



Biblioteca Breve

SÉRIE ARTES VISUAIS

DANÇA
POPULARES PORTUGUESAS

COMISSÃO CONSULTIVA

FERNANDO NAMORA
Escritor

JOÃO DE FREITAS BRANCO
Historiador e crítico musical

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA
Prof. da Universidade Nova de Lisboa

JOSÉ BLANC DE PORTUGAL
Escritor e Cientista

HUMBERTO BAQUERO MORENO
Prof. da Universidade do Porto

JUSTINO MENDES DE ALMEIDA
Doutor em Filologia Clássica pela Univ. de Lisboa

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO

ÁLVARO SALEMA

TOMAZ RIBAS

Danças Populares Portuguesas



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

Título

Danças Populares Portuguesas

Biblioteca Breve / Volume 69

1.^a edição — 1982

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
Ministério da Educação e das Universidades

© *Instituto de Cultura e Língua Portuguesa*
Divisão de Publicações
Praça do Príncipe Real, 14-1.º, 1200 Lisboa
Direitos de tradução, reprodução e adaptação,
reservados para todos os países

Tiragem
5000 exemplares

Coordenação Geral
Beja Madeira

Orientação Gráfica
Luís Correia

Distribuição Comercial
Livraria Bertrand, SARL
Apartado 37, Amadora – Portugal

Composto e impresso
nas Oficinas Gráficas da Livraria Bertrand
Venda Nova - Amadora — Portugal
Fevereiro 1983

ÍNDICE

	Pág.
NOTA PRÉVIA	6
I / INTRODUÇÃO AO PROBLEMA DA DANÇA POPULAR	10
II / RAÍZES DAS DANÇAS POPULARES PORTUGUESAS.....	25
III / CLASSIFICAÇÃO DAS DANÇAS POPULARES PORTUGUESAS.....	52
IV / DANÇAS POPULARES PORTUGUESAS DE HOJE (Elementos para uma Carta Coreográfica de Portugal)	81
V / BREVES NOTAS SOBRE AS DANÇAS POPULARES PORTUGUESAS DE HOJE	90
ANEXO I	99
ANEXO II.....	102
NOTAS	103
BIBLIOGRAFIA SUMÁRIA.....	105
ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES	110

NOTA PRÉVIA

O estudo científico — do ponto de vista quer antropológico (etnológico, etnográfico e folclórico) quer histórico e sociológico — das danças populares portuguesas está por fazer.

Sem dúvida que existe uma bibliografia relativamente vasta sobre as danças tradicionais do povo português, bibliografia que apresenta até alguns trabalhos de valor etnográfico e folclórico mas que, de uma maneira geral, não aprofundam o problema em todos os seus aspectos; são trabalhos assinados por distintos etnógrafos ou folcloristas e, também, por vezes, por reputados etnomusicólogos mas não por coreólogos ou etnocoreólogos, especialistas que, na verdade, não há ainda entre nós. É evidente que o estudo científico das danças populares terá de ser feito, sobretudo, paralelamente com o estudo de música popular tradicional e, de certo modo, também, com as achegas dos especialistas da literatura, dos etnólogos, dos historiadores e dos sociólogos; porém, tais achegas, por muito importantes e valiosas que sejam, não são suficientes: falta a esses especialistas (e, às vezes, até, aos etnomusicólogos) uma formação coreográfica que lhes

permita um amplo e profundo conhecimento da complexa problemática geral da dança — assim como ao etnomusicólogo se exigem uma formação e um conhecimento específico musicais é, igualmente de exigir ao etnólogo, ao etnógrafo e ao folclorista que se debruçam sobre o estudo desta ou daquela dança, deste ou daquele aspecto das danças populares, que possua uma básica formação coreológica e, também, musical. Entre os especialistas portugueses que se têm preocupado com o estudo das nossas danças populares (e são eles, sobretudo, etnólogos, etnógrafos, antropólogos e folcloristas) destacam-se o Padre António Maria Mourinho, J. R. dos Santos Júnior, Luís Chaves, Rebelo Bonito, Pedro Homem de Mello, Armando Leça, Jaime Lopes Dias, Gonçalo Sampaio, Mário de Sampayo Ribeiro, nós próprios e outros; destes, se não cometemos involuntário erro, apenas têm formação musical, isto é, são etnomusicólogos, Armando Leça, Rebelo Bonito e Mário de Sampayo Ribeiro; e, quanto a um conhecimento prático e específico da dança, cremos que só o possuem o Padre António M. Mourinho, Pedro Homem de Mello e nós. O venerando mestre da etnografia portuguesa, José Leite de Vasconcelos, deu-nos preciosas informações sobre danças mas nunca aprofundou os aspectos musicais e coreográficos. Pedro Homem de Mello situou-se sempre na descrição poética e literária e nos aspectos formais das danças do Minho, tendo procurado, igualmente, elaborar uma carta coreográfica das regiões nortenhãs de entre o Minho e o Douro. Rebelo Bonito, Armando Leça e Mário Sampayo Ribeiro preocuparam-se, antes, com os aspectos musicais das danças do nosso povo. Jaime Lopes Dias apenas descreveu e citou, localizando-as, as danças populares da Beira Baixa. O

Padre Mourinho, Santos Júnior, Rebelo Bonito e, de certo modo, Luís Chaves, ao estudarem algumas danças nortenhas, imprimiram aos seus estudos uma maior profundidade e um maior relacionamento antropológicos. Luís Chaves foi, sobretudo, um historiador das danças do povo português.

A pobreza coreológica e antropológica da maior parte dos estudos sobre as danças populares portuguesas tem um exemplo eloquente na monumental obra *A Arte Popular em Portugal*, em que colaboraram vários especialistas e na qual a dança não mereceu a honra de ser estudada isoladamente já que está incluída no estudo «Música e Dança», da autoria de Mário Sampayo Ribeiro, aliás de uma pobreza conflagradora no que se refere à dança, a qual, de resto, é muito mais ampla e aprofundadamente estudada por Guilherme Felgueiras no capítulo dedicado ao «Teatro».

É de lastimar que um musicólogo e um etnólogo da categoria de, respectivamente, Fernando Lopes Graça e Michel Jacometti — a quem a etnomusicologia portuguesa deve a mais brilhante contribuição — nunca tenham aprofundado o estudo da coreografia popular portuguesa. O mesmo, de certo modo, se poderá dizer de Artur Santos — que empreendeu uma importante recolha da música popular — e de Frederico de Freitas que tão bem conhecia, no seu aspecto musical, as danças do nosso povo.

É curioso notar que duas obras onde encontramos valiosa informação das nossas danças tradicionais são precisamente a *História da Dança em Portugal*, de José Sasportes, que não é propriamente um trabalho etnográfico ou folclórico, mas sim um estudo sobre a dança de arte e espectáculo no nosso país, e o valioso

estudo etnomusicológico *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, de Ernesto Veiga de Oliveira.

Também, os nossos pequenos trabalhos *Danças do Povo Português* (que já vai a caminho de esgotar a sua 2.^a edição) e *Danças Populares de Portugal*, a sair brevemente na colecção dos «Cadernos FAOJ», mais não são do que dois despreziosos manuais para uso das escolas primárias e secundárias, das Casas do Povo e dos Ranchos Folclóricos.

*

Não pensamos que, com este nosso presente trabalho, iremos alterar o panorama pobre que acabamos de traçar ou conceder à cultura portuguesa o primeiro estudo profundo e exaustivo sobre as danças populares e tradicionais de Portugal. Conscientes das nossas limitações, mais não desejamos do que reunir num volume, a que pretendemos dar alguma unidade, um punhado de informações e ideias sobre o assunto dispersas por vários autores; pretendemos, sobretudo, elaborar um trabalho que, com as suas limitações e possíveis omissões, com a sua discutível estrutura, possa, contudo, não só dar uma panorâmica do problema, como também servir de base para um futuro estudo mais elaborado, estruturado, científico. Este, porém, dificilmente poderá ser feito enquanto não surgir o necessário estudo antropológico e etnológico — e não meramente monográfico ou apenas referente aos aspectos do cancionero — sobre a música popular tradicional portuguesa.

I / INTRODUÇÃO AO PROBLEMA DA DANÇA POPULAR

«Popular», «Tradicional», «Folclórico», «Étnico» — eis termos que hoje, quando aplicados a determinadas expressões, particularmente às artísticas e espirituais, despistam quem com elas depara, confundem, pouco significam e quase nada esclarecem.

O que é que é «popular»? É aquilo que foi criado pelo povo e pertence ao povo? Mas, na verdade, o que é o «povo»? Do ponto de vista histórico e sociológico, o «povo» deixou de constituir uma classe social após a Revolução Francesa. «Povo» são os camponeses, a gente do mar, os operários, os vários estratos da burguesia; grande parte da burguesia — da pequena e média burguesia — de hoje descende muito proximamente daquela classe a que ainda no século passado chamávamos «povo»; a pequena e média burguesias citadinas de hoje são descendentes próximos do povo das cidades e vilas, da «arraia-miúda» das cidades e vilas de ontem; numa sociedade como a actual sociedade portuguesa a maioria do operariado é filha ou neta de camponeses, artesãos e gente do mar, quando não mesmo camponeses, artesãos e gente do mar sociologicamente «deslocados».

Mais claro e explícito é o significado do termo «tradicional» tantas vezes ligado ao termo «popular». Outrora, o que era popular era tradicional mas nem tudo o que era tradicional era popular; hoje há muita coisa tida como popular que não o é, nem é tradicional.

«Folclórico»? Como se sabe, o Folclore é o estudo (a ciência que estuda) dos usos e costumes, das tradições espirituais e sociais, das expressões orais e artísticas que permanecem num povo evoluído, numa classe social ou num estrato social evoluídos; precisamente a herança cultural tradicional de um povo evoluído. Só os povos e os estratos sociais evoluídos têm folclore. As sociedades e os povos primitivos não têm folclore, têm a sua própria Cultura.

Dada a fácil confusão entre «popular» e «folclórico» e a confusa e errónea vulgarização dos termos «folclore» e «folclórico», determinadas correntes contemporâneas da Antropologia Cultural (Etnologia) passaram a usar o termo «étnico». Já hoje nos E.U.A. se faz a distinção entre «danças folclóricas» e «danças étnicas» considerando que aquelas são as antigas danças tradicionais de um povo evoluído e estas as danças próprias de um povo primitivo ou as mais arcaicas danças de um povo evoluído.

Como Maurice Louis afirmou, «...é necessário precisar o que é *folclórico*, *popular* e *popularizado*. Qualifica-se de *popular* aquilo que foi criado ou que teve a sua origem no povo, o que agrada ao povo. *Popularizadas* serão todas as coisas que têm uma origem extrapopular mas que passaram ao povo. Quanto aos factos *folclóricos*, são os factos *tradicionais nos meios populares*. Há, portanto, entre estes três termos diferenças profundas, embora nem sempre seja possível apreendê-las, mas convém não as confundir, como tantas vezes acontece na linguagem

corrente. É assim que constantemente se fala de danças *folclóricas* quando, na maior parte das vezes, se trata apenas de danças *populares* e, mais vezes ainda, talvez, de *danças popularizadas*. Mas dado o significado geral e demasiado vago que se dá ao termo *folclore*, esta aproximação é tolerável. (...) Assim, tudo o que é *folclórico* é também, por definição, *popular*; mas, nem tudo o que é *popular* é *folclórico*; o que é *popularizado* poderá, talvez, vir a tornar-se *popular* e o que é *popular* não foi necessariamente popularizado»¹.

Poderemos precisar este ponto de vista do coreólogo e folclorista francês que acabamos de transcrever, dando alguns exemplos tirados de danças portuguesas. O «galandum», o «pingacho» e a «dança dos pauliteiros», todas ainda bailadas na região de Miranda do Douro; algumas danças de aspecto dramático como, por exemplo, a «dança de Genebres», da Lousa (Beira Baixa), a «dança do Rei David», de Braga; a «dança dos ferreiros», de Penafiel; o «vilão» e as «mouriscas»; o «malhão», a «chula rabela» e alguns «viras» em determinados aspectos; a «dança da tranca», de Silvares (Beira Baixa); alguns «fandangos» como os que, por vezes, com certo cerimonial de possível herança ritualista ainda se bailam em terras de Miranda ou nas raias minhota e da Beira Baixa — são danças folclóricas, não só porque se inserem numa arcaica tradição como, também, porque na sua origem foram danças de significado religioso, ritualista, mágico ou laboral e, ainda, porque se revestem de uma forte e profunda carga de simbolismo. Já os «viras valseados» que se bailam em quase todo o país; o «bailarico» da Estremadura; a «água leve o regadinho»; o «corridinho» do Algarve; o «fandango» do Ribatejo e tantas mais, são danças populares porque nasceram no

povo ou o povo as recebeu e a si as adaptou, pelo povo são executadas apenas pelo puro prazer de bailar e por razões meramente recreativas ou de divertimento sem qualquer intenção ou preparação. Mas o nosso povo baila ainda inúmeras danças como, por exemplo, a «chotiça», o «salto de bico», o «passo a quatro» e tantas outras a que dá inúmeros e variados nomes (às vezes, até, o do primeiro verso da canção da música que as acompanha) e que mais não são do que valsas, polcas e mazurcas campestres, ou seja, danças de salão do século passado, de origem estrangeira, passadas ao povo que as adoptou e adaptou ao seu génio particular, pelo que as consideramos como danças popularizadas. No caso das valsas, polcas e mazurcas de origem germânica que o nosso povo campesino adoptou à sua maneira de ser copiando-as da classe burguesa e que no estrangeiro foram danças muito em voga nos salões burgueses do século XIX é curioso notar que a sua origem germânica é popular; deu-se, assim, um curioso fenómeno sócio-cultural: são danças que a burguesia recebe do povo adaptando-as às suas maneiras sociais e que, depois, o povo copia à burguesia dando-lhe novo cariz popular. Este fenómeno é hoje muito frequente na África onde as populações dos centros evoluídos — por influência da rádio, do disco e dos *dancings*, *cabarets* e *boîtes* — baila danças das Américas não reconhecendo nelas a sua origem africana.

A vulgarização do termo «folclórico» tornou-o tão impreciso na linguagem quotidiana que habitualmente, no nosso país, chamamos folclóricas a todas aquelas danças que o povo já hoje só executa por «brincadeira» pois quase desapareceram dos bailes populares e se mantêm apenas nos repertórios dos grupos e ranchos folclóricos.

Contudo, a verdade é que a maior parte dessas danças tidas e apresentadas como folclóricas são apenas danças populares ou popularizadas — até porque muitas delas foram popularizadas entre nós no século passado. A Revolução Francesa e o Liberalismo efectuaram em toda a Europa uma profunda transformação não só na mentalidade como, também, nos usos e costumes sociais das camadas sociais campestres e rústicas, as quais contudo, ao adquirir novos hábitos não perderam a sua personalidade nem alteraram a sua maneira de ser. Já a partir do século XVI se verificam frequentes casos de danças cortesãs e palacianas passadas ao povo que as adaptou à sua mentalidade; ao longo do século XIX tal fenómeno tornou-se ainda mais frequente. Por muito que isso pese a alguns folcloristas, a verdade é que grande parte do folclore coreográfico português é de feição oitocentista. Em muitas danças apresentadas hoje pelos nossos grupos e ranchos folclóricos tem-se notado, por vezes, o seu ar nobre, cortesão, palaciano. Não vemos em tal facto, aliás verdadeiro, qualquer mistério: se por um lado, o camponês é já em si um «senhor» que naturalmente impregna de nobreza muitos dos seus gestos e pensamentos, por outro lado, sempre o povo — é uma lei sociológica — procurou copiar os escalões sociais que lhe eram superiores.

Em Portugal, de certo modo, a música folclórica ou popular manteve-se muito mais pura e arcaicamente autêntica do que a dança, o que talvez se explique pelo facto de que, entre os vários estratos da burguesia, como expressão colectiva, a dança é mais usada do que o canto e a música, e assim era mais fácil ao povo das aldeias copiar as danças de salão que observava nos bailes dos

seus padrões do que as canções cantadas tão pouco frequentemente em conjunto por esses mesmos padrões.

Sobre o arcaísmo das danças do povo português é bem elucidativo o que Mário Sampayo Ribeiro escreveu: «Contam-se pelos dedos das mãos as danças arcaicas (deixai que me expresse assim) que sobrevivem com foros de autenticidade. Toda a restante coreografia reinante, descende de velhos bailes, embora possa conservar, aqui e além, num ou noutro pormenor, restos de antigas figurações, ou reflexos de passos e atitudes, ademanes e combinações, próprias das danças cortesãs, que entraram de ser importadas nos alvares da Renascença. (...) em verdade, ninguém sabe dizer ao certo o que seja uma chula e nunca ninguém se abalçou a verificar se, nas marcas e passos de alguns bailes ainda em uso, subsistem traços das velhas danças cortesãs — galhardas, pавanas, etc. Desconhece-se tudo quanto pode ter importância primordial para estabelecer uma classificação — mesmo só por famílias — do que ainda se baila e dança nas romarias da nossa terra e, infelizmente, é reduzidíssimo o número de pessoas que têm consciência da importância magna de tal lacuna. Todavia subsistem bailes que devem ter idade mais que provecta, a par de outros relativamente recentes, mas que sofreram influências variadíssimas; e há também outros que datam dos nossos dias, mas só agora, graças ao apego das gentes, começam a ter foros de cidade, como manifestações de arte popular não integradas no folclore»².

*

Na *dança* — quer se trate da folclórica, da popular ou da de arte (chamada «dança clássica» ou *ballet*) ou de espectáculo — é necessário considerar os vários elementos que a constituem, ou seja, os elementos de que ela é formada: o simbolismo, a forma, os acessórios, a coreografia, a música e a técnica. É a diversidade destes elementos que, sobretudo, torna complexo o estudo e classificação das danças folclóricas e populares.

O *simbolismo* é a ideia básica que preside a cada dança, que a explica e, até, a justifica; é aquilo que cada dança representa ou pretende representar; é a razão por que se executa essa dança. Como Maurice Louis — cujo excelente e volumoso ensaio *Le Folclore et la Danse* temos estado a seguir neste passo — afirmou: «é, portanto, à procura deste simbolismo aquilo a que quem se dedica à compreensão do folclore deve, antes de tudo o mais, atender»³.

A *forma* é a maneira como a dança é realizada. A forma pode variar (e varia quase sempre) sob a influência de vários factores, ou devido a vários factores. O tema, a ideia e até o próprio simbolismo de uma dança não se restringem, necessariamente, a uma só forma: um dado tema de uma dada dança tanto pode ser expresso na forma de roda como na forma de quadrilha, a solo como em par ou em grupo.

Os *acessórios* — mais importantes nas obras de dança de arte ou nas danças folclóricas de cariz dramático (teatral) ou ritualista do que nas danças populares ou popularizadas de mera diversão — devem ter um valor representativo (caso das vestes, das máscaras, dos objectos usados pelos dançarinos, etc.) que auxilie a fixar visualmente ou a concretizar as personagens, a época

evocada, a situação narrada; devem, por isso, corresponder ao simbolismo da dança que os usa.

A *coreografia* — ou seja: a interligação e desenvolvimento plástico dos passos, gestos, poses, movimentos, linhas, evolução das figuras e dos grupos, etc. — é de uma importância capital porque, além de constituir a dança propriamente dita, procura exprimir o simbolismo, a ideia de cada dança; a coreografia está subordinada ao simbolismo.

A *música* serve a dança, antes mercê do seu ritmo do que da sua melodia. O que se dança na música é o ritmo e não a melodia. O acompanhamento musical das danças primitivas prescinde de instrumentos melódicos mas recorre, sobretudo, a instrumentos de percussão. Há danças folclóricas — e não só — cujo acompanhamento musical (diremos antes: rítmico) é feito apenas pelo bater de palmas da mão ou dos pés, no chão ou, ainda, pelo bater de dois objectos tornados assim instrumentos de percussão. A música é, de certo modo, um acessório pois também ela serve o simbolismo. Nas danças folclóricas e populares, mais importante do que a melodia e tão importante como o ritmo são os instrumentos musicais usados. Quando os etnomusicólogos e os folcloristas se opõem ao uso de instrumentos musicais não populares ou modernos em determinadas danças folclóricas e populares antigas não é porque se oponham à natural evolução do folclore e da arte popular; é apenas porque tais instrumentos não correspondem ao simbolismo de certas danças nas quais a música em que se apoiam corresponde ao seu simbolismo. Não é de aceitar que uma dança folclórica ou popular antiga seja executada ao som de saxofones ou clarinetes, de banjos ou violas eléctricas quando, na sua origem, a música em que se

apoiam e as serve foi concebida para flautas campestres, cavaquinhos ou violas ramaldeiras. Muitas das danças popularizadas do nosso país são executadas ao som de *acordeãos* e *concertinas* — instrumentos de origem germânica — o que não é para espantar dado que, quer o *acordeão* quer a *concertina* (de maiores e mais amplos recursos musicais do que o portuguêsíssimo harmónico e a portuguesa gaita-de-beiços) se popularizaram de tal maneira entre as gentes portuguesas que quase já se tornaram instrumentos populares portugueses e, até, porque muitas dessas danças ou foram refeitas (a partir de formas arcaicas) tendo já em vista um outro ou um novo acompanhamento musical ou, até, foram criadas já para terem como apoio musical novos instrumentos. Dado que o folclore não é estático mas antes, mercê de factores de vária ordem, evolui em cada instante, e dada a força criativa do povo, é possível, é admissível, que surjam naturalmente (naturalmente e não compulsivamente) novas formas coreográficas populares e popularizadas servidas por acompanhamento musical produzido por novos instrumentos. De certo modo e a respeito deste assunto, embora algo anedoticamente, vem a propósito recordar dois factos: a doutrina dos que (opondo-se aos que não aceitam o fado como espécime de canção folclórica) consideram o fado um espécime de folclore de cidade; e o facto de, há alguns anos, Leitão de Barros sugerir que no desfile das marchas populares dos bairros de Lisboa, durante as festas dos Santos Populares, o então recente bairro de Alvalade organizasse igualmente a sua «marcha» constituída por rapazes de blusão de cabedal negro e *blue-jeans* ou calças de bombazina preta e bota alta e raparigas de mini-saia ou *hot-pants* e *teeshirts*, uns e outras cobrindo as cabeças com vistosos e

coloridos capacetes esmaltados, uns e outras montados em ensurdecedoras motos e motoretas, marcha que desfilaria ao lado dos saloios e saloias de Benfica, dos marujos e carvoeiras de Alcântara, dos embarcações e varinas da Madragoa, dos empregados de balcão e das costureirinhas da Sé, etc. Este exemplo, bem característico da fértil e belíssima imaginação de Leitão de Barros e do seu espírito iconoclasta nem por ser sadicamente caricatural deixa de ser expressivo do constante evoluir dos espécimes folclóricos.

Mas... voltemos ao elemento «música» das danças populares. É evidente que o elemento musical é muito menos importante nas danças populares e popularizadas do que nas danças folclóricas, que, de resto, são hoje, entre nós, muito menos numerosas. Ao contrário das danças folclóricas — que, no nosso país, são quase sempre danças dramáticas — as danças populares não se revestem de qualquer significado, não são *danças concretas*, até porque sendo meramente recreativas são *danças abstractas* e, assim, será em vão tentar encontrar qualquer simbolismo, qualquer ideia, na música que lhes serve de apoio rítmico ou qualquer relação de correspondência de significado entre a sua forma e a «letra» (o texto, os versos) dessa mesma música. É por esta última razão que as «letras» de músicas que acompanham a maioria das danças populares não cedem aos historiadores e aos coreólogos quaisquer informações ou qualquer pista que os ajudem a determinar as suas origens.

A *técnica*, ou seja: a natureza e a forma material dos movimentos (passo de valsa, passo de polca, voltas do vira, salto e bico, braços no ar, roda à direita, roda à esquerda, cruzamentos, etc.) no que se refere às danças

folclóricas praticamente não têm qualquer valor. De certo modo, e por vezes, a *técnica* confunde-se com estilo.

De tudo isto que acabámos de expor «resulta que os elementos mais importantes da dança popular são, em primeiro lugar, os que se referem ao simbolismo. Logo a seguir, mas em menor grau de importância, vem a coreografia, isto é, a transcrição derivante desse simbolismo que ela deve, antes de tudo o mais, esforçar-se por pôr em evidência...»⁴.

*

Um dos problemas mais complexos e intrincados que se põe aos coreólogos e aos folcloristas que estudam os problemas inerentes à dança é a autenticidade étnica de cada dança. A este respeito convém não esquecer que as fronteiras antropológicas e etnológicas, logo folclóricas, não correspondem necessariamente nem às fronteiras políticas nem às fronteiras administrativas, na medida em que aquelas nem sempre foram traçadas por vontade dos povos a que dizem respeito ou por razões de ordem étnica, mas sim em virtude de conflitos bélicos e tratados políticos; e estas, as administrativas, foram sempre traçadas por razões de ordem burocrática e de comodidade. O que acabamos de afirmar tornar-se-á mais facilmente entendível se dermos alguns exemplos: apesar de a Galiza ser uma província da Espanha, tem, do ponto de vista etno-cultural, mais estreitas relações com o Minho, província portuguesa, do que com a Andaluzia ou a Catalunha, províncias espanholas; o que é étnica e culturalmente a Suíça senão um país dividido entre a França e a Alemanha e, também, a Itália?; do ponto de vista antropológico, de uma cultura tradicional, não

deverá o Brasil tanto ou mais à África do que a Portugal pelo qual foi colonizado?; Abrantes, que do ponto de vista administrativo pertence ao Ribatejo, é, etnograficamente, uma região que tem mais a ver com a Beira Baixa e a parte norte do Alto Alentejo do que com o Ribatejo; o folclore das Terras de Miranda (Portugal) liga-se mais intimamente ao folclore raiano leonês (Espanha) do que ao folclore do Algarve; há mais pontos de encontro entre algumas danças populares antigas da Península Ibérica e algumas danças tradicionais balcânicas do que entre aquelas e estas com as danças germânicas, não obstante a distância geográfica entre a Europa Central e a Península Ibérica, de um lado, e os Balcãs de outro lado, ser muito menor do que a distância geográfica entre os Balcãs e a Península Ibérica. Quantas centenas de outros casos semelhantes não poderíamos citar? A verdade é que, neste campo, mais importantes são os factores históricos do que os factores políticos.

Os estudos folclóricos, eminentemente antropológicos, não podem prescindir da história, da arqueologia e da culturologia. O folclore, como expressão de culturas tradicionais nacionais, permite a pergunta: que será mais legítimo, falar de «cultura popular» ou de «culturas populares»?

Dois coreólogos e historiadores da dança, André Levinson e Serge Lifar, defenderam, de modos diferentes mas com pontos coincidentes, que não existem *danças nacionais* mas existe, sim, uma *dança popular única*. André Levinson, ao abordar o problema, afirmou: «Há, no que diz respeito à dança popular, um *fundo comum* à raça branca, ou mesmo à humanidade primitiva, sob todos os céus. A ubiquidade de certas formas, como que uma geração espontânea em áreas totalmente diferentes entre

si, explica-se por determinadas leis imanentes que regem o movimento desde que ele tende a tornar-se dança. Partindo deste princípio, não há *danças nacionais*, não há senão uma *dança popular única* que não se restringe a qualquer fronteira. Para essa dança, não há mais Pirenéus, como não há Alpes, nem Cárpatos; o seu princípio é o mesmo em toda a parte. As variedades étnicas sobrepõem-se a esta base comum. Não se pode estudar com precisão as razões por que o *tacone* do dançarino andaluz *difere* da bateria do *claquettista* negro e a rotação do *derviche* difere da do feiticeiro tibetano senão depois de ter estabelecido em que é que todos esses movimentos se assemelham»⁵.

Aquelas «leis imanentes que regem o movimento», de que fala André Levinson, são, é evidente, os fenómenos psicofisiológicos e, também, de ordem mágica, que conduziram o Homem até à dança. A dança é um fenómeno, uma expressão humana, universal: todos os homens — e, até, outros animais — dançam, sejam quais forem a sua raça e a sua religião ou as áreas geográficas e culturais em que se inserem; tal como o riso ou o choro, o amor ou o ódio, a alegria ou a tristeza são comuns a todos os seres humanos, também a dança o é. Comparando entre si as danças dos primitivos actuais encontramos em todos eles traços e elementos comuns, os quais encontramos, igualmente, nas cenas de dança reproduzidas nas pinturas rupestres e nas inscrições pré-históricas. Tal como, de uma maneira geral, o paleolítico e o neolítico são idênticos, quer na Europa como na África, quer na Ásia como na América, também a dança primitiva que podemos adivinhar nas pinturas rupestres e em documentos de vária ordem das civilizações arcaicas e

clássicas e a dança dos primitivos actuais o são. Tais factos levam-nos a concluir com possibilidade de não errarmos que há uma dança primitiva comum a todos os povos: aquela que é consequência dos fenómenos vários que fazem o ser humano bailar. Assim, poderemos aventar a hipótese de que todas as danças folclóricas tiveram e têm uma origem comum. A este respeito Serge Lifar é claro: «... o folclore coreográfico é mais uma produção internacional do que nacional (não me aventuraria a cometer a heresia de afirmar que o folclore não é uma criação nacional) e os traços de parentesco que descobrimos nas danças dos povos arianos explicam-se por uma origem comum, assim como, também, por uma vida comum e multissecular»⁶. Tanto André Levinson como Serge Lifar partem da mesma convicção — uma origem comum universal da dança — para tentar descobrir por que razão, apesar dessa origem comum primitiva e apesar das analogias que encontramos em danças folclóricas de povos, de raças, culturas e religiões diferentes e habitando regiões muito distantes entre si, as danças folclóricas não são todas iguais. Levinson considera que houve milenárias migrações de formas coreográficas primitivas que, depois, se foram transformando lentamente por si próprias, enquanto Lifar considera que as semelhanças e diferenças verificadas entre as várias danças folclóricas se devem, respectivamente, a formas primitivas que se expandiram através do mundo transformando-se, e, depois de transformadas, se interinfluenciaram mercê de fenómenos de aculturação. O ponto de vista de Lifar parece-nos mais lógico do que o de Levinson, excessivo na sua conclusão de que não há danças populares mas há sim uma dança popular única, universal, sem

fronteiras. O facto de as leis que, na dança, regem os movimentos serem as mesmas não significa, necessariamente, que os movimentos sejam iguais: as leis que regem a gestação das plantas são as mesmas mas há milhentas plantas diferentes.

*

Dado que este trabalho não é um ensaio sobre a Dança, não iremos aqui abordar esse problema sedutor da origem da dança: porque é que o Homem dança? Assim, não nos deteremos sobre problemas como o que significa o corpo para o homem primitivo, quais o significado e a força do gesto, como se processou a dramatização dos mitos, quais as relações entre a palavra e a acção, como é que o Homem passa da oração gestual à oração propriamente dita, como é que o homem primitivo faz inserir a dança nos seus rituais, qual a função mágica da dança, como é que a dança se insere nas liturgias antigas e destas se parte para o drama litúrgico, como e quando a dança se dessacraliza e se torna mera diversão, o que logo conduz à sua inserção na «festa» — já que é na «festa», quer na «festa real, cortesã ou palaciana» quer na «festa popular», que as danças populares de hoje têm a sua origem.

II / RAÍZES DAS DANÇAS POPULARES PORTUGUESAS

(Tal como na «Nota Prévia» advertimos, só por razões de comodidade e pelo desejo de não usarmos expressões demasiado extensas, usamos aqui, quer no título que demos a este trabalho, quer ao longo da exposição, a expressão «*danças populares portuguesas*»; pessoalmente, teríamos preferido usar antes a extensa e menos vulgarizada, mas mais lógica e certa, expressão «*danças populares tradicionais portuguesas*» que, de resto, também, por vezes usamos.

Ao usarmos aqui a expressão «*danças populares portuguesas*» — e só por comodidade o fazemos, repetimos —, tacitamente nela englobamos as três categorias determinadas e apontadas por Maurice Louis a que já nos referimos no capítulo anterior: «danças folclóricas», «danças populares» e «danças popularizadas». Contudo, para não induzirmos involuntariamente o leitor em erro, usaremos ainda — e sempre por mera comodidade e, também, pelo desejo de maior clareza e mais fácil entendimento — as expressões «*danças populares propriamente ditas*» e «*danças populares tradicionais*».

Assim e resumindo: por «*danças populares portuguesas*» queremos designar as «danças populares portuguesas

tradicionais», as quais englobam três categorias: as «danças folclóricas», as «danças populares propriamente ditas» e as «danças popularizadas».)

Procurar determinar e designar as mais arcaicas danças populares portuguesas é, obviamente, estultícia, até porque é impossível fazê-lo. Dado que a dança é uma actividade e uma função tão velhas como a própria Humanidade, poderemos dizer que na Península Ibérica se baila desde que nela surgem seres humanos, autóctones ou vindos de qualquer outra região da Terra.

Ao tentarmos estabelecer um possível quadro histórico das danças populares portuguesas seria mais cómodo mas muito menos científico começar precisamente com a fundação da nação portuguesa no século XII. Ora, é evidente que quando Portugal se torna uma nação independente já as populações que vieram a constituir a nação tinham as suas próprias danças. «A história da dança de uma nação — como José Sasportes notou — começa sempre antes desta se definir como Estado: para se apresentar uma imagem do que seriam as manifestações bailatórias ao tempo da nossa primeira dinastia, tem de se ir buscar muito para trás os elementos indispensáveis para o entendimento desse passado próximo. Antes do mais, há a considerar que Portugal saiu do heterogéneo panorama cultural ibérico, no qual se combinaram as estruturas hispânicas originais, as hispano-romanas, as «bárbaras» (celtas, suevas e godas) — cristãs, as judias, as árabes e mesmo as francas, que em fusão magmática alteraram as terras do *caminho francês* para Santiago de Compostela, justamente o primeiro centro de cultura galaico-portuguesa»⁷.

Pinturas rupestres encontradas em cavernas do Norte da Península Ibérica mostram-nos algumas cenas

ritualistas que facilmente poderemos concluir serem cenas de dança. Os vários povos que desde a pré-história até à ocupação muçulmana do século VIII invadiram e conquistaram a Península Ibérica e aqui se fixaram, miscigenando-se étnica e culturalmente com as populações autóctones, não só terão encontrado e assimilado as danças dessas populações como terão trazido e cedido as suas próprias danças. Que danças nos terão trazido os fenícios, os gregos e os cartagineses — todos eles povos muito mais interessados em comerciar com os povos ibéricos do que em impor-lhes a sua cultura — não nos é possível saber. Que os celtas terão imposto, que impuseram mesmo, às populações peninsulares os seus rituais, a sua religião e as suas danças no processo de celtização da Península Ibérica sabêmo-lo; não sabemos, porém, como seriam tais danças. Alguns vestígios de danças gregas que ainda encontramos em alguns aspectos das danças populares peninsulares de hoje, mais do que introduzidas aqui por via directa dos gregos, é antes possível que tenham cá chegado com os romanos — que receberam e assimilaram danças gregas — ou, até, que sejam danças celtas anteriormente herdadas pelos gregos ou milenárias danças dos povos indoeuropeus. Os próprios jogos tauromáquicos que (no seu moderno aspecto da tourada) se tornaram tão característicos dos povos peninsulares e que até há pouco se cria terem sido trazidos pelos gregos que os terão herdado das civilizações micénica e cretense, poderão, antes, ser oriundos da Península Ibérica de onde terão sido levados para o Mediterrâneo Oriental por povos comerciantes mediterrânicos levantinos.

Do que não poderá haver dúvida é que na Península Ibérica existiu, antes da cristianização, uma poderosa

vitalidade pagã — autóctone ou recebida por aculturações e enculturações — que se manteve por longos séculos.

No que se refere a esta faixa ocidental da Península Ibérica que corresponde a Portugal, as mais antigas informações que temos acerca da dança referem-se à Lusitânia e aos Lusitanos, uma nação e um povo celtibéricos (isto é, resultantes da fusão de tribos celtas com tribos ibéricas) que tenazmente reagiram à romanização a que, por fatalidade política e militar mas por felicidade histórica e sociológica, acabaram por ser submetidos. Estrabão, Diodoro Sículo, Sívio Itálico e outros cronistas romanos relatam o particular gosto que os lusitanos nutriam pela dança e a importância social que ela tinha entre eles. Conforme Estrabão descreveu: «Mesmo bebendo, os homens põem-se a dançar, ora formando coros ou ao som da flauta e da trombeta, ora saltando cada um por si a ver quem salta mais alto e mais graciosamente cai de joelhos. Na Bastetânia, as mulheres dançam também, misturadas com os homens, cada uma tendo o seu par na frente, a quem de vez em quando dá a mão»⁸.

Este breve apontamento do historiador, geógrafo e cronista clássico é precioso pois nele descobrimos algumas características das danças populares portuguesas: o seu acompanhamento musical, para além de ser instrumental, era também coral; e havia danças colectivas, aos pares (homem-mulher) quer de frente quer de mão dada. Por outro dado, esta descrição ajuda-nos a crer numa possível filiação das danças lusitanas numa milenária tradição indo-europeia já que o salto masculino que termina com o joelho em terra é peculiar a grande número de danças populares de toda a Europa e do Próximo Oriente.

Referindo-se aos lusitanos, Teófilo Braga informou-nos: «Chamavam-se *Nénias* aos cantos acompanhados de dança em volta da pira em que se incinerava o morto e a que os romanos deram o nome de *laudes*. Tito Lívio, descrevendo os funerais de Graco, ordenados em sua honra por Aníbal, chama-lhes *tripudia hispanorum*; e Sívio Itálico alude aos *barbara carmina* dos lusitanos, os quais eram tão característicos para os romanos que estes lhes chamavam *Hiberæ Naeniae*, como se acha num prolóquio latino coligido por Erasmo»⁹.

Não existem suficientes documentos que nos cedam precisas e minuciosas informações sobre as danças introduzidas pelos romanos na Península Ibérica; e a esse respeito alude-se habitualmente à *dança pírrica*... como sendo uma dança romana, que de facto não é, pois sabe-se que a *pyrrhica* era uma dança guerreira (ou gímnica talvez) grega, muito popularizada entre a soldadesca romana. O general Morais Sarmiento aventou que «... a *dança pírrica* figurava 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»¹⁰. Talvez assim tenha sido. Mas, segundo nos informa Guilherme Felgueiras¹¹, o conde Clonard, em obra que não menciona, apoiando-se em Sívio Itálico, referiu que «... assim como os Lacedemónios encetavam o combate com certas danças, denominadas *Eunoplea* e *Pírrica*, também os galegos, batendo alternadamente o chão com os pés e percutindo o seu escudo, produziam um som harmonioso com o que se lançavam no combate, dançando e cantando alegremente». 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 Guillermin, citado por Maurice Louis ¹², 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. De resto, o próprio Maurice Louis aceita não só a origem grega da pírrica como a sua difusão na Europa pelos romanos recordando que grande número de soldados gregos se alistaram nos exércitos romanos após a conquista da Grécia.

Paralelamente a esta possível influência greco-latina nas danças ibéricas, terão os romanos influenciado igualmente as danças peninsulares através dos seus espectáculos de mímica e pantomima que logo se tornaram populares na Hispânia.

Sobre esta milenária e pagã tradição autóctone, que as populações levariam séculos a abandonar por completo, iria incidir a acção da Igreja. Diz-nos José Sasportes: «Na formação dos reinos da Península, o agente aglutinador foi a Igreja, ainda hesitante no seu jogo de reminiscências hebraicas e greco-romanas e procurando anular ou sublimar as forças pagãs; mas, e tal como desde bem cedo o revelam as constituições dos sínodos reunidos em Espanha, não foi fácil o triunfo da Igreja sobre as tradições enraizadas na vida dos convertidos. Todos os estratagemas e ameaças foram usados para reduzir o aspecto concorrencial dessas tradições em relação às liturgias cristãs, mas o resultado final foi, de certo modo, uma assimilação moderada das forças mais impulsivas.

No Sul de Espanha, região desde sempre mais personalizada, esta *tolerância* dura até aos nossos dias, com a prática reconhecida de um *cerimonial* divergente»¹³.

A historiografia contemporânea — que, mais do que a de outrora se apoia na arqueologia e na antropologia — desfez alguns dos mitos das teorias que defendiam a ideia de que a Europa era obra exclusiva do Classicismo (da cultura greco-latina imposta pelos romanos) e da Igreja Católica. É evidente que a acção desenvolvida quer pelos romanos quer pela Igreja Católica, isto é, pelo Cristianismo, na formação da Europa é fundamental; contudo, não quer isso dizer que minimizemos a importância das culturas das populações europeias pré-romanizadas e pagãs ou das culturas dos povos bárbaros. A cristianização da Europa foi mais rápida no campo político do que no campo espiritual e cultural; o facto de determinados chefes bárbaros aceitarem o Cristianismo impondo-o aos seus Estados, às suas nações, aos seus povos, como religião de Estado não significava que toda a nação se tivesse imediatamente convertido à fé cristã e tivesse abandonado as milenárias tradições das suas culturas. Referindo-se à acção civilizadora dos romanos e da Igreja na formação da Europa, Christophe Dawson afirmou: «Foi sob a influência das tradições que acabámos de analisar, que foram talhados os materiais da nossa civilização; mas estes materiais são de proveniência exterior: vêm do caos obscuro do mundo bárbaro. Porque foram os bárbaros que forneceram o material humano de que a Europa foi feita. Foram as *gentes* opostas ao *imperium* e à *ecclesia*, a origem do elemento nacional na vida da Europa (...) Os povos bárbaros não eram somente o pano de fundo passivo e negativo que as actividades criadoras da cultura superior iam talhar;

tinham um passado de civilização própria e foi somente agora que os trabalhos da pré-história nos começaram a dar a conhecer quão antigas e profundamente enraizadas eram estas tradições. Desde a Idade do Bronze, e até mais cedo, existiram na Europa Central e Setentrional civilizações que conheceram um desenvolvimento autónomo e exerceram influência não só sobre os povos vizinhos, mas até sobre os mais adiantados do Mediterrâneo Oriental»¹⁴.

Dado o carácter eminentemente nacional da religião dos romanos não estavam estes particularmente interessados em impor a sua religião aos povos e nações que iam conquistando e integrando no Império; daí o facto de, apesar da enorme importância da romanização da Europa, terem os novos autóctones e, depois, os bárbaros vindos remotamente do Leste e do Norte da Europa com trânsito pela Europa Central, mantido naturalmente o substrato milenário (e, de certo modo, sempre aculturado) das suas crenças e tradições, de muitos dos seus usos e costumes. Após a cristianização de algumas nações e alguns reinos bárbaros constituídos dentro e em volta do Império Romano — aliás, cristianização efectuada por missionários e pregadores romanos convertidos à Nova Fé — não foi inteiramente fácil à Igreja nem aos novos cristãos apagarem e fazerem desaparecer entre as populações (só superficial e socialmente cristianizadas) essas milenárias tradições, esses milenários usos e costumes que se arrastariam ainda por séculos numa Europa já organizada e cristianizada, já dirigida espiritual e socialmente pela Igreja mas, em muitos aspectos, ainda profundamente bárbara.

Porque a romanização da Hispânia, da Gália, da România e do Próximo Oriente (Bizâncio) fora mais

profunda e essencial do que nas restantes províncias do Império e restantes regiões da Europa, foi também nessas províncias que o Cristianismo mais extensiva e profundamente se expandiu. Quando os bárbaros chegam à Península Ibérica encontram aqui as populações celtibéricas já cristianizadas e a Igreja já implantada — se não inteiramente dependente de Roma pelo menos dependente das igrejas nacionais. Apesar disso, as populações celtibéricas — que haviam efectuado um natural processo de aculturação miscigenando substractos culturais e espirituais celtas e ibéricos — mantiveram ainda por largo tempo muitos dos seus usos e costumes, das suas tradições e, até, de vários aspectos das suas antigas crenças; aqui, como noutras regiões, a Igreja foi forçada a dar uma simbologia, um aspecto e um significado cristãos a algumas das antigas tradições pagãs profundamente arraigadas no espírito e nos usos e costumes dessas populações recém-convertidas ao Cristianismo e a transformar e incluir no calendário litúrgico cristão determinadas festividades de significado pagão; o mesmo fenómeno iria repetir-se em relação às populações bárbaras que, depois de conquistarem a Península Ibérica, acabariam por abraçar o Cristianismo... por vezes, de forma algo compulsiva. «O certo é que confundindo ou fazendo coincidir as tradições próprias com as romanas, pagãs e cristãs, o povo continuava a entregar-se mais ou menos veladamente ao culto das divindades da Natureza, celebrando-as ruidosamente com danças e cantares pouco católicos, sobretudo no início das estações. De tal modo que ao chegarmos à poesia dos Cancioneiros (guia precioso e insubstituível para o estudo da nossa Idade Média) vamos encontrar indeléveis reflexos das

actividades bailatórias contemporâneas, ou das que em épocas anteriores mais vivamente se praticavam. Ao destacarmos as observações de Carolina Michaëlis sobre este tema, lembremos, com o erudito C. M. Bowra, que as canções primitivas constituem uma tentativa de organização de um mundo primeira e imediatamente expresso através da dança e que o processo se terá repetido na consolidação de outras formas *folclóricas*. E isto vem ao encontro da afirmação aceite de ser a lírica medieval moldada sobre formas de dança, sendo defensável a prioridade das canções coreográficas e da sua corrente estrutura paralelística»¹⁵.

Tal como já apontamos quando nos referimos aos Lusitanos, não deixa agora de ser necessário recordar que a maioria das danças folclóricas portuguesas de hoje continua a ter um acompanhamento musical instrumental-vocal ou apenas vocal.

Como Carolina Michaëlis, ao estudar a poesia dos cancioneiros medievais portugueses, notou: «Temos de distinguir quatro tipos de divertimentos populares de origem gntilica, combatidos pela Igreja, em que entravam momos, representações, danças, músicas e poesias tradicionais, entoadas ou bailadas em coro e concelho (paladinamente), quer independentes quer ligadas a jogos de sociedade. E são: I — *bodas* com cantilenas (hymneos); II — *enterros* com carmes fúnebres (endechas, prantos); III — *calendas primaveris ou hivernais* (maias, janeiras, februas, etc.), com bailados em parte festivos em parte satíricos; IV — *vigílias, romarias e feiras* em dias santos, quer sérias quer zombeteiras»¹⁶.

Esta passagem do estudo que a distinta lusófila alemã dedicou ao *Cancioneiro da Ajuda* tem particular interesse para a abordagem histórica das danças populares

portuguesas. Por um lado podemos estabelecer a ligação das danças populares portuguesas da Idade Média com formas de danças celtibéricas e hispano-romanas anteriores à fundação da nacionalidade; por outro lado, podemos observar que ainda hoje existem no nosso povo formas e expressões bailatórias que entroncam em tradições medievais, as quais, como é óbvio, terão uma origem bastante mais recuada. Danças e canções para bodas (festas nupciais) ainda eram peculiares há menos de 100 anos em algumas regiões do país; as endechas e os prantos (carmes fúnebres) chegaram até quase aos nossos dias com as «carpideiras» que, em muitas regiões do país, acompanhavam os velórios e os enterros; por todo o país ainda hoje se cantam as Janeiras, que outrora eram acompanhadas ou seguidas de pequenas danças ao som do adufe e do pandeiro e ainda hoje há heranças de «maias» muitas vezes transformadas em «festas das cruces», as quais, como se sabe, incluíam danças; canções de calendário são igualmente as «encomendações de almas» cujo hieratismo corporal levemente quebrado por um parcimonioso movimento gestual de braços e cabeça pode levar-nos a concluir terem sido, em épocas muito recuadas, acompanhadas de uma grave dança ritualista; em algumas aldeias de Trás-os-Montes, imediatamente após o Dia de Natal, os «caretas», cobrindo o rosto com máscaras e disfarçados, percorrem as ruas do povoado soltando gritos e dando saltos que têm algo de velha costumança bailatória; todo um substracto coreográfico está ainda presente em velhas tradições carnavalescas que chegaram até aos nossos dias; finalmente, uma parte importante e bem significativa da música e das danças populares portuguesas de hoje refere-se às «cantigas de romaria» (tão importantes no Minho, em Trás-os-Montes

e na Beira Baixa) que outrora, não há ainda muitos anos, o povo executava, cantando e bailando, para mais alegre e facilmente vencer as muitas léguas que tinha de palmilhar quando se dirigia às romarias e que hoje ainda são cantadas e bailadas, mas já fora do seu contexto.

As cantigas paralelísticas permitem-nos supor um esquema coreográfico assente numa dança circular com intervenções alternadas entre um corifeu e o grupo, dança que se insere no grande grupo das danças de roda de que a mais famosa e mais popular em toda a Europa medieval foi a *carola*. De resto, as danças de roda, aos pares ou em fila, são peculiares a todo o mundo — a todos os povos, a todas as culturas. No mundo ocidental, é precisamente na Grécia que uma dança de roda aos pares (raparigas e rapazes), acompanhada ao som de flauta e pandeiro, designada *choraules* (a mesma raiz etimológica das palavras gregas *chorus* e *choreia*) que dá origem ao termo-bailatório *carola*. Como Gaston Paris notou, o termo francês arcaico *caroler* (derivado do grego *carole* e *choraules*) designava «acompanhar com flauta uma dança de roda» tal como o termo grego *choraules* designava igualmente, além da dança, «tocar flauta acompanhando um coro dançante». Uma das características da *carola* medieval é, pois, o ser ela uma dança de roda aos pares; Curt Sachs, contudo, defendeu o princípio de que a *carola* é, sobretudo, uma dança em grupo. Seja como for, danças em grupo e danças em roda-aos-pares são, ainda hoje, na sua grande maioria, as danças populares portuguesas.

*

Até que ponto os muçulmanos — os mouros — que invadem a Península Ibérica no século VIII e se mantêm

na faixa que hoje é Portugal até ao século XIII, terão influenciado e transformado a música e as danças populares portuguesas é difícil, senão impossível, imaginar e saber. Durante largos séculos minimizou-se a importância da presença dos muçulmanos na Península; depois, exagerou-se tal importância, generalizando-a a todos os campos da cultura e da vida social portuguesas. No território que hoje constitui Portugal, os muçulmanos tiveram uma influência mínima ao norte do Douro e nas regiões montanhosas, já que tal influência se tornou mais sensível na Estremadura, Beira Litoral e Beira Baixa e atingiu o seu máximo nas regiões ao sul do Tejo, particularmente no Algarve. Se ao nível das classes populares o ódio entre cristãos e mouros não foi tão profundo e violento como alguns historiadores e cronistas quiseram fazer ver (nem como o ódio que existiu entre as elites das duas religiões), a verdade é que a arraia-miúda cristã e a arraia-miúda sarracena, não se digladiando senão por coacção político-militar e religiosa, conseguiram até um dado equilíbrio de relações que permitiu uma dada aculturação. E quando se fala de invasão e conquista da Península Ibérica pelos mouros ou árabes convém não esquecer que os constantes contingentes humanos assim designados que iniciaram a conquista da Península em 711 eram constituídos por gentes de várias etnias cujo principal elo de união era a religião maometana; havia uma primordial quantidade de berberes do norte de África, havia turcos, persas, árabes e, até, judeus convertidos ao maometanismo. É conhecida a acção desenvolvida pelos árabes na Península Ibérica no campo da filosofia, das ciências, da agricultura, da construção civil, da literatura, do comércio, da engenharia, etc.; conhece-se, também, a importantíssima

actividade intelectual, literária e artística que desenvolveram em algumas localidades do território português, que foram então importantes centros culturais e artísticos mouriscos; não é, assim, desconhecida uma dada e significativa influência árabe na música erudita, nas artes decorativas e na literatura peninsulares e ainda hoje podemos determinar a herança mourisca no folclore português, sobretudo no folclore da Estremadura, Ribatejo e Beira Baixa e mais preponderantemente ainda no Alentejo e Algarve. É certo que os mouros desenvolveram uma acção política, social e cultural muito mais profunda e maior no sul da Espanha — onde, de resto, permaneceram até ao século XV — do que no sul de Portugal; daí que no folclore andaluz de hoje se verifiquem ainda tantos elementos mouriscos e árabes, particularmente na música, nas danças e na poesia populares. Que as danças dos judeus e dos mouros de Portugal eram apreciadas pelos cristãos atesta-o o facto de uns e outros terem sido autorizados a integrar com as suas danças — as «judengas» e as «mouriscas» — as grandes procissões religiosas católicas e, até, a participar nas festas cívicas e populares dos cristãos. Que tais danças terão influenciado as danças populares dos cristãos não é — por razões de ordem antropológica, sociológica e etnológica — difícil de aceitar e é até fácil de entender se tivermos em conta as descrições de alguns visitantes estrangeiros dos séculos XV e XVI e alguns relatos históricos. Acerca do regozijo popular pela vitória de D. Afonso IV na batalha do Salado, Frei Amador de los Rios referiu-se nos seguintes termos: «Era tão singular o regozijo da grei judaica na recepção do vencedor do Salado que parecia que, dada a sua contribuição material para tão alta empresa, chamava a si a glória que aquele

conquistara para todo o reino. Tão espantoso foi o alvoroço dos judeus que, a partir daquela ocasião, passou a ser obrigatória para todas as alfamas de Portugal o irem com as suas *thoras*, música e cantares, a saudar os reis que regressavam de alguma expedição gloriosa ou passavam simplesmente pelas vilas onde moravam»¹⁷. As Ordenações Afonsinas, de 1446, determinavam que as comunidades judaicas deviam concorrer com «danças, guignolas e trebelhos» para as recepções reais. «A participação judaica em todas as funções que exigiam acção coreográfica parecia ser imprescindível, dela nos falando explicitamente Gil Vicente, mesmo depois de consumada a expulsão barbaramente decretada por D. Manuel. Entre nós, esta actividade dos judeus torna-se de tal modo característica que servirá de pretexto vexatório de toda a raça quando os cristãos se empenham em denegri-la. (...) De forma similar, as danças de mouros se transformam em danças *contra* os mouros. A princípio, são autênticas danças de mouros, e de mouras, e aplaudidas como tais, sendo assinaláveis as actividades dos jograis e jogralescas árabes na Península, chamados a participar nas festas da Igreja ao lado dos judeus. (...) Mas estas danças vão-se progressivamente transformando em jogos pírricos e danças de espadas, mais ou menos evocativas do ciclo carolíngio, em que os mouros são obrigados a figurar para sofrerem a humilhação de uma ensaiada vitória cristã»¹⁸.

Também Ruy de Pina, na sua *Croniqua delrey Dom Joham II*, ao descrever os grandes festejos cortesãos e populares realizados em Évora, em 1490, por ocasião do casamento do príncipe herdeiro português D. Afonso com a princesa herdeira castelhana Dona Isabel, filha dos Reis Católicos, nos diz que foram a Évora das «*Mourarias do*

Reyno todolos Mouros e Mouras que soubessem baylar, tanger, cantar». Tratava-se, certamente, de uma tradição já bem arraigada entre nós, pois que o mesmo D. João II, cinco anos após ter subido ao trono determinou que «*os Judeus e Mouros andem por a cidade com alegrias e cantares, e asy homeës como molheres, que forem de sorte para folhas*». Segundo Teófilo Braga, os *bailes mouriscos* eram danças que simulavam combates contra mouros que se executavam nas cerimónias da ordenação de cavaleiros.

Os termos «mourisca» e «judenga» são usados pelos cronistas com vários significados. As mais antigas referências dos cronistas levam-nos a crer que «mouriscas» e «judengas» eram as danças que os mouros e os judeus, respectivamente, estavam autorizados a executar no fim do préstito das grandes procissões de certas festividades cristãs como, por exemplo, a do Corpus Cristi, de tanta pompa e tão grande solenidade na Idade Média. A Igreja proibiu no século XII a inclusão de «mouriscas» e «mouriscadas» nas procissões; contudo, entre nós e passado o momento histórico de combate aos mouros, tais danças voltaram a praticar-se e a inserir-se em algumas grandes procissões desde que mouros e judeus se não misturassem com o préstito dos cristãos. Por «mouriscas» e «mouriscadas» são igualmente designadas as danças dramáticas que nos autos carolíngios e de cavalaria simulavam o combate entre mouros e cristãos. Tendo caído em desuso, a partir do século XVIII, a representação de muitos desses autos — conquanto a representação de alguns, como, por exemplo, o *Auto da Floripes* e o *Combate de Turcos e Cristãos* tenha chegado aos nossos dias — deles se manteve, contudo, a parte coreográfica, designada precisamente por «mourisca».

Mas «mourisca» é igualmente uma dança social e de diversão que entre nós esteve muito em voga no século XVI, havendo até em Lisboa, nessa época, escolas de «ensinar a mourisca» conforme nos informa Laura Viterbo referindo-se a um manuscrito de uma «Estatística de Lisboa»¹⁹. A moda de dançar à maneira dos mouros ou de copiar as danças mouriscas devia estar bem arreigada nos nossos usos e costumes pois D. João II distinguiu alguns «bailadores de mouriscas» e o mesmo aconteceu ainda no reinado de D. João III que agraciou o «bailador de mourisca» Francisco Teixeira²⁰. Tal moda foi peculiar a outros países; ficaram célebres, em Inglaterra, as «*morris dances*» e na Itália as «*morescas*», umas e outras de origem duvidosa pois há especialistas que as consideram originárias das danças dos turcos (por vezes designados também, e particularmente entre nós, por «mouros») e outros que filiam a sua origem na adaptação das danças dos mouros em voga na Península Ibérica nos séculos XV e XVI. E Luís Chaves considera que a velha dança portuguesa a *cativa* era «uma dança de oito moiros agrilhoados a bailarem à mourisca, uma mourisca *latu sensu*»²¹.

Como seriam, do ponto de vista musical e coreográfico, estas danças dos judeus e dos mouros portugueses da Idade Média e dos séculos XV e XVI não o sabemos. Do que não podemos duvidar é que umas e outras terão seguramente influenciado as danças populares portuguesas — embora desconheçamos em que aspectos e pormenores — e, possivelmente, delas ainda haverá algumas reminiscências em algumas das nossas danças populares de hoje, reminiscências impossíveis de precisar.

As danças simulando combates e lutas entre mouros e cristãos que faziam parte das representações dos autos carolíngios e de cavalaria, de certo modo chegaram aos nossos dias, quer integradas no *Auto da Floripes* e nos autos *Combate de Turcos e Cristãos* e *Turcos de Crasto* que todos os anos se representam, respectivamente, na aldeia das Neves (Viana do Castelo), Quelfes (Olhão) e Ribeira (Ponte de Lima), quer desintegradas da representação teatral e, embora desfiguradas, apenas como cerimonial (mas designadas de «mouriscas»), ainda hoje em uso em algumas localidades do norte do país (Penafiel), da Beira Baixa e dos Açores. No primeiro caso trata-se de «danças dramáticas» e no segundo antes de danças folclóricas do que de danças populares, já que são danças cerimoniais de origem dramática e não danças de diversão.

É curioso notar que não floresceram em Portugal as chamadas «danças litúrgicas» tão peculiares em outros países da Europa e até mesmo em Espanha. Postas de parte a liturgia bracarense e outras liturgias locais reformadas nos séculos XI e XII pelos frades beneditinos e cistercienses vindos da Borgonha e Aquitânia, não possuímos documentos que nos informem acerca do uso de danças integradas no ritual litúrgico que a partir de então se tornou profundamente austero. «E a ausência entre nós de uma tradição deste tipo ainda mais terá contribuído para a força da efloração lúdica popular — paradramática e paracoreográfica — em torno das igrejas, pois esta não encontrou pela frente a regra de um ritual estabelecido nem se atrofiou sob o peso de anátemas. É aliás curioso notar que mesmo sem o elemento unificador de uma liturgia, os costumes populares acrescentados à ordem religiosa se apresentam de certo modo

homogéneos para todo o País, acabando por ser aceites e incorporados em alguns regimentos eclesiásticos»²².

Em contrapartida, as grandes procissões religiosas que tão grande esplendor tiveram entre nós na Idade Média, particularmente a do *Corpus Christi*, incluíam grande número de danças, muitas delas de carácter dramático, quase todas elas a cargo das corporações; porém, não se tratava, é óbvio, de danças litúrgicas.

*

Uma vez que as danças do povo são matéria específica do âmbito do folclore, parece lógico que o seu estudo genérico e o estudo particular das suas origens sejam feitos paralelamente com outras expressões do nosso folclore. Sem dúvida que assim é; mas tão importante como esse estudo comparativo é, igualmente, o estudo de outras expressões culturais e artísticas nacionais de feição erudita — como a poesia e a música trovadoresca — em cujas origens elementos populares jogam, também, um papel de particular importância.

Embora na estrutura coreográfica das danças populares portuguesas de hoje já muito pouco ou quase nada reste de elementos bailatórios medievais (pois foram profundamente transformados no final do século XVIII e ao longo do século XIX) não podemos deixar de recorrer à poesia e à música portuguesas da Idade Média se desejarmos procurar desvendar as origens das danças do nosso povo.

Dado que nos alvares da nacionalidade portuguesa — séculos XII e XIII — a poesia estava intimamente ligada à música e esta à dança, o estudo da poesia galaico-portuguesa (como, de resto, já vimos) pode trazer-nos

algumas achegas para o estudo das danças populares portuguesas e suas origens.

Ora, sabendo-se que nessa época não havia ainda uma profunda separação entre a vida e a mentalidade da gente do povo e a vida e a mentalidade da nobreza e do clero e sabendo-se, igualmente, como as culturas judaica e moura cederam importantes elementos ao lirismo galaico-português, podemos crer, com todas as possibilidades de não errar, que as expressões bailatórias dos judeus e mouros terão, de certo modo, influenciado os danças populares e palacianas portuguesas da Idade Média. Sobretudo as dos mouros, dado que, como José Hermano Saraiva opina, «a influência cultural dos árabes revela-se principalmente em três aspectos: a formação da população *moçárabe*, a permanência da população *mudéjar* e os contactos com os grandes centros da cultura árabe. O moçárabe era o cristão que, continuando a viver nas regiões caídas sob o poder sarraceno, conservava a antiga religião, mas mudara tão completamente a sua maneira de viver que já parecia um árabe. A aculturação verificara-se no idioma, no vestuário, na alimentação, nas técnicas do trabalho, nos costumes pessoais, não sabemos até que ponto na mentalidade e até na identidade física. D. Afonso Henriques não distinguia os Moçárabes dos Muçulmanos. (...) O termo *mudéjar* significa, etimologicamente, o árabe que se submete, mediante algum acordo ou ajuste, ao domínio cristão (no século XVI, essa mesma ideia é dita pela expressão *mouro de pazés*)»²³. E quanto aos judeus — obrigados pelos árabes e pelos núcleos cristãos do Próximo Oriente a abandonar a sua pátria em grandes contingentes — começaram eles a fixar-se na Península Ibérica ainda durante a presença dos romanos e constituíam já uma numerosa comunidade na

época visigótica, comunidade largamente ampliada no século XII quando, violentamente perseguidos nas regiões dominadas pelos árabes, procuravam refúgio nos Estados cristãos, onde, de resto, eram bem acolhidos. D. Afonso Henriques, seguindo a política de Afonso VI de Leão e Castela, favoreceu-os largamente e serviu-se deles não só na formação de quadros da administração como também na luta contra os mouros; e, apesar de segregados pelas populações cristãs, nem por isso deixavam de com eles comerciar e ter relações de vária ordem.

Como dissemos, na génese do lirismo galaico-português, a par de outras contribuições, o contributo mouro e, também, embora em menor escala, o judaico, são particularmente importantes. «A produção literária (com excepção da dos conventos) foi, durante o século XIII, exclusivamente oral e aprendida pelo ouvido. A poesia servia para ser cantada e o canto, que era musicado, servia para alegrar as danças. (...) Até meados do século XIII talvez não houvesse grandes diferenças entre a poesia da gente grada e a poesia do povo. As *cantigas de amigo* (chama-se assim porque nelas fala a voz feminina que se dirige ao seu amigo) são de raiz popular e representam talvez uma confluência das culturas cristã, moura e judaica originada em época remota: os temas populares, rústicos e marítimos da Galiza exprimem-se na toada das *Kharyas*, cantilenas árabes assimiladas pelos Judeus»²⁴.

Dâmaso Alonso estudou com profundidade estas *carjas* hebraicas chamando a atenção para a sua importância na génese do lirismo galaico-português. Com efeito, a cantiga paralelística galaico-portuguesa tem, na sua estrutura, um aspecto profundamente bailatório, como, de resto, Menéndez Pidal e Rodrigues

Lapa defendem. «O paralelismo, pelo seu carácter mecânico e um pouco pueril, servia bem o propósito da bailada, mas não se ajeitava às exigências de uma poesia de mais alto coturno»²⁵.

Não repugna, bem pelo contrário, crer que as cantigas de amigo, as bailadas e as barcarolas, para além de cantadas, fossem dançadas. Na poesia dos cancioneiros as referências, alusões e convites à dança são inúmeros, tal como inúmeras são as cenas de dança, quer popular quer palaciana, representadas nas iluminuras dos cancioneiros e dos «Livros de Horas».

Através de tais iluminuras podemos facilmente concluir que em Portugal existiram os dois tipos característicos de danças medievais peculiares ao resto da Europa: a «dança baixa» e a «dança alta». As designações de «alta» e «baixa» referem-se, evidentemente, à elevação ou não elevação dos passos. Na «dança alta» incluíam-se todas as danças de salto e sapateado, de grandes voltas, de amplos movimentos dos braços e das pernas, ou seja, as danças do povo; o grupo da «dança baixa» é constituído pelas danças palacianas e de corte, sem saltos nem bruscos movimentos do corpo, de cerimoniais gestos dos braços e das pernas, com movimentos de pés que mal se elevam no chão. Como é habitual, as formas populares, de um lado, e as formas palacianas e eruditas, de outro lado, interinfluenciaram-se, não custando a crer que a «dança baixa» dos nobres e cortesãos e a «dança alta» da plebe, do povo, se tenham interinfluenciado. Grande número de danças palacianas dos séculos XIV, XV e XVI são harmoniosas e elegantes estilizações de danças populares, campesinas. É porque as classes populares sempre tiveram uma tendência para copiar (e assimilar, adaptando à sua maneira de ser) os usos e

costumes, as maneiras dos escalões sociais que lhes são imediatamente superiores, não custa também a crer que a criadagem que servia a nobreza lhe copiasse as suas danças e as levasse até ao povo; por outro lado, as relações de convívio entre jograis, segreiros e trovadores parece não terem sido assim tão distantes e separadas como alguns historiadores têm pretendido fazer acreditar. Há inúmeras composições poéticas de trovadores com um profundo saber popular, campesino.

É de aceitar que os jograis — muitos deles vindos de outros reinos ibéricos e de França, com larga e demorada passagem por Navarra, Aragão, Leão e Castela — tenham influenciado as danças do povo português, dançando para ele ou ensinando-lhe algumas danças estrangeiras que ele logo terá assimilado e fundido com as suas próprias danças.

*

Um factor que terá ajudado a consolidar e dar fisionomia e carácter próprios às danças populares portuguesas terá sido a «festa», quer a popular quer a cívica e a real.

É conhecida a importância que as «festas» tinham entre nós nos séculos XIV, XV e XVI e sabe-se como então a nobreza participava da festa popular tal como o povo participava igualmente da festa real e da festa cívica, esta especialmente a ele dedicada.

O que Jean Jacquot escreveu sobre a festa real — *la fête princière* — na França, nos Países Baixos, na Itália e na Alemanha, também, de certo modo, se pode aplicar a Portugal: «As festas (...) formam um conjunto demasiado heterogéneo do qual não estão excluídos os elementos

religiosos, aristocráticos e folclóricos, porque se havia festas reservadas à nobreza e onde o povo apenas era admitido como espectador também acontecia que a nobreza ia divertir-se com o povo»²⁶.

No final da Idade Média e nos séculos XVI e XVII a «festa cívica» confunde-se com a «festa real», já que uma e outra comemoram factos reais de repercussão nacional: casamentos e nascimentos reais, vitórias militares, etc. Só a partir da Revolução Francesa a festa cívica se afasta da vida e dos acontecimentos da corte para comemorar acontecimentos nacionais, referentes a toda a nação.

De outras características se reveste a «festa popular», que é sobretudo e eminentemente, uma festa tradicional. Com efeito, enquanto a «festa real» não se repete, pois que comemora um acontecimento em cima da hora do mesmo, a «festa popular» repete-se em datas certas. Muitas festas populares pagãs foram transformadas em festas cristãs no decorrer da Idade Média: as «maias» parece serem as festas que os romanos organizavam em honra de Vénus e com as quais comemoravam o advento da Primavera, cantando o amor e a floração dos campos e que a Igreja transformou em «festa das cruces» de flores; a festa de S. João (a 24 de Junho) cujo momento mais alto são as fogueiras da noite da véspera, não é senão a grande festa com que o mundo pagão assinalava o solstício de verão; o costume tão arreigado entre nós e ainda hoje tão praticado em tantas aldeias portuguesas de queimar um tronco de árvore na noite de Natal (de 24 para 25 de Dezembro) parece ser uma reminiscência da festa pagã do solstício do inverno; o próprio Carnaval — período em que a Igreja dos primeiros séculos de Cristianismo permitia certos excessos — não é senão uma herança de velhas festividades em honra de Dionísio.

Ao longo da Idade Média, a festa popular, com toda a sua milenária herança pagã de ritos primitivos, permitiu ao povo não esquecer, por completo, arcaicas danças que, de uma maneira ou de outra, foi transformando ao mesmo tempo que esses ritos se foram aculturando.

*

Não podemos, também, deixar de ponderar na influência exercida nas danças populares portuguesas pelos povos com quem a nossa gente, a partir do início da Expansão, mais de perto contactou. Os marinheiros e a soldadesca que pelo mundo fora andavam largos meses e, às vezes, até anos, ao regressar à Pátria traziam consigo as danças exóticas dos povos ultramarinos por onde andavam, danças que difundiam entre a sua e nossa gente e que logo eram assimiladas e transformadas. O mesmo acontecia com os escravos que, mesmo fixados em Portugal, não abandonavam as suas danças que o nosso povo logo copiava e assimilava. A partir do século XVI com os escravos vindos de África e depois, no século XVIII, com a criadagem e os escravos negros vindos do Brasil, as danças populares portuguesas conquistam novos ritmos, novos passos, novos movimentos que muito alteram a sua fisionomia tradicional.

*

As transformações sociais e sociológicas consequentes do liberalismo e o próprio progresso técnico que caracterizou o século XIX têm uma profunda repercussão em determinados aspectos dos usos e costumes do povo. O século XIX é, de certo modo, um momento senão de

viragem pelo menos de grandes alterações no folclore português, alterações que se repercutem particularmente não só no vestuário como também na música, nas danças e no teatro populares. Grande número de canções para bailar e de danças populares portuguesas de hoje são, do ponto de vista quer musical quer coreográfico, canções e danças burguesas estrangeiras importadas no século passado e assimiladas pela nossa gente à sua maneira e à sua personalidade.

*

Com a sua fisionomia caracterizadamente oitocentista, nem por isso, em muitos aspectos, as danças populares portuguesas de hoje perderam por completo a sua originalidade, a sua feição nacional: se o povo ainda hoje as baila — e a verdade é que as vai bailando cada vez menos — é porque nelas se encontra e elas exprimem muito de si próprio. E até mesmo quando já não as baila mas só as vê bailadas, também nelas se encontra e elas lhe falam à sua sensibilidade: não é por mero acaso ou simples moda que os ranchos e grupos folclóricos — que tantas vezes tão inconscientemente desvirtuam as verdadeiras danças populares — gozam de tão grande apreço das populações locais e os festivais folclóricos que ao longo do ano se realizam por todo o País conglomeram muitos milhares de espectadores. E na emoção com que, no estrangeiro, os emigrantes assistem às exibições dos ranchos folclóricos que os visitam existe algo mais e de mais profundo do que um simples sentimento de saudade.

Originárias de arcaicas civilizações e antigas culturas pagãs e primitivas, moldadas por factores culturais

hispano-godos e por um mundo espiritual, cultural e social construído e imposto pela Igreja, miscigenadas de elementos judaicos e mouriscos e, mais tarde, de elementos exóticos ultramarinos, influenciadas por elementos palacianos e eruditos, aculturadas (por via burguesa) por danças estrangeiras — nem por força deste complexo etno-cultural as danças populares portuguesas de hoje deixam de possuir a sua fisionomia e o seu carácter próprios, deixam de ser originais e bem expressivas do povo que as reteve, transformou e ainda executa.

III / CLASSIFICAÇÃO DAS DANÇAS POPULARES PORTUGUESAS

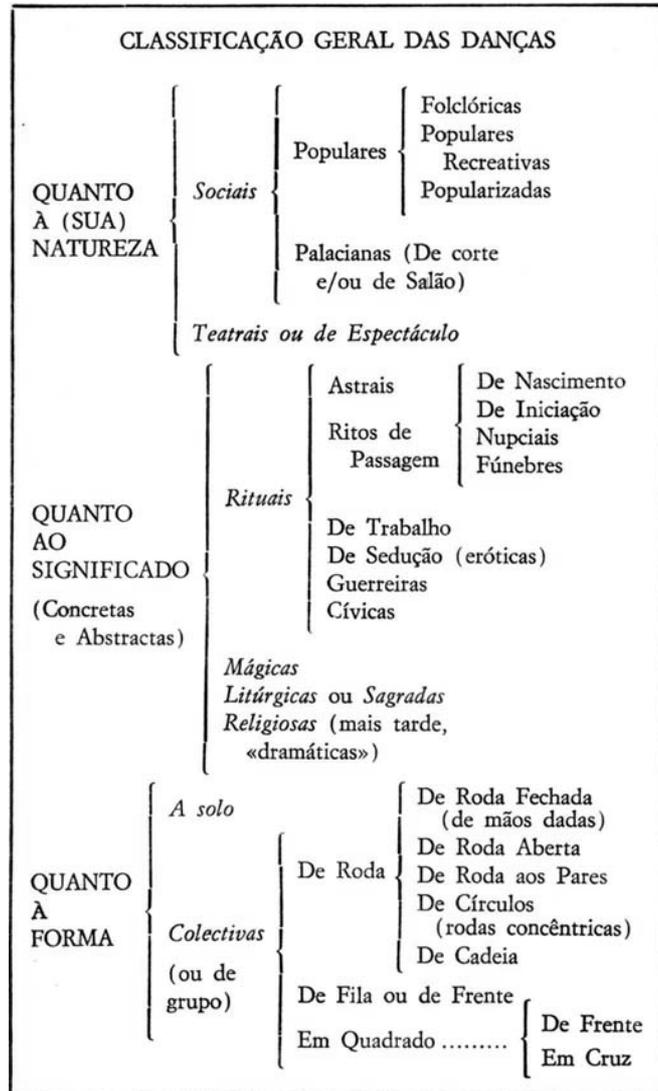
Um quadro geral ou uma classificação geral das danças — desde a pré-história aos nossos dias — tem sido tentado, com maior ou menor sucesso, com maior ou menor rigor científico, por alguns especialistas mundiais. Infelizmente, não existe ainda uma classificação geral das danças que não peque neste ou naquele aspecto, que possa ser considerada, dos pontos de vista antropológico e histórico, inteira e totalmente completa e aceitável. Entre os que tentaram uma tal classificação avulta, à frente de todos, o antropólogo e etno-musicólogo alemão Curt Sachs que na sua importante e exaustiva *História da Dança* nos apresenta a melhor, a mais profunda e científica classificação das danças, embora não tenha sistematizado tal classificação. No mesmo campo, com maiores ou menores reservas, mas, por vezes, aprofundando determinados aspectos, distinguem-se igualmente Maurice Louis, Pierre Conte, Max von Boehm e poucos mais.

A falta de uma classificação devidamente sistematizada é lamentada por todos aqueles que, de uma maneira ou de outra, se dedicam ao estudo da dança nos seus vários aspectos; e apesar do valor da classificação apresentada

por Curt Sachs, em 1933, no seu trabalho atrás referido, a verdade é que a antropologia cultural, a etnologia e a arqueologia têm-se desenvolvido de tal forma nos últimos cinquenta anos que, para os coreólogos e folcloristas actuais, isto é: dos dias de hoje, aquela classificação — que, de resto, é ainda a que mais pistas de investigação concede — enferma de algumas lacunas e apresenta aspectos já hoje ultrapassados. Daí que muitos especialistas da dança, etnólogos e folcloristas se tenham visto forçados a elaborar, como base e método de investigação, análise e trabalho pessoais, as suas próprias classificações sem, contudo, se aventurarem a dar-lhes publicidade ou a considerá-las definitivas. É o que nos acontece.

Forçados assim, a estabelecer a nossa própria classificação — digamos: uma classificação para uso pessoal — não a consideramos perfeita nem a necessária, mas sim e apenas, para nós próprios, a mais útil e lógica. Partimos, evidentemente, das classificações não sistematizadas nem muito completas mas sérias de Curt Sachs e de Maurice Louis. Com todas as reservas que lhes pomos, com todos os óbices, lacunas e defeitos de que — e disso estamos convictos — enfermam, aceitando as observações que nos façam, ousamos dá-la aqui única e simplesmente porque entendemos ser útil ao leitor apresentar-lhe um quadro que o ajude a situar antropológicamente as danças populares em geral e as danças populares portuguesas em particular.

Assim, pedimos aos especialistas que nos perdoem a ousadia e ao leitor comum que não aceite esta nossa tentativa de classificação das danças como perfeita, indiscutível e radical. Trata-se, apenas, de uma tentativa de ponto de partida metodológico.

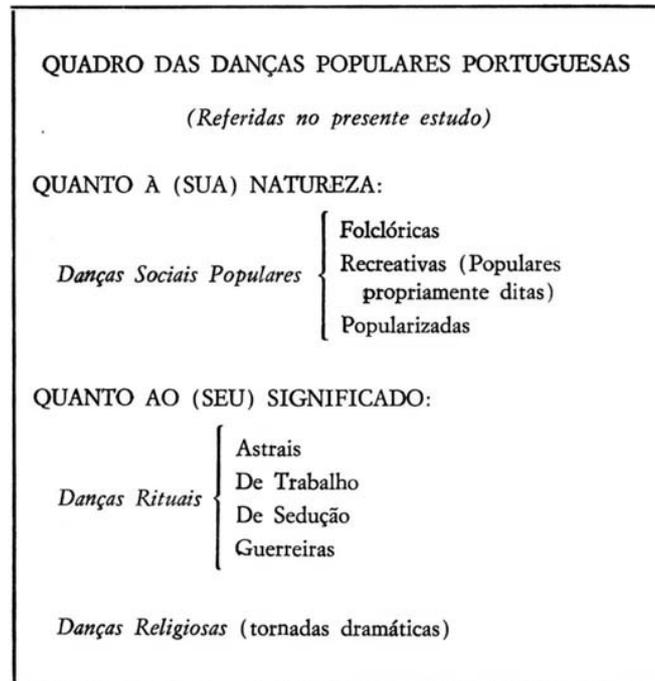


Perante o quadro que acabamos de apontar como mera tentativa de uma possível classificação geral das danças, facilmente concluiremos que, num trabalho da índole do presente, sobre as danças populares portuguesas, o que mais particularmente nos interessa é observá-las e determiná-las «quanto à sua natureza» apenas no seu aspecto de «danças sociais» e «quanto ao seu significado».

Se de um trabalho exaustivo ou de específico aspecto técnico-coreográfico se tratasse, é evidente que nos interessaria, igualmente e sobremaneira, encarar tais danças «quanto à sua forma».

E no que se refere ao seu «significado» (ou seja: à sua simbologia) recordamos que não só nos falta documentação precisa e pormenorizada sobre os vários tipos de «danças rituais» e «danças mágicas» que seguramente foram praticadas e pertenceram ao substracto cultural dos povos que habitaram o actual território português antes da fundação da nacionalidade e de que, étnica e culturalmente, o povo português é descendente, como também nunca entre nós existiram «danças litúrgicas» e que são já hoje muito raros os casos de «danças religiosas».

Nesta ordem de ideias apenas encararemos aqui: *a)* no que se refere à natureza das danças, as «danças sociais populares» nos seus três aspectos, já que, como é óbvio, no presente trabalho não nos interessam as «danças teatrais ou de espectáculo» nem as «danças sociais palacianas»; *b)* no que se refere ao significado (simbologia) das danças, algumas «danças rituais» que ainda apresentam reminiscências de «danças astrais», «danças de trabalho», «danças de sedução» e «danças guerreiras».



Danças sociais populares

«Danças sociais» são todas aquelas danças que correspondem a (ou têm) uma «função social» meramente recreativa, sem qualquer significado ritualista, mágico, litúrgico ou religioso. Como danças de mero divertimento que são, podem ser «populares» ou «palacianas». De certo modo, também, os vários tipos de «danças rituais» e as «danças mágicas», as «danças litúrgicas» e as «danças religiosas» são sociais; trata-se, contudo, de danças que obedecem a um determinado significado.

A designação de «danças populares» e «danças palacianas» corresponde à divisão que habitualmente aplicamos às danças da Idade Média e dos séculos XV a XVIII, ou seja, «danças altas» («dança alta» = danças populares) e «danças baixas» («dança baixa» = danças palacianas), a que já atrás fizemos alusão. Da Idade Média ao século XVI, por «danças palacianas» entendia-se serem as «danças de corte», as danças da aristocracia; a partir do século XVI, dada a preponderância social que a burguesia endinheirada passa a ter, as «danças palacianas» são, igualmente, as danças da alta e média burguesia; são, portanto, as chamadas «danças de salão».

De uma maneira geral, os hábitos sociais e os modos de vida da aristocracia e da burguesia — pelo menos da alta e média burguesia — são internacionais; tal como a moda ou a música, a aristocracia e a burguesia de cada país seguem os padrões internacionais. Na própria música, embora haja escolas nacionais bem identificadas nos séculos XV, XVI e XVII, a verdade é que houve sempre momentos em que uma ou outra escola nacional influenciaram poderosamente a música da grande maioria dos países da Europa. Não será, pois, despropositado, crer que a aristocracia e a burguesia portuguesas do final da Idade Média e dos séculos XVI e XVII tenham dançado, como o resto da Europa, *branles* e *courantes*, *allemandes* e *galhardas*, *pavanas* e *sarabandas*, *gigas* e *bourrées*, tal como depois bailaram *rigaudons* e *passepieds*, *minuetos* e *gavottes*, *valsas*, *polcas* e *mazurcas*, etc. Mas para o presente trabalho — cujo assunto principal é as danças populares portuguesas — não nos interessa aqui focar as danças palacianas.

Atendamos, pois, às «danças sociais populares» (nos seus três aspectos) que o povo português outrora bailou

ou ainda hoje baila. E não sendo este trabalho um compêndio da arte de dançar, dispensar-nos-emos de aqui descrever a forma, a maneira de bailar cada uma dessas danças a que iremos fazer alusão.

Danças folclóricas

Partindo do princípio, como já referimos no capítulo I, de que «danças folclóricas» são as que correspondem a factos tradicionais peculiares às sociedades primitivas, os quais, de uma maneira ou de outra, chegaram (embora já desligados do seu significado original) até aos nossos dias, portanto não integralmente mas através de elementos reminiscentes, as «danças folclóricas» confundem-se com, ou são por vezes, «danças rituais», a que mais adiante nos referiremos. São expressão rítmico-gestuais ritualistas que o homem primitivo praticou para exprimir a sua alegria ou a sua tristeza, o seu amor ou o seu ódio, para se dirigir às suas divindades, para prestar culto à Natureza, às Forças do Universo e aos seus Deuses e Heróis, para contactar com os seus antepassados através do culto dos mortos, para celebrar o advento das estações, fenómenos cósmicos ou acontecimentos referentes ao grupo (família ou clã, clãs ou tribo, tribos ou nação), para interferir na própria Natureza, etc. Cada uma dessas danças assentava numa determinada estrutura ritualista pré-estabelecida (e de geração em geração fixada pelo uso) sem a qual não se tornariam operantes, significativas.

Nada sabemos acerca das danças dos povos autóctones da Península Ibérica, quase nada sabemos acerca das danças dos povos celtibéricos, pouco ou

quase nada sabemos acerca das danças dos lusitanos senão que eram uma «função» ritualista e social muito importante para eles.

Neste sentido em que entendemos as «danças folclóricas» poderemos apenas crer que reminiscências delas talvez ainda permaneçam em determinados aspectos de algumas expressões coreográficas do povo português: na *Dança dos Pauliteiros*, de Miranda do Douro; na *Dança da Tranca*, de Silvares e de Verdelhos (Fundão, Beira Baixa); na *Dança da Genebres*, de Lousa (Beira Baixa); em algumas brincadeiras e jogos carnavalescos (por exemplo: a *Rebolada* (do Cercal, Valença do Minho) e a *Serração da Velha* de tantas localidades; nas *Orvalhadas e Fogueiras de S. João* de quase todo o país; na *Festa dos Rapazes*, de várias localidades do distrito de Bragança; e pouco mais. Convém, contudo, não esquecer que todas estas expressões coreográficas já hoje não são danças integrais, completas, mas são, sim, apenas reminiscências de milenárias danças ritualistas cuja origem se perdeu e, muitas delas, resultantes da transformação e fusão de vários ritos e cultos. Só por isso, por esse seu aspecto de reminiscências ritualistas, mágicas e culturais, as poderemos considerar «danças folclóricas».

Danças Populares Recreativas

Como já referimos, no grupo das «danças sociais populares» incluímos três tipos de danças: as «folclóricas», as «recreativas» e as «popularizadas». De uma maneira geral, quase toda a gente confunde «danças folclóricas» com «danças recreativas». Contudo, por «danças recreativas» (que, afinal, são as danças populares propriamente ditas) designamos toda aquela infinidade

de danças praticadas pelo povo que as inventou sem qualquer significado ritualista, mágico, religioso ou cívico, que as inventou para sua mera diversão, por simples passatempo.

Tal como as «danças palacianas» (que sendo «danças sociais» também são «recreativas»), as «danças populares recreativas» são eminentemente sociais não só porque são uma «função social» mas também porque todas elas (cada uma por si) correspondem a realidades sócio-culturais.

No que se refere às «danças populares recreativas» portuguesas teremos que as dividir seguindo um princípio histórico: as que o povo bailou outrora e caíram em desuso e as que o povo ainda hoje baila.

Através dos cronistas — oficiais e não oficiais —, dos cancioneiros, da literatura dramática, de relatos históricos e de obras e documentos de vária ordem, sabemos que o povo português outrora bailou um grande número de danças de que apenas conhecemos os nomes mas cujas estruturas rítmico-musical e coreográfica desconhecemos. Entre tais danças destacaremos: o *vilão*, a *chacota*, a *bailia*, a *barcarola*, a *mourisca* (não confundir com a dança religiosa do mesmo nome) ou *baile mourisco*, a *judenga*, o *serau*, a *folia*, a *fofa*, as *pelas*, o *bailharote*, a *chacoína*, o *filbote*, a *gítana*, o *cheganço*, a *xácara*, o *lundum*, o *ladrão*, as *modinbas*, o *outavado* (que parece, antes, ser uma dança palaciana portuguesa do século XVIII) e tantos mais. Como se bailavam tais danças? Qual a sua estrutura rítmico-musical? Qual o seu esquema coreográfico? Eis incógnitas que se manterão enquanto não se der o «milagre» da descoberta de documentos que nos habilitem a chegar a conclusões. De todas estas danças populares recreativas de outrora que o nosso povo deixou de bailar poderemos supor, por dedução filológica, que a *chacoína* talvez se assemelhasse à

chaconne de origem espanhola ou, possivelmente, italiana, que não à *chaconne* francesa dos séculos XVII e XVIII, e podemos imaginar, pela sua proximidade no tempo e pelos textos musicais deles existentes, como seriam o *lundum* e as *modinhas* de origem afro-brasileira, tão populares entre nós no século XVIII. Mais sorte temos, por exemplo, com algumas danças populares antigas que chegaram até nós como a *xotiça* e o *passo-a-quatro* que ainda vimos bailar há pouco na Estremadura e que, quanto a nós, se trata de uma assimilação, respectivamente, da *scotish* inglesa e do *pas-de-quatre* francês, ambos do século passado. Mas, nestes casos, quer a *chacóina*, a *xotiça* e o *passo-a-quatro* quer o *lundum* e as *modinhas* não serão «danças recreativas» mas sim «danças popularizadas».

Entre as «danças recreativas» que o nosso povo ainda hoje baila destacaremos: o *vira* (nas suas inúmeras modalidades), o *fandango*, a *gota*, o *corridinho*, a *chula*, as *saías*, o *bailarico*, o *verde-gaio*, a *cana-verde*, a *tirana*, o *malhão*, a *ciranda*, o *regadinho*, a *farrapeira*, a *ferrapeirinha*, a *romaldeira*, a *ribaldeira*, o *estalado*, o *lambão*, a *viloa*, o *real das canas*, o *enleio*, a *carreirinha*, o *chicote*, os *reinados*, o *puladinho*, o *mercadinho*, o *tope*, a *redondinha*, o *chegadinho*, o *salto em bico*, os *balbos de cadeia*, os *balbos de roda*, os *bailbes campaniços*, a *vareira*, o *tareio*, o *indo eu*, a *Tia Anica de Loulé*, o *Ponha aqui o seu Pézinho* e tantas mais. Muitas destas danças não são senão «brincadeiras» ou «jogos coreográficos»; e outras, ao ganharem, por vezes, a estrutura musical original para se adaptarem a ritmos musicais estrangeiros — a valsa, a polca, a mazurca, as marchas, os galopes, etc. — deixaram de ser «danças populares recreativas» para se tornarem «danças popularizadas».

A classificação e o estudo profundo das danças populares portuguesas estão ainda por fazer e só poderão ser feitos num trabalho de equipa em que o coreólogo e o musicólogo se dêem as mãos. Urge, quanto antes, recolher — gravando e filmando — todas as danças que o nosso povo ainda baila e depois classificá-las a partir de um critério musical. O povo baila grande número de danças a que dá inúmeros nomes mas que musical e coreograficamente não são senão viras ou verde-gaios, chulas ou malhões, corridinhos e marchas, etc. Por exemplo: o *fandango serrado* (Ganfei, Valença do Minho) tal como a *serrinha* ou o *espanhol* (Arcos de Valdevez) são viras; o *picadinho* (Vila Verde), a *lima*, o *sapatinho*, o *valentim* são *malhões*; e até a *vareira*, para Pedro Homem de Mello, bom conhecedor das danças nortenhas, não é senão um *malhão*; e a *gota*, tal como algumas *tiranas* (a do lugar do Corvo, Arcozelo e a de Vila Nova de Gaia) não são senão *viras* ²⁷.

Danças popularizadas

Mais difíceis de caracterizar são as «danças popularizadas» que muitas pessoas — por desconhecerem esta designação — tomam por danças genuinamente nacionais considerando-as, também erradamente, folclóricas. Tal como já não há raças puras também não há culturas puras nem qualquer expressão folclórica que, de uma maneira ou de outra, não seja resultado de uma aculturação. A autenticidade nacional e a autêntica origem de uma dada expressão folclórica são muito difíceis de determinar. Os povos, uns mais outros menos, não têm vivido totalmente isolados ao longo da sua história. As aculturações são fenómenos antropológicos e

sociológicos indiscutíveis. Todas as culturas recebem e dão simultaneamente. A exigência de rigor na origem e na autenticidade nacional, étnica, de uma dada expressão de cultura é sempre algo anacrónico; procurar uma cultura sem qualquer contributo alheio é, além de ridículo, impossível: só numa pré-história muito recuada, possivelmente até só entre os homens das cavernas dos períodos pré-paleolíticos terá havido culturas puras, autenticamente originais. Mas será que, em termos antropológicos, se poderá falar de culturas anteriores ao paleolítico?

Considerando que todos os povos e todas as culturas dão e recebem simultaneamente, os antropólogos e os etnólogos acordaram há poucos anos num princípio que, mais do que cientificamente aceitável é, pelo menos, cómodo: tudo aquilo que um povo recebe de outro povo, assimila à sua maneira de ser e mantém pelo menos há cem anos passa a ser próprio desse povo embora a sua origem não esteja nele. Para testemunhar aquele princípio poderemos apontar alguns exemplos: não podemos hoje deixar de considerar o *corridinho* do Algarve uma dança popular portuguesa só porque a actual base da sua estrutura musical vem de polcas e mazurcas ou polcas amazurcadas — ritmos musicais de proveniência popular germânica, por via burguesa divulgados em todo o mundo ocidental nos princípios do século passado; grande número dos *virus* que se bailam em todo o país são valseados e valseado é o bellissimo *vira valseado* de Moldes; as camisas e as ceroulas dos pescadores da Nazaré ou da Póvoa do Varzim (aliás, comuns a quase todo o vestuário dos pescadores portugueses) deixarão de ser peças do vestuário popular português só porque o padrão dos seus tecidos é escocês? A mesma pergunta se poderá pôr em

relação aos belíssimos lenços usados pelas mulheres do povo do Norte do país só porque tais lenços se inserem numa tradição da Europa Central? Não é pelo facto de o Romantismo ser uma escola de origem germânica que deixou de haver um Romantismo eminentemente português. Finalmente, não iremos negar a existência da língua portuguesa só por ela ser novilatina e de nela haver inúmeros vocábulos de origem estrangeira. E muitos outros exemplos deste género poderíamos aqui apontar. Então, perguntar-nos-ão, não existe nada que seja realmente, verdadeiramente português? Existe, e muita coisa! É português não só tudo aquilo que o povo português criou, inventou, como também aquilo que, embora de origem alheia, assimilou e a que pôs a sua «marca», a que imprimiu a sua personalidade. «O carácter do facto folclórico não está, para muitos exigentes, na sua origem no meio do povo mas na sua aceitação. Popular é o que o povo cria ou recebe, utiliza e se apropria, fazendo coisa sua, como observa Michaele Barbi»²⁸. Como acontece na música, no teatro, na poesia (no caso português: nas quadras), nas «estórias», em que o povo se apropriou de certas melodias, de certas peças dramáticas (caso dos autos de Baltazar Dias), de certas quadras (exemplo: algumas quadras de Augusto Gil), de certas «estórias» (como a «História da Imperatriz Porcina») considerando-as suas, também se apropriou de certas danças por considerá-las suas, por nelas se encontrar: o povo português que criou tantas danças ao ritmo de valsas, polcas, mazurcas e seguidilhas desconhece que a origem destas é espanhola e a daquelas é germânica.

No estado actual das recolhas coreográficas portuguesas é muito difícil determinar quais as «danças popularizadas» entre o povo português. Casos como o

corridinho do Algarve ou as «marchas de Lisboa» de hoje, ou como o *lundum* e as *modinhas* de outrora, são muito mais fáceis de detectar do que outros.

Danças rituais

Como afirmamos e vimos, não existem já hoje em Portugal danças rituais no seu aspecto integral, total. Existem, sim, danças cujo aspecto nos leva a crer tratar-se de reminiscências de milenárias danças rituais, transformadas e desfiguradas ao longo dos séculos, desfiguradas por tenaz imposição da Igreja. O início da cristianização das populações autóctones do território que hoje constitui Portugal remonta a cerca de nove séculos antes da fundação da nacionalidade e os povos bárbaros pagãos que a partir do século V atravessaram os Pirenéus é aqui, na Península Ibérica, que se convertem ao Cristianismo ou, como os visigodos, abraçam o Catolicismo.

Combatendo violentamente e por várias maneiras todas as manifestações ritualistas pagãs, a Igreja, sempre que não conseguiu totalmente tal objectivo, transformou, dando-lhes significado cristão, muitos usos e costumes rituais e religiosos arreigados no espírito e nos hábitos das populações locais, quer as celtibéricas e, depois, hispano-romanas, quer as resultantes da fusão dos bárbaros germânicos com os povos celtibéricos e hispano-romanos. Desapareceram, assim, muitos rituais primitivos e outros se transformaram com nova simbologia.

Danças astrais

Os cultos astrais, muitos deles intimamente ligados a cultos agrícolas, são característicos das civilizações e sociedades primitivas; cultos astrais, sobretudo os que se referiam a fenómenos cósmicos, existiam certamente entre os povos ibéricos, entre os celtas e, depois, entre as populações celtibéricas e hispano-romanas e os povos bárbaros. Desconhecemos em pormenor tais cultos mas encontramos algumas reminiscências deles em determinadas festividades do calendário cristão que se referem a cultos e ritos pagãos transformados pela Igreja: como já atrás referimos, não podemos deixar de ver, quer na queima do madeiro na Noite de Natal quer nas fogueiras de S. João, reminiscências do culto do sol e do fogo concretizado nas festividades em que as sociedades primitivas celebram, respectivamente, o solstício do inverno e o solstício do verão. Do mesmo modo, a «festa dos rapazes», que ainda se realiza em algumas localidades de Trás-os-Montes, poderá ser uma reminiscência de um primitivo rito de passagem tal como a *Dança da Genébres*, de Lousa (Beira Baixa), em que os efebos se vestem de virgens ou de vestais, poderá ser uma reminiscência quer de um primitivo rito de passagem quer de qualquer ritual romano assimilado pelas populações ibéricas romanizadas. Também as «maias» e a «festa das cruces», ainda hoje celebradas em tantas localidades do país com flores, poderão ser reminiscências de um primitivo ritual do advento da primavera. As «janeiras» ou os «reis» — que possivelmente outrora também eram acompanhados de danças e hoje já são apenas manifestações vocais — poderão ser reminiscências de primitivas cerimónias da entrada do novo ano, prenúncio do advento da

primavera, transformadas pela Igreja que lhes deu o significado da chegada a Belém dos reis vindos do Oriente para adorar o Messias, o Rei dos Reis. Do mesmo tipo de festividades e cerimónias em que se incluíam as «kronias» dos gregos ou possível descendente das «saturnalias» dos romanos, o Carnaval com todas as suas cerimónias — brincadeiras, máscaras, etc. — tais como *pulhas*, *corredela do Entrudo*, *enterro do bacalhau*, *enterro do Entrudo*, *serração da velha*, etc., tem sido, por vezes, interpretado como reminiscências das cerimónias do fim do inverno e proximidade do advento da primavera, cerimónias que a Igreja transformou dando-lhes o significado da liberdade e folgança antes da quadra de recolhimento e meditação que é a Quaresma. A festa de S. Martinho, comemorada sempre com ingestão de vinho e frutos secos a acompanhar danças e descantes, e que se celebra em Novembro, poderá ser uma reminiscência quer das festas bôquicas ou dionisiacas que celebravam a abertura do vinho novo, quer de cerimónias relacionadas com o equinócio do outono.

Danças de trabalho

Além de um determinado número de «danças recreativas» que, outrora mais do que hoje, acompanhavam determinadas tarefas agrícolas — vindima, apanha da azeitona, escaroladas, escamisadas etc. — e determinados trabalhos piscatórios ou marítimos — puxar das redes, apanha do sargaço, etc. — encontramos ainda hoje no povo português algumas danças de carácter laboral ou de trabalho: o *malhão* tem sido relacionado como uma dança das «malhas» e de «malhadores»; a *chula vareira* é uma dança dos barqueiros

do rio Douro; nos seus passos e nos seus gestos algumas danças do Ribatejo reflectem acções de trabalho dos campinos tal como algumas danças nortenhas e madeirenses reflectem o trabalho da pisa das uvas na preparação do vinho; conhecem-se, de resto, gravuras antigas que representam os «pisadores da uva» bailando e tocando instrumentos musicais campestres; as «festas da adiafa», com que terminam as fainas da vindima e da apanha da azeitona, são sempre recheadas de alegres danças recreativas que, possivelmente, substituem hoje arcaicas danças de trabalho.

Danças de sedução

Os especialistas — os coreólogos e, também, por vezes, os psicólogos, antropólogos e etnólogos — que se têm debruçado sobre o problema das origens da dança procurando saber por que razão todos os seres humanos, independentemente da sua raça, cultura ou religião, dançam e que factores conduziram o Homem à dança, têm atribuído particular importância ao elemento erótico. Sem dúvida que tal elemento, a *libido*, desempenha uma função muito importante no fenómeno «dança»; importante, mas não a única ou primordial. Como Maurice Brillant notou, tem-se exagerado — e a literatura fá-lo frequentemente — a importância do erotismo ou simplesmente do diálogo amoroso na origem da dança, além de que tal elemento poderá ser, como nas religiões agrárias, uma função ritual mágica relacionada com os ritos da fecundidade ²⁹. Também Serge Lifar considerou que as danças orgíacas e de êxtase comportam três elementos orgíacos bem distintos: o elemento erótico, o elemento religioso e o elemento guerreiro, afirmando que

«Eros (aliado a Baco) desempenha um papel de grande importância no domínio da arte»³⁰ As danças orgíacas são próprias das sociedades primitivas e nelas tem-se dado mais atenção ao seu carácter erótico do que ao seu significado ritualista de fecundidade; é evidente que o elemento erótico é um veículo para o êxtase — a catársis — procurado em certas danças orgíacas; a dança pode conduzir a uma exacerbação erótica útil ao aniquilamento momentâneo da lógica, do raciocínio, procurado em determinadas danças religiosas e guerreiras primitivas ou em determinados ritos de passagem das civilizações e sociedades primitivas. Cremos, contudo, que através dos séculos o Homem desvirtuou tal elemento sensorial desligando-o de qualquer significado religioso ou guerreiro e usando-o como simples veículo de excitação erótica. Em muitas áreas culturais do mundo existem «danças de sedução», precisamente, danças que exploram o elemento libidinoso como meio de atracção ou conquista do sexo oposto, como veículo para determinados ritos mágicos ou de iniciação.

Entre nós, portugueses, já não existem hoje danças onde o elemento erótico seja ainda tão veemente e detectável como, por exemplo, em algumas danças andaluzas, ciganas e, sobretudo, do Oriente. Todo o cerimonial que, entre o nosso povo, ainda envolve o baptismo e o casamento perdeu o seu significado ritualista e os ritos de passagem e de iniciação desapareceram quase completamente da Península Ibérica logo após a cristianização. O baptismo, as núpcias e os funerais, entre nós, quando não são totalmente laicos, inserem-se no quadro do ritual católico; e até os judeus, que tanto influenciaram a sociedade cristã portuguesa e cujas cerimónias nupciais são tão ricas de danças e

cânticos especiais, não deixaram entre nós qualquer reminiscência de tais cerimónias.

Pessoalmente, embora com algumas reservas, consideramos que, com o seu aspecto de «despique», o *fandango* — quer bailado apenas por dois homens, como no Ribatejo, quer bailado por uma só mulher, por duas mulheres ou por uma mulher e um homem, como na Beira Baixa — é uma reminiscência de uma arcaica dança erótica, de uma dança de sedução ou de conquista do sexo oposto. O *fandango*, quando bailado por dois homens ou por duas mulheres, tem o aspecto quer de impressionar o sexo oposto quer de despique, de disputa: a bailadora ou o bailador vitoriosos, que chegassem ao fim da dança, isto é, que não abandonassem a dança, escolheriam o homem ou a mulher em disputa; e quando bailado por um homem e uma mulher poderemos, talvez, descobrir no *fandango* uma reminiscência de um rito de passagem, mais particularmente, de um rito nupcial.

Ou será que o *fandango* não é senão uma reminiscente «dança de briga»? E as «danças de briga» tanto se podem inserir nas «danças de sedução» como nas «danças guerreiras».

Também o *pingacho* e o *galandum*, duas danças de fila em frente, de homens e mulheres, que ainda hoje se bailam na região de Miranda do Douro, nos parecem reminiscências de arcaicas danças de sedução ou de ritos eróticos.

Danças guerreiras

As «danças guerreiras», também características e comuns a todas as civilizações e sociedades primitivas, deixaram na Europa a sua grande herança nas chamadas

«danças de espada». Entre todos os problemas suscitados pelo estudo das origens das danças folclóricas europeias que chegaram até aos nossos dias, um dos mais complexos e misteriosos é o que se refere às «danças de espadas». Do que parece não haver dúvidas é de que se trata de reminiscências de milenárias «danças guerreiras», peculiares, como dissemos, a todas as civilizações e sociedades primitivas. Dada esta sua universalidade, é lógico concluir que as populações ibéricas primitivas também teriam as suas próprias danças guerreiras que terão, depois, aculturado com elementos das danças guerreiras de outros povos que passaram pela Península Ibérica ou aqui se fixaram ou terão abandonado substituindo-as por danças do mesmo tipo recebidas de outros povos. Sabemos que os lusitanos eram particularmente dados às danças e, entre elas, às guerreiras: como povo celtibérico que eram, possivelmente as suas danças guerreiras ou seriam aculturadas ou nitidamente célticas. Sabemos, também, que a representação de alguns autos novelescos e carolíngios eram acompanhados de danças dramáticas que, numa pantomima, redundavam na simulação de combates entre mouros e cristãos. E sabemos que algumas funções pré-dramáticas que estão na origem das «mouriscas», dos «mouriscos» e das «mouriscadas» tanto se apoiavam em danças copiadas aos mouros como eram pantomimas de combates entre turcos (mouros) e cristãos.

As «danças de espadas» que ainda hoje são um dos mais importantes aspectos do folclore coreográfico da Europa — com particular relevância na Escócia, Irlanda, Grã-Bretanha, Espanha, Grécia e Europa Central — sendo uma reminiscência de milenárias danças guerreiras

diferem profundamente das chamadas «danças de briga» que, como afirmámos, tanto poderão ser reminescentes danças guerreiras como reminescentes danças de sedução.

Na sua origem primitiva, as «danças guerreiras» teriam dois aspectos e objectivos semelhantes mas não iguais: por um lado tratava-se de danças gímnicas, exercícios para adestramento do uso das armas e da técnica de combate; e, por outro lado, seriam danças rituais de pré-combate em honra das divindades da guerra e para excitação psico-fisiológica — aquilo a que o povo chama de «aquecer o sangue» — dos guerreiros, pelo que seriam acompanhadas de gritos e palavras e frases de incitamento bélico tal como ainda hoje se verifica entre os soldados e guerreiros das sociedades primitivas e de alguns povos do Próximo Oriente, e como acontecia há menos de um século entre os soldados e guerreiros eslavos, caucasianos, chineses, coreanos e japoneses. Na Grécia e Roma antigas, na Trácia e na Europa pré-romana as danças guerreiras, perdendo o seu carácter ritualista, revestiram-se de aspectos gimno-desportivos, de mero desporto ou competição atlética. Quando Xenofonte nos fala, no século IV a. C., das danças de armas da Trácia, havia já pelo menos um milénio que elas eram praticadas na Europa; e quando mais tarde Tácito constata na Germânia a prática de certas danças com espadas, ou seja, no primeiro século depois de Jesus Cristo, havia já muito tempo que elas tinham perdido o seu significado primitivo e que já não eram, entre os germânicos, senão jogos de força e de adestramento sem real importância»³¹.

Crê-se que há milénios terá havido vários tipos de danças guerreiras além das «danças de espadas», a cuja origem alguns especialistas, como Maurice Louis e Kurt

Sachs, atribuem outros significados: «As danças de espadas, na sua origem, faziam portanto parte de ritos de iniciação sexual, ritos de passagem, consagrando a elevação do dançarino adolescente e virgem à classe dos homens. Foram, depois, 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 substituídos por utensílios e instrumentos de trabalho»³². 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 às cerimónias ou festividades em que elas eram praticadas fazendo coincidir as datas dessas festividades com a festa de um santo do culto local ou patrono de uma dada paróquia ou freguesia. «Em Espanha, país onde o clero pôs a mão em todas as manifestações culturais e culturais, também cristianizou completamente essas danças desfigurando-as»³³.

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 usar foi sendo substituída por outros objectos: um lenço, um chaile, uma bandeira, uma flâmula, quase sempre um pau. De resto, entre as populações campestres, um pau é, muitas vezes, a arma usada constantemente; os famosos jogos de pau e as não menos famosas lutas e brigas com paus, tão

característicos, 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 (mourous) e cristãos que faziam parte da representação de certos autos 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 apenas uma reminiscência céltica da *pírrica* greco-romana.

Danças religiosas (tornadas dramáticas)

Como já dissemos, as primitivas igrejas do Oeste ibérico não usaram «danças litúrgicas» como as igrejas de outras regiões da Península. E se acaso muito primitivamente as usaram foram-nas banindo gradualmente do culto até ao seu desaparecimento total. O mesmo não aconteceu com as «danças religiosas».

Neste momento, convém fazer a distinção entre «danças litúrgicas» e «danças religiosas»: estas, são danças especialmente executadas em cerimónias e festividades de carácter religioso mas não integradas em qualquer ritual litúrgico; aquelas, são danças integradas no próprio ritual litúrgico, fazendo parte da própria liturgia.

Desde a fundação da nacionalidade, e sobretudo a partir do final da 1.^a Dinastia, que a Igreja em Portugal protegeu largamente e fomentou em ampla escala as grandes festividades religiosas dando grande aparato e luxo a algumas procissões. Sobretudo a do *Corpus Christi*. «A mult centenária festividade do Corpo de Deus que, durante largos anos foi celebrada com extraordinária pompa litúrgica, tinha um carácter muito particular, mesmo encarada nos aspectos cultural e hierático, dado o aparato espectacular de muitos figurantes, alegorias e a apoteose de vários mesteres e ofícios. Tudo se revestia de pitoresco, embora com o seu acréscimo de concepções míticas e pagãs. Era um extraordinário sucesso que, a dar crédito a velhos pergaminhos, punha em actividade o rei, o cabido e o senado, a nobreza, as autoridades civis e militares, os grémios, os tribunais, os frades, todo o poviléu. Vinha de longe, quase dos alvares da monarquia, a realização deste animado espectáculo, com que a Igreja comemora o triunfo da Eucaristia. Já era conhecido nos últimos anos do reinado de D. Afonso III, embora sem muitos elementos religiosos e profanos que, em Lisboa, mais tarde ampliaram tão vistosíssimo certame e o tornaram cada vez mais aparatoso e de fausto não igualado. Com a instituição, por D. João I, da *Casa dos Vinte e Quatro*, passaram a incorporar-se nele todos os artífices, classes e mesteirais dos ofícios, conduzindo *castelos*, painéis de brocado e bordaduras de ouro, imagens, insígnias e as intervenções que lhes eram peculiares: os merceeiros, especieiros e boticários, ladeavam um *anjo* e um gigante monstruoso; entre os oleiros, pedreiros, carpinteiros, telheiros e vidreiros, bailavam *diabos*; os carpinteiros da Ribeira e calafates, conduziam a *nau* e a *galé*; os magarefes, dominavam pelos

chifres uma rez brava; os peliceiros exibiam um *gato montês*; os chanfaneiros, numa revoada de alegria, dançavam em redor de dois mascarados, simulando nos disfarces o *rei* e o *imperador*; os sapateiros, escoltavam um dragão infernal. (...) Noutros burgos, a intervenção dos mesteres e ofícios tinha estreitos pontos de contacto: assim, em Torres Vedras, por exemplo, os alfaiates levavam a *serpe*; os forneiros, o *diabrete*; os almuinheiros, a *nora*; os carpinteiros, o *anjo*; os lavradores, a *tourinha*; os almoceves o *cavalinho turco*; os sapateiros, a *Senhora da Asninha*... (...) Número dos mais sensacionais era a participação dos pretos trombeteiros, paramentados com vistosas dalmáticas vermelhas agaloadas a amarelo, calças e luvas alvadias, chapéus bicornes. (...) Noutros importantes centros urbanos do nosso país, como Porto, Penafiel, Torres Vedras, Monção, entre outros, o *Corpus Christi* era também solenizado com luzimento»³⁴.

Além da Festa do Corpo de Deus, celebrada com tão aparatosa e espectacular procissão, outras festividades, com a sua impescindível e grandiosa procissão, se realizavam em Portugal: a Procissão de S. Julião, a Festa do Império do Espírito Santo, a Festa de Santo Estêvão, etc., onde a dança não faltava. A Igreja procurava assim, mas de certo modo debalde, dar cariz e significado cristãos a milenários usos, costumes e festins pagãos. Não o conseguiu inteiramente, porque muitas dessas festividades tornadas cristãs não apagaram nem anularam por completo a sua origem pagã: «O expediente de transferir as danças ruidosas, banidas da Igreja, para as procissões, falhou, como havia falhado a divinização de autos e vilhancicos. As procissões chegaram a ser pantomimas decameronianas»³⁵.

Em tais procissões, tão recheadas de danças, não se prescindia de uma maior ou menor representação dramática, o *auto* (precisamente porque para ela ter lugar, parava o préstito), cujo tema era sempre religioso, quer extraído das Sagradas Escrituras ou da lenda, quer evocando milagres de santos, quer ainda, didacticamente, apresentando dogmas teológicos ou fazendo referências às virtudes teológicas ou aos pecados mortais.

As corporações de mesteres e ofícios, de tão grande importância social ao longo da nossa Idade Média, tinham grande parte da responsabilidade e organização destas grandiosas procissões, ficando a representação do auto a cargo do clero, embora nela participassem também elementos civis das corporações e do povo anónimo e elementos militares, e exibindo cada corporação a sua dança alusiva, dança de significado profano mas de feição religiosa pela simples razão de se incorporar numa cerimónia religiosa. É assim que temos notícias, através de documentos históricos, da existência de danças simultaneamente profanas e religiosas que faziam parte dos regimentos dessas grandiosas procissões e eram apresentadas pelas corporações. Entre tais danças destacaremos: a *mourisca*, o *império*, a *charola*, a *chulata*, a *cativa* e as *danças do cajadinho*, das *cantadeiras*, dos *cativos*, das *ciganas*, das *colarejas*, dos *corcovados*, dos *costumes*, das *curreleiras*, das *donzelas*, dos *encartados*, das *espadas*, dos *espingardeiros*, dos *ferreiros*, das *fitas*, das *floristas*, dos *foliões*, da *Arruda*, das *horteloas*, do *jansé*, do *laço*, da *luta*, da *malta*, dos *mitrados*, dos *moiros*, dos *paulitos*, dos *paus*, da *pela*, das *pescadeiras*, dos *pretos*, do *Rei David*, da *tranca*, da *retorta*, da *roca*, dos *sátiros e ninfas*, dos *tendeiros*, do *turco* e do *velho*.

Uma simples observação dos nomes destas danças poderá levar-nos a concluir que nestas grandiosas e

infindáveis procissões convergiam danças de vários cariz: de ofícios, de grupos étnicos, de clérigos, de militares, de colectividades, de corporações, a par de pantomimas, de bailes de simples efeito rítmico-gestual, de danças inspiradas quer em temas bíblicos quer em temas mitológicos, de danças rituais e danças nitidamente religiosas. É de crer que a estrutura coreográfica e dramática de cada uma dessas danças assentasse numa mímica e numa narração gestual evocativas do tema a que o nome de cada dança correspondia.

Algumas danças religiosas e algumas danças de desvirtuada origem ritualista que outrora se bailaram entre nós, com o andar dos tempos, quer por imposição da Igreja quer pela transformação mental do povo, desligaram-se do seu contexto, esqueceram o significado da sua origem e permaneceram, por vezes até aos nossos dias, em meras cerimónias coreográficas ou em simples evocações coreográfico-dramáticas. É o caso, por exemplo, da «dança do Rei David» (que ainda se apresenta anualmente em Braga e que terá sido, possivelmente, uma dança religiosa); da «dança da Genébres», da «dança dos pauliteiros», da «dança dos paus», da «dança da pele» e da «dança da luta» que poderão ter sido, na sua origem, danças rituais ou danças guerreiras; da «cativa», da «dança dos cativos», da «mourisca», da «dança do turco», de «dança do velho», etc. que poderão ter sido danças integradas na representação de momos, entremezes e autos.

Todas estas danças, de certo modo estudadas com rigor histórico e documental por Luís Chaves ³⁶, carecem de um estudo coreológico e coreográfico propriamente dito — que ainda está por fazer e que talvez nunca possa vir a ser feito por falta de documentos descritivos — que

nos habilitasse a entendê-las do ponto de vista da sua estrutura musical e coreográfica.

*

Que estas danças — quer as de reminiscência e cariz ritualista quer as de reminiscência e cariz religioso — outrora bailadas em Portugal se revestiam de particular importância social e constituíam um dos mais curiosos e importantes aspectos da nossa cultura tradicional, atesta o facto de muitas delas terem sido levadas durante a época da Expansão e, até, em épocas posteriores, para distantes países e regiões onde se integraram no âmbito cultural local. Há uma larga documentação histórica e literária que nos fornece importantes informações acerca da grandiosidade das procissões religiosas na Índia e em Macau, muito semelhantes às do continente e tornadas ainda mais esplendorosas com a inclusão de elementos orientais. Na Madeira e, sobretudo, nos Açores, as mesmas tradições chegaram até aos nossos dias mais puras, menos adulteradas, como o testemunham as Festas do Espírito Santo. Um dos aspectos mais curiosos e originais do folclore religioso, musical, dramático e coreográfico do Brasil reside, precisamente, nas representações dramáticas de velhos autos portugueses (sobretudo no Nordeste) e na permanência de «danças dramáticas» extraídas (e, por vezes, já deles dissociadas) de velhos autos e entremezes portugueses e aculturadas com elementos africanos e índios. Na República Popular de S. Tomé e Príncipe, continuam a ser representados o «Auto da Floripes» e a «Tragédia do Marquês de Mântua» onde, num curioso fenómeno de aculturação afro-portuguesa, a pantomima e a dança desempenham um

papel tão importante como a declamação e representação do texto, tal como se reveste de espectacular grandeza a representação da grande pantomima do «Danço Congo», que é uma poderosa «dança dramática» afro-portuguesa. E temos notícias de que na Indonésia ainda hoje se baila um conjunto de danças populares portuguesas antigas denominadas «*portuguese quadrille*».

IV / DANÇAS POPULARES PORTUGUESAS DE HOJE (ELEMENTOS PARA UMA CARTA COREOGRÁFICA DE PORTUGAL)

Não sendo o presente trabalho um compêndio técnico das danças populares portuguesas — pelo que não é seu objectivo descrevê-las do ponto de vista da sua estrutura coreográfica, do seu desenho bailatório ou apontar as normas para as bailar — ao falarmos das danças populares portuguesas de hoje pareceu-nos mais lógico referi-las pelos seus nomes e tentar agrupá-las por regiões.

Tal como afirmámos no capítulo anterior, urge não só proceder à classificação e arrumação das danças populares portuguesas por padrões rítmico-musicais e por padrões de estrutura coreográfica como também tentar determinar, tanto quanto possível, o esquema coreográfico das danças populares antigas. Do mesmo modo, é também urgente proceder ao levantamento de uma carta coreográfica portuguesa. Esta terá de ser concebida e elaborada com a carta da música popular portuguesa, também ainda não elaborada até hoje — e terá, portanto, de ser um trabalho de equipa onde, ao lado do coreólogo, do etnomusicólogo e do folclorista, de mãos dadas os três, também o especialista da geografia humana, o etnólogo e, até, o arqueólogo e o sociólogo terão uma contribuição a dar.

Partindo da documentação e informação que, isoladamente, há anos vimos reunindo; sem nos podermos estribar em qualquer trabalho introdutório do assunto que nos servisse de base ou nos abrisse pistas definitivas; recomendando a informações e pistas cedidas por estudos, ensaios e artigos de vários etnólogos e etnomusicólogos portugueses; arrostando com o perigo de fatais deficiências, incongruências e lacunas próprias de uma primeira tentativa — ousamos reunir aqui alguns elementos, arrumando-os por regiões geo-etnográficas, numa primeira e modesta tentativa de elaboração de esboço de uma possível carta coreográfica portuguesa. Não deixando, nós próprios, de pôr algumas reservas a este presente esboço, cremos que ele, ao mesmo tempo que refere, apenas pelos seus nomes e sua localização, as principais danças que o povo português ainda hoje baila, poderá de certo modo ser útil para o entendimento da sua distribuição regional e servir de base, de ponto de partida, de uma carta coreográfica (se não definitiva e exaustiva pelo menos mais completa do que esta) de Portugal.

MINHO — De acordo com o esquema geo-coreográfico sugerido por Pedro Homem de Mello³⁷, localizaremos entre o Rio Minho e a margem direita do Rio Ave, a região coreográfica do Minho, dividindo-a em Alto Minho e Baixo Minho.

MINHO	ALTO MINHO	ALTO MINHO LITORAL — <i>Vira</i> (de Vila Nova de Cerveira ao concelho de Viana do Castelo)
		ALTO MINHO INTERIOR — <i>Vira e Chula</i> (Minhota) (de Valença a Ponte de Lima)
	BAIXO MINHO	BAIXO MINHO LITORAL — <i>Malhão</i> (dos concelhos de Viana do Castelo e de Ponte de Lima a Vila do Conde e Vila Nova de Famalicão)
		BAIXO MINHO INTERIOR — <i>Malhão e Chula</i> (do sul do concelho de Arcos de Valdevez a Felgueiras)

ALTO MINHO — A dança padrão é o «Vira» que apresenta várias modalidades: *Gota* (Penso), *Vira Minhoto*, *Chula Minhota* (Vira do Norte), *Fandango Serrado*, *Serrinha* (Vira Serrado ou Espanhol), *Vira Velho*, *Vira de S. Martinho da Gandra*, *Picadinho* (com analogias com o Fandango do Ribatejo), *Vira de Santa Marta de Portuzelo*, *Rosinha de Afife*, *Rosinha da Serra de Arga* e *Salto do Soajo*.

Todas estas danças se enquadram no padrão geral — musical e coreográfico — do «Vira», distinguindo-se, porém, umas das outras por leves e muito subtis diferenças rítmicas e de esquema coreográfico e, até, por uma certa «maneira» de os bailar.

BAIXO MINHO — A dança padrão é o «Malhão» e seus derivados: *Malhão de Roubar*, *Malhão Cruzado*, *Malhão do Souto*, *Picadinho* (levemente diferente do Picadinho do Alto Minho), *Vareira*, *Lima*, *Sapatinho*, *Malhão de Barcelos* (Malhão trespassado) e *Valentim*. Outras danças: *Regadinho* (Braga), *Vira Velho de Vila Verde*, *Vareira de Barcelos*, *Vira Afandangado* e *Chula*.

OUTRAS DANÇAS TAMBÉM BAILADAS NO MINHO — O minhoto, tanto o do Alto Minho como o do Baixo Minho, dado o alto grau de emigração típico da região, que, por vezes, é temporária e para terras não muito distantes, baila um grande número de danças que não são de origem minhota e às quais imprime um dado sabor quer do «vira» quer do «malhão» e, até, da «chula minhota»: o *Pretinho*, o *Regadinho*, o *Verde-Gaio*, o *Pai Ladrão*, a *Tirana*, o *Velho*, a *Saia Travadinha* (talvez dança de cidade, de origem burguesa), o *Baile da Carrasqueira* (dança em cadeia), o *Manuel* (dança-aos-pares de Braga e dos arredores do Porto), o *Se Quiseram Amores* (dança em cadeia), a *Ciranda* (dança em pares), o *Escolher Noivo* (dança ao meio com características de brincadeira ou jogo coreográfico), e o *Fandango* nortenho.

TRÁS-OS-MONTES — As mais características e populares danças de Trás-os-Montes são danças de roda que o povo local designa por «modas»: a *Murinheira*, as *Ligas Verdes*, o *Fulion* e o *Li-la-ré*; o *Passeado* e a *Carvalbesa*; o *Habas Berdes* (dança muito antiga que termina com uma costelada recíproca entre os bailadores e que também se baila em terras raianas de Espanha); o *Galandum* e o *Pingacho* que parece serem reminiscências danças religiosas

ou rituais; a *Dança dos Paulitos, dos Paus ou dos Pauliteiros* (da região de Miranda do Douro: Duas Igrejas, Cércio) e que, certamente, é uma reminiscência de qualquer dança religiosa ou guerreira); a *Dança do Rei da Guiné* (que é uma mourisca).

DOURO — *Viras e Malhões* (de várias modalidades), a *Chula Rabela* (Barqueiros), o *Regadinho*, a *Cana-Verde*, o *Vira da Régua* (que é uma chula), o *Serra* (nas terras da Maia), a *Rolimba* (Póvoa de Varzim), a *Cana-Verde Ricoqueira* (Santo Tirso), a *Chula Duriense*, a *Cana Verde Picada*, o *Perim* (Santo Tirso), o *Malhão Traçado* (S. Martinho do Campo), o *Piroló*, a *Vareira Chula* (Paredes do Douro), a *Chula de Pias* (Concelho de Cinfães), a *Chula Virada* e a *Tirana do Corvo*.

BEIRA-ALTA — A maior parte das danças da Beira Alta são «danças de roda», quer aos pares, quer de mão dada: a *Carqueijinha*, o *Cravo Roxo*, a *Carolina*, a *Pastorinha*, o *Ó Redondo*, o *Ó Redondinha*, a *Lavadeira*, a *Laranja da China*, o *Bate as Palmas*, a *Dobadoira*, o *Mulato da China*, o *Ai quem me Acode*, etc. Na região encontram-se ainda danças com complicada coreografia: a *Farrapeira* (que é uma chula), a *Retaxeira*, o *Tareio*, a *Moda do Indo Eu* (que é uma brincadeira ou jogo bailado) e a tão teatral *O Frade Capucho*.

BEIRA LITORAL — Pela sua extensão e diversidade de modos de vida das suas populações (as quais apresentam várias mas diferentes características: serranas, piscatórias, influência burguesa de Coimbra, pastoris, simultaneamente rurais e marítimas) a Beira Litoral é, do ponto de vista coreográfico, uma província muito

complexa e variada recebendo as suas danças influências de áreas e regiões etnográficas das províncias e concelhos limítrofes. Principais danças: a *Farrapeirinha*, a *Farrapeira*, o *Regadinho*, a *Ramaladeira*, a *Ribaladeira*, a *Tirana*, o *Estalado*, o *Lambão*, o *Real das Canas*, o *Vira Valseado* (Moldes, Arouca), o *Vira de Cruz* (Moldes-Arouca), a *Cana Verde de Oito* (Moldes-Arouca), o *Malhão*, a *Tirana*, a *Ciranda*, a *Carrasquinha*, a *Cana Verde*, a *Moda Nova*, o *Senhor de Pedra*, o *Verde-Gaio*, o *Vira* (em várias modalidades: *Vira Flor*, *Vira Travado*, *Vira de Treme*, *Vira Roubado*, *Vira de Roda*, *Vira Pulado*, *Vira Serrado*, *Vira Valseado*, *Vira Vareiro* (com «marcador»).

BEIRA BAIXA — «Modas de romaria» ou «danças de romaria» são as principais danças da Beira Baixa. Com vários nomes mas com o mesmo ritmo musical e pouca diferença coreográfica entre si, as «modas de romaria» diferem umas das outras sobretudo nas suas melodias. Entre outras danças destacam-se: o *Tareio* e a *Moda do Indo Eu*, esta sempre com o seu aspecto de brincadeira ou jogo coreográfico. Em Escalhão baila-se uma *Gota*, de leve sabor espanholado, que parece ser uma dança raiana popularizada na Beira Baixa. Nesta província, de belíssimo e muito antigo folclore musical na sua expressão vocal, encontramos ainda algumas danças arcaicas que possivelmente serão reminiscências de danças rituais, religiosas ou guerreiras: a *Mourisca*, a *Dança da Tranca* (de Silves, que é um fandango), a *Dança das Trancas* (de Verdelhos, possível reminiscência de uma dança de trabalho), a *Dança da Genébres* (Lousa).

ESTREMADURA — Apesar de na Estremadura se situar Lisboa, a capital, que, de certo modo, influencia toda esta

provincia, ainda a sua música e as suas danças apresentam aspectos muito arcaicos e declaradamente rurais, a par de, em determinadas áreas, serem evidentes as influências quer da Beira Litoral quer do Ribatejo. Principais danças: a *Ramaladeira*, a *Ramadeira*, o *Enleio*, a *Carreirinba*, o *Chicote*, os *Reinadios*, alguns *Viras* (da Beira Litoral), algumas *Saias* (do Alto Alentejo), o *Verde-Gaio*, a *Ciranda*, a *Xotiça*, o *Passo-a-Quatro*, a *Machadinba*, o *Fandango* e o *Bailarico* que, embora bailado em toda a Estremadura, tem a sua melhor expressão na região saloia.

RIBATEJO — *Fandangos*, *Bailes de Roda* e *Viras* (de várias modalidades) são, com danças ao ritmo de valsa, de polca e de mazurca, o aspecto coreográfico mais característico do Ribatejo onde também ainda se baila: a *Farrapeira*, o *Enleio* («moda nova» à maneira das *saias*), a *Chotiça com Marcador*, a *Moda dos Dois Passos*, o *Verde Gaio*, o *Corridinho*, o *Fadinho* (um fado corrido), etc., danças a que o ribatejano imprime um forte cunho pessoal, evidente no acelerado ritmo, no acelerado rodopiar dos pares e nos característicos passos de «sapateado» e «escovinha». Com forte influência da Lisboa burguesa e fidalga do século passado, as danças ribatejanas recorrem muito aos ritmos das danças estrangeiras de salão outrora em voga: a *Salteada* é uma valsa de ritmo acelerado, a *Moda de Roda* é uma polca e a *Moda dos Dois Passos* é uma mazurca.

ALTO ALENTEJO — Talvez a mais pobre e menos original região coreográfica do país mas musicalmente uma das mais ricas, o Alto Alentejo tem, no distrito de Portalegre, uma das mais belas e características danças populares portuguesas: as *Saias*. A par destas, no Alto Alentejo ainda se baila: o *Salto em Bico*, os *Bailbos*

Campaniços, os vários *Balbos de Roda*, o *Puladinbo*, os *Balbos de Cadeia*, o *Fandango* e até o *Vira*. Quase caiu em desuso a *Dança do Mastro*.

BAIXO ALENTEJO — *Balbos de Cadeia* e *Balbos de Roda* são as principais modalidades coreográficas desta província, algo pobre de danças e tão rica de música coral. Apesar disso ainda nela deparamos com algumas outras danças de sabor e prática locais: o *Marvadinbo*, o *Puladinbo*, o *Tope*, a *Redondinha*, o *Chegadinbo* e as *Seguidilhas* (dança raiana espanhola popularizada em Barrancos). Há muito que desapareceram algumas «danças religiosas» que outrora se bailaram no Baixo Alentejo onde, contudo, ainda as pessoas mais idosas recordam o *Maquinéu*, os *Pinhões*, o *Fandango*, os *Escalhavardos*, o *Sarilho*, o *Fogo del Fuzil* — danças outrora bailadas na margem esquerda do Guadiana e hoje caídas em desuso — e as de meia-idade são capazes ainda de bailar o *Seu Pézinho* e as belíssimas *Danças de Amor* (bailes de roda, ao meio e aos pares).

ALGARVE — Embora o *Corridinho*, os *Bailes Mandados* e os *Bailes de Roda* sejam as mais características e praticadas danças algarvias, existem no Algarve muitas outras danças locais ou popularizadas (mas a que o algarvio imprimiu o forte cunho do seu temperamento) ainda hoje em uso: o *Balço Marvado* ou *Balço Rasteiro* (que é uma valsa amazurcada), o *Regadinbo* (em forma de quadrilha), o *Balço Pulado* (que é uma polca), a *Contradança*, o *Bailarico*. Na categoria de «bailes de roda» há inúmeras danças, tais como a famosa *Tia Anica de Loulé*, a *Amendoeira*, a *Libra*, o *Papelinho* e tantas mais. Do «corridinho» (que na sua estrutura é um «fado corrido» que no século passado, no seu aspecto de dança, tomou o ritmo de polca-

amazurcada) existem ainda, no interior da província, alguns espécimes bastante antigos.

*

Como afirmámos, não ignoramos as deficiências, lacunas e possíveis erros presentes nesta tentativa de elaboração de um esboço de uma carta coreográfica de Portugal que acabamos de apresentar. Com todas as reservas que nós próprios lhe pomos, parece-nos, porém, poder ela servir de base para a elaboração de uma carta mais detalhada e completa que outros estudiosos das danças populares portuguesas intentem realizar. Pela nossa parte, não deixaremos de continuar a reunir informações que nos possam habilitar a, no futuro, eliminando e emendando os erros desta primeira tentativa, estabelecer tanto quanto possível uma verdadeira carta das danças populares do nosso país. Por outro lado, parece-nos, a presente tentativa terá o mérito de referir todas aquelas danças — localizando-as regionalmente — que ainda é possível ver o povo português bailar.

Ainda como achega à presente tentativa publicamos em páginas subsequentes os *Anexos I e II*.

V / BREVES NOTAS SOBRE AS DANÇAS POPULARES PORTUGUESAS DE HOJE

BAILARICO — O bailarico é uma dança popular actual que se baila na região que vai do Alcoa ao Sado, isto é, em toda a região estremenha. Baila-se, sobretudo, nas regiões de Torres Vedras, Caldas da Rainha, Malveira, Sintra e Mafra, pelo que é conhecida pelo nome de «dança saloia». Porém, também no Alentejo, no Ribatejo e no Algarve o dançam.

É o bailarico uma das mais típicas e características danças populares portuguesas. É também uma dança simples e ingénua, se bem que ritmada e muito movimentada. A sua simplicidade e o seu ritmo movimentado são bem característicos da sua pureza e genuinidade portuguesas.

O bailarico é dançado com dois, quatro ou seis pares.

No Ribatejo chamam-lhe bailharico.

CIRANDA — A ciranda é uma dança que se divulgou no século passado e vem inserta em vários cancioneros. Não tem acompanhamento instrumental, pois baila-se apenas ao som de harmónio e com acompanhamento de canto.

Não deve ser uma dança muito antiga entre nós porque o harmónio é um instrumento austríaco que só há um século começou a popularizar-se em Portugal. Trata-se de uma dança que se baila particularmente na Beira Litoral e na região do Norte da Estremadura.

CHULA — A chula, ou xula, é uma dança popular portuguesa muito antiga. Gil Vicente refere-se a ela numa das suas peças ou autos teatrais. É uma dança que tem cantador, ou cantadeira, ao desafio, mas o seu estribilho, ou refrão, é só instrumental.

Baila-se a chula — que é uma dança tipicamente nortenha — do Minho à Beira Alta setentrional. Porém, a chula do Alto Douro tem instrumentos especiais e especial maneira de se bailar. Tal como o malhão, a cana-verde e o vira, a chula pode acompanhar-se apenas pelo ritmar da viola ramaldeira e, tal como aquelas, que são danças típicas do Minho e do Douro, pode ser acompanhada pela «ronda minhota» (espécie de pequena orquestra campesina composta de clarinete, rabeca, harmónica, cavaquinho, viola, violão, bombo e ferrinhos) ou pela «festada duriense» (que é constituída pelos mesmos instrumentos, menos o clarinete, que é substituído pelas canas).

CORRIDINHO — O corridinho, que também se baila em algumas terras do Ribatejo e do Alentejo, é, sobretudo, uma dança algarvia: o Algarve é a sua verdadeira pátria.

O corridinho é uma dança antiga, porém, não muito arcaica: reflecte aspectos de danças citadinas adaptadas pelo povo, pois que é, no seu aspecto geral, uma dança que se baila ao ritmo da polca-galope. Ora, tanto a polca

como o galope são danças estrangeiras citadinas do século passado.

O corridinho é bailado ao som do fole ou flauta, isto é, da concertina e consta de duas partes: o «corrido» propriamente dito e o «rodado», que é orientado em sentido inverso ao do corrido. Quando, porém, uma segunda parte da moda é mais mexida e o parceiro é de feição, abandonam-se os passos conhecidos e o par rodopia sempre no mesmo lugar, num passo especial a que se dá o nome de «escovinha».

FANDANGO — Do ponto de vista musical, o fandango é semelhante ao vira, porém, baila-se de diferente maneira; de resto, o actual vira é possivelmente o antigo fandango agora dançado em cruz.

Dança que nos veio de Espanha, o fandango enraizou-se em Portugal, onde é bailado em quase todo o país desde há muito. O Prof. Armando Leça, que estudou com particular atenção as canções e as danças populares portuguesas, dá o fandango como dança que ainda hoje se baila no Douro Litoral, no Minho, em Trás-os-Montes (terras mirandesas), na Beira Litoral, na Beira Alta, na Beira Baixa, na Estremadura, no Alentejo e no Algarve.

Contudo, as regiões onde o fandango é mais bailado e goza de maior preferência do povo são o Ribatejo, as raias minhota e da Beira Baixa (Castelo Rodrigo e Idanha-a-Nova) e as terras interiores de Beira Litoral (Pombal, Ansião, Figueiró dos Vinhos, etc.).

Velha dança espanhola, o fandango é, também, uma dança portuguesa muito antiga. Bocage refere-se a ela e o escritor inglês Twiss, que visitou o nosso país em 1772, diz que viu «o fandango dançado em Portugal com

grande galanteria e muita expressão». E Gil Vicente usa, às vezes, o termo «esfandangado».

No Ribatejo, na Beira Litoral e nas terras raianas do Minho e da Beira Baixa, bem como em algumas regiões do Alentejo e da fronteira algarvia, é onde melhor se baila o fandango. No Ribatejo bailam-no ao som de harmónica (gaita-de-beiços) ou — harmónio (gaita-de-foles); já, contudo, em Ferreira do Zêzere, na serra de Tomar, em Mação e em Borba o bailam ao som de guitarra. Nas terras mirandesas (Trás-os-Montes) bailam-no em roda.

Há uma dança que é uma miscelânea de vira e fandango: o vira afandangado. O verdadeiro vira afandangado parece ser o do Ribatejo, onde, muitas vezes, o bailam em cima de mesas. O vira afandangado do Minho — vira galego — é de feição vocal e baila-se aos pares, de roda.

A voga do fandango entre os portugueses está de tal maneira arreigada no seu gosto que o levaram para o Brasil. Nos estados do Nordeste brasileiro baila-se o fandango; porém, nessas regiões não lhe dão tal nome, mas sim outros nomes que bem denotam que foram os portugueses que para lá levaram essa dança: «bailado dos marujos», «dança dos marujos», «marujada», «chegança dos marujos» ou «barca». No Paraná, em Santa Catarina e no Rio Grande do Sul (terras do Brasil), a palavra «fandango» quer dizer «festa», «baile» ou, simplesmente, «reunião onde se dança».

FARRAPEIRA — A farrapeira é uma das mais típicas e belas danças de Portugal. Não se sabe bem desde quando o povo a baila, mas parece ser uma dança bastante antiga, pois o seu aspecto musical aparenta-se com as mais antigas danças da nossa gente do povo.

É a farrapeira uma dança do interior nortenho. Melodia que se assemelha à caninha-verde, exige ela um marcador espirituoso. Apesar de ser uma dança típica das Beiras, também no Ribatejo a bailam. Dança bem ritmada, é acompanhada à guitarra e, em algumas regiões, a pífaro e gaita-de-foles. Uma das características da farrapeira é o facto de ela ser uma das raras danças populares portuguesas cujo refrão ou estribilho é instrumental.

Julga-se que a farrapeira deve ser uma dança burguesa, ou citadina, que o povo adaptou, pois o seu ritmo é o da polca e a sua marcação faz lembrar as quadrilhas, que, como se sabe, são danças de salão. Ao fim e ao cabo, a farrapeira, com o seu marcador, mais não é do que uma quadrilha campestre.

GOTA — A gota é uma dança popular portuguesa, bailada no Minho, que nada tem a ver com a «jota» espanhola (geralmente conhecida pelo nome de «jota aragonesa»).

Há, contudo, íntimas relações entre a gota, o vira, o fandango e a jota espanhola; a gota é, porém, uma espécie de fandango. O fandango distingue-se da gota porque esta possui um carácter mais instrumental. O desenvolvimento melódico da gota aparenta-se com o da tirana, que é, também, uma dança popular portuguesa.

A gota baila-se da mesma maneira que o fandango, apenas com um ritmo um pouco diferente.

MALHÃO — Ao malhão também lhe chamam «a moda das caminhas», «a rusga» ou «o Senhor da Pedra».

Embora se baile também na Beira Alta, o malhão é uma dança tipicamente minhota, do Minho Litoral, muito semelhante à chula.

Dança muito antiga, tem, como a chula, acompanhamento de canto: o seu acompanhamento musical é de instrumento e cantador.

REGADINHO — O regadinho é uma dança popular que se vulgarizou no século passado e se baila em todo o Norte do País e também na Beira Litoral. É, por isso, uma dança híbrida, quer dizer: com algo de nortenho e algo de litoral.

Dança bem ritmada, é, pouco mais ou menos, uma marcha; este seu aspecto leva-nos a crer que se trate de uma dança de salão ou burguesa, importada de Europa após as invasões francesas.

No Norte bailam o regadinho sem acompanhamento instrumental, apenas acompanhado à viola, ao passo que na Beira Litoral o bailam ao som da guitarra.

SAIAS — A moda das saias é uma dança popular bailada principalmente pela gente do Alto Alentejo mas também bailada em algumas regiões do Ribatejo, da Beira Baixa, da Beira Litoral, da Estremadura, da Beira Alta e do Douro Litoral. Contudo, repetimos, é mais característica do Alto Alentejo e das terras interiores da Beira Litoral e do Ribatejo — precisamente daquela região que outrora pertenceu à Estremadura (Tomar, Pombal, Ansião, Figueiró dos Vinhos, Chão de Couce, Avelar, etc.). É uma dança sincopada e, às vezes, com marcador.

O ritmo típico das saias é o binário; no Alto Alentejo o binário composto (6/8); no Douro Litoral, as saias têm um ritmo nortenho — binário simples (2/4).

Há quem pretenda aparentar as saias com a dança espanhola da Andaluzia conhecida pelo nome de «saeta», porém nada de comum parecem ter, pois as saias são uma dança profana, de divertimento, ao passo que a «saeta» é uma dança acompanhada de canto litúrgico e só bailada como ritual das procissões.

A moda das saias tem vários aspectos, por isso há várias modalidades de saias:

- a) *Velbas* — As antigas, em forma de valsa-mazurca;
- b) *Novas* — As actuais, em forma de valsa campestre;
- c) *Aiadas* — Aquelas em que o marcador grita um «ai» no estribilho, a indicar a volta;
- d) *Puladinhas* (ou Pulado);
- e) *Com estribilho*.

As saias são modas acompanhadas de canto. Por isso, as saias são só para cantar ou para cantar e bailar. Quando cantadas, possuem uma letra sem requebro. Quando só cantadas, durante o trabalho, as saias estão para a gente do Alto Alentejo como o tope está para as gentes do Baixo Alentejo.

Nas saias, os estilos e modas (a música) bem como os pontos (a letra) são volantes e os seus ritmos, às vezes, variam, chegando a haver, na mesma região, várias saias de estilo e moda diferentes; algumas vezes, o mesmo ponto serve vários estilos, mas o mais vulgar é o mesmo estilo ser cantado com vários pontos.

Já no século XVII se dançavam as saias e parece que, então, elas se bailavam um pouco à maneira andaluza; tal modalidade arcaica ainda hoje se encontra em Escalos-de-Baixo.

É no Alto Alentejo, bailadas ao som de pandeiro e, às vezes, de pandeiro e adufe, que as saias são mais castiças.

TIRANA — Apesar de melodicamente a tirana ser uma dança meridional, isto é, do Sul, a verdade é que ela se baila exclusivamente do Minho à Beira Litoral, particularmente na região de Coimbra — pois «tirananas» se chama às tricanas de Coimbra.

O ritmo da tirana é um ritmo valseado. No nosso teatro ligeiro musicado, bem como nos ranchos folclóricos, dança-se frequentemente a tirana, mas, erradamente, chamam-lhe, a maior parte das vezes, vira.

Com a moda das saias, a tirana tanto pode ser só cantada como cantada e bailada como, ainda, bailada com acompanhamento instrumental.

VERDE-GAIO — Embora seja uma dança tipicamente nortenha, o verde-gaio dança-se em quase todas as regiões do País ao norte do Tejo e particularmente no Ribatejo e Estremadura, entre o Lis e o Sado.

É uma moda de cadeia com acompanhamento de auto: quadras fixas e várias.

Sendo o verde-gaio mais popular no Norte do que no Sul, é curioso notar que é na região entre o Lis e o Sado que o bailam melhor e mais a primor.

Em geral o verde-gaio é acompanhado com harmónica ou realejo.

VIRA — O vira é uma das mais antigas danças populares portuguesas; dele já Gil Vicente nos fala na sua peça *Nau d'Amores* dando-o como uma dança do Minho.

Com efeito, o vira é uma dança de tradição minhota, embora se baile, de maneira diferente, também na Nazaré

e no Ribatejo, e, hoje, se baile à maneira minhota em quase todo o País. O vira é, de uma maneira geral, a dança popular portuguesa mais característica e popularizada.

Há inúmeras variantes — tanto musicais como na maneira de o bailar: *vira de roda*, *vira estrepado*, *vira afandango*, *vira valseado*, *vira-flor*, *vira de trempe*, *vira galego*, *vira ao desafio*, *vira poveiro* (da Póvoa de Varzim), etc.

Do ponto de vista musical, o vira pode ser menor ou maior e é muito semelhante ao fandango; porém, o fandango dança-se de diferente maneira.

O vira minhoto, isto é, o vira em maior, é semelhante ao malhão e à chula. O vira em menor não é minhoto.

O vira não tem estribilho: a quadra da cantadeira repete-a o coro dobrada em terceiras ou somente dois versos e um *larai* como estribilho; quer dizer: como o vira não tem estribilho, o coro repete os versos dos cantadores. É da praxe minhota começar a cantiga no segundo verso. O vira distingue-se do fandango pelo verso da canção, mais longo no fandango.

O vira da Régua é a chula.

ANEXO I

DISTRIBUIÇÃO REGIONAL DAS DANÇAS POPULARES PORTUGUESAS AINDA EM USO

- BAILARICO — *Estremadura (Região Saloia)*. Também do Alcoa ao Sado, no Alentejo, no Ribatejo e no Algarve. No Ribatejo também é conhecido por «bailharico».
- BAILHOS CAMPANIÇOS — *Alto Alentejo (Évora)*.
- BALHOS DE CADEIA — *Baixo Alentejo* (embora haja «danças de cadeia» em todo o país).
- BALHOS DE RODA — *Baixo Alentejo*.
- BALSO MARCADO OU BALSO RASTEIRO — *Algarve*.
- BALSO PULADO — *Algarve*.
- CANA VERDE — *Minho* (Guimarães) e *Entre-Douro-e-Minho* (Santo Tirso; Arouca). Variantes: «Cana Verde Ricoqueira» (S. Martinho do Campo, Santo Tirso, Guimarães); «Cana Verde Picada» (idem); «Cana Verde de Oito» (idem).
- CARREIRINHA — *Estremadura*.
- CHEGADINHO — *Baixo Alentejo*.
- CHICOTE — *Estremadura*.
- CHOTIÇA — *Algarve*. Ver: «xotiça».
- CHOTIÇA COM MARCADOR — *Ribatejo*.
- CHULA — *Douro e Alto Douro*. Também do Minho à Beira Alta. Variantes: «Chula Vareira» (Douro), «Chula de S. Martinho da Gandra» (Ponte de Lima), «Vareira Chula»

(Paredes), «Chula Virada» (Cinfães), «Chula de Pias» (Cinfães), «Chula de Ramalde».

CIRANDA — *Beira Litoral*. Também na região norte da Estremadura.

CORRIDINHO — *Algarve*. Também no Ribatejo e Alentejo.

ENLEIO — *Estremadura*.

ESTALADO — *Beira Litoral*.

FANDANGO — *Ribatejo*. Também no Minho, Trás-os-Montes (Terras de Miranda), Douro Litoral, Beira Alta (Castelo Rodrigo), Beira Baixa (Silvares, Idanha-a-Nova), Estremadura (Pombal, Ansião, Figueiró dos Vinhos), Ribatejo (Ferreira do Zêzere, Serra de Tomar, Mação), Alentejo e Algarve.

FARRAPEIRA — *Beira Alta, Beira Litoral e Ribatejo*.

FARRAPEIRINHA — *Beira Litoral* (Ourém e Caixarias onde é dançada com pífaros).

GOTA — *Alto Minho* (Penso, Serra de Arga, Covas). Também em Trás-os-Montes (Terras de Miranda) e Beira Baixa (Escalhão).

LAMBÃO — *Beira Litoral*.

MALHÃO — *Minho*. Também no Minho Litoral (Santo Tirso), Baixo Minho (Vila Verde, Barcelos e Terras da Feira). Variantes: «Malhão de Roubar» (Vila Verde), «Malhão Traçado» (S. Maninho do Campo, Santo Tirso) «Vareira de Barcelos», «Malhão de S. Pedro de Nabais» (Escariz, Arouca, Terras da Feira) e «Piruló» (S. Martinho do Campo, Santo Tirso).

MARCADINHO — *Baixo Alentejo*.

MODA DO INDO EU — *Beira Alta*. Também noutras localidades do país.

PULADINHO — *Alentejo*.

RAMALDEIRA — *Beira litoral e Estremadura*.

REAL DAS CANAS — *Beira Litoral*.

REDONDINHA — *Baixo Alentejo*.

REGADINHO — *Beira Litoral*.

REINADIOS — *Estremadura*.

RIBALDEIRA — *Beira Litoral e Estremadura*.

SAIAS — *Alto Alentejo* (Portalegre). Também na Estremadura (Pombal, Ansião, Figueiró dos Vinhos, Chão de Couce,

Avelar), Ribatejo (Tomar), Beira Baixa (Escalos de Baixo), Beira Litoral e Douro Litoral.

SALTO EM BICO — *Alto Alentejo*.

SEGUIDILHAS — *Algarve* (Vila Real de Santo António) e Alentejo (Barrancos).

TAREIO — *Beira Alta*.

TIRANA — *Minho* (Carreço) e *Beira Litoral* (Coimbra). Também Douro Litoral (Terras da Feira, onde é um vira).

TOPE — *Baixo Alentejo*.

VAREIRA — *Minho*.

VERDE GAIO — *Estremadura*. Também algumas localidades nortenhas e Ribatejo; região de entre o Lis e o Sado.

VIRA — *Minho* (Entre o Douro e Minho, Alto Minho e Baixo Minho). De certo modo baila-se em todo o país. Variantes: «Vira de Santa Marta de Portuzelo», «Gota de Carreço», «Rosinha de Afife», «Rosinha de Serra de Arga», «Serrinha ou Espanhol» (Arcos de Valdevez), «Salto do Soajo» (Alto Minho), «Vira Velho de Vila Verde» (Baixo Minho), «Mugiga de Santa Maria da Reguenga (sul do concelho de Santo Tirso; Terras da Maia), «Vira de Cruz» (Arouca, Terras da Feira e Moldes), «Vira Valseado» (Moldes, Arouca e Terras da Maia), «Tirana» (Lugar do Corvo, Arcozelo-Vila Nova de Gaia; Terras da Feira), «Tirana de Cidacos» (Oliveira de Azeméis, Terras da Feira), «Vira da Areia» (Nazaré), «Vira Poveiro» (Póvoa de Varzim). Outros: «Vira Galego», «Vira ao Desafio», «Vira Roubado», «Vira Flor», «Vira de Roda», «Vira Estrepassado», etc.

ANEXO II

BRINCADEIRAS E JOGOS BAILADOS

«GIRÓ-FLÉ-FLÉ-FLÁ»
«QUEM ANDA NO MEIO»
«ROSA BRANCA AO PEITO»
«A MODA DO INDO EU»
«AS POMBINHAS DA CATRINA»

Também, de certo modo e por determinados aspectos da sua coreografia, a «Carreirinha», a «Farrapeirinha», o «Regadinho», os «Reinados» e a «Tia Anica de Loulé», são brincadeiras ou jogos bailados.

NOTAS

- ¹ LOUIS, Maurice — *Le Folklore et la Danse*, G. P. Maison Neuve et Larose, Paris, 1963, p. 36.
- ² RIBEIRO, Mário Sampayo — *Música e Dança*, in «A Arte Popular em Portugal», Editorial Verbo, Lisboa, pp. 378-379.
- ³ LOUIS, Maurice — Ob. cit., p. 37.
- ⁴ Idem, idem, p. 39.
- ⁵ LEVINSON, André — *Les Visages de la Danse*, Paris, 1938 (citado por Serge Lifar, in «La Danse», Editions Denoel, Paris, 1938, p. 267).
- ⁶ LIFAR, Serge — *La Danse*, Editions Denoel, Paris, 1938, p. 267.
- ⁷ SASPORTES, José — *História da Dança em Portugal*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1970, p. 17.
- ⁸ ESTRABÃO — *Descrição da Península Ibérica*.
- ⁹ BRAGA, Teófilo — *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições*, Lisboa, 1885.
- ¹⁰ SARMENTO, Morais — *D. Pedro I e a sua Época*, Lisboa, 1924, p. 461.
- ¹¹ FELGUEIRAS, Guilherme — *Teatro*, in «A Arte Popular em Portugal», Editorial Verbo, Lisboa, vol. II, p. 293.
- ¹² LOUIS, Maurice — Ob. cit., p. 224.
- ¹³ SASPORTES José — Ob. cit. pp. 17-18.
- ¹⁴ DAWSON, Christophe — *A Formação da Europa*, «Coleção Critério», Livraria Cruz, Braga, 1972, (2.^a edição), pp. 82-83.

- ¹⁵ SASPORTES, José — Ob. cit., p. 21.
- ¹⁶ MICHÄELLIS DE VASCONCELLOS, Carolina — *O Cancioneiro da Ajuda*, Halle, 1917.
- ¹⁷ RIOS, Frei Amador de los — *História Social, Política y Económica de los Judíos de España y Portugal* (citado por José Sasportes in ob. cit., p. 31).
- ¹⁸ SASPORTES, José — Ob. cit. pp. 31-32.
- ¹⁹ VITERBO, Sousa — *Arte e Artistas em Portugal*, Lisboa, 1892.
- ²⁰ VITERBO, Sousa — in «O Instituto», 1918.
- ²¹ CHAVES, Luís.
- ²² SASPORTES, José — Ob. cit., p. 34.
- ²³ SARAIVA, José Hermano — *História Concisa de Portugal*, «Coleção Saber», Publicações Europa-América, Lisboa, 1978, 2.^a edição, p. 76.
- ²⁴ Idem, ibidem, p. 102.
- ²⁵ LAPA, M. Rodrigues — *Lições de Literatura Portuguesa*, Coimbra Editora, 1977, p. 51.
- ²⁶ JACQUOT, Jean — *La Fête Princière*, in «Histoire des Spectacles», Encyclopédie de la Pleiade, NRF, Gallimard, Paris, 1965, p. 211.
- ²⁷ MELLO, Pedro Homem de — *Danças de Portugal*, Livraria Avis, Porto, p. 9.
- ²⁸ ALMEIDA, Renato de — *Inteligência do Folklore*, Livros de Portugal, Rio de Janeiro, 1957, p. 60.
- ²⁹ BRILLANT, Maurice — *Problèmes de la Danse*, Collection Armand Colin, Paris, 1953, p. 14.
- ³⁰ LIFAR, Serge — Ob. cit., p. 18.
- ³¹ LOUIS, Maurice — Ob. cit., pp. 298-299.
- ³² Idem, ibidem, p. 299.
- ³³ Idem, ibidem, p. 299.
- ³⁴ FELGUEIRAS, Guilherme — Ob. cit., p. 289-291.
- ³⁵ MICHÄELLIS DE VASCONCELLOS, Carolina — Obra cit.
- ³⁶ CHAVES, Luís — *Danças, Bailados e Mímicas Guerreiras*, in «Ethnos», vol. II, 1942.
- ³⁷ MELLO, Pedro Homem de — Ob. cit., pp. 9-10.

BIBLIOGRAFIA SUMÁRIA

OBRAS GERAIS E PANORÁMICAS:

- A ARTE POPULAR EM PORTUGAL — Editorial Verbo, Lisboa.
- ENCICLOPÉDIA LUSO-BRASILEIRA — Editorial Verbo, Lisboa.
- ÉTHNOLOGIE GÉNÉRALE, dirigida por Jean Poirier — *Encyclopédie de la Pléiade*, NRF, Gallimard, Paris, 1965.
- GRANDE ENCICLOPÉDIA PORTUGUESA E BRASILEIRA.
- HISTOIRE DES SPECTACLES, dirigida por Guy Dumur — *Encyclopédie de la Pléiade*, NRF, Gallimard, Paris, 1965.
- LOUIS MAURICE — *Le Folklore et la Danse*, G. P. Maisonneuve et Larose, Paris, 1963.
- MICHAËLIS, Carolina — *O Cancioneiro da Ajuda*, Halle, 1907.
- RIBAS, Tomaz — *Danças do Povo Português* — Coleção Educativa, Série O, n.º 7 — Ministério da Educação Nacional, Direcção Geral da Educação Permanente, Lisboa, 1.ª edição, 1961; 2.ª edição, 1974.
- SACHS, Kurt — *Histoire de la Danse*, Gallimard, Paris, 1938.
- SARAIVA, José Hermano — *História Concisa de Portugal*, Coleção Saber, Publicações Europa-América, Lisboa, 1978.
- SARMENTO, Morais — *D. Pedro e a Sua Época*, Lisboa, 1924.
- SASPORTES, José — *História da Dança em Portugal* — Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1970.

- TOMÁS, Pedro Fernandes — *Velhas Canções e Romances Populares Portugueses*, Coimbra, 1913.
VASCONCELOS, Carolina Michaëlis — Vd. Michaëlis, Carolina.

OUTRAS OBRAS:

- ALMEIDA, Renato — *Inteligência do Folclore, Livros de Portugal*, Rio de Janeiro, 1957.
ARROIO, António — *Velhas Canções e Romances Populares Portugueses*, de Pedro Fernandes Tomás (Introdução); *Notas Sobre Portugal*, vol. II, Lisboa, 1909.
BELL, Aubrey — *Da Poesia Medieval Portuguesa*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1933.
BESSA, Bento; MOURINHO, P.^e António; e SANTOS JÚNIOR — *O Pingaço*, in «Douro Litoral», Porto, 1957, 8.^a Série, I, II e em separata, Imprensa Portuguesa, Porto, 1957.
BONITO, Rebelo — *Chulas, Charambas e Desgarradas*, Imprensa Portuguesa, Porto, 1959.
BORBA, Tomás e LOPES GRAÇA, Fernando — *Dicionário de Música*, Edições Cosmos, Lisboa, 1.^a edição, 1956; 2.^a edição, 1962.
BRAGA, Teófilo — *Romanceiro Geral Português* — Manuel Gomes Editor, Lisboa, 1906-1909; 3 vols.; *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições*, Lisboa, 1885.
BRANCO, João de Freitas — *História da Música Portuguesa*, Colecção Saber, Publicações Europa-América, Lisboa, 1956.
BRANCO, Luís de Freitas — *Álbuns de Música Portuguesa — Canções Populares*, Gabinete de Estudos Musicais da Emissora Nacional de Radiodifusão, 2 vols.
CHAVES, Luís — *Danças, Bailados e Mímicas Guerreiras*, in «Ethnos», vol. II, 1942; *Danças Religiosas*, in «Revista de Guimarães», vol. LI, 1941; *Pantomimas, Danças e Bailados Populares*, in «Revista Lusitana», vols. XXXV e XXXVI, 1937-1938; *Coreografia Popular Portuguesa; Páginas Folclóricas*, Portucalense Editora, Porto, 1942.
COELHO, Adolfo — *O Paralelismo na Poesia Popular*, in «Revista Lusitana», vol. XV, 1912.

- DAWSON, Christophe — *A Formação da Europa*, «Colecção Critério», Livraria Cruz, Braga, 1972.
- DELGADO, Manuel Joaquim — *Subsídio para o Cancioneiro Popular do Baixo Alentejo*, edição da «Revista de Portugal», 2 vols. Lisboa, 1955; *A Etnografia e o Folclore no Baixo Alentejo*, separata de «Ocidente», Lisboa, 1957-1958.
- DIAS, Jaime Lopes — *Etnografia da Beira*, vols. II e IV.
- DIAS, Jorge e Margot — *Sacrifícios Simbólicos Associados às Malhas*, in «Terra Lusa», Lisboa, 1951; e em separata, Livraria Ferin, Lisboa, 1951.
- DIAS, Margot — *Cancioneiro e Notas*, in «Rio de Onor, Comunitarismo Agro-Pastoril», de Jorge Dias; *Cancioneiro Musical*, in «Vilarinho da Furna, uma Aldeia Comunitária», de Jorge Dias.
- EIRA, P.º António da — *O Romancelheiro no Rito das Segadas*, in «Actas do Colóquio de Estudos Etnográficos Dr. José Leite de Vasconcelos», vol. II, Porto, 1959.
- GALLOP, Rodney — *Cantares do Povo Português*, Instituto de Alta Cultura, Lisboa, 1937; *A Book of Folk Ways*, Cambridge, University Press, 1961.
- GIACOMETTI, Michel — *Cancioneiro Popular Português* (com a colaboração de Fernando Lopes Graça), Círculo de Leitores, Lisboa, 1981; *Vozes e Imagens de Trás-os-Montes* (Livro-Disco com a colaboração de F. Lopes Graça, João Gaspar Simões e Sebastião Rodrigues), Arquivos Sonoros Portugueses, Lisboa, 1962.
- GRAÇA, Fernando Lopes — Vd. Lopes Graça, Fernando.
- HERCULANO, Alexandre — *História de Portugal*, nova edição, Livraria Bertrand, Lisboa, 1980.
- KASTNER, Santiago — *Contribución al Estudio de la Música Española y Portuguesa*, Lisboa, 1941.
- LAPA, Manuel Rodrigues — *Das Origens da Poesia Lírica em Portugal na Idade Média*, Seara Nova, Lisboa, 1929; *Lições de Literatura Portuguesa* (Época Medieval), 9.ª edição, Coimbra Editora, 1977.
- LEÇA, Armando — *Da Música Portuguesa*, Livraria Educação Nacional, Porto, 2.ª edição, 1942; *Música Popular Portuguesa*, Editorial Domingos Barreira, Porto.

- LEVINSON, André — *Les Visages de la Danse*, 1933.
- LIFAR, Serge — *La Danse* — Editions Denoel, Paris, 1938.
- LIMA, Fernando de Castro Pires de — *A Chula, Verdadeira Canção Nacional*, edição da FNAT, Lisboa, 1962.
- LOPES GRAÇA, Fernando — *A Música Portuguesa e os seus Problemas*, vol. II. Textos Vértice, Coimbra, 1959 e vol. III. Edições Cosmos, Lisboa, 1963; *A Canção Popular Portuguesa*, Colecção Saber, Publicações Europa-América, Lisboa, 1954.
- MARQUES, A. M. de Oliveira — *Sociedade Medieval Portuguesa*, Lisboa, 1964.
- MARTINS, P.^e Firmino — *Folclore de Vinbais*, vol. I, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1928 e vol. II, Imprensa Nacional, Lisboa, 1938.
- MARTINS, J. Oliveira — *História de Portugal* — 14.^a edição, Guimarães Editores, Lisboa, 1964.
- MARVÃO, P.^e António — *Cancioneiro Alentejano*, Tipografia da Editorial Franciscana, Braga, 1955.
- MELLO, Pedro Homem de — *Danças de Portugal*, livraria Avis, Porto; *Danças Portuguesas; Folclore*, Ática, Lisboa.
- MOURINHO, P.^e António — *A Dança dos Palitos*, in «Ocidente», LIII, Lisboa, 1957.
- OLIVEIRA, Ernesto de — *A Queima do Judas*, in «Terra Lusa», Lisboa, 1952; *Subsídios para o Estudo do Entrudo em Portugal — O Enterro do João*, in «Douro Litoral», 7.^a Série, Porto, 1956; *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1966.
- OLIVEIRA, F. X. Ataíde de — *Romanceiro e Cancioneiro do Algarve* — Tipografia Universal, Porto, 1905.
- PARIS, Gaston — *Les Danseurs Maudits*, in «Journal des Savants», 1899; *La Poésie du Moyen Âge*, Hachette, Paris, 1895.
- PIDAL, Menéndez — *Poesia Juglaresca y Juglares*, Madrid, 1956.
- RIBEIRO, Margarida — *Cerzedelo e a sua Festa das Cruzes*, Grately (Sociedade Gráfica do Restelo), Lisboa, 1972; *As Chacotas de Almodôvar e a Goucinhas de Aljustrel*, in «Revista de Etnografia» vol. VII, Porto, 1966.
- RIBEIRO, Mário Sampaio — *Música e Dança*, in «A Arte Popular em Portugal», Editorial Verbo, Lisboa, s. d.
- SAHLIN, Margit — *Étude sur la Carole Médiévale*, Upsala, 1940.

- VALENTIM, Afonso, MOURINHO, P.^o António e SANTOS JÚNIOR — *O Galandum*, in «Douro Litoral», 5.^a Série, VII e VIII, Porto, 1953.
- VASCONCELOS, José Leite — *Estudos de Filologia Mirandesa*, Imprensa Nacional, 2 vols., Lisboa 1900 e 1901; *Etnografia Portuguesa*, Imprensa Nacional, 3 vols., Lisboa, 1905-1910; *Cancioneiro Popular Português*, 2 vols., Coimbra, 1975 e 1979.
- VITERBO, Sousa — *Arte e Artistas em Portugal*, Lisboa, 1892.

ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

- 1 A «Filandorra», uma das «madamas» da Festa dos Rapazes (Rio de Onor, Bragança).
- 2 Homens dançando na Festa dos Rapazes (Sacoias, Bragança)
- 3 Os «Ciganos», rapazes mascarados das festas do Natal (Sacolas, Bragança).
- 4 O «Careto» das festas do Natal (Vila Boa, Bragança).
- 5 *Malhão Traçado* (S. Martinho do Campo, Santo Tirso).
- 6 *Tirana do Corvo* (Arcozelo, Vila Nova de Gaia).
- 7 *Vira Valseado* (Moldes, Arouca).
- 8 *Piruló*, dança de roda nortenha (S. Martinho do Campo, Santo Tirso).
- 9 *Chula Virada* (Pias, Cinfães do Douro).
- 10 *Fandango* do Ribatejo.
- 11 *Gota*, da nortenha.
- 12 *Ciranda*, dança popular da Beira Litoral e da Estremadura.
- 13 *A Moda do Indo-Eu*, dança popular da Beira Alta.
- 14 *Dança das Espadas*, da procissão do *Corpus Christi* (Penafiel).
- 15 *Dança dos Pauliteiros* (Miranda do Douro).
- 16 Dança regional minhota (Barcelos).
- 17 Dança de sargaceiros (Apúlia).
- 18 Dança de um rancho de Carrazedo (Braga).
- 19 *Dança do Mastro* (Póvoa de Varzim).

- 20 Dança de um rancho de Braga.
- 21 Dança minhota.
- 22 Dança de Pauliteiros (Miranda do Douro).
- 23 Tricanas e varinos bailando (Aveiro).
- 24 Dança de varinos (Ovar).
- 25 *Vira da Areia* (Nazaré, Rancho Tá-Mar).
- 26 *Corridinho* (Algarve).
- 27 *Baile Mandado* (Algarve).
- 28 Tocadores de harmónio (Algarve).
- 29 Dança popular ribatejana.
- 30 Dança de campino (Ribatejo).
- 31 Idem.
- 32 *Picadinho* (Ribatejo).
- 33 Cena do bailado *Terra e Mar* pelo Grupo de Bailados Portugueses Verde Gaio. Em baixo: Francis Graça e Ruth Walden.



1

2





3



4



5

6





7



8



9



10



11



12



13

14





15

16





17



18



19



20



21



22

23



24





25



26



27

28





29



30





32



33