

# A dança dos paus: paloteo da província de Zamora e pauliteiros do distrito de Bragança

La danza de palos: paloteo de la provincia de Zamora  
y *pauliteiros* del distrito de Bragança

The sticks dance: *paloteo* from the province of Zamora  
and *pauliteiros* from the district of Bragança

ANTÓNIO A. PINELO TIZA

*Escola Profissional Prática Universal de Bragança*

## RESUMEN

El presente estudio permitió deducir que las danzas de paloteo de la provincia de Zamora se identifican con los *pauliteiros* del distrito de Bragança. Ambas se incluyen en el grupo de las danzas de palos o de espadas. Los etnólogos divergen sobre su origen, considerando unos que son originarias de las danzas guerreras grecorromanas e otros de las danzas rituales celtas e ibéricas. Su historia coincide en ambas regiones, desde su apogeo, al tiempo de su exhibición en la fiesta de *Corpus Christi*, hasta su casi extinción y su actual resurgimiento. La partija de las danzas de palos por las comunidades de Zamora (Tábara, Tierra del Pan y La Guareña) y de Bragança (Miranda, Mogadouro, Macedo de Cavaleiros...) implica la identificación de un patrimonio inmaterial común: la misma coreografía, para la que se usa la misma designación de “laços”, en Portugués, “lazos”, en Español y “lhaços”, en Mirandés; la misma música que las suporta, la tradicional música da gaita y flauta pastoril; la misma poesía popular que da forma cantable a las melodías; los mismos temas de las piezas y la misma taxonomía que distingue las piezas de carácter religioso, profano, guerrero, amoroso, laboral, toponímico, mitológico y simbólico; y los mismos o idénticos trajes y aderezos de los danzantes.

**PALABRAS CLAVE:** Coreografía de la danza de palos. Gaitero y tamborilero. Rituales festivos. Personajes míticos.

## ABSTRACT

The present study allowed the conclusion that the dances of *paloteo* from the province of Zamora are identical to those of the *pauliteiros* from the district of Bragança. Both are included in the named group of the sticks or swords dance groups. Ethnologists differ from their origins; some considering that are derived from the Greco-Roman warrior dances and others from the Iberian and Celtic ritual dances. Its history concurs in both regions, since its apogee, just as its exhibition in the Corpus Christi party, till their almost extinction and its actual renaissance. The stick dances share by the Zamora communities (Tábara, Tierra del Pan e La Guareña)

and from Bragança (Miranda do Douro, Mogadouro, Macedo de Cavaleiros) implicates the identification of a common spiritual patrimony: the same choreography, for which it's used the same designation *laços*, in Portuguese, *lazos*, in Spanish and *lhaços* in Mirandês; the same sort of music that support them, the traditional music of the pastoral flute and of the bagpipe, the same popular poetry which conceives melodies that can be performed; the same themes of the plays and the same taxonomy that distinguishes the religious, profane, warrior, loving, labour, toponymic, symbolical, mythological and symbolic; and the same or identical dancers' clothes and ornaments.

KEY WORDS: Stick dances choreography. Bagpiper and drummer. Festive rituals. Mythic personages.

## 0. INTRODUÇÃO

Para a elaboração deste trabalho de investigação, foram várias as fontes utilizadas: desde logo, o trabalho de campo, com a observação das danças nos momentos rituais e festivos da sua exposição pública e em outros de carácter lúdico e a audição das tradicionais e riquíssimas peças musicais que as acompanham; concomitantemente, a pesquisa bibliográfica e documental, na procura da compreensão dos seus elementos coreográficos e musicais e ainda a participação em eventos relacionados com o tema (conferências, encontros... regionais ou ibéricos) pela qual foi possível alcançar a sua compreensão.

## 1. A IMPLANTAÇÃO GEOGRÁFICA DA DANÇA

Em Portugal, a dança dos paulitos ou dos pauliteiros está associada a Miranda do Douro e ao seu concelho. Contudo, ela subsiste como elemento da cultura popular em outras localidades do distrito de Bragança, nomeadamente, nos concelhos de Mogadouro, Bragança e Macedo de Cavaleiros. Existiu também no concelho de Vimioso, onde actualmente se encontra praticamente extinta. Subsiste ainda em outras partes do país.

A mesma dança, denominada em Espanha de *paloteo* ou *paleo*<sup>1</sup>, mantém-se vigente um pouco por toda a vizinha província de Zamora, sobretudo em localidades fronteiriças, um facto que também constitui objecto deste trabalho, por se constituir como elemento comum das tradições de ambas as regiões e, por conseguinte, denunciar uma certa unidade cultural entre os dois povos.

<sup>1</sup> PORRO FERNÁNDEZ, Carlos A.: *Bailes y Danzas*. León, Edilesa, 2009, p. 139.

Segundo o etnólogo espanhol Carlos Porro, podemos incluir a dança dos paulitos na mesma categoria taxonómica da dança das espadas, uma vez que “los ejecutantes realizan diferentes coreografías, al son de una melodía, entrechocando a ritmo los dos palos, o el palo y broquel o una espada”<sup>2</sup>. Este tipo de danças existe um pouco por toda a Europa e em outros países que foram colonizados pelos europeus (por exemplo, a dança das espadas no Brasil ou “el paloteo mixto” na Colômbia). Não deixa de ser curioso o caso de Vila Nova de Anços, distrito de Coimbra, onde em 1935 um antigo emigrante no Brasil fundou o Grupo Desportivo dos Pauliteiros, à semelhança dos mirandeses, com a diferença de a música ser de clarinete, saxofone, trompete, trompa, acordeão e os bombos. Neste caso, a dança terá efectuado uma viagem de ida para as Américas e outra viagem de regresso à terra da sua origem.

Na cidade do Porto, um guarda-fiscal de Miranda do Douro ali colocado, movido pela saudade da sua terra, fundou, em 1929, um grupo de pauliteiros na freguesia de Nevogilde, grupo que ainda hoje se mantém em plena actividade. Também foram criados grupos de pauliteiros em outras regiões portuguesas, nas tunas académicas de várias universidades e nas comunidades portuguesas da Europa. São factos constatados presencialmente pelo autor.

A introdução da dança em terras americanas pelos nossos emigrantes é também confirmada pelo ilustre etnólogo António Maria Mourinho, ao afirmar: “Daqui irradiaram componentes que foram animar grupos de pauliteiros de Miranda, entre emigrantes transmontanos em Buenos Aires, Argentina, em São Paulo e Rio de Janeiro, no Brasil e em Toronto, no Canadá, onde actualmente fazem parte do Grupo de Pauliteiros do Clube Transmontano de Toronto quatro elementos que pertenceram a este Grupo de Duas Igrejas, os quais acabámos de visitar com alegria e saudade”<sup>3</sup>.

Nos países da antiga América Espanhola existem igualmente grupos de danças do *paloteo*. Refira-se o grupo de dança “El Paloteo Mixto” de Barranquilla, no norte da Colombia, “con influencias mestizas (indio-español) y mulatas (blanco-español)”<sup>4</sup>. Segundo Carlos Franco Medina, professor da Universidade del Norte de Barranquilla, “el paloteo, en sus inicios, fuera una danza de Corpus Christi, festividad que perdió vigencia al haber perdido con su misión evangelizadora; esto condujo a que danzas que se celebraron en él, como el paloteo, quedaron sueltas y se integraran posteriormente a los carnavales de la región”<sup>5</sup>. Sendo certo que a

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> MOURINHO, António Maria: Discurso proferido em Hamburgo, em 12 de Julho de 1981, no acto de entrega do prémio europeu de arte popular ao Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas, in *Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas (Pauliteiros de Miranda)*, edição da Câmara Municipal de Miranda do Douro, 1983, p. 54.

<sup>4</sup> FRANCO MEDINA, Carlos: “La danza en el Carnaval de Barranquilla”, *Revista de la Universidad del Norte*, 2008, vol. quíntuplo, nº 71, 72, 73, 74 y 75, p. 169.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

evangelização foi levada a cabo por missionários espanhóis, também a dança do *paloteo* só pode ter sido levado de Espanha para as suas colónias americanas.

Em Espanha, para além da província de Zamora e de outras localidades de toda a Castilla y León, estas danças mantêm-se com pequenas variantes em outras regiões como Cantábria, Catalunha, Comunidade Valenciana, Balears, Castilla la Mancha, País Basco (na versão da dança das espadas), Galiza, e outras regiões. Se bem que, ao longo do século XX, tenham estado em risco de se perderem, em vários povos, mantêm-se agora bem arraigadas um pouco por todo o território, sob denominações diferentes, como *danza de palos*, *danza de paloteo*, *troqueo*, *palilleo*, *paleo*, ou *palitroque*, consoante as terras. Isto mesmo é confirmado por Elías Martínez Muñoz que refere a actualidade da “danza de palos” como estando “latente a través de los siglos y constatable como pocos testimonios coreográficos en los documentos, sino por el apego y gran fuerza que siguen manteniendo en las localidades donde se conserva con plena vigencia y actualidad en su función”<sup>6</sup>.

Na província de Zamora, subsiste apenas em quatro localidades: Cañizal, comarca de La Guareña, Tábara, Muelas del Pan e Almaraz de Duero; nesta última, a dança foi recuperada no passado ano de 2009, após um período de cerca de vinte anos de inactividade. Nas restantes localidades onde a dança foi referenciada, ela perdeu-se definitivamente: Fuentesauco, Villamor de los Escuderos, Villaseco, San Miguel de la Ribera, Toro; a memória das danças permanece ainda nas populações mais idosas de algumas localidades alistanas (Nuez e Sejas de Aliste), sayaguesas (Muga e Almeida de Sayago) e sanabresas (Lobeznos, Calabor, Ungilde e San Martín de Castañeda).

Em Portugal, é sem dúvida no chamado Planalto Mirandês que a dança se encontra mais implantada, constituindo um dos mais divulgados ‘ex libris’ e o mais considerável tópicos identificadores da região, a par da língua mirandesa. Sendo certo que esta tem uma ligação íntima com o antigo leonês, supõe-se que a dança terá também raízes no Reino de León, ao qual Miranda do Douro pertencia, com uma dependência mais vincada do que o resto do território português, antes da fundação da nacionalidade portuguesa. Contudo, não foi nem é exclusiva desta zona geográfica. Deste facto nos dá conta, em meados do século passado, o ilustre etnólogo António Maria Mourinho: “Em nosso País, dançou-se em toda a região compreendida entre os rios Sabor e Douro, talvez desde Rio de Onor até aos limites do concelho de Mogadouro, confrontando com os de Freixo de Espada à Cinta e Moncorvo”<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> MARTÍNEZ MUÑOZ, Elías y PORRO FERNÁNDEZ, Carlos A.: “La Danza de Palos”, *Revista de Folklore*, 1998, 207, p. 75.

<sup>7</sup> MOURINHO, António Maria: *Cancioneiro Tradicional e Danças Populares Mirandesas*, Bragança, 1984, vol. I, p. 454.

## 2. AS ORIGENS DA DANÇA

Dada a escassez de documentos, torna-se difícil determinar com rigor a origem da dança dos paulitos. Os estudiosos não conseguiram chegar a um entendimento concludente sobre esta matéria.

Contudo, existem referências em autores antigos que abordam a existência de um certo tipo de dança de características semelhantes à dos actuais pauliteiros. Também, por outra parte, são conhecidos costumes dos povos antigos, tais como certas festividades agrárias, de culto à fertilidade, no decorrer das quais se executavam danças com paus. Neste contexto, ganha consistência a hipótese da sua execução em ritos agrários ancestrais, de agradecimento, propiciação ou de apelo à fertilidade. Assim, parece coerente a hipótese de Josep Crivillé segundo a qual os paus representariam as alfaías com as quais o homem começou a desenvolver os trabalhos agrícolas nas comunidades agro-pastoris. Assim sendo, a dança assumiu, na sua origem, um carácter cultural. Ainda hoje, prevalece a crença de que a dança favorece a germinação das colheitas; assim se compreende a sua actuação nas festas das colheitas do fim do Verão e do início das sementeiras; em alguns dos laços da dança, os bailadores curvam-se em direcção à terra, colocam verticalmente os paus no chão e dançam à volta de uma medida de cereal (alqueire), simbolizando, quiçá, o agradecimento à divindade pelas colheitas recebidas, no ciclo agrário que terminou, e, ao mesmo tempo, lembrando a actividade agrária da sementeira, no ciclo que vai começar no fim do Verão e princípios do Outono. Os paus continuarão a representar as alfaías agrícolas.

A integração da dança dos paus nas celebrações de culto agrário na Antiguidade haveria de ter continuidade em algumas festividades cristãs, apesar das várias interdições por parte da hierarquia da Igreja, nomeadamente em disposições saídas dos concílios de Toledo. Será o que podemos depreender da opinião de António Mourinho, segundo a qual “todas as danças populares, rurais, existentes ao passar-se da Idade Antiga para a Baixa Idade Média transitaram para esta, porque os costumes romanos e gentílicos continuaram também”<sup>8</sup>. Elas continuaram já na Alta Idade Média, conforme ficaram registadas em documentos da época, sendo que, a partir do século X, segundo Luis de Hoyos, “as danças de espadas e de paus, sendo só geralmente executadas por homens, a Igreja permitiu-as nas suas solenidades”<sup>9</sup>. Aliás, o professor Rolf Brendnich, etnógrafo alemão, faz radicar “a dança dos paulitos nas danças de espadas de origem indoeuropeia, que existiu em toda a Europa Ocidental, desde a Escócia à Península Ibérica e desde a Alemanha à Jugoslávia”<sup>10</sup>. Mourinho refere que foi a partir da actuação dos pauliteiros de Cércio no

<sup>8</sup> *Idem*: 391.

<sup>9</sup> *Idem*: 421.

<sup>10</sup> MOURINHO, António Maria: *Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas-Pauliteiros de Miranda*, Câmara Municipal de Miranda do Douro, 1983, p. 64.

Royal Albert Hall de Londres, em Janeiro de 1934, que “os folcloristas e etnógrafos britânicos, franceses e alemães passam a considerar a dança dos paus como sucedânea de danças indoeuropeias de espadas, que haviam substituído as espadas por paus para facilitar a dança”<sup>11</sup>. Esta hipótese vai ao encontro dos historiadores que atribuem à dança um carácter guerreiro que, a confirmar-se, os paulitos dos dançarinos de hoje serão substitutos das espadas de outrora.

Sabemos que desde a instauração e expansão da festa do Corpus Christi a toda a cristandade, pela bula papal de Urbano IV *Transiturus de hoc Mundo*, de 1264, a dança dos paulitos passou a integrar a procissão, o que ainda hoje se verifica em muitas localidades de Zamora. O mesmo se constata em outras festas patronais, do fim das colheitas e do ciclo do Inverno, nas quais os pauliteiros actuam durante a missa solene do santo e no decorrer da procissão. Ainda a respeito da citada bula de Urbano IV, alguns historiadores tentam vislumbrar nela a origem da dança, à qual teria sido conferido um carácter processional. Neste contexto, as expressões constantes na bula *cante a fé, dance a esperança e salte de gozo a caridade* foram interpretadas à letra pelo povo, sem que a Igreja tivesse colocado qualquer impedimento. O Concílio de Trento reforça a celebração e a importância da festa pelo que, a partir de então, as referências à dança se tornam mais frequentes em vários arquivos.

Contudo, outros estudiosos, como o padre João Manuel Pessanha, em finais do século XIX, tentaram fazer crer que a dança dos paus era exclusivamente de origem guerreira, associando-a à dança pírrica greco-romana. Esta tese gerou alguma polémica nessa altura, vindo a ser contestada pelo eminente etnólogo José Leite de Vasconcelos, com base numa série de investigações que então levou a cabo<sup>12</sup>. Na verdade, há que ter em conta que a dança existiu e subsiste ainda hoje em outros povos e civilizações; por outro lado, quando se dá a romanização, segundo a qual, supostamente, haveria de ser introduzida a dança na Península Ibérica, ela já aqui se praticava pelos povos celtas e iberos em certos rituais de fecundidade agrária ou como simples exercício físico, de preparação ou não para a guerra. Acontece ainda que a dança pírrica possui características bem distintas da dança dos paus ou das espadas: é uma dança estritamente guerreira, praticada com espadas e a cavalo e nada tem de cultural.

Assim, outros sustentam que a dança tem uma origem mais antiga, nos Celtas que a terão introduzido na Península Ibérica. Teve um arraigo mais profundo nas tribos dos Vaceos, dos Zoelas e dos Galaicos que as executavam como danças de culto, em momentos tidos como vitais dentro do ciclo agrário. Esta hipótese poderia ser confirmada pela existência de grupos actuais que dançam os paulitos na Escócia.

<sup>11</sup> *Idem*: 8.

<sup>12</sup> VASCONCELOS, José Leite: *Estudos de Filologia Mirandesa*, Câmara Municipal de Miranda do Douro, 1992, 2 vols.

Garcia Matos, etnólogo espanhol, tende para a origem greco-romana; contudo, outro espanhol, Ramon Mélida, citando Estrabão, refere que os Celtiberos da região da bacia do Douro praticavam “jogos hoplíticos e ginásticos”<sup>13</sup>, que serviam de treino para os combates e, portanto, possuíam um carácter guerreiro.

Por último, o padre António Maria Mourinho é de opinião que a dança dos pauliteiros “é algo de romano com tradições gregas, algo de ibérico e de outras proveniências e os séculos cristãos posteriores completaram o que hoje encontramos vivo entre nós, na Península, uma dança perfeita de paus”<sup>14</sup>. No fundo, nada disto parece contraditório e tudo se encontrará interligado: as danças pírricas terão chegado à Península com os Celtas, ter-se-ão disseminado pelas várias tribos de Celtiberos, intensificado com a chegada dos Romanos e terão sido cristianizadas, por força do seu arraigo no povo, com as primeiras procissões do Corpo de Deus, onde os bailarinos aparecem com os seus vestidos e trajes característicos.

Podemos, assim, referir os elementos religiosos, festivos e guerreiros como estando associados à dança dos pauliteiros, podendo alguns deles coincidirem em determinados momentos da sua execução. Por isso, torna-se impossível estabelecer quais deles determinaram a sua génese histórica, “sobretudo por causa da constante modificação e adaptação desta dança às circunstâncias históricas”<sup>15</sup>. O que é possível determinar, pelas citações que a referem, é a sua representação na Idade Média. Contudo, somos levados a crer, pelas citações de Estrabão, que a sua origem é muito mais antiga, situando-a na Antiguidade, ao tempo da ocupação celta da Península Ibérica.

As referências a esta dança encontram-se desde a Idade Média até ao século XIX, sobretudo nos livros das confrarias dos santos, no tocante à organização das suas festas. Por isso se torna importante consultar estes livros, “a partir dos meados do século XVIII”<sup>16</sup>. Aqui encontramos notas referentes aos pagamentos aos gaiteiros e tamborileiros que acompanhavam as danças.

No final do século XIX e princípios do séc. XX, os pauliteiros destas regiões (Bragança e Zamora), que até então tinham confinado a sua actuação a um âmbito local e restrito, começam a dar-se a conhecer ao País e, mais tarde, ao Mundo.

<sup>13</sup> MÉLIDA, Ramón: *Arqueología Española*. Madrid, Labor, p. 157, citado por António Maria Mourinho, in *Cancioneiro Tradicional e Danças Populares Mirandesas*, edição do autor, Bragança 1984, p. 462.

<sup>14</sup> MOURINHO: *op. cit.*, p. 421.

<sup>15</sup> ALGE, Bárbara: “A popularidade dos pauliteiros de Miranda”, *Brigantia*, 2004, XXIV, nº 3/4, p. 217. Vid. também ALGE, Bárbara: *Os Pauliteiros de Miranda e os “lhaços”: entre a Literatura Popular, a Dança e a Música*. Lisboa, Apenas Livros Lda., 2005.

<sup>16</sup> CORREIA, Mário: Conferência proferida no I Encontro Transfronteiriço de Paloteo de Tábara, em 20 de Setembro de 2008. Vid. também CORREIA, Mário: *Ratzes Musicais da Terra de Miranda. Miranda do Douro, Mogadouro e Vimioso*, Sons da Terra, Vila Nova de Gaia, 2001.

### 3. OS TRAJES DOS DANÇARINOS

Por tradição, em Miranda e em toda a zona de implantação dos pauliteiros, a dança é executada só por homens, jovens e solteiros. Contudo, recentemente têm vindo a surgir grupos de moças se dedicam à dança dos paulitos. Também no concelho de Mogadouro foi criado um grupo misto. A formação dançante é sempre constituída por oito elementos.

Na região de Zamora existe uma maior variedade na formação dos grupos do paloteo: podem ser constituídos só por rapazes, só por moças ou mistos, independentemente de serem ou não solteiros. Também aqui é de oito o número de bailarinos de cada quadrilha. Alguns destes grupos incorporam mais um elemento mascarado (chamado *birria*, em Tábara, *zarrón* ou *zarragón*, *chiborra*, *zorra*... em outras terras) de cujas funções falaremos mais adiante.

Hoje, na região de Miranda do Douro, todos os bailarinos da dança dos paulitos usam três “enáguas” ou saias brancas de linho e, por baixo, um saiote para fazer roda; sobre elas, quatro lenços garridos de seda, dobrados, que pendem da cintura. Camisa branca de linho ou de pano cru curado, de corte antigo, com colarinho de cantos redondos; por cima, um colete enfeitado com lenços e fitas na frente e, nas costas com fitas multicores. Calçam meias de lã brancas (cor natural), com ramos pretos e botas grossas de couro na sua cor natural. Sobre os ombros colocam um lenço garrido estampado de franja. Na cabeça levam um chapéu com fita colorida e quatro palmitos de confecção artesanal.

Em São Martinho de Angueira, freguesia do concelho de Miranda do Douro, os bailarinos dos paus vestem calças tradicionais da região, confeccionadas com tecido de pardo de cor preta. Contudo, nas actuações que fazem fora da terra, usam “enáguas” tal como os restantes grupos. Julgo que esta opção se prende com a preservação da imagem dos pauliteiros vestidos com saias, pela qual são tradicionalmente conhecidos em todo o mundo.

Os adereços do pauliteiro são complementados por dois paus, um em cada mão, essenciais para a execução da maior parte dos ‘laços’ da dança. Na verdade, existem coreografias da dança em que os paus são substituídos por castanholas, como veremos.

Dentro da cultura popular portuguesa, “esta indumentária masculina composta por saio, saiote acelourado, blusa e colete, só existe na zona cultural mirandesa”<sup>17</sup> e constitui uma marca identitária da dança.

Nas suas actuações folclóricas, em festivais, encontros e eventos similares, o grupo de pauliteiros é acompanhado pelo porta-bandeira, que ostenta as insígnias da terra. Este elemento enverga a capa de honras, a peça mais tradicional dos trajes mirandeses.

<sup>17</sup> CRAVO, António: *Os Pauliteiros de Salselas, edição da Associação “Os Amigos do Museu Rural de Salselas*, Bragança, 2000, p. 20.



Nas restantes localidades do distrito de Bragança onde ainda se executa a dança dos pauliteiros, a indumentária dos bailarinos é semelhante, por tradição ou, talvez, por se encontrarem dentro da área de influência da cultura mirandesa.



Fig. 1. Pauliteiros de Fonte de Aldeia executando o laço dos “Ofícios”.

A capa de honras seria, outrora, a peça que servia de resguardo aos pastores. Hoje é o símbolo da cultura mirandesa. É confeccionada em tecido de burel e composta por três partes principais. A capa propriamente dita que cobre todo o corpo do figurante, até quase aos pés. A sobrecapa que cai dos ombros até à linha dos cotovelos. O capuz que cobre a cabeça e pende até ao meio das costas. Todas as partes da capa são decoradas de uma forma muito peculiar, com vários desenhos de tecido de cores variadas sobre o pano de fundo, numa espécie de bordado: “termina com franjas largas e irregulares, criando uma zona de transição de efeitos rítmicos entre as ombreiras e o resta da capa. O capuz inteiramente bordado termina numa larga faixa denominada Honra. Esta também é toda bordada e pespontada, rematada por franjas do mesmo burel”<sup>18</sup>. Hoje o burel já não se fabrica nos teares artesanais e, por isso, foi substituído por um tecido de lã, da mesma cor castanha, fabricado industrialmente.

Inicialmente, esta capa mirandesa tinha uma função pastoril, destinada a fazer face aos rigores do Inverno. Hoje em dia, é um traje cerimonial que as autorida-

<sup>18</sup> Folheto do Museu Nacional do Traje, Lisboa.

des usam em actos oficiais e simboliza o dever e a honra daqueles que a usam, os detentores de cargos públicos.

Na província de Zamora existe uma maior variedade nos trajes dos dançarinos do *paloteo*. Cada grupo, consoante a localidade, possui o seu próprio traje o que, só por si, constitui o seu elemento identificador.

Em Tábara, a quadrilha é formada por rapazes e moças, num total de oito dançarinos. Os rapazes vestem camisa branca de linho, com fitas verdes que pendem do ombro ao longo do braço. Colocam à cintura uma faixa larga, cada qual de sua cor. Vestem calças pretas a meia perna, confeccionados com bombazina, “pegadita a la pierna y atada por el bajo de la rodilla com hebillas, ligas o botones”<sup>19</sup>. As meninas vestem uma camisa branca também de linho e, por cima, um mandil bordado, cruzado sobre o peito e as costas; uma saia rodada e um avental, ambos de cores diversas (seguindo a tradição dos trajes regionais). Rapazes e raparigas calçam meias brancas trabalhadas à mão. Como calçado, sapatos simples ou sapatilhas “en claro recuerdo al pago que recibían estos bailadores: un corto salario por su ejercicio y unas zapatillas”<sup>20</sup>. Na cabeça usam uma espécie de coroas enfeitadas com flores naturais: “muchos de estos elementos naturales (...) fueron condicionando el indumento sirviendo de diferenciación local, social, civil o económica, entendiéndose poco a poco como punto de distinción en virtud de las propiedades mágicas que se suponían por su luz, color, belleza”<sup>21</sup>. Estas coroas são usadas apenas durante o percurso da procissão; na hora de dançar retiram-nas da cabeça e entregam-nas à pessoa mais próxima, à mãe ou a algum familiar, para que possam executar a dança, não aconteça que lhes caiam ao chão por causa dos movimentos rápidos que têm que fazer. Usam pau em cada mão, com que executam as danças. Os paus são de madeira de espinheiro, por ser rijo, têm pinturas variadas, ao gosto de cada dançante.

*El birria* é uma personagem estranha e misteriosa. A forma como vai vestido faz lembrar a figura do diabo. Cobre-lhe a cara uma máscara de velho e a cabeça uma pele de raposa completa que pende sobre as costas até aos quadris; no tronco do corpo usa uma espécie de jaleco, (*chupa*, termo castelhano) dividido na vertical em duas cores, sendo uma parte vermelha e a outra verde, terminando com folhos nos punhos; à volta do pescoço e sobre os ombros, uma espécie de babero de cor branca; as calças compridas, até quase aos tornozelos, são também de duas cores: uma perna de cor vermelha e a outra verde, em oposição às cores do jaleco; calça meias de lã (uma de cada cor) e sapatilhas igualmente de duas cores. À volta da cintura, uma faixa de cor branca. Na mão direita segura uma corda com uma bola verde e vermelha presa na extremidade; na mão esquerda, umas castanholas de grandes dimensões, trabalhada em madeira de espinheiro.

<sup>19</sup> PORRO: *op. cit.*, p. 61.

<sup>20</sup> *Idem*, p. 48.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 15.



Fig. 2. Grupo de paloteo de Tábara: el birria interage com os dançarinos.

Hoje em dia, de todos os grupos de *paloteo* da província de Zamora, apenas o de Tábara integra a personagem do *birria*. Segundo Carlos Fresno, director do grupo<sup>22</sup>, este elemento interage com os dançantes, sem perturbar os passos e os movimentos que eles devem executar; isto só é possível porque o *birria* conhece perfeitamente todos os laços da dança, sabendo bem quando e onde deve intervir; ele próprio foi ou ainda é um dançante, de resto, ele tem toda a liberdade de encenar todas as pantominas que entender e, inclusivamente, de fazer algumas surpresas. Segundo a observação obtida no terreno, há ainda um laço que exige obrigatoriamente a sua actuação; no decorrer da sua execução, *el birria* persegue cada um dos dançantes, ou é perseguido por eles; nesta altura, o grupo suspende a actuação, já que há um elemento que se encontra em perseguição do *birria*; tudo previamente ensaiado.

Em Muelas del Pan (comarca de Tierra del Pan) vestem calças pretas e curtas, confeccionadas de veludo (*terciopelo*), com lantejoulas. Calçam meias de fio de cor branca e sapatos de cor preta (se não forem já sapatilhas). A camisa tanto pode ser de cor branca como marfim. Usam fitas cruzadas no peito, passando pelos ombros para as costas onde formam um laço. À cintura, um pequeno xaile (*mantón*) preso

<sup>22</sup> Fonte: Carlos Fresno, director do grupo de paloteo de Tábara (entrevista concedida em 19 de Setembro de 2009).

a um dos lados onde penduram vistosas franjas (*flecós*). Na cabeça, chapéus confeccionados com flores de papel, que se retiram no momento de executar as danças.

Creio que será interessante confrontar esta descrição dos trajes, baseada apenas na observação dos bailarinos, com a de alguém que é conhecedor mais profundo destas preciosidades, um dirigente da Asociación Cultural “Grupo de Danzas Tierras del Pan”, e que citamos: “La camisa blanca, adornada con cintas de color azul en los laterales de las mangas, en los puños y cuello una puntilla blanca, el pantalón negro de media caña, adornado con ricos bordados de lentejuelas y una fina puntilla a modo de remate en el borde inferior, a la cintura un pañuelo bordado de encajes o estampados, y rematando el traje dos bandas cruzadas, prendidas a la cintura del pantalón. Llegando a los tobillos, un par de medias gruesas rematan el traje”<sup>23</sup>. Podemos dizer, *grosso modo*, que este é o modelo dos trajes tradicionais dos *danzantes* de *paloteo* da província de Zamora.

Em Cañizal (comarca de La Guareña, ao sul da província), a dança do *paloteo* era também um exclusivo dos rapazes solteiros. Contudo, hoje em dia, praticamente só é dançada por mulheres (jovens ou adultas), com um ou outro elemento masculino pelo meio.

Os rapazes vestem camisa branca de algodão, calças curtas, meias brancas enfeitadas e polainas nas pernas decoradas com laços brancos. Levam também laços nos pulsos e nos colarinhos. As moças vestem cançã enfeitada com laços brancos; a saia principal é sobreposta com enfeites multicores, vermelho, branco, verde, amarelo...; são distintivos que marcam os pares de dançarinos. Da mesma cor da saia levam uma faixa cruzada e sobreposta sobre o ombro direito. Calçam sapatilhas brancas, enfeitadas com laços da mesma cor da saia e meias brancas de tricô muito trabalhadas à mão. Castanholas nas mãos, que alternam com os paus, consoante as danças, que fazem soar para marcar o ritmo.

O mascarado do *paloteo* de Cañizal era designado de *el bobo*. Ia todo vestido de branco. Nas últimas aparições, *el bobo* não usava máscara, se bem que no passado a tivesse usado, à semelhança do *birria*. Com a mão, ostentava uma vara com uma cuíca, *zambomba* (termo tipicamente castelhano), bexiga de porco cheia de ar, com a qual executava as suas pantominas. Hoje em dia, caiu em desuso e deixou de aparecer nas actuações do grupo<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Asociación Cultural “Grupo de Danzas Tierra del Pan”, disponível: [www.danzamuelas.blogspot.com](http://www.danzamuelas.blogspot.com) [15-07-2009].

<sup>24</sup> Vid. TIZA, António A. Pinelo: *Inverno Mágico. Ritos e Mistérios Transmontanos*. Lisboa, Ésquilo, 2004.

#### 4. A ESTRUTURA COREOGRÁFICA DA DANÇA

Constata-se uma considerável uniformidade coreográfica entre os vários grupos de pauliteiros que existem na Terra de Miranda, no resto do distrito de Bragança e nos restantes locais do País e do estrangeiro. Este facto ter-se-á ficado a dever ao trabalho de recuperação da dança do padre António Maria Mourinho, realizado na primeira metade do século XX, com base em informações fornecidas por outros estudiosos que sobre ela começaram a escrever a partir dos finais do século XIX (Ferreira Deusdado, José Leite de Vasconcelos, João Pessanha, José Maria Neto, entre outros). Mourinho conhecia também as similares danças do *paloteo* e das espadas de várias partes de Espanha, quer através do estudo de etnógrafos espanhóis (Garcia Matos, Luis de Hoyos Sain, Nieves de Hoyos Sancho<sup>25</sup> e Ramón Mérida), quer pela própria observação da dança em encontro internacionais, onde participou acompanhando os “seus” pauliteiros.

Por tradição, em Terras de Miranda a dança sempre foram executados por rapazes solteiros, sendo em número de oito, nem mais nem menos. Chocam entre si os paus com toda a força que podem, procurando mostrar a sua virilidade, como



Fig. 3. *Pauliteiras de Miranda do Douro: o evoluir da tradição.*

<sup>25</sup> HOYOS SANCHO, Nieves de: “Los Trajes de Zamora y Miranda de Duero”, in *Actas do 1º Congresso de Etnografia e Folclore, Junho de 1956*, Lisboa, 1963.

se uma dança guerreira se tratasse. Contudo, recentemente foram constituídos grupos de moças, também solteiras, que fazem a mesma coreografia, usando mais suavidade no toque dos paus.

Embora a estrutura coreográfica dos pauliteiros seja a mesma em toda a Terra de Miranda, cada um dos grupos que foram recriados em (quase) todas as freguesias do concelho procura estabelecer e fazer valer os seus elementos identitários, numa espécie de competição com os das restantes localidades. Estes elementos de afirmação consistem em executar determinadas figuras coreográficas no fim de cada *lhaço*, a força e a virilidade com que outro grupo choca os paus, certos passes de pés próprios de alguns grupos, a abolição do uso de castanholas por parte de outros e o uso de calças em vez de saias, como o caso do grupo de São Martinho de Angueira, nas actuações “internas”. Por outro lado, cada grupo foi criando os seus próprios *lhaços* com o suporte musical de canções populares actuais, como é o caso de um *lhaço* denominado *Fado*, com um acompanhamento musical próprio desta expressão nacional.

Na língua mirandesa o termo *lhaço* compreende a coreografia, a música e o texto que “constituem os elementos artísticos da dança dos paus”<sup>26</sup>. Cada um dos elementos do grupo ocupa a sua posição, formando quatro pares. Um deles comanda a dança, o que no início se posiciona mais perto dos tocadores.

Cada *lhaço* é constituído por quatro partes ou passes:

1. A entrada: o gaiteiro toca a música de introdução, a solo, servindo, ao mesmo tempo, para afinar a gaita e preparar o início da dança; é igual em todos os *lhaços*;
2. O anúncio do *lhaço*, também a solo; o gaiteiro toca os primeiros compassos da melodia da dança que vai ser executada, ficando os dançantes a saber, formalmente, de qual se trata;
3. O *lhaço* propriamente dito; cada um tem a sua melodia (geralmente só tocada), bem como os seus passos e toques de paus; cada um é repetido quatro vezes; os tocadores da caixa rítmica e do bombo entram só nesta altura, ao mesmo tempo em que os dançantes entram em acção;
4. A ‘bicha’, isto é, a conclusão, a dança com que termina o *lhaço*, que é quase sempre igual, tanto na dança como na música; os pauliteiros seguram os paus debaixo dos braços a fim de poderem tocar as castanholas com as mãos.

Os passes são conhecidos por certas designações populares, nomeadamente, quadrada, passagens cruzadas, corrida, desvolta por dentro ou desvolta por fora e passes específicos de alguns *lhaços*. Em cada passe a forma de bater com os paus assume características diversas: “o pau picado por baixo e pau picado por cima, o

<sup>26</sup> TOPA, Abílio: *Lhaços de Freixenosa*. Lisboa, Apenas Livros, 2004, p. 15.

pau simples, os paus juntos, os paus em cruz, o pau de corrida e o pau simples em cima e em baixo”<sup>27</sup>. Quaisquer que sejam, os passes caracterizam-se pela extraordinária rapidez de movimentos, pela violência e precisão do toque dos paus dos dançadores com os respectivos parceiros e pela perfeita sincronia do som dos paus ou das castanholas com a melodia do gaitero ou tamborileiro.

Em Castilla y León, a dança do *paloteo* assume características muito semelhantes às dos pauliteiros de Trás-os-Montes. Os dançantes são também em número de oito. Originalmente, eram rapazes os executantes da dança, os chamados ‘quintos’; contudo, hoje em dia, a constituição das quadrilhas é muito variada; podem ser mistas ou formadas só por moças de diversas idades, podendo verificar-se uma mistura de meninas com jovens e senhoras com mais idade. A definição da dança é a mesma que já foi dada: “los paloteos o paleos son danzas en las que los ejecutantes realizan diferentes coreografías, al son de una melodía, entrechocando a ritmo dos palos que portan en sus manos y que golpean con su pareja o con el resto de los danzantes en un sinfín de mudanzas y variaciones coreográficas”<sup>28</sup>. As diferentes coreografias, em conjunto com a melodia e a letra das canções, designam-se com o termo popular ‘lazos’. O acompanhamento musical é, geralmente, feito por um duo constituído pelo tamborileiro (flauta e tamboril) e pelo tocador do bombo. Em algumas localidades este instrumental foi substituído pela dulzaina que, aliás, é considerado um instrumento tradicional de Castilla. Também a gaita-de-foles pode acompanhar alguns *lazos* do *paloteo* em algumas terras de Zamora (Tábara e Muelas del Pan), alternando com a flauta pastoril. A música é só instrumental, se bem que todas as melodias tenham letra. Os dançantes trau-teiam e cantam para si próprios as canções enquanto dançam com a finalidade mnemotécnica de os ajudar a executar a dança sem correr o risco de se enganarem, lembrando-lhes os passos concretos que devem efectuar e que constituem as suas partes: os cruzamentos, as ‘cabañuelas’, as quatradas, as ‘calles’ e as diferentes formas de golpear com os paus. Este procedimento de cada dançante de cantar as letras à sua maneira acaba, muitas vezes, por torná-las ininteligíveis ou sem sentido, alterando o texto original de peças populares que estavam convenientemente estabelecidas na literatura oral.

No *paloteo*, os dançantes posicionam-se alinhados em duas filas, uma em frente da outra. Nas mudanças de passe, têm que efectuar evoluções diversas, avanços, cruzamentos, serpenteados, mudanças de lugar dos dois grupos de quatro que formam as duas filas. Os guias são os bailarinos dos extremos das filas e ‘panzas’ os do meio. Os toques de paus também têm as suas designações: ‘de frente’ (toque com o que está à sua frente), ‘de revés’ (toque à altura do joelho), moje de palos’ (toque dos seus próprios paus à altura do peito) ou ‘em cruz’ (quando paloteiam guias

<sup>27</sup> MOURINHO: *op. cit.*, 1984, p. 480.

<sup>28</sup> PORRO: *op. cit.*, p. 139.

com ‘panzas’ e vice-versa). Estabelecendo um paralelo com a descrição dos passes dos pauliteiros, verifica-se que existe uma grande afinidade com estes, tanto nas designações como no seu significado.

Tal como na tradição mirandesa, também na província de Zamora existem laços nos quais os paus são substituídos por castanholas. Aliás, este adereço está mais em consonância com o folclore espanhol e a sua apropriação por parte dos pauliteiros deve-se justamente à influência da cultura raiana e à convivência que sempre existiu, apesar das fronteiras, entre os dois povos.

Contudo, há um elemento que na dança mirandesa se perdeu e que em Zamora (Tábara e Muelas del Pan) continua bem presente e actuante – *el birria*. Trata-se de uma personagem cujas funções não estão perfeitamente definidas. O seu papel é desempenhado por um dançante experimentado e conhecedor dos diferentes passos da dança. Carlos Porro considera o ‘birria’ ou o ‘chiborra’ como o director de dança: “Es un intermediario entre la tradición antigua y los tiempos actuales con lo que es en un principio muy respetuoso con esta tradición para hacerla llegar a las generaciones siguientes con la mínima distorsión”<sup>29</sup>. Na minha opinião e pelo que observei, poderá ser possuidor de funções mágicas.

## 5. A MÚSICA TRADICIONAL DA DANÇA DOS PAUS

No distrito de Bragança, acompanham a dança dos pauliteiros dois tipos de grupos musicais: um deles (o mais frequente) é constituído pelo gaiteiro, o da caixa de percussão e o do bombo; o outro é formado pelo tamborileiro (flauta pastoril e tambor) e o do bombo; este género de música é só usado em Terras de Miranda.

Na província de Zamora, o *paloteo* é acompanhado só pelo tamborileiro (flauta pastoril e tambor) e pela gaita-de-foles tocada alternadamente pelo mesmo instrumentista, consoante os *lazos* da dança; em outras partes da província (Cañizal) e no resto do País utiliza-se, de preferência, a dulzaina.

A gaita-de-foles mirandesa é idêntica à galega ou alistana; é muito trabalhada à navalha, nas peças de madeira, e tinha, até há pouco tempo, a afinação que cada construtor lhe dava; não existia uniformidade de afinação nas gaitas mirandesas, por muitas que houvesse, e havia, no concelho de Miranda. Hoje há um grupo de construtores e tocadores que estão a trabalhar no processo de construção de gaitas com afinação uniformizada, o que já foi conseguido. Em resultado deste trabalho, foi possível constituir grupos de gaiteiros com vários tocadores.

A gaita mirandesa é constituída por um odre de pele de cordeiro ou cabrito que é colocado debaixo do braço esquerdo do tocador – o fole. Este enche-se de

<sup>29</sup> *Idem*, p. 134.



ar, por meio do tubo soprador, a fim de o manter sempre cheio, para dar continuidade à melodia; o tubo principal, a ponteira, ligado ao fole de sentido para baixo, com uma série de orifícios, segundo uma escala diatónica (popular) onde o gaiteiro executa a música. Ligado ainda ao fole, está outro tubo mais comprido e grosso que pousa em cima do ombro do tocador, no sentido ascendente e oblíquo, o bordão ou ronco, que emite um som grave e monótono, através de palhetas.

A flauta pastoril é o outro instrumento de acompanhamento da dança; dele deriva o nome do instrumentista: “tamborileiro”, em Português, e “tamborilero” ou “tamboritero”, em Espanhol. Segundo António Maria Mourinho, “é a velha tibia greco-romana com origem no Paleolítico europeu, feita dos ossos de tíbias de animais, sempre aqui usada pelos pastores”<sup>30</sup>. Contudo, em Portugal, a flauta é menos usada do que a gaita-de-foles.



Fig. 4. Grupo de paloteo de Cañizal, com uma formação totalmente feminina.

Sobre a flauta pastoril, usada num lado e no outro da fronteira, com as mesmas características, cito um estudo de Luís Martín Negro e Vitoriano Santiago Comisaña “Anico”: “*La música para flauta y tamboril no es específicamente para un percusionista, pero el flautista tiene también que serlo. El tamborilero tiene, en principio, más trabajo que los demás instrumentistas, pues debe aprender y perfeccionarse en*

<sup>30</sup> MOURINHO, *op. cit.*, 1984, p. 72.

*dos disciplinas distintas. [os dois instrumentos[...]]*<sup>31</sup>. De facto, a flauta pastoril (no idioma mirandês, *fraita*) é um instrumento de sopro monotubular, de três orifícios apenas, feita ao torno manual, de madeira de buxo ou de freixo; “esta frauta sossente e tócase coa man esquerda, ao mesmo tempo que coa dereita se percute, cun único pau, nun tambor de dimensións variables pendurado do brazo esquerdo do músico”<sup>32</sup>; este acompanha a melodia fazendo o ritmo com o referido tambor ou tamboril (daqui o nome de tamborileiro ou *tamborilero*, em Espanhol). Embora sobrevivam alguns tamborileiros em Portugal, a sua prevalência pertence à região de Zamora.

O tambor ou tamboril é um membranofone de percussão. Fabricado por artesãos locais, por vezes, o próprio tocador, é constituído por um cilindro de madeira fechado por duas peles, uma em cada base. Para esticar as peles utilizam-se cordas cruzadas que vão de uma base à outra do cilindro. Com umas tiras de couro apertam-se as cordas de maneira a obter a tensão adequada das peles para que se produza convenientemente o som da percussão.

A caixa rítmica ou caixa de guerra é um dos instrumentos que acompanha a gaita-de-foles. É confeccionada com peles de animais e bordões de tripa de cabra. Emite um som de timbre agudo. O bombo é o outro membranofone que, em conjunto com a caixa rítmica, sempre acompanha a gaita-de-foles. Possui dimensões bastantes grandes, sem que, contudo, impeçam o tocador de o transportar, ao mesmo tempo que toca e caminha. É confeccionado com madeira, peles de vaca e cordas para que as peles fiquem devidamente esticadas, seguindo o mesmo processo do tamboril. As suas dimensões fazem com que produza sons graves.

Os paus dos dançadores são feitos de madeiras rijas, para evitar que se quebrem com a violência dos toques, facto que, mesmo assim, acontece com relativa frequência. Têm o comprimento aproximado de 40 centímetros e são ornamentados com fitas. Podemos considerá-los como idiofones, não sendo, embora um instrumento musical, mas de dança. As castanholas são usadas na dança como instrumentos musicais rítmicos; neste caso, não se podem usar os paus. Têm a forma de concha e produzem um timbre suave. São trabalhadas à navalha e enfeitadas com desenhos, ao gosto de quem a constrói. Ambos os idiofones são idênticos na forma e na finalidade –a dança dos pauliteiros ou do *paloteo*.

## 6. O CONTEXTO FESTIVO DA DANÇA DOS PAUS

A hipótese da origem longínqua dos pauliteiros e da música que lhe serve de acompanhamento pode ser confirmada pelo facto de, tanto a música como a

<sup>31</sup> MARTÍN NEGRO, Luis María y COMISANA, Santiago: *Rítmica de las Tierras de Aliste, Tábara, Alba y Tras-os-Montes*, Zamora, ADATA, 2002, p. 156.

<sup>32</sup> CARPINTERO ARIAS, Pablo: *Os Instrumentos Musicais na Tradição Galega*. Ourense, Proxecto Ronsel e Difusora de Letras, Artes e Ideas, 2009, p. 293.

dança, integrarem rituais sagrados. Referimo-nos, neste contexto, à liturgia católica da missa solene em honra do santo que se celebra e da procissão. Ainda hoje este facto se verifica, em Terras de Miranda.



Fig. 5. Pauliteiros de São Martinho – actuação no final da procissão da festa da Senhora do Rosário.

Em S. Martinho de Angueira, podemos considerar como sagrados todos os rituais da festa, os que se celebram dentro da igreja ou pelas ruas da aldeia. Tanto uns como outros contemplam a actuação dos pauliteiros. A dupla designação, festa de Nossa Senhora do Rosário ou festa dos Moços (solteiros), celebrada no último domingo de Agosto (festa das colheitas), nos remete para o duplo carácter do sagrado cristão e do pagão. Dito de outra forma, a original festa pagã terá sido adoptada pelo cristianismo, tendo ambas as facetas permanecido até aos nossos dias. A dança dos paus teria pertencido, na Antiguidade, a um ritual pagão, passando, mais tarde, a integrar rituais cristãos.

Rituais da festa:

- Peditório por toda a aldeia, que começa de madrugada para terminar antes da missa, no qual os pauliteiros dançam em frente de cada casa e de todas as casas um *lhaço* a pedido dos respectivos donos.
- Missa festiva com a presença dos pauliteiros, devidamente formados e ladeando o andor da padroeira da festa.

- Procissão, com acompanhamento musical da gaita-de-foles e a incorporação dos pauliteiros, caminhando ao lado do andor da padroeira, que se destaca no conjunto de mais de uma dezena de andores de outros santos.
- Actuação dos pauliteiros logo após a procissão, em frente à igreja, perante todo o povo, com o reportório completo. Alguns *lhaços* assumem um carácter manifestamente simbólico, ao serem executados em redor de uma medida de cereal (alqueire), o que nos permite afirmar que se trata de um ritual agrário de agradecimento à divindade pelas colheitas obtidas no ciclo que se completa e de propiciação para o novo ciclo que se inicia justamente nessa altura do ano, o fim do Verão e o começo do Outono – as sementeiras.

Em Constantim, na festa de São João Evangelista, denominada também festa da Mocidade ou ainda festa das Morcelas, a 27 e 28 de Dezembro, a presença dos pauliteiros nos rituais do sagrado cristão é ainda mais notória, para além da sua imprescindível actuação nos actos profanos.

Rituais da festa:

- Peditório ou *convite* (designação local) realizado de maneira idêntica à de São Martinho, com a diferença de que, para além dos pauliteiros, intervém um par de mascarados, o “carocho” e a “velha”. Os pauliteiros acompanham todo o peditório, detendo-se em cada casa em frente da qual dançam um *lhaço*, a pedido dos donos, enquanto os mordomos recolhem as oferendas.
- A actuação dos pauliteiros a meio da celebração da missa, no momento do ofertório, é bem clarificadora da aceitação de uma dança tida como profana, por parte da Igreja, na sua liturgia mais solene.
- Também a música profana da gaita-de-foles e da flauta pastoril se faz ouvir no decorrer da missa, a conferir solenidade à liturgia sagrada que a festividade exige.
- Da mesma forma, a procissão acompanhada pela música da gaita-de-foles, não actuando nela os pauliteiros porque, na circunstância, lhes compete transportar o andor do santo padroeiro.
- A presença do par de mascarados, o ‘carocho’ e a ‘velha’ verifica-se apenas na procissão, com a execução dos seus habituais jogos amorosos e brincadeiras (com a simulação do acto reprodutor), no espaço sagrado do adro, já depois de ter terminado todo o ritual litúrgico. De novo se nota o carácter ritual da fertilidade.

Em Muelas del Pan, a actuação solene do *paloteo* acontece no “Domingo del Señor”, que é o domingo imediatamente seguinte à festa do Corpo de Deus, por este festividade não se celebrar já, em Espanha, na própria quinta-feira de Corpus. Em Portugal é ainda mantido este dia festivo como feriado nacional. Tal como em Terras de Miranda, também aqui a interacção sagrado-profano se mantém. Os denominados laços ‘religiosos’ são executados à volta da igreja e os ‘paganos’ (cujos

temas são os ofícios tradicionais, a caça, os animais, o amor...) em outros momentos que não estão relacionados com a liturgia católica da festa.

- O primeiro laço, “la contradanza”, é dançado quando a procissão sai da igreja, em que os bailarinos, sempre voltados para a imagem de Nossa Senhora, vão dançando e saindo de costas para a porta.
- Ao longo da procissão, fazem-se paragens em locais estrategicamente escolhidos, pelo espaço disponível, em largos e praças, para que os bailarinos possam executar os laços de carácter religioso, um de cada vez.
- Os laços ditos ‘paganos’ são apresentados ao povo, durante a tarde desse dia, na praça principal. Tal como em Portugal, as peças musicais da dança não são cantadas. Para não se enganarem nos passos e nos movimentos, os bailarinos costumam cantá-las só para si.



Fig. 6. Grupo misto de paloteo de Muelas del Pan, com acompanhamento do tamborilero.

Em Tábara, os rituais são muito semelhantes aos de Muelas del Pan: o dia da celebração, também a festa do Corpo de Deus, a integração do *paloteo* na missa solene e na procissão, caminhando mesmo à frente do púlpito do Santíssimo Sacramento, as paragens para a dança durante a procissão, nas praças e nos largos mais espaçosos (laços religiosos) e a exibição de carácter profano, perante todo o povo, na praça principal da vila, com o repertório completo dos ‘lazos paganos’, cuja temática foi acima referida. Aliás, muitos dos laços e das peças musicais que os acompanham são comuns à província de Zamora e ao distrito de Bragança.

Em conformidade com realidade actual e com as referências esporádicas constantes nos documentos das confrarias medievais, poderemos afirmar que a integração da dança do *paloteo* nos rituais cristãos ter-se-á verificado na época da criação da festividade do Corpus Christi, pelo Papa Urbano IV, no século XIII. A tradição teve continuidade, como podemos constatar na seguinte citação do Livro de Contas da Cofradía del Santísimo Sacramento de Castrodeza, Valladolid, no ano de 1709: “Y para que en esta festividad haya regocijo y alegría además de lo dicho ordenamos a nuestro alcalde y mayordomo un mes antes de esta festividad concierte una danza entre algunos cofrades de esta cofradía y no otros pagando los costes de los vestidos de los danzadores en la conformidad que en el nuestro cabildo ordenemos...”<sup>33</sup>. Outras referências podiam ser citadas.

Esta tradição sofreu, contudo, nos finais do século XVIII, um revés, que não foi decisivo em muitas das localidades que continuaram a segui-la. Trata-se da Real Cédula de Carlos III, promulgada em 1777, que proíbe a exibição das danças no interior das igrejas, ficando estas limitadas às ruas por onde passava a procissão. No mesmo sentido outros decretos saíram, por parte da hierarquia da Igreja Católica. Apesar disso, a tradição “sigue viva, pese a todas las prohibiciones, la costumbre de bailar dentro del templo”<sup>34</sup>. Como constatámos, tanto no distrito de Bragança como na província de Zamora, a dança dos paus ou *paloteo* continua a acontecer no espaço sagrado e no âmbito da liturgia católica.

## 7. PERSONAGENS MÍTICOS DA DANÇA DOS PAUS

“*El birria*” é um personagem mítico. Corresponde ao “*el bobo*” de Cañizal, ao “*zorra*” de Escarabajosa, na província de Segóvia (já desaparecido), ao “*zarragón*” de Aranda de Duero, ao “*zorra*” de Gallegos de la Sierra, na província de Segóvia. Pode receber outros nomes, consoante os lugares: *zorra*, *zancarrón*, *chiborra*, *botarda...* e *birria*, na província de Zamora. Em Portugal, tem muitas afinidades mas também funções mágicas diferentes. É o “*carocho*” de Constantim, o “*farandulo*” de Tó, o “*velho*” de São Pedro da Silva...

Consoante as localidades, esta personagem mascarada assume variadas funções. Em princípio seria o director de dança (o que hoje raramente acontece) que decide quais os laços que serão executados e os novos que vão sendo introduzidos. A vara com chicote (*zambomba*) que o *birria* ostenta, uma espécie de bastão de comando, é o símbolo da sua autoridade. Com ela castiga simbolicamente os dançarinos que se enganam na execução do *paloteo* ou os espectadores que se aproximam demasiado dos dançantes, a fim de criar um espaço por entre os assistentes para que o grupo possa executar a dança sem qualquer empecilho. Interage com os

<sup>33</sup> PORRO: *op. cit.*, p. 14.

<sup>34</sup> DIAS, Jorge: *Rio de Onor. Comunitarismo Agro-pastoril*, Lisboa, Presença, 1981, p. 4.

bailadores como alguém que conhece perfeitamente os movimentos de todos os laços do *paloteo*, o que nos permite, por outro lado, considerá-lo, como acima foi referido, o maestro da dança. A sua autoridade é reconhecida por todos. Também tem a missão de entregar os paus aos dançantes e de proceder à sua recolha, no final. Noutras circunstâncias ainda é o responsável pela recolha de donativos junto dos espectadores, que revertem a favor da festa.

Estas são as funções visíveis do “*birria*”. Contudo, por trás delas poderemos discernir outras de carácter simbólico, como hipótese. Recuando ao tempo *ab origine* que, não sabendo com rigor qual foi, sabemos ter havido razões que determinaram o seu aparecimento e estas só podem ser de ordem mitológica. Assim, a personagem de “*el birria*”, dado o contexto festivo em que actualmente se insere, parece ser (ou teria sido) o elo de ligação entre o profano e o sagrado. Não obstante ser considerado uma figura diabólica (como qualquer mascarado), à luz da religião cristã, na verdade ele teria sido uma figura mágica que, à luz das religiões da antiguidade, estabeleceria a ligação entre o mundo terreno e o sobrenatural, entre o ser humano e a divindade. Esta hipótese é também partilhada por Joaquín Días: “El birria es un personaje al que se le han atribuido diferentes simbolismos que van desde el demoníaco hasta el bufonesco pasando por el taumatúrgico o por el escuetamente hierático”<sup>35</sup>.

Algo de semelhante, por um lado, e de diferente, por outro, se passa com as figuras do “*carocho*”, do “*farandulo*” e do “*velho*”, em Terras de Miranda.

Sem interferir na dança dos pauliteiros, o “*carocho*”, no essencial, desempenha determinadas funções que, no seu conjunto, podemos considerar como um rito da fertilidade. Desde logo, faz par com uma personagem feminina, a “*velha*”. O “*carocho*” e a “*velha*” formam a dualidade indispensável, complementar e necessária para que a desejada fertilidade aconteça. Este par vai simulando jogos amorosos, ao longo do peditório (o “*convite*”) por todas as casas da aldeia, o que indicia um apelo claro à fertilidade. O próprio peditório constitui em si mesmo um apelo à abundância que se dirige à divindade a favor da comunidade e da natureza, através da recolha de produtos da terra oferecidos ao santo e consumidos por todos os moradores, numa espécie de refeição comunitária. Será aquilo que J. Caro Baroja define como *paganismo funcional*.

## 8. OS LAÇOS. DANÇAS COMUNS A ZAMORA E BRAGANÇA

Apesar da separação política, desde a formação do reino de Portugal, as duas regiões fronteiriças mantiveram até aos nossos dias uma unidade cultural e social bem expressiva. Estas afinidades revelam-se nas festas tradicionais, nas formas de

<sup>35</sup> DÍAZ, Joaquín: “La danza y el rito”, in J. Díaz y C. Porro. *Las Danzas*, Zamora, Museo Etnográfico de Castilla y León, 2008, p. 6.

vida e organização social e económica, o comunitarismo, nos antigos romances, nos trajes típicos, decorrentes das mesmas actividades desenvolvidas em semelhantes condições físicas e climatéricas (a capa de honras mirandesa e alistana), na música e até na língua, o mirandês que decorre do leonês, outrora falado em toda esta região e ainda vigente na Terra de Miranda. Mas, em termos culturais, são sobretudo as danças dos paus que mais denotam hoje esta proximidade: “junto a su valor lingüístico está el no menos interesante de mostrarnos una larga y profunda relación de convivencia entre la Terra de Miranda y la vecina Provincia de Zamora”<sup>36</sup>. Não admira, pois, que a coreografia dos laços seja idêntica em ambas as áreas geográficas; contudo, em Miranda, sendo a maior parte dos grupos de pauliteiros formada por rapazes, a força, a agilidade e o carácter guerreiro vêm ao de cima, contrariamente ao que acontece com os grupos femininos ou mistos (como os de Zamora) em que se salienta sobretudo a graciosidade dos passos e dos movimentos da coreografia. A partilha deste elemento etnográfico entre as duas regiões nota-se sobretudo na letra e na música dos laços.

As canções populares acompanham as danças dos pauliteiros/*paloteo* e, em conjunto com a respectiva coreografia, formam os laços. Neste trabalho foi possível encontrar muitas delas comuns às danças de Tábara, Muelas del Pan, Almaraz de Duero e Cañizal, da província de Zamora, e do concelho de Miranda do Douro e de Mogadouro e das localidades de São Pedro dos Sarracenos, Bragança, e de Salselas, Macedo de Cavaleiros. Os títulos são os que se seguem, apresentados sem qualquer forma de classificação.

O vinte e cinco	La bicha;
Senhor mio Jesucristo;	La mulher;
Mirandum em Miranda;	Joanica;
Mambrú, em Zamora;	Las rosas;
La pimienta;	El pisón;
Acto de contrição;	La lhiebre;
La verde;	Las calles de Roma;
La pimienta	La pousada;
Belhano de Çamora;	Enramada;
La Carmelita;	Canário;
Ls ouffícios;	D. Rodrigo;
Palombitas;	Çaramontaina.

<sup>36</sup> GONZÁLEZ MATELLÁN, José Manuel: *Os laços na dança dos paus. Uma literatura popular que une a Terra de Miranda e a Província de Zamora*, Conferência apresentada nas Primeiras Jornadas de Língua e Cultura Mirandesas, 10, 11 e 12 de Julho, Miranda do Douro, 1987.



Com base nas observações efectuadas no terreno e nos trabalhos de estudos, nomeadamente, António Maria Mourinho, podemos estabelecer uma classificação dos laços, segundo os temas das canções que os acompanham: religiosos, amorosos, pastoris, agrícolas, venatórios, guerreiros, laborais, toponímicos, sarcásticos e de temáticas medievais. De um modo geral, esta classificação pode aplicar-se a ambas as áreas geográficas em estudo, uma vez que os temas e as próprias letras são comuns, em grande parte dos laços.

Existem, contudo, outros tantos laços dos pauliteiros e do *paloteo* que são exclusivos de alguns grupos ou de algumas zonas geográficas; outros ainda que são executados apenas por grupos de Miranda do Douro ou da província de Zamora. Ocorre também a circunstância de alguns grupos portugueses terem adaptado, recentemente, certas melodias tradicionais ao toque da gaita-de-foles, com a finalidade de as integrarem no seu repertório, passando a executá-las nas suas danças, criando assim novos laços de pauliteiros.

De entre os laços exclusivos de Miranda do Douro, destaca-se o *Salto do Castelo* pela sua espectacularidade e grande entusiasmo que desperta na assistência que, segundo António Maria Mourinho, “outra coisa não é do que uma verdadeira torre humana, em que dois homens fazem de suporte e outros dois cavalgam sobre os seus ombros; desenvolvendo a dança, outro se coloca de burro entre os quatro, um outro à retaguarda e um outro dançante à frente, os quais têm por missão lançar e receber o que vai pular o “castelo”, dando um salto mortal verdadeiramente espectacular por cima de todo o grupo”<sup>37</sup>. O laço está nitidamente marcado por um cunho guerreiro, o que Mourinho confirma: “o *Salto do Castelo* é um bailado pelos pauliteiros, em que os dançadores simulam o assalto a uma fortaleza e a dominam e terminam com o baile da vitória”<sup>38</sup>. Trata-se de um laço que não existe no repertório actual dos grupos de *paloteo* da província de Zamora; sendo estes grupos constituídos por dançantes femininos, por vezes, em conjunto com os masculinos, torna-se para eles inexecutável; a própria violência e agilidade com que tem que ser dançado impede a sua execução por parte das dançarinas. Contudo, poderia ter sido dançado em tempos passados, quando os grupos do *paloteo* seguiam a tradição da formação exclusivamente masculina. Sobre esta possibilidade não foram encontradas quaisquer referências, pelo que será abusivo afirmar que o laço foi praticado ou não, em algum momento, em terras zamoranas.

Devemos ainda referir “*Los Ouficios*” (designação mirandesa) ou “*Los Oficios*” (designação espanhola) por ser um laço característico das duas áreas geográficas. Trata-se de um dos “*lazos fundamentales, de carácter gremial, donde aparecen representados el labrador, el herrero, el esquilador, el cardador, el tejedor, el sacristán, el zapatero, el molinero, el barbero, etc. En esta danza los danzante imitan con*

<sup>37</sup> MOURINHO: *op. cit.*, 1984, p. 65.

<sup>38</sup> *Idem*, p. 72.

gestos y con los palos cada uno de los movimientos más característico de estos oficios, fácilmente reconocidos por el público”<sup>39</sup>. A dança, neste laço, assume a face-ta de uma dramatização, na qual os dançarinos representam gestualmente as profissões referidas na letra da melodia.

Em conclusão, podemos afirmar que as danças dos pauliteiros do distrito de Bragança e do *paloteo* de Zamora se identificam. Trata-se de um património comum às duas regiões: a mesma ou idêntica coreografia, para a qual é usada a mesma designação de *laços* em Português, *lhaços* em Mirandês e *lazos* em Espanhol; a mesma música e correspondentes instrumentos musicais que lhes servem de suporte e, não raras vezes, a mesma poesia popular; as mesmas funções sagradas, as festas do Corpus Christi, do fim das colheitas ou do solstício de Inverno, e profanas, a diversão e a animação sociocultural, como sinal identitário das gentes que as preservam. Quaisquer diferenças que existam não são suficientemente significativas para que a dança dos pauliteiros e do *paloteo* deixem de ser uma e a mesma dança<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> PORRO: *op. cit.*, 1984, p. 148.

<sup>40</sup> Outras referências: MOURINHO, António Maria: *Cancioneiro Tradicional Mirandês de Serrano Baptista*, Bragança, Escola Tipográfica, 1987, 2 vols; MOURINHO, António Rodrigues: *Figuras Rituais do Solstício de Inverno na Terra de Miranda*. Miranda do Douro, Câmara Municipal, 1993; PANERO, Juan Antonio *Canciones Tradicionales de Sayago*, Zamora, ADERISA, 2008.