

A voz e a música na literatura oral mirandesa

José Francisco Meirinhos*

Resumo

Aporbeitando ls eisemplos de la tradiçon lhiterária oural i musical mirandesa, stúdan-se três campos que le son próprios: 1) la musicalidade de la lhéngua; 2) la boç cumo eimitaçõ de la música; 3) la música cumo eilemento lhiterário. An ne fin puoden ancuntrar-se alguas cunclosones i sugestones pa la preserbaçon deste amportante património oural, lhiterário i musical.

É com as palavras que se tece o que se conta, mas é a voz que dá corpo ao contar, que o torna experiência partilhável¹. Para a sua transmissão, a literatura oral recorre apenas ao som verbalizado, encenação sonora que dispensa a escrita. As narrativas orais mirandesas, sejam romances ou o cantar de um lhaço, contos ou ditos do dia a dia, saudações ou impropérios, permitem-nos escutar a voz como música, arte de fazer música com a cultura e a língua mirandesas. É sobre os diferentes níveis da relação entre música e literatura oral que aqui se reflectirá. Recorrendo sempre que possível a exemplos concretos (textos editados ou registos sonográficos²), e após algumas considerações prévias, serão tratados três temas:

- a *musicalidade da língua*, que se exprime quer no uso da voz para produzir sons não verbais, quer nos rítmicos ou na intonação da fala;

- a *voz como imitação da música* enquanto recurso expressivo, muito utilizado, por exemplo, nas narrações orais sem acompanhamento instrumental;

- a *música como elemento literário*, que encontramos nas narrativas ou nas letras das músicas, onde aqui e ali aparecem referências à própria música e à dança, sua irmã gémea.

procurar-se-á, assim, mostrar que a voz não é um simples suporte e que a música não é um mero escape lúdico. Os seus cruzamentos possuem (ou pelo menos possuíam) uma densa função social e um importante lugar no imaginário e na vida quotidiana dos mirandeses.

No final serão ainda apresentadas algumas conclusões e sugestões.

Usos da voz, literatura e identidades de grupo

Há pouco mais de 100 anos José Leite de Vasconcelos, o grande etnólogo a quem o mirandês deve não só o ter sido “descoberto” para os meios académicos, mas também os primeiros estudos e hipóteses consistentes sobre a sua natureza e origens³, escrevia que

* O autor é mirandês, professor de Filosofia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e membro do Conselho Redactorial da Revista *Tierra de Miranda* (meirinhos@letras.up.pt).

¹ Este texto foi apresentado nas I Jornadas de música tradicional mirandesa, Miranda do Douro 7 e 8 de Outubro de 2000. A organização destas Jornadas, que se anunciavam com periodicidade anual mas que, creio, não tiveram continuidade, foi uma iniciativa do Sr. Mário Correia, um mirandês de adopção que desde há alguns anos tem tido um notável trabalho de recolha, preservação e difusão da cultura musical mirandesa. Para a elaboração desta comunicação, onde me aventurei a organizar a minha experiência da língua, da literatura oral e da música mirandesas, contei com o auxílio, os (em)préstimos e as sugestões de trabalho do meu amigo Paulo Gusmão Guedes, a quem agradeço.

² Para um panorama das edições discográficas, cfr. Paulo Gusmão Guedes, «Sonografia da música mirandesa», in J.F. Meirinhos (ed.), *Estudos mirandeses: balanço e orientações. Homenagem a António Maria Mourinho* (Actas do Colóquio Internacional: Porto, 26 e 27 de Março de 1999), Grano editores, Porto 2000, pp. 257-267.

³ José Leite de Vasconcellos, *Estudos de philologia mirandesa*, 2 vol., Imprensa Nacional, Lisboa 1900-1901. Cfr. a parte I do vol. I, «História externa do mirandês», pp. 1-165.

«o grau de vitalidade do mirandês é pequeno: de um lado, quasi lhe falta absolutamente litteratura, do outro, o povo que se serve d'elle vae-o desaprendendo, sob a influêcia de condições variadas»⁴.

O próprio Leite de Vasconcelos daria um forte impulso para inverter a situação, fixando as regras da língua mirandesa e sobretudo passando a escrito textos que ele próprio ouviu durante as suas visitas às terras da Miranda⁵. O que de facto Leite de Vasconcelos lamentava era a inexistência de uma tradição escrita da língua mirandesa⁶. Porque “literatura” de facto existia, mas com transmissão quase exclusivamente oral⁷. São complexos os modos de circulação da literatura oral mirandesa e como contribui para a formação da identidade cultural dos falantes⁸.

Temos hoje à nossa disposição inúmeros textos, impressos ou gravados, mas está ainda longe, direi que já é impossível, a realização de uma recolha satisfatória e com registo sonoro do rico património de tradição oral do mirandês que abrange rimances⁹, contos, adágios, adivinhas, lengalengas, orações, cantigas, relatos de feitos e outras formas menos estruturadas¹⁰. Como o mirandês foi até há bem pouco tempo uma língua sem escrita, muita da criatividade narrativa local perdeu-se para sempre e esse facto impede também que se conheça um pouco melhor a própria génese destes textos, porque não existem registos que permitam refazer as suas variações ao longo do tempo. No caso dos inúmeros rimances publicados verificamos que, tal como as músicas, as narrativas se repetem de aldeia para aldeia, mas com pequenos ajustamento, variações ou corruptelas. Subsistem, por isso, diversas interrogações: trata-se de textos com origem local? ou trata-se de textos que na sua origem foram escritos e depois foram introduzidos nos processos de transmissão oral? ou trata-se de textos introduzidos a partir do português ou do castelhano e, a seguir, de algum modo adaptados e modificados pela transmissão oral adaptando-os à língua e às referências culturais locais? O facto de muitos deles estarem disseminadas em regiões exteriores a Miranda indica quase seguramente que a maior parte não é autóctone, mas que foram incorporados no tecido social local e nas suas práticas culturais. As mesmas melodias aparecem em outros locais, os mesmos rimances são cantados em áreas que vão muito para lá das Terras de Miranda. Por essa razão, se tomarmos mais uma vez como padrão comparativo a música e os rimances, constatamos que não é possível isolar a área linguística e cultural mirandesa das regiões envolventes. Também por essa razão os fenómenos que a seguir serão tomados como fulcro de reflexão não hão-de ser vistos como exclusivos do mirandês ou das suas tradições. Ainda hoje podemos escutar cantigas e contos que são ditos na língua castelhana de

⁴ José Leite de Vasconcelos, *Estudos de philologia mirandesa*, cit., t. I, pp. 161-162.

⁵ Idem, vol. I, pp. 161-182; note-se que o próprio traduziu para mirandês trechos de Camões (cfr. idem, vol. II pp. 79-138) e que já 16 anos antes havia publicado alguns poemas em mirandês em *Flores mirandesas*, Livr. Clavel, Porto 1884.

⁶ Hoje a situação inverteu-se e é florescente a publicação literária em mirandês, tendo ganho um decisivo fôlego após a aprovação da *Convenção ortográfica da língua mirandesa*, Miranda do Douro – Lisboa 1999. Esta literatura não será aqui objecto de exemplificação.

⁷ Como J.L. de Vasconcelos escreve nas citadas pp. 161-162 dos *Estudos de philologia mirandesa* e em outros locais da mesma obra, era muito reduzido ou quase inexistente o número de textos em mirandês escrito. Para uma excepção, veja-se o entremês “Sturiano e Marcolfa”, composto por Francisco Garrido Brandão (natural de Cércio), que o A. passou a escrito ouvindo-o do seu autor, publicando-o em *Filologia mirandesa*, vol. II, pp. 283-303.

⁸ Cfr. estudo o duplamente fundamentado, na prática da língua e na teoria linguística e literária, de António Bárbolo Alves, *Palavras de identidade da Terra de Miranda. Uma abordagem estatístico-pragmática de contos da literatura oral mirandesa*, Ed. Pena Perfeita, s/1 2007. O volume inclui uma completa bibliografia onde se assinalam todos os estudos relevantes sobre o mirandês e a sua literatura.

⁹ O rimance romance pode assumir várias formas, mesmo no aspecto musical. Como diz Anne Caufriez «o romance cantado para o divertimento apresenta uma melodia de carácter silábico, enquanto que o das malhas apresenta uma melodia de característica nitidamente ornamentado, mesmo melismático», in «Quelques aspects de la musique vocalique mirandaise», in J.F. Meirinhos (ed.), *Estudos mirandeses*, cit., pp. 141-150.

¹⁰ No caso de certas narrativas as palavras são indissociáveis da música. O romance é um canto “a capella” (sem acompanhamento musical), mas outras formas narrativas, como as contos, não são cantadas nem têm acompanhamento musical, enquanto outras, como os lhaços, são cantadas e têm acompanhamento musical.

origem, ou foram passados a mirandês, ou já estão, por fim, em português. E, pese aos cultores de um purismo de língua que, no meu entender, nunca existiu, nem é raro encontrar casos de narrativas em que se sobrepõem as três línguas. A riqueza desta circulação entre línguas e a apropriação das suas expressões, mostra-nos a complexidade de um processo de aculturação aberto e de longa duração, criativo e enriquecedor no seu dinamismo. Tenhamos presente que esta circulação não é apenas própria do texto, também a encontramos na música, ao ponto de uma mesma melodia poder acompanhar diferentes rimances, ou de um mesmo rimance poder ser acompanhado, em locais diferentes, por diferentes melodias.

As narrativas populares assumem formas estruturais muito diversas e caracterizam-se por a sua transmissão ser exclusivamente oral (quando a escrita intervém estamos em outro nível, tecnicamente letrado, da transmissão da narrativa), o que implica o apagamento de qualquer noção de *autor*. Desse simples facto resulta de imediato a possibilidade da sua apropriação colectiva e simbólica muito mais profunda. Nas narrativas das Terras de Miranda, estamos no nível mais nu da oralidade, pois aquilo que é narrado não teve qualquer contacto com a escrita nem dela provém. É o acto de narrar que dá a forma da transmissão, porque aquele ou aquela que escuta será depois narrador/a.¹¹ Mas, se as coisas forem vistas mais de perto, devemos reconhecer, como acontece com os rimances, que muitas das narrativas mirandesas provêm de facto de uma cultura letrada, como é por exemplo o caso de alguns romances do ciclo carolíngio e de cavalaria, embora tenham entrado no repertório oral em tempos recuados, perdendo assim qualquer relação com o suporte escrito.

Como sabemos, o conceito “literatura popular” é de conteúdo impreciso e difícil de circunscrever¹². Se na origem constituía uma designação depreciativa (pois se opunha à literatura erudita), ela deve hoje ser tomada naquilo que tem de positivo: é de autor incerto, caracteriza-se pela transmissão oral e pela grande variedade de formas e versões em que circula, a sua difusão e momentos de transmissão estão em geral associados a actos mais ou menos ritualizados da vida quotidiana (trabalhos específicos, serões, festas, etc.).

Usando a voz como suporte de transmissão, estes usos da palavra colocam-nos no interior de uma tradição de transmissão que assenta na repetição, que é, simultaneamente, partilha e actualização da memória do contador e dos ouvintes. A cada narração é este mesmo ciclo que se repete e assim se arquiva em memória colectiva através de uma cadeia de ouvintes-narradores-ouvintes. A memória parece constituir um suporte instável, pois a inexistência de um padrão escrito que evite as alterações, cortes ou deturpações, pode contribuir para uma acelerada modificação da própria história ou poesia narrados. Deveríamos até ter presente que, devido à sua irrepetibilidade, de cada vez que o romance ou o conto são narrados estamos perante uma nova “edição”. Mas, o que vemos é que ao lado de uma certa volatilidade quanto a certos elementos narrativos secundários, existe uma relativa estabilidade quanto ao núcleo simbólico e factual das narrativas, certamente porque: 1) o carácter ritual intrínseco a cada narração exige do contador um auto-controlo e um esforço de fidelidade à história escutada; 2) o próprio auditório, que em geral já conhece bem o enredo narrado, exerce um controle cerrado e mesmo uma censura sobre o contador quando ele “não diz as coisas como elas são”. A voz da narração, no acto de tornar partilhável e público o que diz, não pode fugir ao controle público, que quase sempre exige fidelidade à narração. Como diz Paul Zumthor, de facto o que reintegra a narrativa na tradição é

¹¹ Para os diferentes tipos de oralidade, cfr. Paul Zumthor, *La lettre et la voix. De la “littérature” médiévale*, Éd. du Seuil, Paris, 1987, pp. 18-19. Nesta obra encontram-se utilíssimas análises das literaturas orais medievais, que com sentido crítico e das diferenças poderiam ser transpostas para compreender a literatura oral mirandesa no seu devir.

¹² Manuel Viegas Guerreiro, «Littérature populaire. Autour d'un concept», in *Littérature orale traditionnelle populaire. Actes du Colloque*, Paris 20-22 Nov. 1986, Fondation Calouste Gulbenkian, Paris 1987, pp. 11-19; versão portuguesa disponível em <http://www.attambur.com/Recolhas/literaturapopular.htm>.

¹³ Paul Zumthor, *La lettre et la voix. De la “littérature” médiévale*, Éd. du Seuil, Paris, 1987, p. 14.

a voz, que suporta e transmite¹³. Há aqui, pois, uma circularidade entre a narração oral, a memória e o conteúdo narrado, que delimitam o património socialmente partilhado da chamada “literatura popular”. Este mesmo mecanismo de controlo e partilha pode explicar a existência de variantes das narrativas, próprias de uma certa comunidade, com extensão variável (aldeia, região, língua, etc.) e que dependem da intensidade dos contactos e partilha cultural entre os seus membros. Veja-se o exemplo do romance Gerinaldo do qual António Maria Mourinho referiu estarem atestadas para cima de 200 versões¹⁴. Há variações de expressão e de motivos narrados, mas mantém-se o esteio fulcral do romance.

A narração oral, o contar, põe em acto os valores e o imaginário de uma comunidade. Põe em acto, isto é: pelo dizer recupera do passado, faz presente e legitima para o futuro a memória mesma do que é transmitido e partilhado no acto de dizer e ouvir. Dá corpo à moral e aos costumes que instituem a coesão do grupo social que os partilha. Na memória convergem as representações sociais, o que coloca o acto de “contar” no centro do processo de construção e evocação de uma identidade de grupo, que tem na sua base “textos”, quase sempre de estrutura fixa e apropriada a cada fim e contexto (daí as distinções entre ditos, contos, líricas, romances, histórias, orações, encantamentos, loas/lhonas). O contar e o cantar são um elemento de comunicação e celebração arreigado nas comunidades tradicionais¹⁵. Só a presença em sucessivas noites de serão (antes da televisão, claro) em torno de uma fogueira, em que se faziam alguns trabalhos ou se assavam castanhas para aconchegar a conversa, provavelmente com as mulheres fiando ou fazendo meia, permite compreender que contar contos e contos é uma celebração irrepetível, atravessada por um sentimento de partilha e identidade entre os que nele participam, instiladora de coesão de grupo. No caso da cultura mirandesa estamos perante uma comunidade de âmbito geograficamente delimitado, com poucos milhares de falantes, constituída por múltiplas comunidades locais, cuja célula principal eram as famílias alargadas e onde as relações de parentesco se estabeleciam prevalentemente no interior da própria aldeia. Em tempos pouco recuados a actividade económica e de subsistência era de tipo rural, dependendo exclusivamente de trabalhos ligados à exploração da terra: agricultura e pastorícia, com alguma economia de troca, sobretudo em feiras de regularidade cíclica. A literatura oral, seja ou não acompanhada por melodia vocal ou instrumental, atravessa todo o círculo do tempo, tal como é vivido pelas sociedades de economia rural: desde o embalar, passando pelo balbuciar de ditos infantis, os jogos e rituais de iniciação, a festa, o trabalho, a morte. A sua presença constante preenche o quotidiano e os mais importantes momentos do ano: sobretudo as sementeiras e as colheitas e as respectivas festas. A distinção não parece tão nítida nas narrativas, mas Anne Caufriez tem insistido que há na música do nordeste transmontano uma clara distinção entre pastores e agricultores, apesar de viverem em simbiose social: «a música ligada ao mundo animal e aquela ligada ao mundo vegetal comportam-se como duas esferas independentes que estão lado a lado sem se reencontrarem. Distingue-se de um lado a gaita-de-fole que simboliza o essencial da música pastoril e festiva e do outro a balada ou romance, um tipo de canção ligado à cultura cerealícola», embora não se exclua a coexistência de outros tipos de música autóctone ou de importação recente¹⁶.

Mas, não devemos esquecer que a narração oral pode ter também um efeito de provocação e de crítica social, como parece ser o caso na cultura mirandesa das muitas cuntas de natureza moral envolvendo facetas menos edificantes de eclesiásticos e que por si sós mereceriam um estudo mais

¹⁴ A. M. Mourinho, *Cancioneiro Tradicional e Danças Populares Mirandesas*, vol. I, Escola tipográfica, Bragança 1984, p. XXIV.

¹⁵ Uso aqui o conceito “sociedades tradicionais” para identificar os grupos no seio dos quais a transmissão do conhecimento se faz privilegiando o fundo comum de valores recebidos, com desprezo das tentativas de inovação social que ocorram no seu seio, ou da importação de valores exógenos.

¹⁶ A. Caufriez, «Agriculture et musique: pratiques collectives», em *Ethnologie du Portugal: unité et diversité. Actes du colloque*. Paris, 12-13 mars 1992, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, Paris, 1994, pp. 189-198, cfr. p. 189.

minucioso, tendo até em conta que a sua expressão, quase sempre jocosa e lúdica, coexiste com uma cultura com múltiplos elementos de religiosidade muito interiorizados.

O centro de interesse aqui, são os textos orais mesmos, mas não seria desinteressante uma reflexão que levasse mais longe a compreensão das relações entre as palavras e a música¹⁷, Ficam de fora as histórias de conteúdo pessoal, em cuja transmissão estamos perante fins diversos dos das narrativas que fazem parte de uma tradição multi-geracional e de grupo. Hoje parece haver também algo de novo no espaço mirandês, com o aparecimento de uma certa criação literária em mirandês, mas, não é desta literatura que me ocuparei a seguir, nem mesmo dos poetas populares com repertório próprio, como é o caso bem conhecido do senhor Francisco dos Reis Domingues, de Paradela, cujas criações o tornaram bem conhecido¹⁸.

I. A musicalidade da língua

Por uma questão de método começemos então pelos usos mais elementares da voz, fora de qualquer narrativa ou do uso articulado da linguagem, como acontece nos diálogos com o gado. Seja a pastorear, seja a lavrar uma terra ou a acarrear o pão em carro de bois, era habitual que quem acompanhava os animais com eles comunicasse constantemente, estabelecendo assim uma comunhão através da voz com os próprios animais, embora muitas vezes as palavras que lhes eram dirigidas fossem também acompanhadas de algumas pedradas para o gado ou de umas bordoadas nos animais. Os aboios são constituídos por uma mescla de exortações e interjeições que orientam o gado em rebanho ou em trabalhos mais árduos, mas que exprimem uma íntima identificação entre homem/mulher e animais¹⁹. Nas Terras de Miranda não têm um nome, mas as gentes designam estes diálogos com expressões do género *ansinar la burra, guiar le ganado ou las bacas*²⁰. Há mesmo certos trabalhos agrícolas e pastoris que são apenas acompanhados por estes ritmos (e não por baladas ou qualquer tipo de música), a que os editores do disco *Mirandun Mirandela...* chamam com propriedade “paisagem musical”.

Ouçam-se os dois exemplos seguintes:

- o primeiro foi gravado na Póvoa e aí escutamos os senhores Alípio Miguel e Maria Falcão em Agosto de 1993 plantando *berças* com o burro²¹;
- o segundo foi gravado em Montalegre, mas não é diferente no ritmo, na intenção e na musicalidade dos que as pastoras e os pastores mirandeses poderiam fazer em qualquer fim de tarde quando recolhiam o gado²².

A interação quase ritual com os animais evidencia como a vida quotidiana e os trabalhos mais correntes também são ritmados pela musicalidade imprimida ao uso da voz e da língua. Se há aqui um

¹⁷ O grande antropólogo Claude Lévi-Strauss em *Olhar, ouvir, ler*, trad. T. Meneses, Ed. Asa, Porto 1995, dedica uma secção a “As palavras e a música” (pp. 77-111) plena de ideias que poderiam estimular novas leituras das funções antropológicas da música na cultura mirandesa.

¹⁸ De Francisco dos Reis Domingues vejamos, como exemplo, as 36 quadras que fez para a Festa da Gala, publicadas no jornal *Planalto Mirandês*, nº 7, de 1983, p. 5.

¹⁹ Sobre os aboios ver Anne Caufriez, *Le chant du pain: Trás-os-Montes*, Publications du Centre Culturel Calouste Gulbenkian, Paris 1997, p. 168. Da autora ver também a obra *Romances du Trás-os-Montes*, Publications du Centre Culturel Calouste Gulbenkian, Paris 1997.

²⁰ Veja-se o poema do Padre Manuel Preto, “Hino a la vaca”, onde o chamar as vacas reaparece: «A cada carro, / Ua junta de vacas a puxar. / E, adelante, um home u mesmo um nino / cu’la guelhada vai-las a chamar... / Vaquianda!», *Bersos mirandeses*, Edições salesianas, Miranda do Douro – Vila do Conde 1993, pp. 119-125, a citação é da p. 126.

²¹ Encontra-se na faixa 10 do disco *Mirandun Mirandela...*, *Chants et musiques du Concelho de Miranda do Douro* (Trás-Os-Montes, Portugal), de Daniel Loddo, ed. GEMP/La Talvera, Mémoires Sonores, em CD ou cassette, com álbum, GEMP 48, 1995.

²² Faixa 1 de Trás os Montes de José Alberto Sardinha, vol. 2 da série *Portugal- Raízes Musicais*, editado pela Portugaliae Harmonia Mundi, CD, BMG, 1996, ano em que foi distribuída aos Domingos com o Jornal de Notícias.

²³ José Leite de Vasconcellos, *Estudos de philologia mirandesa*, ed. citada, vol. II, pp. 331 e 332.

uso espontâneo e próprio de cada pastor ou lavrador, a grande difusão dos aboios, pode explicar-se pelas características do pastoreio e do trabalho agrícola dependente de animais, mas a existências de certos sons que se repetem em zonas contíguas, mostra que mesmo eles provêm desse fundo colectivo de significados dados ao uso dos sons, que são espontaneamente compreendidos e partilhados pela comunidade e que fora dela ou das actividades onde são utilizados são praticamente destituídos de sentido (a não ser quando podem ter uma função insultuosa ou cómica, como nos casos em que são dirigidas a pessoas).

Estes usos da voz poderiam servir para uma análise da musicalidade intrínseca da língua mirandesa, que, suspeito, poderá ser maior que a do português, embora menor que a de outras línguas, como a do português do Brasil.

Também os *rifões* possuem uma musicalidade própria, que em geral facilita a sua memorização e os torna adequadas a ser usados em qualquer contexto, por exemplo para rematar uma discussão ou sentenciar um qualquer caso. A rima e o ritmo dão unidade ao rifão e tornam-no significativo por si mesmo. Três exemplos publicados por Leite de Vasconcelos há 100 anos²³:

« Las forfalhicas de le cerrôu
pa la tarde bunas söu »
« Pan i bino
Anda camino »
« Malo háia quien mal de mi diç
Malo háia quien mu l chega a l nariç »

Os exemplos seriam inúmeros e mesmo quando o rifão provém do português ou do castelhano, a adaptação que lhe é dada mantém-lhe o ritmo e a musicalidade²⁴. Nos destrava-línguas, nos jogos infantis, nas adivinhas e outros trocadilhos de palavras em mirandês, a assonância e a musicalidade das palavras têm um lugar central²⁵.

A autonomia significativa da voz também é usada pelos contadores de histórias, sobretudo quando elas incluem vários personagens (sejam humanos ou animais), construindo vozes diferentes para cada um. É um uso da voz e da língua com certa intenção ilustrativa e retórica, para bem cativar quem escuta as narrativas, mas também para caracterizar a psicologia dos personagens da narrativa, daí dependendo o uso de tons graves ou agudos, com agressividade ou doçura, etc. A voz também interpreta e é parte do jogo narrativo.

Um bom exemplo da sonoridade da língua, associado ao trabalho específico da ceifa e onde está presente um centro controle bem humorado sobre os que se ausentam momentaneamente do trabalho na estaia de segadores²⁶, está bem ilustrado nos dísticos de “Saída da Stalha” que se diziam em Caçarelhos²⁷:

²⁴ É grande o acervo de ditos e provérbios na cultura mirandesa, em boa parte partilhados com o português e o castelhano. Uma extensa recolha, com 3980 espécimes, encontra-se na obra publicada após a redacção deste estudo: António Maria Mourinho, *Ditos dezideiros: refranes i provérbios mirandeses*, organização, antradas i notas de António Bárbo Alves, CEAMM, Miranda de l Douro 2007.

²⁵ Vejam-se diversos exemplos em A.M. Mourinho, *Cancioneiro Tradicional e Danças Populares Mirandesas*, ed. citada, pp. 7-18 e em A.M. Mourinho, *Ditos dezideiros*, cit., pp. 109-115.

²⁶ Para uma análise etnomusicológica das baladas das ceifas e romances, ver as obras de Anne Caufriez citadas na nota 14.

²⁷ Faixa 10 do disco *Cantigas da Segada – Caçarelhos – Vimioso*, vozes de José Garcia e Adélia Garcia, recolha de Domingos Raposo/Mário Correia, *Sons da Terra, Cantos Tradicionais 3*, CD, STMC 9905, 1999.

- «- Falta um segador!
 - E aonde foi?
 - A cagar para nun segar!
 - Oh! Maldito segador! Na boca traiga o que foi a pôr.
 - Caga reilhas.
 - Caga arados.
 - Caga pontas dos diabos.
 - Ele inda num bem?
 - Nem birá!
 - Nem o diabo o cá trará.

Depois, quando nós bíamos bir o segador outra beze pra stalha... enquanto e não, endireitábamos os quadris e começábamos:

- Chi, óóó... Chi, óóó... Chi, óóó... Chi, óóó... »

II. A voz como imitação da música

A voz é ela também tomada como música ou imitação de instrumento musical. Nestes casos é ainda mais árduo saber se é a música que acompanha as palavras, ou se são as palavras que acompanham a música. A voz parece viver sempre na tensão de querer ser a própria música.

Como observou a etnomusicóloga Anne Caufriez, os romances silábicos:

«apresentam-se como uma sequência de versos entrecortada por frases melódicas curtas. No interior desta categoria de canto silábico encontram-se variantes formais que são determinadas pela função prática do canto. Por exemplo, o romance “Frei João”, que é interpretado durante a fiação do linho, apresenta uma fórmula de refrão regular sem significação particular que não seja o simples jogo de palavras (“douna douna don don doina”). Além disso, o recorte musical de certos cantos silábicos pode ser constituído pela repetição de cada hemistíquio, como é o caso no belo romance “Dona Filomena”.²⁸»

Em algumas melodias há sons vocálicos que acentuam a repetitividade de um refrão, estabelecem a continuidade entre as estrofes e introduzem outro nível de musicalidade que não é possível com as restantes palavras, como acontece no longo rimance *Eu casei-me c’ù pastor*²⁹ em cujas 29 estrofes (de 5 versos cada) os dois últimos versos repetem um refrão assonante para provável imitação de ritmo musical.

²⁸ A. Caufriez, «Quelques aspects de la musique vocalique mirandaise», em *Estudos mirandeses: balanço e orientações*, ed. citada, pp. 144-145.

²⁹ A.M. Mourinho, *Cancioneiro Tradicional e Danças Populares Mirandesa*, ed. cit., pp. 177-183, recolhido na Quinta do Cordeiro em 1965; é o rimance XIII do artigo do mesmo autor: «Contribuição para o Rimanceiro Mirandês», *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, 21 (1969) 243-266, cfr. pp. 258-263; refira-se que o autor não se apercebe que este rimance tem uma versão mais curta e sem diálogo (mas com o desenlace mais explícito) e que está publicado no mesmo artigo com o número II (p. 245) sob outra forma literária.

«Eu casei-me cun pastor,
Eu casei-me cun pastor,
Pensando de ser sinhora,
Oh terrin de rin de rina
Oh terrin de rin de ró

S'outor die pela manhana,
S'outor die pela manhana,
Pega no cerrõn pastora,
Oh terrin de rin de rina
Oh terrin de rin de ró

(...)»³⁰.

como realça o autor da recolha, este rimance «era cantado por pastores no campo ao som de flauta» tal como o *Chinglindin*³¹ e a *Lhoba parda*³².

Na extensa *Cantiga da Segada* interpretada por Domingos Esteves Afonso (4'42"), estão presentes interpolações de voz onde o refrão é feito com assonâncias de imitação de instrumentos (Oh tíoni, oh tíoni, oh tíoni, tionó)³³. O mesmo acontece no «De rus, trus, trus / De rós trós, trós", refrão de *La pastorica*³⁴, ou no Ró-Ró (cantiga de embalar de sentido ambíguo, porque evoca a infidelidade), que segundo alguns é «puramente mirandesa» e que «deve remontar ao século XVII, em virtude do ritmo que a anima»³⁵.

Nestas letras poéticas, cantadas em ritmo indolente, é incorporado o uso de termos não significantes que mimetizam sons e instrumentos³⁶. Num *Canto dos reis*, como em diversas outras melodias, existe um refrão com palavras destituídas de sentido, mas que imitam sons musicais e de certa forma substituem o acompanhamento instrumental:

«Partiram do Ouriente, ó có có
Três reis que ban adorar
Zun tun tun, florin tin tin, ai li, ai ló
(...)»³⁷.

³⁰ Oçam-se versões deste rimance na faixa 11 de *Modas de Dúes Ëgreijas*, Cantos tradicionais 1, Sons da terra, 1998, STMC 9802; e na faixa 6 o lado B do LP Terra de Miranda (Portugal), vol. 6 da coleção Musica Tradicional, do Centro de Estudios de Folklore de Zamora, Saga, LP, SED-5052, 1987.

³¹ O Chinglindin também possui um verso, várias vezes repetido, deste género: «cun el chin dilyn glin dina»; pode ouvir-se uma versão na faixa 9 o lado A do LP Terra de Miranda (Portugal), citado atrás.

³² Cfr. p. 183 de A.M. Mourinho, *Cancioneiro Tradicional e Danças Populares Mirandesas*, ed. citada, onde a pp. 174-177 e 147-148, se podem ler os dois últimos rimances citados. A Lhoba parda é de origem espanhola e não contém os tipos de versos que aqui se estão a analisar.

³³ Faixa 1 do disco Domingos Esteves Afonso - *Paranjolas d'Afonso*, Palaçoulo, Miranda de 1 Douro, recolha de Domingos Raposo, Sons da Terra, Cantos e Músicas Tradicionais 3, CD, STMC 0011, 2000.

³⁴ Faixa 2 de *Cantos de la nuõssa tiêrra - Malhadas*, recolha de Mário Correia e Domingos Raposo, Sons da Terra, Cantos Tradicionais 4, CD, STMC 0010, 2000.

³⁵ Cfr. A.M. Mourinho, *Cancioneiro Tradicional e Danças Populares Mirandesas*, ed. citada, pp. 219-220.

³⁶ Sobre o refrão na balada estrófica e a presença destes versos com sons silábicos, que em certas execuções não eram proferidos, o que denotará uma função social não explícita, ver A. Caufriez, *Le chant du pain*, ed. cit., pp. 224-226.

³⁷ Os reis, por Francisco Pires de Malhadas, faixa 31 do já citado CD *Mirandum, Mirandela...*

³⁸ Gravado por Anne Caufriez em 1978, faixa 1 do CD *Mirandum, Mirandela...*

São de facto inúmeras as melodias onde alguns sons não verbais são produzidos com a voz. Estes sons, repetidos a cada estrofe, parecem recriações do som de instrumentos que, na sua ausência, vincam o ritmo e, pela repetição, estruturam a história cantada/narrada.

Mais notável ainda é o uso da própria voz como treino para o uso da gaita de fole, como ouvimos o senhor Paulino Pereira João, da Póvoa, que ao seguir o seu gado fazia os apoios da gaita e imitava o ritmo da alvorada. Os sons são impossíveis de transcrever e nada pode substituir a audição do próprio ou da sua gravação em disco³⁸. O mesmo senhor Paulino conta que também ensaiava o passa calhos, que é tocado seguindo os pauliteiros no “pedido da esmola” para as festas, imitando o gesto de tocar a gaita e usando a voz como instrumento³⁹.

Neste mesmo colóquio (cfr. acima nota 1) Domingos Raposo, na sua comunicação, recitou uma bem humorada paródia escutada numa aldeia, em que o narrador/gaiteiro com a voz imita ele próprio a caixa e o bombo, servindo-lhe esta acumulação para disfarçar no enredo e nos sons imitados óbvias alusões sexuais.

A voz torna-se ela próprio jogo e toma o lugar do instrumento musical para fazer música. Arte do som e simulacro.

III. A música como elemento literário

A importância do lugar da música e de actos e sentimentos que lhe estão associados são bem exemplificados nos rifões, poesias, rimances, ou contos onde ela própria ocupa lugar central.

Há um “instrumento de sopro” muito ignorado e que era motivo de grande brincadeira e até competição entre as crianças no fim do inverno e início da primavera, quando o centeio já está crescido mas ainda verde. São as *pipas*, feitas, por volta de Março, com o caule do centeio ainda verde, cuidadosamente espipado e que, depois de cortado aí com uns 5 a 10 centímetros de comprimento é ligeiramente esmagado na ponta mais tenra com um toque na testa de quem a faz. Como nem sempre toca, o rapaz vai dizendo ao experimentá-la e antes de ouvir se assobia ou não:

«Toca, toca,
Meu silbote;
Chigando a casa
Dou-te un doce !»⁴⁰

palavras encantatórias, repetidas e ditas para exprimir o desejo de fazer a pipa tocar.

A música também aparece referida em narrativas mais longas, sejam contos, rimances ou cantigas, embora não se encontrem muitas onde a música seja tema central. Geralmente essas referências são discretas, apesar de possuírem uma função simbólica ou metafórica bem evidente.

Fica fora desta abordagem uma análise do papel da música nos *colóquios*/teatro, onde certamente se encontrarão mais elementos sobre a vivência da música e a sua função festiva, com a particularidade de ocorrer num contexto encenado e exclusivamente ritualizado⁴¹.

³⁹ Faixa 17 do CD *Mirandum, Mirandela...*

⁴⁰ A.M. Mourinho, *Cancioneiro Tradicional e Danças Populares Mirandesas*, ed. citada, p. 9.

O conto popular é um género muito apreciado, de que António Maria Mourinho recenseou nas Terras de Miranda 50 espécimes de 4 tipos diferentes, tendo publicado uma selecção de 8 contos onde a música ou a dança ocupam um lugar apenas marginal⁴². Há, na “cunta” *L sobriño i l tiu*, uma versão local da flauta mágica cuja música encantatória obriga a dançar todos os que a escutam, menos o tocador⁴³. Numa outra narrativa, recentemente publicada, a música constitui o elo de ligação entre o humano e o maravilhoso, evocando a função sagrada do som cantado. Trata-se da *Lhiênda de l poço de Miranda de l Douro*, onde uma pastora «cantaba remanses d’ancantar» para aproveitar o tempo, cantares esses que acabam por atrair um rapaz. Depois de a pastora desaparecer ao descer às profundezas do poço do castelo, ele lembra-se de cantar «las mismas modas que la moça cantaba» no fundo do poço onde ela tinha desaparecido, o que tem por efeito fazer a rapariga reaparecer o que causará o desaparecimento do próprio rapaz.

«*Lhiênda de l poço (Miranda de l Douro)*

Era ua beç ua rapazica que guardaba cabras. Questumaba ir cun eilhas pa las arribas de l riu Douro. *Para aprobeitar l tiêmpo filaba maniêlhos de lhana i cantaba remanses d’ancantar.*

Nun die selumbriu, ancuntrando-se mui triste, sentou-se nua peinha. Al lhebantar dou de frente cun un rapaç de sous dezuito anhos tamien sentado na mesma peinha.

Chena de miêdo, quijo fugir mas l moço atrabeç de alguns sinales sossegou-la i, assi, cuntuinou a tomar cuônta de las chibicas.

Deilhi por lantre, la nina cuntinuou a ir pa las arribas cun la sue cabriada i l moço para junto deilha, acumpanhando-la siêmpre até riba, junto de la cidade. Mas, nun dado die, acunteciu, alhi al fondo de la rue de la Costaniêlha, que l rapaç se picou nun crabo i ampeçou a burrelhar mui alto i a falar spanholo. La nina anchiu-se de miêdo i scapou-se a bun fugir. L rapaç fui atrás deilha. Passou la «puôrta de la traïçon», antrou no lhargo de l castiêlho i zaparciu pul buraco duas scaleiras qu’eilhi habie.

Los dies i semanas íban passando i la cabreira nunca mais apareciu cun las sues cabras nas arribas. L rapaç acomodado, resolbiu benir a ber se la ancuntraba. Chebou a la borda de las scaleiras i abeixou-las ua a ua. Só stancou quando abistou auga, auga i nada mais que un poço. *Triste i pensatibo, lhembrou-se de cantar, naquel lhugar, las mesmas modas que la moça cantaba quando guardaba las cabras i cuntemplaba l riu.*

An seguida, cumo que nun relhâmpago, la rapaza aparece i el *cul susto deixou-se chimpár para drento de l poço.*

La cabreira chorou, chorou mas l rapaç nunca mais apareciu.

Diç-se hoje, inda, que ls sous ais son oubidos, nas noites de lhuna chena, na outra punta de la cidade, onde hai outro poço, atrás de la Sé. Dende dezir-se, tamien, que estes dous poços stan ligados un cul outro.⁴⁴»

Temos aqui uma narrativa, muito complexa nos sentidos e símbolos que a constituem (e cuja análise minuciosa ultrapassaria o que aqui se pretende ilustrar), em que o canto é expressão de

ou o tocar de guitarra de Silvana que leva o pai a interpelá-la (n.º 334), etc.

⁴⁷ Ver exemplos em Serrano Baptista, *Cancioneiro Tradicional Mirandês*, apresentação e notas de António Maria Mourinho, Miranda do Douro 1987: Heilena não canta porque o pai morreu e o marido está na guerra e assim será objecto de tentação (p. 21); o pastor que baila e canta por ver o presépio (p. 48), etc.

⁴⁸ Não é este o lugar para o fazer, mas seria também muito apropriada uma reflexão sobre as relações entre a festa, a dança, a música e o canto; algumas ideias orientadoras poderiam encontrar-se em Roger Caillois, *O homem e o sagrado*, trad. G.C. Franco, Ed. 70, Lisboa 1979, cap. 5.

⁴⁹ José Leite de Vasconcellos, *Estudos de philologia*, ed. cit., vol. II, p. 331.

⁵⁰ Serrano Baptista, *Cancioneiro Tradicional Mirandês*, ed. cit., p. 36.

⁵¹ A. Caufriez, *Le chant du pain*, ed. cit., pp. 224 e 226; na p. 306 classifica-a como “canção narrativa” entre os “romances ambíguos”.

encantamento e que atrai e faz aparecer a quem se deseja, enquanto o choro, uma espécie de canto triste, já não consegue fazer reaparecer o rapaz. À margem, chame-se a atenção para a interessante adaptação local da lenda, onde são explícitas as referências a diversos pontos da geografia da cidade de Miranda.

A oposição que surge no final da lenda entre canto e choro, reaparece sob outras formas quando é evocada a música e a dança que, muitas vezes, são sentidas como o contraponto social e colectivo da tristeza ou da infelicidade individuais. Veja-se o início do rimance D. Fernando (que, diga-se, não é exclusivo das terras de Miranda):

«Todos cantam, todos dançam
Desde que chega a Primavera
E só tu, ó D. Fernando,
Que tão triste andas na guerra
Ou te lembras pai ou mãe
Ou gente da tua terra
(..., etc.)»⁴⁵.

Canto e dança exprimem aqui uma vivência colectiva (“todos”) de regozijo pela renovação da vida trazida pela Primavera, oposta à *experiência individual* (“D. Fernando”) do sofrimento e tristeza, com duas causas possíveis: a guerra, ou a lembrança de alguém ausente. O contraponto entre a alegria e a tristeza fornecem a chave para a narração das desventuras de amor de D. Fernando.

Não há rimances (que boa parte das ocasiões são cantados e não apenas narrados) onde a música, o canto ou a dança sejam tópicos centrais, mas as referências à música são comuns servindo para acentuar certos sentimentos⁴⁶, ou para descrever o clima psicológico em que os factos narrados se desenrolam⁴⁷.

A música e dança são componentes indispensáveis da festa⁴⁸, e a alegria que naquelas se expressa esconjura ou faz esquecer a infelicidade. Esta experiência encontramos-na transposta para diversos rimances ou letras. Aparecendo em negativo, as referências musicais põem a nu a dureza da própria vida e apresentam-se como fuga a agruras dispensáveis. Outras vezes, além de contraponto à penúria, a música é apresentada como substituto psicológico do próprio alimento, sendo mesmo comuns as referências à música em relação com a comida e o comer, o que denota um certo carácter precário e de subsistência difícil da vida quotidiana. Por exemplo, no rifão

«Madalena tripa chena / Por beilar perdeu la cena»⁴⁹,

⁴⁵ A. Caufriez, *Le chant du pain*, ed. cit. p. 175.

⁴⁶ A. Caufriez, *Romances du Trás-os-Montes*, Paris 1997, pp. 48-49; a ortografia foi aqui adaptada ao mirandês, uma vez que, aparentemente, foi cantada por Maria Helena Ventura de Duas Igrejas em português; o primeiro verso da última quadra é erradamente transcrito como “Viva la gaita”; a Autora também não inclui a última estrofe completa. Outras versões, incompletas, encontram-se em A.M. Mourinho, «A poesia popular mirandesa, cantada ou falada na linguagem quotidiana», em *Brigantia*, 1, fasc. 1 (1981) pp. 5-15, cfr. p. 11 e em *Cancioneiro Tradicional e Danças Populares Mirandesas*, ed. citada, p. 357 e pp. 565-566 onde está a versão mais completa, mas onde me parece que falta o verso: «-You lhiebo la manta».

⁴⁷ José Leite de Vasconcellos, *Estudos de philologia*, ed. citada, vol. II, pp. 330-331. Parece-me curiosa a designação da gaita de fole como gaita gallega, talvez porque nesta época a gaita era aqui de introdução recente e era assim associada a uma cultura estranha?

⁴⁸ Editado como “Lenga lenga da mulher que viu o gaitero”, em A.M. Mourinho, *Cancioneiro tradicional*, cit., p. 195 (manteve-se a diferente grafia).

⁴⁹ Em A.M. Mourinho, *Cancioneiro tradicional*, cit., pp. 561-2.

⁵⁰ Em A.M. Mourinho, «A poesia popular mirandesa, cantada ou falada na linguagem quotidiana», em *Brigantia*, 1, fasc. 1 (1981) pp. 5-1, cfr. p. 15, também em *Cancioneiro Tradicional e Danças Populares Mirandesas*, cit.

encerra-se a crítica de quem exagera o tempo que dedica à dança. Notem-se também os casos, em que o cantar apela e justifica o receber iguarias, como é o momento do *cantar dos reis*⁵⁰.

Um bom exemplo da tríade alimento, penúria, música é o Mira-me Miguel, que não encontrei em nenhum disco, mas que a Brigada Victor Jara gravou em tempos. Esta balada estrófica com refrão repetido⁵¹ era em Duas Igrejas ritmada pelo pandeiro e dançada junto à fonte para festejar o regresso do pastor à aldeia. Na sua execução alterna o canto em grupo e em diálogo entre homem e mulher

«Mira-me Miguel
cum' stou de bonitica,
Saia de burel,
camisica d' estopica.
Tengo três meninas,
num tengo quei les dar
Pongo-me a cantar,
e a ansiná-las a beilar
Mira-me Miguel
...
Beila, Pedro, beila,
- Senhora quiero pan !
- Baila mais um pouco,
que lhougo te l daran
Mira-me Miguel
...
Tengo três oubeilhas,
mais ua cordeira,
Quiero-me casar
e num acho quien me queira
Mira-me Miguel
...
Bi benir la gaita
l gaitero nan
Que pena tengo
n l miu coraçan
Bamos a la cama
Bamos a dormir
-You lhiebo la manta
-You lhiebo al candil
Mira-me Miguel
... »⁵³

⁵⁸ Na faixa 43 de *Mirandum, Mirandela...*, CD já citado, é cantado por Flora Augusta Garcia, de Ifanes.

Na cantiga *A gaita*, recolhida por Leite de Vasconcelos, sai bem realçada a relação entre a música e a dança (que se opõe ao trabalho do corpo no fiar da lã), entre a dança e o alimento, entre a dança e o enamoramento pela música:

« Bi benir la gaita
Al cimo de l lhugar
Pousei la mie roca
I pum' a beilar
I tanto beilei
A la porta de l forno
Tanto beilei
Que me dorum un bolho
Tanto beilei
Cula gaita gallega,
Tanto beilei,
Que me namorei d' eilha⁵⁴

Estes versos, que foram recolhidos em Duas Igrejas no final do século XIX, eram ditos às crianças quando começam a andar. Mas, ou a edição de Leite de Vasconcelos está incompleta (talvez por pudor devido ao desenlace que se verá duas estrofes abaixo), ou então a letra terá mesmo evoluído nos anos seguintes, com contaminação de uma quadra do *Mira-me Miguel* (cujos versos parecem aqui um pouco descontextualizados) e a integração de uma última quadra que traz as conseqüências do enamoramento pelo gaiteiro, dando também um segundo sentido ao beilar cula gaita gallega. São estas as duas quadras finais:

« (...)
Bi benir la gaita
Il gaiteiro nõu
Oh que pena tengo
No miu coraçõu
Beila l beilarico
Beila-lo bien beilado
De hoje en nobe meses
Hemos de fazê l baptizado!...»⁵⁵

Já na jota Este pandeiro mostra-se a continuidade entre o berrear da ovelha e o som que o pandeiro faz:

«(...)
Este pandeiro q'you toco,
Dua çamarra d'oubeilha;
Inda onte comíu irba,
Hoije toca que berreia
(...)»⁵⁶

é de facto uma bela evocação do sentimento de continuidade entre a vida animal e o som de um instrumento, com o som musical a ser apresentado como uma continuação do som animal.

Uma quadra colocada em voz feminina, algo provocadora e com segundo sentido, evoca a música e a dança como fazendo parte do desafio lançado aos acompanhantes de festejo:

«Sei cantar e sei beilar
Sei tocar la pandeireta
Quien quejir beilar conmigo
Traia musica completa»⁵⁷

A dança cantada L pingacho tem um ritmo e uma melodia mais alegres que o habitual e o seu tema é precisamente o bem bailar:

« Pur beilar l Pingacho
Me dan un rial
Mas num me dan nada
Se lo beilar mal

Beila-lo, beila-lo picorcito
Beila-lo que te quiero un pouquito
Beila-lo
Beila-lo de lhado
De l'outr' ancustado
Tamien delantreira
tamien de traseira
Ora si te quiêro morena
Ora si te quiêro salada

Pur beilar l pingacho
Me dan un testan
Se los beilares bien
You sei quales san»⁵⁸

interessante cantiga cujo tema é a própria dança de que a cantiga fala. A música e a dança funcionam como metáfora da alegria, e servem para sublimar a ausência de algo (o/a amado/a, o alimento, etc.), ou para celebrar a abundância (de felicidade, de alegria, da colheita, etc.).

Em todos estes últimos exemplos vemos uma estreita ligação entre a música e a dança. E, afinal, a dança não é senão apropriação corporal do som musical. Com a dança é uma outra linguagem, gestual e de exibição ou partilha visual e táctil do corpo, que se vem acrescentar à já rica conjugação das palavras e dos sons musicais. A dança traz o corpo que faltava ao par voz/música, dando ao olhar aquilo que as palavras e a música dão ao ouvido. Celebração dos sentidos que completa o percurso iniciado com a voz como esteio de sociabilidade por exteriorizar em palavras da memória colectiva.

Algumas conclusões ...

Todos os exemplos aqui trazidos têm como característica comum a repetição (repetição em certas tarefas, em certos momentos quotidianos, em certas actividades, em certas épocas do ano). Na densidade semântica dos contos e ditos, das músicas, dos cantos e das danças, a pluralidade de sentidos apenas é vivida pelos que partilham a sua repetição, a qual celebra uma comunidade de sentimentos e atitudes.

A presença de referências à música e à dança em todo o tipo de expressões verbais e literárias mirandesas permite compreender algo da função social destas na vida quotidiana desta comunidade. Os exemplos usados são quase todos narrativas codificadas e de tradição, que aparentando espontaneidade de facto evocam no ouvinte, logo que proferidas, um conhecimento partilhado por todos o que, assim, restabelece a identidade de grupo no próprio acto de contar-tocar/ouvir. Mas, as mesmas referências não deixariam de ocorrer em ditos espontâneos e pessoais que a memória colectiva não conservou. A narração e a música contribuem de facto para a formação e reforço de uma identidade social que, no caso do mirandês, o uso de uma língua sentida como própria ainda mais reforça.

A música e os instrumentos surgem muito mais vezes referidos nas letras associadas à música pastoril e menos nas narrativas cantadas ligadas às actividades agrícolas (como por exemplo nas *cuntas de I serano* ou nos rimances da segada). É constante a associação metafórica da música à alegria, à festa, ao encantamento. Por alegrar, sobretudo se prolongada no frenesim da dança, a música passa a símbolo da alegria e da fruição da alegria. Mereceriam ainda um detido exame as associações, por vezes subtis outras vezes explícitas, entre a música e o acto sexual, ou entre os instrumentos musicais e a sexualidade, o que faz subentender e aponta para o papel iniciático do lugar da música em certos ritos e festas, ou pelo menos a existência de uma rede de subentendidos e alusões, por vezes bem humoradas, que ligam entre si a música e a sexualidade.

Em geral, nas referências literárias a música aparece associada à dança e em contextos sociais bem determinados. A música está não só directamente associada a um seu uso encantatório ou mágico, mas sobretudo ao acto de dançar. A dança faz o corpo partilhar das palavras e dos sons que o ouvido escuta e que o espírito estrutura em experiência individual mas, quando a música passa para os movimentos do corpo, torna-se também experiência sensorial de partilha e festa.

... e sugestões

Se muitas das narrativas orais mirandesas se perderam para sempre, porque já não há quem as conte e nunca foram gravadas ou passadas a escrito, ainda estamos a tempo de reunir os milhares de registos escritos, sonoros, fílmicos, videográficos ou mesmo fotográficos realizados nas últimas décadas. Disperso em arquivos individuais e institucionais há muito material que interessaria

inventariar e conhecer melhor, talvez mesmo reproduzir e colocar à disposição de interessados e investigadores. Para além disso, seria urgente catalogar e talvez colocar em suporte informático as muitas dezenas de narrativas orais de fundo tradicional, musicadas ou apenas verbais, que se encontram publicadas. É certo que projectos destes exigem meios e um tempo mais ou menos longo de realização, mas convém não esmorecer nem perder mais tempo ainda. Seria talvez oportuno constituir em Miranda uma estrutura comum entre o Município, o Museu e a Biblioteca, para instituir um Arquivo sonoro e visual das tradições orais e musicais da cultura mirandesa. Tornar-se-ia possível, assim, estabelecer um corpus documental e multi-media que constituísse a base para qualquer estudo da cultura mirandesa.

Seja-me permitido ainda fazer a sugestão de um tema para umas próximas jornadas de estudos mirandeses: a relação da música com a dança. Mas, umas jornadas sobre o fabrico dos próprios instrumentos musicais poderiam ser também um bom arranque para a realização de um repertório de todos os instrumentos musicais de uso na Terra de Miranda, que incluam tudo o que serve para fazer música (das pipas às gaitas, dos bombos às matracas). É um trabalho de etnomusicomuseologia ainda por fazer, cujo fim óbvio seria não o arquivo ou a organização de estantes e armários bem fornecidos, mas sim manter bem vivas as tradições musicais mirandesas: com contadores, tocadores e bailadores.