para os mesmos *lhaços*.⁸⁷

Distinção entre os laços

Para o senso comum, pouco ou nada conhecedor das danças de paulitos, não é de modo algum tarefa fácil conseguir-se identificar e distinguir a música dos laços, bem como da respectiva coreografia, na medida em que são muitas as semelhanças que se apresentam.

⁸⁷ Termina aqui o texto da autoria de Amadeu Ferreira. As notas específicas sobre cada um dos laços por ele estudados são publicadas na abordagem aos mesmos, nas páginas que se seguem.

Barbara Alge realizou trabalho de campo, sobretudo no ano de 2003 – tendo constatado que *em parte, os lhaços têm a mesma melodia e só diferem no aspecto rítmico* assim como que as diferenças rítmicas resultam das sílabas das letras e, assim, uma distinção só se torna possível pelo conhecimento das letras – avançou com uma proposta de recurso aos “identificadores”, ou seja, para as partes iniciais do laço, que se destinam a “chamar” os dançadores para o laço que vão dançar. Justifica-se em pleno a transcrição (Alge, 2004:129/131):

Alguns lhaços correspondem a nível musical e coreográfico, baseiam-se nas mesmas letras, mas, todavia, são conhecidos sob títulos diferentes:

Bôlticas = Tím Tira = Taira pequena
Señor Mio, Jesus Mio = Acto de contrição
Balentina = Esmola
Freixiosa = Vilhano de Zamora

Para a análise seguinte, na qual junto lhaços parecidos, servem como base as transcrições efectuadas:

- a primeira parte, que corresponde ao lhaço Carrascal, tem em comum: Ofícios, Caballero, Bienal, Esmola e Lhaço Novo;
- quatro compassos respectivamente a segunda parte têm em comum: Ofícios e Lhiébre;
- três compassos têm em comum: Don Rodrigo, Carrascal, Ofícios, Caballero, Bienal, Esmola, Lhaço Novo;
- material melódico parecido, mas por divisão rítmica diferente (p. ex. colcheias em vez de tercinas), têm: Çaramontaina, Taira Grande, Anramada e Portuguesita
- dois compassos em comum têm: Mirandum, 25 Aberto, 25 de Roda, Palombas, Primavera, La Mulher;
- um compasso em comum têm: Por la Puente, Anramada, Palombas, Primavera, La Mulher, Lhiébre, Maridito, El Jardin e Pimenta
- o princípio, ou seja, as primeiras 3 notas têm em comum: Por la puente, Anramada, Palombas, Primavera, La Mulher, Lhiébre, Maridito, El Jardin, Pimenta, Ofícios, Carrascal, Caballero, Bienal, Esmola, Lhaço Novo, Don Rodrigo, Çaramontaina, Carmelita, Taira Grande, Portuguesita e 21 de Maio
- por terem as mesmas figuras coreográficas, uma confusão emerge entre os seguintes lhaços: nos lhaços Lhiébre e Perdigón os Pauliteiros imitam espingardas e como esta figura não aparece em nenhum outro lhaço, eles são fáceis de confundir. Todavia, a nível melódico estes lhaços distinguem-se bem.
- lhaços mais fáceis de reconhecer melodicamente são Jesus Mio, Santo Antoninho, Verde, Campanitas, Padre António, Las Calles de Roma, Perdigón, 21 de Maio, Laurindinha e Fado.

Por último, Barbara Alge reflecte sobre o conhecimento ou não da letra dos laços por parte dos dançadores, avançando com uma proposta muito concreta (Alge, 2004:130/131):

Uma distinção dos lhaços melodicamente quase idênticos só se torna possível quando se sabem as letras que estruturam a melodia e assim influenciam o comprimento do lhaço. Estas, todavia, perdem-se mais e mais, porque hoje em dia, os Pauliteiros memorizam a coreografia mais pela melodia e pelas partes coreográficas (quatrada, corrida, etc.) e já não pelas letras. Isto resulta muitas vezes numa confusão da denominação dos lhaços dentro dum grupo de Pauliteiros ou mesmo numa perda dum ou outro lhaço, porque a melodia é reduzida à estrutura de base, comum a todos os lhaços. Por esta razão, incluo uma transcrição de lhaços cantados ou tocados por informantes sem tomar em conta o chamamento dos Pauliteiros, a Bicha e o acompanhamento dos instrumentos. Importa mais mostrar as frases “identificadores” dos lhaços que se confundem facilmente. Assim espero poder ajudar os Pauliteiros a distinguirem os lhaços mesmo sem saber as letras.

ABELHANAL



Bárbara Alge gravou em S. Martinho de Angueira (Miranda do Douro), este laço cantado pelo antigo gaiteiro Augusto Bilber, em 17 de Outubro de 2003. António Bárbolo Alves efectuou a respectiva transcrição do texto, tal como foi por ele ouvido; no entanto, como o “lhaço” remete, à semelhança de tantos outros, para o castelhano, forneceu-nos também o texto ilustrativo da forma de como seria na língua de Cervantes, chamando a nossa atenção para o facto de ter encontrado o topónimo Lhagañosa nas vizinhas terras alistanas (perto de Figueruela de Abajo).

Recolha em terras de Miranda

1. Recolha efectuada em S. Martinho (Miranda do Douro), por Bárbara Alge, em 17 de Outubro de 2003, sendo informante Augusto Bilber.

Tal como foi ouvido:

*Abelhanal de antre peinbas
I al balbe del Redondal
Lhaganbosa i una lancha
Que mantenías tu lugar.*

*Manadita de la ribera
Todos me cómen
I los de fuera
I los de fuera.*

Em castelhano:

*Arellanal de entre peñas
Y al valle del Redondal
Lagañosa y una lancha
Que mantenías tu lugar.*

*Manadita de la ribera
Todos de comen
Y los de fuera
Y los de fuera*

ACTO DE CONTRIÇÃO (SEÑOR MIO)



Trata-se de um laço de temática religiosa, com grande difusão peninsular, dançado dentro dos templos e no espaço sagrado, que incorpora na sua coreografia um movimento que o torna facilmente identificável: os dançadores ajoelham e depois golpeiam o solo marcando o ritmo da dança. A genuflexão no laço “Senor Mio (Acto de Contrição) ” é um elemento coreográfico amplamente generalizado, não se verificando, porem, na interpretação dos pauliteiros de Póvoa, por exemplo.

Segundo Ángel Vallverdú, o laço *Señor mio Jesucristo* “predomina especialmente por terras castelhanas – onde os dançadores golpeiam o peito com os seus paus e, depois, golpeiam o solo marcando o ritmo – e quase não se conhece em Aragão”.

António Sánchez del Barrio (Ponga; Barrio, 1996:72) transcreveu, recolhido em Torrelobatón (Valladolid), uma variante castelhana deste lhaço, como segue:

*Y perdóname señor
Y danos la vida eterna.*

*Señor mio Jesucristo
Dios y hombre verdadero
Creador y redentor
De la tierra y de los cielos.
En el nombre de Dios ámen,
Y el de nosotros también;
Pésame Señor de todo corazón
Besando la tierra
Y pidiendo a Dios perdón
Que nos dé la gloria eterna*

Em Villanubla (Valladolid) registou o citado autor (Ponga; Barrio, 1996:77) a seguinte variante deste lhaço:

*Señor mio Jesucristo
Dios y hombre verdadero
Creador y redentor
De la tierra y de los cielos.
En el nombre de Dios ámen,
Y nosotros dos también;
Que pésame Señor de todo corazón
Besando la tierra
Y después danos Señor
A todos la gloria eterna.*

Semelhanças que também se verificam numa variante recolhida pelo mesmo autor (Ponga; Barrio, 1996:91) em Cigales (Valladolid), com o seguinte texto:

E do mesmo modo de terras de Valladolid, mais concretamente de Berrueces de Campos, António Sánchez del Bárrio (Ponga; Barrio, 1996:88) referenciou a seguinte variante (muito semelhante às que foram registadas na Terra de Miranda):

Recolhas em terras de Miranda

*Señor mio Jesucristo
Padre de mi corazón
Perdóname mis pecados
Que bien sabéis los que son;
Perdonado y acabado
Y a todos pido perdón
Y a la hora de la muerte
Que me écheis la absolución.
Y en el nombre de Dios ámen dos también,
Pésame señor de todo corazón,
Pésame la tierra*

1. Variante recolhida por Albino J. de Moraes Ferreira, incluída na obra *Dialecto Mirandéz* (Moraes Ferreira, 1898:7):

2. Variante recolhida por José Leite de Vasconcelos (1900:48):

*Senor mio, Jesú Christo,
Dios y hombre verdadero,
Creador y redentor
Y salvador del cielo y tierra,
Y (nel suelo) en nombre de Dios amén,
Y los otros dos también.
Pésame, Señor, de todo el corazón
(Besando la tierra).
Perdonaimos, Dios mio,
Daimos la gloria eterna.*

3. Versão recolhida por José Manuel Martins Pereira (Pereira, 1908:298):

*Señor mio, Jesú Christo.
Dios y hombre verdadero,
Creador y redentor
y salvador del cielo y tierra,
y (nel suelo) en nombre de Dios amén,
y los otros dos también.
Pésame, Señor, de todo el corazón
(Besando la tierra).
Perdonaimos, Dios mio,
Daimos la gloria eterna.*

4. Variante recolhida em Cércio por Serrano Baptista, no decurso dos anos 30 do século passado, sendo a letra acompanhada da respectiva partitura (Baptista, 1987:77):

*Señor mio Jesucristo
Dios y hombre verdadero
Creador y redentor
De la tierra y de los cielos.
En el nombre de Diós amén,
Y de nosotros también;
Gloria a ti Señor de todo corazón
Besando la tierra
Que nos libre Dios Señor
Y nos dé la gloria eterna.*

*Señor mio Jesus Cristo
Dios y Hombre verdadero
Criador y Redentor
Y Salvador de cielo e tierra
Y en nombre de Dios amén.*

*Senhor nôusso Jaszus Christo,
Díus e hôme berdadeiro,
Criador e redemtór,
Sâlbadór de cielo e terra
E ne l'suólo. A nuôme de Díus, amiën.
E a nous tódos tamië,
Pêsa-me Senhor de todo coraçõ,
A bos beisando la tierra
Perdonei-nos, Senhór Nôusso,
E dei-nos la glória itierna.*

5. Versão recolhida por Artur Carlos Alves, no decurso dos anos 70 do século passado, em Vila Chã de Braciosa, sendo informante Benjamim de Jesus Monteiro, então com 57 anos de idade (Alves, 1980:150/151):

6. Variante recolhida por Artur Carlos Alves, no decurso dos anos 70 do século passado, em Duas Igrejas, sem qualquer anotação de informante (Alves, 1980:151):

*Pesa-me, Senhor, de todo mi corazón
De vos haver ofendido,
Beisando la tierra,
Perdonai-me, Senhor mio,
Dai-nos la glória eterna
Mais ai eterna.*

7. Variante recolhida por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:486):

*Señor mio, Jesú Cristo,
Dios y hombre verdadero,
Criador y Redentor,
Y salvador del cielo y tierra...
Y (nel suelo) en nombre de Dios, amén.
Y de nossotros nós tabien!...
- Pésame, Señor, de todo el corazón,
de Bos haver ofendido,
(Besando la tierra)
Perdonaimos, Señor mio,
Daimos la gloria eterna,
Mas, ail, eterna!...*

8. Esta variante encontra-se registada num trabalho, ainda não publicado, elaborado por Amadeu Ferreira (Ferreira, 2015:104). Nesta compilação de cartas, escreveu Amadeu Ferreira: *O documento de Francisco Garrido Brandão está cheio de emendas postas pelo Pe. Moraes Calado, como ele mesmo avisa*

*Y los otros dos tambien.
Pésame, Señor, de todo el corazon
Besando la tierra,
Perdonaimos, Dios mio,
E daimos la gloria etierna
La gloria etierna.*

*Senhor mio, Jesú Cristo,
Dios e hombre verdadero,
Creador e salvador
E redentor del cielo e tierra,
E del suelo e de Dios tamén.
Pesa-me, Senhor, com todo l corazón
Besando la tierra,
Perdonai-nos, Senhor mio,
E dai-nos la glória eterna,
La glória eterna.*

*Senhor mio, Jesú Cristo,
Dios e hombre verdadero,
Creador y redentor
Y salvador del cielo e tierra,
Y em nombre de Dios, amén,
Y de nosotros dos también.*

*Senhor myo Jesú Christo,
Dios y hombre verdadéro
Criador y redenptor
Y salvador del cielo ye tierra;
Y (nel suelo), en nombre de dios amen,
Y los otros dós tambien.
Pessa-me, senhor, de todo el coracion
nas suas cartas para José Leite de Vasconcelos.
Verifica-se que o castelhano de Francisco Garrido Brandão está muito influenciado pelo seu mirandês. A numeração foi colocada a lápis azul por José Leite de Vasconcelos, já que Francisco Brandão no início de cada lhaço colocou o sinal #, para indicar que se tratava de um lhaço novo.*

Amadeu Ferreira recolheu do referido documento as versões em castelhano e em mirandês, como segue, respectivamente:

*(Bessando la tierra).
Perdonaim'os Dios myo,
Da-nos la gloria iterna.*

*Senhor miu Jesu Christo,
Dius e home verdadeiro,
Criador e redemptor*

*E salvador del cielo e dela tierra
(a) E no sulo an nome de dius amen,
E nosoutros dous tamien.
Pèsa-me, Senhor, de todo lo coraçon,
besando la tierra.*



Pauliteiros de Prado Gatão dançam o *Senhor Miô (Acto de Contrição)*. Pardo Gatão, 18 de Fevereiro de 2018

AGUILAS



Laço com uma temática banal que era executado em contexto religioso – na definição de António Maria Mourinho, um laço andante processional –, sem paulitos e apenas com castanholas nas mãos dos dançadores. Este espécime surge referenciado por Michel Giacometti como sendo dançado em dia de festa consagrada à Senhora do Rosário, em S. Martinho de Angueira, sendo também mencionado pelo Abade de Baçal e por Ernesto Veiga de Oliveira.

Trata-se, no entanto, de um laço que não se encontra refenciado na listagem incluída por António Maria Mourinho no *Cancioneiro Tradicional e Danças Populares Mirandesas* (1984).

Esta recolha foi realizada em 30 de Abril de 2010, sendo informante o gaiteiro e tamborileiro da Freixiosa, Ângelo Arribas. Quando abordamos o gaiteiro e tamborileiro da Freixiosa dando-lhe conta de que tínhamos deparado com uma referência ao lhaço *Las Aguilas* num programa escrito por António Maria Mourinho no qual elencava os laços de uma actuação do grupo de Pauliteiros de Duas Igrejas e Cércio, ele sorriu perante a pergunta se conhecia um tal espécime. A resposta foi a todos os títulos surpreendente:

Se eu conheço?! Pois se o toquei tantas vezes a pedido do Padre Mourinho! Era um laço para as procissões, só se tocava nas procissões. Quereis ouvir? Ah! Mas há uma coisa importante: sabemos que muitos dos laços dos pauliteiros têm uma letra espanhola e este é um deles. Os pauliteiros dançaram-no só com as castanholas.

Recolha em terras de Miranda

1. Versão recolhida por Mário Correia (2010):

*Aguilas mías
me cogen a mí.
Cogen y cogen
me voy por aquí.*



Ângelo Arribas, na Fraga do Puio (Picote), preparando-se para tocar este laço.

AI DE MI!...



Laço com evidente motivação amorosa relativamente ao qual não dispomos de mais informação adicional a não ser a transcrição da letra por António Maria Mourinho.

Aparentemente nada tendo que ver com este laço, dispomos do registo de uma canção justamente intitulada *Ai de mil...* que foi gravada por António Maria Mourinho em 1966, possivelmente na aldeia de Constantim, e a informante interpretou a seguir à segunda estrofe

uma outra, de recorte inequivocamente moderno, na qual o protagonista leva a rapariga ao café...

Kurt Schindler incluiu no seu cancioneiro (Schindler, 1991) duas recolhas deste tema – que intitula *A la orilla de una fuente*, usando, portanto, o respectivo *incipit* para a sua identificação – efectuadas em Candeleda (Ávila) e Calatañazor (Soria). Este espécime viajou pelos caminhos da tradição oral até terras raianas mirandesas (onde passou a ser designada por *Ai de mi!*).

Recolha em terras de Miranda

1. Variante recolhida por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:491):

*A la orilla de una fuente
Una zagal vi
Con el ruido del agua
Yo me acerqué allí
Pero oí una voz que decía
– Ay de mi! Ay de mi! Ay de mi!*

*(Y) Desque la vi solita
La declaré mi amor
Y ella calló turbada
Nada me contestó.
Yo dije para mí entonces:
– Ya cayó! Ya cayó! Ya cayó!*

*L'agarré junto a un árbol
Varias flores corté
Y en su hermoso rostro
Las mejores planté.
Entonces dije llorando:
– Ay Jesus! Que atrevido es usted!*

*Al despedirme de ella
Tres abrazos me dio
Ella me dijo llorando:
– No me olvides, por Dios!
Ya sabes que el amor mío
Solo a tí, solo a tí se rindió.*

*Ai de mi, que'stou prenhada,
La barriga bai crecendo...
Se lo digo, matarán-me,
Se me callo, se bai bendo!...*

ANRAMADA



Trata-se de um lhaço de motivação amorosa, em castelhano, que já aparece em cancioneiros antigos, sobretudo elaborados por autores espanhóis, como o referiu Amadeu Ferreira: O lhaço *Anramada* é um lhaço em castelhano, que já aparece em cancioneiros antigos (de Jacinto López, 1629, e de Valdirieso, 1648, e no colóquio Los Cantares, de Lope de Vega) (Frenk, 2004:849). O costume de enramar a porta, enfeitando-a com galhos, pítulas e outras verduras, praticava-se antigamente nas festas do

solstício de verão, sendo resquícios de cultos à natureza e da fertilidade, ainda muito presentes nas festas de S. João e outras que se fazem por essa altura. É um laço ainda hoje muito comum em várias regiões de Espanha. O refrão teve várias voltas, feitas por vários poetas famosos e as que correspondem ao nosso laço são: Si queréis que os enrame la puerta, / vida mía de mi corazón, / salid de mañana / a vuestra ventana, / veréis cómo arranco / un álamo blanco / y en vuestro servicio / le pongo en el quicio, / tejido con hojas / de un verde limón... Esta glosa é bastante diferente da de Valdivieso, mas em qualquer caso estamos perante um bonito poema de amor.

António Sánchez del Barrio Ponga; Barrio, 1996:73/74) apresenta diversas variantes recolhidas em terras castelhanas deste laço, com designações como “La enramada”, “El sufocante (la enramada)” e “El enrame”. Em Torrelobatón (Valladolid) foi recolhida a seguinte variante:

Este mesmo autor recolheu de uma outra povoação de Valladolid, Berrueces de Campos (Ponga; Barrio, 1996:85/86), a seguinte variante deste laço:

*Si quieres que te enrame la puerta
Tus amores los míos son.*

*Se tú quieres que te enrame la puerta
Prenda mia de mi corazón,
Si tú quieres que te enrame la puerta
Tus amores los míos son.
Si túquieres salir de mañana
Por esa ventana
Por ese barranco
Verás ómo arranco
Un álamo blanco
Le pongo en el quicio
De tu beneficio
Y te enramo el balcón,
Si tú quieres salir de mañana
Tus amores los míos son.*

Do mesmo modo mas em terras segovianas, Isidoro Tejero Cobos (Cobos, 1990:59) transcreveu do “Cancionero Segoviano” o laço “El enrame”, com a seguinte letra:

*Se quieres que te enrame la puerta
Prenda mia de mi corazón,
Si quieres que te enrame la puerta
Tus amores los míos son.
Si quieres salir de mañana
Y a la tua ventana
Verás cómo arranco
Un álamo blanco
Y le pongo en el quicio
De vuestro servicio
De vuestro balcón,*

Miguel Manzano Alonso recolheu na povoação de Villambistis (Burgos) a seguinte variante deste laço, com o título “La cascabelada” (Alonso, 2006:243/244):

E, por último, em terras de Burgos, na povoação de Puras de Villafranca, com o título “La cascabelada”, recolheu Miguel Manzano Alonso a seguinte variante deste laço (Alonso, 2006:267/270):

Recolhas em terras de Miranda

1. Variante recolhida por Albino J. de Moraes Ferreira (Moraes Ferreira, 1898:22):

2. Variante recolhida por José Leite de Vasconcelos (Vasconcelos, 1900:50):

*Si quieres que a tu puerta te enrame
Prenda mía de mi corazón,
Si quieres que atu puerta te enrame
Tus amores míos son.*

*Lerántate de mañana
Y a tu ventana
Hay un barrancooo
Y en medio un álamo blanco
Llegan las ramas a tu balcón.*

*Si quieres que a la puerta te llame,
Reina de mi corazón.
Si quieres que a la puerta te llame
Mis amores tuyos son.*

*Si quieres que la puerta te enrame,
Prenda de mi corazón.
Si quieres que la puerta te enrame
Mis amores tuyos son.*

Se tu *quiéς* que *t'anrame* la *puôrta*
Bida mie de miú coraçõ,
Se tu *quiéς* que *t'la desanrame*,
Les tous amóres míos sô.
Se tu *quiéς* salir de manhana
Â la *tûé* janela, e *b'rás cum'arranco*
Ü olmo branco, e le pongo *ne l'quiço*,
De *l' tou servicio*, e de *l' tou balcô*;
Se tu *quiéς* que *t'anrame* la *puôrta*,
Les tous amóres míos sô.

*Se tu quieres que te anrame la puerta,
Vida mia del mi corazón,
Se tu quieres que te la desanrame,
Tus amores los míos son.
Se quereis venir co(n)migo
Salir de manana,
De vuestra ventana
Verás como arranco
Sólo en un blanco
Metido de uno esquife
De nuestro servicio
De nuestra ventana
De nuestro balcón.
Se tu quieres que desanrame la puerta,
Tus amores los míos son.*

3. Variante recolhida por José Manuel Martins Pereira (Pereira, 1908:300):

4. Variante recolhida em Cércio por Serrano Baptista, no decurso dos anos 30 do século passado, sendo a letra acompanhada da respectiva partitura (Baptista, 1987:78):

5. Variante recolhida por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:488) que fez incluir no cancionero por ele elaborado (Mourinho, 1984:515) a respectiva partitura com este laço transcrito em 20 de Maio de 1953 para piano e órgão por Mariana Nogueira:

*Por la ventana
De nuestro servicio
De nuestro servicio
De nuestro balcón,
Se quieres que t'anrame la puerta
Tus amores los mios son.*

*Se tu quieres que te anrame la puerta,
Vida mia de mi coraçon,
Se tu quieres que te la desanrame,
Tus amores mios son.
Se tu quieres venir-te comigo,
Salir de mañana,
Por nuestra ventana,
Por nuestro postigo,
Verás como arranco,
Solo en un tranco,
Metido en uno esquife,
De nuestro servicio,
De nuestra ventana,
De nuestro balcon...
Se tu quieres que te anrame la puerta,
Tus amores mios son!...*

*Se tu quieres que te anrame la puerta
Via mia del mi coración,
Se tu quieres que te la desanrame,
Tus amores los mios son.
Se quereis venir co(n)migo
Salir de mañana
De nuestra ventana
Verás como arranco
Sólo en un blanco
Metido en uno esquife
De nuestro serviço,
De nuestra ventana,
De nuestro balcón.
Se tu quieres que te anrame la puerta
Tus amores los mios son.*

*Se quieres que t'anrame la puerta
Vida mia del mio coraçon,
Se quieres que te la desanrame
Tus amores los mios son.
Se tu quieres venir comigo
De mañana*

6. Esta variante encontra-se registada num trabalho, ainda não publicado, elaborado por Amadeu Ferreira (Ferreira, 2015:113). Nesta compilação de cartas, escreveu Amadeu Ferreira: O documento de Francisco Garrido Brandão está cheio de emendas postas pelo Pe. Moraes Calado, como ele mesmo avisa nas suas cartas para José Leite de Vasconcelos. Verifica-se que o castelhano de Francisco Garrido Brandão está muito influenciado pelo seu mirandês. A numeração foi colocada a lápis azul por José Leite de Vasconcelos, já que Francisco Brandão no início de cada lhaço colocou o sinal #, para indicar que se tratava de um lhaço novo. Apresentam-se, de seguida, as versões em castelhano e em mirandês:

7. Variante recolhida por Manuel da Costa Fontes (Fontes, 1987) em 28 de Julho de 1980 em S. Pedro da Silva (Miranda do Douro), tendo como informante José dos Santos Magalhães, de 83 anos de idade:

*Si tu quieres que te anrrame la púerta,
Vida mia del mi coracion,
Si tu quieres que te la desenrrame
Tus amores myos son.
Se quereis venir comigo salir de manhana
De nuestra ventana beras como arranco
Salo en un blanco metido en uno esquife
(a) De nuestro serbiço de nuestra bentana
De nuestro balcon;
Se tu quieres que te anrrame la puerta
Tus amores los myos son*

*Se tu quiés que te anrrame la púrta,
Vida mie del miu coraçom,
(b) Se tu quiés que te la desanrrame
Tous amores [riscado: los] mius som.*

*Se quereis salir de manhana
Que nüssa ventana
Brasco m'arrancó,
Sólo, e un branco ...?
Metido n'um esquife,
De n'ússio servicio,
De la n'ússa ventana.*

*Del n'ússio balcom?
Se tu quiés que te la desanrrame
Tous amores mius som.*

*Se tu queres que t'enrame la puerta
vida mia do meu coração
se tu queres que te la desenrame
meus amores meios são.*



Se tu quieres que te anrame la puerta...

**BALENTINA
(ESMOLA)**



Laço cuja temática se insere na tradição das cantigas de escárnio e maldizer, com larga tradição em Portugal e da qual nos chegam pelas vias da tradição oral espécimes que atestam essa continuidade expressiva. António Maria Mourinho deu-nos conta de que a letra deste laço foi composta pelo famoso gaiteiro Tiu Pepe, Manuel José Lopes (1850-1924), da aldeia de Freixiosa (Mourinho, 1984:500): *Este Tiu Pepe compôs a letra de outro laço, em honra de uma mulher da*

Freixiosa, chamada Valentina (...) porque andava dizendo que não daria aos dançadores a esmola para a festa de Santa Bárbara, que ainda ali se faz no primeiro domingo de Setembro. Compôs-lho em português.

Do mesmo modo, Artur Carlos Alves (Alves, 1980:164) recolheu informação sobre esta personagem mirandesa: *Esta Balentina, de seu nome Maria José Valentim, era uma mulher irascível e nada amiga de contribuir para a festa de Santa Bárbara, recusando-se a dar a esmola porque, dizia ela, os pauliteiros da povoação não lhe dançavam o seu laço, e que não era nenhum dos laços usados. Como se costuma dizer, era useira e biseira nesta desculpa. É então que numa festa à Santa os pauliteiros saem à rua, e, à porta da casa da Balentina, bailam o seu (dela) laço, letra, música e evoluções de Manuel José Lopes. Foi um sucesso, como não podia deixar de ser, mas, pelo menos naquele ano, a Balentina deu esmola. Com o correr dos tempos a uns versos acrescentaram outros.*

Recolhas em terras de Miranda

1. Variante recolhida por Kurt Schindler em finais de 1932, em Cércio, com a errada menção de Freixeneda em vez de Freixiosa (Schindler, 1991:931):

*Mete-se cum toda la gente,
Causando ruinas e questões,
Q'ê a própria Balentina.
P'ra aprender este lhaço
Tubimus q'andar na scola,
Agora bamos andando
A ber se la cogemos cá,
A ber la Balentina
Que smola nos dá.*

2. Variante recolhida por Artur Carlos Alves, no decurso dos anos 70 do século passado, em Vila Chã de Braciosa, sendo informante Altino Venâncio, jornaleiro, então com 51 anos de idade, que terá aprendido com seu pai, Henrique Venâncio (Alves, 1980:163):

*P'ra aprender este lhaço
Tubimos q'andar na scola,
Por causa da Balentina
Que não q'ria dar smola.
Por isso é que nós andamos
A ber se la cogimos a cá,
anos, que aprendera com seu pai, Emílio Maria Louçano, que, por sua vez, aprendera de seu pai, Silvestre Louçano) e José Maria Garrido (jornaleiro) (Alves, 1980:163):*

3. Variante recolhida por Artur Carlos Alves, no decurso dos anos 70 do século passado, em Vila Chã de Braciosa, sendo informantes Benjamim de Jesus Monteiro (então com 57 anos de idade), Eduardo Ernesto Louçano (lavrador, então com 49

anos, que aprendera com seu pai, Artur Carlos Alves, no decurso dos anos 70 do século passado, em Vila Chã de Braciosa, sendo informante Eduardo Ernesto Louçano (lavrador, então com 49 anos de idade) (Alves, 1980:164):

*Ao lugar de Freixeneda
hay una mujer valenti,
y que manda nos seus filhos
quem batam em toda a gente.
É uma mulher perversa
que arma ruínas e questões.
Não hay outra em Portugal
nem pot todas as nações
nem por todas as nações.*

5. Variante recolhida por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:500):

*No llugar de Freixiosa
Hay una mujer malina,*

*Nun la hay em Portugal
Nem em las outras naciones.*

6. Variante recolhida por Michel Giacometti, volume 9 da “Filmografia Completa”, no programa intitulado “Inquérito em Algoso (Bragança)”, de 1974. Michel Giacometti refere um outro nome para este laço: “Apiramadas”.

*A ber se mostra seu briu
A ber la smola que dá.*

*Para aprender este laço,
Tivemos que andar na escola,
Por causa da Balantina,
Que não mos quer dar a esmola.
Por isso que nós andamos,
A ver se a colhemos cá;
Só por ver o brio dela,
(E) A ver a esmola que dá!...
Já mos la pode dar,
Que ganhada ‘stá!...
(E) Que ganhada ‘stá!...*

*No lhugar de Freixinosa
Hay una mujer baliente,
Que manda los su hijos
Que l'peguem toda la gente.
És una mujer probersa
E de muchas maldiciones,*

*Para aprender este laço
Andaremos à escola
Por causa da Valentina
A ver se íamos às esmolas.*

BERDE



Laço de motivação amorosa, muito popular na Terra de Miranda, e mencionado desde meados do século XIX como integrando o repertório dos dançadores. Não deixa de ser muito curioso o facto de uma variante da letra deste laço ter sido recolhida por Francisco Garrido Brandão, cujo texto foi enviado a José Leite de Vasconcelos acompanhado da menção de se tratar de um ”lhaço novo”.

Variantes deste laço são dançadas nas vizinhas terras leonesas, como sucede, ainda hoje, em Villafrades de Campos. Marta Gómez Paris, Rafel Gómez Pastor e Elías Martínez Muñiz (Paris; Pastor; Muñiz, 2006:108), incluíram a seguinte versão:

Recolhas em terras de Miranda

1. Variante recolhida por Albino J. de Moraes Ferreira (Moraes Ferreira, 1898:16):

2. Variante recolhida por José Leite de Vasconcelos (Vasconcelos, 1900:48):

3. Variante recolhida por José Manuel Martins Pereira (Pereira, 1908:298):

Y el mozo traidor.

À la berde retromarcho,
Suôlo andaba à berde, berdã,
À la s'lombra d'aquéi olibal,
Suôlo andâba mio amór dormindo.
Retê-t' eiqui, moço galã
Polido Joã, corregedor;
À la cadena me lhebórum,
Por namoradiro e nô por treidór.

A la berde retramar
Solito andar, verde, verdin.
A la sombra d'aquel olival
Solito andar mi amor dormindo.
Retem-te aqui, retem-te alli,
Molidogán, moço galán corregidor.
A la cárcer me llevan preso,
Solito andar, no por traidor.

A la verde retarmar
Solito andar, verde, verdín.
A la sombra d'aquel olival
Solito andar mi amor dormindo.
Reténte aquí, reténte ali.
Molidogán, moço galán corregidor,

4. Variante recolhida por Kurt Schindler em finais de 1932, em Cércio (Schindler, 1991:935):

Y a la verde retama
De retamal y monte al verde él,
Y a la verde retama
Solita está ey pensando en él,
Y a la sombra de aquel olivar
Solita está y pensando en él.
Detente Juan
Mozo galán, corregidor,
Y a la cárcel le han de llevar
Solita está y pensando en vos
Y soy morenita soy, morenita soy

5. Variante recolhida em Cércio por Serrano Baptista, no decurso dos anos 30 do século passado, sendo a letra acompanhada da respectiva partitura (Baptista, 1987:83):

*Retent'aqui
 Retent'alli
 Moço galan
 Polido Juan
 Correjedor, correjedor, correjedor,
 A la carcel me llebaran preso
 Solito andar
 No por traidor.*

*A la berde, retramar (?)
 Solito andar, berde, berdin, berde, berdin!...
 A la s'ombra daqué olibal,
 Solito andar mi amor dormindo.
 Retén-te eiqui, reten-te albi,
 Molidagán, moço galan, corregidor, corregidor!...
 Pa la cárcere me llavarán preso,
 Si por amar y no por traidor...
 Pa la cárcere me llavarán preso,
 Si por amar y no por traidor,
 Y no por traidor!...*

6. Variante recolhida por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:488):

7. Esta variante encontra-se registada num trabalho, ainda não publicado, elaborado por Amadeu Ferreira (Ferreira, 2015:104). Nesta compilação de cartas, escreveu Amadeu Ferreira: *O documento de Francisco Garrido Brandão está cheio de emendas postas pelo Pe. Moraes Calado, como ele mesmo avisa A la cárcer me llievan preso, Solito andar, no por traidor.*

*Y a la berde rretamar,
 Soltu y andar(i) berde berdin!
 Y a la sombra d'aquel olival
 Soltu y andar (i), mi amor dormin,
 Y a la sombra d'aquel olival
 Solti y andar (i), mi amor dormin.
 Rrtén-te aqui, rrtén-te alí,
 Mozo galao, pulido João,
 Corregidori! Corregidori!
 Y a las carceis me llevaram preso,
 Solti y andar(i) não é por traidor(i),
 Y a las carceis, me llevaram preso,
 Soltu y andar(i), não é por traidor (i)
 Não é por traidor(i).*

*A la berde retamar
 Solito andar
 Berde berdin
 A la sombra d'aquel olival
 Solito andar*

*Á la verde retramar
 Solito andar verde, verdim.
 Á la sombra d'aquele olival,
 Solito andar my amor dormindo.
 Retente aqui, retente albi
 (a)Molidogán moço galan corrigedor
 Á la carcel me lhievan presso
 nas suas cartas para José Leite de Vasconcelos.
 Verifica-se que o castelhano de Francisco Garrido Brandão está muito influenciado pelo seu mirandês.*
 Apresentam-se, de seguida, as versões em castelhano e mirandês, respectivamente:

Solito andar, nó por traidor.

*A la verde retramar
 Solico andar verde, verdim
 A la selombra d'aquel olival
 Solico andar miu amor dormindo.
 Retente eiqui, retente albi,
 Molidogam maçugalan corrigidor,*

*A la carcel me lhiera preso
Solico andar, nó por traidor.*

BICHA
(SALTO AL CASTIELHO)
(SALTO AO CASTELO)



Trata-se de um laço sem letra, cuja melodia e ritmo são utilizados quer na parte final da maioria dos laços (excepto os religiosos) quer no “Salto ao Castelo” ou “Assalto ao castelo”. É uma dança sem paus e em que depois de dançarem a “bitcha” os peões de cada fila se colocam um aos ombros do outro, fazendo dois pilares voltados um para o outro, no meio do palco. Ao

mesmo tempo as guias dançando, dois de um lado e dois do outro, preparam o momento do salto.

Sobre o “Salto ao Castelo” escreveu um antigo dançador, José Almendra, de Sendim, num opúsculo intitulado “Os Pauliteiros de Sendim”, a seguinte descrição (Almendra, 2009):

O “salto ao castelo” ou “assalto ao castelo” é uma dança sem paus e em que depois de dançarem a “bitcha” os peões de cada fila se colocam um aos ombros do outro, fazendo dois pilares voltados um para o outro, no meio do palco. Ao mesmo tempo as guias dançando, dois de um lado e dois do outro, preparam o momento do salto.

O gaiteiro dá um sinal com a gaita-de-foles, uma das guias toma balanço para saltar, enquanto as outras se juntam aos pilares feitos pelos peões, ficando uma a fazer de “burro”, no meio, e as outras duas, cada uma de seu lado, encostadas ao burro, esperam pelo saltador.

Este, ajudado pela guia do seu lado, salta pelo meio, dando uma cambalhota e indo cair do outro lado, onde a outra guia o ajuda a ficar em pé. Formam as filas novamente e dançam a “bitcha”.

Recolha em terras de Miranda

1. Variante recolhida em Cércio por Serrano Baptista, no decurso dos anos 30 do século passado, sendo a letra acompanhada da respectiva partitura (Baptista, 1987:74).

*Indo iou mie sierr’arriba
Delantre de mi’ganado
Repicando a mie caldeiro
Remendando ne mie samarro.
E me saliu ua lhóba
Mais grande qu’ua bitéla
Me tirou ua cordeira
Filha d’ua obelha branca*

*Neta d’ua obelha negra
Filha del melbor marrão
Qu’na la sierra se passeia.
Deitxa la cordeira, lhóba,
Mira que t’sal’cara.
Que dizes tu, pastor,
Na dentro de tu samarra
Se pa ti e pa tous perros
Ua mano matchegaba.
Abaixo siête catchórros,
Arriba perra Guadiana,
Que si matardes la lhóba
Teneréis lá cena ganha.
Siête caldeiros de lheite
E outros siête de taalbada
Mas si no me la matardes*

*Apanhais caiatada.
Andiverím siête lheugas
Todas siête por arada
E al fim de siête lheugas
Ya la lhóba iba cansada.
Tchama les perros, pastór,
Qu’iou no buôlbo a tu’malhada
Que perros como los tous
No los hai na Portual!*



Pauliteiros de Palaçoulo dançam o laço *Salto ao Castelo*.

O Baile da Bicha⁸⁸

Bicha é uma palavra mirandesa que significa serpente, animal maligno, sempre mítico, de aspecto fusiforme. A bicha foi simultaneamente a única dança sagrada que restou na cultura mirandesa.

Ela faz parte da cultura universal, aparecendo-nos logo no primeiro livro da Bíblia, como sendo a fonte do bem e do mal, a fonte da sabedoria e da fertilidade. Assim, temos de a manter viva e uma maneira de o fazer é através da dança, num sinal de respeito difundido por máscaras e rituais.

Está ainda bem viva na memória essa dança com a qual acabam todos os laços da Dança, excepto no Senhor Mio ou Ato de Contriçon, pois esta é uma dança naturalmente religiosa, nada mais precisando para ser sacralizada.

O seu carácter sagrado consuma-se num voltar repetitivo sem fim até à morte da bicha, isto é, na dança ninguém pára até cair para o lado, o que mostra bem o terror mítico que sempre inspirou, pois é esse o significado de cair para o lado (caier de culo).

É urgente ressuscitar este carácter sagrado da bicha, pois seria uma perda incalculável deixar perder esta dança sagrada e sublinha-se a palavra «sagrada», onde os próprios pauliteiros vão beber o seu carácter sagrado.

A bicha deve passar a ser o símbolo máximo da dança mirandesa e isso não implica menorizar a dança dos paus, pois ela própria a integra como seu elemento essencial, pois não há lhaço sem bicha. Temos de explicar este seu sentido.

Os testemunhos que António Maria Mourinho dá sobre o baile da *Bicha* (Mourinho, 1984), têm sobretudo a ver com a Festa da Velha de Vila Chã de Braciosa (Mourinho, 1984:438), com o

⁸⁸ Texto inédito de Amadeu Ferreira.

Carocho de Constantim (Mourinho, 1984:447) e com danças de fertilidade (Mourinho, 1984:474/475), ainda que também refira que era dançada nos dias de festa “no terreiro das aldeias” e pelos pastores na sua flauta. Esses testemunhos são citados por Manuela Barros Ferreira no estudo que fez.

Porque me parece interessante no plano simbólico, que Manuela Barros Ferreira explora no seu estudo, apresento aqui outro testemunho da dança da *Bicha* em Sendim, tal como ainda se bailava nos anos 20-30 de século XX. A informação é-me dada por meus pais (Abílio Ferreira e Albertina Moreno, de 80 e 78 anos respectivamente). Meu pai era tocador de realejo e diz-me que muitas vezes o tocou para acompanhar o baile, mas que a *Bicha* se tocava pouco no realejo. Transcrevo a seguir las suas palavras:

A Bicha era o baile mais importante que havia. Era uma dança que tinha muito que ver. Todo o mundo bailava com muita força, casados, solteiros e todos. Bailava-se no sagrado sobretudo nas Scapadas, depois do Natal, como no Santo Estêvão, mas também se bailava na festa de Nossa Senhora d'Outubro, por volta do dia 20, depois da vindima e das sementeiras. Quando a gaita começava a tocar a Bicha formava-se uma carreira de rapazes e de homens de um lado e de raparigas e mulheres do outro. Às vezes a carreira ia da casa da varanda até para lá da bica (como a maioria de quem lá não conhece digo que serão mais de 100 metros). Bailava-se com os braços levantados e com os pés a picar e depois, quando a gaita dava a volta, dava-se uma volta e as raparigas e os rapazes trocavam de campo. Era um cordão muito grande, muito grande a bailar, a bailar até cansar. A gente suava, suava e só parava quando o gaiteiro se cansava e já não era capaz de tocar mais. A gente, às vezes, já estava tão cansada, tão cansada de bailar que só queria que parasse. A música e o baile eram sempre a repetir até uma pessoa se cansar.

Dizem-me também que, as mais das vezes, a *Bicha* era dançada só com gaita, porque nas festas de Natal só tocava a gaita. Quando lhe perguntei se também cantavam dizem-me que o baile era só com música. E acrescentam:

Fazia-se uma carreira de pessoas a bailar porque essa carreira parecia uma bicha, era como se fosse uma bicha muito grande e quanto mais grande melhor. Não sei se lhe chamaram a Bicha por se bailar assim numa carreira a modos de bicha, ou se se bailava nua carreira por se chamar Bicha.

Pareceu-me interessante deixar este testemunho da dança da *Bicha*, em que os dançadores bailam formando uma bicha grande e bailam sem parar até se cansarem, como se fosse até à morte da bicha que eles mesmos tinham feito com a carreira de dançadores. Do ponto de vista simbólico acho muito interessante e ainda não tinha visto este aspecto referido em lado nenhum.

Uma Dança Universal⁸⁹

As danças de frente ou em linhas, como é o caso da *Bicha*, apresentam, uma forma coreográfica bastante evoluída que nos transporta até à Idade Moderna, como escreveu Maurice Louis, acrescentando (Louis, 1993):

Os dançadores estão geralmente dispostos em duas linhas, frente a frente, podendo tratar-se, por exemplo, de guerreiros que simulam um combate, avançando e recuando enquanto exibem as suas armas ou ainda de homens e mulheres que simulam uma luta amorosa, mediante uma série de tentativas e de recusas, de encorajamentos e de furtadelas de corpo. Estas linhas podem ser constituídas sempre da mesma maneira, ou seja, feitas seja apenas com homens, seja com mulheres, ou de homens e mulheres em alternância, ou ainda podem os dançadores passar de uma fila para a outra.

No caso da *Bicha* estamos, de facto, na presença de uma dança claramente filiada num ritual amoroso, com forte simbologia alicerçada em cultos de fertilidade de reconhecida antigüidade. As danças populares, todas as danças populares, não são exclusivas de qualquer território, podendo apresentar formas transformadas e particulares determinadas por diferenciadas formas de transmissão e de sedimentação cultural através dos tempos. A universalidade da

⁸⁹ Este texto foi escrito para um projecto sobre o solstício de Inverno na Terra de Miranda, em parceria com Amadeu Ferreira (no qual se incluía o texto anterior).

Bicha advém, justamente, dessa filiação patrimonial mais amplamente expressiva. Se muitas das danças camponesas e rurais perderam, com o decurso dos tempos, o simbolismo primitivo, tal não parece ter sucedido com a dança da Bicha na Terra de Miranda

As danças de frente ou em filas, das quais a Bicha é um exemplo assaz eloquente, de reconhecido gosto popular, permitem a participação de um número indeterminado de dançadores, pelo facto de se poder registar a sua incorporação em qualquer altura, o que acabaria por ser determinante para o serpenteado (característico e definidor das chamadas “danças animalistas”) no espaço performativo.

Sendo certo que não há baile sem música – e esta tem como elementos constitutivos a melodia e o ritmo – a dança da Bicha é por ela regulada e ordenada, desempenhando o ritmo – o mais simples de todos, um binário simples⁹⁰, – um papel fundamental (sem que isto signifique que possa ser dissociado da melodia), na medida em que é o “princípio gerador dos movimentos dos bailes” (Alonso, 2006).

A sucessão continuada dos passos de dança foi descrito⁹¹ como parte integrante e definidora de um “movimento descontraído e gratuito, que evita um traçado orientado para um objectivo”. Não deixa de ser assaz revelador o carácter cílico acentuadamente circular-repetitivo do ritmo musical⁹² da Bicha, sendo o respectivo ritmo o pulsar fundamental da dança.⁹³

O gaiteiro Henrique Fernandes, de Sendim, que a nosso pedido elaborou a respectiva partitura, atrás publicada, fê-la acompanhar das seguintes notas informativas: executa-se esta peça no final de cada laço; é executada no laço intitulado “Assalto ao Castelo”, com a qual os grupos de pauliteiros costumam finalizar as suas actuações; na vila de Sendim (Miranda do Douro) também é designada “Beilar até caier de culo”; na aldeia de Urrós (Mogadouro) é conhecida pelo nome “As Chulas”.⁹⁴

⁹⁰ Muito mais presente nas terras do Norte ibérico do que nas do Sul, sendo a base rítmica de uma grande quantidade de bailes e das danças de paulitos.

⁹¹ Como pelo estudioso e investigador Curt Sachs, *Histoire de la Danse*, Éditions Gallimard, Paris, França, 1938.

⁹² Cf. Miguel Manzano Alonso (Alonso, 2006): *Falando em termos musicais, essa divisão do tempo em momentos sucessivos, ora separados ora justapostos, ordenados num agrupamento repetitivo, cílico, é o que denominamos ritmo musical.*

⁹³ Segundo nos confidenciaram alguns velhos dançadores de Sendim, eles apreciavam especialmente o gaiteiro de Travanca (Mogadouro), o popular José Manuel Sampedro, porque “era um gaiteiro que aguentava o ritmo da dança como nenhum outro”. De realçar o facto de, aquando da dança da Bicha, nas *sapadas* (festa de luta entre casados e solteiros, realizada em Sendim depois do Natal, em dias consagrados a Santo Estêvão e São João Evangelista), o gaiteiro não ser acompanhado pela caixa e pelo bombo, como era costume, o que tornava a sua missão mais exigente em termos de exigências rítmicas requeridas pela dança.

⁹⁴ Na Festa de São Gonçalo, em Outeiro (Bragança), que se realiza a 10 de Janeiro de cada ano, dança-se, depois da procissão e na noite das pandorcas, a Dança das Roscas (designação que deriva do facto de os homens dançarem com uma rosca numa das mãos), formada por duas filas, de homens e mulheres, que trocam de posição (com toques de traseiro entre homens e mulheres na mudança de fila), com uma música muito semelhante à da Bicha (nalguns trechos claramente uma variante), com duração indefinida.

La Bitcha

Musica tradicional Mirandesa
(Versão Gaiteiro Henrique de Jesus Fernandes)

Transcrição:
Henrique J. Fernandes

♩ = 130

Bagpipes

The musical score consists of eight staves of music for bagpipes. Staff 1 starts with a dynamic instruction '♩ = 130' and 'Bagpipes'. Staff 2 begins at measure 8. Staff 3 begins at measure 17. Staff 4 begins at measure 26. Staff 5 begins at measure 34. Staff 6 begins at measure 42. Staff 7 begins at measure 51.

©Henrique de Jesus Fernandes

CABALLERO (1)



Este laço de motivação amorosa é facilmente identificável quando é dançado porque os dançadores batem com os paulitos no solo (tal como no laço *Maridito*) mas sem a genuflexão do *Señor Mio* ou *Acto de Contrição*. António Maria Mourinho fez incluir no cancioneiro por ele elaborado (Mourinho, 1984:512) a respectiva partitura com este laço transcrita em 20 de Maio de 1953 para piano e órgão por Mariana Nogueira.

Em termos de registos áudio dispomos da gravação efectuada em Constantim em 27/12/2017, durante a ronda de peditório da Festa dos Moços, com execução de Célio Pires na gaita de foles.

Trata-se de um espécime também dançado em terras castelhanas e Miguel Manzano Alonso recolheu na povoação de Hontoria del Pinar (Burgos), a seguinte variante do laço *El caballero* (Alonso, 2006:187/190):

Recolhas em terras de Miranda

1. Variante recolhida por Albino J. de Moraes Ferreira (Ferreia, 1898:25):

*Aquel caballero, madre,
Que de mí se enamoró,
Habiéndole dado el sí,
Como le diré que no?*

*Aquél cabalhéro, mái !
Que por mie puôrta passó,
S'él me quijo e yâo le quije,
Cumó le diré que nô?
Tres bêscos le mandé,
Dar-se-les quiero,
Dar-se-les quiero;
Por quié se les mandaré?*

2. Variante recolhida por José Leite de Vasconcelos (Vasconcelos, 1900:51):

*Aquel caballero, madre,
Que por mi puerta pasó,
El me quiso, yo lo quise,
Como le diré que no?
Trés pasicos no des,
Quier se los dá,
Quier se los dé,
Quier se los da luego.*

3. Variante recolhida por José Manuel Martins Pereira (Pereira, 1908:301):

*Aquel caballero, madre,
Que por mi puerta pasó,
El me quiso, yo l quise.
Como le diré que no?
Tres pasicos no des,
Quier se los da,
Quier se los dé,
Quier se los da luego.*

4. Variante recolhida em Constantim por Serrano Baptista, no decurso dos anos 30 do século passado, sendo a letra acompanhada da respectiva partitura (Baptista, 1987:69)

5. Variante recolhida por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:491):

5. Esta variante encontra-se registada num trabalho, ainda não publicado, elaborado por Amadeu Ferreira (Ferreira, 2015:112/113). Nesta compilação de cartas, escreveu Amadeu Ferreira: *O documento de Francisco Garrido Brandão está cheio de emendas postas pelo Pe. Moraes Calado, como ele mesmo avisa nas suas cartas para José Leite de Vasconcelos. Verifica-se que o castelhano de Francisco Garrido Brandão está muito influenciado pelo seu mirandês.*

Apresentam-se, de seguida, as versões em castelhano e em mirandês:

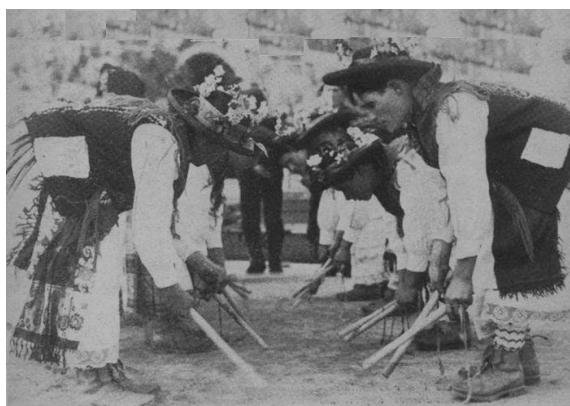
*Aquel caballero, madre,
Que por mi puerta passó
El me quiso, yo le quise
Como le diré que nó?*

*Tres besicos le mandé
Darse los quiero
Darse los dar
Darse los quiero luego.*

*Aquel caballero, madre,
Que por mi puerta passó;
Él me quiso y yó le quise,
Como le diré que nó!...
Trés besicos no dés,
Quien se los dá,
Quien se los dé,
Quien se los dé luego...*

*Aquel cabalhero madre
Que por mi purta passó,
El me quisso, yo lo quisse,
Como le diré que nó?
Tres passicos nó dés,
Quier se los dá, quier se los dé,
Quier se los dá luego.*

*Aquel cabalheiro, mai,
Que por mie purta passó
El me quijo, e you lo quije;
Como le dezirei que nó?
Tres passicos niun dés
(a) Quiere selos dá, quiere selos dé
Quiere selos dá lhongo*



Grupo de Pauliteiros de Cercio dançaram em Lisboa o laço *Caballero*, antes de rumarem a Londres (Illustração Portuguesa, nº 194, 16 de Janeiro de 1934).

CABALLERO (2)



Laço de motivação amorosa que pode ser considerado, do ponto de vista da respectiva temática, como constituindo uma simplificação do anterior.

Recolhas em terras de Miranda

1. Variante recolhida por Kurt Schindler em finais de 1932, em Cércio (Schindler, 1991:932):

*Cabalero?
Que queres de mi?
Monta a cabalbo,
Coge la mula,
Da-le de espora
Y vai-te de aqui.*

2. Variante recolhida em Cércio por Serrano Baptista, no decurso dos anos 30 do século passado, sendo a letra acompanhada da respectiva partitura (Baptista, 1987:69):

*Caballero, que quieres de mi?
Coge la mula
Monta a caballo
Dale d'espora
E baite d'aqui.*

3. Variante recolhida por Artur Carlos Alves, no decurso dos anos 70 do século passado, em Duas Igrejas, sem qualquer anotação de informante. O autor refere ser a mesma letra cantada em Vila Chã de Braciosa (Alves, 1980:156):

*Caballero, se quieres benir,
Da-me la amno, da-me le pié,
Monta l caballo,
Da-me la mula y bai-te deiqui.*

4. Variante recolhida por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:499):

*Caballero,
Se quieres benir,
Dá-me la mano,
Dá-me le pie;
Monta la mula
Y bai-te daqui!...*

CALLES DE ROMA



Este laço de descrição geográfica fazia parte do repertório de Manuel Paulo Martins, gaiteiro de Vale de Mira (Miranda do Douro), que chegou a acompanhar os pauliteiros de Cércio, que ainda hoje não só o dançam mas também continuam a ser os únicos que, no concelho de Miranda do Douro, referenciam a sua existência.

Trata-se de um laço com uma coreografia muito simples – de passagens – propício para o início da aprendizagem dos dançadores.

Recolhas em terras de Miranda

1. Variante recolhida por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:498):

*Por las calles de Roma,
Mirai, mirai, como ando!
Todos pelegrinindo,
Todos pelegrinando!...*

2. António Maria Mourinho referenciou esta versão como sendo procedente de Tábara (Terras de Aliste) anotando que enquanto que na versão mirandesa, curta e repetente, parece revelar-se um certo sentido medieval da época das grandes peregrinações, a versão de Tábara resvala, a partir do terceiro verso, para um tema amoroso flagrante.

*Por las calles de Roma
Ahí van peregrinando
Por gozar de tu hermosura
Iban muy bien polando.*

*No te desveles tanto, mi amante,
Que aquí me tienes fiel y constante
Adiós, mi vida!
Y adiós, mi amante!*

CAMPANITAS DE TOLEDO (CAMPANITAS)



Sobre este lhaço – com uma temática de descrição geográfica, sendo um dos mais populares na Terra de Miranda, embora não tenha sido referenciado no decurso das investigações e notícias publicadas durante o século XIX – escreveu Amadeu Ferreira o seguinte texto, fruto das suas investigações:

A letra do lhaço “Campanitas de Toledo” é em castelhano e apresenta muitas variantes com dizeres que, possivelmente, já serão medievais ou de pouco tempo depois. Estamos perante ditos que referem as grandes obras da antiguidade, com fama por todo o lado, numa prática que sempre foi muito comum (em Portugal sempre se disse “velho como a Sé de Braga” ou nas terras de Miranda “alto como o campanário” ou “velho como a igreja de Vila dos Sinos”, etc.).

Ora este lhaço retoma esses ditos medievais que falam de obras famosas, todas pertencentes ao Reino de Leão ou ao Reino de Castela: os sinos de Toledo; a Catedral de Leão; o relógio de Benavente; as torres de S. Simão. Há uma quadra, outrora muito popular em Espanha, que poderá ter estado na origem da primeira parte da letra do lhaço e que diz assim: Campanas, las de Toledo, / Catedral, la de León, / Reloj el de Benavente, / y rollo, de Villalón.⁹⁵ Vamos deixar aqui algumas palavras sobre cada uma dessas obras das quais fala este lhaço.

As campanitas de Toledo eram tão famosas que já o Marquês de Santillana (1398-1458) recolheu⁹⁶ o dito “campanitas de Toledo, oigo-os y no os veo”, que tem que ver com o som que vai mais longe que os olhos, lembrando-nos de que estes não são o único critério para a existência de qualquer coisa. Nesse mesmo dito fala mais tarde Lope de Vega (1562-1635) no seu auto ‘La Bandolera’, que num dos seus versos (1062) refere as “campanitas de Toledo”. Ainda hoje as “campanitas” fazem parte do artesanato e das recordações turísticas de Toledo.

A Catedral de León é muito antiga e muito grandiosa, não nos podendo esquecer que a cidade foi a capital do Reino de León e que se começou a construir no século XIII. Era conhecida como “la pulchra leonina” (a guapa leonesa) e, com a Catedral de Burgos (começada a construir em 1221,), são as jóias do gótico espanhol.

O “relógio de Benavente”, que data de finais do século XIII, inícios do século XIV, foi um dos primeiros relógios mecânicos de Leão e de Castela e foi fabricado na cidade de Benavente. Era famoso por causa do som forte do seu sino, que se espalhava por todas aldeias ao redor até bem mais longe.

O “rollo de Villalón” é um belo pelourinho da cidade de Villalón, mas não sabemos quais poderiam ser as Torres de San Simón das quais se fala no lhaço.

O lhaço não se fica por aqui, apresentando uma verdadeira ementa de doces e de petiscos, de fazer crescer água na boca: “Berças cun bino / Misturadas cun quinbon”; “Picaditas cun toucinho / Cun chouriço melbor son”; “Repilhos de Santo Antón”. As “picaditas” são um petisco, feito com ‘picadillo’ que é uma espécie de guisado. Os “repilhos” são uns doces, mas aqui querendo falar-se de uns roscos também conhecidos como “panecillos de Santo Antón”.

A fazer fé na primeira parte do lhaço, estes seriam os petiscos mais apreciados pelas pessoas, consideradas grandes obras da gastronomia.

Por tudo isto e mais o que aqui não cabe dizer, parece-nos que a classificação que lhe dá António Mourinho (Mourinho, 1984:497) de “lhaço de descrição geográfica” é discutível.

⁹⁵ Há em mirandês um dito que usa a mesma técnica, ainda que nada tenha que ver com grandes obras: *de ls páixaros l paçpalhaç, mas se l cochino bolasse nun habie páixaro que le ganhasse.*

⁹⁶ In Refranes que dicen las viejas tras el fuego, refrán 487.

Recolhas em terras de Miranda

1. Variante recolhida em Cércio por Serrano Baptista, no decurso dos anos 30 do século passado, sendo a letra acompanhada da respectiva partitura (Baptista, 1987:81):

2. Variante recolhida por Artur Carlos Alves em Vila Chã de Braciosa, sendo informante Benjamim de Jesus Monteiro, então com 57 anos de idade (Alves, 1980:160):

3. Variante recolhida por Artur Carlos Alves, no decurso dos anos 70 do século passado, em Duas Igrejas, sem qualquer anotação de informante (Alves, 1980:160):

4. Variante recolhida por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:497) que fez incluir no seu cancioneiro (Mourinho, 1984:513):

*Campanitas de Toledo
De Granada, como son?
Portuésas e gallegas
Marroquinas todas son.
Quando iban todas juntas
Fazien ua procisson
Lhebabam berças cum bino
Misturadas cum quinbon.
Picaditas cum toucinho
Cum teboriço inda melbor's son.*

*Campanitas de Toledo,
La igreja de san León,
Catedral de Benavente,
Repilhos de Santo Antão.
Quando iam todas juntas,
Par'cia uma procissão.
Lhebabam bersas com vinho,
Misturadas com quinhão,
Picadicas com toucinho,
Que saboricas são
E com chouriços melhor.*

*Campanitas de Toledo,
Las torres de San simón,
El reloj de Benavente,
La catedral de León.
Quando iban todas juntas,
Par'cia una procisión.
Picaditas com tocino,
Ai que saborositas son,
Com chouriço mias son.*

*Campanitas de Toledo,
Las torres de San Simon!
El reloj de Benavente,
La catedral de Leon!...
Quando iban todas juntas,
Parecía una procisión...
Picaditas con tocino,
Ai que saborositas son!...
Con choriço, mias son!...*

CANÁRIO



Laço de temática agrícola. A palavra espanhola “fanega” que surge nas letras deste laço refere-se a uma antiga medida com a capacidade de 55,5 litros (que tem em português a correspondente na palavra “fanga”, com a capacidade de quatro alqueires).

Recolhas em terras de Miranda

1. Variante recolhida por José Leite de Vasconcelos (Vasconcelos, 1900:52):

*Canário, mio, canário!
Fanega de trigo cada ano.*

2. Versão recolhida por José Manuel Martins Pereira (Pereira, 1908:303):

*Canario mio, canario!
Fanega de trigo cada anno.*

3. Variante recolhida por Kurt Schindler em finais de 1932, em Cércio (Schindler, 1991:929):

*Canário mio, canário,
Fanega de trigo pra cada anbo.
Canário mio,
Canário Andres,
Fanega de trigo pra cada mês*

4. Variante recolhida em Cércio por Serrano Baptista, no decurso dos anos 30 do século passado, sendo a letra acompanhada da respectiva partitura (Baptista, 1987:71):

*Canário miu, canário,
Fanega de trigo pa cad'anbo.
Canário miu, canário andrés,
Fanega de trigo pa cada méf.*

5. Variante recolhida por Artur Carlos Alves, no decurso dos anos 70 do século passado, em Vila Chã de Braciosa, sendo informante Benjamim de Jesus Monteiro, então com 57 anos de idade (Alves, 1980:156):

*Canário mio,
Canário andrés,
Fanega de trigo
P'ra cada mês.*

6. Variante recolhida por Artur Carlos Alves, no decurso dos anos 70 do século passado, em Duas Igrejas, sem qualquer anotação de informante (Alves, 1980:156):

*Canário, mio, canário,
Fanega de trigo de cad(a) ano.
Canário, mio, canário andrés,
Fanega de trigo de cada mês.*

7. Variante recolhida por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:493) que fez incluir no seu cancioneiro (Mourinho, 1984:518) a respectiva partitura com este laço transscrito em 20 de Maio de 1953 para piano e órgão por Mariana Nogueira:

*Canário mio,
Canáriú,
Fanega d trigo
De cada añú.
Canário mio,
Canário, Andrés!
Fanega de trigo
De cada més!....*

8. Esta variante encontra-se registada num trabalho, ainda não publicado, elaborado por Amadeu Ferreira (Ferreira, 2015:107). Nesta compilação de cartas, escreveu Amadeu Ferreira: *O documento de Francisco Garrido Brandão está cheio de emendas postas pelo Pe. Moraes Calado, como ele mesmo avisa nas suas cartas para José Leite de Vasconcelos. Verifica-se que o castelhano de Francisco Garrido Brandão está muito influenciado pelo seu mirandês.*

*Canario mio, Canario!
Fanéga de trigo cada año.*



CANEDO



Laço de motivo histórico, com uma letra historicamente recente, que evoca a figura de António Martins Padrão Canedo, que nasceu em Santulhão, concelho de Vimioso e que se celebrou por "valente e destemido". Já depois de ter evidenciado esses dotes, descambou para o crime, tendo sido preso em Vimioso. Mas conseguiu quebrar as algemas, arrombar as grades da cadeia e fugir, corria o ano de 1876. Acabaria por ser morto, em condições pouco ortodoxas, em 1902, durante uma zaragata na romaria de Santo Antão, concelho de Alfândega da Fé.

António Maria Mourinho, em nota de rodapé (Mourinho, 1984:497) esclarece que este Canedo foi um "varredor" de feiras e romarias de fins do século passado e principios deste. "Notável brigão, natural de Santulhão, concelho de Vimioso, que ao fim foi vítima das tempestades que semeou, sendo morto, num motim em 1902, na romaria do Santo Antão da Barca, concelho de Alfândega da Fé." (Abade de Baçal, vol. VII, pág. 192). A lira popular entoou-lhe uns versos que grupos de Pauliteiros dos vizinhos concelhos de Miranda, Mogadouro e Vimioso passaram a entoar em um laço da sua dança, com o nome de Canedo, que ainda se dança no sul do concelho de Miranda e no de Mogadouro, pelo que sei.

De acordo com a classificação dos laços apresentada por António Maria Mourino (Mourinho, 1984), trata-se de um espécime de temática histórica. No entanto, Aureliano Ribeiro, gaiteiro e tamborileiro de Constantim, afirma ser uma "dança religiosa", pelo que se dança exclusivamente dentro e em frente da igreja. (Alge, 2004:110)

Recolha em terras de Miranda

1. Variante recolhida por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:497):

Já mataram no Canedo
Mas não foi na sua terra;
Já mataram no Canedo,
Mas não foi na sua terra:
Foi no Santo Antão da Barca,
À esquina da capela.
Foi no Santo Antão da Barca
À esquina da capela!
O Canedo 'stava borracho,
Com vinha e aguardente;
O Canedo 'stava borracho,
Com vinho e aguardente.
Mandaram tocar a fogo,
No meio de tanta gente!...
Já mataram o Canedo,
No meio de tanta gente!...

ÇARAMONTAINA



Laço com temática de descrição geográfica. A designação Moraruela (actualmente Moreruela) não é mais do que a Moreirola que surge mencionada nas *Inquirições* de D. Afonso III, com o fez notar Artur Carlos Alves, acrescentando (Alves, 1980:155): *Célebre pelo seu convento de frades cistercienses teve ação preponderante no povoamento de várias villas em Terra de Miranda.*

Recolhas em terras de Miranda

1. Variante recolhida por Albino J. de Moraes Ferreira (Moraes Ferreira, 1898:9):

Alhâ arriba, à la Saramontâina,
Que 'stába de traç de la sierra,
Mais abaixo 'stába ūa barca,
Que l'tchaman Bandolera.

2. Variante recolhida por José Leite de Vasconcelos (Vasconcelos, 1900:51):

El lugar de Çaramontaina
Que está por detrás de la sierra,
Más abajo está una barca
Que le llaman bandolera.
Más arriba está otra barca,
Pegadita a Moraruela (Moreruela);
Más abajo está otra barca,
Pegadita a Moraruela,
Pegadita a Moraruela.

3. Variante recolhida por José Manuel Martins Pereira (Pereira, 1908:300):

El lugar de Çaramontaina
Que está por detrás de la sierra,
Más abajo está una barca
Que le llaman – bandolera.
Más arriba está otra barca,
Pegadita a Moraruela;
Más abajo está otra barca,
Pegadita a Moraruela,
Pegadita a Moraruela.

4. Variante recolhida em Cércio por Serrano Baptista, no decurso dos anos 30 do século passado, sendo a letra acompanhada da respectiva partitura (Baptista, 1987:73):

El lugar de la Çaramontaina
Qu'stá por detras de la sierra
Más abajo 'stá una barca
Que le llaman Bandolera
Más arriba 'stá otra barca
Pegadita a Moreruela.

5. Variante também recolhida por Artur Carlos Alves, presumivelmente também no decurso dos anos 70 do século passado, em Vila Chã de Braciosa, sendo informante Horácio Alves, jornaleiro então com 67 anos de idade e natural de

Le llugar de Çaramontaina,
Que está atrás de la sierra,
Más abaja, más acima,
Llama-se bandolera.

Refega (Miranda do Douro), que a terá aprendido em Ifanes (Alves, 1980:155):

6. Variante recolhida por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:498):

7. Este laço recebe em Tábara (Terras de Aliste) a designação de *El Veinticinco* (designação que, na Terra de Miranda, se aplica a dois laços sem letra, *Vinte Cinco Aberto* e *Vinte Cinco de Ruoda*, coincidentes na música e coreografia e divergentes ao ensaio no jogo dos paulitos). Segundo António Maria Mourinho, a versão de Tábara está mais conforme a verdade geográfica.

8. Esta variante encontra-se registada num trabalho, ainda não publicado, elaborado por Amadeu Ferreira (Ferreira, 2015:107/116). Nesta compilação de cartas, escreveu Amadeu Ferreira: *O documento de Francisco Garrido Brandão está cheio de emendas postas pelo Pe. Moraes Calado, como ele mesmo avisa nas suas cartas para José Leite de Vasconcelos. Verifica-se que o castelhano de Francisco Garrido Brandão está muito influenciado pelo seu mirandês.* Amadeu Ferreira transcreve as versões em castelhano e mirandês, respectivamente:

*El lugar de la Çaramontaina,
Que estaba de trás de la sierra;
Más abajo está una barca
Que le llaman Bandolera.
Más arriba está otra barca,
Pegadita a Moreruela.
Más abajo está otra barca
Pegadita a Moreruela,
Pegadita a Moreruela!...*

*Lugar de Faramontanos
Que estais al pie de la Sierra
Lindais con la Carbajosa,
Santa Eulalia y Moreruela.
Mas allá hay una Barca
Que la llaman Bandollera,
Que para passar un hombre
Necesita hora y media.*

*El lugar de la Çaramontâina
Ques está por de trás de la sierra,
Más abajo está una barca
Que le llaman bandoléra.
Más arriba está otra barca
Pegadita á Moraroéla,
---mas abajo está otra barca
Pegadita á Moraroéla,
--- á Moraroéla.*

*El lñugar de la caramontaina
Que está por detrás de la sierra
Mais abaixo está una barca
Pegadica á Murariela
Mas arriba está santa olaia
Pegadica a Bandoléra.*

CARMELITA



Trata-se de um laço de motivo religioso, como tal desprovido da parte final da bicha, sendo um hino em louvor da Virgem Maria.

Segundo Artur Carlos Alves, *a palavra carmelita refere-se à ordem religiosa dos carmelitas, que se denominava Ordem da Bem Aventurada Maria do Monte Carmelo, ou monte de Santo Elias, do nome da igreja dedicada àquele profeta, sito na antiga Samaria, Palestina. Os primeiros estatutos da ordem foram aprovados em 1425 pelo Papa Inocêncio IV. Santa Teresa, natural de Ávila, Castela a Velha, professou naquela ordem em 1534; carmelita é, pois, Maria.* (Alves, 1980:153)

Recolhas em terras de Miranda

1. Variante recolhida por Albino J. de Moraes Ferreira (Moraes Ferreira, 1898:14):

*Díus te sálbe, Carmelita hermôusa,
Que fustes esposa de Santo José
Cumo stâbas ne l'alto castilho,
Tirando las balas cuntra Lucifér.
Fúe Maríe la mulhiér más pura,
Que ne l'mundo pudo haber;
Fúe sucena ã jardim ô bioleta,
Fuente preciosa de cristal a correr.
Le demônho tomó por ampenho,
Que l'santo rosairo nos há de rezar,
Debuôtos, beni e armanos,
Rezar l'rosairo; a Maríe tcheguei,
Si l'reino de l'cielo queres alcançar,
Si l'reino de l'cielo queres alcançar.*

2. Variante recolhida por José Leite de Vasconcelos (Vasconcelos, 1900:48/49):

*Dios te salve, carmelita armosa (hermosa)
Que eras (eres) la esposa del santo José,
Tu que estabas no alto de Castilla,
Esperando las balas contra lo alcifer (Lucifér),
Sendo tu la mujer más pura
Q'en el mundo puede haber,
Nacer y crear, crrear y nacer,
De fuente manal precioso cristal.
El demonio tomó por empeno
Que el santo rosario no se ha de rezar.
Devotos veni(d), acabei de llegar,
A rezar el rosario a María,
Se no reno del cielo quereis antrar.*

3. Variante recolhida por José Manuel Martins Pereira (Pereira, 1908:298/299):

*Dios te salve, carmelita armosa,
Que eras la esposa del Santo José,
Tu que estabas no alto de Castilla,
Esperando las balas contra lo alcifer,
Sendo tu la mujer más pura
Qu'en el mundo puede haber,*

4. Variante recolhida por Artur Carlos Alves, no decurso dos anos 70 do século passado, em Vila Chã de Braciosa, sendo informante Benjamim de Jesus Monteiro, então com 57 anos de idade (Alves, 1980:152):

5. Variante recolhida por Artur Carlos Alves, no decurso dos anos 70 do século passado, em Duas Igrejas, sem qualquer anotação de informante (Alves, 1980: 152/153):

6. Variante recolhida por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:486):

*Nacer y crear, creary nacer,
De fuente manal precioso cristal.
El demonio tomó por empeño
Que el santo rosario no se ha de rezar.
A rezar el rosario á Maria,
Se no reno del cielo quereis entrar.*

*Dios te sahe, carmelita hermosa,
Que foste esposa del santo José,
Como estabas nos altos castilhos
Esperando las balas contra lo alcífer,
Maria, la mujer más pura
Que n'el mundo pode haber,
Creada e nascida,
E nascida e creada,
Quando era açuccena e quando cristal.
Q'el demónio tomou por empenho
Q'el santo rosário não se há-de rezar.
Debotos benian de manos llegar
A rezar o rosario, Maria,
Q'el reino del cielo
Q'remos alcançar,
Q'remos alcançar.*

*Dios te salve, carmelita e harmosa,
Que fustes esposa del santo José,
Vós que estais nos altos castillos
Asp'rando las balas conta lo alcífer,
Sendo vós la mujer más pura
Que en el mundo podía haber
Nacer e crear,
Crear e nacer,
De fuente manal, precioso cristal.
El demonio tomó por empenho
Q'el santo rosário no se ha-de rezar,
Devotos veni, acabai de llegar,
A rezar el rosario a Maria
Se no reino del cielo quereis entrar.*

*Dios te salve, Carmelita y hermosa,
Que fustes esposa del Santo José,
Bós que 'stais nos altos de Castilla,
Asp'rando las balas contra lo Alcifer.
Maria es la mujer mas pura,
Que en el mundo podía haver,
Nacer y criar, criar y nacer,
De fuente manal, precioso cristal.
El demónio tomou pur ampeinbo,
Que el santo rosario no se há-de rezar...
Devotos, beni, acabai de llegar,
A rezar el rosario a Maria,*

Se no reino del cielo quereis antrar!...

7. Esta variante encontra-se registada num trabalho, ainda não publicado, elaborado por Amadeu Ferreira (Ferreira, 2105:105/113). Nesta compilação de cartas, escreveu Amadeu Ferreira: *O documento de Francisco Garrido Brandão está cheio de emendas postas pelo Pe. Moraes Calado, como ele mesmo avisa nas suas cartas para José Leite de Vasconcelos. Verifica-se que o castelhano de Francisco Garrido Brandão está muito influenciado pelo seu mirandês.*

Reproduzem-se, de seguida, as versões em castelhano e em mirandês:

*Dios te salve carmelita armossa
Queberes la esposa del santo José,
Tu que estabas no alto de Castilha
(b) Esperando las balas contra alcifer
Sendo tu la mojér más pura
Que n'el nun de puéde haber
Nascer y crear, creary nascer
De fuente manal precioso chrisital.
El demonio tomou por ---
Que el santo rossario nó se ade rezar
Devotos venid, acabai de lhegar,
A rezar el rossario a María.
Se no Reno del cielo quereis entrar.*

*Dius te salve, carmelita Armossa
Que fuste la esposa de Santo José...
Tu que estás no alto de Castilha
Aspranolas balas contra Lucifer
Tu sós la mulhier mais pura
Que no mundo pûde aver
Nacer e criar, criar e nacer
De fûnte manal, percioso cristal.
Lo demonho tomou por ampeinho,
que lo santo rosairo
nun se aviede rezar;
devotos veni acabai de chegar
A rezar lo rasairo a Marie
Se no reino de lo cielo quereis antrar.*

9. Variante recolhida por Michel Giacometti:⁹⁷

*Dius te salve Carmelita hermosa
Tu foste la esposa do Santo da Sé.
Que andava nos altos castilhos
Parando la luta contra o Lícifer.
Maria la mujer mais pura
Que nel mundo podia haber
Nascer e criar e criar e morrer.
La fonte clara queria alcançar
Queria alcançar.
Demónio tomou por empenho
Del Santo Rosário não queria rezar
E a rezar lo Rosário de Maria
E tiene que l'alcancar e que l'alcancar.*

⁹⁷ Inserta no volume 8 da “Filmografia Completa” (Edições Tradisom, 2010), do documentário nº 32 da série “Povo que Canta” (realização de Alfredo Tropa e produção de Francisco d’Orey/Manuel Jorge Veloso).

CARRASCAL DE BARBADILHA



Este laço, e motivo banal, foi sobretudo dançado nas aldeias de Cércio (onde continua a ser dançado), Vale de Mira e Vila Chã de Braciosa, sendo ainda hoje mencionado pelos mais velhos como tendo sido muito popular, inclusivamente como canção (que gravámos a Clementina Rosa Afonso, em Freixiosa).

Recolhas em terras de Miranda

1. Variante recolhida por Albino J. de Moraes Ferreira (Moraes Ferreira, 1898:31):

*Carrascal de Balbadilha
Les tourres de l' Salinar,
L'pastór d'estas oubâilhas,
De bálde nǔ debe endar.
Ârriba, arriba, pastóres,
Que guardéis nôusso ganado.
Nǔ bos pago la soldada,
Por andárdeis namorado.*

2. Variante recolhida em Cércio por Serrano Baptista, no decurso dos anos 30 do século passado, sendo a letra acompanhada da respectiva partitura (Baptista, 1987:84):

*Carrascal de Balbadilha
Las torres de Salinar
Le pastór d'estas oubeilbas
De-balde nun ha-d'andar.
Arriba, arriba, pastór
A guardar le miu ganado,
Nun te pago la soldada
Pur'andares de namorado
De namorado.*

3. Variante recolhida por Artur Carlos Alves, no decurso dos anos 70 do século passado, em Vila Chã de Braciosa, sendo informante Benjamim de Jesus Monteiro, então com 57 anos de idade (Alves, 1980:161/1262):

*Carrascal de Barbadilha,
Las torres de San Silar,
E o pastor destas obejas
De balde nun ha-de andar.
Arriba, arriba, pastores
A guardar o meu ganau,
Num te pago la soldada
Por andares de namorau,
De namorau.*

4. Variante recolhida por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:506):

*Carrascal de Barbadilla (ou Bobadilla?)
Las torres de Salinar;
El pastor de las oubeilbas
De balde nun debe andar!...
Arriba, arriba pastores,
Que guardais nosso ganado,
Nun bos pago la soldada,
Pur andardes namorado!*

5. Esta variante encontra-se registada num trabalho, ainda não publicado, elaborado por Amadeu Ferreira (Ferreira, 2015:114). Nesta compilação de cartas, escreveu Amadeu Ferreira: *O documento de Francisco Garrido Brandão está cheio de emendas postas pelo Pe. Moraes Calado, como ele mesmo avisa nas suas cartas para José Leite de Vasconcelos. Verifica-se que o castelhano de Francisco Garrido Brandão está muito influenciada pelo seu mirandês.*

*Carrascal de barbadilba,
Las torres del salinar,
El pastor d'estas ovelhas
De balde nun hade andar.
Arriba, arriba, pastor!
Aguardar lo miu ganado,
Nun te pago la suelta
Por andares namorado.*

CHEGOU



Na sua tese de mestrado, *Continuidade e mudança na tradição dos Pauliteiros de Miranda - Trás-os-Montes, Portugal* (2004), Bárbara Alge menciona este laço como sendo um dos laços que são pedidos pelos moradores da aldeia, em Constantim, durante a ronda de peditório da Festa dos Moços (ou Fiesta de San Juan).

CHINA (TCHINA)



Trata-se de um laço de motivo banal, do quotidiano, tendo a variante mais antiga que conhecemos sido recolhida por Leite de Vasconcelos e incluída no volume I dos seus *Estudos de Filologia Mirandesa*, obra editada em 1900.

Trata-se de um laço que é fácil de identificar pela sua coreografia, dado que os paulitos da mão direita dos dançadores batem no tacão direito das respectivas botas.

Recolhas em terras de Miranda

1. Variante recolhida por José Leite de Vasconcelos (Vasconcelos, 1900:52):

*Pica-me una china
N'este carcanhal,
Pica-me una china
Nó puedo andar.*

2. Variante recolhida por José Manuel Martins Pereira (Pereira, 1908:301):

*Picame uma china
Neste carcañal (calcanar),
Picame uma china,
No puedo andar.*

3. Variante recolhida em Cércio por Serrano Baptista, no decurso dos anos 30 do século passado (baptista, 1987:68):

*Picame una china
N'este cracañal
Picame una china
No puedo andar.*

4. Variante recolhida por António Maria Mourinho que fez incluir no cancionero por ele elaborado (Mourinho, 1984:512) a respectiva partitura com este laço transscrito em 20 de Maio de 1953 para piano e órgão por Mariana Nogueira (Mourinho, 1984:501):

*Picame una china
Neste carcañal
Picame una china
No puedo andar
No puedo andar.*

5. Esta variante encontra-se registada num trabalho, ainda não publicado, elaborado por Amadeu Ferreira (Ferreira, 2015:107).

*Picon-me una china,
No carcaranhal
Pica-me na china,
No puedo andar,
(E) No puedo andar!...*

CHIQUITOS



Apenas foi registada a presença deste laço em terras de Mogadouro, embora integrando originalmente (tanto quanto nos é dado saber) o repertório de gaiteiros nascidos em terras de Miranda do Douro que se fixaram no concelho vizino.

Recolhas em Mogadouro e Vimioso

1. Recolha de Michel Giacometti em Algoso em 1974, incluída no volume 9 da “Filmografia Completa”, no programa intitulado “Inquérito em Algoso (Bragança)”, com a seguinte nota:
Lhaço de carácter brejeiro e um tanto satírico. Na letra dos “labços” predominam os motivos religiosos, sendo no entanto frequentes os motivos agrícolas e pastoris, amorosos e de maldiçor, profissionais e até políticos

2. Recolha efectuada por Ricardo Santos em 26 de Novembro de 2014, em Algoso (Vimioso):

*Por aqui passa la ronda,
la ronda vai passar
viva o pianinho
da guarda municipal.*

*Dançaremos chiquito
Manhana passaremos
Também defenderemos
Da nossa liberdade.
Setum silêncio por aqui passou
La ronda, la ronda,
La ronda vai passar.
Viva o pianinho
Da guarda municipal
Viva o pianinho
Da guarda municipal.*

D. RODRIGO



Laço de motivo histórico que em S. Martinho de Angueira também era dançado à volta de um alqueire de trigo. Mas nesta mesma localidade mirandesa, dançava-se também um “lhaço” intitulado “Rodrigo”, diferente do “D. Rodrigo”, no qual os dançadores se abraçavam uns aos outros.

Segundo José Manuel González Matellán (Matellán, 1987:51), este laço, também dançado em Tábara (Zamora) “fala de um tal Rei Rodrigo e um Sancho de Portugal, personagens que podem ter tido uma existência real mas que talvez tenham um nome folclórico talvez de origem romântica”.

Recolhas em terras de Miranda

1. Variante recolhida por Albino J. de Moraes Ferreira (Moraes Ferreira, 1898:31):

*Cumbidórum a D. Rodrigo
E a D. Santcho de Portugal,
A pā e vino,
Carneiro por assar;
Qu'anto más valira
Nū le cumbidar.*

2. Variante recolhida por José Leite de Vasconcelos (Vasconcelos, 1900:52):

*Convidaran a D. Rodrigo
A pan y a vino.
Y a carnero por asar:
Cuanto más valia
No lo convidar!*

3. Variante recolhida por José Manuel Martins Pereira (Pereira, 1908:302):

*Convidaran a D. Rodrigo
A pan y a vino,
Y a carnero por asar:
Cuanto más valia
No lo convidar!*

4. Variante recolhida em Constantim por Serrano Baptista, no decurso dos anos 30 do século, sendo a letra acompanhada da respectiva partitura (Baptista, 1987:64):

*Convidaron a Don Rodrigo
A pan y a vino
Y a carnero por assar:
Quanto más valía
No lo convidar
No lo convidar.*

5. Variante recolhida por Artur Carlos Alves, no decurso dos anos 70 do século passado, em Vila Chã de Braciosa, sendo informante Benjamim de Jesus Monteiro, então com 57 anos de idade (Alves, 1980:157):

*Combidaron a D. Rodrigo,
Combidaron a pan e a bino
E a carneiro por assar.
Quanto mais valia
No lo combidar,
No lo combidar.*

6. Variante recolhida por Artur Carlos Alves, no decurso dos anos 70 do século passado, em Duas Igrejas, sem qualquer anotação de informante (Alves, 1980:157):

7. Variante recolhida em Cércio por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:494):

8. Variante recolhida por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:494):

9. Variante recolhida por Albino J. de Moraes Ferreira (Moraes Ferreira, 1898:31) e por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:494):

10. Esta variante encontra-se registada num trabalho, ainda não publicado, elaborado por Amadeu Ferreira (Ferreira, 2015:108):

*Combidaron a D. Rodrigo
A pan e a trigo e a bino
E a carnero por assar.
Quanto mais balera
No lo combidar
E no lo combidar.*

*Combidaron a D. Rodrigo,
A pan, a trigo y a bino
Y a carnero por assar(i).
Quanto mais balera
No lo combidar,
I no lo combidar.*

*Combidaron a D. Rodrigo
Combidaron-l a pan y bino
Y a carneiro por desfolhar(i)
Quanto mais balera
No lo combidar
Y no lo combidar!...*

Informa ainda ser a versão de Sendim a mais completa e interessante:

*Combidaron a D. Rodrigo
Y a D. Sancho de Portugal;
Combidaron-l a pâ e vino.*

Mais refere que em Cércio se dizia:

*E a carneiro por assar.
Quanto mais valera
No los combidar
I no los combidar.*

*Cunbidórun a D. Rodrigo
I a D. Sancho de Portugal,
Combidórun-l a pan i bino
I a carneiro por desfolhar...
Quanto mais balera
Nun lo cunbidar
I nun lo cunbidar!...*

*Combidaran a Don Rodrigo
a pan y a vino
Y a carnéro por assar;
Quanto más balia
Nó lo combidar.*

FADIGAS



Infelizmente não dispomos de qualquer gravação sonora deste laço, pelo que permanece até ao momento desconhecida a respectiva música.

Recolhas em terras e Miranda

1. Variante recolhida por Albino J. de Moraes Ferreira (Moraes Ferreira, 1898:29):

*Se nun s'me tiran, endando,
Las fatigas de l' mio coraçõ,
Morreré de mal d'amores,
E a Díus, le pido perdõ.*

2. Variante recolhida por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:505):

*Se nun s'me tiran, andando,
Las fadigas del míu coraçon;
Morrerei de mal d'amores,
I a Díus le pido perdon!...*

FESTA DE AVELANOSO



Infelizmente não dispomos de qualquer gravação sonora deste laço, pelo que permanece até ao momento desconhecida a respectiva música. Trata-se de um laço que, segundo a tradição oral, foi antigamente dançado em Fonte de Aldeia, não surgindo associado nos documentos escritos a qualquer localidade em concreto.

Recolhas em terras de Miranda

1. Variante recolhida por José Leite de Vasconcelos (Vasconcelos, 1900:50):

*Convidáranme a uma fiesta
De la Virgem soberana,
El divino Espírito Santo,
Santo António de Pádua.
Mira que te digo,
Mira que te traigo,
Santa María y Sant(a) Ana,
Y el divino Espírito Santo.*

2. Variante recolhida por José Manuel Martins Pereira (Pereira, 1908:299):

*Conbidáranme a una fiesta
Conbidáranme a una fiesta
De la Virgen soberana,
El divino Espíritu Santo,
Santo António de Pádua.
Mira que te digo,
Mira que te traigo
Santa María y Sant(a) Ana,
Y el divino Espírito Santo.*

3. Variante recolhida por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:487):

*Convidaron-me a una fiesta,
Convidaron-me a una fiesta
De la Virgen soberana,
El Divino Espírito Santo,
Y Santo António de Pádua.
- Mira que te digo,
Mira que te traigo;
Santa María y Sant(a) Ana,
Y el Divino Espírito Santo!...*

4. Esta variante encontra-se registada num trabalho, ainda não publicado, elaborado por Amadeu Ferreira (Ferreira, 2015:106):

*Combidaran-me a una fiesta,
Combidaran-me a una fiesta,
De la virgen soberana,
El Divino Espíritu Santo,
S. tº Antonio de Pádua.*

*Mira que te digo, mira que te trajo (?)
Santa María y santa Anna*

Y el divino Espírito Santo.

**FREIXENOSA
(EL BILHANO DE ZAMORA)**



Laço cuja temática de maldizer nos remete para uma tradição de reconhecida antiguidade na lírica popular portuguesa. A propósito destre laço legou-nos António Maria Mourinho tão precisa como esclarecedora prosa, como segue (mourinho, 1984:500):

Este lhaço de la Freixenosa, tem também o nome de Arbilhano de Zamora ou Vilhano de Camora cuja letra é um cerrado ataque pessoal a uma mulher de Freixiosa. Esta letra foi criada por um gaiteiro muito célebre que viveu naquela popoação, “O Tiu Pepe”, que como profissional da gaita de fole é elogiado por toda a gente que o conheceu, e eu ainda o conheci. De espírito vivo e rpenista, percorreu os três concelhos de Miranda, Mogadouro e Vimioso a tocar nas festas de primavera, de fim de verão e de Inverno e porque a vizinha, além de ser brigona era ladra e furtava-lhe os figos, compôs-lhe um lhaço, que não sei se seria tocado na melodia do talvez então chamado “Arbilhano de Zamora”, que parece se perdeu.

Não se perdeu, efectivamente a letra do laço *Arrilhano de Zamora* (*Bilhano de Zamora*) e, no caso de o laço *Freixenosa* ter tido música própria, a verdade é que dispomos da partitura elaborada pelo musicólogo naturalizado norte-americano Kurt Schindler (que, porém, se enganou na designação da localidade, mencionando uma raiana povoaçao espanhola, por onde aliás tinha passado em trabalho de campo)

Recolhas em terras de Miranda

1. Variante recolhida por Kurt Schindler em finais de 1932, em Cércio (Schindler, 1991:936):

*Ao lugar de Freixeneda
Hay una mujer valenti,
Y que manda aos seus filhos
Quem batam em toda a gente.
É uma mulher perversa
Que arma ruínas e questões.
Não hay outra em Portugal
Nem por todas as nações
Nem por todas as nações.*

2. Variante recolhida por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:500):

*No lñugar d'la Freixenosa
Hay una mujer baliente,
Que me roba ls higos todos
Y maltrata tó la gente!...
Es una mujer perbersa,
Arma ruínas y questiones,
No hay otra en Portugal,
Nin por todas las naciones,
Nin por todas las naciones!...*

GATO



Infelizmente não dispomos de qualquer gravação sonora deste laço, de temática banal, pelo que permanece até ao momento desconhecida a respectiva música.

Recolhas em terras de Miranda

1. Variante recolhida por Albino J. de Moraes Ferreira (Moraes Ferreira, 1898:33):

2. Variante recolhida por Albino Morais Ferreira (in *O Dialecto Mirandês*, Lisboa, 1898) e por António Maria Mourinho referenciada (Mourinho, 1984:509):

3. Variante recolhida por António Maria Mourinho. O autor refere ter efectuado a recolha em Sendim tendo como informante sua mãe, falecida em 7 de Janeiro de 1971. (Mourinho, 1984:509):

O gato cagiu *nu* póço,
E outro gato le *saco*,
Outro le *dâba* la *mano*,
Al que *alhá* s'afogô.

Un gato caiu nun poço,
I outro gato lo saco,
I outro le daba la mano,
Al que alhá se afogó...

Un gato caiu no poço,
Q'outro gato lo ambarró;
Outro le daba la mano,
I también alhá quedó.

JARDIN



Segundo Aureliano Cristal Ribeiro, de Constantim (Miranda do Douro), este é um “laço simples”, razão pela qual é dos primeiros a serem aprendidos pelos dançadores.

A letra deste laço é muito semelhante à do laço “Maridito”, com uma mesma temática

Recolhas em terras de Miranda

1. Variante recolhida em Constantim por Serrano Baptista, no decurso dos anos 30 do século, sendo a letra acompanhada da respectiva partitura passado (Baptista, 1987:60):

2. Variante cantada por Aureliano Ribeiro, recolhida por Barbara Alge em casa de Fortunato Preto (S. Martinho) em 22 de Outubro de 2003:

*A la puerta del jardin
Tiene mi dama la casa
En la rama más hermosa
Tien'de colgar el candil.*

*(Y) a la puerta del jardin
Tiene mi dama la cama
Y al....
....
Y que muerto lo tiene
Debajo de la cama.*

JOANICA



Infelizmente não dispomos de qualquer gravação sonora deste laço, pelo que permanece até ao momento desconhecida a respectiva música. Trata-se de um laço que, segundo a tradição oral, foi antigamente dançado em Fonte de Aldeia, não surgindo associado nos documentos escritos a qualquer localidade em concreto.

Recolhas em terras de Miranda

1. Variante recolhida por Albino J. de Moraes Ferreira (Moraes Ferreira, 1898:33):

2. Variante recolhida por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:506):

*A bôus, a bôus Joanica,
Yâ que nun sabeis segar
Yâo bos tômo a mie cuonta,
P'ra toundo bos ansinar.*

*A bós a bós Joanica
Yá que nun sabeis segar,
You bos tomo a mie cunta,
Pa todos bos ansinar!...*

LAÇO NOVO (LHAÇO NUOBO)



Segundo informações localmente recolhidas este laço teria sido introduzido por Firmino Cavaleiro, antigo ensaiador dos pauliteiros de S. Martinho, no qual se aborda uma temática religiosa, associada ao culto e devoção a Nossa Senhora do Rosário, que na terra tem festa grande em finais de Agosto de cada ano.

Musicalmente, trata-se do “lhaço” intitulado “Ofícios”, sendo esta variante apenas dançada pelos pauliteiros de S. Martinho (Miranda do Douro). Consultar as notas constantes do laço *Sacramento*. Trata-se, portanto, de uma nova letra para uma música já existente.

Recolha em terras de Miranda

1. Recolhida em S. Martinho por Mário Correia, tendo como informante Fortunato Preto:

*Esta dança que dançamos
Todos os anos ao fim do verão
É dedicada a nossa senhora
E com muita devoção!*

Devoção!

*Regedor e mais mordomos
Todos têm a seu cargo, a seu cargo,
De zelar os interesses
Da Senhora do Rosário, do rosário!*

LEBRE (LHIEBRE)



De acordo com a classificação dos laços que foi consignada por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:486/510), a temática deste é de motivo venatório, permitindo a respectiva coreografia uma fácil identificação do mesmo pois incorpora um elemento de teatralidade inequívoco associados à actividade cinegética. No entanto, este laço não tem uma coreografia uniformizada no que se refere à simbologia das armas utilizadas na caça, havendo grupos que junto os dois paus para simular os canos das espingardas e outros que simulam mesmo o acto de disparar. Estas variações constituem elementos caracterizadores e diferenciadores e configuram especificidades próprias das variantes locais, sendo de todo recomendável que se conservem, na justa medida em que evitam uma não desejável uniformização das coreografias dos laços.

No que se refere à simulação com os palos dos canos da espingarda, o mesmo sucede em Malhadas com a dança do laço *Perdigón*.

Recolhas em terras de Miranda

1. Variante recolhida por Albino J. de Moraes Ferreira (Moraes Ferreira, 1898:24):

*N'aqueilha malhada afoura,
Úa lliebre bi correr;
Les perros qu'iban trás d'eilla
Nun la pudiran colher.
Tu l'atirestes,
Yáo l'atiré,
Ní tu la matestes,
Ní yáo la maté.*

2. Variante recolhida por José Manuel Martins Pereira (Pereira, 1908:297). Corresponde exactamente à que foi recolhida por José Leite de Vasconcelos (Vasconcelos, 1900:46):

*Aqueilla majada abajo
Una lliebre bi correr,
L's galgos ibā tras d'eilla,
No la pudiru coger;
Tu l'atiraste, yo l'atiré,
Ni tu la mataste,
Ni yo la maté.*

3. Variante recolhida por Kurt Schindler em finais de 1932, em Cárcio (Schindler, 1991:927):

*Pr'aquella cañada arriba
Y una lliebre vi curre(i),
Tu l'atires,
Yo l'atiro*

*Nun la pudimos coger(i).
Tu l'atireste,
Yo l'atiré,
Ni tu la mataeste
Ni yo la maté*

4. Variante recolhida em Cércio por Serrano Baptista, no decurso dos anos 30 do século passado, sendo a letra acompanhada da respectiva partitura (Baptista, 1987:65):

5. Variante recolhida por Artur Carlos Alves, no decurso dos anos 70 do século passado, em Vila Chã de Braciosa (Alves, 1980:148):

6. Variante recolhida por Artur Carlos Alves, no decurso dos anos 70 do século passado, em Vila Chã de Braciosa, sendo informante Benjamim de Jesus Monteiro, então com 57 anos de idade (Alves, 1980:148):

7. Variante também recolhida por Artur Carlos Alves, presumivelmente também no decurso dos anos 70 do século passado, em Vila Chã de Braciosa, tendo como informante Horácio Alves, jornaleiro então com 67 anos de idade e natural de Refeja (Miranda do Douro), que a terá aprendido em Ifanes (Alves, 1980:149):

8. Variante recolhida por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:501) que fez incluir no seu cantor (Mourinho, 1984:514/515) a respectiva partitura com este laço transscrito em 20 de Maio de 1953 para piano e órgão por Mariana Nogueira:

*Aqueilla majada arriba
Una liebre bi correr
Tu l'atiras, yo l'atiro
No la pudimos coger.
Tu l'atiraste
Yo l'atiré
Ni tu la mataste
Ni yo la maté.*

*Aqueilha majada abajo
Una liebre bi correr.
L's galgos ibā trás d'eilla,
No la pudirun coger;
Tu l'atiraste, yo l'atiré,
Ni tu la mataste,
Ni yo la maté.*

*Por aqueilha calle arriba
Una liebre bi correr.
Iban l's galgos trás d'eilha,
Nu la pudiran coger.
Tu que l'atraste,
Iou que l'atirei,
Nem tu la mataste,
Nem iou la matei.*

*Aqueilha canada abaixo,
Una liebre bi correr.
Tu l'atiraste,
Iou l'atirei,
Nem tu la mataste,
Nem iou la matei.*

*Aqueilha majada abajo,
Una liebre vi correr,
Iban dous galgos trás de ella,
No la podieron cojer.
Tu q'le atireste,
Yo que le atiré,
Nin tu la mataste
Nin yo la maté!...*

nas suas cartas para José Leite de Vasconcelos. Verifica-se que o castelhano de Francisco Garrido Brandão está muito influenciado pelo seu mirandês.

9. Esta variante encontra-se registada num trabalho, ainda não publicado, elaborado por Amadeu Ferreira (Ferreira, 2015:114). Nesta compilação de cartas, escreveu Amadeu Ferreira: *O documento de Francisco Garrido Brandão está cheio de emendas postas pelo Pe. Moraes Calado, como ele mesmo avisa*

*Por aqueilha canhada abaixo
Un-a lhiebre vi correr;
(a) Tu latiras e iou latiro
Nun la podimos colher.
Tu latireste
Iou latirei
Tu nun la mateste
Nin iou la matei.*



Pauliteiros do Palaçoulo dançam a *Lhiebre* na festa de Nossa Senhora do Rosário, em frente da igreja matriz da terra.

MARIDITO



Este laço é, pelo menos, todos os anos dançado em Constantim em 28 de Dezembro, por ocasião das danças no sagrado após a procissão da Festa dos Moços. Foi dançado, por exemplo, em 2003 pelos Pauliteiros de Constantim, acompanhado por Aureliano Ribeiro (fraita), Luís Preto (bombo) e José Torrado (chocalho). Do ponto de vista coreográfico apresenta a particularidade de os dançadores baterem com os pauliutos no solo.

Este laço encontra-se gravado e documentado pelo trabalho de campo realizado pelo Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) em 1961, em Aldeadávila de la Ribera e Maribel, localidades da comarca de Salamanca, com a mesma letra, integrando o repertório do grupo de Paloteo de Saucelle.

Recolhas em terras de Miranda

1. Variante recolhida por Albino J. de Moraes Ferreira (Moraes Ferreira, 1898:12):

2. Variante recolhida por José Leite de Vasconcelos (Vasconcelos, 1900:52):

3. Variante recolhida por José Manuel Martins Pereira (Pereira, 1908:301):

4. Variante recolhida em Constantim por Serrano Baptista, no decurso dos anos 30 do século pasado, sendo a letra acompanhada da respectiva partitura (Baptista, 1987:59):

5. Variante recolhida por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:492):

Al mio *maridico* maté
Que me *dâba* la *bida* *mui* mala,
Ajudei-me a martalizar-lo,
Que *muôrto* *l'tiengo* de bâixo la cama

A mio maridito maté,
Porque me daba la vida mui mala.
Ayudáimelo a arrastrar,
Que muerto lo tengo
Deabajo de la cama.

A mio maridito maté,
Por que me daba la vida muy mala.
Ayudáimelo a arrastrar,
Que muerto lo tiengo
Deabajo de la cama.

A mi maridito maté
Porque me daba la vida mui mala
Ayudaimelo a arrastar
Que muerto lo tengo
Deabajo d'la cama.

A mi maridito mate,
Porque me daba la vida mui mala;
Ayudai-me-lo a arrastrar,
Que muerto lo tengo,

Debajo de la cama!...

6. Esta variante encontra-se registada num trabalho, ainda não publicado, elaborado por Amadeu Ferreira (Ferreira, 2015:107/114). Nesta compilação de cartas, escreveu Amadeu Ferreira: O documento de Francisco Garrido Brandão está cheio de emendas postas pelo Pe. Moraes Calado, como ele mesmo avisa nas suas cartas para José Leite de Vasconcelos. Verifica-se que o castelhano

de Francisco Garrido Brandão está muito influenciado pelo seu mirandês.

Apresentam-se as duas versões, em castelhano e mirandês, respectivamente:

*A my maridito maté
Porque me daba la vida mui mala,
(Ayudai-me lo a arrastrar,
Que muerto lo tiengo
Debajo de la cama.*

*A mi maridico matei,
Porque me dava la vida mui mala,
Ayudaimelo a patalnhar (???),
Que mûrto lo tengo debaixo de la cama.*

MEDIDA



É escassíssima a informação disponível sobre este laço, tanto quanto nos foi possível saber apenas dançado em Constantim.

Apenas a referência de António Maria Mourinho e o espécime gravado ao grupo de tamborileiros Las Fraitas (Ângelo Arribas, Aureliano Ribeiro, Abílio Topa e Célio Pires), em 2002.

MIRACULOSA



Este “ilhaço”, comprovadamente de origem recente, é um hino em louvor de Nossa Senhora de Fátima, sendo unicamente dançado pelos pauliteiros da Póvoa (Miranda do Douro).

O tema, no entanto, surge amiúde tocado com a função de acompanhar procissões, sem a presença, no entanto, dos dançadores.

MIRANDUN



A questão da ligação da canção “Mirandun” ao repertório da dança de paulitos mereceu da parte de António Maria Mourinho e de outros etnógrafos e estudiosos uma reflexão muito aprofundada. A canção do “Mirandun” não é originariamente mirandesa, mas veio do Norte, talvez da Inglaterra, pela França e Espanha e aqui se ligou a um dos lhaços da dança dos paus como uma nova criação e um novo número talvez no século XVIII, visto serem muito frequentes entre os grupos de danças de palos, criarem um novo lhaço da dança, nascido de um acontecimento político. A ligação do Mirandun, em Terra de Miranda, a um mito da Guerra dos Sete Anos é, pois, uma criação esporádica nascida de um conto escrito pelo Dr. Ferreira Deusdado e publicado nos “Escorços Trasmontanos”, todavia sem fundamento histórico. Mas a verdade é que se transformou num dos mais emblemáticos e populares laços, dançado praticamente por todos os grupos de pauliteiros mirandeses.

César das Neves e Gualdino de Campos (Neves; Campos, 1858) publicaram a “canção” intitulada “Mirandum”, extraída de uma “extensa lenda histórica sobre episódios locais desta guerra, que publicou, há anos, o Cavaleiro de Miranda, o Exmo. Senhor Dr. Ferreira Deusdado,⁹⁸ a letra da célebre *canção do Mirandum*, escrita na própria língua mirandesa”, e com o comentário que lhe segue:

⁹⁸ A publicação a que aludem César das Neves e Gualdino de Campos, e da qual extraíram as citações que se seguem intitula-se *Escorços Trasmontanos. Ensaio de literatura regional* edição das Livrarias Aillaud e Bertrand, Lisboa, 1912. Capítulo “A guerra do Mirandum”, págs. 145/164.

Mirandum

Lhaço dos Pauliteiros

The musical score consists of four staves of music. Staff 1 starts with a rest followed by eighth-note patterns. Staff 2 continues with eighth-note patterns. Staff 3 starts with a rest followed by eighth-note patterns. Staff 4 starts with a rest followed by eighth-note patterns. Measures 17 through 26 follow a similar pattern. A bracket over measures 26 indicates a repeat, with '1.' above the first half and '2.' above the second half.

©Henrique de Jesus Fernandes

La Cantiga del Mirandum

*Mirandum se fui a la guerra
Mirandum se fui a la guerra
Mirandum, Mirandum, Mirandella,
Num sei quando benerá.
Se benerá por la pasqua
Se benerá por la pasqua
Mirandum, Mirandum, Mirandella,
Se por la trénidade.*

*La trénidade se passa
La trénidade se passa
Mirandum, Mirandum, Mirandella,
Mirandum num bene lá.*

*Chubira-se a húa torre
Chubira-se a húa torre
Mirandum, Mirandum, Mirandella,
Para ber se lo abistaba.*

*Bira benir um passe
Bira benir um passe*

*Mirandum, Mirandum, Mirandella,
Que nobidades trairá?*

*Las nobidades que traio
Las nobidades que traio
Mirandum, Mirandum, Mirandella,
Bos ande fazer chorar.*

*Tirae las colores de gala
Tirae las colores de gala
Mirandum, Mirandum, Mirandella,
Ponei vestidos de lhuto.*

*Que Mirandum iá ié muôrto
Que Mirandum iá ié muôrto
Mirandum, Mirandum, Mirandella,
Jou bien lo bi anterrar.*

*Antre quattro ouficiales
Antre quattro ouficiales
Mirandum, Mirandum, Mirandella,
Que lo iban a llebar.*

Nas notas explicativas elaboradas por Ferreira Deusdado dá-se devida conta ao facto de esta canção ser “publicada em Portugal pela primeira vez”, referindo que a mesma “tem um sabor medieval tanto no espírito como na forma”. César das Neves e Gualdino de Campos deram-nos conta, em nota de rodapé de que tinham escutado há anos esta canção “a uma velhinha, que a principiava assim: *O meu bem foi para a guerra...* e também não lhe aplicava o estribilho *Mirandum* no segundo distico como o Exmo. Senhor Deusdado recolhera”.

Não podemos deixar de notar que não surge, nestes autores, qualquer referência à dança de paulitos associada a esta “canção”, ou seja, ignora-se a sua qualidade de “lhaço”: será que, na altura em que foi recolhida, na primeira metade do século XIX, “*La Cantiga del Mirandum*” ainda não se encontrava incorporada no repertório dos dançadores de paulitos? Sendo, à época, a dança dos paulitos praticamente desconhecida no país (e recordemos o sucesso da novidade que alcançou quando se apresentou, em 1898, pela primeira vez em Lisboa, sendo esta uma das primeiras saídas da “dança” da Terra de Miranda), parece-nos verosímil admitir que se esta canção estivesse já associada à dança dos paulitos tal não deixaria de ser mencionado por Ferreira Deusdado e naturalmente referenciado por César das Neves e Gualdino de Campos. Tanto mais que ao longo dos três volumes do seu “Cancioneiro de Músicas Populares” abundam as referências às mais diversas danças, das mais distintas proveniências. Poderemos, portanto, estar perante um espécie de tardia incorporação no repertório dos lhaços das danças dos paulitos na Terra de Miranda.

O interesse pela “canção” – porque apenas de uma canção se tratava, na abordagem de todos estes autores – levou mesmo Ferreira Deusdado a discorrer sobre a sua permanência expressiva em França:

Existe em francês sob o título de canção da ama de Luiz XVI, porque foi esta que a lerou à corte. Maria Antonieta gostou dela, sendo depois criada a música e a letra, não só em França mas noutrios países. Há críticos que supõem que data da guerra da sucessão, sendo composta depois da batalha de Malplaquet, na qual o duque de Marlborough infringiu a terrível derrota à França. Em francês, pelo emprego arcaico de algumas frases, também parece ser romance do tempo das cruzadas. Foi em França adaptada ao general Marlborough com o acrescimento de algumas estrofes de mau gosto, como entre nós foi adaptada ao capitão do Mirandum, sem acrescentos. Chateaubriand ouviu cantar esta música aos árabes da Síria. Outros afirmam que também a cantaram os mouros de Granada, mas tudo isto é incerto. O estribilho, em francês, é uma toadilha sem significação, enquanto que em português, ou melhor, em mirandês, está nacionalizada e tem significação.

A canção francesa, recolhida por Larousse – e que Ferreira Deusdado reproduziu nos seus escritos, os quais foram retomados por César das Neves e Gualdino de Campos – apresenta-se com um texto (do qual reproduzimos apenas cerca de metade) através do qual é possível estabelecer estreitos paralelismos com a variante mirandesa:

Chanson de Marlborough

*Malbrough s'en vat'en guerre
Mironton, Mironton, Mirontaine
Malbrough s'en vat'en guerre
Ne sait quand reviendra
Ne sait quand reviendra.*

*Il reviendra z'à Pâques
Mironton, Mironton, Mirontaine
Il reviendra z'à Pâques
Ou a la Trinité
Ou a la Trinité.*

La Trinité se passe

Mironton, Mironton, Mirontaine

*La Trinité se passe
Malbrough ne revient pas
Malbrough ne revient pas.*

*Madame à sa tour monte
Mironton, Mironton, Mirontaine
Madame à sa tour monte
Si haut que'elle peut monter
Si haut qu'elle peut monter.*

*Elle aperçoit son page
Mironton, Mironton, Mirontaine
Elle aperçoit son page
Tout de noir habillé*

Tout de noir habillé.

*Beaux page, ah ! mon beaux page,
Mironton, Mironton, Mirontaine
Beaux page, ah ! mon beaux page,
Que'elle nouvelle apportez?
Que'elle nouvelle apportez?*

*Aux nouvell's que j'apporte
Mironton, Mironton, Mirontaine
Aux nouvell's que j'apporte
Vos beaux yeux vont pleurer
Vos beaux yeux vont pleurer*

Quitez vos habits roses

*Mironton, Mironton, Mirontaine
Quitez vos habits roses
Et vos satins brochés.
Et vos satins brochés.*

*Monsieur de Malbrough est mort
Mironton, Mironton, Mirontaine
Monsieur de Malbrough est mort
Est mort et enterré.
Est mort et enterré.*

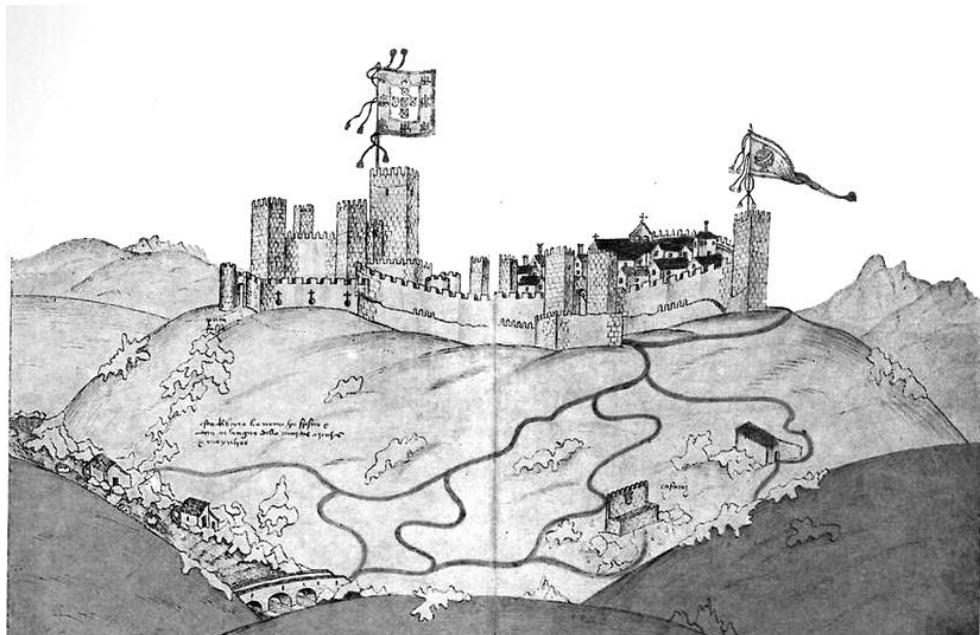
*J'l'ai vu porter en terre
Mironton, Mironton, Mirontaine
J'l'ai vu porter en terre
Par quatre z'officiers
Par quatre z'officiers.*

António Maria Mourinho (Mourinho, 1984: 1984, XXXIII/XXXIV) colocou em causa tudo quanto Ferreira Deusdado escreveu nos seus *Escorços Transmontanos* no que se refere à sua tentativa em criar um “herói romântico” em torno do “Mirandun”:

O “Mirandun” é outro lhaço de que os mirandeses têm querido fazer um mito guerreiro proveniente ou nascido numa lenda sem fundamento no século XVIII, da Guerra dos Sete Anos. Julgo que foi Ferreira Deusdado que em “Escorços Transmontanos” quis criar um herói romântico, na sua família de Rio Frio, onde inventa um capitão Domingos Ferreira que teria sido morto em combate junto ao Douro, em Picote, lutando contra os soldados de O'Reilly, na dita guerra de 1762.

Não há documentação aparecida até hoje, nem nos relatos do Marquês de Sarriá, Comandante em Chefe, estabelecido em Duas Igrejas, para o Rei Carlos III de Espanha, através de “um puntual diário”, como o rei recomendou e Sarriá executou, que nos fale em qualquer género de combate nem de luta de tropas portuguesas com espanholas, a sul de Miranda até Bemposta, pelas margens do Douro, que foi percorrido por O'Reilly e sua tropa ligeira sem ter encontrado um soldado português, mas quando, no século passado, Ferreira Deusdado escreveu os “Escorços...” ainda todo o processo da “Guerra dos Sete Anos” estava na noite escura e só eu o descobri em Simancas, no ano de 1962, precisamente na altura em que fazia os 200 anos que a “Guerra dos Sete Anos” tinha feito explodir a fortaleza de Miranda do Douro.

É claro que a dimensão enorme da catástrofe em perdas materiais e de vidas humanas e a traumatização que deixou em toda a província de Trás-os-Montes abalou por muitas décadas e talvez por mais de um século esta humilde gente mirandesa. Mas o lhaço do “Mirandun” tem origem mais remota e alguns fazem remontar a origem da canção até à Idade Média, época das canções encadeadas ou paraleísticas e ela vem do Norte, da Espanha e da França, e creio que da Inglaterra. Alguns falam do célebre coronel Malborough.



Gravura do Castelo de Miranda do Douro antes da sua destruição por uma explosão do pão em 1762 e consequente tomada pelas forças espanholas comandadas pelo Marquês de Sarriá.

A questão da ligação da canção “Mirandun” ao repertório da dança de paulitos tem merecido da parte de António Maria Mourinho reflexão, sendo certo de que o mesmo faz recuar a sua adopção como lhaço a tempos mais recuados do que aqueles que se nos afigura ter efectivamente sucedido (Mourinho, 1984:XXXVI):

Pode, pois, afirmar-se com segurança que a canção do “Mirandun” não é originariamente mirandesa, mas veio do Norte, talvez da Inglaterra, pela França e Espanha e aqui se ligou a um dos lhaços da dança dos paus como uma nova criação e um novo número talvez no século XVIII, visto serem muito frequentes entre os grupos de dança de palos, criaram um novo lhaço da dança, nascido de um acontecimento político, como o General Prim, o 20 de Noviembre (este existe em Tábara) e A nuestro rey mataron.

A ligação do Mirandun, em Terra de Miranda, a um mito da Guerra dos Sete Anos é, pois, uma criação esporádica nascida de um conto escrito pelo Dr. Ferreira Deusdado e publicado nos Escorços Trasmontanos, mas sem fundamento histórico.

Por terras de Espanha, a personagem do laço – porque, de facto, aí foi recolhida associada às danças de *paloteo* – recebe o nome de Mambru (também registado, com o nome de *Mambruno*, numa dança infantil mexicana). (Mourinho, 1984:XXXVI) José Manuel González Matellán⁹⁹ e Alberto

Jambrina Leal, citados por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:XXIX/XXX), recolheram a seguinte versão em Tábara (Zamora):

⁹⁹ Este autor refere em *Os laços da dança de paus: uma literatura popular que une a Terra de Miranda e a província de Zamora*, in “Actas das I Jornadas de Língua e Cultura Mirandesa, edição da Câmara Municipal de Miranda do Douro, 1987, pág. 51, que “temas como

o Mambrú, cuja vigência em toda a Península é proverbial”, assinalando a sua recolha em outras terras zamoranas (Almaraz de Duero e Muelas de Pan)

Cargo de luto yá, cargo de luto yá, cargo de luto yá.

*Mambrú se fue a la guerra
Mirantón, mirantón, miranteira
Mambrú se fue a la guerra
Y no sé cuando vendrá,
Y no sé cuando vendrá.*

*Se vendrá por la Pascua
Mirantón, mirantón, miranteira
Si vendrá por la Pascua
O por la Trinidad,
O por la trinidad.*

Em Villafrades de Campos (Zamora), foi recolhida por Marta Gómez París, Rarafel Gómez Pastor e Elías Martínez Muñiz (Paris; Pastor; Muñiz, 2006:124), a seguinte “dança de palos”, com o título de “Mambrú”:

*Mambrú se fué a la guerra
Miróndon, Miróndon, Mirondeira;
Mambrú se fue a la guerra,
No sé cuando vendrá, no sé cuando vendrá, no sé
cuando vendrá.*

*Si vendrá por la Páscoa
Miróndon, Miróndon, Mirondeira;
Se vendrá por la Páscoa
Si por la Trinidad, si por la Trinidad, si por la
Trinidad.*

*La Trinidad se pasa
Miróndon, Miróndon, Mirondeira;
La trinidad se pasa
Mambrú no viene yá, Mambrú no viene yá,
Mambrú no viene yá.*

*Se suben a la Torre,
Miróndon, Miróndon, Mirondeira;
Se suben a la Torre
Para ver se venía yá, para ver se venía yá, para
ver se venía yá.*

*Vieron venir a un paje,
Miróndon, Miróndon, Mirondeira;
Vieron venir a un paje,*

Miguel Manzano Alonso recolheu na povoação de Pinilla-Trasmonte (Burgos) a seguinte variante deste laço (Alonso, 2006:205/208):

Recolhas em terras de Miranda

1. Variante recolhida por Albino J. de Moraes Ferreira (Moraes Ferreira, 1898:20):

que *lo iban* a lhebar.”
Mirandun, Mirandun, Mirandella,
Que *lo iban* a lhebar.”

2. Variante recolhida por José Leite de Vasconcelos (Vasconcelos, 1900:47):

Mirondún, mirondún, mirondela,
Mirondún se fué á la guerra.
No sé cuando vendrá,
No sé se vendrá por la pascua,
Se por la eternida(d),
Se por la eternida(d).
La eternidad se pasa,
Mirondún, mirondún, mirondela,
La eternidad se pasa,
Mirondún se vieno (vino ya.

3. Variante recolhida por José Manuel Martins Pereira (Pereira, 1908:296/297):

Mirandún, mirandún, mirandela,
Mirandún, se fué á guerra.
No sé cuando vendrá,
No sé se vendrá por la pascua,
Se por la eternidad,

Para cunado vendrá?
Mambrú se fue a la guerra,
No sé cuando vendrá,
Si vendrá para la Pascua
O por la Trinidad.
La Trinidad se pasa,
Mambrú no viene ya,
Que Mabré ya se ha muerto,
Le llevan a enterrar.

4. Variante recolhida por Kurt Schindler em finais de 1932, em Cércio (Schindler, 1991:934):

Mirandun füe a la guerra,
E nun sê q'ando venerá,
Se venerá pu'la pásqua
Se pu'la Trenidade.
Mirandun, Mirandun, Mirandella,
Mirandun, Mirandun, Mirandella;
La Trenidade se passa,
E l'mirandun nun bem yâ!...
Tchubiran-s'a ua tuôrre,
P'ra ber se l'abistaban,
E birun benir un páge:
- Que nobidades traerá?
- “Les nobidades que traigo
si bos bâ fazir tchorar:
Tirei les colores de galha,
Que lhuto heis de botar.”
“Le Mirandun yâ yê muôrto,
yâo bin le bi anterrar,
antre quattro onficiales,

5. Variante recolhida em Cércio por Serrano Baptista, no decurso dos anos 30 do século passado, sendo a letra acompanhada da respectiva partitura (Baptista, 1987:76):

Mirondum se murió já.

6. Variante recolhida por Artur Carlos Alves, no decurso dos anos 70 do século passado, em Vila Chã de Braciosa, tendo como informante Benjamim de Jesus Monteiro, então com 57 anos, que o terá aprendido com José Luís do Espírito Santo, dito Tiu Cabeças (Alves, 1980:148):

*Se por la eternidad,
La eternidad se passa,
Mirandún, mirandún, mirandela,
La eternidad se passa,
Mirandún se vieno (vino) ya.*

*Mirundiń, Mirundiń, Mirundela,
Mirundiń se fué a la guerra.
Não sé cuando vendrá,
Não sé cuando vendrá,
Não sé si vendrá p'r la pascua,
Si por la Eternidá,
Y não sé si vendrá p'r la pascua,
Si por la Eternidá.
La Eternidá s'pasa
La Eternidá s'pasa,
La Eternidá s'pasa,
Mirundiń, Mirundiń, Mirundela
La Eternidá s'pasa,
Mirundiń se vé não ja,
Se vé não já y se vé não já.*

*Mirondum, Mirondum, Mirondela,
Mirondum se füe a la guerra
No sé quando venirá
No sé quando venirá.
Nó sé se ren'rará por la Pásqua
La trinidad se passa.
Mirondum, Mirondum, Mirondela,
La Trinidad se passa.*

*Morandum, morandum, morandela,
Morandum se fui a la guerra,
Nó sé quando vendrá.
Nó sé quando vendrá.
Nó sé se vendrá por la pascoa
Se por la trenidad.
La trenidad se passou,
Morandum nun beno iá,
Nó sé quando vendrá.
Morandum, morandum, morandela,
Morandum, morandum, morandela,
Morandum, morandum, morandela,
Se fui a la guerra,
Se fui a la guerra.*

7. Variante recolhida por António Maria Mourinho, que considera tratar-se de uma versão incompleta e já adulterada bastante pelos ensaiadores populares de *Duas Igrejas, Cérrio, Freixiosa e Vila Chã* (Mourinho, 1984:494):

8. Esta variante encontra-se registada num trabalho, ainda não publicado, elaborado por Amadeu Ferreira (Ferreira, 2015:104/112). Reproduzem-se as versões em castelhano e em mirandês, respectivamente:

Mirondun se viño yá.

Versão em mirandês:

*Mirondun, mirondun, mirondéla
Mirondun se fui a la guerra,
Nun sei quando venerá
Nun sei quando venerá
Nun sei se venerá pula paschoa
Mirondun, mirondun, mirondéla
Nun sei se venerá pu-la paschoa,
Se pu la eternidad,
Se pu la eternidad,
Se pu la eternidad.
La eternida se passa;
Mirondun, mirondun, mirondéla
La eternidad se passa
Mirondun se vieno yá.*

*Mirandún que se fui a la guerra,
Nun sei quando benerá,
Nun sei quando benerá?...
Nun sei se benerá pu la Páscoa,
Mirandun, Mirandun, Mirandela,
Nun sei se benerá pu la Páscoa,
Se pur la eternidad!...
La eternidad se passa,
Mirandun, Mirandun, Mirandela,
La eternidad se passa,
Mirandun nun bene yál!...
Nun biene yá! Y nun biene yá!...*

9. Variante – intitulada *La Cantiga de l' Mirandum* – publicada por Manuel Ferreira Deusdado (Deusdado, 1893), corrigida de acordo com a Convenção Ortográfica da Língua Mirandesa por Amadeu Ferreira.

António Maria Mourinho fez incluir no cancioneiro por ele elaborado (Mourinho, 1984:516/517) a respectiva partitura com este laço transscrito em 20 de Maio de 1953 para piano e órgão por Mariana Nogueira.

Versão em castelhano:

*Mirondun, mirondun, mirondéla,
Mirondun se fué à la guerra.
Nó sé quando vendrá
--- nó sé quando vendrá;
Nó sé se vendrá por la paschoa
Se por la eternidad
--- Se por la eternidad.
La eternidad se passa
Mirondun, mirondun, mirondéla,
La eternidad se passa*

*Chubírun-se a ua torre
Chubírun-se a ua torre
Mirandun, Mirandun, Mirandela
Para ber se lo abistában.*

*Bírun benir un paje
Bírun benir un paje
Mirandun, Mirandun, Mirandela
Que nobidades trairá?*

- *Las nobidades que traío
Las nobidades que traío
Mirandun, Mirandun, Mirandela
Bos han-de fazer chorar.*

*Tirai las quelores de gala
Tirai las quelores de gala
Mirandun, Mirandun, Mirandela
Ponei bestidos de lhuito.*

*Que Mirandun já ye muorto
Que Mirandun já ye muorto
Mirandun, Mirandun, Mirandela
You bien lo bi anterrar.*

*Antre quattro oyficiales
Antre quattro oyficiales
Mirandun, Mirandun, Mirandela
Que lo íban a lhebar.*

*Mirandun se fui a la guerra
Mirandun se fui a la guerra
Mirandun, Mirandun, Mirandela
Nun sei quando benerá.*

*Se benerá pula Páscoa
Se benerá pula Páscoa
Mirandun, Mirandun, Mirandela
Se pula Trenidade.*

*La Trenidade se passa
La Trenidade se passa
Mirandun, Mirandun, Mirandela
Mirandun nun ben yá.*

MORENITA



Recolha em terras de Miranda

1. Variante recolhida por Artur Carlos Alves, no decurso dos anos 70 do século passado, em Vila Chã de Braciosa, sendo informante Benjamim de Jesus Monteiro, então com 57 anos de idade (Alves, 1980:161):

*Dança aqui, morenita, aqui,
Dança aqui qu'en já dancei,
No meio daquela roda,
Anda o par qu'en abracei.*

E o par qu'en abracei,

*Todo era por Deus q'rer,
Ora jura, bate o pé,*

Ela firme einté morrer.

MORO (D. PEDRO)



Sobre este lhaço, escreveu Amadeu Ferreira: *O lhaço “Moro” parece poder derivar do romance “La perdida de Albama”, que fala da perda de Albama (Alfama), an 1482. Ainda que Carolina Micaëlis de Vasconcelos (De Vasconcelos, 1909:80) coloque a hipótese de ser um romance popular, conhecido em Portugal desde muito cedo, dando também o exemplo deste lhaço na versão de Albino Moraes Ferreira, pensamos que a sua origem poderá ser espanhola, sendo verdade que só os primeiros dois versos têm que ver com aquele romance – Paseábase el rey moro / por la ciudad de Granada. António Mourinho disse que pode ser este lhaço medieval (Mourinho, 1984:502) mas parece ser aceitável a hipótese que aqui colocamos, sendo já muito mais moderno.*

Recolhas em terras de Miranda

1. Variante recolhida por Albino J. de Moraes Ferreira (Moraes Ferreira, 1898:28):

*Passeaba-se l' rei moro,
Pu'les rúes de Granada,
Cun l' resplandor de l' sol
Le relumbraba la 'spada.*

2. Variante recolhida por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:502):

*Passeába-se el rei moro,
Pulas calles de Granada,
De Granada,
Cun el resplandor del sol,
Le rellumbraba la spada;
Cun el resplandor del sol,
Le rellumbraba la spada.*

MULHIER



Dispomos de um registo sonoro testemunhal da melodia deste laço na voz do antigo gaiteiro de S. Martinho, Augusto Bilber, que um acidente de trabalho impossibilitou de continuar a tocar gaita de foles: foi gravado por Barbara Alge em 17 de Outubro de 2004 (Alge, 2004).

Recolhas em terras de Miranda

1. Variante recolhida por Albino J. de Moraes Ferreira (Moraes Ferreira, 1898:29):

2. Variante recolhida por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:505):

E eilha se le dá,
Eilha debie ser ua rainha,
E le cura un cardinal.

La mulhier qu'ē branca e tierna,
Dura de la pierna;
Le cura l' pide un bésico,

La mulbier jé branca i terna,
Dura de la pierna;
El cura l'pediu un besico
E eilha se lo dá...
Eilha debe ser ua rainha,
I l' cura un cardinal...



Moriscos pelas ruas de Granada (Christoph Weiditz, 1529).

OFICIOS (OUFICIOS)



Laço de descrição profissional, em cuja coreografia se teatralizam algumas das profissões mais importantes da vida das comunidades rurais mirandesas. Esta característica confere-lhe uma grande popularidade e aceitação pública aquando da exibição

Michel Giacometti documenta a dança de vários laços no respectivo documentário – *Campanitas de Toledo, Anaramada, Mirandum, Chiquitos, Villano de Zamora, Valentina, Padre António, Ofícios e Bicha* – referindo no texto do guião o seguinte:

Todos os “lhaços” que acabámos de ver dançam-se em Algozo no dia 16 de Agosto, festa de S. Roque, advogado da peste. A dança é exibida de manhã, à porta das pessoas que deram a esmola para o Santo. De tarde, organiza-se uma dança em frente da igreja, em que os paus são substituídos por uma garrafa de vinho,

um prato de arroz doce e um pernil de porco. Neste “lhaço”, chamado “Os ofícios” – espécie de pantomina alusiva aos vários ofícios da povoação –, a habilidade consiste em passarem uns aos outros estes mantimentos sem alterarem o ritmo nem a ordem da dança. Nesse mesmo dia eram dançados os restantes “lhaços” e recolhidas mais esmolas. A dança dos paulitos é sempre dedicada a um santo da devoção popular e obedece a regras antiquíssimas, com o seu chefe, o “guia direita”, a quem é reconhecida prioridade em todas as circunstâncias da festa. A dança dos paulitos, pelos vestígios que apresenta, sugere uma dança relacionada com ritos agrícolas.

Marta Gómez París, Rafael Gómez pastor e Elías Martínez Muñiz (París; Pastor; Muñiz, 2006:125) incluiram uma versão deste laço, com o título “Los Oficios”, recolhida em Villafrades de Campos:

Em terras segovianas, nas quais as danças de palos ainda hoje se apresentam com regularidade, Isidoro Tejero Cobos (Cobos, 1990:59) recolheu o laço “Los oficios”, com a seguinte letra:

António Sánchez del Barrio recolheu da povoação de Torrelobatón (Valladolid) a seguinte variante deste laço (Ponga; Barrio, 1996:74):

E, na povoação de Madrigal (Valladolid), foi recolhida pelo mesmo autor a seguinte variante deste laço (Ponga; Barrio, 1996:99):

*De los oficios que traigo
Les voy a manifestar
Lo que cose un zapatero
Y el herrero machacar
Y el que no lo quiea creer
Ahora mismo lo verá
La, la, ra, ra...
Y el tamboritero toca
Y los danzantes a bailar.*

*El herrero machaca los clavos
El barbero es para afeitar
El cura dice la misa
Y cobrar el sacristán
Y cobrar el sacristán.*

*El herrero y el barbero, el cura y el sacristán
Esos cuatro galapares que no salen del lugar;
El herrero pa hacer clavos,
El barbero pa afeitar,
El cura pa decir misa
Y el sacristán pa ayudar.*

*Del que se va a trabajar,
Del que se va a trabajar,
Por las calles de Madrid
Se pasa un oficial*

Este mesmo autor, ainda, transcreveu uma das variantes mais completas deste laço, na povoação de Pozal de Gallinas (Valladolid), como segue (Ponga; Barrio, 1996:101/102):

Recolhas em terras de Miranda

1. Variante recolhida por Albino J. de Moraes Ferreira (Mores Ferreira, 1898:19):

*Por miedo al qué dirán, tilín, tilán,
Salen en procesión camino de Tetuán;
Con el tilín, tilín, tilín, talán, talán, tálán,
El monaguillo y sacristán y sacristán;
Con el tilín, tilín, tilín, talán, talán, tálán,
El monaguillo y sacristán y sacristán;*

2. Variante recolhida por José Leite de Vasconcelos (Vasconcelos, 1900:46):

*Preguntando por posada
Si le dan sin trabajar.*

*Para herrero machuquero
Clava bien una herradura
Y también una ascensura
Y si es preciso escardar
Jornalerillos a trabajar
Que ganareis a vuestro jornal,
Jornalerillos a trabajar
Que ganareis a vuestro jornal.*

*Al glorioso San Miguel
Le sacan en procesión
Los vecinos de Gallinas
Que le tienen devoción.
Tin, tin, tin, arriba Martín
Tan, tan, tan, para machacar.
El herrero macha clavos
El barberillo afeitar,
El cura a decir la misa
Y el sacristán a cantar.
Tin, tin, tin, arriba Martín
Tan, tan, tan, para machacar.
Yo no quiero irme a misa
Tampoco a la procesión,
Tengo que quedarme en casa
Remendando el pantalón.
Tin, tin, tin, arriba Martín
Tan, tan, tan, para machacar.
Moronado y sacristán, tilín, tilán,*

*Quiêro d'aprender un ouficio
Que mantenga sou senhor:
D'aprender a ferreirico,
Carpinteiro ó cardador.
Antó paroleiro?
Cada qual
A sou poleiro.*

*Quiero daprender un oficio,
Que me mantenga, señor,
Arredito, sapateiro,
Boticario, cardador.*

3. Variante recolhida por José Manuel Martins Pereira (Pereira, 1908:297):

4. Variante recolhida por Kurt Schindler em finais de 1932 (Schindler, 1991):

5. Variante recolhida em Cércio por Serrano Baptista, no decurso dos anos 30 do século passado, sendo a letra acompanhada da respectiva partitura (Baptista, 1987:79):

6. Variante recolhida em Constantim por Serrano Baptista, no decurso dos anos 30 do século passado (Baptista, 1987:80):

7. Variante recolhida por Artur Carlos Alves, no decurso dos anos 70 do século passado, em Vila Chã de Braciosa, sendo informante Benjamim de Jesus Monteiro, então com 57 anos de idade (Alves, 1980:149):

8. Variante recolhida por Artur Carlos Alves, no decurso dos anos 70 do século passado, em Duas Igrejas, sem qualquer anotação de informante (Alves, 1980:149):

9. Variante recolhida por A. Morais Ferreira e por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:499):

*Quiero d'aprender un oficio,
Que me mantenga, señor,
Arredito zapatero,
Boticario, cardador.*

*Ofícios d'aprender, mãe,
Que me mantenga el Señor(i):
Arreiru e carpinteiru,
Alfaia e serrador (i).
Trum te trum, tri-ra, trum te trum trum,
Trum trum te trum tri-ra, trum te trum trum,
Tri-ra e ri trum trum.*

*Que ofício aprender, madre,
Que me mantenga, senhor?
Ferreiro, carpinteiro,
Alfaia, serrador?
Anton, paroleiro,
Anton, paroleiro,
Cada qual
A sou poleiro.*

*Quiero aprender un oficio
Que me mantenga, señor,
Arredito, zapatero,
Boticario, cardador.
Anton, paroleiro, anton,
Cada cual
A su poleiro.*

*P'ra aprender un oficio,
Que me mantenga, meu senhor,
Arrero, carpintero,
Barbarito e ferrador.*

*Quiero daprender um oficio,
Que me mantenga l senhor,
Ser arrero, zapatero,
Ferrador e serrador.*

*Quiero d'aprender un ouficio
Que mantenga son señor:
D'aprender a ferreirico,
Carpinteiro, o cardador!
Anton paroleiro,
Cada cual
A sou polbeiro!...*

10. Variante recolhida por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:99) que fez incluir no seu cancioneiro (Mourinho, 1984:516/517) a respectiva partitura com este laço transcrita em 20 de Maio de 1953 para piano e órgão por Mariana Nogueira:

*Quiero daprender un oficio
Que me mantenga l Senhor:
Ser barrero, carpintero,
Barbero, o ferrador.
Tá rá tá rá tá!...
Tá rá tá rá tá!...*

PADRE ANTÓNIO (PADRE ANTONHO)



De motivo agrícola, a letra deste lhaço foi extraída de um fragmento do romance “Santo António y los pajaritos” ou “Milagre de Santo Antonho”, muito popular sobretudo em Espanha, onde era cantado por altura dos casamentos. Sobre esta e lhaço – porventura um dos mais populares na Terra de Miranda – escreveu Amadeu Ferreira o seguinte:

A letra do lhaço “Padre António” foi extraída de um fragmento do romance “Santo António y los pajaritos” ou “Milagre de Santo Antonho”, muito popular sobretudo em Espanha, onde era cantado por altura dos casamentos. Também se conhece uma versão de Avelanoso, recolhida por Manuel da Costa Fontes (Fontes, 1987:710/714). São muitas as variantes deste romance, tanto na letra como na música, sendo bem conhecido o

gosto dos franciscanos pelos animais e neste romance estão bem presentes os pássaros, o que contribuiu para que esta cantiga fosse também uma moda infantil muito do agrado das crianças.

A letra é originalmente em castelhano e assim se mantém mas algumas versões já está muito próxima do mirandês e apenas com algumas interferências da língua castelhana. Ainda que António Mourinho já tenha deixado bem clara a ligação deste lhaço com aquele romance (Mourinho, 1984:492), tem vindo a perder essa relação, pelo que nos foi dado ouvir dos dançadores e respectivos ensaiadores. Por isso, o lhaço chama-se hoje “Padre António”, porquanto a letra em que assenta é “L’padre d’António”, pois trata-se do pai de Santo António e não de um pai com o nome de António. Assim se pode constatar que a letra não tem autonomia, no sentido em que não foi feita para ser um lhaço, sendo um fragmento de um romance, com um número de versos variável consoante as versões. Assim, a parte escolhida do romance deixa a mensagem de um pai honrado e prudente, que ganhava o sustento da família com o seu trabalho, sendo por isso injusto que os pássaros lhe viessem comer a sementeira, mensagem para a qual a gente mirandesa estava muito bem preparada para compreender.

Pode colocar-se a questão de saber se o lhaço é mais antigo do que o romance, adaptando-se este a uma dança que já existisse ou se foi o romance quem nasceu primeiro. Não estamos em condições de dar resposta a esta pergunta porque pensamos não ser evidente, como à primeira vista pode parecer. Esta mesma questão se coloca para outros lhaços, pelo que aqui fica exposta em relação a todos eles.

Em tempos mais recuados e de acordo com os depoimentos dos mais velhos dançadores, era costume mais ou menos generalizado bater-se com os palos no chão durante a dança do laço “Padre António” (como ainda hoje sucede com os dançadores da aldeia da Póvoa)

Recolhas em terras de Miranda

1. Variante recolhida por Albino J. de Moraes Ferreira (Moraes Ferreira, 1898:33):

2. Variante recolhida por Kurt Schindler em finais de 1932, em Cercio (Schindler, 1991:937):

3. Variante recolhida em Cercio por Serrano Baptista, no decurso dos anos 30 do século passado, sendo a letra acompanhada da respectiva partitura (Baptista, 1987:82):

*L’pae d’Antónho yera
Christiano, honrado e prudente,
Mantenie la sue familie,
Cul’ suôr de sue friente.*

*Y el padre de António
Era Cristiano honrado y prudente
Qu’mantení su casa
Ao sudor de su frente,
Que tenía un huerto
Donde cogía fruto de al campo
Que al campo traia.*

4. Variante recolhida por Artur Carlos Alves, no decurso dos anos 70 do século passado, em Vila Chã de Braciosa, sendo informante Benjamim de Jesus Monteiro, então com 57 anos de idade (Alves, 1980:160):

5. Variante recolhida por Artur Carlos Alves, no decurso dos anos 70 do século passado, em Duas Igrejas, sem qualquer anotação de informante (Alves, 1980:161):

6. Variante recolhida por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:492):

*Antónbo amado
Que tengas cuidado
Cum los paxaricos
Que nun coman lo sombrado.*

*El padre António era
Cristiano, honrado e prudente,
Que mantenía su casa
Com l'sudor de su frente.
El tenía um huerto,
El tenía um huerto,
Aonde recojía
A fruta del campo,
Que l'tempo traía.*

*El padre António era
Hombre honrado e prudente,
Que mantenía la su casa
Con el sudor de su frente.
El tenía un huerto,
El tenía un huerto,
De onde cogía
Fruto del campo,
Qu'el tempo traía.*

*El padre d'Antônbo era
Cristiano, honrado e prudente
Que mantenie su'casa
Cum el suor de su'frente.
Qu'el tenie un horto
Donde cogia
Cum muit'alegría
La fruta de l'campo
Que l'tiempo trazie.
Amíentes iou bou a missa
Muîto cuidado bas-d'tener
Cum todos los paxaricos
Que m'estan botando a perder.
Por isso t'ancargo,*

*El padre d'António era
Cristiano, honrado y prudente.,
Que mantenía la su casa,
Con el sudor de su frente;
El tenía un huerto,
El tenía un huerto,
Onde cogia,
Fruto del campo,
Que el tiempo le traía.*

PALOMBAS (PALOMAS)



Diz-nos António Mourinho que este é um “lhaço de motivo religioso”, pois tratar-se-ia de um “laco andante das procissões”, mas é fácil constatar que pelo facto de o lhaço ter essa função religiosa (os dançadores acompanhavam a procissão, enquanto o gaiteiro tocava a moda) de modo algum quer dizer que seja de motivo religioso, bem pelo contrário. Sobre este lhaço, escreveu Amadeu Ferreira o seguinte:

O lhaço “las palomas” tem uma letra em castelhano, aparecendo já no “Vocabulario de Correas” (1627), com a seguinte forma: No son todas palomas / las que están en el montón: / de ellas palominos son (ou de ellas cagajones son), o que mostra bem, e mais uma vez, a antiguidade desta letra. Estamos perante um refrão muito popular, ao qual poderá faltar o seu último verso. Um outro refrão com um sentido parecido é:

No son todos ruiseñores los que cantan entre las flores. Trata-se de um modo de dizer que as coisas nem sempre são aquilo que parecem á primeira vista, ideia esta que também está presente no dito sobre os sinos de Toledo, que atrás comentámos.

É interessante verificar que algumas variantes do laço mirandês usam a palavra “palomillas”, que nada tem que ver com “palombas”, querendo antes dizer uma “paixarina”, nada tendo que ver com “palomino” (borracho, em português). Outras variantes usam a palavra “palomina”, que não é mais que a “palumbina” ou dejectos das pombas.

Trata-se de um laço andante processional, sem paulitos e apenas com castanholas nas mãos dos dançadores.

Recolhas em terras de Miranda

1. Variante recolhida por Albino J. de Moraes Ferreira (Moraes Ferreira, 1898:26):

2. Variante recolhida por José Leite de Vasconcelos (Vasconcelos, 1900:51):

3. Variante recolhida por José Manuel Martins Pereira (de notar a designação “palomas”) (Pereira, 1908):

4. Variante recolhida por Kurt Schindler em finais de 1932, em Cérrio (Schindler, 1991:933):

*Que nun sô palombas, mái,
Les qu'endaban ne l'mesô,
Que nun sô palombas, mái,
Que tamien palombas sô.*

*Que non son palomas, madre,
Las que andaban nel misón (mesón?).
Umas son palomas, madre,
Outras palomillas son.*

*Que no son palomas, madre,
Las que andaban nel mesón.
Unas son palomas, madre,*

Otras palomillas son.

*Que nun sô palombas, madre,
Madre, palombitos sô,
Que nun sô palombas, madre,
Que pichões tambien sô.*

5. Variante recolhida em Cérrio por Serrano Baptista, no decurso dos anos 30 do século passado, sendo a letra acompanhada da respectiva partitura (Baptista, 1987:66):

6. Variante recolhida por Artur Carlos Alves, no decurso dos anos 70 do século passado, em Vila Chã de Braciosa, sendo informante Benjamim de Jesus Monteiro, então com 57 anos de idade (Alves, 1980:154):

7. Variante também recolhida por Artur Carlos Alves, presumivelmente também no decurso dos anos 70 do século passado, em Vila Chã de Braciosa, tendo como informante Horácio Alves, jornaleiro então com 67 anos de idade e natural de Refega, em Miranda do Douro (Alves, 1980:155):

8. Variante recolhida em Sendim por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:488) que fez incluir no seu cancioneiro (Mourinho, 1984:516/517) a respectiva partitura com este laço transscrito em 20 de Maio de 1953 para piano e órgão por Mariana Nogueira:

9. Laço de Francisco Garrido Brandão
(Ferreira, 2015):

*Que non son palombas, madre,
Que andaban na missón.*

*Que no son palomas, Madre,
Las que andan nel Misón,
Unas son palomas, Madre,
Otras palomillas son.*

*Lo que son palombas, madre,
Lo que palombitas son.
Lo que son palombas, madre,
Las que andaban na missão.*

*Que non son palombas, madre,
Palombitas, madre, son.*

*Que no son palombas malas,
Palomitas malas, son.
Que no son palombas malas,
Las que andaban no mission.*

*Que no son palomas, madre,
Las que andaban nel misson
Unas son palomas, madre,
Otras palomilhas son.*

PASSEIO DE L REI



Infelizmente não dispomos de qualquer gravção sonora deste laço, pelo que permanece até ao momento desconhecida a respectiva música.

Recolhas em terras de Miranda

1. Variante recolhida por Albino J. de Moraes Ferreira (Moraes Ferreira, 1898:28):

2. Variante recolhida por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:505):

*Passéie-se l' rei
Nun puôde dormir,
Pensando ne l' bie,*

Que l'hâ de *benir*.

*Passéie-se l' rei,
Nun puôde parar,
Pensando ne bie,
Que l'hâ de tchegar.*

*Passeia-se el rei,
Nun pode drumir(i)
Pensando no bien
Que le ha-de benir...
Passeia-se el rei,
Nun pode parar,
Pensando no bien
Que l'há-de chigar!...*

PERDIGÓN



Este “lhaço”, do ponto de vista coreográfico, é muito semelhante ao “lhaço” intitulado “la lhibre”, em ambos se simulando o uso da espingarda de caça. Trata-se de um “lhaço” apenas dançado em Malhadas, tanto quanto nos foi dado averiguar. Este mesmo “lhaço” recebe, em Malhadas, também a designação de “La Portuguesita”, que integrava o repertório do gaiteiro da terra, Nascimento Raposo (1922-2002).

A possibilidade de criação de laços locais não é, de forma alguma, de menosprezar, denotando mesmo invulgar capacidade criativa da parte de alguns ensaiadores. Como foi, com certeza, o caso da adaptação de “A Portuguesa”, hino nacional de Portugal, que José Pires Mourinho

(irmão mais velho do padre Dr. António Maria Mourinho), apresentou em público aquando da inauguração da Casa da Criança Mirandesa, em Sendim, em 1957. De referir, ainda, que o gaiteiro de Cárcio, Manuel Francisco Aires (1905-2009), dito Tiu Pascoal, chegou a ser detido em Miranda do Douro pelas autoridades policiais por o ter tocado na sua gaita de foles.

Recolhas em terras de Miranda

Aquél perdigō.

1. Variante recolhida por Albino J. de Moraes Ferreira, que o designa “Le Frade” (Moraes Ferreira, 1898:27):

*Tres flaires (frailes?) eran,
Tres flaires son;
Tres que l'apuntaban,
Tres que l'apuntaban
A lo perdigón.*

2. Variante recolhida por José Leite de Vasconcelos (Vasconcelos, 1900:53):

*Tres fraires eran,
Tres flaires son;
Tres que l'apuntaban,
Tres que l'apuntaban,
A lo perdigón!*

3. Variante recolhida por José Manuel Martins Pereira (Pereira, 1908:303):

*Tres frailes eran
Tres frailes son
Tres que l'apuntaban
A lo perdigón
Tres que l'apuntaban
A lo perdigón.*

4. Variante recolhida em Malhadas por Serrano Baptista, no decurso dos anos 30 do século passado, sendo a letra acompanhada da respectiva partitura (Baptista, 1987:70):

*Tres flaires eran,
Tres flaires son;
Tres que l'apuntában
A lo perdigon!...*

5. Variante recolhida por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:501):

6. Laço de Francisco Garrido Brandão, cantado em castelhano (Ferreira, 2015):

Três frades yérān,
Tres frâdes sô,
Les quu'atírórūm

*Tres flaires eran,
Tres flaires son;
Tres que le apuntaban
Tres que le apuntaban
A lo perdigon.*

**PIMENTA
(POMIENTA)**



A temática deste laço remete para uma situação recorrente na literatura tradicional, tendo como motivo as tentações da carne que levavam os curas a sucumbiram ao desejo sexual perante as suas criadas.

Em 10 de Janeiro de 1999 tivemos a oportunidade de gravar na voz de uma habitante de Aldeia Nova, Ana Maria Fernandes, já falecida, a canção “Curita” (uma canção que foi também gravada por Xosé Ambás nas Astúrias com o título “El cura stá malo”, justamente o primeiro

verso cantado pela nossa informante, seguindo-se uma letra em tudo igual entre as duas recolhas), com uma narrativa em tudo igual à do presente laço.

Recolhas em terras de Miranda

1. Variante recolhida por José Leite de Vasconcelos (Vasconcelos, 1900:54):

*Cuatro cuartos de pimenta,
En la tienda del rincón,
El tendero no está en casa,
La criada me vendió.
Me ajusté con la criada,
A ver se a ajustaba mejor.
A cabo de nueve meses,
La pimenta rebentó...
Tiene cuenta,
Tiene cuenta,
No te pique la pimenta...*

2. Variante recolhida por José Manuel Martins Pereira (Pereira, 1908:303):

*Cuatro cuartos de pimenta
En la tienda del rincón
El tendero no está en casa
La creada me vendió.
Me ajusté con la creada
Porque ajustaba mejor
Al cabo de nueve meses
La pimenta rebentó...
Tiene cuenta,*

3. Variante recolhida em Malhadas por Serrano Baptista, no decurso dos anos 30 do século passado, sendo a letra acompanhada da respectiva partitura (Baptista, 1987:72):

*Cuatro cuartos de pimenta
En la tienda del rincón,
El tendero no está en casa,
La criada me vendió.
Me ajusté con la criada,
A ver se ajustaba mejor.
A cabo de nueve meses,
La pimenta rebentó...
Tiene cuenta,
Tiene cuenta,
No te pique la pimenta.*

4. Variante recolhida por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:492):

5. Esta variante encontra-se registada num trabalho, ainda não publicado, elaborado por Amadeu Ferreira (Ferreira, 2015:108/109). Nesta compilação de cartas, escreveu Amadeu Ferreira: O documento de Francisco Garrido Brandão está cheio de emendas postas pelo Pe. Moraes Calado, como ele mesmo avisa nas suas cartas para José Leite de Vasconcelos. Verifica-se que o castelhano de Francisco Garrido Brandão está muito influenciado pelo seu mirandês.

*Tiene cuenta,
No te pique la pimenta.*

*Quatro quartos de pimenta
En la tienda del rincon;
El tendero no está en casa,
La criada me vendió.
Me ajusté con la criada,
A ver se ajustava mejor,
Al cabo de nueve meses,
La pimenta arrebentó...
Tiene cuenta,
Tiene cuenta,*

No te pique la pimienta!...

*Quattro quartos de pimenta
En la tienda del rincon;
El tendero nó está en cassa
La creada me vendió.
Me ajusté con la creada
(a) A ver se ajustaba mejor.
Acabo de nuebe messes
La pimenta rebentó...
Tiene quentá
Tiene quentá
Nó te pique la pimenta...*

PISON



José Manuel González Matellán refere a existência deste laço em Almaraz de Duero: *Este laço contém referências aos moinhos aceñeros de Olivares e ao Mosteiro de San Benito, situada na cidade de Zamora; talvez se trate de um laço criado por ou para o grupo social dos moleiros que, curiosamente, eram, pelo menos durante o século XVIII, os que transportavam o órgão na procissão do Corpus Christi zamorano.* António Maria Mourinho informa que este laço, inicialmente, tinha a letra em castelhano, como se pode apreciar na linguagem da segunda parte. “Costales” são os sacos de farinha, que andavam às costas dos animais. “Oulibales” é Olivares, a poente de Zamora e junto ao Douro. (Mourinho, 1984:502)

Infelizmente não dispomos de qualquer gravação sonora deste laço, pelo que permanece até ao momento desconhecida a respectiva música.

Recolhas em terras de Miranda

1. Variante recolhida por Albino J. de Moraes Ferreira (Moraes Ferreira, 1898:17):

*À l' riu hay ua àzênhha,
Junto a eilha hay un pisô,
Q'ando tcbube abeixan les malbos,
E enda la roda al redór.
Molineiro d'olibales.
Maquilei bie les custales:
Maquilei-les a poquito,
Que bos ralha Sâ Benito.*

2. Variante recolhida por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:502):

*No riu hay ua ceimba,
Al pie deilba hay un pison,
Quando chuobe abaixan ls malbos
I anda la roda al redor.
Molineiro d'Oulibales,
Maquilai bien los costales,
Maquilai-los a pouquito,
Que bos ralha San Benito...*

POUSADA



A letra poderá aludir ao pedido de estadia de peregrinos na ermida de Santo Antão da Barca, um santuário nas margens do rio Sabor, onde outrora existiu barca para a respectiva travessia, o que trazia grande movimento de passagem de almocreves e de peregrinos por este local. E, no local, existia de facto a possibilidade de se pernoitar nas instalações para tal efeito criadas. Todavia, este relato obtido por via oral carece de confirmação no que se refere à relação directa

com a letra deste laço (da consulta dos escritos de Albino J. de Moraes Ferreira e António Maria Mourinho nada se conseguiu apurar).

Infelizmente não dispomos de qualquer gravação sonora deste laço, pelo que permanece até ao momento desconhecida a respectiva música. Trata-se de um laço que, segundo a tradição oral, foi antigamente dançado em Fonte de Aldeia, não surgindo associado nos documentos escritos a qualquer localidade em concreto.

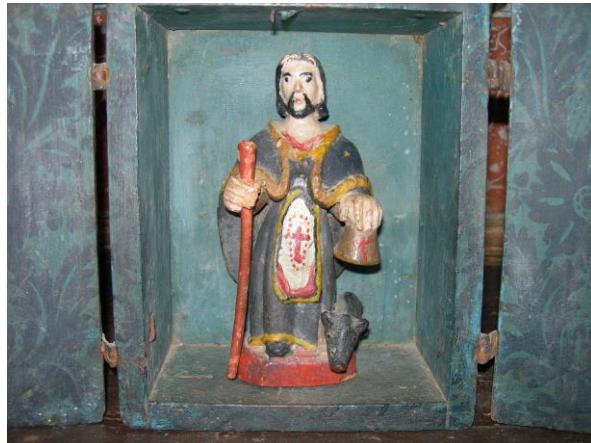
Recolhas em terras de Miranda

1. Variante recolhida por Albino J. de Moraes Ferreira (Moraes Ferreira, 1898:32):

*Se nos deis pousada,
Ne l' santo Antô;
Se nos deis pousada,
Ne bousso mesõ,
Â troca bos damos
Bida e coraçõ.*

2. Variante recolhida por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:506):

*Se mos dais pousada
Nel Santo Anton,
Se mos dais pousada
No vuestro meson.
An troca bos damos
Vida i coraçon!...*



Santo Antão da Barca (Parada, Alfândega da Fé).

PRIMAVERA (PRIMABERA)



Neste lhaço refere-se expressamente serem oito os dançadores da dança de paulitos. Pronunciando-se acerca dos escritos de Ferreira Deusdado e João Pessanha, porventura inspirados pela “dança pírrica”, no sentido de ser a dança completa dos paulitos integrada por

16 elementos e a “meia dança” por 8 elementos. Neste mesmo sentido se pronunciou José Miranda Lopes (Lopes, 1933:304): *Esta dança, que é puramente mirandesa, compõe-se de 8 ou 16 dançadores e um músico, que é o tamborileiro*. Tratou-se, sem dúvida, de uma afirmação simplesmente adoptada de anteriores abordagens, sendo de notar ainda o desconhecimento sobre a expansão territorial da dança patente na apreciação “puramente mirandesa”.

António Maria Mourinho refutou sumariamente a questão, denunciando a amplificação e a repetição do erro), e remetendo para o texto deste laço. E rematou (Mourinho, 1984:483): *A dança de dezesseis elementos, sem fundamento na tradição, na própria técnica coreográfica, morreu ao nascer. Não tem, nem nunca teve nunca na Terra de Miranda razão de ser, o chamar-se meia dança à dança mirandesa dos paulitos.*

Recolhas em terras de Miranda

1. Variante recolhida por Albino J. de Moraes Ferreira (Moraes Ferreira, 1898:21):

*Que nos dé saude e gracia
P'ra fazir yêsta função.
Buona companha lhebamos
L' cura e l' sancristã,
L' cabo e regedores;
E delantre bâ beilando
Estes búito dançadóres,
Estes búito dançadóres.*

2. Variante recolhida por José Manuel Martins Pereira (Pereira, 1908:299). José Leite de Vasconcelos recolheu este laço com a mesma letra (Vasconcelos, 1900:49):

*Ua dança daprendimos
an tiempo de primavera.
A la Virgen del Rosario
le rezamos mui deveras,
le rezamos mui deveras,
a la Virgen le pedimos,
com mui grande devoción.
Que nos dé salud y gracia
para hacer la función.
An compañía llevamos
el cura y sacerdócio,
y alcalde y regidor,*

3. Variante recolhida em Cercio por Serrano Baptista, no decurso dos anos 30 do século passado, sendo a letra acompanhada da respectiva partitura (Baptista, 1987:56):

*Ua dança d'aprendímos,
Â tempo de primabéra,
Â la Birge de l' Rosairo,
Le pedimos mui debéras,
Mui debéras.
Â la Birge le pedimos
Cun mui grande deboçõ:*

4. Variante recolhida por Artur Carlos Alves, no decurso dos anos 70 do século passado, em Vila Chã de Braciosa, sendo informante Benjamim de Jesus Monteiro, então com 57 anos de idade. O autor refere ser esta a mesma letra que se canta em Duas Igrejas. (Alves, 1980:153):

*Que nos dé salud y gracia
Para hacer la función.
An compañía llevamos
El cura e sacristón,
Y alcalde y regidor,
Y delantre van dançando
Estes ocho dançadores.*

5. Variante recolhida por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:487):

*Una dança daprendimos,
An tempo de primavera,
A la Virgen del Rosário
Le rezamos mui deveras, mui deveras.
A la Virgen le pedimos,
Com mui grande devocion,
Que mos dê salud y gracia,
Para hacer la función.
An compañía llevamos
El cura y sacriston,
Y alcalde y regidor,
Y delantre ban dançando
Estes ocho dançadores.*

6. Esta variante encontra-se registada num trabalho, ainda não publicado, elaborado por Amadeu Ferreira (Ferreira, 2015:105/111. Apresentam-se, de seguida, as versões em castelhano e mirandês:

*y delantre van dançando
estes ochos dançadores.*

*Uâ dansa d'aprendimos
Na tiempo de primabéra
A la Birge de l'Rosario
Le pedimos mui de-beras.
Le pedimos mui de-beras
Cum mui grande debocion
Que mo dê salud e gracia
Para fazer la función.*

*Una dança daprendimos
An tempo de primavera.
A la Virgem del Rosário
Le rezamos mui deveras,
Le rezamos mui de veras.
A la Virgem le pedimos
Com mui grande devoción*

Versão em castelhano:

*Una dança daprendimos
An tempo de primavera,
A la virgem del rozario
Le rezamos mui devéras
A la virgin le pedimos
Con mui grande devocion
Que nos dê salud y gracia
Para hacer la foncion*

*An companhia lhevamos
El cura y sachristan
Y alcalde y rejedor,
Y delantre van dançando
Estes ocho dançadores.*

Versão em mirandês:
Una dança daprendimos

*An tempo de primabera
A la Birge de l Rosairo
Le rezamos mui deberas, mui deberas.
A la Birge le pedimos
Cum mui grande deboción
Que mos dé salud e gracia,
Para fazer la función.
An cumpañie lhebamos
L cura i l sacriston
L alcalde i regidor
I delantre ban dançando
Estes uito dançadores.*



...y delantre ban dançando estes ocho dançadores.

PUENTE (PUONTE)



Não deixa de ser muito curioso o facto de numas variantes se falar em vinte e cinco cegos e noutras em vinte e cinco cegonhas, não nos tendo sido possível averiguar porque razão isso

sucedeu, não sendo no entanto de considerar que a palavra “ciguonhas” tenha sido porventura mal entendida e substituída por “ciegos”, devido às claras origens castelhanas deste laço.

António Sánchez del Barrio (Ponga; Barrio, 1996:87) apresenta, recolhido em Villanubla (Valladolid), uma variante deste laço, com o título “El puente de Alcolea”, com o seguinte texto:

E o mesmo autor, e na povoação de Cigales (também em Valladolid), recolheu uma outra variante deste laço (Ponga; Barrio, 1996:93), intitulada “El puente de Alconada”, com o seguinte texto:

Recolhas em terras de Miranda

1. Variante recolhida por Albino J. de Moraes Ferreira (Moraes Ferreira, 1898:23):

2 Variante recolhida por José Leite de Vasconcelos (Vasconcelos, 1900:53):

3. Variante recolhida por José Manuel Martins Pereira. A designação “puenta” constitui uma novidade relativamente a este laço, sem dúvida merecedora de investigação aprofundada (Pereira, 1908:302):

*Por el puente de Alcolea, circunlundeá
Veinticinco ciegos van
Con el circulundín,
Con el circulundán
Fuera de la villa, fuera del lugar,
Fuera de la villa del arrabal.*

*Por el puente de Alconada
Veintecinco ciegos van*

*Cada ciego lleva un perro
Cada perro lleva un pan.
Ay barullón, barullón, barullera,
Ay barullón de mi corazón.*

*Pu'les puontes d'Algundeira,
Dinglundā.
Binte e cinco ciegos bā,
Cu le Dinglundā;
Fuóra de la bilba,
Fuóra de l'lhugar,
Fuóra les móros
De l'arrabal.*

*A la puente de dingolondera,
De dingolondán,
Veinticinco cigüenas van,
Fuera de la villa,
Fuera del lugar,
Fuera de la feria de lo arrabal.*

*A la puenta de dingolondera.
De dingolondán
Veinticinco cigüenñas van
Fuera de la villa,
Fuera del lugar,
Fuera de la feria de lo arrabal.*

4. Variante recolhida por Kurt Schindler em finais de 1932, em Cércio (Schindler, 1991:938):

5. Variante recolhida em Cércio por Serrano Baptista, no decurso dos anos 30 do século passado, sendo a letra acompanhada da respectiva partitura (Baptista, 1987:58):

6. Variante recolhida por Artur Carlos Alves, no decurso dos anos 70 do século

passado, em Duas Igrejas, sem qualquer anotação de informante (Alves, 1980:158):

7. Variante recolhida por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:498):

8. Esta variante encontra-se registada num trabalho, ainda não publicado, elaborado por Amadeu Ferreira (Ferreira, 2015:109), sendo informante Francisco Garrido Brandão:

*Por la puente de Dinguelendeira,
Dinguelindán,
Veinticinco ceguinhas van.
Fuera de la vila!
Fuera al arrabal!
Fuera de la vila y por la ciudad.*

A la puente de dinglondera

*Dinglondan
Veinticinco ciguenhas van,
Fuera de la villa
Fuera del lugar
Fuera de la villa
D'lo arrabal.*

*Por la punte de dingolondera,
De dingolondan
Binte e cinco cigonhas ban,
Fuera de la bila,
Fuera del llugar,
Fuera de la feria e del arrabal.*

*Por la puente de Digolondera,
De Dingolodán,
Veinte cinco ciguenhos van,
Fuera de la villa, fuera del llugar,
Fuera de la feira
Y de lo anramar!...*

*A la puente de Dingolondéra,
De Dingolondan,
Veinte cinco cigoênhos ban.
Fuéra de la vilha?
Fuéra del lugar?
Fuéra de la feria de lo Arrabal.*

QUATRO RUAS



Trata-se de uma espécie de raspsódia de laços, que são tocados todos encadeados, sem lugar a paragens ou descansos entre eles, o que requer um esforço apreciável por parte dos

dançadores, embora em cada um dos laços não se dêm as voltas habituais.. Razão que está na origem de não ser muito frequente serem dançadas as “Quatro Ruas”.

O conjunto de laços seleccionados varia consoante as localidades e os respectivos gaiteiros, apenas se repetindo em todas as variantes conhecidas o *Señor Mio* (ou *Acto de Contrição*) e *Carmelita*.

António Maria Mourinho mencionou integrarem as “Quatro Ruas” os seguintes “Lhaços”: *Señor Mio, Carmelita, Ofícios e Sacramento*.

O grupo de pauliteiros de Cércio, que continua a manter no respectivo repertório este conjunto de “lhaços”, inclui *Señor Mio, Anramada, Carmelita e Berde*.

José Maria Fernandes, gaiteiro de Urrós, refere que nesta aldeia as “Quatro Ruas” sempre foram integradas pelos “lhaços” *Senor Mio, Puente, Carmelita e Çaramontaina*.

Existe informação de que as “Quatro Ruas” foram antigamente também dançadas em Fonte de Aldeia e Palaçoulo, sem no entanto ter sido possível apurar os nomes dos laços.

Segundo Artur Carlos Alves (Alves, 1980:164), em Vila Chã de Braciosa dançava-se outrora um conjunto de quatro laços – *Acto de Contrição, Erba, Carmelita e Vinte e Cinco Corrido* – que era naquela povoação mirandesa designado “Dança dos Quatro Laços”.

ROSAS



Este laço – que é dançado sem se utilizarem os paulitos –, em Constantim, é dançado no decurso da ronda de peditório para a Festa dos Moços (ou Fiesta de San Juan), em torno de

uma garrafa. Sendo apenas dançado, sem utilizar os batimentos de paus, usando os dançadores apenas castanholas.

A propósito deste laço, escreveu o Padre António Maria Mourinho um texto assaz esclarecedor, que remete para a utilização do alqueire de trigo:

Este só se faz em volta de um alqueire de trigo cogulado, sobre o qual espeta uma estaca de que pende abundante fumeiro de carne de porco e se coloca um jarro de vinho. Os dançantes executam várias voltas circundando a oferenda; no tempo devido, rêm de dois em dois celebrar a festa, dançando e sacudindo os pés, sobre a valiosa esmola, com que em bênção ou exorcismo o que me parece a transformam e definem como uma auténtica dança ritual.

Se acordo com a tradição oral, terá sido o gaiteiro de Águas Vivas, José Agostinho Diz (1905-1961), quem introduziu este laço – a que teria chamado *Maria Rosa* – no repertório dos Pauliteiros de Palaçoulo (que acompanhou durante muitos anos).

Recolhas em terras de Miranda

1. Variante recolhida por Albino J. de Moraes Ferreira (Moraes Ferreira, 1898:26):

2. Variante recolhida por José Leite de Vasconcelos (Vasconcelos, 1900:51):

3. Variante recolhida por José Manuel Martins Pereira (Pereira, 1908:300):

4. Variante recolhida por Kurt Schindler em finais de 1932, em Cercio (Schindler, 1991:930):

*Se fuerdes a coger rosas
Al jardim de mi señor,
A coger la blanca flor,
Cogei de las más de bajo,
Que son de mejor olor.*

*Se fuerdes a coger rosas
Al jardín de mi señor,
A coger la blanca flor,
Cogei de las más de bajo,
Que son de mejor olor.*

*Se quiés ir a culher rozas
Y ao jardim de meu senhor(i)
E a culher a branca flor(i)
E a culher a mais de baixo
Que são de milhor olor(i),
Milhor olor(i),
De milhor olor(i),
Milhor olor(i).*

5. Variante recolhida em Cercio por Serrano Baptista, no decurso dos anos 30 do século passado, sendo a letra acompanhada da respectiva partitura (Baptista, 1987:57):

6. Variante recolhida por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:505):

*Se fírades colher rousas
Al jardim de mio senhor,
A colher la blanca flor,
Colhei de las más fermosas,
Ó les de l' tcheiro milhôr,
Ó les de l' tcheiro milhôr.*

7. Esta variante encontra-se registada num trabalho, ainda não publicado, elaborado por Amadeu Ferreira (Ferreira,

2015:106/115). Nesta compilação de cartas, escreveu Amadeu Ferreira: *O documento de Francisco Garrido Brandão está cheio de emendas postas pelo Pe. Moraes Calado, como ele mesmo avisa nas suas cartas para José Leite de Vasconcelos. Verifica-se que o castelhano de Francisco Garrido Brandão está muito influenciado pelo seu mirandês.*

Apresentam-se, de seguida, as duas versões, em castelhano e em mirandês:

*Se furdes a coger rosas
Al jardim de mi señor
Cogei de las más de bajo
Que son las de mejor olor.*

*Se furdes a colher rosas,
Al jardín del míu señor,*

*A colher la branca flor,
Colhei de las mais fermosas,
O d'las del cheiro melbor,
O de las del cheiro melbor!...*

Versão em castelhano:

*Se fuérdes acoger rossas
Al jardín de mi señor,
A cojer la blanca flór;
Cogei de las más de bajo
Que son de mejor olor.*

Versão em mirandês:

*Se furdes a culher rossas
Al jardim de miu Senhor,
A colher la branca flór
Colhei de las más de baixo
Que son de melhor olor*

SACRAMENTO



Este laço tem em S. Martinho de Angueira (Miranda do Douro), o nome de “Laço Novo” e teria sido introduzido por um antigo ensaiador dos pauliteiros da terra, de seu nome Firmino

Cavaleiro, tendo como letra “uma promessa dos pauliteiros de S. Martinho à Virgem Maria” (de acordo com informações recolhidas por Barbara Alge). No entanto, a música não é mais do que a do laço “Ofícios”.

Recolhas em terras de Miranda

1. Variante recolhida por Albino J. de Moraes Ferreira (Moraes Ferreira, 1898:27):

*Beiladores que beileis,
A fiesta de l' Sacramento,
Bamos a comer qu'é ora,
Bamos a boér qu'é tempo.
Que comiendo, bobendo e dormindo
Se tira la fame, la sede e l' sunbo,
Se tira la fame, la sede e l' sunbo.*

- 2 Variante recolhida por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:487):

*Dançadores que dançais,
Na fiesta del Sacramento,
Vamos a comer son horas,
Que se mos acaba el tiempo.
- Comendo, bobendo y dormindo,
Se quita la fame
Y la sede y el sueño!...*

SAIO



Dos trabalhos de investigação levados a cabo por Amadeu Ferreira sobre os lhaços das danças de paulitos, extraímos a seguinte informação:

O lhaço “L saio” é em mirandês e parece ter origem na própria região de Miranda. Esta mesma ideia foi expressa por António Mourinho (Mourinho, 1984:502): “Pode muito bem este lhaço “El saio” ser ainda medieval”. Ele classifica-o nos “lhaços de motivo meramente banal”, ainda que nos relate uma situação do dia a dia, referindo uma conversa entre três pessoas: Miguel, alguém que lhe pergunta quem lhe remendou o saio, e a mulher que o avisa “até el nun se t’arreganhar, / Nun te l’ torno a romendar”. Não sabemos se o lhaço é ou não medieval mas é facto que há muito tempo que não se usa esse vestuário a que chamam “saio” e que António Mourinho diz que “corresponde a hábito talar, de burel, de que resultaria mais tarde o gibão, espanhol gabán.”

Infelizmente não dispomos de qualquer gravação sonora deste laço, pelo que permanece até ao momento desconhecida a respectiva música.

Recolhas em terras de Miranda

1. Variante recolhida por Albino J. de Moraes Ferreira (Moraes Ferreira, 1898:26):

Yèsse tou sáio, Miguél,
Quien t’le romendô tâ biẽ ?
Me l’ romendô mie tie,
C’u catcho d’alfórge, e bié.
Até él nu se t’arreganhar,
Nu te l’ torno a romendar.

2. Variante recolhida por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:502):

Este tou saio Miguel
Quien t’el romendou tan bien?
Romendou-m’lo la mie tie,
Cun acho d’alforja i bien
Até él nun s’arreganbar,
Nun t’el torno a romendar!...

SANTO ANTONINHO



A questão dos laços novos, ou como tal considerados, remete-nos para processos de tradicionalização – dos quais porventura o exemplo mais recente será “L Fado” mas também “Laurindinh”, “Cálix”, “As Pombinhas da Catrininha”, “As Penas do Verde Gaio”, “Malhão”, “Gaivota”, “Plataira”... – bem como para a instabilidade dos repertórios. Se hoje temos referências que nos remetem para cerca de sete dezenas de laços, a verdade é que no tempo registra a permanência activa de um número bem mais reduzido, sendo certo de que são numerosos os espécimes mais populares numa terra do que noutras, quando não mesmo praticamente confinadas a uma mesma povoação.

Em finais do século XIX princípios do século XX, José Leite de Vasconcelos, por exemplo, publicou pouco mais de duas dezenas de laços (23), com a preciosa ajuda de Francisco Garrido Brandão e do Padre Moraes Calado. E os investigadores que se lhe seguiram pouco mais acrescentaram em termos de “novos” espécimes, sendo certo que António Maria Mourinho efectuou uma compilação de toda a informação prévia e a acrescentou ao seu próprio trabalho de investigação (Mourinho, 1984).

Em 1980, Artur Carlos Alves deu-nos conta da “perda” de repertórios de modo assaz esclarecedor (Alves, 1980:160):

Os velhos cá da região de 75 ou mais anos não se recordam de alguma vez terem visto dançar o laço da Festa de Avelanoso, Toro, Pimenta, ignorando mesmo a canção. Caíram já em desuso os laços Enramada, China, Maridito, Perdigón e Selombra.

Esta questão remete-nos, desde logo, para uma reflexão que deve ser realista e não conformada com a visão romântica da “perda das tradições” e, nesse sentido, entendemos que um bom ponto de partida podem ser as palavras do etnomusicólogo e folclorista Joaquín Díaz (Diaz, 1991:21):

Acreditamos que a tradição não precisa de ajudas para se manter; adapta-se perfeitamente à vida de uma comunidade e é capaz de suportar períodos de obscurecimento ou desparecimento temporal de algum dos seus elementos, que voltarão ao fim de anos ou séculos como se nada se tivesse passado.

Este processo, nos últimos 150 anos foi uma realidade, bastando para tal recuperar tudo quanto ao longo deste trabalho foi sendo dito e reproduzido a partir de afirmações de todos quantos se interessaram pela dança de paulitos. Como refere, ainda, Joaquin Díaz, *esquece-se, ou talvez não se saiba, que a cultura tradicional não é nem nunca foi uma massa inalterável e quieta, mas sim uma corrente de água que flui constantemente e recebe caudais de tempos a tempos que a alimentam e impedem a sua dessecção.* (Díaz, 1981:23)

De acordo com as pesquisas efectuadas no terreno este laço é apenas dançado em S. Martinho (Miranda do Douro), sendo de criação recente.

Recolha em terras de Miranda

1. Recolha de Mário Correia em S. Martinho, tendo como informante Fortunato Preto:

Se for lindinho

Quero que se chame

Santo Antoninho!

Oh! Meu rico Santo António

*Santo Antoninho, lá do Bonfim,
Dai-me um menino a mim!
Para reclame.*

*Vamos raparigas, bonitas e feias,
A mostrar as meias
Àquele bom rapaz!
Se ele lá não estiver,
Viramos para trás.
Mostramos as ligas
A outro rapaz.*

Tal como é costume para todos os laços, também este tem três voltas. O refrão – que corresponde à corrida – é sempre igual na primeira volta e são os rapazes quem convida as raparigas:

Na segunda volta são as raparigas que cantam esta mesma estrofe. E, na terceira volta, cada um canta à sua maneira.
*Livrati-me deste demónio
Que m'está a tentar!
Amparai o matrimónio
Que eu quero-me casar!*

*Oh! Meu rico Santo António
Livrati-me deste demónio
Que m'está a tentar!
Amparai o matrimónio
Que eu quero-me casar!*

*Ide raparigas,
bonitas e feias,
a mostar as meias
ao vosso rapaz!
Se ele lá não estiver
virais para trás
mostrareis as ligas
a outro rapaz.*

SCURA



Infelizmente não dispomos de qualquer gravação sonora deste laço, pelo que permanece até ao momento desconhecida a respectiva música. Trata-se de um laço que, segundo a tradição oral, foi antigamente dançado em Fonte de Aldeia, não surgindo associado nos documentos escritos a qualquer localidade em concreto.

Recolha em Vimioso

1. Variante recolhida por António Maria Mourinho, referindo tratar-se de uma versão proveniente de Caçarelhos (concelho de Vimioso) sendo informante Alfredo Ventura, residente em Fonte de Aldeia, em Agosto de 1977 (Mourinho, 1984:509):

*Scura, scura, scura,
Que la nuite 'stá!...
Quien la drumiria,
Quien la drumirá!...
Quien la drumiria,
Quien la drumirá!...*

SELOMBRA



Extraímos do trabalho de investigação realizado por Amadeu Ferreira as seguintes notas sobre este lhaço: O lhaço “La selombra” apresenta, talvez, o poema de mais alta expressão lírica de todos os lhaços mirandeses. Trata-se de parte de um poema amoroso, com um forte conteúdo erótico, que já virá de antes do século XV e que será uma sobrevivência de uma moda que fazia parte do Cancioneiro Musical dos Reis Católicos. A letra, em castelhano, com algumas adaptações mirandesas, apresenta poucas variantes: A la selombra de mi cabeilho / Un galan se acostó; / Se lo dejo, muere en pena, / Y de pena muero yó! Os autores parecem concordar que a sua origem está num conhecido vilancico castelhano medieval.

Os dois primeiros versos colocam a rapariga a dizer que perdeu a virgindade depois de uma noite de amor com um rapaz: “noche de cabellos” é uma noite de amor; “gozar de los cabellos” é gozar de amor; “a la selombra de ls cabellos” é entregar a virgindade ao seu apaixonado. Em geral, associa-se o pelo da rapariga à intimidade do amor pois as raparigas solteiras andavam sem qualquer cobertura na cabeça, sendo esse o sinal da sua virgindade. Os dois últimos versos referem o resultado que advirá se alguém tentar separar os namorados, quer dizer, a morte de ambos. Note-se que aqui o poema não fala de um amor platónico, imaginado, mas sim de amor físico, carnal, de sexo.

Recolhas em terras de Miranda

1. Variante recolhida por José Leite de Vasconcelos (Vasconcelos, 1900:54):

*A la selombra de mi cabeillo (cabello)
Un galán se acostó,
Se lo dejo, muero en pena,
Y de pena muero yo!*

2. Variante recolhida por José Manuel Martins Pereira (Pereira, 1908:303):

*A la selombra de mi cabeillo
Un galán se acostó:
Se lo dejo, muero an pena,
Y de pena muero yo!*

3. Variante recolhida por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:491):

*A la selombra de mi cabello,
Un galán se ancostó;
Se lo dejo, muere en pena,
Y de pena muero yo!...*

4. Esta variante encontra-se registada num trabalho, ainda não publicado, elaborado por Amadeu Ferreira (Ferreira, 2015:110), tendo como informante Francisco Garrido Brandão:

*A la sombra de mi careilho
Un galan se acostó;
Si lo dejo, muére an pena,
Y de pena muéro yo.*

SI YOU FUSE BOI OU VACA



Infelizmente não dispomos de qualquer gravação sonora deste laço, pelo que permanece até ao momento desconhecida a respectiva música.

Recolha em terras de Miranda

1. Sobre este laço apenas possuímos a informação veiculada por Manuel da Costa Fontes (Fontes, 1987:1217) tendo tido como informante em 27 de Julho de 1980 a senhora Isabel Maria Campos, de 58 anos de idade, de Constantim (Miranda do Douro):

*Si you fuse
boi o vaca
o outro animal maiore,
dan por manti,
felori, petit'en,
lari, meu ben,
iba beber al ribeiro
onde lhaba el mio amore
zan por manti,
felori, petit'en,
lari, meu ben.*

TAIRAS



Taira Grande (Tairas)

Trata-se de um laço desprovido de letra, sendo a mnemónica do mesmo associada ao trautear da melodia, tendo como mestre normalmente o próprio tocador.

Taira Pequena (Taira Pequeinha) (Buolticas) (Tim Tira) (Putira)

Este laço, sem letra, é considerado um “laço simples” (apenas se utiliza o “picar o pau”), segundo o tamborileiro e gaiteiro de Constantim, Aureliano Cristal Ribeiro, sendo um dos que os aprendizes de pauliteiros aprendem a dançar primeiro em Constantim e na vizinha aldeia da Póvoa, ambas pertencentes ao concelho de Miranda do Douro.

No filme consagrado à dança de paulitos, da série “Povo que Canta”, com o nº 32 e intitulado “A dança de paulitos” (1970), Michel Giacometti menciona este “lhaço”, com o nome de “Putira”.

De referir o facto de em Cérigo ser actualmente uma dança mista e não um laço de pauliteiros.

TORDO



Em Berrueces de Campos (Valladolid), António Sánchez del Barrio (Ponga; Barrio, 1996:90) registou uma variante deste laço, com o seguinte texto:

*Yo tengo un tordo
Blanco y negro
Peludo, peludo
Peludo y negro
Que en la zar, que en la zar
Que en la zarra entra
Mira por dónde entró
Por allí saldrá.*

Infelizmente não dispomos de qualquer gravação sonora deste laço, pelo que permanece até ao momento desconhecida a respectiva música.

Recolhas em terras de Miranda

1. Variante recolhida por Albino J. de Moraes Ferreira (Moraes Ferreira, 1898:30):

2. Variante recolhida por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:506):

*Le tordo qu' ã la sârça 'stâ,
Por donde antrei por ôlbi salirâ.*

*El tordo,
Que na sarça stá,
Por donde antron,
Po li salirá!*

TORO



Trata-se de um laço que foi muito popular na Terra de Miranda, sendo mesmo um dos mais antigos em termos de citações enumerativas por parte de todos quantos começaram a falar da dança dos paulitos, a partir de meados do século XIX.

Laço de temática agrícola, associada ao trabalho quotidiano nos campos das terras mirandesas, e que remete para intromissões indevidas nas searas alheias, o que é assunto recorrente na etnografia local.

Recolhas em terras de Miranda

1. Variante recolhida por José Leite de Vasconcelos (Vasconcelos, 1900:53):

*Tres, tres, tres mil ducados
Valia mi trigo.
Lo tenia sombrado (sembrado),
Del toro comido!
Villano atrevido!
No temem (teme?) a Dios
Ni al grande castigo!
Por un Dios que lo ha creado
El me hade pagar!
Enque (aunque) el villano es valiente,
Justicia te heide dar.*

2. Versão recolhida por José Manuel Martins Pereira (Pereira, 1908:302):

*El toro de esta villa,
Todo el trigo me ha comido.
Se heide poner justica
Por un Dios me lo han pedido.
Tres, tres, tres mil ducados
Valia mi trigo.
Lo tenia sombrado (sembrado),
Del toro comido!
Villano atrevido!
No temen (teme?) a Dios,
Ni al grande castigo!
Por un Dios que lo ha creado,
E'l me lo ha-de pagar!
Enque el villano es valiente,
Justicia te heide dar.*

3. Variante recolhida por Kurt Schindler em finais de 1932, em Cercio (Schindler, 1991:928):

*El toro d(e) esta villa,
Todo el trigo me ha comido.
Se heide poner justica
Por um Dios me lo han pedido.*

*Por um Deus que nos ha criado
El lo mismo o ha-de pagar(i).
Se vilhano es valiente,
Justiça le hemos de dar(i),
Le hemos de dar(i).*

4. Variante recolhida em Cércio por Serrano Baptista, no decurso dos anos 30 do século passado, sendo a letra acompanhada da respectiva partitura (Baptista, 1987:55):

*El toro de esta villa
Todo el trigo me há comido
Heide ponerlo en justiça
Por um Deus que le ha pedido.
Tres, tres, tres mil ducados
Valia mi trigo
Mi trigo perdido
Villano atrevido
No teme a Dios
Ni al grande castigo
Enque el villano es valiente
Justiça le hemos de dar.*

5. Variante recolhida por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:493):

*El toro de esta villa
Todo el trigo me há comido,
Se hei-de poner justicia,
Por Dios que me lo han pedido.
- Tres, tres, tres mil ducados
Valia mi trigo!....
Lo tenia sombrado,
Del toro comido!
Villano atrevido!
No temen a Diós,
No temen a Diós,
Ni al grande castigo!
Por un Diós que lo ha creado,
Él me lo ha-de pagar!
En que el villano es valiente,
Justicia te hei-de dar!...*

*El touro de esta vila,
Todo el trigo m'há comido,
E de poner-lo en justiça
Por un Deus me lo han pedido.
Tres, tres, tres, tres bucados
Valia mi trigo,
Qu'tenia sembrado
Qu'tenia perdido.
El touro es valiente,
Vilhano atrevido.
Temen o Deus,
Temen o Deus,
Temen o Deus del grande castigo,
Del grande castigo.*

6. Esta variante encontra-se registada num trabalho, ainda não publicado, elaborado por Amadeu Ferreira (Ferreira, 2015:109/115). Nesta compilação de cartas, escreveu Amadeu Ferreira: O documento de Francisco Garrido Brandão está cheio de emendas postas pelo Pe. Moraes Calado, como ele mesmo avisa nas suas cartas para José Leite de Vasconcelos. Verifica-se que o castelhano de Francisco Garrido Brandão está muito influenciado pelo seu mirandês. Apresentam-se, de seguida, as duas versões, em castelhano e em mirandês:

*Valia mi trigo,
Lo tenia sombrado
Del toro comido!
Vilhano, atrevido!
Nó temen a Dios
Ni al grande castigo?
Por un Dios que lo ha criado
El me lo hade pagar!
En que el vilhano es valiente (a)
Justicia le eide dar*

Versão em mirandês:

*Lo touro desta bila
Todo lo trigo me tem comido
Eidele puner justiça
Por um dius, que me la ham pedido
Tres ---- tres, tres mil docados
Valia miu trigo,
Lo tenie sumbrado
Lo toro lo ha comido!
Vilhano, aterrido!
Nun teman a Dius
Nin al grande castigo?
Por un Dius que lo criou
El mos lo ade pagar,
Anque lo vilhano ié baliente
Justiça le emos dar.*

Versão em castelhano:

*El toro d'esta vilha
Todo el trigo me ha comido
Le eide puner justiça
Por un Dios me lo han pedido.
Tres ---- tres, ---- tres mil docados*

VILLANO DE ZAMORA



Das investigações realizadas por Amadeu Ferreira sobre os lhaços das danças de paulitos, extraímos as seguintes notas:

O lhaço “Villano de Çamora” tem uma letra semelhante ao que encontramos em poemas do século XV, que também recorda Lope de Vega na sua peça de teatro “San Isidro Labrador”: Al villano se lo dan / la cebolla con el pan. Segundo vários autores, o “villano” era um baile muito conhecido e muito popular no Século de Ouro espanhol. O “Diccionario de Autoridades” dá a seguinte definição do baile do villano: Tañido de danza española, llamado así porque sus movimientos son á semejanza de los bailes de los aldeanos. Esse mesmo dicionário relaciona assim esta dança com o sapateado:

Zapatear: Acompañar el tañido, dando golpes en las manos y dando alternativamente con ellas en los pies, los que se levantan á este fin con varias posturas siguiendo el mismo compás. Úsase más frecuentemente estas acciones en la danza llamada el villano.

Portanto, a palavra villano tem aqui o seu original sentido etimológico: villano = habitante de uma vila. Que no lhaço mirandês se acrescente a palavra Çamora, terá que ver com esta cidade, próxima de Miranda, e de possivelmente ali ter sido visto a ser bailado, pois essa relação com a cidade apenas aparece na dança mirandesa. Então, o sentido do título seria: villano de Çamora = dança do villano que se baila em Zamora ou villano bailado à moda de Zamora. Isto deixa bem declarado no próprio título qual foi a origem do lhaço e mostra como os mirandeses sabiam que o villano, enquanto dança, poderia ter variações duns lados para outros. Conhecemos outras versões, que acrescentam os nomes de outras cidades, por exemplo em Aragão. Que a letra do lhaço mirandês tenha que ver com esse refrão tradicional da dança chamada villano, parece não restar qualquer dúvida.

Deste lhaço temos recolhas feitas em Cércio por Kurt Schindler (1932), depois por Serrano Baptista (1937) e também desse lugar terá vindo a versão de Albino Moraes Ferreira (1898). Ainda que António Mourinho nada diga quanto ao sítio da sua recolha, tudo indica que a terá copiado deste último. Este mesmo autor diz-nos (Mourinho, 1984:500) que ao lhaço de Freixiosa também lhe chamavam “Arbilhano de Zamora” ou “El Villano de Çamora”. Tudo indica que se trataria de um lhaço que assentava na dança do villano, tal como era bailado em Zamora, como atrás referimos, ainda que tivesse uma letra diferente. António Mourinho disse-nos que este lhaço teria sido criado por um famoso gaiteiro, o Tiú Pepe, contra uma mulher de Freixiosa, mas a verdade é que já Kurt Schindler tinha feito a recolha do mesmo lhaço em Cércio, no ano de 1932, chamado “Ao lugar de Freixeneda” e que nos aparece com letra em português.

Recolhas em terras de Miranda

1. Variante recolhida por Albino J. de Moraes Ferreira (Moraes Ferreira, 1898:30):

2. Variante recolhida por Kurt Schindler em finais de 1932, em Cércio (Schindler, 1991:936):

Le dão pão, porro y cebolla.

Al vilhano no se le dão

Cebolheta, porro y pão,

Cebolheta, porro y pão.

Dien, dren, dren, dren, dren.

3. Variante recolhida em Cércio por Serrano Baptista, no decurso dos anos 30 do século passado, sendo a letra acompanhada da respectiva partitura (Baptista, 1987:67):

4. Variante recolhida por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:500):

*Al bilhano de Zamora,
Le dã pã cun cebolla,
Al bilhano le que le dã?
- Cebolhicas, alho e pã.*

Y al vilhano de Zamora

Al villano de Zamora

Le dan pan com cebolla.

Al villano que le dan?

Cebolicas, ajo e pan.

*Al villano lo q'le dan,
Cebollicas, ajo y pan!...*

*Al villano de Zamora
Solo le dan pan cun cebolla*

**VINTE E UM DE MAIO
(PRIM)**



No trabalho de investigação sobre os lhaços da dança de paulitos, realizado por Amadeu Ferreira, encontramos a seguinte nota sobre este espécime:

O lhaço "Vinte e Um de Maio", também conhecido por "Prim", fala do general espanhol, Prim y Prats (1814-1870), que chegou a ser primeiro-ministro de Espanha, nessa altura se tendo convertido num dos homens mais influentes do reino vizinho. Era liberal, pertencente à maçonaria, Conde de Réus e com outros títulos, tendo ficado famoso por ter derrotado a dinastia dos Bourbons, destronando a rainha Isabel II e levando ao trono a Casa de Sabóia, com o rei Amadeu. Foi assassinado, o que foi nesse tempo muito falado, chegando a haver peças de teatro sobre a sua morte, inclusive em Portugal. Ainda que a letra que conhecemos (recolha de Artur Carlos Alves em Vila Chã de Braciosa) seja quase toda em português, não pode haver dúvida quanto à sua origem castelhana, pelas marcas ali deixadas, tudo indicando que veio de Espanha. Este será um dos lhaços mais tardios, que só muito tarde se começou a espalhar pelo repertório dos dançadores.

Recolha em terras de Miranda

1. Variante recolhida por Artur Carlos Alves, no decurso dos anos 70 do século passado, em Vila Chã de Braciosa, sendo informante Benjamim de Jesus Monteiro, então com 57 anos de idade. (Alves, 1980:162):

*Dia binte e um de Maio,
Que dia tão infeliz
Se marchan l's espanholes
Ai, de Ceuta p'ra Madriz,
P'ra Madriz;
Poner las trombetas,
Poner las trombetas,
Ponel l clarim,
Poner l clarim.
E l Espartero
Morreu soltero.
Viva l muerto,
General Prim.*



Atentado contra o General Prim (Calle del Turco, Madrid)

**VINTE E CINCO
(BEINTE I CINCO)**



Vinte e Cinco Aberto (Binte i Cinco Abierto)

Trata-se de um laço sem letra ao mesmo associado, pelo que a sua mnemónica se apoia no toque do gaiteiro. Este é considerado como sendo adequado para “partir paus”, na medida em que, como se dizia em S. Martinho de Angueira, era “o lhaço mais atacado”. Nalguns grupos fazem mesmo questão de “bater forte” na execução deste laço, o que obriga os dançadores a uma atenção redobrada para não sofrerem as consequentes mazelas de um entrechoque de madeiras mal calculado.

Constitui um dos espécimes mais dançados pela generalidade dos grupos de pauliteiros da actualidade, graças a um efeito coreográfico que causa boa impressão a quem assiste à respectiva representação.

Vinte e Cinco de Roda (Binte i Cinco de Ruoda)

Laço sem letra. Ao contrário do “Vinte cinco aberto”, este lhaço não se destina a “partir paus”, sendo, no dizer de Michel Giacometti, “de expressão majestosa”.

A constituição de um núcleo central de quatro dançadores, em torno dos quais se movimentam os restantes, confere a este laço uma expressão que sugere um ataque, correspondendo, de facto, a uma apreciação como a do reputado etnomusicólogo corso.



Pauliteiros de Sendim dançando o *Vinte e Cinco de Roda*.

YERBA



Segundo Amadeu Ferreira, este lhaço seria possivelmente de origem mirandesa: *Trata-se de uma letra muito simples, que relata uma situação no fim da primavera, quando se sega a erva dos lameiros. É mais um caso a mostrar como os lhaços com possível origem em Miranda tem muito que ver com o dia a dia, em que o valor poético resulta sobretudo do colorido da situação apresentada, com algum dramatismo de conteúdo: alguém se apresenta como sendo muito esperto num trabalho tão pesado como era este de segar a erva com a gadanha, mas tratando-se afinal de alguém que só tem habilidade e força para se mostrar, pois quanto ao resto não. Parece tratar-se da fala de um criado que apresenta o seu valor como segador para poder ser contratado. Também por essas razões de valor literário já o publicámos na antologia A Terra de Duas Línguas (IPB, 2011).*

Recolhas em terras de Miranda

1. Variante recolhida por Albino J. de Moraes Ferreira (Moraes Ferreira, 1898:13):

2. Variante recolhida por José Leite de Vasconcelos (Vasconcelos, 1900:47):

3. Variante recolhida por José Manuel Martins Pereira (Pereira, 1908:297):

4. Variante recolhida em Constantim por Serrano Baptista, no decurso dos anos 30 do século passado, sendo a letra acompanhada da respectiva partitura (Baptista, 1987:63):

Se quiés que te siégue la yérba,
Traqe la gadanha cu la túo piedra:
P'ra l'âguçar.
Traqe bois e carro,

P'ra la llebar;
Que s'gada 'stâ,
Que s'gada 'stâ.

*Se tu queres que te segue
La tu'yerba,
Trai-me la g(u)adana
Co'la tua piedra
Pa l'amolar;
Trai-me l'carro
Pa la cargar,
Que segada stá.*

*Se tu queres que te segue
La tu'yerba,
Tai-me la g(u)adana,
Co'la tua piedra
Pa l'amolar;
Trai-me l'carro
Pa la cargar,
Que segada stá.*

*Se quieres que te segue
La tu'yerba
Trai-me la gadana
Co-la tu piedra
Para l'amolar
Traime el carro
Para la carregar*

5. Variante recolhida por Artur Carlos Alves, no decurso dos anos 70 do século passado, em Vila Chã de Braciosa, sendo informante Benjamim de Jesus Monteiro, então com 57 anos de idade (Alves, 1980:150):

6. Variante recolhida por Artur Carlos Alves, no decurso dos anos 70 do século passado, sendo informante Basílio Marcelino Rodrigues, natural de Vilar Seco, do concelho de Vimioso (Alves, 1980:150):

7. Variante recolhida por António Maria Mourinho (Mourinho, 1984:493):

8. Laço de Francisco Garrido Brandão, em mirandês (Ferreira, 2015:112):

*Que segada está
Que segada está.*

*Se queres que te segue
La tu yerba,*

*Trai-me la gadanha
Co la tu piedra
Pa la amolar;
Trai-me bois e carro
Pa la cargar,
Que segada stá,
Que segada stá.*

*Se queres que te segue
La tua ierba,
Trai-me la gadanha
Co la tu piedra
Pa la amolar.
Trai-me lo carro e tus bacas
Pa la carregar,
Que segada stá,
Que segada stá.*

*Se tu quieres,
Que te segue la tu yerba,
Trai-me la gadaña,
Con la tu piedra,
Pa la amolar,
Pa la amolar,
Trai-me buis y carro,
Pa la cargar,
Que segada 'stá,
Y que segada 'stá!...*

*Se tu quieres que te segue
La tuo iérra
Trai-me la gadanha,
Com la tuo piedra,
Para la amolar;
Trai buis e carro
Pa la cargar,
que segada stá --- que segada stá.*



Pauliteiros de Cércio dançando o laço *Yerba* (2012)

BIBLIOGRAFIA

ALFORD, Violet

1933 *The Traditional Dance*. Capítulo: *Midsummer and Morris in Portugal*. Publicado in “Folklore”, volume nº 44, 1933, London, England.

ALGE, Barbara

2004 *Continuidade e mudança na tradição dos Pauliteiros de Miranda (Trás-os-Montes, Portugal)*. Tese de mestrado na área da musicologia apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Culturais da Universidade de Viena, orientada pelo Prof. Dr. Gerhard Kubik.

ALMENDRA, José

2009 *Pauliteiros de Sendim. Contributos para a História dos Grupos de Pauliteiros em Sendim*. Edição Centro de Música Tradicional Sons da Terra e AZATS – Associaçōn de Zambolbimento Antegrado de l Termo de Sendim.

ALONSO, Miguel Manzano

2006 *Cancionero Popular de Burgos – Volumen VII: Música Instrumental*, edição da Diputación Provincial de Burgos, Espanha, 2006

2006a *Mapa Hispano de Bailes y Danzas de Tradición Oral, Tomo I: Aspectos Musicales*. Edição da Asociaciōn Espanola de Organización de Festivales de Folklore (CIFF Espana), Espanha.

ALVES, Artur Carlos

1973 *Retalhos de História*. Colecção Cadernos Históricos Mirandeses, volume I, Miranda do Douro.

1974 *A Terra de Miranda nas Inquirições de D. Afonso III (1258)*. Colecção Cadernos Históricos Mirandeses, volume III, Miranda do Douro.

1980 *A Dança dos Paulitos*. In *Em Volta de uma Espada – Glórias Mirandesas*, de António José Teixeira, Miranda do Douro (reedição da obra original, editada em 1930), págs.142/165

ALVES, João

1980 *Bailado Popular. Os pauliteiros de Nevogilde*. Caderno nº 1 do Serviço Cultural da Junta de Freguesia de Nevogilde, Porto.

AMADES, Joan

1955 *Danzas de Espadas e y Palos en Cataluña*, separata do “Anuário Musical”, volume X, Barcelona, Catalunha, Espanha.

AMARAL NEVES, Elísio

2010 *Aureliano Barrigas – Fotobiografia*. Edição da Câmara Municipal de Vila Real e do Grémio Literário Vila-Realense, Vila Real.

ARMSTRONG, Lucille

1984 *Apuntes sobre el folklore vasco*, in “Revista Internacional de los Estudios Vascos”, ano 32, tomo XXIX, 2 julio-diciembre, Eusko Ikaskuntza, Donostia, País Basco.

- BAÇAL**, Francisco Manuel Alves, Abade de
1929 *Portugal: Trás-os-Montes*. Exposição Portuguesa em Sevilha, Lisboa.
1934 *Memórias Arqueológico-Históricas do Distrito de Bragança*, Tomo IX, Bragança. Edição da Câmara Municipal de Bragança/Museu Abade de Baçal, Bragança.
- BAPTISTA, Serrano**
1987 *Cancioneiro Tradicional Mirandês de Serrano Baptista*. Edição da Câmara Municipal de Miranda do Douro.
- BAROJA, Julio Caro**
1973 *Los Pueblos del Norte de la Península Ibérica*. Editorial Txertoa, San Sebastián, País Basco.
1984 *El Estío Festivo*. Taurus Ediciones, Madrid, Espanha.
- BARRIO, Antonio Sánchez del**
1996 *Danzas de Palos*. Castilla Ediciones, Valladolid, Espanha.
- BRANCO, João de Freitas**
1995 *História da Música Portuguesa*. Publicações Europa-América, 2^a edição, Lisboa.
- BRAZ TEIXEIRA, Madalena**
2008 O *Traje Regional Português e o Folclore*, a págs. 353/406 de *Portugal – Percurso de Interculturalidade. Raízes e estruturas. Volume I*, co-coordenação de Mário Ferreira Lages e Artur Teodora de Matos, edição Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural, Lisboa.
- CALDERÓN, José Luis Mingote (Coord.)**
2016 *Da Fotografia ao Azulejo. Povo, Monumentos e Paisagens de Portugal na Primeira Metade do Século XX. From Photography to Tile. People, Monuments and landscapes in Portugal in the First Half of the Twentieth Century*. Edição do Museu Nacional Soares dos Reis e Imprensa nacional – Casa da Moeda, Lisboa.
- CHAPMANY, Aurelio**
1988 *El baile y la danza. Folklore y costumbres de España*, tomo II, Madrid, Espanha.
- CHAVES, Luís**
1938 *Pantominas, Danças & Bailados Populares*. In “Revista Lusitana”, volume 36º. n°s 1-4, Lisboa.
- COBOS, Isidoro Tejero**
1990 *Dulzaineros, Música y Costumbres Populares en Tierras Segovianas*. Edição Publicaciones Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, Espanha.
- COLLADO, Fuencisla Álvarez**
2015 *Las danzas de Palos en la Provincia de Segovia. Estudio Etnomusicológico y Repertorio para Dulzaina*. Edição do Instituto de la Cultura Tradicional Segoviana Manuel González Herrero, Diputación de Segovia, Espanha.
- CORREIA, Mário**
2001 *Raízes Musicais da Terra de Miranda: Miranda do Douro, Mogadouro e Vimioso*. Sons da Terra, Vila Nova de Gaia.
2002 *Bi Benir la Gaita – Contributos para a Historia dos Gaiteiros Mirandeses*. Edição do Instituto de Desenvolvimento Social, Lisboa.

- 2008 *Pauliteiros de Miranda (Círcio). Viagem a Londres. Royal Albert Hall, Janeiro, 1934*. Edição do Centro de Música Tradicional Sons da Terra, Sendim.
- 2011 *Recolhas musicais da tradição oral: António Maria Mourinho. Arquivos sonoros de Ilídio Cristal*. Edição do Centro de Música Tradicional Sons da Terra, Sendim.
- 2012 *Histórias de Vida dos Gaiteiros do Planalto Mirandês*. Âncora Editora, Lisboa.
- 2013 *Tamborileiros & Fraiteiros da Terra de Miranda*. Âncora Editora, Lisboa.
- 2014 *Ângelo Arribas – Gaiteiro & Tamborileiro Mirandês*. Edição Centro de Música Tradicional Sons da Terra, Sendim.
- 2015 *Uma Dança Universal*, de 1 de Fevereiro de 2015 (texto inédito).

CORREIA, Mário; TOPA, Abílio

- 2009 *Manuel José Lopes. Tiu Pepe, Gaiteiro de Freixiosa (1850-1924)*. Edição Sons da Terra, Sendim, Miranda do Douro.

CORREIA, Mário; DOMINGOS MORAIS, Domingos; SANTANA, Olinda

- 2010 *De Boca em Boca: Sons e Palavras de Miranda. António Maria Mourinho*. Edição Centro de Música Tradicional Sons da Terra, Centro de Estudos António Maria Mourinho e Câmara Municipal de Miranda do Douro, Miranda do Douro.

CORREIA, Mário; LIRA, Jorge; CRUZ, Gonçalo

- 2014 *Manuel José Lopes dito Tiu Pepe, Gaiteiro de Freixiosa (1850-1924)*. Edição Sons da Terra, Sendim.

CRAVO, António

- 2000 *Os Pauliteiros de Salselas*. Edição da Associação Os Amigos do Museu Rural de Salselas, Salselas, Macedo e Cavaleiros.

CRİADO, Rosa María Olmos

- 1987 *Danzas Rituales y de Diversión en la Provincia de Segovia*. Edición da Diputación Provincial de Segovia, Espanha.

DEUSDADO, Manuel Ferreira

- 1886 *A Dança de Paulitos*. In *Revista de Educação e Ensino*, volume nº 13, Lisboa.
1893 *La Cantiga de l Mirandum*. Publicada in *Commercio de Portugal*, 22 e 23-12-1893.
1898 *A Dança de Paulitos*. In *Diário de Notícias*, edição de 19 de Maio de 1898, Lisboa.
1898a *Dança Mirandeza*. In *Correio Nacional* de 21 de Maio de 1898, Lisboa.
1912 *Escorços Trasmontanos. Ensaio de literatura regional*. Edição das Livrarias Aillaud e Bertrand, Lisboa.

DE VASCONCELOS, Carolina Michaëlis

- 1909 *Estudos sobre o Romanceiro Peninsular. Romances velhos em Portugal*. Publicados na revista "Cultura Española", Madrid, Espanha.

DIÁRIO DA MANHÃ

- 1933 *Folclore Nacional – Os “pauliteiros” mirandeses que ontem chegaram a Lisboa foram recebidos no Secretariado da Propaganda Nacional*. Edição de 30 de Dezembro de 1933, Lisboa.

DIÁRIO DE LISBOA

- 1933 Edição de 18 de Dezembro de 1933.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS

1906 Edição de 14 de Junho de 1906, Lisboa.

DÍAZ, Joaquín

1991 *La Memoria Permanente. Reflexiones sobre la Tradición*. Ámbito Ediciones, Valladolid, Espanha.

FARIA, Manuel Severim de

1609 *Itinerario da jornada que fez o Sōr. M.el Seuerim d'faria Chantre e Conego da See d'Euora a Miranda no anno de'1609*. Publicado in “Nação Portuguesa”, volume VII, fascículo XI-XII, 1933, Lisboa.

FELIPE, Ramón Manuel Carnero

1984 *El Baile de la Bandera – Y otros bailes solsticiales en la provincia de Zamora*. Edição de José López Villa y Pascual Rodrigo, Zamora, Espanha.

FERNANDES, Manuel de Jesus; PEREIRA, José Carlos Dias

2005 *Bemposta: Um tempo e um ser. Raízes de uma identidade*. Edição da Câmara Municipal de Mogadouro e da Junta de Freguesia de Bemposta.

FERREIRA, Amadeu

2002 *O Baile da Bicha*, 14 de Abril de 2002 (texto inédito).

2015 *A Bicha*, 27 de Janeiro de 2015 (texto inédito).

2015 *Cartas Mirandesas. Cartas screbidas por mirandeses a José Leite de Vasconcelos. Laços de Francisco Garrido Brandão* (Recolha inédita).

FONTE, Barroso da (Coord.)

2001 *Dicionário dos mais ilustres Trasmontanos e Alto Durienses*, Volume I, coordenado por Barroso da Fonte. Editora Cidade Berço, Guimarães.

FONTES, Manuel da Costa

1987 *Romanceiro da Província de Trás-os-Montes: Distrito de Bragança*, volumes I e II, edição Acta Universitatis Conimbrigensis, Coimbra.

FRAZER, James

1981 *La Rama Dorada. Magia y Religión*. Edição Fondo de Cultura Económica, México (reedição do original de 1922).

FRENK, Margit

2004 *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica, siglos XV a XVII*. Edição do Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Espanha.

GALLOPP, Rodney

1934 *The Folk Music of Eastern Portugal*. Publicado in “The Musical Quarterly”, vol. 20, no. 1 (Jan 1934), págs. 96/106.

1934 *The Stick Dancers of Miranda*. Publicado in “The English Folk Dance Society News”, Abril de 1934, London, England.

1935 *The Development of Folk Song in Portugal and the Basque Country* (Musical Association, London, England).

1936 *Portugal: A Book of Folk Ways*. Edição Cambridge University Press, Cambridge, UK.

1937 *Cantares do Povo Português*. Edição do Instituto de Alta Cultura, Lisboa.

GIACOMETTI, Michel

1981 Michel Giacometti, *Cancioneiro Popular Português*. Edição Círculo dos Leitores, Lisboa.

HURTADO, Ester Maganto

2015 *Los Danzantes de Enaguillas en la Provincia de Segovia. Mapa geográfico-festivo a comienzos del siglo XXI*. Edição do Instituto de Cultura Tradicional Segoviana Manuel González Herrero, Segóvia, Espanha

ILLUSTRAÇÃO PORTUGUESA

1906 *Ilustração Portuguesa*, edição de 25 de Junho de 1906, Lisboa.

JORNAL DE NOTÍCIAS

1934 Edição de 17 de Janeiro de 1934, Porto.

LOPES, Padre José Miranda

1933 *Da Minha Terra – Subsídio para a Etnografia de Trás-os-Montes: Danças, Bailes e Folguedos Populares*. In *Revista Lusitana*, volume XXXI, nºs 1-4, Lisboa.

LOUIS, Maurice

1963 *Le Folklore et la Danse*. Edição G. P. Maison Neuve et Larousse, Paris, France.

LUCENA, Armando

1943 *Arte Popular – Usos e Costumes Portugueses*. Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa.

MARKESSIMIS, Artemis

1995, *Historia de la danza desde sus orígenes*. Edição Librerías Deportivas Esteban Sanz, Madrid, Espanha.

MARTINS, Padre Firmino Augusto

1927 *Folklore do Concelho de Vinhais*. Edição fac-similada (2 volumes) da Câmara Municipal de Vinhais.

MATELLÁN, José Manuel González

1987 *Os Laços na Dança dos Paus – Uma Literatura Popular que une a Terra de Miranda e a Província de Zamora. Actas das I Jornadas de Língua e Cultura Mirandesa*, edição da Câmara Municipal de Miranda do Douro, Miranda do Douro.

2001 *Danzas tradicionales ibéricas: bases para su estudio*. Revista *El Filandar*, nº 13, editada pela Asociación Etnográfica Bajo Duero, Zamora, Espanha.

MORAES FERREIRA, Albino J. de

1898 *Dialecto Mirandez*. Imprensa Libânio da Silva, Lisboa.

MOURINHO, António Maria

1946 *O ineditismo de um grande Cortejo Folclórico*. In “Mensário das Casas de Povo”, Ano I, nº 4, Lisboa.

1948 *Embaixada da Saudade*. In “Boletim da Casa de Trás-os-Montes e Alto Douro”, Lisboa.

1949 *A Música e a Dança Religiosa no Concurso de Canções e Danças Populares de Madrid*. In “Mensário das Casas de Povo”, Ano IV, nº 39, Setembro de 1949.

1956 *A Dança dos Paulitos*. Revista “Ocidente”, Volume LIII, Lisboa.

- 1957 *A Dança dos Paulitos*. Separata da *Revista de Portugal*, série A – Língua Portuguesa, volume XXII, Lisboa.
- 1982 *Prémio Europeu de Arte Folclórica*. Edição da Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, Porto.
- 1983 *Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas (Pauliteiros de Miranda)*. *Prémio Europeu de Arte Popular 1981*. Edição do autor subvencionada pela Câmara Municipal de Miranda do Douro.
- 1984 *Cancioneiro Tradicional e Danças Populares Mirandesas*. Edição da Câmara Municipal de Miranda do Douro, 1º Volume, Miranda do Douro.
- 1991 *Terra de Miranda – Coisas e Factos da Nossa Vida e da Nossa Alma Mirandesa*. Edição da Câmara Municipal de Miranda do Douro.

MOURINHO JR., António Rodrigues

- 2005 *As manifestações culturais nas festas da Terra de Miranda do século XVI aos nossos dias*, publicado na “Brigantia – Revista de Cultura”, volumes XXIV/XXV, edição da Assembleia Distrital, Bragança,

MUSEU DEL PUEBLU D'ASTURIES

- 2007 *Baile y Danza Tradicional n'Asturias*, Xornaes d'Estudiu 2007, edição do Museu del Pueblu d'Asturias, Gijón, Astúrias.

NETO, José Maria

- 1907 *Rabiscos*. Typographia Ferreira Soeiro, Bragança.

NEVES, César das; CAMPOS, Gualdino

- 1858 *Cancioneiro de Músicas Populares contendo letra e música de canções, serenatas, chulas, danças, descantes, cantigas dos campos e das ruas, fados, romances, hinos nacionais, cantos patrióticos, cânticos religiosos de origem popular, cânticos litúrgicos popularizados, canções políticas, cantilenas, cantos marítimos, etc., e cançonetas estrangeiras vulgarizadas em Portugal. Coleção recolhida e escrupulosamente trasladada para canto e piano por César das Neves, coordenada a parte poética por Gualdino de Campos*”, publicada em 3 volumes em 1858 com prefácio de Teófilo Braga (1º volume) e apreciações críticas de Sousa Viterbo (2º volume) e Manuel Ramos (3º volume).

O PRIMEIRO DE JANEIRO

- 1934 *O Sucesso dos Pauliteiros de Miranda em Londres*. Edição de 7 de Janeiro de 1934, Porto.

ORFEÃO UNIVERSITÁRIO DO PORTO

- 2003 *Amores de Estudante. Notas Históricas do Orfeão Universitário do Porto*. Edição do Orfeão Universitário do Porto,

O SÉCULO

- 1898 Edição de 21 de Maio de 1898, Lisboa.

- 1906 Edição de 15 de Junho de 1906, Lisboa.

PALOMINO, Fernando Lazaro

- 1987 *Danzas de paloteo en Aranda de Duero*. In “Revista de Folklore”, Tomo 07B, nº 82, Valladolid, Espanha.

PARIS, Marta Gómez; PASTOR, Rafael Gómez; MUÑIZ, Elias Martinez

- 2006 *Danza de Palos de Villafrades de Campos*. Edição da Diputación de Valladolid, Espanha.

PELINSKI, Ramón

2011 *La dança de Tolodella. Memoria, história e usos políticos de la danza de espadas*. Edição do Institut Valencià de la Música, Valencia, Espanha.

PEREIRA, José Manuel Martins

1908 *As Terras de Entre Sabor e Douro*, edição J. L. dos Santos & Cia., Setúbal.

PIDAL, Ramón Menéndez

1953 *Romancero Hispánico*. Espasa-Calpe, Madrid, Espanha.

PONGA, José Luis; BARRIO, Antonio Sánchez del

1996 *Teatro Popular/Danzas de Palos*. Castilla Ediciones, série Temas Didácticos de Cultura Tradicional, Valladolid, Espanha.

RIBAS, Tomaz

1982 *Danças Populares Portuguesas*. Biblioteca Breve, volume nº 69, edição do Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa.

SACHS, Curt

1938 *Histoire de la Danse*, Éditions Gallimard, Paris, France.

SANTOS, Beja

2007 *Diário da Guiné 1968-1969 – Na Terra dos Soncós*. Edição do Círculo dos Leitores, colecção “Temas e Debates”, Lisboa.

SARMENTO, José Estêvão de Moraes

1924 *D. Pedro a Sua Época*. Edição da Imprensa Portuguesa, Lisboa.

SCHINDLER, Kurt

1991 *Música y Poesía Popular de Portugal y España*. Edição do Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca/Hispanic Institute Colombia University, Salamanca, Castela/Leão, Espanha.

SCHNEIDER, Marius

1949 *La dança de espadas y la tarantella*. Instituto Español de Musicología, Barcelona

SINODAIS, Constituições

1946 *Constituições. Bispoado de Bragança e Miranda. Promulgadas por Sua Exceléncia Reverendíssima o Senhor Dom Abílio Augusto Vaz das Neves, no Sínodo Diocesano de 28 de Agosto de 1945*. Edição das Oficinas Gráficas “PAX”, Braga, 1946.

SOUSA, Elísio de Meireles Ferreira de,

1973 *O Baile dos Ferreiros e a Sua Provável Origem*. In “Penafiel – Boletim de Cultura da Câmara Municipal”, nº 2, Penafiel.

TEIXEIRA, António José

1930 *Em Volta de Uma Espada*. Colecção Glórias Mirandesas, Bragança.

TOPA, Abílio

2004 *Lhaços de Freixenosa*. Edição Apenas Livros, Lisboa.

URTASUN, Mikel Aranburu
2000 *Danzas y bailes de Navarra*. Edição Gobierno de Navarra, Pamplona, Espanha.

VASCONCELOS, José Leite de
1900 *Estudos de Filología Mirandesa*. Imprensa Nacional, volume I, Lisboa.
1902 *Silva Mirandesa*. In *Revista Lusitana*, volume VII, nº 1, Lisboa.

VILLA, José López; RODRIGO, Pascual
1984 *El Baile de la Bandera – Y otros bailes solsticiales en la provincia de Zamora*. Edição de José López Villa y Pascual Rodrigo, Zamora, Espanha.

FONTES SONORAS DOCUMENTAIS

ABELHANAL

- Gravação que acompanha a tese de Bárbara Alge intitulada *Continuidade e mudança na tradição dos Pauliteiros de Miranda (Trás-os-Montes, Portugal)*, publicada em 2004. Arquivo no Centro de Música Tradicional Sons da Terra, faixa 51.

ACTO DE CONTRIÇÃO (SEÑOR MIO)

- Grupo Folclórico Mirandês, “Acto de Contrição”. Orfeu/Arnaldo Trindade, ATEP 6692. Lado A
- Grupo Folclórico Mirandês De Duas Igrejas, “Grupo Folclórico Mirandês”. Movieplay, FP27004. CD: Faixa 1
- Domingos Morais, “Projecto WDR85”. Volume 1, 1985. CD: Faixa 21
- Musical Traditions, “Musical Traditions of Portugal”. Smithsonian Folkways, SF 40435, 1988. CD: Faixa 1
- Bi Benir la Gaita. Açor, EMTCD111/06. CD: Faixas 23 e 27
- Ernesto Veiga de Oliveira, “Instrumentos Musicais Populares Portugueses”, 1960. Volume 1. CD: Faixa 25
- Mirandun, Mirandela... Chants et Musiques du Concelho de Miranda do Douro (Trás-os-Montes, Portugal). GEMP La Talvera, Mémoires Sonores, GEMP 48, 1995. CD: Faixa 4
- Clementina Rosa Afonso, “Modas, Lhaços e Rimances”. Sons da Terra, STMC 9803, 1998. CD: Faixa 24
- Francisco dos Reis Domingues, Tiu Lérias de Paradela. Arquivo Altino Martins/Sons da Terra. CD: Faixa 18
- Francisco dos Reis Domingues, Tiu Lérias de Paradela. Arquivo Esmeraldino Sebastião/Sons da Terra. CD: Faixa 8
- Célio Pires. Toques de Missa e de Procissão. Sons da Terra, STMC 0744, 2007. CD: Faixa 13
- Aureliano Ribeiro, Tamborileiro de Constantim. Sons da Terra, STMC 0850, 2008. CD: Faixa 7
- Francisco dos Reis Domingues, Tiu Lérias de Paradela. Sons da Terra, STMC 0953, 2009. CD: Faixa 20
- Mogadouro. Raízes Musicais. Volume 1: Penas Róias, Valcerto e Castro Vicente. Sons da Terra, STOP 0813, 2008. CD: Faixa 18
- Arquivos Sonoros de António Maria Mourinho. Volume 2: Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas (registos de actuações e ensaios entre 1963 e 1970). CD: Faixas 7/18/23
- Arquivos Sonoros de António Maria Mourinho. Volume 3: Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas (registos de actuações e ensaios entre 1970 e 1991). CD: Faixas 9/19/25
- Arquivos Sonoros de António Maria Mourinho. Volume 10: Laços e Toques Diversos (entre 1964 e 1986). CD: Faixas 12/29
- Projecto WDR 85/Recolhas Mirandesas de Domingos Morais. CD: Faixa 10

AGUILAS

- Lhaço: Las Aguilas. Ângelo Arribas, 30 de Abril de 2010. CD: Faixa 1

AI DE MI!...

- Arquivos Sonoros de António Maria Mourinho. Volume 10: Laços e Toques Diversos (entre 1964 e 1986). CD: Faixa 3

ANRAMADA

- Kurt Schindler, “Música y Poesía Popular de España y Portugal”. Edição do Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca y Hispanic Institute/Columbia University, 1992. Partitura e registo em CD: Faixa 10
- Bé Benir la Gaita. Açor, EMTCD111/06. CD: Faixas 26/29
- Domingos Moraes, “Projecto WDR85”. Volume 1, 1985. CD: Faixa 34
- Manuel Paulo Martins, Gueiteiro de Bal de Mira. Sons da Terra, STMC0118, 2001. CD: Faixa 18
- Mogadouro. Raízes Musicais. Volume. 1: Penas Róias, Valcerto e Castro Vicente. Sons da Terra, STOP 0813, 2008. CD: Faixa 17
- Arquivos Sonoros de António Maria Mourinho. Volume 3: Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas (registos de actuações e ensaios entre 1970 e 1991). CD: Faixas 14/18
- Arquivos Sonoros de António Maria Mourinho. Volume 10: Laços e Toques Diversos (entre 1964 e 1986). CD: Faixa 17
- António Maria Fernandes. Atenor, 2001. CD: Faixa 16
- Manuel da Costa Fontes, “Romanceiro da Província de Trás-os-Montes (Distrito de Bragança). Edição da Universidade de Coimbra, 1987, Tomo 2. Letra: pág. 1217
- Michel Giacometti, volume 9 da “Filmografia Completa”, no programa intitulado “Inquérito em Algoso (Bragança)”, de 1974.

BALENTINA (ESMOLA)

- Kurt Schindler, “Música y Poesía Popular de España y Portugal”. Edição do Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca y Hispanic Institute/Columbia University, 1992. Partitura e registo em CD: Faixa 15
- Clementina Rosa Afonso, “Modas, Lhaços e Rimances”. Sons da Terra, STMC 9803, 1998. CD: Faixa 23
- José Maria Fernandes, Gaiteiro de Urrós. Sons da Terra, STMC 0014, 2000. CD: Faixa 7
- Al Son de las Arribas. Sons da Terra, STMC 0016, 2000. CD: Faixa 2
- Manuel Paulo Martins, Gueiteiro de Bal de Mira. Sons da Terra, STMC0118, 2001. CD: Faixa 24
- Mogadouro. Raízes Musicais. Volume 1: Penas Róias, Valcerto e Castro Vicente. Sons da Terra, STOP 0813, 2008. CD: Faixa 1
- II Festival de Pauliteiras de Mogadouro. S. Martinho do Peso, 2007. CD: Faixa 15
- Michel Giacometti, volume 9 da “Filmografia Completa”, no programa intitulado “Inquérito em Algoso (Bragança)”, de 1974.

BERDE

- Kurt Schindler, “Música y Poesía Popular de España y Portugal”. Edição do Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca y Hispanic Institute/Columbia University, 1992. Partitura e registo em CD: Faixa 19
- Bé Benir la Gaita. Açor, EMTCD111/06. CD: Faixas 12/25/28
- Pauliteiros de Malhadas ao Vivo no Intercéltico do Porto. Sons da Terra, PM1997. CD: Faixas 12/13

- Ernesto Veiga de Oliveira, “Instrumentos Musicais Populares Portugueses”, 1960. Vol. 1. CD: Faixas 14/15
- Música Tradicional, “Volume 6 – Terra de Miranda”. Tecnosaga WKPD 10/2019, 1987. CD: Faixa 3
- Clementina Rosa Afonso, “Modas, Lhaços e Rimances”. Sons da Terra, STMC 9803, 1998. CD: Faixa 29
- Manuel Paulo Martins, Gueiteiro de Bal de Mira. Sons da Terra, STMC0118, 2001. CD: Faixa 17
- Nascimento Raposo, Gaiteiro de Malhadas. Sons da Terra, STMC 0430, 2004. CD: Fx. 1
- José João Gonçalves, Gaiteiro de S. Martinho. Sons da Terra, STMC 0740, 2007. CD: Faixa 12
- Mogadouro. Raízes Musicais. Volume 1: Penas Róias, Valcerto e Castro Vicente. Sons da Terra, STOP 0813, 2008. CD: Faixa 5
- Arquivos Sonoros de António Maria Mourinho. Volume 10: Laços e Toques Diversos (entre 1964 e 1986). CD: Faixa 13
- António Maria Fernandes. Atenor, 2001. CD: Faixa 17
- II Festival de Pauliteiras de Mogadouro. S. Martinho do Peso, 2007. CD: Faixa 8/24

BICHA, LA (SALTO AL CASTIELHO) (SALTO AO CASTELO)

Bicha

- Michel Giacometti, “Chants et Danses du Portugal”, Le Chant du Monde, 1959/Portugal Som, 1991. CD: Faixa 20
- Manuel Paulo Martins, Gueiteiro de Bal de Mira. Sons da Terra, STMC0118, 2001. CD: Faixa 13
- António Fernandes e Henrique Fernandes. Gaiteiros em Tradição... Sons da Terra, STMC 0223, 2002. CD: Faixas 4/11
- António Maria Fernandes. Atenor, 2001. CD: Faixa 8
- II Festival de Pauliteiras de Mogadouro. S. Martinho do Peso, 2007. CD: Faixa 20

Salto ao Castelo

- Pauliteiros de Malhadas ao Vivo no Intercéltico do Porto. Sons da Terra, PM1997. CD: Faixas 20/21
- Nascimento Raposo, Gaiteiro de Malhadas. Sons da Terra, STMC 0430, 2004. CD: Fx. 9
- Raul de Jesus Pires. Gaiteiro de Palaçoulo. Sons da Terra, STMC 0742, 2007. CD: Faixa 1
- Arquivos Sonoros de António Maria Mourinho. Volume 2: Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas (registos de actuações e ensaios entre 1963 e 1970). CD: Faixa 18
- Arquivos Sonoros de António Maria Mourinho. Volume 3: Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas (registos de actuações e ensaios entre 1970 e 1991). CD: Faixas 15/21
- Arquivos Sonoros de António Maria Mourinho. Volume 10: Laços e Toques Diversos (entre 1964 e 1986). CD: Faixa 11
- Projecto WDR 85/Recolhas Mirandesas de Domingos Morais. CD: Faixa 39
- Michel Giacometti, volume 9 da “Filmografia Completa”, no programa intitulado “Inquérito em Algoso (Bragança)”, de 1974.

CABALLERO (1)

- Registo efectuado por Mário Correia em 27/10/2017, na Festa dos Moços (Constantim), com execução na gaita de foles por Célio Pires. Arquivos Sons da Terra, RM209, faixa 5.

CABALLERO (2)

- Kurt Schindler, “Música y Poesía Popular de España y Portugal”. Edição do Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca y Hispanic Institute/Columbia University, 1992. Partitura e registo em CD: Faixa 16

- Manuel Paulo Martins, Gueiteiro de Bal de Mira. Sons da Terra, STMC0118, 2001. CD: Faixa 19

CALLES DE ROMA

- Mogadouro. Raízes Musicais. Volume 1: Penas Róias, Valcerto e Castro Vicente. Sons da Terra, STOP 0813, 2008. CD: Faixa 6
- Recolha de Barbara Alge, documentação áudio da tese “Continuidade e Mudança na Tradição dos Pauliteiros de Miranda (Alge, 2004). Arquivos Sons da Terra. CD: Faixa nº 60.

CAMPANITAS DE TOLEDO

- Grupo Folclórico Mirandês, “A Saia da Carolina”. Orfeu/Arnaldo Trindade, EPF 5021. Lado A (disco de vinil)
- Diversos, “Portuguese Folklore”. Edisco, ECD 6. CD: Faixa 7
- Pauliteiros de Malhadas ao Vivo no Intercéltico do Porto. Sons da Terra, PM1997. CD: Faixa 24
- Bi Benir la Gaita. Açor, EMTCD111/06. CD: Faixa 4
- Ernesto Veiga de Oliveira, “Instrumentos Musicais Populares Portugueses”, 1960. Arquivos Sons da Terra. Volume 1. CD: Faixa 17
- Gueiteiros de L Praino Mirandês, “Rezosa 98”. Sons da Terra, STMC 9904, 1999. CD: Faixa 26
- Fiesta de la Gaita de Fuolhes. Sons da Terra, STMC 9908, 1999. CD: Faixa 20
- Al Son de las Arribas. Sons da Terra, STMC 0016, 2000. CD: Faixa 5
- Lenga-Lenga: Gaiteiros de Sendim. Ao Vivo no IV Festival Intercéltico de Sendim. Sons da Terra, STMC 0326, 2003. CD: Faixa 3
- Desidério Afonso, Espéciosa. Sons da Terra, STMC 0429, 2004. CD: Faixa 2
- Joaquim Antão, Gaiteiro de Granja da Silva. Sons da Terra, STMC 0638, 2006. CD: Fx. 6
- Laura Boulton: Field Recordings in Portugal 1953. Arquivo Sons da Terra, EC 11980. CD: Faixa 2
- Mogadouro. Raízes Musicais. Volume 1: Penas Róias, Valcerto e Castro Vicente. Sons da Terra, STOP 0813, 2008. CD: Faixa 8
- Arquivos Sonoros de António Maria Mourinho. Volume 2: Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas (registos de actuações e ensaios entre 1963 e 1970). Arquivos Sons da Terra. CD: Faixas 16/31
- Arquivos Sonoros de António Maria Mourinho. Volume 3: Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas (registos de actuações e ensaios entre 1970 e 1991). Arquivos Sons da Terra. CD: Faixa 16
- Projecto WDR 85/Recolhas Mirandesas de Domingos Morais. Arquivos Sons da Terra. CD: Faixa 1
- António Maria Fernandes. Atenor, 2001. Arquivos Sons da Terra. CD: Faixa 14
- II Festival de Pauliteiras de Mogadouro. S. Martinho do Peso, 2007. CD: Faixa 1/9/18
- Michel Giacometti, volume 9 da “Filmografia Completa”, no programa intitulado “Inquérito em Algoso (Bragança)”, de 1974.

CANÁRIO

- Kurt Schindler, “Música y Poesía Popular de España y Portugal”. Edição do Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca y Hispanic Institute/Columbia University, 1992. Partitura e registo em CD: Faixa 13

- Arquivos Sonoros de António Maria Mourinho. Volume 3: Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas (registos de actuações e ensaios entre 1970 e 1991). Arquivos Sons da Terra. CD: Faixa 27

CANEDO

- Domingos Morais, “Projecto WDR85”. Volume 1, 1985. CD: Faixa 7
- Domingos Esteves Afonso – Paranjolas d’Afonso. Sons da Terra, STMC 0011, 2000. CD: Faixa 2
- Tamborileiros da Raia. Sons da Terra, STMC 0849, 2008. CD: Faixa 6
- Aureliano Ribeiro, Tamborileiro de Constantim. Sons da Terra, STMC 0850, 2008. CD: Faixas 2/10
- Arquivos Sonoros de António Maria Mourinho. Volume 10: Laços e Toques Diversos (entre 1964 e 1986). Arquivos Sons da Terra. CD: Faixa 35

ÇARAMONTAINA

- José João Gonçalves, Gaiteiro de S. Martinho. Sons da Terra, STMC 0740, 2007. CD: Faixa nº 6

CARMELITA

- Grupo Folclórico Mirandês, “Mira-me Miguel”. Alvorada, MEP 60134. Lado A
- Domingos Morais, “Projecto WDR85”. Volume. 1, 1985. Arquivos Sons da Terra. CD: Faixa 37
- José Alberto Sardinha, “Recolhas Musicais da Tradição Oral Portuguesa: Trás-os-Montes”. Contralto/ETNU, 1982. CD: Faixa 6
- José Alberto Sardinha, “Portugal – Raízes Musicais: Volume 2 – Trás-os-Montes”. Portugalle Harmonia Mundi/BMG/JN, 1997. CD: Faixa 9
- José Alberto Sardinha, “Sons da Tradição”. RCA Classics/BMG, 74321639722, 1998. Disco 1. CD: Faixa 21
- Manuel Paulo Martins, Gueiteiro de Bal de Mira. Sons da Terra, STMC0118, 2001. CD: Faixa 15
- Francisco dos Reis Domingues, Tiu Lérias de Paradela. Arquivo Altino Martins/Sons da Terra. CD: Faixa 19
- Francisco dos Reis Domingues, Tiu Lérias de Paradela. Arquivo Esmeraldino Sebastião/Sons da Terra. CD: Faixa 7
- José João Gonçalves, Gaiteiro de S. Martinho. Sons da Terra, STMC 0740, 2007. CD: Faixa 15
- Célio Pires. Toques de Missa e de Procissão. Sons da Terra, STMC 0744, 2007. CD: Faixa 21
- Francisco dos Reis Domingues, Tiu Lérias de Paradela. Sons da Terra, STMC 0953, 2009. CD: Faixas 1/8
- Arquivos Sonoros de António Maria Mourinho. Volume 10: Laços e Toques Diversos (entre 1964 e 1986). CD: Faixa 3
- Projecto WDR 85/Recolhas Mirandesas de Domingos Morais. Arquivos Sons da Terra.
- Michel Giacometti, volume 8 da “Filmografia Completa” (Edições Tradisom, 2010), do documentário nº 32 da série “Povo que Canta” (realização de Alfredo Tropa e produção de Francisco d’Orey/Manuel Jorge Veloso),

CARRASCAL DE BARBADILHA

- Pauliteiros de Malhadas ao Vivo no Intercéltico do Porto. Sons da Terra, PM1997. CD: Faixas 4/5

- Clementina Rosa Afonso, "Modas, Lhaços e Rimances". Sons da Terra, STMC 9803, 1998. CD: Faixa 27
- Manuel Paulo Martins, Gueiteiro de Bal de Mira. Sons da Terra, STMC0118, 2001. CD: Faixa 27
- Nascimento Raposo, Gaiteiro de Malhadas. Sons da Terra, STMC 0430, 2004. CD: Faixa 10

CHINA

- Mirandun, Mirandela... Chants et Musiques du Concelho de Miranda do Douro (Trás-os-Montes, Portugal). GEMP La Talvera, Mémoires Sonores, GEMP 48, 1995. CD: Faixa 26
- Manuel Paulo Martins, Gueiteiro de Bal de Mira. Sons da Terra, STMC0118, 2001. CD: Faixa 28.

CHIQUITOS

- Michel Giacometti, volume 9 da "Filmografia Completa", no programa intitulado "Inquérito em Algoso (Bragança)", de 1974.
- José Maria Fernandes, Gaiteiro de Urrós, Mogadouro. Edição Sons da Terra, Ref. STMC 0014, Faixa 16.

D. RODRIGO

- Francisco dos Reis Domingues, Tiu Lérias de Paradela. Arquivo Altino Martins/Sons da Terra. CD: Faixa 20
- Francisco dos Reis Domingues, Tiu Lérias de Paradela. Arquivo Esmeraldino Sebastião/Sons da Terra. CD: Faixa 6
- Francisco dos Reis Domingues, Tiu Lérias de Paradela. Sons da Terra, STMC 0953, 2009. CD: Faixa 23
- Mogadouro. Raízes Musicais. Volume 1: Penas Róias, Valcerto e Castro Vicente. Sons da Terra, STOP 0813, 2008. CD: Faixa 9
- Gravação que acompanha a tese de Bárbara Alge intitulada *Continuidade e mudança na tradição dos Pauliteiros de Miranda (Trás-os-Montes, Portugal)*, publicada em 2004. Arquivo no Centro de Música Tradicional Sons da Terra, faixa 14.

FREIXENOSA (EL BILHANO DE ZAMORA)

- Michel Giacometti, volume 9 da "Filmografia Completa", no programa intitulado "Inquérito em Algoso (Bragança)", de 1974.

JARDÍN

- Recolha de Barbara Alge, documentação áudio da tese "Continuidade e Mudança na Tradição dos Pauliteiros de Miranda (Alge, 2004). Arquivos Sons da Terra. CD: Faixa 56.

LAÇO NOVO (LHAÇO NUOBO)

- José João Gonçalves, Gaiteiro de S. Martinho. Sons da Terra, STMC 0740, 2007. CD: Faixa nº 8

LHIEBRE

- Kurt Schindler, "Música y Poesía Popular de España y Portugal". Edição do Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca y Hispanic Institute/Columbia University, 1992. Partitura e registo de CD: Faixa 11
- Mirandun, Mirandela... Chants et Musiques du Concelho de Miranda do Douro (Trás-os-Montes, Portugal). GEMP La Talvera, Mémoires Sonores, GEMP 48, 1995. CD: Faixa 39

- Manuel Paulo Martins, Gueiteiro de Bal de Mira. Sons da Terra, STMC0118, 2001. CD: Faixa 25
- José João Gonçalves, Gaiteiro de S. Martinho. Sons da Terra, STMC 0740, 2007. CD: Faixa 10
- Mogadouro. Raízes Musicais. Vol. 1: Penas Róias, Valcerto e Castro Vicente. Sons da Terra, STOP 0813, 2008. CD: Faixa 3
- Arquivos Sonoros de António Maria Mourinho. Volume 3: Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas (registos de actuações e ensaios entre 1970 e 1991). Arquivos Sons da Terra. CD: Faixa 20
- António Maria Fernandes. Atenor, 2001. Arquivos Sons da Terra. CD: Faixa 20

MARIDITO

- Serrano Baptista, “Cancioneiro Tradicional Mirandês de Serrano Baptista”. Edição da Câmara Municipal de Miranda do Douro, 1987. Letra e partitura: Pág. 59
- Gravação que acompanha a tese de Bárbara Alge intitulada *Continuidade e mudança na tradição dos Pauliteiros de Miranda (Trás-os-Montes, Portugal)*, publicada em 2004. Arquivo no Centro de Música Tradicional Sons da Terra, faixa 58.

MEDIDA

- Las Fraitas. Sons da Terra, STMC 0222, 2002. CD: Faixa 21

MIRANDUN

- Michel Giacometti, “Cancioneiro Popular Português”. Edição Círculo dos Leitores, Lisboa, 1981 Letra e partitura: Pág. 289
- Pauliteiros de Malhadas ao Vivo no Intercéltico do Porto. Sons da Terra, PM1997. CD: Faixas 2/3
- Bi Benir la Gaita. Açor, EMTCD111/06. CD: Faixas 1/9
- Grupo Folclórico Mirandês, “A Saia da Carolina”. Orfeu/Arnaldo Trindade, EPF 5021. Lado A (disco de vinil)
- Grupo Folclórico Mirandês, “Mira-me Miguel”. Alvorada, MEP 60134. Lado A.
- Anne Caufriez, “Portugal: Trás-Os-Montes – Chants du Blé et Cornemuses du Berger”. Ocora, 558547, 1978/Harmonia Mundi, 580035, 1993. CD: Faixa 16
- Domingos Morais, “Projecto WDR85”. Volume 1, 1985. Arquivos Sons da Terra. CD: Faixas 4/20/33
- Ernesto Veiga de Oliveira, “Instrumentos Musicais Populares Portugueses”, 1960. Volume 1. Arquivos Sons da Terra. CD: Faixa 22
- Mirandun, Mirandela... Chants et Musiques du Concelho de Miranda do Douro (Trás-os-Montes, Portugal). GEMP La Talvera, Mémoires Sonores, GEMP 48, 1995. CD: Faixa 24
- Salwa El-Shawan Castelo-Branco, “Voix du Portugal”. Institute for Traditional Music of Berlin/ Universidade Nova de Lisboa/Cite de la Musique/Actes du Sud, Paris. 1997. CD: Faixa 4
- Gueiteiros de L Praino Mirandês, “Rezosa 98”. Sons da Terra, STMC 9904, 1999. CD: Faixas 14/25
- Al Son de las Arribas. Sons da Terra, STMC 0016, 2000. CD: Faixa 19
- Manuel Paulo Martins, Gueiteiro de Bal de Mira. Sons da Terra, STMC0118, 2001. CD: Faixa 20
- Las Fraitas. Sons da Terra, STMC 0222, 2002. CD: Faixa 3
- Nascimento Raposo, Gaiteiro de Malhadas. Sons da Terra, STMC 0430, 2004. CD: Fx. 5
- Joaquim Antão, Gaiteiro de Granja da Silva. Sons da Terra, STMC 0638, 2006. CD: Fx. 4

- Kurt Schindler, “Música y Poesía Popular de España y Portugal”. Edição do Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca y Hispanic Institute/Columbia University, 1992. Partitura e registo em CD: Faixa 18
- Tamborileiros da Raia. Sons da Terra, STMC 0849, 2008. CD: Faixa 5
- Aureliano Ribeiro, Tamborileiro de Constantim. Sons da Terra, STMC 0850, 2008. CD: Faixa 5
- Laura Boulton: Field Recordings in Portugal 1953. Arquivo Sons da Terra, EC 11980. CD: Faixa 1
- Mogadouro. Raízes Musicais. Volume 1: Penas Róias, Valcerto e Castro Vicente. Sons da Terra, STOP 0813, 2008. CD: Faixa 12
- Arquivos Sonoros de António Maria Mourinho. Volume 3: Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas (registos de actuações e ensaios entre 1970 e 1991). Arquivos Sons da Terra. CD: Faixas 5/13/17/22
- Arquivos Sonoros de António Maria Mourinho. Volume 10: Laços e Toques Diversos (entre 1964 e 1986). Arquivos Sons da Terra. CD: Faixas 2/15
- Projecto WDR 85/Recolhas Mirandesas de Domingos Morais. Arquivos Sons da Terra. CD: Faixas 13/16/26/31/36
- António Maria Fernandes. Atenor, 2001. Arquivos Sons da Terra. CD: Faixa 18
- II Festival de Pauliteiras de Mogadouro. S. Martinho do Peso, 2007. Arquivos Sons da Terra. CD: Faixa 18
- Michel Giacometti, volume 9 da “Filmografia Completa”, no programa intitulado “Inquérito em Algoso (Bragança)”, de 1974.

MORO

- Mogadouro. Raízes Musicais. Volume 1: Penas Róias, Valcerto e Castro Vicente. Sons da Terra, STOP 0813, 2008. CD: Faixa 14
- António Maria Fernandes. Atenor, 2001. Arquivos Sons da Terra. CD: Faixa 12

MULHIER

- Recolha de Barbara Alge, documentação áudio da tese “Continuidade e Mudança na Tradição dos Pauliteiros de Miranda (Alge, 2004). Arquivos Sons da Terra. CD: Faixa nº 45.

OUFICIOS (OFICIOS)

- Kurt Schindler, “Música y Poesía Popular de España y Portugal”. Edição do Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca y Hispanic Institute/Columbia University, 1992. Partitura e registo em CD: Faixa 9
- Abílio Topa, “Lhaços de Freixenosa”. Edição Apenas Livros, Lisboa, 2004. Letra e partitura: Pág. 32
- Michel Giacometti, “Cancioneiro Popular Português”. Edição Círculo dos Leitores, Lisboa, 1981. Letra e partitura: Pág. 200
- Grupo Folclórico Mirandês, “Ponte”. Orfeu/Arnaldo Trindade, ATEP 6693. Lado B
- Grupo Folclórico Mirandês, “Grupo Folclórico Mirandês”. Movieplay, FP27004. CD: Faixa 11
- Domingos Morais, “Projecto WDR85”. Volume 1, 1985. Arquivos Sons da Terra. CD: Faixa 3
- Michel Giacometti, “Cancioneiro Popular Português”. Círculo dos Leitores, 1982. CL60640. CD: Faixa 11
- Bé Benir la Gaita. Açor, EMTCD111/06. CD: Faixas 5/11
- Pauliteiros de Malhadas ao Vivo no Intercéltico do Porto. Sons da Terra, PM1997. Arquivos Sons da Terra. CD: Faixas 8/9

- Clementina Rosa Afonso, “Modas, Lhaços e Rimances”. Sons da Terra, STMC 9803, 1998. CD: Faixa 30
- Manuel Paulo Martins, Gueiteiro de Bal de Mira. Sons da Terra, STMC0118, 2001. CD: Faixa 23
- Francisco dos Reis Domingues, Tiu Lérias de Paradela. Arquivo Esmeraldino Sebastião/ Sons da Terra. CD: Faixa 9
- Lenga-Lenga: Gaiteiros de Sendim. Ao Vivo no IV Festival Intercéltico de Sendim. Sons da Terra, STMC 0326, 2003. CD: Faixa 7
- Nascimento Raposo, Gaiteiro de Malhadas. Sons da Terra, STMC 0430, 2004. CD: Fx. 4
- Tamborileiros da Raia. Sons da Terra, STMC 0849, 2008. CD: Faixa 5
- Francisco dos Reis Domingues, Tiu Lérias de Paradela. Sons da Terra, STMC 0953, 2009. CD: Faixa 22
- Arquivos Sonoros de António Maria Mourinho. Volume 2: Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas (registos de actuações e ensaios entre 1963 e 1970). Arquivos Sons da Terra. CD: Faixa 17
- Arquivos Sonoros de António Maria Mourinho. Volume 3: Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas (registos de actuações e ensaios entre 1970 e 1991). Arquivos Sons da Terra. CD: Faixas 3/12/23
- Projecto WDR 85/Recolhas Mirandesas de Domingos Morais. Arquivos Sons da Terra. CD: Faixa 38
- II Festival de Pauliteiras de Mogadouro. S. Martinho do Peso, 2007. Arquivos Sons da Terra. CD: Faixa 2/13/14/19
- Michel Giacometti, volume 9 da “Filmografia Completa”, no programa intitulado “Inquérito em Algoso (Bragança)”, de 1974.

PADRE ANTÓNIO (PADRE ANTONHO)

- Pauliteiros de Malhadas ao Vivo no Intercéltico do Porto. Sons da Terra, PM1997. Arquivos Sons da Terra. CD: Faixas 10/11
- Kurt Schindler, “Música y Poesía Popular de España y Portugal”. Edição do Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca y Hispanic Institute/Columbia University, 1992. Partitura e registo em CD: Faixa 21
- Abílio Topa, “Lhaços de Freixenosa”. Edição Apenas Livros, Lisboa, 2004. Letra e partitura: Pág. 26
- Grupo Folclórico Mirandês, “Acto de Contrição”. Orfeu/Arnaldo Trindade, ATEP 6692.
- Grupo Folclórico Mirandês, “Grupo Folclórico Mirandês”. Movieplay, FP27004. CD: Faixa 2
- Bi Benir la Gaita. Açor, EMTCD111/06. CD: Faixa 6
- Clementina Rosa Afonso, “Modas, Lhaços e Rimances”. Sons da Terra, STMC 9803, 1998. CD: Faixa 26
- José Maria Fernandes, Gaiteiro de Urrós. Sons da Terra, STMC 0014, 2000. CD: Faixa 9
- Manuel Paulo Martins, Gueiteiro de Bal de Mira. Sons da Terra, STMC0118, 2001. CD: Faixa 22
- Nascimento Raposo, Gaiteiro de Malhadas. Sons da Terra, STMC 0430, 2004. CD: Fx. 8
- Joaquim Antão, Gaiteiro de Granja da Silva. Sons da Terra, STMC 0638, 2006. CD: Fx. 3
- Mogadouro. Raízes Musicais. Volume 1: Penas Róias, Valcerto e Castro Vicente. Sons da Terra, STOP 0813, 2008. CD: Faixa 16. Ligado a Señor Mio.
- Arquivos Sonoros de António Maria Mourinho. Volume 3: Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas (registos de actuações e ensaios entre 1970 e 1991). Arquivos Sons da Terra. CD: Faixas 6/9
- António Maria Fernandes. Atenor, 2001. Arquivos Sons da Terra. CD: Faixa 11

- II Festival de Pauliteiras de Mogadouro. S. Martinho do Peso, 2007. Arquivos Sons da Terra. CD: Faixa 3
- Michel Giacometti, volume 9 da “Filmografia Completa”, no programa intitulado “Inquérito em Algoso (Bragança)”, de 1974.

PALOMAS (PALOMBAS)

- Bi Benir la Gaita. Açor, EMTCD111/06. CD: Faixa 7
- Pauliteiros de Malhadas ao Vivo no Intercéltico do Porto. Sons da Terra, PM1997. Arquivos Sons da Terra. CD: Faixas 26/27
- Grupo Folclórico Mirandês, “Grupo Folclórico Mirandês”. Movieplay, FP27004. CD: Faixa 12
- Grupo Folclórico Mirandês, “Ponte”. Orfeu/Arnaldo Trindade, ATEP 6693. Lado A
- Kurt Schindler, “Música y Poesía Popular de España y Portugal”. Edição do Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca y Hispanic Institute/Columbia University, 1992. Partitura e registo em CD: Faixa 17
- Abílio Topa, “Lhaços de Freixenosa”. Edição Apenas Livros, Lisboa, 2004. Letra e partitura: Pág. 25
- Mirandun, Mirandela... Chants et Musiques du Concelho de Miranda do Douro (Trás-os-Montes, Portugal). GEMP La Talvera, Mémoires Sonores, GEMP 48, 1995. CD: Faixa 3
- Clementina Rosa Afonso, “Modas, Lhaços e Rimances”. Sons da Terra, STMC 9803, 1998. CD: Faixa 25
- Manuel Paulo Martins, Gueiteiro de Bal de Mira. Sons da Terra, STMC0118, 2001. CD: Faixa 16
- Célio Pires. Toques de Missa e de Procissão. Sons da Terra, STMC 0744, 2007. CD: Fx. 13
- Gravação que acompanha a tese de Bárbara Alge intitulada *Continuidade e mudança na tradição dos Pauliteiros de Miranda (Trás-os-Montes, Portugal)*, publicada em 2004. Arquivo no Centro de Música Tradicional Sons da Terra, faixa 22.

PERDIGÓN (PORTUGUESITA)

- Pauliteiros de Malhadas ao Vivo no Intercéltico do Porto. Sons da Terra, PM1997. CD: Faixas 16/17
- Nascimento Raposo, Gaiteiro de Malhadas. Sons da Terra, STMC 0430, 2004. CD: Fx. 2
- Pauliteiros de Malhadas ao Vivo no Intercéltico do Porto. Sons da Terra, PM1997. Arquivos Sons da Terra. CD: Faixas 14/15
- Nascimento Raposo, Gaiteiro de Malhadas. Sons da Terra, STMC 0430, 2004. CD: Fx. 6
- II Festival de Pauliteiras de Mogadouro. S. Martinho do Peso, 2007. Arquivos Sons da Terra. CD: Faixa 6

PIMENTA (POMIENTA)

- Pauliteiros de Malhadas ao Vivo no Intercéltico do Porto. Sons da Terra, PM1997. Arquivos Sons da Terra. CD: Faixas 6/7
- Domingos Moraes, “Projecto WDR85”. Volume 1, 1985. Arquivos Sons da Terra. CD: Faixa 35
- Nascimento Raposo, Gaiteiro de Malhadas. Sons da Terra, STMC 0430, 2004. CD: Fx.7

PRIMAVERA

- Serrano Baptista, “Cancioneiro Tradicional Mirandês de Serrano Baptista”. Edição da Câmara Municipal de Miranda do Douro, 1987. Letra e partitura: Pág. 56
- Bi Benir la Gaita. Açor, EMTCD111/06. CD: Faixa 22

PUENTE

- Kurt Schindler, “Música y Poesía Popular de España y Portugal”. Edição do Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca y Hispanic Institute/Columbia University, 1992. Partitura e registo em CD: Faixa 22
- Grupo Folclórico Mirandês, “Grupo Folclórico Mirandês”. Movieplay, FP27004. CD: Faixa 9
- Grupo Folclórico Mirandês, “Ponte”. Orfeu/Arnaldo Trindade, ATEP 6693. Lado A
- Arquivos Sonoros de António Maria Mourinho. Volume 2: Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas (registos de actuações e ensaios entre 1963 e 1970). Arquivos Sons da Terra. CD: Faixa 15

QUATRO RUAS: SENÔR MIO / PUENTE/ CARMELITA/ ÇARAMONTAINA

- José Maria Fernandes, Gaiteiro de Urrós. Sons da Terra, STMC 0014, 2000. CD: Faixa 1
- António Maria Fernandes. Atenor, 2001. Arquivos Sons da Terra. CD: Faixa 1

ROSAS

- Kurt Schindler, “Música y Poesía Popular de España y Portugal”. Edição do Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca y Hispanic Institute/Columbia University, 1992. Partitura e registo em CD: Faixa 14
- Domingos Morais, “Projecto WDR85”. Volume 1, 1985. Arquivos Sons da Terra. CD: Faixas 1/24
- Ernesto Veiga de Oliveira, “Instrumentos Musicais Populares Portugueses”, 1960. Volume 1. Arquivos Sons da Terra. CD: Faixas 29/43
- Las Fraitas. Sons da Terra, STMC 0222, 2002. CD: Faixa 8
- Tamborileiros em Tradição. Sons da Terra, STMC 0325, 2003. CD: Faixa 9
- Gravação que acompanha a tese de Bárbara Alge intitulada *Continuidade e mudança na tradição dos Pauliteiros de Miranda (Trás-os-Montes, Portugal)*, publicada em 2004. Arquivo no Centro de Música Tradicional Sons da Terra, faixa 13.

SANTO ANTONINHO

- Bi Benir la Gaita. Açor, EMTCD111/06. CD: Faixas 3/30
- José João Gonçalves, Gaiteiro de S. Martinho. Sons da Terra, STMC 0740, 2007. CD: Faixa nº.4
- Gravação que acompanha a tese de Bárbara Alge intitulada *Continuidade e mudança na tradição dos Pauliteiros de Miranda (Trás-os-Montes, Portugal)*, publicada em 2004. Arquivo no Centro de Música Tradicional Sons da Terra, faixa 26/27.

SELOMBRA

- Mogadouro. Raízes Musicais. Volume 1: Penas Róias, Valcerto e Castro Vicente. Sons da Terra, STOP 0813, 2008. CD: Faixa 4
- José Alberto Sardinha, “Portugal – Raízes Musicais: Volume 2 – Trás-os-Montes”. Portugal Harmonia Mundi/BMG/JN, 1997. CD: Faixa 24
- II Festival de Pauliteiras de Mogadouro. S. Martinho do Peso, 2007. Arquivos Sons da Terra. CD: Faixa 23

TAIRA GRANDE (TAIRAS)

Taira Grande

- Domingos Morais, “Projecto WDR85”. Volume 1, 1985. Arquivos Sons da Terra. CD: Faixa
- Música Tradicional, “Volume 6 – Terra de Miranda”. Tecnosaga WKPD 10/2019, 1987. CD: Faixa 22
- Arquivos Sonoros de António Maria Mourinho. Volume 10: Laços e Toques Diversos (entre 1964 e 1986). Arquivos Sons da Terra. CD: Faixas 5/7

Tairas

- Bi Benir la Gaita. Açor, EMTCD111/06. CD: Faixa 21

TAIRA PEQUEINHA (BUOLTICAS, LAS) (TIM TIRA) (PUTIRA)

- Arquivos Sonoros de António Maria Mourinho. Volume 10: Laços e Toques Diversos (entre 1964 e 1986). Arquivos Sons da Terra. CD: Faixas 14

TORO

- Kurt Schindler, "Música y Poesía Popular de España y Portugal". Edição do Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca y Hispanic Institute/Columbia University, 1992. Partitura e registo em CD: Faixa 12
- Laura Boulton: Field Recordings in Portugal 1953. Arquivo Sons da Terra, EC 11980. Arquivos Sons da Terra. CD: Faixa nº 3
- Mogadouro. Raízes Musicais. Volume 1: Penas Róias, Valcerto e Castro Vicente. Sons da Terra, STOP 0813, 2008. CD: Faixa 15
- António Maria Fernandes. Atenor, 2001. Arquivos Sons da Terra. CD: Faixa 15

VILLHANO DE ZAMORA

- Kurt Schindler, 1992, "Música y Poesía Popular de España y Portugal". Edição do Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca y Hispanic Institute/Columbia University. Partitura e registo em CD: Faixa 20
- Abílio Topa, 2004, "Lhaços de Freixenosa". Edição Apenas Livros, Lisboa. Letra e partitura: Pág. 30
- Grupo Folclórico Mirandês, "Ponte". Orfeu/Arnaldo Trindade, ATEP 6693. Lado B
- Grupo Folclórico Mirandês, "Grupo Folclórico Mirandês". Movieplay, FP27004. CD: Faixa 10
- Mirandun, Mirandela... Chants et Musiques du Concelho de Miranda do Douro (Trás-os-Montes, Portugal). GEMP La Talvera, Mémoires Sonores, GEMP 48, 1995. CD: Faixa 20
- Clementina Rosa Afonso, "Modas, Lhaços e Rimances". Sons da Terra, STMC 9803, 1998. CD: Faixa 28
- Manuel Paulo Martins, Gueiteiro de Bal de Mira. Sons da Terra, STMC0118, 2001. CD: Faixa 26
- Mogadouro. Raízes Musicais. Volume 1: Penas Róias, Valcerto e Castro Vicente. Sons da Terra, STOP 0813, 2008. CD: Faixa 19
- Arquivos Sonoros de António Maria Mourinho. Volume 3: Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas (registos de actuações e ensaios entre 1970 e 1991). Arquivos Sons da Terra. CD: Faixa 4

VINTE E UM DE MAIO (PRIM)

- José Maria Fernandes, Gaiteiro de Urrós. Sons da Terra, STMC 0014, 2000. CD: Faixa 4
- Mogadouro. Raízes Musicais. Volume 1: Penas Róias, Valcerto e Castro Vicente. Sons da Terra, STOP 0813, 2008. CD: Faixa 11
- António Maria Fernandes. Atenor, 2001. Arquivos Sons da Terra. CD: Faixa 9
- II Festival de Pauliteiras de Mogadouro. S. Martinho do Peso, 2007. Arquivos Sons da Terra. CD: Faixa 17

VINTE E CINCO ABERTO (BINTE I CINCO ABIERTO)

- Grupo Folclórico Mirandês, "Grupo Folclórico Mirandês". Movieplay, FP27004. CD: Faixa nº. 3

- Domingos Moraes, "Projecto WDR85". Vol. 1, 1985. Arquivos Sons da Terra. CD: Faixa 5/23/36
- Bi Benir la Gaita. Acor, EMTCD111/06. CD: Faixas 13/28
- Música Tradicional, "Vol. 6 – Terra de Miranda". Tecnosaga WKPD 10/2019, 1987. CD: Faixa 14
- Gueiteiros de L Praino Mirandês, "Rezosa 98". Sons da Terra, STMC 9904, 1999. CD: Faixas 23/28
- José Maria Fernandes, Gaiteiro de Urrós. Sons da Terra, STMC 0014, 2000. CD: Faixa 11
- Manuel Paulo Martins, Gueiteiro de Bal de Mira. Sons da Terra, STMC0118, 2001. CD: Faixa 14
- António Fernandes e Henrique Fernandes. Gaiteiros em Tradição... Sons da Terra, STMC 0223, 2002. CD: Faixa 6
- Joaquim Antão, Gaiteiro de Granja da Silva. Sons da Terra, STMC 0638, 2006. CD: Fx. 5
- José João Gonçalves, Gaiteiro de S. Martinho. Sons da Terra, STMC 0740, 2007. CD: Faixa 3
- Tamborileiros da Raia. Sons da Terra, STMC 0849, 2008. CD: Faixa 3
- Arquivos Sonoros de António Maria Mourinho. Volume 3: Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas (registos de actuações e ensaios entre 1970 e 1991). Arquivos Sons da Terra. CD: Faixas 7/11
- Arquivos Sonoros de António Maria Mourinho. Volume 10: Laços e Toques Diversos (entre 1964 e 1986). CD: Faixas 6/10. Arquivos Sons da Terra. CD: Faixa 16
- II Festival de Pauliteiras de Mogadouro. S. Martinho do Peso, 2007. Arquivos Sons da Terra. CD: Faixa 5

VINTE E CINCO DE RODA (BINTE I CINCO DE RUODA)

- Grupo Folclórico Mirandês, "Acto de Contrição". Orfeu/Arnaldo Trindade, ATEP 6692.
- Domingos Moraes, "Projecto WDR85". Volume 1, 1985. Arquivos Sons da Terra. CD: Faixa 38
- Ernesto Veiga de Oliveira, "Instrumentos Musicais Populares Portugueses", 1960. Volume 1. Arquivos Sons da Terra. CD: Faixas 13/26/46
- Michel Giacometti, "Antologia da Música Regional Portuguesa: Trás-os-Montes". Arquivos Sonoros Portugueses, GELD1, 1960/Straus-PortugalSom, SP4199, 1998. CD: Faixa 17
- Bi Benir la Gaita. Acor, EMTCD111/06. CD: Faixa 2
- Mirandun, Mirandela... Chants et Musiques du Concelho de Miranda do Douro (Trás-os-Montes, Portugal). GEMP La Talvera, Mémoires Sonores, GEMP 48, 1995. CD: Faixa 8
- Al Son de las Arribas. Sons da Terra, STMC 0016, 2000. CD: Faixa 20
- Manuel Paulo Martins, Gueiteiro de Bal de Mira. Sons da Terra, STMC0118, 2001. CD: Faixa 21
- António Fernandes e Henrique Fernandes. Gaiteiros em Tradição... Sons da Terra, STMC 0223, 2002. CD: Faixa 12
- Aureliano Ribeiro, Constantim. Sons da Terra, STMC 0428, 2004. CD: Faixa 2
- José João Gonçalves, Gaiteiro de S. Martinho. Sons da Terra, STMC 0740, 2007. CD: Faixa nº. 7
- Arquivos Sonoros de António Maria Mourinho. Volume 10: Laços e Toques Diversos (entre 1964 e 1986). Arquivos Sons da Terra. CD: Faixa 8

YERBA

- Musical Traditions, "Musical Traditions of Portugal". Smithsonian Folkways, SF 40435, 1988. CD: Faixa 2

- Ernesto Veiga de Oliveira, “Instrumentos Musicais Populares Portugueses”, 1960. Volume 1. Arquivos Sons da Terra. CD: Faixas 16/27
- Bi Benir la Gaita. Açor, EMTCD111/06. CD: Faixa 24
- Pauliteiros de Malhadas ao Vivo no Intercéltico do Porto. Sons da Terra, PM1997. Arquivos Sons da Terra CD: Faixas 18/19
- Musical Travel, “Portugal”. Sílex/Auvidis, YA225703, 1994. CD: Faixa 16
- Gueiteiros de L Praino Mirandês, “Rezosa 98”. Sons da Terra, STMC 9904, 1999. CD: Faixa 4
- Las Fraitas. Sons da Terra, STMC 0222, 2002. CD: Faixa 10
- José João Gonçalves, Gaiteiro de S. Martinho. Sons da Terra, STMC 0740, 2007. CD: Faixa 2
- Aureliano Ribeiro, Tamborileiro de Constantim. Sons da Terra, STMC 0850, 2008. CD: Faixa 4
- Mogadouro. Raízes Musicais. Volume 1: Penas Róias, Valcerto e Castro Vicente. Sons da Terra, STOP 0813, 2008. CD: Faixa 2
- Projecto WDR 85/Recolhas Mirandesas de Domingos Morais. Arquivos Sons da Terra CD: Faixa 37
- António Maria Fernandes. Atenor, 2001. Arquivos Sons da Terra CD: Faixa 10
- II Festival de Pauliteiras de Mogadouro. S. Martinho do Peso, 2007. Arquivos Sons da Terra CD: Faixa 7

Acto de Contrição/Senhor Mio

Lhaço dos Pauliteiros
(Versão Prado Gatão)

Transcrição
Henrique J. Fernandes

Gaita de fivelhas

Introdução

L=115

9

16

22

27

Se nior mi o Ja sus Cris to Deus e Ho me ber da dei ro cri a dor e re den tor e sal va

dor do céu da te rra e del Suelo Pe lo ou tros Deus Am én e os ou tros Deus tam

bém pes ame se nior por vod ter de fen di do bei jan do a te rra per do nai me Se nior

mi o dai me la gló ria et erna e la gló et erna

Sénior mio, Jasus cristo,
Dius o home berdadeiro
Criador e redentor
E salvador do céu, da terra e del suelo
Pelos outros deus amém
E os outros mios também
Pesa-me sénior por vos ter defendido
Beijando a terra
Perdonai-me senior mio
Dai-me la gloria eterna
E la gloria eterna

©Henrique de Jesus Fernandes

Balantina/Esmola

Lhaço dos Pauliteiros
(Versão Penas Roias)

Transcrição
Henrique J. Fernandes

Gaita de fivelhas

Introdução

9 pa ra apren der es te lha çõ ti ve mos que an dar a's cola por cau sa da ba lan

15 ti na, que não nos quis dar a's mola Por is s' é que an da mos a ver se/a co lhe mos ca pe lo

22 bri o qu' el a mos tra a ber a s' mo la que nos dã ja nos/a pod dar que ga nha da

27 stá que ga nha da stá

Para aprender este lhaço
Tivemos qu' andar a 'scola
Por causa da balentina
Que não nos quis dar a 'smola
Por isso é que nos andamos
A ber se a colhemos cá
Pelo bri o qu' el a mostra
A ber a 'smola que nos dá
Já nos a pod' dar
Que ganhada stá
Que ganhada stá

©Henrique de Jesus Fernandes

La Berde

Lhaço dos Pauliteiros
(Versão Mirandanças)

Transcrição
Henrique J. Fernandes

Gaita de Foulhes

Introdução

90

15

20

26

32

La Berde retra ma da me pren dava/o berde ber dim A la se lom bra d'a quel Oli
val me pren da va cha man do por mim A la se lom bra d'a quel Oli val me pren da
va cha man do por mim Re ten t'a qui Re ten t'a li Po li ga dam Mo ço ga lam El cri a
dor el cri a dor Po las Cal leu lhe ba ram pre so sim por a mor e/não por trai mor e/não por trai
dor

La berde retramada
Me prendava o berde, berdim
A la selombra daquel' olival
Me prendava chamando por mim
A la selombra daquel' olival
Me prendava chamando por mim
Retent' aqui, Retent' ali,
Poligadan, Moço galam,
El criador, El criador,
Po-las calles me llebaram preso
Sim por amor e não por traidor
E não por traidor

Henrique de Jesus Fernandes©

Cabalhero

Lhaços dos Pauliteiros de Miranda
(Versão Duas Igrejas)

Transcrição
Henrique J. Fernandes

Gaita de fivelhas

Introdução

$\text{♩} = 140$

9

14

Ca ba lhe ro se quie res be nir Dá me la mano dá me lo Pie Monta l' ca

ba lho y bai te da qui

Cabalhero se quieres benir
Dá-me la mano dá-me lo pie
Monta l' cabalho y bai-te daqui...

Calles de Roma

Lhaço dos Pauliteiros (Versão Mogadouro)

Transcrição
Henrique J. Fernandes

Introdução

Técnica J. Fernandes

Gaita de Fiolhos

9 $\text{♩} = 100$

Por las calles de Ro ma i a e u Pa sse an Pel' sua Er me sur ra e de

16

noi te la gri mando Não te des vel's meu lin do am ante que a qui me tena firm'e consa tan

21

te Não te des vel's meu lin do am ante que a qui me tena firm'e consa tan te

27

Pelas calles de roma, eu ia passeando
Pela sua ermesura e de noite lagrimando
Não te desvalesse, meu lindo amante
Que aqui me tens, firme e constante
Não te desvalesse, meu lindo amante
Que aqui me tens, firme e constante

Campanitas de Toledo

Lhaços dos Pauliteiros de Miranda (Versão Sendim)

Transcrição
Henrique J. Fernandes

Campanitas de Toledo
Las torres de San Simon
Relojo de Benavente
La Catredral de Leon
Quando ibam todas juntas
Parecia ua procisson
Lhebabam berças com bino
Misturadas com quinhon
Picaditas cum toucinho
Com tchouriço inda melhor son
Inda melhor son

©Henrique Jesus Fernandes

Canário

Lhaços dos Pauliteiros de Miranda (Versão Duas Igrejas)

Transcrição
Henrique J. Fernandes

Canário mio, Canário
Fanega de trigo, Cad' anho
Canário mio, Canário
Fanega de trigo, Cad' anho

Canedo

Lhaços dos Pauliteiros de Miranda
(Versão Prado Gatão)

Transcrição
Henrique J. Fernandes

Introdução

Gaita de fivelhas

Já ma ta ram a/Can ne do Mas não foi na su a ter ra Já ma ta ram a/Can ne do Mas
não foi na su a ter ra Foi/em San to An tão da Bar ca a'squi na da quela Ca pela Foi/em
San to An tão da Bar ca a'squi na da quela Ca pela Ca nedo 'sta va bor ra cho de
bi no e/de agu ar den te Ca nedo 'sta va bor ra cho de bi no e/de agu ar den te Man
da ram to car a fo go no meio de tanta gente Já ma ta ram a ca ne do no
meio de tanta gente

Já mataram a Canedo
Mas não foi na sua terra;
Já mataram a Canedo
Mas não foi na sua terra;
Foi em Santo Antão da Barca
A esquina daquela Capela
Foi em Santo Antão da Barca
A esquina daquela Capela

Canedo 'stava borracho
Com bino e aguardente
Canedo 'stava borracho
Com bino e aguardente
Mandaram tocar a fogo
No meio de tanta gente
Já mataram a Canedo
No meio de tanta gente

©Henrique Jesus Fernandes

China

Lhaço dos Pauliteiros (Versão Duas Igrejas)

Transcrição Henrique J. Fernandes

Picou-me uã tchina
No carcanhal
Tanto me picou
Que num pud' andar
Que num pud' andar

Henrique de Jesus Fernandes

Don Rodrigo

Transcrição Henrique J. Fernandes

Introdução

Gaita de fuholhes

9 $\text{♩} = 120$

Com bi dó rum a Don Ro dri go Pan i bino ia cor deiro mal za za do Pan i

18

bino ia cor deiro mal za za do Quan to mais ba le ra no lo ter com bid ado no lo

25

ter com bid ado

Conbidórum a Don Rodrigo
Pan i binho ia cordeiro malo assado
Quanto mais balera nó lo ter conbibado
nó lo ter convibado

Henrique de Jesus Fernandes

Lhiebre

Lhaços dos Pauliteiros de Miranda
(Versão Sendim)

Transcrição
Henrique J. Fernandes

Gaita de Foulhes

A quei lha ca nhad' ar ri ba u ã lhiebre bi cor rer ib an dous gal gos tras
d'eilha i no la po di ron co jer tu q'1 ati raste ieu q'1 ati afer ni tu la ma tas te ni ieu la ma
tei

Aquelha canhada arriba
Un lhiebre bi correr
Iban dous galgos atras d'eilha
I no la podiron cojer
Tu q'1 atiraste
Ieu q'1 atirei
Ni tu la mataste
Ni ieu la matei

Mirandum

Lhaços dos Pauliteiros de Miranda
(Versão Sendim)

Transcrição
Henrique J. Fernandes

Gaita de fivelhas

Introdução

9 mi ran dum se fue a la gue rra no sé quan do ven drá no sé quan do ven drá no

16 sé quan do ven drá no sé s'ven drá por la pas coa Mi ran dum Mi ran dum Mi ran dela no

22 sé s'ven drá por la pas coa se por la tri ni dad se por la tri ni dad se por la tri ni

29 dad la tri ni dad se pas sa Mi ran dum Mi ran dum Mi ran dela la tri ni dad se

35 pas sa Mi ran dum no bie ne yá

Mirandum se fue a la guerra
No sé quando vendrá
No sé quando vendrá, no sé quando vendrá
No sé s' vendrá por la pascua
Mirandum Mirandum Mirandela
No sé s' vendrá por la pascua
Se por la trinidad
Se pur la trinidad, se pur la trinidad
La trinidad se passa
Mirandum nó biene yá

©Henrique Jesus Fernandes

Ouviços

Lhaço dos Pauliteiros (Versão Sendim)

Transcrição

Henrique J. Fernandes

Para aprender un oufiçios
Que me mantega al senior
Ser barbeiro, carpinteiro
Cardador ou ferrador

Padre António

Lhaços dos Pauliteiros de Miranda (Versão Sendim)

Transcrição
Henrique J. Fernandes

El padre antónio era homem
Cristiano, honra e prudente
Que mantenia su casa
Con el suor de su frente
Ele tenia um huerto
um huerto tenia
Onde le cogia
El fruto del campo
Que el tempo traía

Palombas

Lhaço dos Pauliteiros (Versão Sendim)

Transcrição:

Henrique J. Fernandes

Que no son palombas malas
Palombitas malas son
Que no son palombas malas
Las que andam nel meson

*Este lhaço costuma-se executar em arruadas e/ou em entradas e saídas de palco. A interpretação não têm repetições definidas, finaliza no final da sessão ao qual se insere.

Henrique de Jesus Fernandes

Vilhano de Zamora

Lhaços dos Pauliteiros de Miranda
(Versão Duas Igrejas)

Transcrição
Henrique J. Fernandes

Gaita de folehos

Introdução

L'Vi lha no de za mora le dan pan/e cebolhas L'Vi lha no que le dan ce bo

9

16

lhi cas alho y pan ce bo alho e pan

L'Vilhano de Zamora
le dan pan e cebolha
L'Vilhano que le dan?
Cebolhicas, alho e pan
Cebo'alho e pan.

La Yerba

Lhaços dos Pauliteiros de Miranda
(Versão Sendim)

Transcrição
Henrique J. Fernandes

Gaita de folehos

Introdução

$\text{♩} = 120$

9
Di me se te quieres que te segue la tu yer ba Trai me la ga da nha cum la tu

17
pie dra pra l'a mo lar pra l'a mo lar Traime el ca ro pa ra la ca rre gar que se

26
gada es tá que se gada es tá

Dime se te quieres
que te segue la tu yerba
Trai-me la gadanha
Cum la tu piedra
Pra l'amolar
Pra l'amolar
Trai-me el carro
Para la carregar
Que segada está
Que segada está

©Henrique Jesus Fernandes

ÍNDICE

UM TESOURO A PRESERVAR	5
ÁREA DE EXPANSÃO	7
Um território de expressão amplo	8
Presença na diáspora	14
OCASIÕES PERFORMATIVAS	19
Antigas referências	19
Ocasiões festivas e performativas	26
ORIGENS DA DANÇA DE PAULITOS	37
Introdução	37
Quadro de abordagens	39
Sobre as danças de armas	39
A tese pírrica ou greco-romana	46
A tese íbero-celta	50
DESCRIÇÃO DA DANÇA	57
Análise coreográfica	57
Constituição do grupo de dançadores	61
Laços	62
Esquemas coreográficos	65
TRAJE DOS PAULITEIROS	69
Arquétipos folclóricos	69
Reconhecimento da diversidade	72
ACOMPANHAMENTO INSTRUMENTAL	83
Estrutura do laço	84
Instrumentos musicais	85
VIAGENS HISTÓRICAS DOS PAULITEIROS	89
Lisboa, 1898	89
A viagem da revelação	89
Cartas escritas em 1898	91
Um artigo polémico	92
Lisboa, 1906	94
Um regresso merecido	94
Fotos do mítico gaiteiro Manuel José Lopes (Tiu Pepe da Freixiosa)	95
Vila Real, 1932	97
Rodney Gallop na demanda dos Pauliteiros de Miranda	97
Uma viagem a Londres	98
Londres, 1934	100
Chegada a Lisboa a caminho de Londres	100
Londres, 1934, Royal Albert Hall	104
Fotos históricas	106

Uma estadia memorável	107
Porto, 1947	110
Maio Florido	110
O Grupo das Flores	111
Angola, 1948	113
A Embaixada da Saudade	113
Madrid, 1949	117
Concurso Internacional de Canções e Danças Populares	117
Pauliteiros em destaque	117
Gijón, 1956	120
Um reino comum...	120
Uma onda imensa de simpatia e aplauso	123
Estados Unidos da América, 1976	125
Old Ways in the New World	125
Macau, 1983	129
Na Gruta de Camões	129
 INVENTÁRIO DOS LAÇOS	131
Uma definição de “lhaço”	131
As línguas dos <i>lhaços</i>	132
Algumas (primeiras) conclusões	134
Distinção entre laços	134
Laços:	
Abelhanal	136
Acto de Contrição (Señor Mio)	137
Aguilas	141
Ai de Mi!...	142
Anramada	143
Balentina (Esmola)	147
Berde	149
Bicha (Salto al Castielho) (Salto ao Castelo)	152
O Baile da Bicha	153
Uma Dança Universal	154
A Bicha (partitura)	156
Caballero (1)	157
Caballero (2)	159
Calles de Roma	160
Campanitas de Toledo	161
Canário	163
Canedo	165
Caramontaina	166
Carmelita	168
Carrascal de Barbadilha	171
Chegou	172
China (Tchina)	173
Chiquitos	174
D. Rodrigo	175
Fadigas	177
Festa de Avelanoso	178
Freixinosa (El Bilhano de Zamora)	179
Gato	180

Jardin	181
Joanica	181
Laço Novo (Lhaço Nuobo)	182
Lhiebre	183
Maridito	186
Medida	187
Miraculosa	187
Mirandun	188
Morenita	197
Moro (D. Pedro)	197
Mulhier	198
Ofícios (Ouficios)	199
Padre António (Padre Antonho)	203
Palombas (Palomas)	205
Passeio de l Rei	207
Perdigón	208
Pimenta (Pomienta)	210
Pison	212
Pousada	213
Primavera (Primabera)	214
Puente	217
Quatro Ruas	219
Rosas	220
Sacramento	222
Saio	223
Santo Antoninho	224
Scura	226
Selombra	227
Si You Fuse Boi ou Vaca	228
Tairas	228
Tordo	229
Toro	230
Villano de Zamora	233
Vinte e Um de Maio (Prim)	235
Vinte e Cinco	236
Yerba	237
 BIBLIOGRAFIA	241
 FONTES SONORAS DOCUMENTAIS	249
 PARTITURAS	263
Acto de Contrição (Señor Mio)	263
Balentina	264
Berde	265
Caballero	266
Calles de Roma	267
Campanitas de Toledo	268
Canário	269
Canedo	270
China	271

D. Rodrigo	272
Lhiebre	273
Mirandum	274
Ofícios (Ouficios)	275
Padre António (Padre Antonho)	276
Palombas	277
Vilhano de Zamora	278
Yerba	279

LIBROS DO AUTOR SOBRE CULTURA MIRANDESA

2001: *Raízes Musicais da Terra de Miranda*.
Edição Sons da Terra, Vila Nova de Gaia, (livro com CD).

2002: *Bi Benir la Gaita – Contributos para a História dos Gaiteiros Mirandeses*.
Edição do Instituto de Desenvolvimento Social, Lisboa.

2003: *Toques da e Sinos na Terra de Miranda*.
Edição Sons da Terra, Vila Nova de Gaia, (livro com CD).

2008: *Pauliteiros de Miranda (Cércio). Viagem a Londres. Royal Albert Hall. Janeiro, 1934*.
Edição Sons da Terra, Vila Nova de Gaia (livro com CD)

2009: *Manuel José Lopes. Tiu Pepe, Gaiteiro de Freixiosa (1850-1924)*.
Edição Sons da Terra, Vila Nova de Gaia.

2010: *De boca em boca. Os sons e as palavras de Miranda. António Maria Mourinho*.
De parceria com Olinda Santana e Domingos Morais. Edição Sons da Terra/Câmara Municipal de Miranda do Douro.

2011: *Recolhas Musicais da Tradição Oral. António Maria Mourinho. Arquivos Sonoros de Ilídio Cristal*.
Edição Sons da Terra.

2012: *Toques de Sinos na Terra de Miranda*.
Segunda edição com prefácio do Bispo de Bragança-Miranda D. José Cordeiro. Âncora Editora, Lisboa.

2012: *Histórias de Vida dos Gaiteiros do Planalto Mirandês. Que de fol'gaita tocaram...*
Prefácio de Amadeu Ferreira. Âncora Editora, Lisboa.

2013: *Tamborileiros & Fraiteiros da Terra de Miranda*.
Âncora Editora.

2014: *Manuel José Lopes, dito Tiu Pepe, Gaiteiro de Freixiosa (1850-1924)*.
Com Jorge Lira e Gonçalo Cruz. Edição do Centro de Música Tradicional Sons da Terra.

2014: *Ângelo Arribas – Gaiteiro & Tamborileiro Mirandês*.
Edição do Centro de Música Tradicional Sons da Terra.

