



Universidade de Aveiro  
Ano 2021

**BEATRIZ  
ANTUNES  
OLIVEIRA  
DA CRUZ  
NUNES**

**SEGREDOS DA SERRA: RECOLHA, ANÁLISE E  
PROPOSTA DE EDIÇÃO DA LITERATURA ORAL  
TRADICIONAL DA SERRA DE SÃO DOMINGOS  
(BEIRA BAIXA)**



Universidade de Aveiro  
Ano 2021

**BEATRIZ  
ANTUNES  
OLIVEIRA  
DA CRUZ  
NUNES**

**SEGREDOS DA SERRA: RECOLHA, ANÁLISE E  
PROPOSTA DE EDIÇÃO DA LITERATURA ORAL  
TRADICIONAL DA SERRA DE SÃO DOMINGOS  
(BEIRA BAIXA)**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Editoriais, realizada sob a orientação científica da Doutora Maria Teresa Cortez, Professora Associada do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, e do Doutor Pedro Jorge Santos da Costa Eiras, Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Dedico este trabalho à minha avó paterna, uma das preciosas informantes desta investigação; aos meus pais e irmã, que me acompanharam ao longo de todo o meu percurso académico, acreditando sempre em mim; e a toda a população da Serra de São Domingos: espero que este registo salve a sua tradição do esquecimento.

## **o júri**

presidente

**Prof. Doutora Maria Cristina Matos Carrington da Costa**  
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

**Prof. Doutora Márcia Liliana Seabra Neves**  
Professora Auxiliar Convidada da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

**Prof. Doutora Maria Teresa Marques Baeta Cortez Mesquita**  
Professora Associada da Universidade de Aveiro

## **agradecimentos**

Quero deixar um agradecimento especial a toda a população da Serra de São Domingos, que tão prestável foi durante o meu trabalho de campo. Nunca esquecerei o carinho com que me receberam e com que partilharam as suas histórias. Agradeço ainda o incansável apoio prestado pelos Professores Doutores Teresa Cortez e Pedro Eiras, que aceitaram orientar esta dissertação tão multidisciplinar e desafiante. Nada seria possível sem eles.

**palavras-chave**

literatura oral tradicional, literatura popular, edição, edição municipal, etnografia, tradição, livro

**resumo**

O presente trabalho pretende recolher, analisar, comparar e propor a edição municipal, com rigor científico, de textos da Literatura Oral Tradicional da Serra de São Domingos. O seu principal objetivo é preservar o património cultural imaterial da região, fixando os saberes ancestrais em livro, se possível com a colaboração da Câmara Municipal da Sertã. Para a recolha etnográfica foram utilizados métodos qualitativos de investigação. A análise literária dos textos baseou-se na comparação com recolhas anteriores. O projeto de edição final inclui uma proposta de *design* e uma análise *SWOT*.

**keywords**

traditional literature, folktales, publishing, state publication, ethnography, tradition, book

**abstract**

The present work intends to collect, analyze, compare and publish, with scientific basis, the Traditional Literature from Serra de São Domingos. Its main objective is to preserve the region's intangible cultural heritage by creating a book to keep the ancestral knowledge, with the support of Câmara Municipal da Sertã, if possible. Qualitative research methods were used in the ethnographic collection. The literary analysis was based on the comparison with previous collections. The publishing project includes a design proposal and a SWOT analysis.

## Índice

Introdução.....	3
Parte 1 – Recolha e análise.....	5
1.1 Breve reflexão acerca da Literatura Oral Tradicional.....	5
1.2 Caracterização da Serra de São Domingos e dos informantes .....	10
1.3 Metodologia qualitativa utilizada na investigação .....	14
1.4 Interpretação e análise comparativa da poesia recolhida .....	23
1.4.1 Cantigas.....	24
1.4.2 Textos de intenção mágico-religiosa .....	34
1.5 Interpretação e análise comparativa da prosa recolhida.....	53
1.5.1 Contos .....	53
1.5.2 Lendas .....	56
1.5.3 Casos “Acontecidos” e Lugares Mágicos .....	65
1.5.4 Práticas Rituais .....	66
1.6 Conclusões da Parte 1 .....	68
Parte 2 – Proposta de edição da recolha realizada.....	69
2.1 Breve reflexão sobre a edição de Literatura Oral Tradicional .....	69
2.2 Apresentação deste projeto de edição e suas características .....	74
2.2.1 Dados Fundamentais da Obra.....	78
2.3 Proposta de <i>design</i> para a obra <i>Segredos da Serra</i> .....	79
2.4 Análise SWOT.....	94
2.4.1 Pontos Fortes.....	95
2.4.2 Pontos Fracos .....	96
2.4.3 Oportunidades.....	97
2.4.4 Ameaças .....	98
2.5 Conclusões da Parte 2 .....	99
Conclusões Gerais.....	99
Bibliografia.....	102
Anexos.....	105
Anexo 1 – Grelha de Classificação da Literatura Oral Tradicional segundo o Arquivo Digital da Literatura Oral Tradicional (ADLOT) .....	105
Anexo 2 – <i>Corpus</i> recolhido .....	108
Cantigas.....	108



Textos mágico-religiosos sem ritual.....	119
Textos mágico-religiosos com ritual.....	128
Contos .....	135
Lendas .....	140
Casos “Acontecidos” e Lugares Mágicos .....	161
Práticas Rituais .....	164
Anexo 3 – Exemplos da proposta de <i>design</i> para a obra <i>Segredos da Serra</i> .....	168
Anexo 4 – Orçamento Gráfica Diário do Minho .....	178

## Introdução

Atualmente, vivemos numa sociedade em constante evolução, onde a tecnologia, a ciência e o conhecimento avançam a um ritmo frenético. Com todas as atenções e recursos focados neste mundo contemporâneo, muitos estudos dedicados à preservação do património cultural material e imaterial ancestral foram preteridos por investigações focadas no desenvolvimento tecnológico e científico com aplicações mais práticas. Como destaca, “com certo azedume”, José Viale Moutinho: “nada do que diga respeito ao povo, e à sua identidade, está a merecer o mínimo de efetiva consideração” (Moutinho, 2018, p. 14). Assim, infelizmente, as recolhas do saber tradicional na atualidade escasseiam em comparação com o investimento na procura de novos saberes tecnológicos e científicos, portanto, as bases de dados e obras que compilam textos da Literatura Oral Tradicional portuguesa, mesmo quando preenchidas, estão pouco atualizadas ou não contemplam todo o espaço geográfico do país.<sup>1</sup> Além disso, como esta é uma literatura dinâmica, em constante evolução ao ritmo das próprias comunidades, há sempre novas composições e novas versões de composições já conhecidas a surgir. O seu estudo urge.

Tendo isto em conta, reconhecendo o valor da Literatura Oral Tradicional, que a nossa sociedade se arrisca a perder com o envelhecimento e a morte dos últimos testemunhos-vivos se não houver investimento na sua conservação, nesta dissertação considerarei relevante recolher/analisar as palavras antigas dos habitantes da aldeia (“lugar”, como é chamado pela população) da Serra de São Domingos (Beira Baixa), propondo ainda a sua edição/ divulgação com o objetivo de evitar o seu desvanecimento.

É indiscutível o quanto textos da Literatura Oral Tradicional de um povo nos podem desvendar acerca não só dos seus costumes, crenças e modos de vida característicos no passado, como também da condição humana, pensamentos, sentimentos e comportamentos que se mantêm fundamentalmente idênticos em todo o mundo com o passar dos tempos. Ainda hoje, os ouvintes conseguem rever-se nesses dizeres antigos, identificar neles mensagens relevantes para as suas vidas concretas, o que é de louvar tendo em conta o

---

<sup>1</sup> Podemos comprovar este fenómeno consultando, por exemplo, o Arquivo Digital da Literatura Oral Tradicional (ADLOT), que, embora inclua recolhas de extensão nacional realizadas entre 2002 e 2006, não apresenta um único texto recolhido na Serra de São Domingos e muito escassos são os exemplos recolhidos noutras regiões do concelho da Sertã. A própria obra *Literatura Tradicional Portuguesa – Uma Antologia* de Viale Moutinho, publicada em 2018, apesar de ser um dos trabalhos mais recentes nesta área, não faz qualquer referência ao concelho da Sertã nem contempla grande parte dos textos recolhidos neste trabalho de investigação.

enorme fosso que há entre os ambientes e personagens que nelas surgem e o nosso mundo. Aqueles que contam e aqueles que escutam reconhecem que ali há um pouco de si mesmos. O desaparecimento desses textos seria a perda de uma oportunidade preciosa para a valorização da nossa cultura e para a autorreflexão. Recordando as palavras de Viale Moutinho: “cada vez que se [estuda] Literatura Tradicional [insinua-se] ou diz tratar-se de *um tesouro*, de *peças do nosso património imaterial*, palavras bonitas que vão envolvendo a consciência dos cidadãos, para que não percam a rosa que é tudo isto” (Moutinho, 2018, p. 24).

Assim, reconhecendo a carência de estudos e programas de preservação do património imaterial da Serra de São Domingos, que se encontrava em vias de desaparecimento, revelou-se aqui uma oportunidade para um projeto de recobro e fixação destas memórias, capaz de valorizar culturalmente o concelho da Sertã, despertando o interesse da comunidade. Esse foi o mote para o nascimento desta dissertação.

Este trabalho será dividido em duas partes. A primeira focar-se-á essencialmente na recolha, seguindo os métodos qualitativos de investigação mais adequados (como a entrevista aprofundada), na interpretação e na análise de textos da Literatura Oral Tradicional da Serra de São Domingos, comparando-os com outros de recolhas semelhantes já realizadas em Portugal, nomeadamente por Adolfo Coelho, Teófilo Braga, José Leite de Vasconcelos, José Viale Moutinho, Maria de Lourdes Cidraes, João David Pinto-Correia, entre outros aclamados colectores. Na análise dos textos recolhidos, procurarei levantar várias hipóteses de interpretação, pois, como afirma Moisés Espírito Santo, “nas ciências humanas é não só possível como é obrigatório explicar de uma segunda maneira um comportamento, depois de ter admitido uma primeira e boa explicação. O facto humano que é explicado de uma só forma não é realmente explicado” (Santo, 1990, p. 20).

Já a segunda parte incidirá sobre a proposta de uma edição municipal dos textos recolhidos, acompanhados por uma breve interpretação com informações relevantes para o público em geral. Além dos dados fundamentais e do resumo da obra a propor, este projeto editorial será seguido de uma proposta de *design* de capa/paginação e de uma análise *SWOT*, que incluirá sugestões de estratégias de *marketing* e divulgação.

O principal objetivo desta dissertação é, pois, estudar e revitalizar a Literatura Oral Tradicional, associada à cultura da população de um território rural isolado, pouco estudado, em riscos de desaparecimento. Uma edição municipal dessas relíquias de outros tempos e da

sua interpretação, suportada por um *design* cativante e contemporâneo, além de uma sólida estratégia de *marketing* e divulgação, parece-me ser o melhor caminho para o conseguir.

Na verdade, muitas obras da cultura contemporânea não passam de reinvenções do que já existia, num constante diálogo intertextual, transformando paradigmas antigos e conhecidos através da criatividade. Recuperar o passado para o tornar disponível, acessível e fascinante para o público que o reinventa no presente é um excelente estímulo à redescoberta, reescrita e criatividade, detendo ainda um valor histórico intrínseco.

## Parte 1 – Recolha e análise

### 1.1 Breve reflexão acerca da Literatura Oral Tradicional

Como salienta João David Pinto-Correia<sup>2</sup>, a expressão “Literatura Oral Tradicional” pode parecer bastante paradoxal, pois “[emprega-se a] palavra Literatura (derivada, como sabemos, de «littera», letra grafada), (...) a uma realidade que é «oral»”. Contudo, neste caso, esta palavra é “aceite pela comunidade académica e científica no seu significado mais lato de «conjunto de práticas linguístico-literárias»” (Correia, 2013, p.1).

Também Viale Moutinho se debruça sobre esta questão, declarando: “Dizer-se *Literatura Oral* é uma contradição, naturalmente. Tradicional, literatura tradicional, mas a tradição da escrita é curta de dois séculos e pico. Em que ficamos?” (Moutinho, 2018, p. 16). À falta de melhor definição consensualmente aceite nos universos científico e académico, será necessário neste trabalho de investigação aceitar a de João David Pinto-Correia – Literatura Oral Tradicional –, por marcar claramente duas das maiores características que unem estas composições, ainda que se reconheça também a definição Literatura Popular ou Tradicional de Viegas Guerreiro.

A dimensão oral desta literatura advém do “[privilégio] da sua transmissão pela oralidade, pela voz e não pela escrita” (Correia, 2013, p.1), ainda que o registo escrito dos textos passados de boca em boca seja essencial para a sua preservação. Como recorda Viale Moutinho:

---

<sup>2</sup> Consultar o documento *Literatura Oral Tradicional: conceito e características*: [www.adlot.fl.ul.pt/manager/download/88A050F6E5F06B7DB533A2675EF2BF70/231EE92D146524A730E4D1A274826EA6](http://www.adlot.fl.ul.pt/manager/download/88A050F6E5F06B7DB533A2675EF2BF70/231EE92D146524A730E4D1A274826EA6)

Durante séculos, os contos, as adivinhas, os romances em verso, as cantigas, as quadras, as parlengas, os adágios (provérbios, anexins) circularam entre os povos sem necessidade de registo escrito. (...) todos esses materiais eram transmitidos de geração em geração (...). A transmissão (...) era efetuada com um gozo muitas vezes criativo e recreativo dos emissores e ainda o supremo gozo dos recetores, que armazenavam seletivamente na memória ou o mais gracioso ou o mais interessante e fácil para a retransmissão (Moutinho, 2018, p. 29).

Já a componente tradicional sublinha o facto de estas composições serem “[transmitidas] pela memória sem preocupação com a autoria original, atravessando épocas, continuando-se e efetivando-se pela *performance* ao vivo, nas diferentes situações socioculturais das comunidades” (Correia, 2013, p. 1). Ao contrário do que seria de esperar pelo senso comum, nem todos os textos de literatura tradicional remontam a séculos passados, alguns, como o caso “acontecido” *Sagrada Família* aqui recolhido, começaram a transmitir-se há apenas uns anos, por motivos diversos relacionados com as vivências e o imaginário das populações, tendo, ainda assim, um valor histórico, sociológico e etnográfico indiscutível.

Referindo-se à Literatura Oral Tradicional, Manuel Viegas Guerreiro cunha-a apenas como Literatura Popular e esclarece com simplicidade: “é a que corre entre o povo, a que ele entende e de que gosta” (Guerreiro *apud* Moutinho, 2018, p. 14).

Uma das principais peculiaridades da Literatura Oral Tradicional, verificável neste trabalho de investigação, consiste nas variações que recontos orais constantes produzem. No momento da enunciação, os contadores de histórias vão moldando os textos, a sua expressão e conteúdo, por vezes de forma acentuada, geralmente para os adaptar ao contexto social, geográfico ou moral em que estão a ser comunicados, incluindo novos pormenores na intriga da narrativa, ou ainda devido a falhas no entendimento na sua sequência de locutores. Cada transmissão de uma composição da Literatura Oral Tradicional cria assim um objeto único, ainda que semelhante a outros e gerando com eles uma infindável rede de variações possíveis

que, algures num tempo remoto, tiveram a mesma origem. Todavia, apesar de todas as metamorfoses, a “temática e [a] estrutura permanecem, garantindo a identificação da composição” (Correia, 2013, p. 2), o que permite estabelecer paralelismos entre diferentes versões.

“Textos tradicionalistas”, assim denominados por João David Pinto-Correia, são composições cujos autores, geralmente poetas populares, são identificáveis, portanto não pertencem à Literatura Tradicional. Todavia, de acordo com o referido autor, estes textos podem tradicionalizar-se, ou seja, “[podem ser] aceites e adoptad[o]s pelos indivíduos (...) que [os] transmitem como se pertencessem à tradição” (Correia, 2013, p. 2), sem qualquer referência aos seus autores. Assim, é frequente surgir a dificuldade ou até mesmo impossibilidade de “purificar” as recolhas, deixando de fora tudo o que não for herdado da tradição. Todos os textos que forem transmitidos de forma constante aos recolectores pelos informantes como tradicionais, mesmo que se trate de poesia popular, fados, canções de marchas, modinhas brasileiras, cânticos da Igreja e textos da literatura canónica de autor conhecido, devem então ser considerados “tradicionalistas” ou “em vias de tradicionalização” e incluídos na recolha. As comunidades tê-los-ão absorvido naturalmente na sua tradição ao longo do tempo.

Tal como esclarece Luís Filipe Lindley Cintra, a Literatura Oral Tradicional pode identificar-se e caracterizar-se por ser “uma forma de expressão particularmente concisa (...), consequência de uma longa elaboração que tem quase sempre como resultado uma redução ao essencial – (...) de uma «história» que se conta, de uma emoção que se sente ou de uma situação dramática que se invoca” (Cintra *apud* Correia, 2013, p. 2). Sem adereços, sem grandes deambulações, a Literatura Oral Tradicional tende a comunicar o indispensável e pouco mais.

Os constituintes da Literatura Oral e Tradicional são repetidos em diversos tempos e espaços, mas não cristalizam. Cada transmissão específica produz uma variante que terá diversos elementos comuns e invariáveis, mas sempre alguma transformação por iniciativa individual do transmissor. Cada transformação ouvida torna-se suscetível de ser interiorizada como coletiva e repetida por outros locutores. Assim, pouco a pouco, as comunidades vão deixando marcas das suas realidades particulares nos textos que transmitem.

A passagem destas composições de pessoa para pessoa, entre grupos dentro de uma comunidade, ou até de comunidade em comunidade, permite aos investigadores verificarem a manutenção de características perenes em cada texto e também a presença constante de transformações associadas a cada versão particular.

A Literatura Oral Tradicional pertence a cada um dos elementos da comunidade que a decide partilhar. Cada narrador apropria-se do texto que conta, espelhando nele realidades que fazem sentido no seu contexto, acrescentando observações, entoações, gestos, entre outros. Assim, apesar dos benefícios do registo escrito, que tenta imortalizar o texto, é impossível capturar toda a experiência envolvida na Literatura Oral Tradicional apenas através das palavras proferidas. Por isso mesmo, a apresentação dos informantes, do seu contexto, das suas observações é essencial no estudo, interpretação e análise destes textos.

Durante o trabalho de recolha e análise de textos que se supõe serem pertencentes à Literatura Oral Tradicional, é essencial que o investigador seja capaz de os identificar com clareza e os distinguir, por exemplo, de narrativas de vivências pessoais, de textos de carácter não literário ou de obras de autoria individual. De forma a facilitar esse processo, João David Pinto-Correia (2013, p. 3) apresenta as principais características da Literatura Oral Tradicional: oralidade, variação, anonimato de produção, natureza coletiva, estruturas simples e tipificadas, expressão simples, expressões formulaicas (*sic*), universo semântico elementar, densidade simbólica e várias práticas discursivas. A presença ou ausência destas características torna-se num critério que pode auxiliar na classificação de um texto como Literatura Oral Tradicional.

Quanto à oralidade, por norma, os textos desta natureza têm uma origem e transmissão oral, com *performances* que variam de acordo com o contexto. Há necessidade de memorização, pelo que são utilizadas muitas expressões formulaicas, rimas e jogos de sons.

Quanto à variação, cada *performance* particular gera uma versão de um texto. Ao contrário da literatura escrita, de autor (identificado ou anónimo), que se rege por um texto único e fixo, a Literatura Oral Tradicional concilia diferentes versões do mesmo texto em constante evolução. Essas versões têm simultaneamente transformações e elementos invariáveis que permitem a sua identificação.

Quanto ao anonimato, algures, em tempos remotos, alguém foi o criador das primeiras versões dos textos da Literatura Oral Tradicional, contudo, é frequentemente impossível identificá-lo e todas as versões circulam anonimamente.

Embora cada *performance* diga respeito ao seu próprio locutor e tenha as suas especificidades, estes textos são aceites pelas comunidades como seus e são moldados pelos contextos onde se propagam, daí a sua natureza coletiva.

Uma vez mais, devido à necessidade de memorização, as estruturas narrativas nestes textos são muito básicas, esquemáticas e estereotipadas. Também a expressão tende para a simplicidade e singeleza, carecendo de adjetivos, figuras de estilo e outros recursos expressivos. Nos contos, expressões formulaicas como “Era uma vez...” são constantes, aliás, na investigação são até, por vezes, consideradas características destes textos.

Retomando a ideia de concisão e simplicidade, nos textos da Literatura Oral Tradicional as descrições são escassas e cingem-se ao essencial para a narrativa. Pessoas, animais, plantas, objetos, locais, todos são reduzidos à sua elementaridade e adquirem significado graças a um imaginário coletivo que assenta numa forte simbologia ancestral.

Por fim, ao contrário da literatura de autor, que tem por base um texto escrito, a variedade de práticas discursivas, sejam elas linguísticas, gestuais, musicais, entre outras, é imensa. A comunicação oral de um conto exige ao narrador uma capacidade de *performance* extraordinária, algumas *performances*, como as ritualísticas, têm até instruções muito específicas.

Após a identificação criteriosa de um texto como pertencente à Literatura Oral Tradicional, torna-se fundamental a sua classificação quanto à forma (poesia ou prosa), ao modo (lírico ou narrativo) e género (oração, conto, lenda, etc.). A classificação adotada nesta investigação baseia-se nas propostas dos investigadores João David Pinto-Correia e Maria de Lourdes Cidraes, utilizadas no projeto ADLOT (Arquivo Digital da Literatura Oral Tradicional) do Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e do Centro de Tradições Populares Portuguesas “Prof. Manuel Viegas Guerreiro” (cf. Anexo 1).



## 1.2 Caracterização da Serra de São Domingos e dos informantes

Antes de qualquer trabalho de sistematização e análise de uma recolha de textos da Literatura Oral Tradicional, é essencial identificar os diversos elementos associados ao trabalho de campo, em especial as características do local selecionado, os perfis dos informantes e a data da recolha. Como realça o prefácio à edição de 1985 do *Cancioneiro Transmontano*:

Não se pode compreender a vida de um povo, quando se vive à margem dos esquemas económicos, religiosos e sociais. Romances e outras manifestações culturais (...) são a consequência lógica de um modo de estar na vida. Quem não é capaz de penetrar nesse mundo, simultaneamente complexo e simples, não pode compreender a beleza da construção poética que o povo anónimo criou (Chrystello, 2005, p. 13).

Todos os textos que serão estudados foram recolhidos na aldeia da Serra de São Domingos, pertencente à freguesia e concelho da Sertã e ao distrito de Castelo Branco, na região da Beira Baixa, ao longo do mês de novembro de 2019. Circundando o concelho da Sertã, podemos encontrar, seguindo a direção dos ponteiros do relógio, Pedrogão Grande, Oleiros, Proença-a-Nova, Vila de Rei, Ferreira do Zêzere e Figueiró dos Vinhos.

Esta aldeia do interior, isolada na serra, apresenta um desenvolvimento muito reduzido, sem qualquer estabelecimento comercial, nem mesmo um café ou restaurante, sem posto de correios, esquadra da polícia, centro de saúde, ou qualquer outra instituição pública. Como acontece na maior parte das aldeias do país, o agregado populacional motivou a construção de uma igreja no cimo da serra. Antigamente, a aldeia era mais povoada, numa época em que muita gente se dedicava à agricultura, à pastorícia e à exploração dos recursos dos pinhais (madeira e resinas). Existiu, no passado, uma escola primária que neste momento se encontra encerrada, dado o drástico envelhecimento da população da Serra de São Domingos. As poucas crianças que ainda lá residem estudam nas escolas da Sertã, a cerca de 5 km de distância. Todos os habitantes da Serra são, então, forçados a deslocarem-se até à Sertã para tudo: receber cuidados de saúde, realizar as suas compras ou tomar um café.

Talvez devido a esta falta de acesso ao comércio local e à necessidade de deslocação à vila para as questões mais básicas, toda a população da Serra de São Domingos ainda pratica agricultura de subsistência nos terrenos que herdou, seja essa a sua única fonte de rendimento ou não. O contacto com a natureza em estado puro é constante. Envolvendo cada residência e respetivos pequenos olivais e hortas, não se encontram grandes campos cultivados ou plantações, mas sim pinhais baldios. Por isso, esta é das regiões mais afetadas pelos incêndios que surgem todos os verões. A iluminação noturna de rua, apesar de existir, é fraca e vai desaparecendo à medida que nos afastamos do agregado populacional.

Junto à aldeia passa um ribeiro, trata-se de um afluente da Ribeira do Amioso, em cujas margens se encontram antigos moinhos de água que pertenciam às famílias mais ricas. Esta era, portanto, no passado, uma região com plantações de trigo, aveia, centeio e milho e onde viviam moleiros. Os aldeões transportavam cereais para os moinhos nos seus burros, entregavam-nos ao moleiro e depois retornavam com farinha. Também existiam fornos comunitários para cozer o pão, geralmente pertencentes a uma família que os punha à disposição da comunidade.

Curiosamente, na obra *A Sertã e o seu Concelho*, escrita pelo Padre António Lourenço Farinha em 1930, já era abordada a importância da energia hidráulica em toda a região: “O progresso da Sertã depende em grande parte do projeto de aproveitamento das quedas de água do rio Zêzere que tanto interessam à economia nacional como à riqueza do nosso Concelho” (Farinha, 1983, p. 119).

As profissões mais frequentes entre as gentes da Serra de São Domingos são, ainda hoje: agricultores, pastores, pedreiros, carpinteiros, amas, empregadas domésticas e alguns funcionários públicos que trabalham para a Câmara Municipal da Sertã. Extintos estão, porém, os antigos ferreiros, alfaiates, sapateiros e resineiros que povoavam a Serra. A resina era, aliás, das maiores riquezas para aquelas famílias no passado. Quando os alfaiates ainda existiam na região, havia quem semeasse linho, o tecesse artesanalmente para criar mantas, lençóis e panos, ou para entregar os tecidos para fazer fatos à medida. Os alfaiates trabalhavam para as famílias mais ricas, dedicando-se aos fatos dos homens, enquanto as costureiras costuravam as roupas das mulheres, crianças e as roupas interiores e de trabalho para os homens.

Na obra *A Sertã e o seu Concelho* são mencionadas indústrias antigas:

Uma das indústrias que desapareceram no concelho foi a das cortimentas de peles destinadas ao calçado. (...) Além desta indústria de cortumes que existia em muitas povoações do concelho, há conhecimento da existência de teares na Sertã desde o reinado de D. João III (...) Segundo as Ordenações de El-rei D. João V os alfaiates do país, os sapateiros e outros artistas não se podiam recusar a prestar os seus serviços quando o interesse público assim o exigisse (Farinha, 1983, p. 119).

Sendo um local onde a agricultura e a exploração pecuária de subsistência estiveram e continuam a estar muito enraizadas, práticas como a matança do porco e a apanha da azeitona são fundamentais. A matança do porco era considerada, aliás, das maiores festas para as famílias da Serra, um momento raro de abundância. Por outro lado, tendo em conta a fraca qualidade das vinhas e, conseqüentemente, do vinho da região, as vindimas sempre foram menos relevantes. O vinho era utilizado apenas para consumo próprio, ao contrário do azeite. No passado eram ainda frequentes pagamentos e trocas não em dinheiro, mas através de produtos ou serviços.

A obra *A Sertã e o seu Concelho* confirma quais eram os produtos agrícolas mais característicos da região na época:

O azeite foi, desde os primeiros tempos da monarquia e ainda hoje, o produto mais rico do concelho. (...) Os castanheiros, que foram grande riqueza do nosso concelho, são muito anteriores à monarquia portuguesa. (...) O pão de pragana mais cultivado nos tempos antigos, no concelho, era o centeio, depois o trigo e em último lugar a cevada (Farinha, 1983, p. 125).

Apesar de a pastorícia ser uma prática constante, nesta aldeia os rebanhos têm poucas cabeças, geralmente de cabras, por vezes de ovelhas. O queijo fresco de cabra é um dos produtos da Serra e, tal como os produtos agrícolas, havendo quantidade suficiente, é depois

vendido no mercado da Sertã. Os cabritos também são criados para consumo próprio ou para venda na altura do Natal e da Páscoa.

Quanto a tradições religiosas, na Serra de São Domingos é costume a celebração do casamento durar dois dias. Antigamente, o primeiro decorria em casa da noiva e o seguinte em casa do noivo. Era também tradição os pais dos noivos entregarem um cesto com arroz doce, filhoses, bolo e carnes assadas aos padrinhos dos noivos.

No Dia de Todos os Santos, as crianças da aldeia andavam de casa em casa com uns saquitos de pano a pedir o “pão por Deus”. Era-lhes então oferecido pão, milho, batatas, cebolas e frutas como presente.

Desde a infância dos informantes até à atualidade, existe uma caixinha de madeira com a Sagrada Família que pertence à Igreja da Serra de São Domingos e é passada de casa em casa para lhe ser prestado culto. Essa caixinha permanece na casa de cada família durante vinte e quatro horas, e é entregue, ao cair da noite, à família seguinte. Nela são ainda deixadas esmolos que, no fim do ano, servem para mandar rezar uma missa em nome de todos aqueles que receberam a caixinha em suas casas.

Tendo em conta este panorama de isolamento físico, cultural e social em relação ao mundo moderno e apercebendo-me da sua ausência nas recolhas etnográficas, pareceu-me relevante selecionar a Serra de São Domingos como o local onde executar esta recolha. A sua população, neste momento de 50 habitantes, está muito envelhecida. As novas gerações partiram para os centros urbanos e os testemunhos desta comunidade estão lentamente a desaparecer.

Os textos em estudo foram recolhidos não só em entrevistas aprofundadas particulares, na residência dos informantes, mas também em comunidade, isto é, em locais de convívio, como ruas, muros e bancos à porta de casas, onde os informantes em conjunto recordaram, partilharam, corrigiram e discutiram as composições que consideravam fazer parte da tradição da sua comunidade, “palavras dos antigos”, como dizem. Precisamente por isso, não é possível atribuir cada texto a um único informante, dado que houve intervenção comunitária no momento da sua enunciação.

Foram recolhidos unicamente testemunhos de pessoas com mais de quarenta anos, tanto do género feminino como masculino, todos habitantes da Serra de São Domingos.

Todavia, as principais informantes, devido ao seu vasto conhecimento e admirável memória, foram Ti Lurdes, Ti Idalina e Ti Piedade. “Ti” é uma forma de tratamento comum na Serra e em muitos agregados populacionais rurais, derivada de “tia” ou “tio”, que se prende com as relações próximas de parentesco nas aldeias, mas também com razões de afetividade. Todas as informantes são trabalhadoras rurais, praticam agricultura e pecuária de subsistência, como é costume na Serra. Todas elas passaram também pela experiência de, ainda muito jovens, com pouco mais de oito anos, servirem em casas de famílias ricas, trabalhando como amas e empregadas domésticas, para ajudarem a sustentar os seus pais e irmãos, algo que também era usual naqueles tempos. Ti Lurdes, de 71 anos, com a quarta classe, é natural da Serra de São Domingos, tal como o seu pai, enquanto a sua mãe nasceu na freguesia de Pedrogão Pequeno, também pertencente ao concelho da Sertã. Ti Idalina, de 72 anos, com a quarta classe, é natural da Serra do Pinheiro, freguesia e concelho da Sertã, e desde o seu casamento reside na Serra de São Domingos. O seu pai era natural da Codiceira e a sua mãe da Serra do Pinheiro, ambos pertencentes à freguesia e ao concelho da Sertã. Por fim, Ti Piedade, de 84 anos, sem qualquer instrução, é natural da Serra de São Domingos, assim como os seus pais.

### **1.3 Metodologia qualitativa utilizada na investigação**

Como salienta James Spradley: “a linguagem é o meio primordial de transmissão de cultura entre gerações” (Spradley, 1979, p. 9). Tendo isso em conta, a melhor forma de apreender e compreender a tradição de uma determinada região é escutar o que o seu povo tem para contar. Para reunir os textos de Literatura Oral Tradicional a serem analisados e interpretados nesta dissertação, foram utilizados métodos qualitativos de investigação, nomeadamente entrevistas aprofundadas realizadas graças à colaboração de membros seniores da comunidade da Serra de São Domingos. Para garantir o registo fiel de cada versão, foi realizada uma gravação áudio, posteriormente transcrita com o maior rigor possível. É preciso não esquecer a importância da fidedignidade em investigações de carácter etnográfico. Já afirmava Viale Moutinho que as palavras devem “cabem mais à voz do povo do que à do organizador [de uma] antologia” (Moutinho, 2018, p. 15): é preciso evitar ao máximo a intervenção externa e preservar o que é ouvido. Apesar de notas escritas serem

importantes no trabalho de campo, nada substitui a gravação de uma entrevista aprofundada. O entrevistador deve ter um papel mais passivo, de ouvinte e observador.

Entrevistas, em especial entrevistas aprofundadas, são ferramentas essenciais para o trabalho antropológico e etnológico de investigação, tão indubitavelmente conectado ao estudo de Literatura Oral Tradicional. Como é esclarecido por John M. Johnson (Johnson, 2002, p. 103), entrevistas aprofundadas têm particularidades que as distinguem das demais, nomeadamente, tendem a ser de longa duração, geralmente envolvem interação ao vivo e em privado entre o entrevistador e o entrevistado, e procuram construir um nível de intimidade semelhante ao das amizades e momentos de partilha mútua de sentimentos e experiências. Para que uma entrevista aprofundada seja eficaz e permita ao investigador adquirir o máximo de informação relevante possível, tanto em termos de qualidade como de quantidade, é fulcral que este compreenda como desenvolver uma certa intimidade com o entrevistado.

Naturalmente, os investigadores que utilizam este género de entrevista procuram conhecimentos profundos que não podem ser adquiridos através de meros inquéritos ou de entrevistas mais curtas. Essas informações costumam envolver emoções conflituosas, assuntos extremamente pessoais, desde experiências vividas pelos indivíduos, os seus valores, decisões, ideias até ao seu conhecimento cultural ou perspectiva. São, geralmente, conhecimentos tomados por garantidos e raramente proferidos pelos seus portadores, sendo que várias perspectivas ou versões podem surgir entre diversos membros da comunidade acerca do mesmo tema. Muitas vezes, os investigadores recorrem a entrevistas aprofundadas para verificarem teorias que tinham já formulado através de observações anteriores.

Precisamente devido à cumplicidade e disponibilidade necessárias para o registo e a interpretação de fragmentos de Literatura Oral Tradicional, adotar as metodologias associadas à entrevista aprofundada revelou-se essencial, seguindo o exemplo de investigações anteriores.

John M. Johnson recorda ainda que as entrevistas em contexto de projeto de investigação incluem sempre a figura do investigador que, apesar de procurar ter maioritariamente um papel de observador, interpreta ativamente tudo o que vê e ouve (Johnson, 2002, pp. 105 e 107). Assim, os seus pontos de vista dentro da comunidade em estudo, os seus próprios conhecimentos, preconceitos, perspectivas e reflexões, além da sua sinceridade, autenticidade, honestidade e integridade, têm consequências nos resultados da investigação. Apesar das suas fragilidades, a entrevista aprofundada permanece como a

melhor forma de um investigador não pertencente a uma determinada comunidade compreender as atividades, eventos, locais ou objetos culturais que nela florescem.

Só através de uma entrevista aprofundada o investigador pode atingir um nível de conhecimento mais próximo ao de um membro da comunidade em estudo, compreendendo não só as ações desta, mas os motivos por trás delas. Na atualidade, o estigma contra investigações realizadas por membros acerca da sua comunidade também desapareceu. Agora, reconhecem-se as vantagens de um investigador com conhecimento e experiência empírica prévia na comunidade em estudo. Muitos investigadores veem como oportunidades as suas conexões e experiências pessoais e usam-nas como base de partida para o seu trabalho. A facilidade de acesso aos dados aumenta o potencial de uma investigação (Johnson, 2002, pp. 107-108).

No caso desta dissertação, embora a investigadora não pertença à comunidade em estudo, relações familiares com ela e facilidade de acesso aos seus membros foram argumentos fortes para a sua seleção.

As entrevistas aprofundadas desta investigação foram conduzidas seguindo os procedimentos enunciados por John M. Johnson: iniciaram-se como meras conversas nas quais me identifiquei, na qualidade de investigadora, expliquei os objetivos da investigação e solicitei permissão para gravar; algumas perguntas capazes de direcionar o diálogo para áreas de interesse para a investigação foram planeadas previamente; ao longo das conversas houve reciprocidade e cooperação, isto é, partilhei experiências ou conhecimentos meus em troca da informação que me foi fornecida, o que estimulou a progressão do diálogo; fui procurando esclarecer as minhas dúvidas ou confirmar a minha interpretação da informação à medida que esta me foi transmitida (teste de validade); os entrevistados foram confrontados com informações recolhidas noutras entrevistas para as poderem julgar; e estive aberta a diálogos fluídos, produtivos e imprevisíveis, tentando apenas reorientar os entrevistados quando as deambulações se tornaram completamente irrelevantes. Os protocolos éticos e de confidencialidade também foram seguidos.

Em entrevistas tradicionais, o entrevistador deve manter-se fiel às questões de um guião, ser impessoal, preciso, e evitar partilhar qualquer informação, crença, opinião ou valor pessoal. Contudo, isto é impossível e até prejudicial numa entrevista aprofundada, onde o estabelecimento de uma relação de intimidade e confiança entre entrevistador e entrevistado é fundamental.

Apesar de uma comunidade ter vários membros, nem todos têm o mesmo valor enquanto informantes. Consoante os objetivos da investigação, o valor dos informantes pode depender da sua etnia, género, classe social, idade, entre outras características. Nem todos os membros são igualmente cooperativos e nem todos têm os mesmos conhecimentos, capacidades de expressão e reflexão.

No caso desta investigação, focada em tradições, foi dada prioridade aos informantes mais idosos (com mais de 70 anos) que se conservassem lúcidos e capazes de comunicar. A classe social não foi relevante, dado que quase toda a comunidade pertence ao mesmo estrato; contudo são de realçar a baixa escolaridade e as dificuldades económicas dos melhores informantes encontrados. Por fim, embora não se tenha procurado uma distinção por género, esta acabou por surgir: a maioria dos membros mais idosos da comunidade era feminina e os membros masculinos mostraram ter um conhecimento mais reduzido acerca das temáticas a investigar.

Em investigações como esta, é essencial que o entrevistador seja sensível às possíveis dificuldades de locomoção, audição, visão ou memória e ao cansaço dos informantes. Paciência é essencial: o entrevistador deve estar sempre atento ao bem-estar e às necessidades dos entrevistados, especialmente tendo em conta o quão longas podem ser as entrevistas aprofundadas.

É importante ver cada entrevistado idoso como um indivíduo com características particulares. Na verdade, não é propriamente a idade que faz dos idosos um grupo vulnerável e frequentemente tratado de forma diferente, mas sim a maior incidência de problemas físicos, rendimentos reduzidos e baixa autoestima que costumam estar associados ao envelhecimento. Claro que nem sempre é o caso (Wenger, 2002, p. 276).

Outro dos maiores desafios que os investigadores enfrentam é fazer com que a entrevista aprofundada pareça uma conversa natural, tendo em conta o quão unilateral pode ser, com o entrevistador sempre a fazer perguntas e o entrevistado a responder. Segundo G. Clare Wenger (Wenger, 2002, p. 272), os idosos são especialmente avessos a esta unilateralidade e têm alguma dificuldade em compreender o conceito de entrevista; por isso, quanto mais o entrevistador partilhar, criando uma relação recíproca, melhores costumam ser os resultados. Claro que o entrevistador deve, ainda assim, estar sempre atento para não influenciar ou distorcer as respostas dos informantes.



É fundamental que o entrevistador demonstre o maior respeito e sensibilidade pelos diferentes valores, preocupações e expectativas que poderá encontrar consoante as culturas, os grupos étnicos, os cultos religiosos e até a idade dos entrevistados, independentemente das suas convicções pessoais. Deverá ainda procurar informar-se acerca destes com antecedência de modo a evitar situações constrangedoras ou inapropriadas durante as entrevistas.

O processo para encontrar os melhores informantes neste trabalho foi relativamente simples, não só devido à dimensão reduzida da comunidade, ao seu isolamento e às conexões prévias com os seus membros, mas também devido ao facto de os mais idosos se manterem, geralmente, nas proximidades das suas habitações e estarem bastante recetivos a conversas e companhia. A simpatia e vontade de conversar do entrevistador, especialmente se este explicitar que o potencial entrevistado tem informação preciosa para a investigação, costumam ser muito cativantes para os idosos, que muitas vezes vivem na solidão.

Seguindo as recomendações dos estudos apontados por G. Clare Wenger (Wenger, 2002, p. 263), foi realizada uma abordagem direta (de porta em porta) a todos os potenciais informantes, na tentativa de maximizar as hipóteses de abertura para entrevistas. A possibilidade de o entrevistado ver o entrevistador e ter previamente uma impressão dele é fundamental, não só para se estabelecer confiança, mas também porque é mais difícil rejeitar o pedido de alguém quando este é feito cara a cara e não por telefone ou carta. A apresentação do entrevistador tem, por isso, relevância. Nesta investigação, procurou-se uma apresentação informal, mas cuidada, de modo a deixar os entrevistados à vontade. Segundo G. Clare Wenger, nos países desenvolvidos do ocidente, idosos têm mais tendência a deixar entrar nas suas habitações entrevistadores do género feminino, o que foi uma vantagem no caso desta investigação.

Quando possível, também foi procurada uma abordagem em espaços públicos ou em grupo, o que motivou a abertura para entrevistas: ao verem outros a aceitar, vários membros ficaram intrigados e demonstraram o desejo de se sentirem “incluídos”. Além disso, as discussões e partilhas realizadas em grupo mostraram-se extremamente relevantes e produtivas para esta investigação.

Informantes na posse do conhecimento procurado e capazes de refletir acerca dele são raros e de valorizar, sendo possível encontrá-los graças às recomendações dos restantes membros da comunidade. Frequentemente, os melhores informantes são vistos pelos outros

como “aqueles que sabem muita coisa” ou “aqueles a que todos vão quando precisam de algo”, também costumam pertencer à comunidade há muito tempo, nasceram e cresceram nela.

Tal como G. Clare Wenger (Wenger, 2002, p. 265) alerta, na investigação que realizei, por vezes, alguns informantes demonstraram certa relutância em ser entrevistados. Alguns ficaram nervosos ou desconfortáveis com o gravador, no início; contudo, após as primeiras interações, a maioria esqueceu-se de que estava a ser gravada. Procurei, aliás, explicar a necessidade e utilidade do gravador. O principal motivo para a rejeição inicial das entrevistas foi o “medo das perguntas”, o “medo de não saber nada importante”, dada a associação de perguntas a testes e avaliações e a baixa escolaridade dos entrevistados. Num caso, o entrevistado tentou mesmo procurar livros na sua casa, pensando que as respostas que a entrevistadora encontraria lá seriam mais “certas” do que as suas. Nesses casos, foi importante assegurar aos informantes que não existiam respostas únicas/verdadeiras/certas para as perguntas, que os informantes podiam não responder a tudo e podiam pedir que a entrevista fosse encerrada a qualquer momento. Uma estratégia muito eficaz foi explicar que o conhecimento procurado era “dos antigos”, que “os que ouviam o que eles contavam sabem” e que “não está nos livros”<sup>3</sup>.

Outra das complicações apontadas por G. Clare Wenger (Wenger, 2002, p. 275), que surge frequentemente em entrevistas com idosos e que realmente ocorreu ao longo do trabalho de campo desta investigação, é a dificuldade em dar uma entrevista por terminada. Em alguns casos, as entrevistas podem ser muito cansativas, mesmo quando os entrevistados aparentam estar a gostar delas. Os idosos frequentemente querem ajudar, em especial porque para muitos é raro sentirem que alguém precisa deles, tem interesse neles e lhes dá atenção, por isso tendem a procurar estender as entrevistas mais do que são fisicamente capazes de aguentar ou mais do que é necessário. Os entrevistadores, contudo, devem estar preparados para ser generosos com o seu tempo como forma de gratidão pela ajuda que os entrevistados lhes prestaram.

Segundo Barney Glaser e Anselm Strauss (1967), pais da metodologia qualitativa de investigação, o ponto de saturação de uma recolha é atingido quando o entrevistador ouve constantemente a mesma informação repetida e adquire progressivamente menos

---

<sup>3</sup> Estas foram expressões utilizadas pela entrevistadora durante as entrevistas para orientar e sossegar os entrevistados mais nervosos ou confusos.

conhecimento após cada entrevista: esse é o momento em que se deve passar à análise da informação recolhida e abandonar o trabalho de campo (Glaser, Strauss *apud* Johnson, 2002, p. 113). Foi esse o critério utilizado nesta investigação.

Como Kirin Narayan e Kenneth M. George (Narayan, George, 2002, pp. 815-816) relembram: pedir às pessoas que contem histórias é uma prática comum, embora as formas de pedir e o tipo de histórias procuradas possam variar. Na verdade, a maioria de nós já tem experiência em convencer os outros a contar histórias no nosso quotidiano, aliás, o processo interativo de ouvir e contar histórias tem um papel fundamental na construção e transformação da sociedade. Contudo, no contexto de um trabalho científico, não se procura apenas ouvir histórias, mas sim refletir sobre elas e sobre toda a *performance* envolvida na sua transmissão.

Numa entrevista, é fundamental que o investigador consiga fazer a distinção entre narrativas pessoais, que são histórias da vida do entrevistado, e narrativas tradicionais, que são coletivas, o que nem sempre é um processo simples. As narrativas tradicionais são representações culturais convencionais mediadas por toda uma comunidade, que ainda assim se vão alterando de cada vez que são recontadas, embora muitos antropólogos e etnógrafos nas suas recolhas se esqueçam do enorme papel que tem o contador de histórias. Frequentemente, ele não é um mero veículo de transmissão de conhecimento tradicional, ele molda-o, personaliza-o, torna-o seu graças à sua criatividade, preferências estéticas ou até para o adequar a um determinado contexto. Todas as histórias são contadas por um motivo, o contador acaba sempre por ter em consideração os seus sentimentos e os da audiência no momento da *performance*, gerando variantes (Narayan, George, 2002, p. 818). Os tipos de histórias contados podem variar consoante as estações do ano e as situações sociais, por exemplo. Por isso, os contadores de histórias nem sempre estarão disponíveis ou capazes de transmitir determinados conhecimentos. No caso desta investigação, por exemplo, foi frequente ouvir comentários dos entrevistados tais como: “se agora fosse o tempo de andar o dia todo na horta, talvez eu me lembrasse de mais canções” ou “se agora ainda se fizesse a desfolhada pela noite dentro, talvez eu me lembrasse de mais contos”.

Como Franz Boas (1916) explica: narrativas tradicionais, tal como os mitos, apresentam de certa forma a autobiografia de uma tribo. Contudo, os entrevistados muitas vezes não conseguem fazer uma distinção entre o que é pessoal e o que é tradicional, aliás a maioria insere elementos tradicionais, como parábolas, anedotas, contos, mitos e lendas nas

suas histórias autobiográficas, estabelece pontes entre o real concreto e o imaginário tradicional, o que dificulta os trabalhos de recolha. Todavia, pode haver interesse no estudo destas formas de expressão naturalmente híbridas (Boas *apud* Narayan, George, 2002, p. 819).

Após a recolha, fica o trabalho hercúleo de procurar um sentido para cada composição. Além de entrevistas para recolher textos da Literatura Oral Tradicional, também é recomendado que se façam perguntas que conduzam à reflexão dos entrevistados sobre as próprias histórias, numa tentativa de compreender todos os aspetos envolvidos na sua *performance* e os seus significados. Os membros de uma comunidade conseguem ser bastante astutos a interpretar as suas próprias criações, muitos investigadores descobrem até que as ideias preconcebidas que tinham acerca dos textos não fazem sentido algum para os contadores de histórias. É sempre importante dialogar e não subestimar a capacidade crítica e analítica dos informantes (Narayan, George, 2002, p. 824).

No estudo da Literatura Oral Tradicional, Alan Dundes (1966) menciona casos de meta-folclore, isto é, textos produzidos dentro de uma comunidade que refletem acerca das composições tradicionais dessa mesma comunidade, sejam estes apartes e explicações durante *performances*, debates entre os contadores de histórias e a sua audiência, combinação de várias histórias simbolicamente relacionadas, na opinião do orador, ou até histórias sobre o modo como as narrativas tradicionais são criadas, entre outros (Dundes *apud* Narayan, George, 2002, p. 824).

É ainda fundamental não esquecer que composições da Literatura Oral Tradicional não são apenas representações culturais, são ainda ferramentas essenciais e poderosas na interação social. Através de histórias, ao longo dos séculos, foram transmitidos valores, preocupações e normas. Todas as histórias tradicionais têm uma intenção concreta por trás: ensinar, entreter, chocar, aterrorizar, intimidar, curar, confortar, persuadir, exemplificar, entre inúmeras outras. Contar histórias pode ser um símbolo de poder, autoridade, sabedoria ou identidade dentro de um grupo. Idealmente, os investigadores deveriam estar presentes nos momentos sociais em que as composições literárias orais tradicionais são proferidas naturalmente, para poderem ouvir os comentários, debates, revisões e recontos que as acompanham (Narayan, George, 2002, p. 819). No caso desta investigação, embora a partilha de histórias tenha sido incentivada pela entrevistadora, quando em comunidade essas

interações sociais desencadearam-se naturalmente entre os intervenientes, o que enriqueceu toda a experiência e com ela a própria investigação.

É preciso recordar que todas as *performances* associadas à Literatura Oral Tradicional são forçosamente únicas, portanto, apesar de todas as semelhanças entre variantes da mesma composição, há sempre particularidades específicas que devem ser realçadas. O estudo de várias versões, contadas pela mesma pessoa em diferentes alturas ou por pessoas diferentes, é essencial na compreensão da Literatura Oral Tradicional e só enriquece uma investigação. Torna-se fundamental não esquecer que não existem versões mais “corretas” ou estanques, todas têm exatamente a mesma validade e todas vão evoluindo através do reconto (Narayan, George, 2002, pp. 823-824).

Os etnógrafos fazem a distinção entre “conhecedores ativos” e “conhecedores passivos”. Os conhecedores ativos são aqueles que voluntária e naturalmente se envolvem na transmissão de Literatura Oral Tradicional, enquanto os conhecedores passivos são aqueles que até conhecem textos desses, mas não se colocam naturalmente na posição de contadores de histórias. Ambos podem ser bons informantes, embora os segundos tenham mais relutância em expor o que conhecem, devido à falta de hábito. É fundamental para qualquer investigação etnográfica questionar todos os conhecedores sobre as suas interpretações pessoais dos textos tradicionais, pedindo a sua valiosa colaboração na procura de sentido (Atkinson, 2007, p. 376). A perspetiva dos nativos da comunidade associada ao conhecimento teórico do investigador tornará as conclusões do trabalho mais autênticas.

A realização destas entrevistas aprofundadas, seguindo as normas mais adequadas desse método qualitativo de investigação, permitiu-me satisfazer o meu desejo de ouvir diretamente a população da Serra de São Domingos contar e interpretar as suas próprias experiências e confirmar a relevância deste trabalho para essa comunidade (Atkinson, 2007, p. 370).

Partiremos agora para a análise comparativa das composições recolhidas no decorrer do trabalho de campo. São elas não só produções literárias, como “factos históricos, documentos da vida de um povo” onde “lirismo e misticismo [se casam numa] simbiose perfeita” (Chrystello, 2005, p. 13).

#### 1.4 Interpretação e análise comparativa da poesia recolhida

De entre os textos poéticos recolhidos, é possível identificar e distinguir com relativa facilidade géneros de carácter lúdico (por exemplo: cantigas) e composições prático-utilitárias (por exemplo: textos de intenção mágica ou religiosa) (cf. Anexo 1), tendo em conta o seu propósito, as temáticas que abordam, o seu ritmo e entoação. As composições de intenção mágica ou religiosa recolhidas tendencialmente envolvem conceitos e personagens religiosos associados ao Cristianismo e são murmuradas, enquanto as cantigas são mais pausadas, melódicas e tocam uma variedade mais abrangente de temas.

Nas composições de intenção mágica ou religiosa, surgem subgéneros

com o objetivo de obter a proteção ou o bem para alguém, alguma coisa ou animal, ou de afastar o mal, invocando ou não uma divindade, santo ou entidade sagrada. Podem ser acompanhadas ou não do sinal-da-cruz, de gestos ou ritual e por orações institucionais (Pai-Nosso, Avé-Maria...) e, com alguma frequência, contaminam-se mutuamente. As diferenças entre eles são, por vezes, subtis e a sua classificação pelos estudiosos da LOT [Literatura Oral Tradicional] nem sempre é consensual (Correia, 2013, p. 2)<sup>4</sup>.

No caso dos textos recolhidos ao longo desta investigação, foi possível identificar: orações, responsos, esconjuros, rezas e benzeduras, de acordo com a classificação de João David Pinto-Correia e Lourdes Cidraes, utilizada no projeto ADLOT (Arquivo Digital da Literatura Oral Tradicional).

Seguindo os critérios do projeto ADLOT, foram consideradas orações todas as composições poéticas com preces dirigidas a Deus que não se enquadrassem na classificação de responso, esconjuro, reza ou benzedura. Classificaram-se como responsos composições com características semelhantes às das orações, dirigidas a um santo para que este faça reaparecer coisas perdidas, sendo Santo António o mais célebre.

Foram considerados esconjuros todos os textos que se destinavam a afastar o mal, fazendo-o recair noutra local. Todas as composições para curar, proteger, prevenir ou afastar

---

<sup>4</sup> Consultar o documento *Critérios de classificação no ADLOT*: <http://www.adlot.fl.ul.pt/manager/download/2CC216AC68174F4D2E46BFCDDDB65DCC0/1F4255049CE01C95912D1CA9DEB13DC4>

o mal, sem menção ao gesto de benzer, mas sendo acompanhadas do ato de “cortar” foram classificadas como rezas. Apenas foram considerados benzeduras os textos que mencionavam o ato de benzer.

Também surgiram textos ritualísticos, com influências pagãs e cristãs simultaneamente, em que o texto oral é acompanhado por uma *performance* que envolve o seguimento de determinadas instruções, gestos e repetições. Tanto os rituais como outros textos de intenção mágica ou religiosa têm objetivos concretos, as palavras são entendidas como mágicas e capazes de alterar a realidade.

Nas palavras de Moisés Espírito Santo: “A crença na sacralidade das palavras encontra-se em todos os níveis da sociedade; (...) são palavras fecundantes como as dos deuses que fazem brotar toda a criação a partir de algumas frases” e “as palavras fortes são muitas vezes sujeitas a um tabu: pronunciar o nome de uma coisa temida pode provocar a manifestação dessa coisa” (1990, p. 146).

Para facilitar a análise de cada versão recolhida, foram-lhes atribuídos títulos, ou inspirados na forma como os informantes as identificavam, ou escolhidos por mim a partir do seu conteúdo. Estes encontram-se dentro de parênteses retos nos anexos, para se evidenciar o facto de na tradição oral os textos serem transmitidos sem título, e entre aspas ou em itálico no corpo do texto, para não perturbarem a leitura.

#### 1.4.1 Cantigas

Antes de proceder à análise, é importante realçar que as estrofes de todas estas cantigas podem já ter sido, no passado, quadras soltas que eram cantadas com diversas combinações durante o trabalho no campo. Contudo, o informante cantou-as como se fossem cantigas contínuas com várias quadras, por isso essas quadras foram aqui agrupadas numa cantiga só, respeitando a ordem que o informante lhes conferiu, independentemente do sentido que essa organização criou (ou da ausência dele). É, portanto, relevante um foco mais intenso na coesão que cada quadra tem sozinha, sem dialogar com as outras da mesma cantiga, dada a grande probabilidade de terem sido outrora textos independentes.

Analisando todas as cantigas reunidas, verifica-se uma intensa presença da rima, tanto pobre como rica, o predomínio da redondilha maior e da estrutura em quadras. A grande maioria dos textos centra-se no tema do amor, geralmente erótico. Segundo as

informações recolhidas junto da população da Serra de São Domingos, estas canções eram entoadas como distração durante o trabalho árduo no campo, maioritariamente uma função feminina. “Estas canções eram cantadas por nós, raparigas, enquanto sachávamos e trabalhávamos no campo. Os rapazes não trabalhavam muito com a gente, andavam na vida deles, a dar serventia a pedreiros, em oficinas. É por isso que as canções falam muito de amores”, esclarece Ti Lurdes (71 anos, trabalhadora rural).

Tendo isto em conta, não é de espantar que o sujeito poético seja frequentemente feminino, que as cantigas incluam vários avisos e retratem problemas que as mulheres eram obrigadas a enfrentar no passado. O mundo feminino, em especial o das raparigas casadoiras, é claramente retratado nestas cantigas que descrevem namoros, traições, casos amorosos fugazes e casamentos, todos envoltos no cenário rural tão familiar para as vozes que os cantavam.

A época da colheita da azeitona, geralmente entre novembro e dezembro, é esboçada em poemas como “A Azeitona”, “Namoros d’Azeitona” e “Milho Alto”. Esta é uma altura do ano altamente propícia à criação de cantigas, porque é um dos períodos de esforço mais intenso na Serra. As oliveiras, a azeitona e o azeite eram e continuam a ser algumas das poucas fontes de rendimento para as famílias da região e a sua apanha é realizada sob um clima inóspito, uma chuva intensa e o frio quase insuportável do inverno no interior. Como refere Ti Lurdes: “A gente cantava para distrair, para esquecer as amarguras da vida”, por isso, em tempos difíceis como aquele, era natural que as populações recorressem às cantigas em busca de alívio.

Em “A Azeitona”, o pisco é personificado, a sua fome é transformada em “amor” pela azeitona que está madura, metaforicamente como as jovens raparigas. Dos apetites carnis do pisco, transita-se para os do homem: tal como o pisco namora a azeitona, também o homem procura “devorar” a mulher. A canção é um aviso implícito para as jovens não serem ludibriadas pelos homens. A época da apanha da azeitona era um dos momentos em que pessoas de várias aldeias se juntavam e ajudavam mutuamente. No fim da colheita, cada um regressava à sua terra. Logo, era frequente as relações terminarem após a colheita e as raparigas deviam estar conscientes de que poderiam ser cruelmente desamparadas, pelo que não deviam cometer erros (relações sexuais) cujas consequências podiam ter de enfrentar sozinhas.



A canção faz ainda uma descrição bastante dura e, infelizmente, realista do significado do casamento para as mulheres, no passado. A alegria, o riso e as canções eram tidos como divertimentos que só podiam ser experienciados enquanto a mulher era solteira. O riso e o cântico da mulher pareciam surgir como demonstrações da sua sensualidade, por isso eram aprisionados, sufocados após o casamento, quando a mulher passava a estar sob controlo do marido. Ouvir a alegria de uma mulher casada seria sinónimo da sua infidelidade, pelo que não lhe era permitido rir ou cantar. Por fim, surge o exemplo de uma jovem recém-casada infeliz que chora, arrependida por ter casado e com saudades da mocidade livre que nunca voltará a viver.

Em suma, este poema parece incentivar as jovens raparigas a aproveitarem os seus tempos de solteiras, os mais felizes das suas vidas, sempre com máxima cautela na relação que estabelecem com o sexo oposto, especialmente durante a apanha da azeitona. O casamento aparece como um antro de infelicidade, onde as mulheres deixam de rir e de cantar, perdem a sua voz.

Um exemplo que pode justificar esta visão feminina tão sombria do casamento é o testemunho de Ti Lurdes:

As mulheres, coitadinhas, passavam muito. Passavam muita fome, tinham muitos filhos e os maridos tratavam-nas mal. Nem sempre tinham muita alegria para cantar. Às vezes, durante as festas, uma ou outra tinha mais alegria. Era uma vida muito sofrida. No inverno, quando estava a chover e não podiam ir para o campo trabalhar, os homens iam para as tabernas jogar às cartas. Coitados, também tinham de se entreter, não havia televisões. Quando perdiam, tinham de pagar um copo de vinho para todos. Acabavam todos bêbados, bebiam muito. Chegavam a pontos em que não sabiam o que diziam, o que faziam ou como haviam de tratar os filhos e as mulheres. Não queriam saber se em casa havia fartura ou miséria. Eles chegavam a casa e para eles tinha de aparecer ali o pratito do comer. Era muito difícil a vida de antigamente.

Consultando o ADLOT (Arquivo Digital da Literatura Oral Tradicional), é possível verificar que o verso “A azeitona já está preta” é utilizado no início de diversas cantigas um

pouco por todo o país, sendo geralmente seguido dos versos “já se pode armar aos tordos” ou “já a comem os pardais”. É de realçar esta ligação constante às aves e a repetição do “já”, independentemente das diferenças entre as composições. A versão recolhida, “A azeitona já está preta / já o pisco a namora”, não consta no ADLOT, contudo surge uma semelhante que substitui o pisco pelo rouxinol, recolhida em Alvaiázere, Leiria, em 2005<sup>5</sup>. O desenrolar da quadra é, todavia, bastante distinto, focando-se na ave e não no sujeito poético: “agarra nela no bico / assobia e vai-s’embora”, terminando também com a palavra “embora” para manter a rima.

Já a terceira quadra da cantiga “A Azeitona” apresenta fortes semelhanças com uma composição recolhida em Idanha-a-Nova, também pertencente a Castelo Branco, em 2005<sup>6</sup>. Mantendo a mesma mensagem e vocabulário idêntico, as principais diferenças encontram-se na estrutura do primeiro verso: no ADLOT surge “Quero cantar e ser alegre”, e no verbo do último verso, no ADLOT consta “governa”. Serão, portanto, duas versões similares da mesma composição, recolhidas no mesmo distrito, separadas por catorze anos. A última quadra de “A Azeitona” é idêntica à última estrofe de uma composição recolhida em Louriçal, Pombal, em 2002, que consta no ADLOT<sup>7</sup>.

A cantiga “Namoros d’Azeitona” é uma variante da segunda quadra de “A Azeitona” na qual os “namoros d’azeitona” são metaforicamente associados aos “amores de cotovia”. É curiosa a referência a esta ave específica, pode surgir apenas para permitir a rima com a palavra “Maria” ou remeter para o seu voo alto e canto matinal característico, ambos símbolos da alegria e vivacidade jovial da mocidade.

Consultando o ADLOT, é possível encontrar uma versão extremamente semelhante a “Namoros d’Azeitona”, recolhida no Retaxo, também pertencente a Castelo Branco, em 2005<sup>8</sup>, que utiliza o mesmo vocabulário, mantém a comparação dos amores de azeitona com a cotovia e transmite a mesma mensagem. Tratar-se-á, portanto, de duas versões idênticas da mesma quadra, recolhidas no mesmo distrito, com mais de dez anos de diferença.

O poema “Milho Alto”, embora também aflore a colheita da azeitona e mencione amores na primeira quadra, parece focar-se noutra questão. Na primeira estrofe, é referido o encontro amoroso entre o sujeito poético e uma fidalga, no cenário de um campo de milho

---

<sup>5</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/A605535122BA9D37074D95E189142135>

<sup>6</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/3A3AB56325E2A7C53FF172CF09CD2493>

<sup>7</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/EB478D9CDD57B26F421D684EDCDF8047>

<sup>8</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/036809CF259D0A9AAB548D6E81ABEF7C>

alto de folha larga. Contudo, a segunda quadra apresenta-nos a imagem dos montes cobertos de azeitonas miudinhas, provavelmente já apodrecidas, que nunca foram colhidas porque “já morreu quem [as] apanhava”. A morbidez deste cenário contrasta com a jovialidade amorosa dos campos de milho. Apesar de ter origem num passado longínquo, é hoje cantada com um sentido novo, referido pelos próprios informantes: denuncia problemas que se vêm acentuando, como o abandono rural, o envelhecimento da população das aldeias. Os campos cultivados não são agora cuidados por ninguém e esta canção parece lamentar essa perda, a morte dos agricultores e, conseqüentemente, o mingar da azeitona. Nesta canção, o sujeito poético dirige-se diretamente à azeitona tornando-a interlocutora, recetora do seu lamento, personificando-a.

O ADLOT conserva uma composição cuja segunda estrofe é idêntica à primeira de “Milho Alto”, também ela recolhida no concelho da Sertã, só que em Pedrógão Pequeno, em 2004<sup>9</sup>. A única diferença é que a última palavra não era “fidalga”, mas sim “casada”. Estas quadras apresentam semelhanças com quadras tradicionais associadas ao “Milho Verde” e com a canção “Milho Verde” de Zeca Afonso, incluída no álbum *Cantigas do Maio*, publicado em 1971<sup>10</sup>. José Afonso foi um artista português que se inspirou profundamente em cantigas tradicionais para criar a sua obra musical.

Pode acontecer também as composições de autor tradicionalizarem-se, tanto que Viale Moutinho relembra: “é relativamente vulgar encontrarmos quadras de António Aleixo e José Afonso a passarem por populares, de tal modo saltaram para a voz do povo ou se integraram em canções... folclóricas!” (2018, p. 16).

Diferentes versões da segunda estrofe de “Milho Alto”, com alterações muito subtis, surgem em várias composições recolhidas no ADLOT, encontrando-se não só em Pedrógão Pequeno, Sertã (2004)<sup>11</sup>, mas também em Alcanena (2005)<sup>12</sup> e Ourém (2003)<sup>13</sup>, Santarém; Alvaiázere (2005)<sup>14</sup>, Leiria; e Santa Maria dos Olivais (2003)<sup>15</sup>, Tomar. A principal diferença em relação à recolha executada nesta investigação é que a palavra “montes” surge substituída por “chão” na recolha do ADLOT. É possível que, encontrando-se numa zona

---

<sup>9</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/3AD9209A35078AA11E7A91EA331B7D86>

<sup>10</sup> Vd. <http://www.aja.pt/discografia/>

<sup>11</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/5AD4E900333511A0512A7B538C697A86>

<sup>12</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/1A859E1069ABA46E2B54DF62F6519680>

<sup>13</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/0F30D381E2A54CD92451CC7F189002C4> e <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/131DF69057B5ACDB3FF6F0F28CACC451>

<sup>14</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/CD5EE3F2ECB01DF1127D012EA9A7488D>

<sup>15</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/BD4025E64650F2531E43EEAE8C9F7B12>

montanhosa, a população da Serra de São Domingos utilize a palavra “montes” por se adequar mais particularmente à sua realidade, mantendo o sentido geral da cantiga.

“Amor de Estudante” retoma a temática amorosa com uma reviravolta curiosa: apesar de os amores de estudante serem considerados fugazes, imprevisíveis, o caso do sujeito poético é uma exceção. O seu amor de estudante “é tão velhinho” e “ainda se não foi embora”. Contrastando com a falta de empatia e compromisso nas canções acerca da colheita da azeitona, “Amor de Estudante” surge como a representação de uma relação repleta de sentimento, estável, de longo prazo, possivelmente, mais feliz.

Semelhante à quadra “Amor de Estudante” é uma outra recolhida no Barreiro, Setúbal, em 2006<sup>16</sup>, incluída no ADLOT. Os dois primeiros versos têm exatamente o mesmo sentido, contudo os dois últimos diferem completamente. Enquanto na quadra do ADLOT surgem motivos pelos quais o amor de estudante é considerado fugaz, na quadra da presente recolha a fugacidade dá lugar à perenidade. Também estes regressam numa canção de José Afonso, designada “Amor de Estudante”, publicada em 1960 no álbum *Balada de Outono*<sup>17</sup>.

Seguindo a linha de sentido da cantiga anterior, “Limão” apresenta-nos uma carinhosa e pueril demonstração de afeto. O limão é o objeto utilizado como símbolo do amor entre o sujeito poético e o outro. O acaso de o fruto rolar ao encontro da pessoa amada é descartado; o destino e o sentimento que transbordariam do eu-lírico para o limão, personificando-o, tornam-se a justificação para o acontecimento insólito. O “comportamento” do limão é, portanto, uma prova de amor. Apesar do seu sabor amargo que poderia indicar desilusão, este é um fruto considerado um purificante natural e iconograficamente associado à Virgem Maria na arte sacra cristã, representando fidelidade.

Idênticas à quadra “Limão” são as quadras incluídas em várias composições do ADLOT recolhidas em Évora (2002)<sup>18</sup>, Alentejo Central; em Mação (2002)<sup>19</sup>, Santarém; no Retaxo (2005)<sup>20</sup> e Vila de Rei (2003)<sup>21</sup>, Castelo Branco; em Guilhufe (2005)<sup>22</sup>, Penafiel; e

---

<sup>16</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/68FC05731DEFCE6552528E6E1AABDEE>

<sup>17</sup> Vd. <http://www.aja.pt/discografia/>

<sup>18</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/AA6D065EA28FAE2391DBAC94DF38697B>

<sup>19</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/F6EC3902AA2983297C7E1C795DC08955>

<sup>20</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/C4FE25FDFE9A7ADC1149D5C6FB3D4F0D>

<sup>21</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/9504982FED5924B69F005425653F4882> e

<http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/543A42075CEB48D36B31E241C5837CA4>

<sup>22</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/AD1B219A0EC3121A88DA1B942AFCEB239>

na Guarda (2003)<sup>23</sup>, Serra da Estrela. A variação entre estas versões é muito escassa, não surgindo qualquer alteração de sentido.

“O Gê” é outra canção que aborda o amor como positivo, repleto de carinho e afeto, referindo-se a um costume tradicional para as jovens de antigamente: bordar o nome ou, neste caso, a primeira letra do nome daquele que amavam em panos, lenços e almofadas. É curiosa a curta reflexão acerca da importância da integridade do nome: “o nome do meu amor / sem o “gê” não é nada!”. Esta crença no poder da palavra (que, quando não é dita ou escrita da forma mais correta, quando falta ou é trocada, provoca consequências negativas) é uma constante que poderemos encontrar ao longo desta investigação, um pouco em cada tipologia de texto recolhido, especialmente nos rituais, como veremos adiante. Apesar de não ter sido confirmado pelos testemunhos recolhidos, é possível que, na sua origem, a canção pudesse ser adaptada para se referir à primeira letra do nome do amado, fosse esta qual fosse, substituindo-se o “gê” pela respetiva letra.

As recolhas do ADLOT não incluem qualquer canção semelhante.

O tema da perda daquele que se ama e da saudade transparece na canção “Luar da Meia-Noite”. O sujeito poético evoca a lua, personificada, à meia-noite, momento popularmente considerado como mágico, para que o seu brilho o ajude a encontrar o amor que perdeu. A utilização de vocativos é frequente em várias canções tradicionais aqui recolhidas.

O verso “Ó luar da meia noite” é utilizado para iniciar quadras de várias composições recolhidas no ADLOT, contudo nem sempre tem o mesmo seguimento, podendo apresentar como segundo verso, por exemplo, “não sejas meu inimigo”, “não venhas só ao serão” ou “guarda-te lá para o verão”. Contudo, várias são as versões que o ADLOT contém que prosseguem com “alumia cá p’ra baixo” ou algo idêntico, recolhidas em Setúbal, no Alentejo Litoral (2004)<sup>24</sup>; em Tarouca, Viseu (2004)<sup>25</sup>; e em Ninho do Açor, Castelo Branco (2003)<sup>26</sup>, por exemplo. Por vezes, a palavra “alumia” sofreu transformações para “elimina”, perdendo-se o sentido da quadra. Também o “p’ra” se converteu, em alguns casos, em “por”.

Passando agora para canções associadas ao conhecido “jogo da paixão”, de avanços e recuos, essa “caça”, “toca e foge”, que ocorre entre jovens casais, explorado também na

---

<sup>23</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/94BF8AA51DC3BA78C5BC2039EAEAB217>

<sup>24</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/7FCD952D96717B2E6FA20246AFDC33EF>

<sup>25</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/FECF3F35C4A29CECA9601455499D7984>

<sup>26</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/CDB5853B38D832DECE9374A567B734E1>

literatura de autor, encontramos, por exemplo, “Quem me deixou”, “O teu lugar” e “Olinda / Ó Linda”. “Quem me deixou” é uma quadra que representa um conflito de casal, em que um elemento pretende terminar a relação, devido a um abandono/traição, enquanto o outro, presumivelmente, insiste para que a relação se mantenha.

“O teu lugar” traz novamente um conflito, desta vez causado pela desconfiança da infidelidade dentro de um casal de origens diferentes. O eu-lírico, com raiva, pede ao amado que o deixe sossegado, que não tente seduzi-lo, que avance para outra relação dentro da sua comunidade, não fora (provavelmente indo contra os seus verdadeiros sentimentos). Antigamente, esta noção de comunidade, de que cada um tinha o seu “lugar”, no mundo, na sociedade, e de que pessoas de diferentes lugares não se deveriam “misturar”, era muito forte. Pedir ao outro que se foque no seu lugar estabelece uma clara distinção e separação entre o lugar do “eu” e o lugar do outro, além de sugerir a recomendação de cautela contra amores de fora.

Aquela perseguição sufocante e indesejada é comparada com a presença de peras nos ramos, pesando, por vezes quebrando-os. A separação é uma medida cautelosa para evitar a traição. O eu-lírico pretende demonstrar que não é fraco nem ingénuo, e não permitirá que o enganem, “O teu lugar” torna-se assim num exemplo de força, inteligência e maturidade feminina.

Recuperando a temática do retorno à terra natal, “Olinda / Ó Linda” é uma canção na qual as particularidades começam logo na primeira palavra: nenhum dos habitantes da Serra de São Domingos foi capaz de confirmar com certeza se se trata do nome próprio “Olinda” ou do vocativo “Ó Linda”. Esta ambiguidade, característica dos textos de transmissão oral, permite que se interprete a canção tanto como um caso específico, o de Olinda (que exemplifica o que aconteceria na generalidade das situações), como um caso geral, sendo “Ó Linda” simplesmente a forma de tratamento com que os jovens rapazes atraíam as raparigas.

A primeira estrofe contém um diálogo em discurso direto entre duas personagens, o sujeito poético e Olinda (ou qualquer moça bonita). Uma vez mais, verificam-se aqui os sentimentos de comunidade, pertença à terra natal, estranheza na terra dos outros, próprios das sociedades rurais no passado.

O motivo para o regresso à “pátria” parece ser uma relação amorosa fracassada, tendo em conta a expressão “amores (...) falsos”. Tal como abandona os sapatos que não lhe

servem, Olinda (a moça) deixa para trás as relações amorosas que não lhe interessam, nas quais poderá ter sido traída ou abandonada.

A canção “Amar a Outro” é uma quadra cômica. O sujeito poético pede ao outro que ande mais depressa ou se afaste do caminho, denunciando que a sua lentidão expressaria desânimo ao invés da alegria que se esperaria de alguém apaixonado. Em tom cômico, o sujeito poético acaba por denunciar a falsidade do amor e das intenções do outro.

“Mão Direita” e “Mão Esquerda” são duas canções que dialogam entre si. Embora independentes, o sentido de uma auxilia a compreensão da outra. “Mão Direita” inicia-se com um pedido, quase súplica: o sujeito poético pede ao seu amor para que este jure que casarão. A referência à “mão direita” parece associada à expressão popular “pedir a mão em casamento”, apesar de ser no dedo anelar da mão esquerda que tradicionalmente se usa a aliança, prova de amor eterno. Simbolicamente, o lado direito representa retidão. Parece-me ainda relevante salientar o pedido para que a promessa seja “bem feita”, o que remete, uma vez mais, para o poder da palavra bem-dita que torna os juramentos inquebráveis.

Já em “Mão Esquerda”, o eu-lírico pede ao seu amor a mão esquerda, pois a direita já tem dono. Esta canção parece representar a sedução para um amor adúltero: pelo menos um dos intervenientes já é casado ou está comprometido. É ainda de realçar a utilização do verbo “apertar”, um gesto que pode indicar amor carnal, em oposição à espiritualidade do amor enquanto sentimento que leva à concretização de promessas, como ocorre em “Mão Direita”.

No poema “Tua, tua”, surge novamente um sujeito poético feminino maduro e consciente, que tenta parar os avanços de um pretendente indesejado. A canção explicita que esse pretendente trata a rapariga como se esta já estivesse comprometida com ele, provavelmente diante da sociedade. Este comportamento indevido parece não agradar ao sujeito poético, que denuncia os verdadeiros objetivos dele. Comparando-se com a figueira, o eu-lírico clarifica que são distintos porque ela, ao contrário da árvore, não “dá frutos para comer”. Parece acusar o pretendente de apenas se querer aproveitar dela, “devorá-la”. Tendo consciência deste facto, a rapariga tenciona apenas afastá-lo.

No *Cancioneiro Transmontano* organizado por J. Chrys Chrystello surge uma quadra popular, recolhida em Alfândega da Fé em 1985 (Chrystello, 2005, p. 106), onde parecem convergir elementos de “Tua, tua” e “O teu lugar”: a comparação do sujeito poético feminino com a figueira e o primeiro verso “Não olhes para mim, não olhes”. Em ambas estas quadras

recolhidas e também na encontrada no *Cancioneiro*, o objetivo do sujeito poético mantém-se: afastar os avanços masculinos indesejados.

Embora muitas destas canções sejam moldadas por um sentido de moral e bons costumes, pintando traições, enganos, falsidade e desejos carnisais, a lição de moral de “Terra Alheia” é das mais explícitas. Esta canção tem, portanto, uma utilidade prática clara: ensinar que a coscuvilhice mancha muito mais quem espalha boatos do que aquele de quem se fala. A expressão “ficaram-te conhecendo” parece significar o mesmo que “viram as tuas verdadeiras cores”, isto é, descobriram o teu carácter.

Regressando a situações caricatas, a quadra “Uma Menina Mais Eu” parece descrever com subtileza um encontro sexual: a referência aos sapatos que um descalçou e às meias que o outro despiu é uma forma socialmente aceitável de indicar que tiveram um contacto sexual. Apesar dos tabus que existiam no passado, verificamos uma abordagem em que nada é explicitamente dito, no entanto, os ouvintes conseguem facilmente compreender a situação a que a canção se refere; por isso, em comunidade, todos se riem desta canção.

Uma das quadras mais singulares encontradas nesta recolha, “Os Soldados”, espanta pela referência a tempos tão remotos (ou até mesmo lendários) que nenhuma das gerações ainda viva na Serra de São Domingos conheceu, nem os seus avós recordavam. Nesta canção melancólica, o sujeito poético apresenta-se desgostoso na hora mágica e sombria da meia-noite. Enquanto chora as suas mágoas, ouve os “pobres soldados” a serem castigados pelo rei. A aura negativa deste poema é indiscutível: todas as figuras estão em sofrimento, seja o eu-lírico, cujo motivo do choro é desconhecido, sejam os soldados, pelos quais se compadece e que sofrem punição. O castigo do rei parece secreto, acontecendo à noite, escondido, o sujeito poético só o ouviu por acaso. Remetendo para a memória dos tempos mais negros da monarquia, este é um poema com o qual as populações ainda se podem identificar, substituindo a figura do rei por qualquer homem com poder, governante tirânico, e a figura dos soldados pelo povo, a população subordinada subjugada pela força.

Viale Moutinho aborda o tema, frequente na Literatura Oral Tradicional portuguesa, comentando: “O português sempre demonstrou uma verdadeira repugnância a *fazer a tropa*, como se dizia. E dentro dessa temática, os versos eram aparentados com os poemas medievais, postos em lábios femininos, soluçando penas pelas praças onde os moços faziam serviço militar, serviam o rei” (Moutinho, 2018, pp. 30-31).



Além das canções até agora analisadas, na Serra de São Domingos existem também várias canções tradicionais conhecidas pela grande maioria do povo português e ainda hoje cantadas por crianças, nomeadamente “Minha Machadinha”, “Oliveirinha da Serra”, “Atirei o Pau ao Gato” e “Tiro Liro Liro”. Enquanto “Atirei o Pau ao Gato” e “Tiro Liro Liro” são essencialmente jogos de sons, brincadeiras com rimas e repetições, típicas da infância, auxiliares da aprendizagem e desenvolvimento da linguagem, “Minha Machadinha” e “Oliveirinha da Serra” mantêm o tema amoroso já explorado em diversas canções anteriores.

Foram também recolhidas duas canções de embalar, que eram cantadas pelas mães ou cuidadoras dos bebés e crianças pequenas para os ajudar a adormecer, “Dorme meu menino” e “Estrelinha do Norte”. Ambas mencionam os corpos celestes. A primeira, após um pedido do sujeito para que a criança adormeça, refere a passagem do dia para a noite, com o recolhimento do sol e o aparecimento da lua, seguindo com o levantamento de duas questões retóricas “Qual será o teu destino? / Que sorte será a tua?”. Estas duas questões, que na realidade são apenas uma repetição pleonástica da mesma ideia, refletem a preocupação das mães com o futuro dos seus rebentos e remetem para os sonhos que cada uma delas teria.

Já “Estrelinha do Norte” começa com uma invocação do astro, também conhecido como Estrela Polar. A palavra agulha pode referir-se ao ponteiro de uma bússola que indica o Norte, a posição dessa estrela no céu noturno. A associação da Estrela do Norte ou Estrela Polar com uma estrela-guia é frequente, sempre consistiu num dos principais pontos celestes de referência para a navegação. Curiosamente, nesta canção, a estrela parece ser aquela que indica o caminho para o sono, a que conduz para o adormecer.

#### 1.4.2 Textos de intenção mágico-religiosa

Das canções recolhidas, “Incelências” é a única que assume um carácter religioso. É aqui classificada como canção e não oração devido à clara diferença no tom utilizado pelos habitantes da Serra de São Domingos ao proferi-la. Todas as canções são musicadas, ao contrário das orações recolhidas. A palavra “incelência” pode ser derivada da palavra “excelência” e referir-se aos cânticos fúnebres entoados por mulheres nos velórios ou à cabeceira dos doentes terminais. Vários desses cânticos, nomeadamente “Doze Excelências que deu o Senhor à Senhora da Graça”, frequentes nas regiões do Douro, da Beira e do

Minho, foram recolhidos por Augusto César Pires de Lima. Na canção recolhida é invocada uma das inúmeras formas de Virgem Maria, a Nossa Senhora das Graças. Outras formas de tratamento também aqui utilizadas foram: “Rainha dos Anjos” e “Mãe de Deus”. Toda a canção enumera os aspetos positivos da Virgem: a sua benignidade, a associação com os anjos, o divino e a sua função maternal. Tal como no funeral de um ente querido as suas particularidades são recordadas, também aqui se cantam e louvam os feitos preciosos desta figura de culto.

Antigamente, nas aldeias portuguesas, a crença na capacidade transformadora da palavra era extremamente intensa e condicionava o quotidiano das populações. A grande maioria do povo não duvidava de que a palavra era mágica e capaz de mudar o mundo. Curar através da palavra, realizar rituais contra as invejas e o mau-olhado, alcançar a proteção divina graças a uma oração eram costumes perfeitamente naturais. Embora, geralmente, não fossem bem-recebidas pela Igreja, foram nascendo várias orações no âmbito da religiosidade popular, iletrada e rural, dentro do universo cristão, indo ao encontro das necessidades concretas das pessoas, dos seus medos e anseios, remetendo para crenças milenares.

Nas palavras de Moisés Espírito Santo:

Nas aldeias e nas vilas (...) continuam a praticar-se ritos vindos do fundo dos tempos, inúmeras vezes condenados pelas instituições eclesiásticas ou mesmo pelos regulamentos municipais. Religião cristã, magia, feitiçaria formam um todo coerente no seio das camadas populares, recorrem aos mesmos símbolos (Santo, 1990, p. 15).

É importante realçar a frequente relação de troca de favores com a divindade. A oração, a palavra oral, serve como pedido concreto e oferenda do fiel à divindade; por seu turno, é suposto a figura sobrenatural agradecer, retribuindo com proteção divina, felicidade, saúde, alteração de fenómenos naturais agrestes, entre outros. Especialmente em situações de medo, aflição e desespero, em locais isolados, longínquos e em momentos de vulnerabilidade, as pessoas rezavam para que o Além interviesse no aquém. As orações funcionavam, então, como um certo embalo coletivo, que conduzia ao relaxamento do corpo e da mente, combatia a ansiedade e o medo, pelo que a musicalidade e o ritmo eram

essenciais. Eram, portanto, atos de fala performativos, que tinham como objetivo agir sobre o mundo e alterá-lo, não se limitando a descrevê-lo como ele é.

As orações que aqui analisaremos são relíquias da tradição popular oral portuguesa e não orações oficiais das cerimónias litúrgicas cristãs. Como explica Moisés Espírito Santo:

É possível definir a religião popular em função da religião «oficial»: é o sistema religioso que goza de uma certa autonomia em relação à instituição eclesiástica, ainda que ambos tenham traços comuns e estejam por vezes ligados. A religião popular (...) liga-se (...) a um tipo de cultura que se transmite nas relações de vizinhança e na memória coletiva. Distingue-se do sistema erudito, aprendido no catecismo ou nas faculdades de teologia (...). Finalmente, a religião popular é espontânea, de criação coletiva e pertence ao fundo cultural da comunidade (1990, p. 17).

Na sua grande maioria, as orações recolhidas têm uma finalidade clara: alterar o mundo. “[A] religião popular ignora os louvores gratuitos, desprovidos de um fim interessado” (Santo, 1990, p. 145). As palavras contidas nas orações, quando bem-ditas, têm um poder supremo, essa é a crença da população da Serra de São Domingos. Todas as orações recorrem ao divino para que este intervenha em situações concretas da vida das pessoas. Há nelas um diálogo submisso e suplicante entre a humanidade e a divindade. As figuras sobrenaturais mencionadas nas orações pertencem quase sempre ao imaginário cristão, tratando-se nomeadamente de Deus, Jesus Cristo, Nossa Senhora, santos, anjos e o demónio.

Quanto à forma, nas orações, (apesar de se tratar também de textos poéticos) não se verifica tão frequentemente a utilização de quadras e de rima, surgem mais versos livres e estrofes mais longas. Muito do efeito estético das orações populares – também nas da presente recolha – deve-se ao uso de palavras arcaicas, de estruturas paralelísticas, da rima e da repetição, características indispensáveis, consideradas mágicas. A necessidade de não falhar nas palavras a dizer e a insistência (repetitiva) são frequentes, pois na religiosidade tudo o que exige esforço é valorizado, acredita-se que o sacrifício leva à purificação da alma.

As orações têm, então, uma função. As primeiras orações recolhidas eram utilizadas para pedir à entidade divina que garantisse sorte, salvação e perdão aos mortais. Neste

conjunto, encontramos “Deus da Minha Alma”, “Senhor do Meu Coração”, “Senhor, perdoai os meus pecados” e “Confissão”.

“Deus da Minha Alma” é uma oração bastante longa que começa com uma exaltação de três figuras distintas: “Nosso Senhor Jesus Cristo”, “Maria santíssima” e “Deus”. “Maria” é louvada por ser a figura cuidadora, maternal, que protege e guarda os mortais. “Deus” é glorificado por ser o responsável máximo pela existência de tudo, nomeadamente da humanidade, segundo a doutrina cristã.

A maioria das orações recolhidas procura, por assim dizer, uma troca de préstimos entre Deus (ou outro representante da divindade) e os homens. O crente oferece ao divino: louvor, respeito, adoração e fé. Posteriormente, começam a surgir os pedidos de benesses que o crente espera. Nesta oração, o primeiro pedido toca na temática da salvação: o fiel espera ser recebido por Deus após a morte no seu reino, isto é, o paraíso. O segundo pedido é o perdão dos pecados e o terceiro é a bênção divina.

Na segunda estrofe surgem dois vocativos que pleonasticamente se referem a Deus. O emprego de pleonasmos e perífrases nas orações, especialmente nos vocativos, é usual, talvez para estender no tempo a adoração do divino.

A oração “Senhor do Meu Coração” é uma variante de “Deus da Minha Alma”, com alterações no léxico e na construção frásica, mas mantendo-se o sentido geral.

“Senhor, perdoai os meus pecados” é uma variação da segunda estrofe da oração “Deus da Minha Alma”. O primeiro verso do poema substitui o verbo “confessar” por “perdoar”, mantendo-se, contudo, o sentido e o interlocutor (o “Senhor”, isto é, Deus). É ainda acrescentado o verso “esquecidos e lembrados”, referindo-se aos pecados do devoto, para os quais este procura absolvição.

Já a oração “Confissão”, embora ainda aborde a temática da procura do perdão em Deus, é um texto distinto, que mantém como os anteriores apenas a ideia de que o “Senhor” é onisciente e, por isso, conhece bem os pecados que lhe são confessados. O poema principia com o crente afirmando, com a expressividade de um hipérbato, a convicção da sua fé e a sua entrega: “aqui estou, Senhor”, prostrando-se “aos [...] pés” da divindade, num ato de confissão (e submissão).

Recolhidas no Fontão, Faldejães, Arcozelo e Sá, (cf. Reis, 2000, p. 272) há outras orações pensadas para o ato de confissão, nas quais alguns versos se assemelham aos aqui recolhidos, em especial: “Jesus no meu coração”, “perdoai os meus pecados, / que sabeis

quais eles são”, “botai-me absolvição” e “nem morra sem confissão”. Estes versos e suas variantes são frequentes nas orações confessionárias.

Pedir proteção contra todos os males ou afastar o demónio, esse mal personificado, é também uma constante nas orações recolhidas. “Fortaleza da Fé” e “Grande é o Poder de Deus” parecem ser também duas versões da mesma oração. Em “Fortaleza da Fé”, há uma glorificação das capacidades divinas e da “fortaleza da fé”, provavelmente a Igreja.

Quatro entidades são aqui invocadas para protegerem os mortais: a Aurora, a Hóstia Consagrada, a Cruz e Jesus. É de estranhar que, lado a lado com todos estes ícones cristãos, surja também “Aurora”, uma divindade pagã, oriunda da mitologia greco-romana, que personifica o amanhecer. Sendo o momento que precede o dia e um fenómeno luminoso no mundo natural, podemos associá-la ao nascimento, ao início da vida. Nesta oração encontramos uma fusão de influências e imaginários provenientes do Cristianismo e de crenças pagãs, sem julgamentos ou distinções claras entre eles, algo característico da religiosidade popular. Isso comprova que o mais importante seria a eficácia das palavras no apelo à atuação da divindade na realidade, independentemente da religião ou crença a que pertencessem. O que interessava era alcançar a proteção contra o mal, vinda de onde viesse.

A segunda estrofe desta oração aparenta ser um acrescento, uma colagem de uma outra mais pequena. Nela o vocativo refere-se à figura protetora do Anjo da Guarda, supostamente atribuído a cada devoto, alguém para zelar por cada alma ao longo da sua vida, encaminhando-a para o bem.

“Grande é o Poder de Deus” reorganiza os versos de “Fortaleza da Fé” e a estrofe referente ao Anjo da Guarda é também omitida, provavelmente porque se trata de uma oração independente; o poema termina com a expressão “Ámen”, uma interjeição de carácter religioso, significando “eu desejo que assim seja”. Transmite o apelo intenso que os devotos fazem para que os seus pedidos se concretizem. Esta palavra basta, muitas vezes, para sacralizar qualquer texto.

Nas orações, é lógica e expectável a presença frequente da figura do Anjo da Guarda. “Santo Anjo do Senhor” resgata essa entidade, sublinhando o seu papel enquanto representante divino. O último verso do poema expressa as funções geralmente atribuídas ao Anjo da Guarda: reger, isto é, controlar os maus impulsos e ensinar as almas a seguirem o caminho de Deus; guardar, ou seja, proteger contra o mal; e alumiar, acompanhar as almas no seu caminho. No ADLOT, encontram-se variantes desta oração recolhidas, por exemplo,

em Moura, Beja (2003)<sup>27</sup>; em Ourém, Santarém (2005)<sup>28</sup>; em Vila Real (2004)<sup>29</sup>; em Mafra (2003)<sup>30</sup>; e em Lousada, Porto (2004)<sup>31</sup>.

As duas últimas orações desta categoria são duas versões do mesmo texto, onde o vocabulário varia, mas o sentido se mantém. Nelas solicita-se abrigo a outra célebre figura da religião cristã: Nossa Senhora, mãe de Jesus Cristo e, por extensão, mãe de Deus. “Senhora Minha, Minha Mãe” começa, como é habitual, com um vocativo, no qual Nossa Senhora é vista como mãe não só do filho de Deus, mas também de toda a comunidade de cristãos. Como foi previamente referido, as orações explicitam contratos entre o divino e o mortal, portanto, também esta oração principia com uma entrega plena do fiel: veneração, corpo e alma. A referência aos vários órgãos dos principais sentidos (visão, audição e paladar) é curiosa. O fiel oferece toda a sua essência, passa a pertencer à Imaculada Conceição. Em troca dessa entrega absoluta, pede proteção eterna.

Variantes desta oração encontram-se no ADLOT e foram recolhidas, por exemplo, no Sabugal, Guarda (2005)<sup>32</sup>; em Casével, Santarém (2002)<sup>33</sup>; em Vila Franca de Xira, Lisboa (2004)<sup>34</sup> e em Bragança (2007)<sup>35</sup>, sendo frequentemente nomeadas “Consagração a Nossa Senhora”.

“Oração a Nossa Senhora de Maio, Nossa Querida Mãe do Céu” é muito semelhante à oração anterior, sendo a principal modificação a alteração do vocativo “ó Imaculada Conceição” para “ó incomparável mãe”, aludindo à mesma figura. É de referir a associação de Nossa Senhora ao mês de maio, que surge logo no título. Na calendarização cristã, maio é o mês dedicado ao culto de Nossa Senhora, pelo que a reza de orações como as duas últimas é frequente nessa altura do ano.

Além das súplicas por proteção generalizada, há orações específicas para pedidos de defesa durante a noite que eram rezadas junto à cama ao deitar. Isto devia-se ao facto de a noite ser considerada um tempo particularmente perigoso, devido à ausência de luz solar, que dificultava a perceção do perigo. Antes da presença de eletricidade nas aldeias do interior

---

<sup>27</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/9402AFCA50FEEDAC15661A0676C37D4A>

<sup>28</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/6D5AEDB65C5EFC134BEF377C8E6FE049>

<sup>29</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/1914A67D2C4B024B3A7F06903DDDF2462>

<sup>30</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/5E7BB9FD29B784034A25B30CE2D85E3A>

<sup>31</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/7442763B3C7DA3C30F7543EDBA1FBD18>

<sup>32</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/FA9F241DA78D51A6D52EE4DAC2B2335B>

<sup>33</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/B8B7934BF298379BD8E7EB828BEF3428>

<sup>34</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/326A337217D6CAED84EDD85893592B44>

<sup>35</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/F18038746EE0D5ACD90BDAB4D3E2A3AE>

português, a escuridão era muito temida, não só por representar o desconhecido, mas também porque, efetivamente, deixava as pessoas desprotegidas, incapazes de se defenderem e de defenderem os seus animais, nomeadamente de predadores notívagos/crepusculares, como lobos e raposas. Assim, o recolhimento da população nas suas casas mal o sol se punha era frequente. Com a visão toldada pelo escuro, a imaginação humana, sempre tão fértil, é capaz de criar monstros e demónios para tudo aquilo que apenas se ouve lá fora e se é incapaz de explicar. A insegurança fazia com que fosse necessário rezar para apaziguar o espírito e adormecer. Também o sono era considerado uma altura de vulnerabilidade quase total, pois, abandonando o estado de vigilância, ninguém se consegue defender. Portanto, as orações rezadas ao deitar na cama estavam associadas não só aos possíveis riscos que a noite traz, como também aos do sono.

Como é explicitado na obra *Ponte de Lima no Tempo e no Espaço*:

A noite impressionou sempre muito a imaginação popular, particularmente vulnerável ante o sentimento de insegurança, proveniente da escuridão, inimiga da vida e do bem, propícia ao desencadear de todos os medos e terrores, inúmeras vezes personificados em fantasmas ou génios maléficos e concretizados na ameaça das feras ou dos criminosos. Daí a especial veemência das orações populares destinadas a ser rezadas à noite e a sobrevivência destas em maior quantidade e maior número de locais do que a de [quaisquer outras] (Reis, 2000, p. 265).

“Senhor, eu dormir quero” é a primeira oração desta categoria. Nos seus versos iniciais, é estabelecida uma relação de proximidade entre o divino e aquele que ora, sentindo-se o crente acompanhado por Deus e pelo Espírito Santo em todos os momentos, especialmente durante a noite. Apesar de pretender dormir, aquele que ora pede a Deus que o acorde antes da morte, para ter oportunidade de confessar os seus pecados.

O pedido para ser acompanhado após a morte é novamente uma referência ao reino de Deus, o paraíso. O mortal pede a proteção divina em troca da sua devoção. São de realçar as referências à Santíssima Trindade e às doze velas. Velas geralmente corporizam oferendas ao divino em troca da concretização de determinados desejos. A sua chama poderá representar a fé e a alma, logo, a entrega de uma vela corresponderia à entrega da alma a

Deus. O número doze é altamente simbólico, não só por surgir, por exemplo, nos meses do ano, mas especialmente por se associar aos apóstolos.

Os primeiros dois versos da oração “Senhor, eu dormir quero” são também os versos iniciais de várias composições e versões recolhidas em Estorãos, Fornelos e em Vila de Ponte de Lima, e surgem integrados em recolhas de Faldejães, Arcozelo, contidas na obra *Ponte de Lima no Tempo e no Espaço* (cf. Reis, 2000, pp. 266-267).

Os anjos, que surgem nas histórias bíblicas como mensageiros de Deus, voltam a aparecer na oração “Sete Anjinhos”. Podemos de imediato identificar a importância da simbologia do número sete, um dos números mais místicos e auspiciosos, pois relaciona-se, por exemplo, com os dias da semana. Este número, que frequentemente representa proteção, reitera o papel dos anjos. É curiosa a corporização destas entidades espirituais na oração. A disposição delas, à cabeceira e aos pés da cama, é também de realçar, pois dividem-se em três e quatro, ambos números também simbolicamente relevantes.

Na simbologia dos números, o três é o que mais frequentemente representa a sorte. O facto de, quando duas pessoas não chegam a um acordo, uma terceira poder quebrar o impasse estará na origem da expressão «não há duas sem três». Na ação, três sugere decisão, daí a sua associação ao êxito. Nas lendas e contos de fadas, os heróis e heroínas ultrapassam as dificuldades à terceira tentativa, e têm três opções ou passam três testes. Nos rituais, há muitas ações executadas três vezes (Tresidder, 2005, pp. 72-73).

Já o quatro está claramente conectado às direções espaciais, às estações do ano e aos elementos. Assim, o quatro representa a totalidade, a ordem, a harmonia e o poder universal. Em suma, todos os números que surgem nesta oração encerram, curiosamente, um poder simbólico positivo.

Para além dos anjos, carinhosamente referidos pelo diminutivo, é invocada Nossa Senhora, a encarnação da mãe perfeita, e Jesus Cristo. Resguardado pela crença na presença destas entidades, o sujeito poderia, então, adormecer em paz. Variantes desta oração encontram-se no ADLOT e foram recolhidas nomeadamente em Vinhais, Bragança



(2003)<sup>36</sup>; em Sabrosa, Vila Real (2004)<sup>37</sup>; em Vila Nova de Paiva, Viseu (2005)<sup>38</sup>; e em Alenquer, Lisboa (2003)<sup>39</sup>.

Por fim, na oração “Nesta cama me deitei” o sono e a noite remetem para a morte, o devoto expressa que, caso morra, “entreg[a]-se a Deus, abraç[a]-se à Cruz/ e [dá] a [sua] alma ao Menino Jesus”. Esta exposição da sua fé surge como um último desejo, um testamento, no qual prova a sua religiosidade, provavelmente esperando salvaguardar o destino da sua alma.

Consultando o *Cancioneiro Transmontano* (cf. Chrystello, 2005, p. 139), é possível encontrar uma versão semelhante a “Nesta cama me deitei”, recolhida em 2005, em Moredo. Também em Feitosa, na obra *Ponte de Lima no Tempo e no Espaço* (cf. Reis, 2000, p. 266) surge uma oração semelhante a “Nesta cama me deitei”, incluindo, contudo, novas ideias.

Ainda na mesma obra (cf. Reis, 2000, p. 265) surge uma oração recolhida no Regatal, Arcozelo, rezada antes de deitar, que apresenta bastantes semelhanças a “Sete Anjinhos”, a “Senhor, eu dormir quero” e a “Nesta cama me deitei”. Trata-se de uma combinação das estrofes de várias orações numa só. Quanto à oração “Sete Anjinhos”, com a qual se inicia a composição recolhida em Ponte de Lima, a principal alteração surge no primeiro verso, onde a cama não é referida, o sentido mantém-se. O sentido encontrado em “Senhor, eu dormir quero” também se mantém, embora neste caso seja evocada Nossa Senhora, o verbo “acompanhai-me” seja substituído por “alumiai-me” e “doze velas” por “candeias acesas”. Alguns versos de “Nesta cama me deitei” são ainda utilizados nesta oração, em conjugação com outros diferentes. Além da cruz e da entrega da alma, são mencionados “cravos” que não constam da versão recolhida na Serra.

Havia, no passado, outras situações de tal forma perturbadoras que geravam orações específicas. Exemplo disso eram as tempestades com fortes trovoadas, pois, ao contrário do que ocorre na atualidade, não existiam proteções contra relâmpagos e esta população estava bastante vulnerável ao seu impacto, devido à altitude a que se encontra no cimo da serra. A trovoadas e o relâmpago sempre estiveram associados à divindade, à sua ira, poder e virilidade. No Livro do Êxodo, representam a presença de Deus proclamando os Dez Mandamentos. Mesmo fora do Cristianismo, o relâmpago é símbolo de autoridade divina,

---

<sup>36</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/CFE2781EFF562860B973BA10DBC75010>

<sup>37</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/42FC2B06619E9EFF6B63D9C84D4CC3FB>

<sup>38</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/689E5ED105AAADA5E55500FCD90CF467>

<sup>39</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/BEAD3DCA57DD9725BB93B532F705E74B>

tal como é evidenciado por Zeus/Júpiter, o deus dos deuses do Panteão greco-romano, ou pelo escandinavo Thor. Faz sentido que, então, para lidar com a ira divina, se reze.

“São Gregório” nasceu assim, com o principal objetivo de apaziguar os ânimos perante o medo que as forças da natureza causavam. Este esconjuro (texto que se destina a afastar o mal, fazendo-o recair noutra local) é peculiar por apresentar discurso direto e uma pequena narrativa. O poema apresenta ainda uma estrutura próxima das lengalengas e uma linguagem de tom infantil, carregada de diminutivos. São Gregório é a personagem principal desta narrativa em verso e surge com rituais muito humanos e banais.

Neste esconjuro, o santo surge como responsável pela regulação do clima. O sujeito poético pede ao santo, em nome dos seres humanos, que leve a tempestade para longe. Além da utilização de diminutivos para suscitar piedade pelas crias indefesas dos animais e da humanidade, é de salientar também a riqueza das rimas. É solicitado a São Gregório que seja cuidadoso e não coloque em perigo as mães e os seus filhos, que apenas puna com tempestades os lugares inóspitos onde nada está abençoado. Este pormenor demonstra uma certa consciência das populações em relação à suposta fragilidade feminina e infantil. “São Gregório” procura, na verdade, a proteção do lavrador, do seu gado e dos seus campos de cultivo, o sustento desta região.

No *Cancioneiro Transmontano* (Chrystello, 2005, p. 138) surge uma oração, recolhida em 1985, em Alfândega da Fé, idêntica a “São Gregório”, só que protagonizada por Santa Bárbara e com o acrescento de vários versos. Na versão do *Cancioneiro*, o interlocutor é conhecido, são sete anjos que a encontram e lhe perguntam o seu destino. Ao que ela responde: “Eu não vou, nem quero ir, / Mas ao céu quero subir”, e indica que os trovões estão armados, mas ela pretende “amarrá-los”. Os anjos dizem-lhe que os “amarre”, não “derrame”, como na versão recolhida. A conclusão da oração é muito distinta, seguindo com vários louvores à santa e evocações divinas. Provavelmente tratar-se-á de versões bastante díspares da mesma composição.

Um outro esconjuro com o intuito de afastar as trovoadas recolhida em Vila de Ponte de Lima (cf. Reis, 2000, p. 274) tem também elementos em comum com “São Gregório”. Apesar de Santa Bárbara surgir como personagem, é mencionado neste caso também um “São Jerónimo”. O interlocutor é o “Senhor” e “Bárbara Virgem” vai “abrandar a trovoada”. A conclusão deste esconjuro assemelha-se à de “São Gregório”, mantendo a sua estrutura:

aqui também é pedido que a santa leve a trovoada “ao monte maninho / onde não haja... / nem...”.

“Padre Nosso Pequenino” é uma oração que se destaca por parecer incluir um certo elemento cômico, talvez fortalecido pela meninice do divino. “Quando Deus era Menino” é uma expressão que situa logo o poema na infância de Cristo, avançando-se logo para o momento em que Deus Menino “pôs o pé no seu altar” e “já o sangue estava a pingar”, portanto, para a crucificação.

Os dois versos seguintes têm um leve tom jocoso e brincalhão devido à utilização e repetição da palavra “treco”, cuja sonoridade parece infantilizar o poema, que parece referir-se à inevitável morte de Jesus. Fica o aviso a Maria Madalena, que teria limpado o sangue de Cristo durante a subida ao monte Calvário e a crucificação, para não pretender livrar Cristo das cinco chagas.

Embora no *Cancioneiro Transmontano* (cf. Chrystello, 2005, p. 136) surja uma oração, recolhida em 2005, em Moredo, que também se inicia com o verso “Pai-nosso pequenino” e onde se invoca Maria Madalena, o sentido é completamente diferente. É improvável, portanto, que sejam versões da mesma composição e mais plausível que sejam composições distintas que abordam temáticas semelhantes.

Contudo, foram recolhidas em Fornelos e Freiria, Arcozelo (cf. Reis, 2000, p. 271), orações com estrofes muito semelhantes à “Padre Nosso Pequenino” encontrada nesta investigação, com o mesmo sentido. Em todas elas Deus menino coloca o pé no altar, onde pinga sangue, e Madalena é chamada para o limpar. Numa delas até mesmo as cinco chagas são referidas.

Podemos concluir que, independentemente do seu objetivo, todas as orações religiosas populares partem do princípio de que a divindade, na forma de Deus (Pai, Filho ou Espírito Santo), Nossa Senhora/Imaculada Conceição, Santos ou Anjos, com ou sem influências pagãs, é capaz de intervir no mundo real e na vida dos fiéis, transformando a realidade. A palavra que consegue chegar à divindade é vista como mágica, deve ser dita em momentos específicos e, consoante seja bem ou mal pronunciada, pode ter efeitos positivos ou negativos. Estas orações populares estavam ainda associadas ao universo feminino, sendo geralmente atribuída à mulher a função de rezar.

Nas palavras de Moisés Espírito Santo:

Seja qual for a religião, a hierarquia eclesiástica é sempre uma rede de «pais» (os profetas e os fundadores de religiões são sempre homens) enquanto a religião popular (não institucionalizada) favorece as mulheres, as quais, como as crianças, seriam mais aptas para entrar em contacto com potências sobrenaturais (Santo, 1990, p. 16).

Tal como os outros textos mágico-religiosos, os rituais recolhidos têm todos uma forte componente religiosa, misturando frequentemente o pagão e o cristão. Como evidencia o mesmo autor:

[O]s «supersticiosos» não estabelecem qualquer diferença entre as suas crenças e a religião, as duas interpenetram-se e são inteiramente coerentes. Nenhum rito «supersticioso» contradiz o rito católico tal como este é vivido na base, embora possa estar em contradição com a doutrina. Efetivamente, os fiéis vivem os símbolos, não fazem teologia (1990, p. 18).

O texto ritualístico deve ser proferido de determinada forma, tendo em conta não só a correção das palavras utilizadas, como acontece nas orações, mas também instruções específicas, como a repetição um determinado número de vezes e até a execução de certos movimentos. A *performance* no caso de um ritual tem instruções mais claras e rígidas. Considera-se que a repetição acrescenta força ao ritual, quase como num feitiço. Eram dados avisos em relação aos perigos das palavras mal ditas, capazes de, em momentos fulcrais, como batizados, deixar as pessoas vulneráveis ao demónio. O poder da palavra é aqui ainda mais evidente, sendo utilizado, por exemplo, para curar. Como salienta Moisés Espírito Santo:

A fidelidade à expressão transmitida pelos antepassados é uma condição essencial para a eficácia religiosa dos ritos verbais. (...) A eficácia dos ritos verbais depende da sua temporalidade, dos momentos do dia a que se destinam (...). A repetitividade é também uma condição importante (...). As fórmulas verbais podem ainda ser acompanhadas por movimentos (...)” (1990, p. 147).

“Cruz no Monte” é um ritual utilizado pela população da Serra de São Domingos para afastar o demónio. É aqui considerado ritual devido às instruções específicas associadas à sua realização, nomeadamente as orações pelas quais deve sempre ser seguido. No primeiro verso surge a evocação da Cruz, símbolo da salvação. Este ícone divino é invocado no “monte” e na “fonte” (nascente), dois locais distantes da povoação para onde os aldeões tinham de se deslocar, frequentemente sozinhos, ora para levar os animais a pastar e apanhar lenha, ora para recolher água. Assim, eram percursos que deixariam as pessoas mais sós e, portanto, vulneráveis aos perigos. Estes lugares, tal como as pontes, onde aconteciam vários acidentes, quedas, desmoronamentos, suicídios, e as encruzilhadas, onde ocorriam muitos assaltos, eram considerados locais negativos, por serem remotos, afastados da segurança da aldeia e da Igreja, à mercê dos animais selvagens, das alterações climáticas e dos perigos da solidão. As cruces, ou cruzeiros, tal como as alminhas, eram pequenos monumentos sagrados construídos nestes espaços negativos, assustadores e perigosos, para os purificar e proteger quem lá passasse. Na aldeia portuguesa, especialmente no passado, não existia morte ou doença natural, nem mesmo acidente, no imaginário religioso popular, tudo era atribuído ao demónio e ao mau-olhado.

Neste ritual, o sujeito poético pede à divindade, representada pela cruz, que “nunca o Demónio com [ele] se encontre / nem de noite, nem de dia / nem ao pino do meio dia”. A noite consiste, como já foi explicitado, numa das alturas mais propícias ao risco, logo ao medo, devido à ausência de luz. O “pino do meio dia” é também bastante relevante: o momento em que o sol se encontra mais alto no céu era considerado dos mais perigosos, pois o astro-rei, embora essencial para a agricultura, pode secar as colheitas, toldar a visão e trazer um mal-estar delirante que, segundo a crença, tornaria as pessoas mais frágeis perante as tentações demoníacas. Ao meio-dia há ainda uma ausência de sombra que remete para a falta de alma. O sol abrasador traz então à memória o episódio bíblico das tentações de Cristo no deserto. O fim do poema parece remeter para outros episódios bíblicos, aqueles em que Pedro nega Jesus três vezes antes do galo cantar, sendo a cor negra associada à premonição da proximidade da morte de Cristo, que se confirmará com o verso “já o Senhor subiu à Cruz”. O ritual concluir-se-ia com a reza das orações canónicas “Pai Nosso” e “Avé Maria”.

No *Cancioneiro Transmontano* (cf. Chrystello, 2005, p. 136) uma oração inclui estrofes, recolhidas em Moredo em 2005, muito semelhantes às utilizadas no ritual “Cruz no Monte”. O primeiro verso encontra-se no plural; em vez de “nem ao pino do meio-dia” é

dito “nem à hora do meio-dia”; é acrescentado o verso “Já os anjos se levantam,” na segunda estrofe; e no lugar de “o Senhor” surge “meu Deus”; contudo o sentido mantém-se. Portanto, trata-se de variantes da mesma composição, recolhidas com mais de uma década de distância e em diferentes pontos geográficos do país.

Segundo a crença, após a reza de cem Avé Marias, com o auxílio de um terço, o benzimento e a repetição da expressão “Arreda, arreda, Satanás!” no final de cada oração, devia proferir-se o poema “Cem Avé Marias” para garantir proteção absoluta contra o mal. O primeiro verso situa temporalmente este ritual, executado sempre no dia 25 de março, dia atribuído a Nossa Senhora. Neste poema, no qual o orador se dirige diretamente ao Demónio, é verificável a repetição simbólica do número cem. O vocabulário que surge neste texto é de destacar: “persignar-se” significa “benzer-se”, fazendo com o dedo do polegar da mão direita uma cruz na testa, outra na boca e outra no peito, enquanto “arrenegar” é um sinónimo de “renegar”. O sujeito poético procura afastar o Demónio, como é evidenciado pela expressão “Arreda, arreda, Satanás!”. Satanás é um dos muitos nomes atribuídos à personagem bíblica do anjo caído rebelde, expulso do céu por se ter revoltado contra a vontade de Deus e que, no imaginário cristão, representa o mal. Lúcifer, Satã, Demo, Demónio, Diabo, Capeta, entre muitos outros, são nomes que se referem à mesma figura maligna e vão surgindo em diversos textos tradicionais de origem e propagação oral.

Como foi já mencionado, as trovoadas eram uma das muitas provações que a população rural da Serra de São Domingos tinha de enfrentar. Assim, não é de espantar que haja também um ritual para as tentar afastar. “Santa Bárbara Bendita” é um ritual curioso, pois aglomera excertos e transformações de outras orações e rituais, nomeadamente de “São Gregório” e de “A Magnífica”.

No início da primeira estrofe, há uma glorificação da alma, que, sendo criação divina, remete para o louvor a Deus. Aliás, são expressos o agradecimento por essa criação e o apelo à alegria, ao contentamento do “espírito”, forma popular e antiga para designar “espírito”. Como é usual, são evocadas várias figuras sagradas, nomeadamente Cristo, Deus, e Nossa Senhora, para que atendam ao pedido “que a minha alma se não perca”. Não perder a alma significa impedir a sua corrupção, guardá-la do mal. Esta primeira estrofe está estreitamente relacionada com o ritual “A Magnífica”, como veremos.

A segunda estrofe remete para “São Gregório”, um esconjuro rezado para afastar trovoadas. Nesta versão, até o nome do santo é sujeito ao diminutivo, as ideias mantêm-se,

como o discurso direto e o pedido para que São Gregório derrame as trovoadas em locais onde não se encontram criaturas vulneráveis, como mães e filhos, mas os exemplos são reduzidos.

A verdadeira inovação deste ritual, não se tratando de mera adaptação ou colagem de outros textos, é a última estrofe, constituída apenas por três versos. Esta deveria ser repetida três vezes, esse número mágico tão frequente nos rituais, e baseia-se na crença de que a vida de Santa Bárbara esteve associada a trovões e relâmpagos. O sujeito poético considera a santa “bendita” e pretende seguir o seu exemplo de integridade moral, mas suplica: “que eu não morra da morte dela”.

Estas três estrofes, certamente independentes, foram possivelmente mescladas numa tentativa de aumentar o grau de proteção conferido.

A “Magnífica” parece ser uma tentativa de tradução/adaptação já muito fragmentária e modificada do cântico litúrgico “Magnificat”, que surge no Evangelho segundo São Lucas e é recitado pela Virgem Maria. É um ritual para afastar trovoadas que deveria ser repetido três vezes e cujos primeiros versos se assemelham muito à primeira estrofe de “Santa Bárbara Bendita”. Em vez do agradecimento pela criação da alma, surge o “engrandecimento”, isto é, o louvor do Senhor, no segundo verso. O vocativo “Meu Divino Salvador” passa a “Meu Deus, Meu Salvador”, mantendo, contudo, o sentido e o referente. É a partir dos quatro primeiros versos que o poema tem um encadeamento completamente distinto, mencionando a suposta afeição do divino pela humildade e o “temor”, uma demonstração de respeito, a Deus.

O resultado da recolha deste ritual mostra-nos o que ocorre, muitas vezes, quando a informação é transmitida oralmente ao longo dos tempos: muito do sentido primordial perde-se, as palavras são esquecidas, trocadas, mudam de forma à medida que correm de boca em boca. Por vezes, chega a ser impossível reconstituir a fonte original e os textos tornam-se aglomerados de palavras sem grande conexão lógica. No entanto, as pessoas que repetiam estas orações não tinham a noção disso, muitas vezes a linguagem era até demasiado complexa para a compreenderem, limitavam-se a repetir o que lhes parecia ser dito e continuavam a acreditar na magia das palavras.

O “Responso a Santo António”, um dos santos populares portugueses mais adorados, é um ritual executado para que algo perdido apareça e para pedir proteção, nomeadamente para viagens. Deve ser repetido três vezes e seguido pelas orações “Pais Nosso”, “Avé

Maria” e “Glória”, também elas rezadas três vezes. Neste caso, inicia-se com um vocativo que invoca o Santo, além de o associar às figuras de “Jesus Cristo” e de “São Francisco” (de Assis), sendo este seu contemporâneo. A relação de amizade entre estas personagens é realçada e é de espantar, sobretudo, como a sua relação de companheirismo com São Francisco surge talvez equiparada ao matrimónio, através da palavra “esposo”. Após o vocativo, aparecem referências a alguns episódios da sua vida, podendo o verso “em Roma fostes nada” referir-se ao sermão aos hereges que o santo tentou proferir em Itália, sem sucesso, o que o levou a decidir pregar aos peixes. Já o verso “em Lisboa coroado” poderá estar associado não só ao seu nascimento e infância em Lisboa, mas também ao facto de ele ser considerado o principal santo padroeiro dessa cidade. De seguida, surgem os pedidos ao santo, relacionados com a proteção das mulheres, especialmente as grávidas, e das crianças. Notamos uma preocupação com a morte durante o parto e a morte infantil, problemas frequentes no passado. No final invoca-se não só Santo António, como também São Francisco e as cinco chagas de Cristo, que transmitem a ideia de salvação através do sofrimento e morte do Senhor. A estas figuras é pedido que “cubram todos os milagres”, ou seja, realizem todos os desejos, nomeadamente o de encontrar o objeto perdido, pedido que deve ser acrescentado à oração. É curiosa também a sua conclusão: finda não só com “Assim Seja”, mas também com “Ámen”, duas expressões com o mesmo significado que talvez adquiram mais força quando proferidas juntas.

Duas mazelas perturbavam muito a população da Serra de São Domingos, que recorria frequentemente às curandeiras para se livrar delas através de rituais específicos: o mau-olhado e o cobrão. “Deus me livre do mal” é um ritual que deve ser dito três vezes. Perto de quem reza deve haver uma tacinha com água onde se colocam cinco tronquinhos queimados no lume (no exemplo dado seriam pedacinhos das vassouras de varrer as casas). De acordo com as crenças vigentes, se a pessoa para quem se estava a rezar tivesse mau-olhado, isto é, qualquer doença ou azar provocados pelo olhar nocivo de alguém, os tronquinhos iriam para o fundo da taça. Caso contrário, ficariam no cimo a boiar. Passa-se a água na testa da pessoa a curar e depois deita-se fora, num local onde ninguém vai, porque quem passa lá pode ficar com o mau-olhado, segundo diz o povo. No fim de tudo, é preciso rezar três vezes o “Pais Nosso” e a “Avé Maria”.

O texto inicia-se com o nome da pessoa que se quer curar e o reconhecimento de que esta é criação divina, pelo que está sob a proteção de Deus. Deus, sendo pai, é visto como



responsável por curar o “mal” que entrou para aquele corpo. Surgem, então, hipóteses para caracterizar as causas da enfermidade referida: “quebranto”, ou seja, um feitiço lançado por alguém, mau-olhado; ou “devasso”, isto é, corrupção moral do próprio indivíduo.

A segunda estrofe deste ritual é deveras curiosa devido ao anonimato das figuras no primeiro verso: “dois mo deitaram, três mo tirarão”. A expressão “dois mo deitaram” parece referir-se aos responsáveis pelo mau-olhado. Tendo em conta testemunhos recolhidos junto da população da Serra de São Domingos e, tal como a palavra indica, o “mau-olhado” costuma surgir após uma pessoa olhar com más intenções para outra. Assim, os “dois” que deitaram mau-olhado podem ser os olhos daquele que amaldiçoou o outro.

Seguindo esta linha interpretativa, a expressão “três mo tirarão” estará associada, pelo contrário, aos responsáveis por quebrar a maldição. Conhecendo as crenças cristãs e o simbolismo do número três, faz sentido assumir que as três figuras capazes de curar do mau-olhado seriam o Pai (Deus), o Filho (Cristo) e o Espírito Santo, mencionados no último verso do poema. O penúltimo verso reitera a dimensão inigualável do poder divino, em oposição aos rituais que pudessem ir buscar força a poderes demoníacos ou pagãos.

O último ritual recolhido serve para curar o cobrão. Segundo a crença, por vezes, aparecem no corpo das pessoas manchas estranhas, como muitas borbulhinhas. A isso chama-se cobrão, aparecia por causa de um bicho venenoso que ali andava e os antigos curandeiros também o sabiam curar. Para completar o ritual, tem de se usar uma faca que serve só para aquilo, passá-la na pele das pessoas, à volta do cobrão, sem lhe tocar, e proferir determinadas palavras. Esse curativo é realizado durante três dias e, supostamente, o cobrão ia diminuindo até morrer. Sem o curativo, o povo acreditava que o cobrão nunca pararia de aumentar.

Os dois primeiros versos do poema pronunciado para curar esta maleita descrevem o processo concreto de deteção e “corte” do cobrão, enquanto a segunda estrofe refere a anatomia dessa doença animalizada, que apresentaria uma “cabeça”, um “rabo” e um “coração”, provavelmente enraizado na pele do doente.

A associação do nome cobrão ao animal cobra não é inocente, dada a simbologia dessa criatura em todas as culturas e, em especial, na cristã. Na tradição ocidental, a serpente é um dos símbolos mais predominantes para representar o Mal. Nas lendas pagãs, surge associada à tragédia, à tirania ou à crueldade. Na simbologia cristã, tornou-se numa imagem do Diabo. Do dragão à hidra ou ao basilisco, várias são as terríveis criaturas mitológicas que

se baseiam nas serpentes reais, todas com conotações negativas. O basilisco, também conhecido por “serpente fabulosa” era um ser híbrido popular nas fábulas que assombrou a Europa medieval como símbolo do veneno espalhado pelo Demónio que matava as populações rurais (Tresidder, 2005, pp. 155-156). Esta associação remonta a crenças ancestrais em que o Mal e a doença estavam intimamente conectados, ligação que se verifica também no caso do cobraão.

Na arte sacra, a Virgem Maria e outras figuras que representam a pureza, a fé e a virtude surgem pisando a serpente. A visão negativa das serpentes remonta ao Livro do Génesis e ao episódio em que uma serpente tenta Eva para que coma o fruto proibido (uma alegoria para a ânsia humana de conquistar poderes e conhecimentos semelhantes aos de Deus). Esta ação viria a conduzir à expulsão de Adão e Eva do Paraíso, tornando a serpente num símbolo do pecado original e sendo referida daí por diante como uma encarnação do Demónio.

O último verso do poema expressa a motivação do “corte” do cobraão: seria ele a impedir o seu movimento e, supostamente, a fazê-lo desaparecer. O testemunho de Ti Piedade comprova a crença popular nos benefícios da realização deste ritual, até em detrimento da medicina:

O cobraão é um bicho, pode ser uma aranha, uma centopeia ou um sapo, que ao passar em cima de uma peça de roupa deixa lá uma peçonha. É por isso que devemos engomar sempre a roupa, assim mesmo que ele lá passe a gente com o ferro quente mata-o. A minha avozinha, que não sabia ler nem escrever, ensinou as filhas e depois ensinou-me a mim. A minha avozinha sabia tudo, sabia quando eram os quartos crescentes e minguentes, a lua nova e a lua cheia. Quem queria alguma coisa ia lá que ela dizia.

Os médicos chamam-lhe zona, mas aqui na província diz-se cobraão. Vieram muitas vezes pessoas aqui da serra pedir-me ajuda para eu os curar do cobraão. Se eu olhar para uma pessoa eu consigo logo perceber se tem cobraão ou não e se é de osga, aranha, ou outro bicho qualquer. Uma vez fui ver uma senhora que tinha um cobraão na cara e aquilo já estava muito adiantado, já deitava pus e líquido por todos os lados. Mesmo assim, eu cortei-lhe o cobraão e depois de quatro vezes ficou boa.

Tem de se cortar, porque aquilo foi um bicho peçonhento que passou ali e se junta a cabeça com o rabo a pessoa morre. Molha-se dois dedos da mão direita em azeite e passa-se no sítio onde o cobraõ está, como se fosse um creme. Depois fazem-se muitas cruces com uma faca de aço da cozinha e dizem-se as palavras cinco vezes: «Eu te corto cobraõ, a raiz e o coração e o corpo todo. Cobraõ achei, cobraõ cortei. Se mais achasse, mais cortava.» É preciso que a faca seja de aço, pois só o aço corta o veneno do bicho. E as palavras têm de ser ditas um número ímpar de vezes, não pode ser par: ou cinco ou três. Também tem de se usar azeite do bom, não do grosso, num pires.

Nos hospitais, às vezes os médicos não acertam. Dão muitas injeções e comprimidos, mas nem sempre sabem tudo e os antigos sabiam mais. Uma vez uma vizinha minha andava toda arroxeadada e os médicos não conseguiam resolver a doença dela. Mal a vi soube logo que ela estava com um cobraõ de osga, eu conseguia ver-lhe as patas. A minha vizinha disse que tinha uma comichão de enlouquecer, achava que era coisa de bruxas ou bruxedos. Eu fui lá cinco vezes e ao fim de cinco dias ela estava curada.

Para se conseguir curar bem o cobraõ é preciso que tudo seja feito com o coração, sem esperar qualquer pagamento em troca e sempre fazendo o melhor dentro dos possíveis.

Neste testemunho, é importante realçar não só a relevância dada à utilização de números ímpares na repetição, do aço na faca, do azeite e das cruces, pormenores altamente simbólicos, como seria de esperar num ritual, mas também a peculiar crença de que se o cobraõ “junta a cabeça com o rabo a pessoa morre”.

A imagem de uma serpente que morde a própria cauda, criando um círculo, não é nova. O ouroboros, um símbolo associado ao ciclo da morte e renascimento, da cultura grega à egípcia, representa frequentemente a eternidade. Não é de espantar por isso que, nesta crença popular, o resultado de um cobraõ juntar a cabeça com o rabo seja a morte.

Saliento ainda esta união de imagens pagãs como o ouroboros com a simbologia cristã da serpente no ritual da cura. Uma vez mais, a Literatura Oral Tradicional Portuguesa demonstra ser multifacetada e, sob o fervor cristão, esconder raízes muito mais antigas de religiões que há muito se extinguiram.

Uma oração onde também surge o verso “Eu te corto” e onde é mencionado o “cobrão” foi recolhida em Sabadão, Arcozelo (cf. Reis, 2000, p. 274). Na explicação que a antecede pode ler-se: “A menos ortodoxa de todas as orações é a que serve para «cortar a peçonha», isto é, para esconjurar qualquer mal que esteja na base de alguma infecção cutânea”.

## 1.5 Interpretação e análise comparativa da prosa recolhida

Analisando a prosa recolhida, é possível classificá-la com alguma clareza em quatro categorias distintas: contos, lendas, casos “acontecidos” e práticas rituais (cf. Anexo 1).

As lendas e os contos têm uma estrutura predominantemente narrativa, enquanto as práticas rituais apresentam uma componente mais descritiva, focando-se nos costumes da população. As práticas rituais podem ter uma breve componente diegética, na forma de episódios (casos) exemplificativos, apenas com a função de justificar a sua origem e a sua razão de ser. Os casos “acontecidos” são histórias associadas à religiosidade popular e contadas pelos seus intervenientes, que efetivamente dizem ter vivido essa experiência.

Como quase todos os textos recolhidos têm uma forte presença do sobrenatural ou maravilhoso, as principais diferenças que se podem estabelecer entre os contos e lendas estudados são as seguintes (Reis, Lopes, 1987, pp. 79-83 e 216-217): geralmente, as lendas apresentam uma localização no espaço e tempo mais precisa, compatível com o mundo real, nelas surgem personagens históricas, nomeadamente figuras de santos, há estranheza em relação ao sobrenatural, e é cultivada uma forte crença de que se são histórias verdadeiras; enquanto os contos, tidos como ficção, passam-se num espaço e tempo indeterminados, talvez até noutro mundo com leis naturais distintas, onde atuam personagens indefinidas que lidam com o maravilhoso com uma naturalidade inesperada para os nossos padrões.

### 1.5.1 Contos

Consultando o *Dicionário de Narratologia* (Reis, Lopes, 1987, pp. 79-83), podemos definir os contos populares como narrativas ficcionais curtas pertencentes à literatura tradicional de transmissão oral. Neles, participa um leque reduzido de personagens, sem qualquer fundo histórico, tratando-se frequentemente de personagens-tipo, “referenciais” sem nome, caracterizadas de forma simplista através da sua profissão ou de outros atributos

e percursos culturalmente cristalizados (rei, princesa, dragão, moleiro, padre, etc.). A ação é bastante concentrada em torno de uma peripécia particular, decorre num espaço indeterminado e num tempo passado indefinido e é constantemente apresentada através de fórmulas introdutórias do tipo “Era uma vez” que assinalam a entrada no mundo ficcional e permitem a generalização de situações, acentuando a natureza paradigmática dos contos narrados. Do ponto de vista histórico, os contos populares são vestígios de crenças e mitos primitivos que se foram progressivamente adaptando a novos cenários culturais.

Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes relembram:

A expressão conto popular cobre um vasto conjunto de narrativas bastante diversificadas do ponto de vista temático. Essa diversidade tem suscitado várias propostas de classificação que refletem a existência de um número relativamente elevado de tipos de conto: contos maravilhosos ou de encantamentos, contos de exemplo, contos de animais, contos religiosos, contos etiológicos, facécias, contos de adivinhação (Reis, Lopes, 1987, p. 82).

Vários foram os autores que se dedicaram ao estudo do conto popular. Joseph Bédier, por exemplo, procurou definir a essência orgânica dos contos, a sua forma prototípica, subjacente a particularizações e interpretações histórico-culturais concretas. Vladimir Propp foi mais além na descrição rigorosa da configuração estrutural do conto popular, procurando construir uma morfologia do conto, isto é, “uma descrição dos contos segundo as suas partes constitutivas e das relações que estas partes mantêm entre si e com o todo” (Propp *apud* Reis, Lopes, 1987, p. 82). No seu estudo Propp conseguiu encontrar um número restrito de elementos invariáveis que eram combinados de forma idêntica em todos os contos, as funções.

No conto *A Arca da Velha* vemos semelhanças com o conto *Hänsel und Gretel* recolhido pelos irmãos Grimm na Alemanha no século XIX, nomeadamente na figura da velha (na generalidade associada à “bruxa”, que é sempre malvada, quer possua ou não poderes sobrenaturais), no motivo da fome e no aprisionamento das crianças.

Tal como o conto dos irmãos Grimm, o conto *A Arca da Velha* remete para um contexto de miséria e fome muito comum na vida dos mais desfavorecidos, que leva as

crianças protagonistas da história a fugirem e tornarem-se pedintes, porque não eram bem alimentadas na casa da velha. A versão aqui recolhida parece claramente truncada, incompleta, pois falta-lhe uma sequência narrativa comum e essencial neste tipo de contos: o abandono das crianças na floresta e a explicação da sua chegada a casa de uma desconhecida (velha/bruxa). A ausência dessa sequência narrativa deixa por esclarecer as intenções da velha e a sua identidade – não há evidências que comprovem se esta é um ser malévolos sobrenatural ou simplesmente uma velha malvada, louca ou tonta. Em todos os contos maravilhosos surge pelo menos um elemento sobrenatural, que aqui não é claro, especialmente porque não é explícito se a velha quer comer as crianças, chegando mesmo a libertá-las.

Segundo Bettelheim, a velha (associada à “bruxa”) representa a figura maternal que simultaneamente tem piedade das crianças com fome, mas também as castiga e aprisiona por comerem demais. O mesmo autor esclarece que o conto de fadas sugere à criança como lidar com sentimentos contraditórios que de outro modo a esmagariam nesse estágio onde a habilidade para integrar emoções contraditórias ainda se está a desenvolver. As fantasias da madrasta malvada e da bruxa não só conservam intacta a imagem da mãe boa, como impedem a criança de se sentir culpada em relação aos pensamentos e desejos raivosos que tem contra a sua mãe, que danificariam a relação familiar. Os contos ajudam a criança a não ser destruída pela convivência com uma mãe malvada ou com o lado negativo da mãe. As boas qualidades maternais são exageradas em figuras como a fada e os seus defeitos são amplificados na maldade da bruxa, porque é assim que a criança experiencia o mundo: ou inteiramente prazeroso, ou completamente infernal (Bettelheim, 2002, p. 73).

Provavelmente por ser uma versão truncada, em *A Arca da Velha* a velha não surge como uma representação do mal, há um conflito interno nos seus pensamentos e ações que em alguns momentos a humaniza e nos faz questionar se os motivos da sua evidente agressão às crianças não serão válidos e noutros a faz parecer louca. Como lhe faltam sequências essenciais a este tipo de contos, esta progressão narrativa faz pouco sentido e não segue uma lógica muito coerente ou racional.

Esta versão, claramente contada aqui de forma incompleta, parece enquadrar-se, segundo a tipologia de Aarne e Thompson, no tipo de contos maravilhosos AT 327A Hansel e Gretel (Aarne, Thompson, 1973, p. 117). Muitos contos populares portugueses que também se inserem nesta tipologia são listados por Isabel Cardigos (Cardigos, 2006, p. 78). Entre

outros contos semelhantes a este, mas mais completos, destacam-se, por exemplo, *Os dois pequenos e a bruxa* (Pedroso, 1978, pp. 110-112).

O conto *Os Fetos* aborda a rivalidade e conflito entre vizinhos, frequente nas aldeias, remetendo ainda para provérbios populares como: “As paredes têm ouvidos”, que transmite a ideia de que tudo o que é dito/feito será sempre ouvido/visto/descoberto por alguém; “As mulheres quando se juntam a falar da vida alheia começam na Lua Nova e só acabam na Lua Cheia”, que, nas palavras de Ti Lurdes, significa que “as mulheres são quadrilheiras. Falam muito da vida alheia”, e “A verdade vem sempre à tona”, isto é, tudo se descobre, nada se consegue esconder. Como em muitos outros contos populares, também neste a justiça é alcançada e o bem triunfa perante o mal, mesmo sem intervenção do maravilhoso. O excesso de autoconfiança do criminoso torna-se no seu calcanhar de Aquiles. Este conto é jocoso, pertence a um grupo de contos sobre casais e tem motivos em comum com o conto com AT 1381 *The Talkative Wife and the Discovered Treasure*.

### 1.5.2 Lendas

As lendas, tal como os contos, são narrativas da literatura tradicional de transmissão oral com carácter ficcional. Contudo, ao contrário do que ocorre nos contos, as lendas têm um fundo histórico, há uma localização espacial ou temporal mais clara. Por vezes surgem nelas figuras históricas e há intervenção do maravilhoso (Reis, Lopes, 1987, p. 216). Aqueles que transmitem lendas de geração em geração acreditam que estas relatam a realidade dos acontecimentos, enquanto os contos são considerados produtos da imaginação.

Como explicam Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes:

lenda designa uma narrativa em que um facto histórico aparece transfigurado pela imaginação popular: não se trata, pois, de uma reconstituição objetiva e “documental” de um facto ocorrido num passado remoto, mas sim de uma narrativa de carácter ficcional, que foi sendo transmitida de geração em geração. (...) Por vezes, aparecem classificadas como lendas narrativas que propõem explicar a origem ou a razão de um fenómeno ou de um facto geográfico (Reis, Lopes, 1987, p. 216).

A recuperação das lendas foi especialmente frequente durante o Romantismo, um período literário com propensão para valorizar elementos provenientes da cultura nacional ou popular. Exemplo disso é o caso da obra *Dona Branca* de Almeida Garrett cuja origem é lendária.

As lendas recolhidas durante esta investigação não apresentam figuras históricas, mas são localizadas espacial e/ou temporalmente com mais detalhe do que os contos, passam-se no nosso mundo e aqueles que as transmitem acreditam na sua veracidade.

### 1.5.2.1 Lendas Sagradas

As lendas sagradas são lendas que abordam as vidas de Cristo, Nossa Senhora, santos, anjos ou contam narrativas de aparições e milagres.

*O Jejum de Santo António* é uma lenda considerada sagrada por contar um episódio da vida de um santo. Nesta lenda, é curioso o aparecimento do santo ainda criança e a sua personalidade traquina, irreverente e ardilosa. Como explicita o barqueiro, era difícil ter mão no menino, controlá-lo. Embora nesta lenda não ocorra nenhum milagre, há uma evidente tentativa de glorificação das capacidades do santo: até na infância é inteligente e não se deixa domar. Aliás, é frequente na Literatura Tradicional portuguesa a representação de santos como crianças-prodígio. É difícil confirmar se o jejum que a mãe tentava inculcar em Santo António tinha ou não motivos religiosos. Uma lenda com motivos idênticos foi recolhida na Guarda, em 2003, encontrando-se no ADLOT<sup>40</sup>. Nessa lenda, não é a mãe que se tenta livrar do santo, mas o seu pai e o motivo não é a falta de jejum do menino, mas a sua afeição pelos livros que o pai não tinha condições de sustentar. Em ambas as lendas, o menino passa para o outro lado do rio a pedido de uma figura cuidadora que conversa com o barqueiro para que este o impeça de regressar. Em ambas as lendas o santo, através das suas capacidades excepcionais, consegue ultrapassar o problema sozinho, a figura cuidadora zanga-se e pede satisfações ao barqueiro. Apenas a lenda do ADLOT prossegue, contando outro episódio da vida do santo. Parece evidente a conexão entre estes textos, provavelmente com uma origem comum, sendo variantes da mesma lenda.

---

<sup>40</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/2D75FF6FA06E69EC49EA8D3B2B7E0BAF>



*Santo António e os Pássaros* e *Santo António e os Pardais* são duas lendas sagradas semelhantes associadas aos mesmos temas: o domínio de Santo António sobre as aves, a sua proteção dos campos cultivados e a devoção associada ao ato de ir à missa.

Na primeira, é contado um episódio da infância de Santo António, uma vez mais retratado como uma criança-prodígio traquina. Para não obedecer à mãe e poder ir à missa, o santo, milagrosamente, faz os pássaros obedecerem-lhe e tranca-os. O seu riso na missa, mais uma prova da sua irreverência, realça ainda a sua capacidade de ver o invisível para o comum dos mortais: foi o único a reparar na presença do diabo associada à conversa das senhoras. Estas capacidades tornam-se provas da sua santidade. No ADLOT, podemos encontrar uma oração, recolhida em Lousã, em 2005, que também se refere a Santo António na infância como guardador dos campos, afastando os pássaros: “Santo António pequenino / Que andais nos olivais, / Guardai-me a minha azeitona/ Que a comem os pardais.”<sup>41</sup>.

Na segunda lenda, é relatado um milagre de Santo António (provavelmente já morto): o santo protegeu o campo de trigo de um lavrador para que os pardais não o comessem, porque o lavrador, como queria ir à missa, lhe pediu que o guardasse.

A lenda *Santo António e os Cântaros* relata mais um episódio milagroso (e travesso) da infância do santo: para perturbar as moças que iam à fonte, partia-lhes os cântaros e depois consertava-os com o seu enorme poder, para não ser castigado.

As duas últimas lendas sagradas recolhidas *A Orelha de São Tiago* e *São Domingos* falam do santo padroeiro da Serra de São Domingos, onde esta recolha se focou. *A Orelha de São Tiago* aborda um episódio das vidas de São Tiago e São Domingos e representa uma rivalidade entre a população da Serra de São Domingos e a da Codiceira, duas terras muito próximas, pertencentes ao município da Sertã. Os santos personificam as respetivas populações e, tal como elas, têm grandes desavenças. Como esta lenda foi recolhida na Serra de São Domingos, obviamente São Domingos é o vencedor da disputa, chegando mesmo a arrancar uma orelha ao seu rival. É de referir que o próprio informante que contou a lenda tem plena consciência do seu significado.

Já a lenda *São Domingos* é uma lenda sagrada, pois relata um milagre do santo que condicionou a fundação da igreja da Serra de São Domingos: no início da construção da igreja junto à aldeia, a imagem do santo, milagrosamente, terá mudado de sítio, pois queria ficar no cimo do monte, onde se diz ter sido a aparição do santo. Esta lenda explica, então,

---

<sup>41</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/500D924C35F1CD8F6708974BE6B31669>

porque é que essa igreja está peculiarmente afastada da povoação. Lendas de imagens “andarilhas”, isto é, de representações sagradas que se deslocam misteriosamente, são frequentes na Literatura Tradicional portuguesa, como se pode verificar consultando alguns exemplos no ADLOT: em Bragança, encontramos o caso da *Lenda da Senhora das Neves* (2004)<sup>42</sup>; em Leiria, a *Lenda da Pastorinha* (2005)<sup>43</sup>; em Coimbra, a *Lenda da capela de Nossa Senhora de Seiça* (2002)<sup>44</sup>; em Alenquer, a *Lenda da Nossa Senhora da Piedade* (2003)<sup>45</sup>, entre muitos outros.

A lenda *Quinta-feira da Ascensão* conta o caso de um castigo divino dado a uma senhora que, duvidando do poder de Deus, em vez de ter fé resolveu ir confirmar com os seus próprios olhos se a água realmente parava nos rios às onze horas da manhã, naquele dia sagrado. Parece ter como objetivo lembrar que as dúvidas em relação ao poder de Deus podem ter consequências muito negativas, nomeadamente a morte. A parte final da lenda, que fala dos passarinhos que não comem, nem bebem, nem põem o pezinho no chão na Quinta-feira da Ascensão surge como parte de uma cantiga recolhida em 2003, em Atalaia do Campo, que se encontra no ADLOT<sup>46</sup>.

### 1.5.2.2 Lendas de Forças e Seres Sobrenaturais

Muitas das lendas de forças e seres sobrenaturais recolhidas no quadro desta investigação ocorrem durante a noite, falam de lugares assombrados ou encontros perigosos entre pessoas do povo e entidades sobrenaturais malignas, como bruxas, lobisomens e almas penadas. Eram contadas durante as desfolhadas noturnas na Serra de São Domingos para assustar as crianças e as impedir de adormecer enquanto trabalhavam.

Na lenda *O Baile das Bruxas* vemos o confronto entre o homem do povo, um alfaiate, e entidades maléficas segundo a tradição cristã: as bruxas e o demónio (encarnado em cão). Esta lenda parece representar os perigos da noite e das viagens solitárias, corporizando-os nessas figuras do imaginário popular. Neste caso as bruxas não são velhas, como nos contos, mas jovens sedutoras que bailam, cativando o pobre homem e conduzindo-o à destruição. A representação do demónio por um cão, o seu arrebetamento e a utilização de linguagem

---

<sup>42</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/47B12EF2F275500EAB226CCC08D3A0CA>

<sup>43</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/44902CF970BD47449546D55EBB1E9392>

<sup>44</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/F33D9B67E530F60389D1DBC55D97A776>

<sup>45</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/ACFC37C62AD525501289561C19BD031A>

<sup>46</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/FA43059E6BF8B9117B3357E47323151E>

grosseira, que provoca o riso, são elementos frequentes na Literatura Tradicional. Do Anúbis egípcio, aos lobos das lendas ameríndias, passando pelo Cerberus greco-romano, a figura do canídeo negro frequentemente simboliza a morte e é considerada um mau presságio. A fogueira que o animal guardava também pode ser associada às labaredas do Inferno. Segundo Maria de Lourdes Cidraes, os cães negros no *corpus* lendário português são frequentemente “almas penadas reduzidas a uma condição sub-humana, em castigo de culpas não redimidas (*O cão preto, O galgo negro*)” (Cidraes, 2013, p. 25) ou “animais demoníacos (...), associados a atos de bruxaria (...), ou conotados com negros presságios (...), ou identificados como encarnações do diabo” (pp. 25-26) e “vêm surpreender os homens em lugares desertos e assombrados” (p. 4).

Retomando o simbolismo do gigantesco cão negro na tradição popular portuguesa, surge também a lenda *O Cão da Bruxa*. Nesta, a oposição entre o sagrado e o profano é clara através da dicotomia entre as personagens, a criada do padre/padre e a vizinha-bruxa/cão-demónio. A criada do padre não é bondosa, não tem atitudes louváveis (a não ser a sua honestidade para com o padre), mas, ainda assim, é a vizinha quem se revela bruxa.

Comparando a lenda *O Baile das Bruxas* com *O Cão da Bruxa*, verificamos que têm várias semelhanças: em ambos o cão é uma encarnação do diabo, o protagonista popular (alfaiate e criada) desafia as ordens das bruxas e o conto termina com o arrebatamento do cão-demónio. Contudo, na primeira, a morte do alfaiate é consequência de ele se ter deixado seduzir pelas bruxas e de lhes ter desobedecido, enquanto na segunda a criada sente sempre aversão pela bruxa, sendo salva graças às instruções do padre. É também de referir que em ambas as lendas, apesar de o cão representar o demónio, ele nunca se pronuncia e raramente é ativo, as bruxas são as suas porta-vozes, talvez da mesma forma que o padre seria o porta-voz de Deus.

A lenda *As Danças das Bruxas* apresenta mais informações acerca de crenças associadas a bruxas que bailam durante a noite e cativam o povo curioso, como acontece em *O Baile das Bruxas*. Na lenda *As Danças das Bruxas*, é evidente a forte simbologia de elementos como as encruzilhadas, o número sete e as palavras malditas. As encruzilhadas são sítios tradicionalmente perigosos, onde bandidos e malfeitores costumavam atacar os transeuntes. A sua associação ao crime carrega-as de simbologia negativa, pelo que são frequentemente palco do aparecimento de criaturas maléficas na Literatura Tradicional portuguesa. Também aqui verificamos que há sempre consequências negativas quando

determinadas palavras, geralmente mantras para proteção, são ditas de forma incorreta. O facto de entre sete filhas uma ser bruxa, segundo a crença popular, comprova, uma vez mais, a conexão entre esse número e o misticismo.

Na lenda *A carroça*, que se desenvolve a partir da noção dos perigos das viagens longas, cansativas e solitárias durante a noite, deparamo-nos com o elemento simbólico frequente na tradição popular: “três da manhã, hora maldita”. Consultando o ADLOT, podemos encontrar exemplos de outras lendas cujos episódios ocorrem às três da manhã e onde se dão encontros com entidades sobrenaturais malignas, nomeadamente a *Lenda das Bruxas*<sup>47</sup>, recolhida em Vila Real, em 2004. É curiosa a conjugação de elementos corriqueiros no mundo moderno, como o hospital e a camioneta, com elementos que remetem para o passado, como a carroça puxada por cavalos. Há, pois, traços de lenda contemporânea nesta narrativa. É também de salientar a falta de certeza na descrição do condutor da carroça, identificado como “aquilo”, denunciando que o narrador duvida da sua humanidade. Surge então a hipótese de o condutor ser um lobisomem. Setúbal, Vila Real, Ponte de Sor, Tomar, Oeiras, Lamego são apenas alguns exemplos de localidades portuguesas onde foram recolhidas, entre 2003 e 2004, outras lendas que mencionam a figura do lobisomem, disponíveis para consulta no ADLOT. Podemos então afirmar que o lobisomem é uma figura bastante proeminente no bestiário das lendas portuguesas.

Segundo Maria de Lourdes Cidraes, os lobisomens nas lendas portuguesas sofrem “metamorfoses noturnas”, são “condenados a transformar-se ao anoitecer num animal, geralmente um lobo, mas também aquele que primeiro foi visto em sonhos ou ao início do dia, burro, porco, bode ou outra espécie doméstica (*História de lobisomens, Homem de dia animal de noite, Porco ou lobisomem, As gargalhadas do bode, ...*)” (Cidraes, 2013, p. 25).

Confirmando as palavras de Maria de Lourdes Cidraes, os textos *Lobisomens e Homens-Lobo* explicitam que, segundo a crença, os lobisomens eram homens nascidos sob um signo maligno que os forçava a transformarem-se durante a noite em animais como burros, cães, cavalos ou lobos. Ser lobisomem era uma maldição/mandinga indetetável durante o dia, permitindo que esses homens vivessem normalmente em comunidade, colocando em perigo os seus vizinhos. O portador da maldição não era capaz de a controlar, não tinha culpa. A associação do lobisomem ao vinho é curiosa, pois parece criar um paralelo entre a incapacidade que um lobisomem e um homem bêbado têm para domarem os seus

---

<sup>47</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/7F9F7A3AA7992866D8D6D70094CB2441>

instintos animais. Ambos ficam com a razão toldada. Também é de realçar a crença num sinal físico no corpo de um lobisomem que denunciaria a mandinga. A crença em Deus e na criação do homem à Sua imagem e semelhança leva frequentemente à associação entre deformidade/feiura e maldade. Tudo o que fosse feio era considerado abandonado por Deus.

*Lobisomens, Homens-Lobo* e outras narrativas sobre espíritos, moiras e pássaros mágicos, que abordarei adiante, são mais relatos e crenças sobre seres da mitologia popular – a sua condição e atuação – do que propriamente lendas focadas numa história particular. Embora consciente destes “desvios”, surgem incluídos na secção de lendas de forças e seres sobrenaturais, aqui e na proposta de edição, para evitar demasiadas subdivisões.

Retomando o estudo dos textos recolhidos, na lenda *Três da manhã* o encontro nefasto dá-se a essa hora maldita. A presença do sobrenatural é sugerida através não só da hora tardia, mas também da cor negra e da sua descrição como “parecendo” e não “sendo” um homem. Também é de realçar que, sendo a protagonista feminina e estando sozinha à noite, o risco com que se depara é identificado como masculino, um “homem vestido de negro”, uma representação comum do demónio. Outro aspeto curioso desta lenda é a sua associação com o sono e pesadelo desde o início, o que leva o ouvinte a questionar imediatamente se o ocorrido é real (a voz da vizinha, o homem de negro), ou se é a continuação do sonho da protagonista que nunca chegou realmente a acordar. A evocação de Nossa Senhora do Carmo parece estar apenas relacionada com um pedido de ajuda e proteção à divindade maternal.

Também a lenda *O beijo* transmite a vulnerabilidade e o pavor de uma jovem solitária em viagem durante a noite perante o assédio vindo de uma entidade desconhecida e masculina. O narrador refere-se a ela como “uma figura vestida de homem”, “aquilo”, “a coisa”, mais uma vez parecendo aludir a uma qualquer figuração do demónio. Apesar do perigo que enfrentou, a jovem acaba por se salvar e o motivo é explicitado pelo narrador: a sua fé guardou-a, “porque ela ia a rezar”. Aqui o divino, evocado através da Senhora do Carmo, Deus e Jesus, surge como um escudo para ser usado contra o Mal, uma estratégia para combater o medo. Também é de destacar a expressão popular que a mãe da narradora dizia: “se gritarmos com fé, Nossa Senhora do Carmo faz arder o inferno três horas”. Nela, são relevantes a simbologia do número três e a glorificação do incomparável poder divino, capaz de controlar até o inferno.

Em *O moleiro*, novamente uma personagem do povo, durante uma viagem de trabalho, à noite, encontra-se com um ser sobrenatural, neste caso uma alma penada. Ao contrário do que aconteceu nas lendas anteriores, o moleiro nem sequer desconfia de que a figura a quem se dirige não é humana antes de lhe tocar, apesar da proximidade ao cemitério. Só a falta de calor corporal denuncia a ligação daquela figura com a morte: segundo esta lenda, podemos estar rodeados de almas penadas sem saber, pois estas aparentam estar vivas.

A alma penada é uma figura incontornável da mitologia popular portuguesa associada ao espírito de uma pessoa falecida que, por algum motivo, deixou compromissos por cumprir na vida terrena. Essa alma, sem conseguir alcançar o Paraíso, deambula pelo mundo a penar em busca de auxílio. O seu aparecimento frequente nas lendas portuguesas denuncia a curiosidade, a inquietação e o temor desmedidos do ser humano perante os mistérios da morte (Parafita, 2006, p. 40).

Outro aspeto a ter em conta nesta lenda é a importância do pedido do moleiro à alma penada, evocando Deus. No fim, depois de a sua pele gelada a ter denunciado, a alma penada identifica-se, esclarecendo que está ali, há muitos anos, presa, “a cumprir o seu tempo” e avisa o moleiro com estas palavras: “Para a próxima vez: quem vai, vai e quem está, está”. Estas palavras da alma penada são esclarecidas pelo informante que tece uma recomendação final com o mesmo sentido: “a partir do momento em que escurece, não devemos falar a nada”. Tanto as palavras da alma penada como as do narrador parecem querer criar um fosso entre o Além e o Aquém: os vivos não devem comunicar com os mortos.

Quanto à carga do burro que se escangalha e está sempre a cair, pode haver uma ligação com uma ideia frequente na Literatura Tradicional, referida por Maria de Lourdes Cidraes, conhecida como “o diabo pesado”: “alguém, ao passar numa estrada deserta, encontra um (...) [animal] e carrega-o às costas; mas a cada passo, o peso da sua carga torna-se maior até que o aterrorizado viajante descobre que se encontra face a face com o demónio (*O chibato da feteira, O carneiro preto, ...*)” (Cidraes, 2013, p. 26).

A narrativa *Espíritos* dá exemplos de outros casos em que almas penadas assombram os vivos. O informante começa por explicar que é hábito destas criaturas do Além serem cruéis com as pessoas. O primeiro exemplo é o de uma senhora cuja doença foi supostamente provocada pelos espíritos e que melhorou graças a uma peregrinação a Fátima. Também aqui verificamos que o divino protege contra o sobrenatural maligno. O segundo exemplo fala de um jovem que quase foi enterrado vivo, porque os espíritos o deixaram com uma doença em

que ele aparentava estar morto. Este episódio remete para os casos de muitas pessoas enterradas vivas no passado, devido à falta de conhecimentos na área de medicina para comprovar a morte. Precisamente por causa destes casos, que geraram o grande pavor de se ser enterrado vivo, começou a atar-se um fio à mão do morto, unindo-o a um sino e ficando à escuta nas primeiras noites após o enterro, para confirmar se este tocava. O terceiro exemplo mostra apenas um caso de avistamento de uma alma penada, associada à cor branca, e que se desvanece no ar, características comuns nas descrições de imagens fantasmagóricas.

No relato sobre *Moiras*, o único desta recolha, as “moiras encantadas” são associadas a uma localidade próxima da Serra de São Domingos. Alexandre Parafita recorda que os mouros nos relatos da tradição oral “são seres mágicos, com aparência humana ou não, que vivem nos montes, nas fragas, em torres, em castros e outras ruínas, nas grutas, nas covas, em cisternas, nos dólmenes, nas fontes, em lagos ou nos rios. (...) o povo assimilou o mouro com o ‘outro’, com o ‘estranho’ e com o ‘antigo’, convertendo-se os nossos mouros numa espécie de ‘tribo mágica’” (Parafita, 2006, p. 97). No caso deste relato, as moiras encantadas parecem habitar grutas ou covas em Pedrogão Pequeno, pois encontram-se “debaixo do chão”: ficaram para trás após a partida dos mouros, para guardarem os seus tesouros. Neste relato, tal como é comum nas lendas portuguesas de moiras, estas são associadas a atividades subterrâneas, são inacessíveis, perigosas, cantam, “são belas, sensuais, sedutoras” (Parafita, 2006, p. 118) e os seus tesouros representam “a utopia de uma realidade desafogada e próspera” (2006, p. 135).

Consultando o ADLOT, é possível encontrar várias lendas recolhidas entre 2003 e 2004, no Alentejo, em Viseu e em Castelo Branco, que mencionam as “moiras”; já a obra supracitada de Alexandre Parafita foca-se na região transmontana.

Em *Noites-Boas*, *Mochelas* e *Cava, cava* os seres prodigiosos são desta vez pássaros. Em todas elas o canto e o voo noturno de uma ave são vistos como um presságio de morte. No primeiro destes relatos, as aves são chamadas “Noites-Boas” e voam por cima das casas onde morrerá alguém. No segundo, as aves são chamadas “Mochelas” e o seu canto agoirento parece repetir “Cava! Cava! Cava!”, o que remete para o enterro. Também os uivos dos cães são vistos como prenúncios de morte. O terceiro é muito semelhante ao segundo, mas compara estas aves aos mochos, provavelmente devido ao seu piar arrepiante, e menciona também os corvos. Os corvos são presságio intemporal de morte, provavelmente por serem

necrófagos e da cor do luto. Talvez as “Noites-Boas” ou “Mochelas” sejam aves lendárias inspiradas no simbolismo ancestral dos corvos e dos mochos.

### 1.5.3 Casos “Acontecidos” e Lugares Mágicos

*A Sagrada Família* é um caso “acontecido” cuja ação se situa na Serra de São Domingos. Conta a história de duas aparições: a aparição, sobre uma cerejeira, da Sagrada Família a uma senhora grávida; e a aparição de Jesus Cristo a uma criança. O mais curioso em relação a este caso é o facto de termos conseguido recolher o testemunho da pessoa que o experienciou e o começou a contar à restante população. Este é, portanto, um caso “acontecido” muito recente, com cerca de 40 anos apenas. Precisamente por conhecermos a origem e a protagonista do caso, os detalhes, como a localização espacial e temporal, são extremamente precisos. Este caso também parece querer justificar uma certa santidade no nascimento daquela criança, pois todas as aparições são associadas ao mesmo menino, antes e depois de nascer.

O aparecimento da Sagrada Família sobre a cerejeira traz à memória a lenda da aparição de Nossa Senhora de Fátima sobre uma azinheira, que terá provavelmente servido de inspiração para esta história.

*Santas* é um caso “acontecido” que conta a história de duas mulheres, supostamente santas, que pertenceram à população da Serra de São Domingos. No caso da primeira, a sua santidade deve-se à carga mística extremamente elevada do número sete: de entre sete irmãs uma teria de ser santa, segundo a sabedoria popular. A verdadeira identidade da santa só seria revelada na quinta geração, o que demonstra uma vez mais a associação da santidade à simbologia dos números, sendo o cinco associado à harmonia cósmica. No caso da segunda, a santidade é comprovada pela sua bondade e por um milagre: o seu corpo depois de morto não se degradou com o tempo. Este seria um caso de corpo incorrupto, casos frequentemente associados a santos e que existem em várias igrejas portuguesas.

O caso “acontecido” *O Enforcado* tem as particularidades de se situar na Serra de São Domingos e de abordar uma temática nova nesta investigação: o suicídio. Neste caso, o suicídio teria sido motivado pela vergonha, devido à contração de uma doença sexualmente transmissível, que seria exposta perante a sociedade durante a inspeção militar. Contudo, o ato do suicídio é de tal modo condenável segundo a moral cristã que a população só o consegue compreender atribuindo as culpas ao “diabo”, que tenta a alma dos Homens e os



leva a cometer atos inimagináveis. O suicídio é tão proibido que teria levado ao corte da oliveira onde o jovem se enforcou, para evitar que esta se tornasse num local assombrado. Curiosamente, no ADLOT, podemos encontrar uma anedota recolhida em Santarém, em 2002<sup>48</sup>, que aborda a temática do suicídio e cuja personagem também se enforca numa oliveira, tal como Judas terá feito, segundo a crença. Já “as Marias” é uma expressão popular que se refere às meretrizes, servindo-se do nome próprio feminino mais popular em Portugal.

*Pego Negro* e *O Cruzeiro* são lugares mágicos da Serra de São Domingos onde se acredita que atuam forças sobrenaturais: uma mina enfeitiçada e um cruzeiro no meio da estrada. O cruzeiro está associado ao santo padroeiro da região e a pedidos de milagres, já o local conhecido por Pego Negro é extremamente misterioso, ninguém sabe a origem da força sobrenatural que nele está encerrada, nem se esta é positiva ou negativa, precisamente porque ninguém nunca conseguiu entrar para confirmar. O nome do local já em si é simbólico, por significar figurativamente “abismo escuro”.

#### 1.5.4 Práticas Rituais

As práticas rituais focam-se na descrição e explicação dos costumes e tradições de um povo.

Em *Pão de Sangue* é esclarecido o motivo pelo qual a população da Serra de São Domingos não coze pão durante a sexta feira santa: é considerado um desrespeito pelo “Senhor [que] está morto” e aqueles que o tentam fazer são castigados pelo divino que faz jorrar sangue do pão cozido, impedindo o seu consumo. O sangue que jorra representa, evidentemente, o pecado, a profanação do corpo de Cristo morto, simbolizado pelo pão, como é explicitado na Eucaristia. A forma encontrada para resolver o problema é curiosa. O pão, simbolicamente o corpo de Cristo, é enterrado, o que remete para o ritual cristão do enterro dos mortos, a única forma de lhes permitir fazer em paz. A descrição da “mulherzinha com o seu rebanho de filhos” representa as grandes famílias que sempre enfrentaram muita pobreza, fome e dificuldades na serra. Contudo, independentemente das condições desfavoráveis em que se encontre, obedecer às leis divinas parece ser sempre a principal preocupação do povo.

---

<sup>48</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/92FB673C536C6B19FD4CEFE9CD970CAD>

*Mau-olhado* e *O Leitão* esclarecem o motivo para o hábito de dizer “Benza-te Deus” / “Benza Deus tudo”, muito comum na Serra de São Domingos. O primeiro começa por destacar a importância das palavras e o seu poder transformador da realidade, utilizando como exemplo o batismo. Caso as orações do batismo não fossem bem feitas, era crença popular que a criança, sem qualquer culpa, se poderia tornar bruxa e deitar mau-olhado. Essa crença no poder maligno de algumas palavras reforça a ideia do poder benigno de outras: se uma oração maldita pode criar bruxas, uma oração bendita pode curar do mau-olhado. “Benza-te Deus” é uma expressão utilizada para pedir a Deus que abençoe as pessoas e as coisas, evitando o mau-olhado. No fim da lenda, é descrito um ritual de cura. É o medo que motiva este costume.

Em *O Leitão*, o informante começa por reconhecer a presença do Mal em todos os lugares e apresenta o costume de dizer “Benza Deus tudo” como uma forma de proteção. Prossegue com o exemplo da morte de um leitão, por culpa do quebranto deitado por um homem que não disse as palavras certas (e mágicas) para proteger a casa, a criação e a família da sua vizinha.

*Extrapasso* explica algumas práticas de cura do extrapasso, nomeadamente: utilizar uma meada, uma erva chamada “embugo” ou colocar a criança dentro de um carvalho. Quando se dizia que uma criança estava extrapassada, isso significava que ela estava muito assustada, num estado incontrolável e, por isso, considerado doentio. Curar do extrapasso acalmaria o seu espírito. Tal como esta lenda evidencia, mulheres com alguma idade e experiência procediam a rituais de cura. O carvalho é considerado uma árvore sagrada por muitos povos, provavelmente devido à sua robustez e majestuosidade. Estas árvores eram frequentemente vistas como pontos de contacto entre o céu (divindade) e a terra (mortais), tanto pelos druidas celtas, como em episódios bíblicos, nomeadamente as revelações de Deus a Abraão (Génese 12:6-7 e Génese 13:18), ou em passagens da *Odisseia*, por exemplo, o contacto de Ulisses com o carvalho de Zeus (Canto XIV).

*O Azeite* explica o costume desta população de repetir determinada oração sempre que se aproxima do azeite e da massa do pão. Essa faz referência aos milagres de Cristo da multiplicação dos pães e peixes (Mateus 15:32-39 e Mateus 14:13-21) que alimentaram o “mundo inteiro”, surgindo como um pedido de bênção e abundância ao divino. No evangelho segundo São Mateus, os pães utilizados para alimentar cinco mil pessoas foram cinco, mas os peixes foram dois e não cinco, como o relato recolhido fazia crer. Esta referência ao

milagre da multiplicação surge como exemplo dos poderes extraordinários de Deus e o remate, referindo o caso da senhora cuja bilha de azeite transbordou de fartura, demonstra o verdadeiro motivo para este costume: a população acredita que, talvez, um dia Deus realize um milagre e faça aumentar a quantidade de azeite e pão, como aconteceu a essa senhora.

Numa receita para fazer filhoses, presente no ADLOT, recolhida em 2005, em Idanha-a-Nova<sup>49</sup>, encontramos o costume de dizer “Deus te acrescente”, fazendo uma cruz na massa, provavelmente pelos mesmos motivos da prática anterior.

*Semana Santa* explica o porquê de a população da Serra de São Domingos considerar perigoso fazer qualquer tipo de tarefa à quinta, sexta ou sábado da semana santa. O povo acreditava que seria desrespeito a Deus trabalhar nesses dias e que Cristo deve ser velado como uma pessoa que morreu. Nessa altura, só se pode ler ou rezar. Caso não obedecessem a estas leis divinas, acreditavam que seriam severamente punidos.

Tradições na semana santa semelhantes foram recolhidas em Ponte de Sor, em 2004 e encontram-se no ADLOT<sup>50</sup>.

## 1.6 Conclusões da Parte 1

Nesta primeira parte do trabalho de investigação, graças à recolha de diversos materiais etnográficos, foi possível analisar e comparar a Literatura Oral Tradicional da Serra de São Domingos com outros textos recolhidos anteriormente em Portugal. Verificou-se que várias versões de muitos dos textos recolhidos existem um pouco por todo o país e que, mesmo quando não se encontram outras versões de um texto recolhido, há outros textos com temáticas semelhantes. As diferenças entre versões parecem tentar adequá-las aos cenários onde são transmitidas.

De acordo com James Spradley (Spradley, 1979, p. 3), a etnografia pretende descrever uma cultura e compreender um determinado modo de vida do ponto de vista de um nativo. Espero ter atingido esses objetivos e ter contribuído para que a comunidade académica tenha acesso a muitas informações novas relativas à cultura, costumes e tradições da população da Serra de São Domingos. Sendo a cultura de um povo constituída por um sistema de símbolos partilhados com significados relevantes na interação entre as pessoas,

---

<sup>49</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/439F8977A35D92241E40C14A8AC1E970>

<sup>50</sup> Vd. <http://www.adlot.fl.ul.pt/community/#bundle/A99E702C4395414A72689685E10D785D>

esta investigação procurou apontar pistas para os interpretar. O trabalho de um investigador não é meramente descrever o que observa e o que lhe contam explicitamente, mas também fazer suposições relativas aos motivos implícitos para cada prática que encontra (Spradley, 1979, pp. 6-8), por isso mesmo foram, sempre que possível, indicadas várias hipóteses de interpretação para cada texto recolhido, o que enriquece a sua perceção.

No futuro, um trabalho de investigação como este poderia estender-se a todas as regiões do concelho da Sertã, onde tanto há ainda por explorar a nível etnográfico e, em especial, relativamente à Literatura Oral Tradicional. Uma das características mais valiosas da humanidade é a sua diversidade e só através do estudo das regularidades e variações no comportamento e pensamento humano poderemos um dia conseguir compreender-nos e conseqüentemente encontrar as formas mais indicadas para satisfazer as nossas necessidades. Cada povo tem os seus próprios valores, crenças, objetivos e hábitos, que devem ser descritos, comparados, e possíveis causas para essa diferenciação devem ser apontadas. Tal como salienta James Spradley, “descrições culturais, o trabalho central da etnografia, são o primeiro passo para compreender o ser humano” (Spradley, 1979, p. 10), por isso prosseguir com investigações como esta em regiões ainda pouco estudadas é fundamental.

## **Parte 2 – Proposta de edição da recolha realizada**

### **2.1 Breve reflexão sobre a edição de Literatura Oral Tradicional**

É fundamental compreender, como sublinha Viale Moutinho, que mesmo os textos da Literatura Oral Tradicional classificados como portugueses “têm versões nas mais diversas partes do mundo” (Moutinho, 2018, p. 15). Ao longo dos séculos, de transmissor em transmissor, de terra em terra, todos os textos foram retocados. Independentemente da sua origem, a sua autoria foi-se desvanecendo. Assim como a Viale Moutinho “muitas vezes [nos] contaram a mesma história de forma diferente (...), [os] versos [alteravam-se] ao sabor da região, da pessoa” (p. 16).

Segundo este autor, “a publicação de provérbios [, que quase sempre exprimem lições de moral,] é das mais antigas expressões da Literatura Tradicional” (Moutinho, 2018, p. 20). Aliás, Manuel Viegas Guerreiro realçava que, entre o século XVI e os princípios do século XIX, “salvo provérbios, raras coleções portuguesas de características populares surgiram”

(Guerreiro *apud* Moutinho, 2018, pp. 20-21). Todavia, o autor destaca algumas exceções de valor: secção portuguesa dos *Refranes* (1555) de Hernán Núñez; *Adágios Portugueses* (1651) de António Delicado e *Florilégio dos Modos de Falar, e Adágios da Língua Portuguesa* (1655) de Bento Pereira. Posteriormente, só em 1712-1728 surgiu *Vocabulário* de Rafael Bluteau. Quanto a adivinhas, *Passatempo Honesto de Enigmas e Adivinhações* (1603) e *Prosas* de Rafael Bluteau são coletâneas a destacar, pois, embora tenham sofrido intervenção literária, conservam alguma ancestralidade.

Alguns autores, nomeadamente Gil Vicente, José Daniel Rodrigues da Costa, Camões, D. Francisco Manuel de Melo e Jorge Ferreira de Vasconcelos, adotaram temáticas e formas populares para enriquecerem as suas obras. No século XVI, nasceram ainda recolhas/obras de autor anónimo denominadas *Silva de Vários Romances* e *Cancioneiro de Romances*.

De acordo com Viale Moutinho, “no século XVIII, há uma quebra de apreço pelas expressões populares entre os nobres (...), mas o povo mantém-[nas] como coisa sua” (Moutinho, 2018, p. 21). Obras como *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro deixaram pistas aos investigadores para as designações que eram atribuídas à Literatura Oral Tradicional na época. Essas velhas histórias eram conhecidas como “patranhas antigas”, vocabulário utilizado também nas obras de Gil Vicente e Sá de Miranda.

Igualmente a chamada Literatura de Cordel – folhetos que eram exibidos num barbante para venda – é relevante no estudo da Literatura Oral Tradicional, dado que muitos dos conteúdos destes folhetos nasceram da tradição oral e tinham como principal destinatário os poucos elementos do povo que sabiam ler. Ambos são exemplos da hoje reconhecida literatura marginal ou marginalizada.

Foi no Romantismo que, pela primeira vez, se começou a valorizar mais e a tentar preservar a Literatura Oral Tradicional em geral. Como explicita Viale Moutinho: “uns quantos escritores, receando o desaparecimento destes ricos veios de expressão, entenderam fixar o quanto puderam, pelo que transcreveram, uns com proveito fonético, outros aprimorando a voz do povo, fazendo as suas coleções e dispendo-as em livro que publicaram” (Moutinho, 2018, p. 16).

No estrangeiro, destaca-se o exemplo dos irmãos Grimm que partiram em busca do folclore e criaram as primeiras conexões entre as publicações populares e o universo infantojuvenil. Para isso, contudo, “procedeu-se ao adocicar das histórias, ao

desaparecimento de certa temática e de linguagem mais desbragada” (Moutinho, 2018, p. 16).

Pilares da etnografia mundial, os irmãos Grimm com a sua influência sem fronteiras são “unanimemente consagrados como os iniciadores do estudo da literatura popular numa via de cientificidade, (...) foram as figuras tutelares do movimento etnográfico europeu e a sua coleção de contos tornou-se o ponto de referência de muitos futuros trabalhos congêneres realizados um pouco por toda a Europa” (Cortez, 2001, p. 129).

Em Portugal, Almeida Garrett com o seu *Romanceiro* é dos mais célebres exemplos de recolção e reescrita erudita de composições populares. As viagens parecem despoletar uma vontade de preservação da tradição portuguesa em autores como Sá de Miranda, no século XVI, e Almeida Garrett, já no quadro do primeiro Romantismo português. Todavia, como esclarece Viale Moutinho: “Garrett, apesar de liberal, não se misturava com o povo”, pelo que “naturalmente as suas recolhas (...) eram em segunda mão, mas tinham matriz popular, e a sua preocupação era literária” (Moutinho, 2018, p. 23). Em autores como Garrett surge então uma “falta de fidelidade à voz do cidadão comum” devido a todas as modificações introduzidas com objetivos puramente estéticos. A sua obra *Adosinda*, por exemplo, com uma forte inspiração no romance popular *D. Silvana* é, acima de tudo, literária. Estes autores não eram, de modo algum, etnógrafos e, por melhores que fossem as suas intenções de preservação daquilo que consideravam valioso, maior era a sua necessidade de aperfeiçoar o popular, elevando-o à categoria de erudito. Os românticos procuraram no imaginário das tradições populares inspiração para as suas obras literárias, mas não se empenharam em genuínas recolhas e estudos da memória coletiva.

Tentando conservar a autenticidade da voz do povo, só no seio da Geração de 70 surgiram, finalmente, os primeiros trabalhos etnográficos, em contacto direto com as populações, que se estendem até à atualidade. Como explica Maria Teresa Cortez:

Será sob o impulso da Geração de 70, a qual retomará (...) as preocupações sociais e também nacionalistas do Primeiro Romantismo, que o interesse pelo conto popular se enraíza e dá frutos. Esse interesse não tem agora um pendor privilegiadamente literário, como se verificara no Primeiro Romantismo (...), mas sim filológico, etnográfico (Cortez, 2001, p. 122).

Este foi o período dos mestres pioneiros da etnografia portuguesa, destacando-se Teófilo Braga (1843-1924), Adolfo Coelho (1847-1919), Consiglieri Pedroso (1851-1910) e José Leite de Vasconcelos (1858-1941). As suas recolhas e estudos no âmbito da Literatura Oral Tradicional desbravaram caminho, potenciando a evolução da perceção deste género literário dentro e fora da academia. Teófilo Braga, aclamado nos ramos da teoria e história literária, focou-se no estudo e recolha da poesia e dos contos populares. Adolfo Coelho, pai da filologia científica e dos estudos de literatura comparada portugueses, etnólogo e linguista, debruçou-se também sobre o estudo e recolha dos contos tradicionais e empenhou-se na sua renovação como leitura infantil e escolar. O historiador Consiglieri Pedroso foi cativado pela mitologia e superstições populares, tornando-se também recolector de contos tradicionais. Grande parte da investigação de José Leite de Vasconcelos “tem a particularidade de resultar de «trabalho de campo» — Teófilo Braga, Adolfo Coelho e Consiglieri Pedroso foram sobretudo investigadores de gabinete —, cabendo-lhe o mérito de inaugurar a pesquisa direta no nosso país” (Cortez, 2001, p. 125).

Também Carolina Michaëlis (1851-1925), filóloga consagrada, se dedicou à etnografia, em especial ao estudo dos romanceiros e dos adagiários. No final do século XIX e ao longo do século XX seguiram-se ainda trabalhos de etnólogos como Francisco Xavier d’Ataíde Oliveira (1842-1915), Santos Graça (1882-1956), Augusto César Pires de Lima (1883-1959), Jaime Lopes Dias (1890-1977), Jorge Dias (1907-1973), Ernesto Veiga de Oliveira (1910-1990), Manuel Viegas Guerreiro (1912-1997), Benjamim Enes Pereira (1928-2020), João David Pinto-Correia (1939-2018), Lourenço Fontes (1940), Alexandre Parafita (1956), entre outros.

Como descreve Viale Moutinho:

[E]m praticamente todas as regiões, com maior ou menor formação, surgiram etnógrafos preocupados em fazer recolhas sobre a sua aldeia, freguesia, comarca, publicando-as como podiam e respeitando, ou não, a fonética do informador. (...) [H]ouve ainda investigadores de outras áreas que encontraram materiais etnográficos e entenderam aproveitar para os resguardar do esquecimento (Moutinho, 2018, p. 23).

Também “[se criaram] revistas etnográficas de vários níveis em diversas épocas” e “multiplicaram-se os congressos”, mesmo durante o período negro de censura e opressão do Estado Novo. Graças a Manuel Viegas Guerreiro, com a colaboração de Jacinto do Prado Coelho, “o estudo da Etnografia entrou na Universidade Portuguesa, e hoje os centros de estudos tradicionais multiplicam-se” (Moutinho, 2018, p. 24).

Com os apoios estatais para o estudo, a preservação e o fomento da cultura, centenas de edições municipais e de juntas de freguesias, como a proposta nesta investigação, surgiram um pouco por todo o país. Essas, assim como as edições de várias instituições e por conta do autor, estão contabilizadas na pormenorizada *Bibliografia Analítica de Etnografia Portuguesa*, de Benjamim Enes Pereira. Também se tornou possível reeditar obras que já se encontravam inacessíveis, embora muitas vezes essas reedições fossem versões fac-similadas, de que são exemplo o *Folklore do Concelho de Vinhais* (1928-1938) do padre Firmino Martins e o *Cancioneiro de Arouca* (1960) de Vergílio Pereira.

Nas décadas de 40, 50 e 60 do século XX, caracterizadas por Viale Moutinho como “os eufóricos anos etnográficos” (Moutinho, 2018, p. 25), graças ao trabalho árduo e frequentemente voluntário de etnógrafos, imensas recolhas foram realizadas. Para tentar orientá-las e estabelecer critérios de investigação, Manuel Viegas Guerreiro criou o *Guia de Recolha de Literatura Popular*.

Desde então a investigação e publicação etnográfica tem continuado. Nas décadas de 80 e 90 do século XX, por exemplo, foram reeditadas coleções de vários contos recolhidos por etnógrafos oitocentistas, como Teófilo Braga e Adolfo Coelho, pelas Publicações Dom Quixote, na coleção Portugal por Perto. Ainda hoje existem vários centros de investigação com projetos nesta área, nomeadamente o Centro de Tradições Populares Portuguesas em Lisboa. Também os municípios têm vindo a promover publicações etnográficas, que salvaguardam o património imaterial da região.

Apesar do valor intrínseco da transmissão da Literatura Tradicional pela oralidade, são inegáveis as potencialidades que a invenção da tipografia por Gutenberg abriu para esta arte. Contudo, apesar do seu alcance inigualável, a letra impressa trouxe consigo um desafio com que a Literatura Tradicional, dada a sua natureza, não se deparara tanto antes: a censura.

Os contos tradicionais chegaram aos nossos tempos através de um processo seletivo que deixou para trás muita autenticidade popular, como realça Viale Moutinho: “as espécies que chegaram até nós são, sobretudo, as que não confrontam os princípios cristãos e podem



passar, sem preocupações de maior, para o campo da chamada Literatura Infantil. E apenas em recolhas de interesse mais científico ou mais obscuro, vamos encontrar textos que não se colocariam em mãos inocentes” (Moutinho, 2018, p. 31). Precisamente por este motivo, é relevante continuar a promover trabalho de campo, recolhas junto das comunidades, onde a transmissão persiste através da oralidade, resguardada da censura.

## 2.2 Apresentação deste projeto de edição e suas características

A população da Serra de São Domingos é uma pequena comunidade rural envelhecida, isolada do desenvolvimento tecnológico contemporâneo. Surpreendentemente, nunca foi foco de um estudo etnográfico até à data desta investigação, o que poderia colocar em risco de extinção muitos dos saberes aqui recolhidos. Urgia, portanto, um projeto desta natureza que salvasse estes textos do esquecimento.

Este projeto de edição propõe dar a conhecer as palavras ancestrais preservadas na memória destas gentes, possibilitando a apreciação da sua identidade e a procura de paralelismos entre esta e outras povoações de outras épocas e regiões, através da comparação com outras recolhas etnográficas.

O principal valor desta proposta reside na preservação de saberes tradicionais com rigor científico e, simultaneamente, na sua disponibilização e adequação ao público em geral. A proteção deste conhecimento ancestral, tão característico de cada povoação, é urgente perante a ameaça de fenómenos de globalização que extinguem modos de vida e desenraízam as novas gerações. Como faz notar Alexandre Parafita: “Cada povo procura marcar a sua diferença e encontrar-se com as suas raízes, a sua identidade, perante as tendências homogeneizadoras da modernidade” (Parafita, 2006, p. 57). A Literatura Oral Tradicional é uma das ferramentas que possibilita essa autodescoberta e diferenciação, pelo que desperta o interesse não só de estudiosos da área, mas de toda a comunidade regional e até nacional.

Os textos compilados nesta obra pertencem, então, a essa tão preciosa quanto frágil Literatura Oral Tradicional, definida por Alexandre Parafita do seguinte modo:

nos estudos etnológicos, o conceito de tradição oral é, geralmente, entendido como a transmissão de saberes feita oralmente pelo povo, de geração em geração, saberes que tanto podem ser os usos e costumes das comunidades, como podem ser os contos populares, as

lendas, os mitos e muitos outros textos que o povo guarda na memória (provérbios, orações, lengalengas, adivinhas, cancioneros, romanceiros, etc.) (Parafita, 2006, p. 57).

Na atualidade, graças às convenções da UNESCO no domínio cultural, que permitem a nomeação de *masterpieces* de património oral e intangível como património da humanidade, estes saberes populares, designados por “património imaterial”, têm sido progressivamente reconhecidos, protegidos e valorizados mundialmente. Esta entidade tem assumido como uma das suas prioridades a defesa da diversidade cultural. Os países desenvolvidos têm, por isso, procurado criar programas nacionais de apoio ao levantamento, classificação, estudo e preservação do património imaterial. Como relembra Margarida Freire Moleiro:

o valor da diversidade cultural (reconhecido pela UNESCO) é, nas sociedades pós-modernas, a base para o reconhecimento do direito à identidade cultural e multicultural na nova arquitetura global. As novas políticas (...) consagram valores emergentes como a diversidade cultural, para cimentar o desenvolvimento cultural a par do desenvolvimento dos mercados, da inovação tecnológica, da criação de riqueza e emprego (Moleiro, 2014, p. 78).

O património imaterial é reconhecido como o conjunto de vivências e manifestações culturais fundadas na tradição de um povo. Difere da cultura material no suporte, pois não há uma estrutura física nas suas obras de arte; estas sustentam-se apenas na memória de um povo e na prática repetida. Essa é a fonte da sua extrema fragilidade e conseqüente necessidade de conservação.

Muitos cenários rurais e tradicionais presentes nestes textos já desapareceram ou estão em vias disso, apenas através das palavras dos antigos os podemos recordar. Sem o registo imortalizador dessas palavras, muitas realidades do passado serão totalmente esquecidas. Desfolhadas, pastoreios, matanças do porco, serões à lareia, falares regionais, medicina e mitologia popular, entre muitas outras tradições mencionadas ao longo deste trabalho, já não pertencem à vida das grandes metrópoles, estão a abandonar também os espaços rurais e em breve só constarão da literatura. Os hábitos de transmissão oral morreram

pelo que, sem consultar as últimas testemunhas-vivas de outros tempos e sem compilar os seus saberes através de publicações em livro, as gerações futuras perderão o acesso a todo esse conhecimento. Nas palavras de João Torrão: “só a edição (...), neste âmbito específico da memória e da identidade locais, permite retirar do olvido uma parte substancial da história local, garantindo, de forma segura, a sua transmissão às gerações vindouras” (Torrão, 2014, p. 14).

A publicação de livros de origem e temática local é ainda uma ferramenta essencial para, como refere Margarida Moleiro, permitir a uma comunidade “expressar as suas maneiras de sentir o mundo, de olhar para o seu território e para aqueles que lá vivem, de recordar o passado daquela terra e dos seus conterrâneos. (...) A edição local é (...) um espaço privilegiado para o desenvolvimento de construções identitárias” (Moleiro, 2014, p. 73).

No desenvolvimento deste projeto ter-se-á o cuidado de ser o mais fidedigno possível aos textos originalmente recolhidos, evitando reescritas drásticas ou censura, fazendo adaptações apenas para embelezar ligeiramente o discurso e facilitar a compreensão. O objetivo é providenciar a experiência genuína da tradicionalidade da Serra de São Domingos. Os textos recolhidos serão precedidos de uma breve introdução teórica e acompanhados de pequenas reflexões interpretativas, fotografias e ilustrações para deleite dos leitores mais curiosos.

Optar pela edição municipal pareceu-me o mais adequado para este projeto, dado que “a edição municipal privilegia, muitas vezes, a memória e a identidade locais bem como a defesa do património” (Torrão, 2014, p. 13), sendo esses precisamente os focos da obra que proponho. As câmaras municipais têm um papel fundamental na preservação da cultura local e os seus orçamentos incluem sempre despesas com ações e projetos culturais desta natureza, o que poderá permitir que esta publicação seja financiada municipalmente sem intuídos comerciais. Esta obra teria então como principal propósito a divulgação e enaltecimento das tradições do município e poderia ser oferecida pelas instituições públicas à comunidade local ou a visitantes, ou então poderia ser vendida a um preço simbólico.

Os destinatários desta obra coincidem também com os destinatários da generalidade das publicações municipais, sendo estes, segundo João Torrão:

habitantes locais, entenda-se aqui os que nasceram e vivem no município (...)

as pessoas que nasceram no município, mas depois foram viver para outro lado (...), [sem] nunca [cortarem] as suas raízes: para estes as edições municipais podem funcionar quase como um cordão umbilical que continua a levar-lhes o alimento natal;

as pessoas que, não tendo nascido no município, para aí vieram viver: neste caso, este tipo de edições, ao consolidar a memória e a identidade locais, poderá servir de facilitador na sua integração;

finalmente, todo o grupo de estudiosos ou simples curiosos da história local para quem fica disponível uma quantidade enorme de material que potenciará o seu conhecimento e o seu estudo (Torrão, 2014, p. 13).

A decisão de apostar primordialmente num suporte em papel e só mais tarde, se for oportuno, considerar uma edição digital, vai ao encontro dos hábitos dos municípios, visto que “as comunidades municipais continuam a ter uma clara preferência pela edição em papel (...) [visto que] a edição municipal destina-se, prioritariamente, a um público que, no seu conjunto, ainda não é um utilizador muito habitual do mundo digital” (Torrão, 2014, p. 10). Além disto, “sobretudo no que respeita à edição institucional, coloca-se a questão da «perenidade vs efemeridade» dos conteúdos: manterá a obra editada em suporte digital o peso simbólico de marco, de eternização através do cunho no papel, da edição enquanto memória?” (Moleiro, 2014, p. 76).

Ainda assim, a adaptabilidade dos editores às tendências tecnológicas atuais é indispensável, pelo que uma posterior edição digital poderá aumentar o alcance desta publicação e desbravar caminho na modernização da edição municipal. Como defende Margarida Freire Moleiro:

aos editores cabe reinventar a atividade editorial aproveitando os benefícios e as potencialidades do digital (...) A expansão global [de] instrumentos de comunicação baseados em conteúdos digitais permite que «o pequeno seja o novo grande». Sabendo que a sociedade de leitores está cada vez mais fragmentada e que a edição local representa um

desses fragmentos, não será vantajoso para (...) os editores institucionais locais a abertura aos novos suportes de edição digital e à sua dimensão global?” (Moleiro, 2014, pp. 75-76).

A colaboração entre investigadores e municípios em projetos como este é usual, natural e mutuamente benéfica, pois as realidades locais interessam à academia e a promoção regional interessa às políticas municipais.

### 2.2.1 Dados Fundamentais da Obra

Categoria: Livro em suporte de papel

Título: *Segredos da Serra*

Subtítulo: *Literatura Tradicional da Serra de São Domingos*

Local de edição proposto: Sertã

Editores propostos: Câmara Municipal da Sertã

Formato proposto: A5 (20,7 cm de altura por 14,4 cm de largura)

Número de páginas aproximado: 112 + capa/contracapa

Capa: mole, reforçada com badanas (11 cm), papel Cromocard 240 gramas, plasticizada a brilho

Cores da Capa: 4/0 cores

Papel do Miolo: Couché Semimate 150 gramas

Cores do Miolo: 4/4 cores

Acabamento: Cozido e Colado

Organização do conteúdo: Divisão em sete partes - Introdução; Cantigas; Poesia mágico-religiosa; Contos; Lendas; Casos “Acontecidos” e Lugares Mágicos; Práticas Rituais

Resumo do conteúdo da obra: Breve introdução teórica acerca da Literatura Oral Tradicional portuguesa, seguida de uma compilação de textos literários tradicionais recolhidos e adaptados para publicação, devidamente classificados. Os textos serão acompanhados por uma curta reflexão interpretativa com curiosidades de interesse para o público em geral, mapas da região, fotografias que retratem o cenário local e pequenas ilustrações associadas aos elementos sobrenaturais do imaginário popular.

Estimativa de custos para 500 exemplares: cerca de 1345 euros - Orçamento pedido à Gráfica Diário do Minho (cf. Anexo 4)

### 2.3 Proposta de *design* para a obra *Segredos da Serra*

Apesar de toda a evolução que o *design* editorial sofreu ao longo dos tempos, passando da disposição de meros retângulos de texto em páginas impressas até à adaptação de conteúdo ao dinâmico universo digital, o principal objetivo mantém-se: comunicar eficazmente uma ideia ou história, cativando os leitores através de uma apresentação cuidada de palavras e elementos visuais. O *design* editorial pretende cunhar uma obra, atribuindo-lhe uma personalidade e expressividade únicas capazes de atrair e reter os leitores. Contudo, simultaneamente, o *design* editorial deve estruturar o conteúdo da obra de forma clara para facilitar a sua compreensão. O resultado de um trabalho de *design* editorial é, portanto, útil e informativo, mas também um objeto de deleite.

O foco desta proposta de *design* será a obra impressa. Contudo, não se pode deixar de salientar a importância da publicação digital na atualidade, que abre novas e interessantes oportunidades para o ramo editorial. *E-books*, *websites*, *blogues*, redes sociais e aplicações para telemóveis são ferramentas de publicação e divulgação que não devem ser descartadas, especialmente num momento em que a grande maioria da população utiliza constantemente os seus dispositivos eletrónicos (em especial os telemóveis, embora também tablets e computadores). Esta ligação constante ao mundo digital pode possibilitar uma extensão do alcance de uma obra, que atingiria apenas parte do público se seguisse somente a publicação tradicional em papel.

Assim, embora esta seja uma proposta de edição de uma obra impressa, patrocinada pela Câmara Municipal da Sertã – dadas as vantagens neste caso específico, como veremos na análise SWOT – deixa-se em aberto a possibilidade da sua adaptação futura a outros canais de comunicação mais favoráveis à realidade contemporânea.

O *design* de uma proposta editorial deve ter em conta vários elementos, como as paletas de cores, a tipografia, a utilização e o tratamento de imagens, entre outros. A conjugação destes cria uma identidade visual característica de cada obra. Dependendo da publicação, o *design* adotado pode ser conservador ou vanguardista. *Designs* conservadores procuram a harmonia, enquanto *designs* vanguardistas tentam trabalhar com o caos, sendo o seu confronto semelhante ao dos classicistas e românticos na arte não aplicada. Movimentos tradicionais acreditavam que a harmonia no *design* era atingida através de: equilíbrio dos espaços em branco e preenchidos; tamanho pequeno do corpo de texto; margens e espaçamento entre linhas adequados, suficientes para facilitar a leitura sem chamar a

atenção; títulos na mesma fonte, com um peso superior e um tamanho ligeiramente superior ao do corpo de texto. Num *layout* que siga estes princípios, a sensação de regularidade e simetria é evidente. Este tipo de *design* é frequentemente utilizado em livros (Caldwell, Zappaterra, 2014, p. 139).

Porém, os leitores contemporâneos estão tão habituados a uma cultura visual rica, proveniente da televisão, *internet* e cinema, que aceitam com facilidade elementos assimétricos e aparentemente caóticos no *design* editorial, como misturas de fontes e formas. Por isso, há uma tendência na atualidade para uma fusão de componentes tradicionais e vanguardistas nas mesmas publicações, com o objetivo de criar *designs* mais cativantes para os leitores (Caldwell, Zappaterra, 2014, p. 140).

Comercialmente, na edição de livros, os *designs* tradicionais são a norma, são os que trazem resultados garantidos, não chocam os leitores, são familiares e adequam-se à imagem da maioria das editoras e temas. Os prêmios e reconhecimentos, no entanto, são sempre atribuídos a *designs* inovadores vanguardistas, que testam novas ideias que poderão ou não vir a ser incorporadas nas publicações *mainstream*.

Para a obra *Segredos da Serra: Literatura Tradicional da Serra de São Domingos*, proponho um *design* tradicional, o mais adequado à temática da obra, tão focada na valorização da tradição, e ao público-alvo, que pode não estar familiarizado com a vanguarda. Mantendo a tradicionalidade, pretendo criar um *design* criativo e atrativo que una texto, ilustração e fotografias de uma forma harmoniosa.

Ao longo desta proposta editorial procurou-se aplicar ao máximo os quatro princípios básicos do *design*, fundamentais na criação de uma obra de qualidade: contraste, repetição, alinhamento e proximidade.

Criar contraste evita que elementos na página sejam demasiado similares sem serem exatamente iguais, o que confundiria o leitor. Se os elementos do *design* (fontes, cores, tamanhos, espessuras, formas, espaços) não são os mesmos, então devem ser bastante diferentes. O contraste também cativa o leitor e torna a obra apelativa. Ao longo de uma obra devem ser repetidos elementos como cores, formas, texturas, espaçamentos, espessuras, fontes, tamanhos, gráficos, seguindo uma determinada lógica. Essa repetição cria organização e coesão que fortalecem a unidade da obra. Nada no *design* pode ser colocado arbitrariamente, pelo que a posição dos elementos na página deve obedecer a princípios facilmente identificáveis e constantes. O alinhamento dos elementos cria uma aparência

*clean* e sofisticada. Por fim, elementos que estabelecem relações entre si devem ser agrupados, criando uma clara unidade visual. A proximidade entre elementos logicamente associados auxilia na organização da informação, criando uma estrutura clara que facilita a apreensão (Williams, 2004, p. 13).

O esforço consciente para a criação de uma ordem significativa é essencial no *design* gráfico, pois a hierarquia visual controla a forma como uma mensagem é transmitida e o seu impacto. Sem hierarquia, a comunicação gráfica seria desinteressante e de navegação difícil. A hierarquia pode ser expressa visualmente através da variação de escalas, valores, cores, espaçamento, disposição, entre outros sinais, pelo que esses foram aplicadas no decorrer do *design* deste projeto (Lupton, Phillips, 2008, p. 115).

### 2.1.1 Formato e Papel

O formato de uma obra é definido pelo tamanho e pela forma de uma página. Os leitores contemporâneos preferem publicações portáteis, pelo que o formato tende a ser pequeno. Apesar do seu tamanho, o *design* das obras deve conseguir equilibrar o texto com espaço em branco, imagens ou outros elementos gráficos.

A escolha do formato de uma publicação em papel não pode ter apenas uma motivação estética, deve ter sempre em conta fatores como o custo da impressão, a impressora, o tamanho do papel, a função da obra e o seu conteúdo (número de páginas).

Até o tipo de papel escolhido tem consequências, a qualidade de uma obra é frequentemente julgada pelo leitor através do seu papel, peso e acabamentos (Caldwell, Zappaterra, 2014, p. 143). Apesar de muitas vezes negligenciada, a escolha do papel a utilizar é vital, não só por motivos estéticos, mas também porque afeta o resultado físico da expressão dos conteúdos. Papeis revestidos refletem melhor a luz e absorvem menos a tinta, o que confere maior detalhe a imagens. Já papeis sem revestimento são mais suaves, tornam o texto mais fácil de ler e funcionam bem com ilustrações. Papeis brilhantes são utilizados em publicações com muitas imagens de alta qualidade, devido ao seu realce da cor, mas, como refletem muito a luz, dificultam a leitura de textos longos e como são sujeitos a muitos tratamentos, a sua durabilidade e capacidade de absorver a tinta são prejudicadas. Já os papeis mate são melhores para impressões em frente e verso, com muitas reproduções a alta velocidade. Papeis grossos são associados a livros de melhor qualidade, ou artísticos, contudo papeis mais finos também podem transmitir sensações de luxo graças a outras



propriedades, como a densidade, o brilho e o revestimento. O nível de opacidade do papel determina se é possível ver o que foi impresso no outro lado de uma mesma folha quando a luz o atravessa. Deve-se tentar minimizar o mais possível a transparência do papel, pois esta pode confundir a leitura, especialmente em publicações com *layouts* assimétricos. Papeis pesados podem ser considerados mais luxuosos, contudo pecam por diminuírem a portabilidade das obras.

Provas impressas no papel escolhido são a melhor forma para testar a qualidade da impressão e cor antes da reprodução final da obra.

Para a obra *Segredos da Serra: Literatura Tradicional da Serra de São Domingos*, proponho um papel Couché Semimate de 150 gramas, pois é um papel de alta qualidade e aparência sofisticada, indicado para a impressão de obras que contêm composições fotográficas, pois preserva a vivacidade da cor. O facto de ser semimate permite que o seu brilho seja mais reduzido do que o de um papel brilhante, não perturbando a leitura. A sua espessura evita a transparência das folhas e diminui a fragilidade da obra, mantendo a sua maleabilidade.

### 2.1.2 Capa e Contracapa

Sendo o elemento de *design* que potencia o primeiro contacto entre o leitor e a obra, a capa deve ser desenvolvida com um cuidado especial e transmitir imediatamente a imagem desejada. A sua importância é fulcral. Se a capa for capaz de despertar o interesse e conduzir à interação, nasce um potencial leitor e, conseqüentemente, comprador. No caso das publicações digitais, a capa funciona ainda como um portal interativo que transporta o utilizador para o conteúdo. Expressando a identidade da obra, a capa é como uma ponte que, de uma forma imediata e concisa, transporta os principais valores do conteúdo para o leitor.

As funções da capa são de tal modo fundamentais que o seu sucesso ou insucesso é um dos principais fatores que condiciona as vendas de uma obra. A capa deve destacar-se das restantes que com ela estão em competição nas prateleiras das livrarias, expressar claramente o teor da obra e despertar a curiosidade dos potenciais leitores. A sua enorme influência no resultado económico de uma obra leva os editores e *designers* a investirem muito tempo, financiamento e energia na sua construção. Uma das estratégias mais utilizadas no *design* de capa é pensar nela e trabalhá-la como se se tratasse de um poster: tem de ser capaz de atrair o olhar e ter valor por si só (Caldwell, Zappaterra, 2014, p. 64).

Várias são as abordagens possíveis no *design* de uma capa, estas podem ser categorizadas em: figurativas, abstratas e baseadas em texto. As capas figurativas são as mais tradicionais, umas vezes recorrendo a fotografias, outras a ilustrações. Apesar de comuns, as capas figurativas podem e devem ter a sua própria originalidade, desafiando por vezes as noções do que é aceitável, popular ou comercial. A utilização de montagens, por exemplo, é um método antigo que pode surpreender o leitor, criando metáforas e comentários à obra sem recorrer à linguagem.

Uma das principais regras a seguir no *design* de uma capa é ter sempre em conta os interesses do leitor e utilizá-los para estabelecer uma conexão com ele, o que obriga a pesquisa e estudo do perfil do público-alvo. As imagens escolhidas, no caso das capas figurativas, são o primeiro e principal meio para criar essa ligação, contudo, é preciso não esquecer que o formato, a tipografia, as cores e a própria organização da capa podem também auxiliar esse processo (Caldwell, Zappaterra, 2014, p. 64). É ainda relevante não esquecer que o *design* da capa e da contracapa, geralmente realizados em simultâneo, tendem a dialogar entre si.

Recorre-se a capas abstratas quando não se pretende ser transparente com o leitor, obrigando-o a refletir e a criar a sua própria interpretação. As capas de obras de carácter mais erudito tendem a ser propositadamente opacas. Capas baseadas em texto, apesar de mais raras, também podem ser utilizadas, especialmente porque determinadas mensagens têm mais impacto ou até só conseguem ser transmitidas com clareza através de linguagem verbal. Todavia, tendo em conta a nossa cultura contemporânea, que tanto se foca no visual, o seu uso é cada vez mais raro (Caldwell, Zappaterra, 2014, p. 66).

Tendo isto em conta, tornou-se evidente que o *design* de uma capa figurativa seria o mais adequado para a obra proposta neste trabalho, pois o apelo visual e a transparência da mensagem são essenciais. A obra *Segredos da Serra: Literatura Tradicional da Serra de São Domingos* terá por isso uma conjugação de tipografia, gráficos e ilustrações figurativas facilmente legíveis.

Abordando a importância fundamental da cor no *design* gráfico, Ellen Lupton e Jennifer Phillips salientam que a cor pode transmitir emoções, descrever a realidade ou codificar informação (Lupton, Phillips, 2008, p. 71). Palavras como “sombrio”, “neutro” ou “brilhante” fazem-nos pensar imediatamente em determinadas cores, paletas que estabelecem relações entre si. Os *designers* utilizam cores para destacar elementos (sinais de

aviso) e para fazer outros desaparecer (camuflagem). A cor serve para distinguir e conectar, para realçar e esconder.

Quando se inicia o *design* de uma capa, a escolha das cores a utilizar tem sempre várias consequências. Algumas regras para criar um *design* harmonioso são básicas, como evitar colocar cores análogas sobrepostas e utilizar antes cores complementares, contudo outras são seguidas pelos editores e *designers* com base no simbolismo e no impacto emocional que cada cor, supostamente, tem. Apesar de a interpretação de cada cor estar associada a memórias pessoais, é defendida uma certa psicologia cultural da cor que, obviamente, nem sempre tem os resultados esperados (Caldwell, Zappaterra, 2014, p. 72).

Segundo esta psicologia cultural da cor, o preto pode ser visto como erótico, autoritário, poderoso, ameaçador, misterioso, depressivo, sorumbático ou intemporal. É uma cor complexa que, frequentemente, transmite várias destas sugestões ao mesmo tempo. Tendo em conta as suas associações à morte e à tragédia nas sociedades europeias, os *designers* tendem a evitar utilizá-lo predominantemente nas capas.

O branco, quase tão complexo como o preto, evoca inocência, pureza, riqueza e saúde, mas também pode ser visto como estéril, neutro, apático e desinteressante. Já o vermelho é vibrante, chama a atenção de tal forma que elementos de outras cores se podem tornar quase invisíveis nas páginas e já foi comprovado que provoca respostas emocionais fortes nas pessoas, estimulando o aumento do ritmo cardíaco e respiratório (Caldwell, Zappaterra, 2014, p. 72).

O azul transmite calma e tranquilidade, contudo, também pode parecer frio e deprimente. O verde é a cor mais fácil de processar para o olho humano, é sereno, refrescante. Como evoca a natureza, o verde provoca muitas associações positivas e, quando em tons escuros, relembra riqueza e poder.

Pelo contrário, o amarelo é a cor mais difícil de processar pelo olho humano, é demasiado intenso e leva os observadores a desviar o olhar, pelo que se trata de uma escolha arriscada e pouco popular para o *design* de capas. A sua utilização tende a ser comedida. Já o roxo pode evocar luxo, riqueza, romance e sofisticação, mas pode também ser visto como excessivamente feminino e de gosto duvidoso.

Outra cor com ligações à natureza é o castanho, quando em tons claros parece genuíno, quando em tons escuros relembra madeira ou pele. É muito utilizado em obras cujo público-alvo é masculino (Caldwell, Zappaterra, 2014, p. 72).

É, contudo, necessário ter em atenção os avisos transmitidos por Ellen Lupton e Jennifer Phillips relativamente à interpretação internacional da cor: os significados desta variam muito de cultura para cultura (Lupton, Phillips, 2008, p. 71). As cores podem ter conotações muito diferentes consoante a sociedade onde são observadas. Por exemplo, no Ocidente, o branco simboliza pureza, mas é a cor do luto nas sociedades orientais. Já o vermelho utilizado pelas noivas japonesas é considerado atrevido e erótico na Europa e nos Estados Unidos. Também é preciso perceber que as cores entram e saem de moda ao longo do tempo, existindo indústrias especializadas na criação e previsão de tendências. A utilização da cor no *design* é, portanto, mais complexa do que aparenta.

Tendo tudo isto em conta, foi decidido imediatamente que esta proposta editorial teria o seu *design* baseado numa das seguintes cores: preto, azul, verde ou roxo. Querendo evocar um cenário serrano, a paleta de cores escolhida inspirou-se em fotografias de serras, onde abundam verdes e azuis (cf. Anexo 3.1.2).

Depois da realização de testes práticos, criaram-se duas versões da capa e da contracapa, uma em tons de azul e outra em tons de verde (cf. Anexo 3.1.3 e 3.1.4), tendo sido escolhida a azul (Azul básico: C=86 M=48 Y=37 K=24 ; Azul mais claro: C=37 M=15 Y=10 K=0 ; Azul mais escuro: C=97 M=65 Y=50 K=54) como final por ser a mais agradável e adequada ao tema. Esta paleta de cores será utilizada ao longo de toda a publicação, mantendo a congruência no *design*.

A ilustração desta proposta de capa, selecionada de entre as imagens com licenças *Creative Commons*, é uma silhueta que contém simultaneamente vários elementos com simbologias fulcrais na obra: a vegetação, as montanhas, o lobo e a lua. A vegetação e as montanhas representam a paisagem da Serra de São Domingos, uma região claramente montanhosa e, por isso, isolada, em comunhão com a natureza. O lobo a uivar e a lua remetem para as muitas superstições tradicionais associadas à noite, a animais ferozes e a entidades sobrenaturais que abundam nos textos recolhidos. O facto de a ilustração ter contornos difusos e ser pouco pormenorizada combina com a ideia de mistério e misticismo que se pretende transmitir também a partir do título *Segredos da Serra*. Contudo, o seu estilo gráfico, baseado na simplicidade das formas, manchas e cores, também a torna numa ilustração perfeitamente adequada ao *design* contemporâneo.

O *design* desta proposta de capa foi inspirado no *design* das capas das obras da *Cambridge Library Collection* (cf. Anexo 3.1.1), procurando manter uma sobriedade

característica da valorização de temáticas tão importantes como a preservação do património imaterial de um povo. A ilustração escolhida, contudo, torna o *design* menos tradicional do que o da fonte de inspiração utilizada e, por isso, mais atrativo para um público leitor contemporâneo.

Tal como ocorre nas capas da *Cambridge Library Collection*, foi decidido que se utilizaria apenas uma fonte na capa, sendo essa serifada, dada a imagem clássica, intelectual e majestosa que fontes serifadas transmitem. A hierarquia entre o título e os restantes elementos tipográficos foi criada colocando apenas o título integralmente em caixas altas/versais e variando o tamanho da fonte, sendo este progressivamente reduzido consoante a informação se torna menos relevante. O título é, por isso, o elemento mais destacado, a tamanho maior (40 pt), seguido do subtítulo (20 pt). O nome da recolectora (14 pt) foi separado do título e do subtítulo através de um elemento gráfico (linha) que não só cria um arranjo estético agradável, como também facilita a organização da informação. Na capa é de realçar ainda o símbolo da Câmara Municipal da Sertã, cujas cores combinam perfeitamente com a ilustração seleccionada.

A contracapa repete alguns elementos da capa, nomeadamente as cores, a fonte, uma ilustração-silhueta e uma caixa onde surge o texto, de forma a manter a harmonia e coerência no *design*. Há um alinhamento entre o texto da capa e a sinopse da contracapa. A ilustração seleccionada para a contracapa pretende, uma vez mais, criar uma atmosfera de secretismo e remeter para as lendas da região baseadas em aves de mau agouro.

### 2.1.3 **Lombada**

Apesar de poder passar despercebida para o público em geral, *designers* especializados em livros reconhecem o valor da lombada: quando os livros estão arrumados nas prateleiras, com a capa escondida, essa torna-se na parte mais visível. O espaço disponível numa lombada é reduzido, por isso deve ser aproveitado para evidenciar informações essenciais como o título, o subtítulo, o nome do autor e a editora, além de pormenores de valor puramente estético. A hierarquia entre estes elementos deve ser reforçada através da utilização de diferentes fontes ou da mesma fonte com pesos e tamanhos variados.

Na lombada da obra *Segredos da Serra* foram incluídas as seguintes informações, por ordem de cima para baixo: título, subtítulo, nome da recolectora e símbolo da Câmara

Municipal da Sertã. Embora a fonte e o tamanho de cada um destes elementos sejam sempre os mesmos (Garamond, 10 pt), foi criado contraste entre o título e o subtítulo aumentando o peso do título para bold e mantendo-o em caixas altas/versais. Foi utilizada a orientação americana para lombadas, pois esta facilita a leitura das informações presentes na lombada quando o livro está pousado com a capa voltada para cima.

#### 2.1.4 Tipografia

A tipografia é a base de todo o *design* editorial, mesmo em publicações digitais, pelo que deve exprimir claramente a hierarquia dos vários elementos de um texto. Destacando ou atenuando elementos, o *design* influencia, sem dúvida, o trajeto de leitura de uma página. As fontes escolhidas podem transmitir ao leitor ideias ou de intemporalidade ou de contemporaneidade. Procurando uma ideia de intemporalidade, no *design* da obra *Segredos da Serra* optou-se por utilizar maioritariamente uma fonte serifada. Depois da realização de testes práticos, foram encontradas duas fontes serifadas cuja elegância pareceu adequada a este projeto: Baskerville e Garamond (cf. Anexo 3.1.4 e 3.1.5). Ambas estas fontes têm uma boa legibilidade, são populares no *design* gráfico e adequadas para a impressão de texto contínuo em livros. Por motivos puramente estéticos, a escolha final para o *design* desta obra foi a Garamond. Esta fonte, cujo nome é uma homenagem a Claude Garamond, um tipógrafo francês que viveu entre os séculos XV e XVI, é considerada humanista/renascentista e é resultado de uma recuperação contemporânea da fonte utilizada por ele, adaptada para as novas tecnologias e para os requisitos de clareza e uniformidade do *design* atual (Lupton, 2004, p. 15).

O título estabelece um diálogo entre a obra e o leitor, evocando interesses, valores e referências culturais que lhe são próximos, por isso o seu posicionamento e tratamento é vital para o seu realce. Costuma ser o elemento tipográfico de maior tamanho numa página. Na obra *Segredos da Serra* o título foi escolhido não só devido à aliteração nas palavras “segredos” e “serra”, mas sobretudo porque a palavra “segredos”, remetendo para informação desconhecida, escondida, talvez mesmo proibida, desperta a curiosidade do leitor e tem uma clara conexão com esses saberes ancestrais quase perdidos.

Os subtítulos que surgem em novas secções e subdivisões de capítulos são úteis para quebrarem longas e densas paredes de texto que poderiam desmotivar o leitor, além de evidenciarem as partes do texto que abordam determinados assuntos e onde surgem

alterações de tópicos, facilitando a navegação. No *design* da obra *Segredos da Serra*, para auxiliar o leitor na utilização do livro, optou-se por dividir o texto em sete partes lógicas, individualizadas através de separadores com um arranjo estético particular (cf. Anexo 3.1.8.): Introdução; Cantigas; Poesia Mágico-religiosa; Contos; Lendas; Casos “Acontecidos” e Lugares Mágicos; Práticas Rituais. Cada um dos *spreads* separadores tem como cor de fundo o azul mais escuro da paleta de cores escolhida anteriormente (C=97 M=65 Y=50 K=54), para que o início de uma nova parte seja facilmente identificável pelo leitor, contrastando com os restantes *spreads* de fundo branco do miolo. Esses separadores contêm a repetição de elementos gráficos já encontrados na capa/contracapa, como a caixa retangular na página da esquerda e a linha sob o título de cada parte na página da direita. A maior novidade nesses separadores é a inclusão de fotografias que ilustram um pouco do cotidiano da população da Serra de São Domingos. As fotografias foram convertidas para preto e branco, pois eram demasiado coloridas; dada a proximidade a outros elementos coloridos, como o fundo do *spread* e o texto, criava-se uma certa poluição visual. A preto e branco as fotografias ficam em harmonia com a restante paleta de cores e, além disso, tornam a composição mais sóbria, artística, e remetem para o passado.

Painéis ou caixas com informações extra, como factos, estatísticas e curiosidades, surgem por vezes associados ao texto principal e devem ser distinguidos deste recorrendo, por exemplo, à tipografia, seja através de fontes não serifadas, do tamanho ou da cor. Neles, as frases costumam ser mais curtas, com a informação até organizada por pontos ou em listas. Na obra *Segredos da Serra*, propõe-se a criação de caixas que auxiliem o leitor na interpretação dos textos recolhidos e apresentem algumas curiosidades. Para distinguir estas informações do corpo de texto, foram criadas molduras para as caixas e foi escolhida a fonte não serifada Myriad que contrasta com a fonte serifada Garamond (cf. Anexo 3.1.9.).

Apesar do seu diminuto tamanho, as legendas criam pontes entre as imagens e o texto, pelo que o seu *design* também deve ser bem construído. No entanto, nem sempre é relevante incluir legendas nas imagens: estas podem ser utilizadas como elementos meramente decorativos ou o seu sentido poder ser depreendido do texto. Ainda assim, é essencial incluir sempre os créditos de qualquer imagem utilizada numa publicação, seja para um fotógrafo, seja para o banco de imagens que a forneceu. Os créditos costumam surgir verticalmente laterais às imagens. Quando aparecem, as legendas são colocadas perto ou sobre as imagens, justificam a sua presença e apresentam a sua relação com o texto. No

caso de existirem várias imagens para legendar, estas podem ser numeradas e surgirem numa lista de legendas. Na obra *Segredos da Serra* as imagens incluídas, tanto ilustrações como fotografias, terão uma função maioritariamente estética, pelo que, na generalidade, não serão legendadas. Serão incluídas apenas legendas em documentos onde estas sejam relevantes, nomeadamente mapas da região. Como as fotografias incluídas em *Segredos da Serra* têm todas a mesma autoria, os créditos destas surgirão na ficha técnica da obra.

Há uma diferença fundamental entre as publicações impressas e digitais que condiciona toda a abordagem tipográfica: a forma como o olho humano lê num ecrã é muito distinta da maneira como lê em papel. O brilho, o contraste e a calibração do ecrã podem desfocar as letras e dificultar a sua leitura, que depende da luz emitida. No caso do papel, o olho vê as letras impressas num fundo naturalmente branco que reflete a luz. Assim, as fontes ideais para a leitura digital são muito distintas das melhores fontes para leitura em papel. Para leitura em papel, dá-se primazia às fontes serifadas, enquanto as fontes não serifadas são as prediletas para leitura digital. Tendo em conta a natureza desta publicação, decidiu-se que as fontes selecionadas para o corpo de texto seriam serifadas, para facilitar uma leitura prolongada em papel. Posteriormente, decidiu-se que a fonte serifada Garamond seria a principal no *design* da obra *Segredos da Serra*, devido à sua legibilidade, elegância, intemporalidade e popularidade (cf. Anexo 3.1.9).

Apesar de estarem habituados a longos blocos de texto de *layout* pouco variável, os leitores podem sentir-se desmotivados se a tipografia escolhida for demasiado pequena e densa, tornando-se difícil de ler. Facilitar a leitura deve ser a maior preocupação a ter aquando da escolha da fonte a utilizar no corpo de texto. Não podemos esquecer: comunicar eficazmente a mensagem é a principal função do *design* editorial. Só depois de garantir a legibilidade se pode procurar criatividade na tipografia.

Em texto longo impresso é essencial utilizar fontes serifadas, às quais o leitor está mais habituado, fontes não serifadas podem apenas surgir em textos curtos para oferecer uma certa variação visual. Fontes serifadas transmitem uma sensação mais formal e intemporal, enquanto fontes não serifadas são mais informais e contemporâneas. Fontes curvilíneas e fluídas, como as dos manuscritos, transmitem sensações mais suaves, enquanto fontes mais angulares retas, como as góticas alemãs, são mais austeras. Ambos estes exemplos são, contudo, desadequados para o corpo de texto, por serem demasiado complexos e difíceis de ler, especialmente em tamanhos pequenos.



O texto pode ser orientado à esquerda, centrado ou orientado à direita, sendo a orientação à esquerda a mais comum, pois texto centrado ou orientado à direita cansa a visão ao longo do tempo. Para facilitar a leitura, também é frequente acrescentar espaçamento extra entre parágrafos e entradas de parágrafo, o que é visualmente mais agradável e quebra longos blocos de texto. Na prosa recolhida para a obra *Segredos da Serra*, foram utilizadas entradas de parágrafo na proposta de paginação do miolo (cf. Anexo 3.1.9.) e o corpo de texto foi maioritariamente orientado à esquerda, como é tradicional.

Para manter a harmonia no *design*, é ainda importante estar atento às linhas viúvas (última linha de um parágrafo impressa sozinha numa nova página) e às linhas órfãs (primeira linha de um parágrafo impressa sozinha no final de uma página), evitá-las e corrigi-las sempre que aparecerem. O ideal é ter sempre duas ou mais linhas de um parágrafo no início de uma nova página ou no final de outra. O facto de na obra *Segredos da Serra* a prosa ser constituída por parágrafos muito curtos, como é costumeiro na literatura tradicional, facilitou este trabalho.

As capitulares são letras maiúsculas em fontes elaboradas utilizadas em algumas obras para indicar o início de um capítulo, podendo surgir dentro ou fora do corpo de texto. A fonte utilizada na capitular deve distinguir-se da fonte do corpo de texto, podendo complementá-la ou apenas contrastar com ela. Numa obra como a que aqui se propõe publicar, a utilização de capitulares só faria sentido na introdução da obra, dado que a maioria dos textos que nela serão incluídos estão escritos em verso e não em prosa e os textos em prosa são muito curtos, não sendo divididos em capítulos.

### 2.1.5 Ficha Técnica

A ficha técnica deve ser legível, mas discreta, e deve passar despercebida na obra, pois transmite informações mais relevantes para profissionais da área da edição do que para leitores comuns. Na ficha técnica surge a identificação de todos os envolvidos na produção da obra, nomeadamente: autores, ilustradores, fotógrafos, revisores, *designers*, paginadores e editores. Nela são ainda destacadas a editora e a gráfica, respetivas moradas e contactos, o número do Depósito Legal e o ISBN do livro (cf. Anexo 3.1.6).

O Depósito Legal é obrigatório para todas as obras (monografias ou publicações em série) impressas ou publicadas em qualquer ponto do país, seja qual for a sua natureza e o

seu sistema de reprodução. Solicitar o número de registo de Depósito Legal compete à tipografia/gráfica, ou seu equivalente.

O sistema ISBN (International Standard Book Number) não é obrigatório por lei, mas é um elemento essencial para as encomendas no comércio livreiro e para o mercado das bibliotecas a nível nacional e internacional. Cada ISBN identifica um livro numa determinada edição, o que traz imensas vantagens económicas e culturais, pois facilita a transmissão de dados em sistemas automatizados, a pesquisa, a atualização bibliográfica e a comunicação entre bibliotecas e arquivos.

### 2.1.6 Índice

Leitores contemporâneos utilizam os índices por diferentes motivos: para analisar brevemente o conteúdo de toda uma obra, para encontrar rapidamente capítulos favoritos ou capítulos dos quais se recordavam vagamente e precisam de consultar de novo. Alguns leitores nem sequer utilizam o índice, outros folheiam as obras do fim para o princípio, pelo que, quando chegam a um índice inicial, a informação que encontram é redundante. Ainda assim, o índice é uma parte essencial de qualquer obra, pois auxilia a navegação do leitor. Dada a sua importância, os índices costumam começar na página da direita de um *spread*, para serem mais facilmente legíveis. Por motivos de aproveitamento de espaço, essa opção não foi tomada na proposta de paginação da obra *Segredos da Serra*.

O índice deve listar todo o conteúdo da publicação, incluindo as hierarquias entre ele. O seu *design* pode ser criativo e interessante. O índice deve procurar ser claro, simples, legível e fácil de localizar, contudo, pode pensar-se na disposição e organização do seu conteúdo de um modo cativante, recorrendo a tipografia, ícones e talvez até imagens e gráficos. Não devemos esquecer que nem todas as pessoas que analisam um índice já compraram a obra, aliás, bastantes leitores espreitam-no para decidirem se a adquirem ou não. Isto significa que um índice com um *design* bem construído pode motivar a compra da obra.

Como substituição dos índices, algumas obras recorrem a outras ferramentas que facilitam a navegação do leitor, como barras de cor laterais para dividir secções, esta solução pode ser a mais indicada para obras muito extensas cujos índices se tornam demasiado longos.

Para a obra *Segredos da Serra*, optou-se por um índice claro e simples, que hierarquiza o conteúdo através da variação do peso da fonte e facilita a percepção do número da página unindo o título de cada texto à sua localização (cf. Anexo 3.1.7). Contudo, como a obra é dividida em sete partes e cada parte se inicia com um separador colorido (cf. Anexo 3.1.8.), não só o índice, mas também essa variação de cor nas páginas é um mecanismo que facilita a navegação. As páginas pertencentes a uma determinada parte têm ainda essa identificação no cabeçalho, na página direita de cada *spread*.

### 2.1.7 *Layouts*

Na criação dos *layouts* de uma publicação, é recomendável a utilização de *templates* que ajudam a simplificar e acelerar o processo e a atingir uma coesão geral no *design*. Todavia, os *templates* podem também ser demasiado restritivos, é importante garantir sempre que as páginas não são todas demasiado semelhantes.

Os elementos essenciais a incluir num *template* são: margens, colunas, goteiras, grelha, a posição da numeração de página e o *bleed*. Por vezes, pode também incluir-se caixas de texto e caixas de imagens, se existirem.

O tamanho das margens é essencial para estipular a quantidade de espaço em branco numa página. Ao contrário do que muitos pensam, o espaço em branco tem um grande valor no *design*, gerando uma atmosfera particular e criando tensão e/ou “espaço para respirar” entre os restantes componentes. A grelha determina o espaçamento entre linhas, os tamanhos e fontes a utilizar, permitindo que vários tamanhos e diversas fontes se alinhem.

A numeração de páginas é um auxiliar de navegação essencial para o leitor, por isso deve surgir sempre no mesmo local em todas as páginas: junto à margem superior ou inferior, oposto à dobra do *spread* ou centrado. Além da numeração de página, nos livros é comum todas as páginas incluírem também algures junto à margem superior o título do livro, o nome do autor e o título do capítulo. Na obra *Segredos da Serra*, optou-se por uma numeração de página centrada e no cabeçalho, junto à margem superior, surgem na página da esquerda o título da obra e na página da direita o título da secção (cf. Anexo 3.1.9).

Na criação de um *layout*, a cor, quando utilizada, deve estabelecer conexões entre elementos do mesmo tipo. A repetição de cores e formas, tipografia e posicionamentos, e a utilização de uma grelha são essenciais para manter a harmonia ao longo de uma publicação. A repetição em excesso, contudo, pode perturbar a fluidez e criatividade da obra, pelo que

deve ser usada comedido. Contraste, para distinguir com clareza elementos de tipos e hierarquias distintos, também é importante. É preciso encontrar um equilíbrio no *design*, conciliando simetria e assimetria, repetição e contraste.

Ao longo da obra *Segredos da Serra*, a mesma paleta de cores, em tons de azul, é frequentemente repetida; no miolo o azul mais claro é utilizado para delimitar as caixas com informação extra que não pertencem ao corpo de texto, para numerar versões diferentes do mesmo texto e no cabeçalho. A fonte do corpo de texto é sempre a Garamond, o corpo de texto surge sempre a 12 pt. e os títulos de cada texto a 16 pt., enquanto a fonte das caixas extra é sempre a Myriad a 10 pt. O posicionamento das caixas de texto é sempre o mesmo, as ilustrações surgem quase sempre em tamanho reduzido ao lado do título de cada texto e só são colocadas junto ao corpo de texto quando há demasiado espaço em branco na página.

*Templates* que ajudem o *designer* a determinar o posicionamento e utilização de elementos como texto, imagens, espaço em branco, margens e numeração de página permitem, então, que se mantenha uma continuidade ao longo da publicação, admitindo, contudo, que surja variação nos *layouts*. No desenvolvimento das amostras de paginação da obra *Segredos da Serra*, foram criadas nove *master pages*, uma para cada uma das sete partes, uma para a capa/folha de rosto e outra para os separadores de cada secção. Essas *master pages* garantiram que o posicionamento das imagens, gráficos e caixas de texto se mantivesse constante na capa e na folha de rosto, de um separador para outro e de uma página do miolo para outra.

Para se conseguir planejar adequadamente a estrutura de uma publicação, o ideal é criar miniaturas dos *spreads*, gerando assim um *storyboard* (cf. Anexo 3.1.10).

### 2.1.8 Imagens

Nem todas as obras contêm imagens que acompanham o texto principal; contudo, em alguns casos pode ser benéfico para quebrar a monotonia dos blocos de texto. Um texto é apreendido melhor se for parcelado. As imagens utilizadas podem ser ilustrações ou fotografias. A ilustração é melhor a expressar conceitos complexos, abstratos e sentimentos do que a fotografia figurativa. A fotografia, pelo contrário, é lida mais literalmente. Por este motivo, na obra *Segredos da Serra*, foram escolhidas ilustrações para acompanhar o miolo, esperando expressar conceitos abstratos associados às crenças tradicionais, ao maravilhoso popular (cf. Anexo 3.1.9). As fotografias a preto e branco, espelhando o quotidiano da

população da Serra de São Domingos, surgem nos separadores, como janelas para a realidade, contrastando com a ficção da literatura recolhida (cf. Anexo 3.1.8).

A edição das imagens, cortando-as, aumentando-as, repetindo-as, utilizando várias abordagens criativas, pode ter um grande impacto no *design*. Podem atingir-se resultados incrivelmente abstratos utilizando *close-ups* de pormenores fotográficos, como curvas, formas e padrões de um determinado objeto. Algumas fotografias selecionadas para os separadores da obra Segredos da Serra são *close-ups* de objetos utilizados pela população da Serra de São Domingos que intensificam a atmosfera de autenticidade rural da obra (cf. Anexo 3.1.8).

Apesar de trabalhar com apenas duas dimensões, uma publicação em papel pode mesmo simular profundidade através de técnicas de produção e edição de imagens ou mesmo da forma como os elementos são organizados na página. De modo similar, a noção de movimento também pode ser simulada, através de desfocagens ou de sequências de múltiplas imagens.

Também o texto pode ser usado criativamente para ilustrar um conceito. Fontes, espaçamento, posicionamento das letras podem transmitir não só a mensagem escrita, mas também tons, conteúdos e estilo visuais (Caldwell, Zappaterra, 2014, p. 115).

Dada a dificuldade e os custos de encomendar imagens especificamente para cada publicação, é frequente a utilização de bancos de imagens gratuitos *online* cujos conteúdos podem ser utilizados e até modificados, desde que devidamente creditados. A maior desvantagem é que, como é óbvio, outras empresas podem utilizar as mesmas imagens nos seus produtos. Estes bancos foram utilizados para encontrar as ilustrações estilo silhueta utilizadas nas amostras de paginação da obra *Segredos da Serra* (cf. Anexo 3.1.9).

Outro pormenor essencial que pode comprometer toda a qualidade de uma publicação é a resolução das imagens: é fulcral que todas as imagens tenham uma resolução suficientemente elevada (o ideal é 300 dpis) para não serem distorcidas na impressão.

## 2.4 **Análise SWOT**

Uma das melhores ferramentas que existem para avaliar e preparar um projeto editorial é a análise SWOT, que evidencia não só os pontos fortes e fracos que provêm do

ambiente interno da própria proposta, mas também as ameaças e oportunidades que podem surgir devido ao ambiente externo.

#### 2.4.1 Pontos Fortes

Em primeiro lugar, é de realçar o valor cultural intrínseco a um projeto de edição desta natureza, que procura preservar o património imaterial português e transporta uma bagagem cultural imensa. Esta obra não será propriamente um produto comercial, mas sobretudo um precioso produto cultural. Como todas as edições locais, esta obra auxiliará a construção de uma coleção de vivências, realidades, mundos imaginários e memórias coletivas que dão sentido ao universo e fortalecem laços sociais: “A edição de conteúdos de cariz local (históricos, etnográficos, literários, informativos ou jornalísticos), em papel ou noutra qualquer suporte, é uma realidade a garantir (...). As edições locais promovem (...) o reencontro entre o Hoje e o Ontem” (Moleiro, 2014, pp. 76-77) e “[garantem] a manutenção dos lugares (físicos e abstratos) históricos, essenciais na conservação da identidade de determinada população (de forma positiva) que lhe confere uma certa continuidade com o passado da sua terra e dos seus antepassados” (Moleiro, 2014, p. 79).

Constituindo o resultado de uma investigação realizada no âmbito de uma dissertação de mestrado, esta foi uma recolha executada com o maior rigor possível, que será avaliada pela academia, passando por um crivo científico a que muitas publicações, infelizmente, não estão sujeitas. Este processo de avaliação por entidades competentes antes da publicação será, indubitavelmente, fundamental em termos de credibilidade. A dissertação ficará disponível para consulta pelos académicos nos recursos da universidade, enquanto a obra a publicar com a recolha dos textos tradicionais da Serra de São Domingos, mantendo a sua cientificidade, será adaptada para o público leitor local e visitante da região, incluindo uma componente iconográfica cativante através do design editorial, de fotografias, mapas e ilustrações relevantes.

Em segundo lugar, esta é uma recolha que, embora circunscrita a uma localidade específica, permite não só compreender quais são as memórias coletivas que ainda se mantêm vivas nesta aldeia, mas também poderá constituir o ponto de partida para uma recolha de campo mais alargada na região. O seu interesse é vasto, estendendo-se para lá do município da Sertã, pois uma obra desta natureza contribuiria numa perspetiva documental para o alargamento do acervo do “arquivo” de Literatura Oral Tradicional portuguesa,

acrescentando-lhe textos pouco disseminados e variantes de outros mais comuns, alguns ainda presentes nas tradições populares de outros pontos do país.

Em terceiro lugar, o público-alvo é amplo: pretende-se que a publicação seja acessível não só à comunidade académica, mas também ao público em geral, em especial à população do município da Sertã, que tanto interesse terá em reviver, valorizar e evitar que caiam no esquecimento memórias do seu passado. Os textos recolhidos, sendo relíquias da Literatura Oral Tradicional portuguesa, têm em si, naturalmente, características ancestrais que lhes conferem sentidos universais e lhes permitem ser apreciados por todas as gerações. Nascendo de uma recolha diversificada de cantigas, orações, contos e lendas, a obra proposta terá decerto algo que desperte a curiosidade de cada leitor.

Por último, uma edição municipal desta natureza seria um investimento, uma forma de promoção da região, relevante às medidas de desenvolvimento de pelouros como o da cultura, o do turismo e o da educação: “O livro pode ser um elemento central da promoção das políticas públicas locais de educação, da cultura, do turismo, do ambiente, do urbanismo, da ação social, e outras” (Costa, 2014, p. 125).

#### **2.4.2 Pontos Fracos**

Apesar da universalidade dos sentidos que os textos recolhidos encerram, é possível que a sua análise seja demasiado complexa para o público em geral a conseguir apreender ou, então, que se torne demasiado simplista para que a comunidade científica a considere relevante. Sendo assim, no desenvolvimento da obra será necessário um cuidado especial na adaptação da linguagem para que toda a informação de interesse científico seja transmitida de forma acessível. A análise dos textos recolhidos a expor na obra final será por isso muito sintetizada e apresentada apenas como curiosidades para os leitores mais interessados.

Tendo em conta a importância do rigor numa obra desta natureza, será também necessário encontrar revisores de texto qualificados para lidar com esta temática, detetando possíveis lapsos ou gralhas, e com o nível de linguagem híbrido que se pretende atingir.

Esta proposta de edição inclui apenas a recolha do património imaterial de uma aldeia do concelho da Sertã, o que poderia desmotivar o apoio municipal. Contudo, este projeto pode também criar uma abertura para novas recolhas e edições do género para cada localidade do município.

### 2.4.3 Oportunidades

Conhecendo a importância dos projetos culturais que preservam o património de cada região para as Câmaras Municipais e respetivo eleitorado, além da existência de verbas para os promover, é imprescindível solicitar a colaboração dessa entidade na publicação de uma obra como esta. O provável interesse da Câmara Municipal no patrocínio da publicação da obra é uma oportunidade imperdível.

Nos últimos anos, Portugal tem-se tornado num destino turístico predileto, não só pelas suas condições climatéricas amenas e pela sua magnífica paisagem natural, mas também devido à sua história e cultura, tão atrativas e surpreendentes para os turistas. Assim, recentemente, tem-se vindo a verificar uma tendência crescente na valorização e recuperação do património material e imaterial português com a finalidade de o converter em projetos benéficos para o setor do turismo. Aproveitando este movimento, parece-me este um momento favorável para a publicação de obras que abordem particularidades curiosas das vivências do povo português, que podem interessar tanto aos habitantes regionais como as turistas nacionais e aos emigrantes que voltam para passar férias no país natal.

Também surgiram recentemente movimentos pela compra de produtos locais e pelo apoio de marcas regionais que, nas palavras de Margarida Freire Moleiro,

pugnam pela diferenciação do produto local, não contra a ideia e as vantagens do global, mas pela necessidade de reencontro com sistemas económicos mais justos, aproveitando as fontes regionais e garantindo estratégias comunitárias de desenvolvimento local. Ir ao encontro do «local» é rever-se ou reencontrar-se (...) [é uma] redescoberta das raízes do passado” (Moleiro, 2014, p. 77).

Infelizmente, recolhas como a proposta nesta obra são escassas e datadas, a maioria inacessível ao público em geral, pelo que este projeto de edição poderia ser o primeiro de vários a desenvolver no município. Projetos editoriais como este são excelentes oportunidades para apoiar a cultura e prestigiar a imagem de uma Câmara Municipal: estes livros tornam-se em bons “cartões de visita” para dar a conhecer a região e oferecer em eventos e a visitantes. Esta obra ajudaria ainda a revitalizar não só os estudos etnográficos



em Portugal, mas também a comunicação desses trabalhos, que tanto abordam a nossa tradição, à própria comunidade portuguesa.

Por fim, há uma tendência para a população atual não só apreciar, mas quase exigir ser representada nos *media*, pelo que publicar um livro desta natureza iria ao encontro dos anseios da população da Sertã. Como conclui Margarida Freire Moleiro:

Cada vez mais o cidadão manifesta exigência perante os *media* e os seus conteúdos: exigência de acesso e de participação. As pessoas preferem adaptar os formatos globais às suas realidades/pessoas locais, continuando a preferir reverem-se em determinados conteúdos do que em qualquer género importado de países (ou locais) com os quais não têm qualquer ligação cultural (Moleiro, 2014, p. 78).

#### 2.4.4 Ameaças

O mercado editorial português tem estado em decadência já há alguns anos, especialmente desde a entrada da sociedade no mundo digital e da explosão da utilização dos novos *media* pelas gerações mais novas. O livro físico, neste momento, está a perder cada vez mais o seu valor e a ser preterido em relação a outros meios culturais e de entretenimento, menos materiais e mais interativos. Tendo isto em conta, todas as publicações físicas são ameaçadas por esta tendência, incluindo o projeto editorial aqui proposto, embora com menos peso, dado que se pressupõe o apoio municipal. Contudo, numa tentativa de promover a evolução do mercado editorial português e a sua adaptação mais ágil às novas realidades culturais, parece-me relevante propor uma edição digital, em *e-book*, talvez futuramente até interativa, desta obra. Seria curioso, por exemplo, permitir aos leitores ouvirem vozes da população da Serra de São Domingos a cantar, declamar e contar as histórias recolhidas. Talvez até a possibilidade da criação de um *audiobook* se pudesse levantar. Vídeos que demonstrem a realização dos rituais também me parecem de especial interesse.

Outras ameaças a ter em conta são os custos da edição e a possibilidade de a Câmara Municipal da Sertã preferir utilizar os seus fundos para realizar outras iniciativas mais visíveis e com um retorno mais garantido, como um jornal ou festas regionais. Contudo, é

indiscutível a capacidade única do livro de imortalizar e prestigiar um povo. Iniciativas como as referidas têm vantagens óbvias, mas nunca terão o impacto a longo prazo que a fixação de textos em livro consegue ter.

## 2.5 Conclusões da Parte 2

Segundo James Spradley, estamos a presenciar uma revolução nos estudos sociais que nos conduzirá a uma progressiva valorização da etnografia. A cultura característica de cada povo está, na atualidade, a merecer especial atenção de educadores, sociólogos, psicólogos e líderes políticos que procuram compreender as perspectivas e os modos de vida daqueles que pretendem ajudar. A tradição molda a nossa forma de ver o mundo e a nossa percepção da realidade, é uma peça fundamental na construção da nossa identidade pelo que deve ser valorizada e preservada (Spradley, 1979, p. iii).

A publicação de uma obra como *Segredos da Serra* seria um marco importante para a população da Serra de São Domingos e do concelho da Sertã, que se sentiria representada e compreendida. Seria ainda uma ferramenta para dar a conhecer a região a visitantes curiosos, promovendo o turismo e a cultura. “É frequente que os informantes consigam identificar temas que carecem de investigação urgente mais facilmente do que os próprios investigadores” (Spradley 1979, p. 14) e a verdade é que a população da Serra de São Domingos admite e lamenta o esquecimento iminente das palavras dos antigos.

No futuro, seria importante continuar com as recolhas, estudos etnográficos e literários e projetos editoriais nas restantes localidades do município da Sertã, para garantir uma representação transversal da região. As pequenas obras focadas em vários pontos do concelho poderiam posteriormente ser compiladas num único livro de capa dura e com dimensões superiores.

## Conclusões Gerais

Este trabalho de investigação procurou ser multidisciplinar, unindo áreas do conhecimento tão diversas como os estudos literários, os estudos etnográficos e os estudos

editoriais, com o objetivo de construir de raiz uma obra capaz de preservar a Literatura Oral Tradicional da Serra de São Domingos e torná-la acessível à comunidade e a curiosos.

Ao contrário dos primeiros estudos etnográficos, que procuravam uma abordagem enciclopédica na investigação, cobrindo todos os aspetos da vida de uma comunidade, este foi um trabalho mais alinhado com a etnografia contemporânea (Atkinson, 2007, p. 88), focando-se num tema específico: a Literatura Oral Tradicional. Textos literários são vistos como uma das principais ferramentas que o ser humano utiliza para organizar o seu conhecimento e percepção do mundo. Todos os textos aqui recolhidos foram contados ao longo dos tempos, transmitidos de geração em geração, porque são relevantes tanto para quem conta como para quem escuta. Assim, uma análise cuidadosa dos seus conteúdos, temas, estilos, contextos e *performances* é a chave para compreender quais são os principais valores de uma comunidade, que significados atribui a si mesma e ao que a rodeia (Atkinson, 2007, pp. 384 e 388). O valor da Literatura Oral Tradicional é comprovado pela sua própria existência: a tradição persiste ao longo dos tempos porque é fundamental para a experiência humana. A sua perda desenraizar-nos-ia. A análise literária e comparativa foi acompanhada pela explicação das convenções sociais e culturais e do contexto onde os textos surgem.

Além do trabalho teórico do tema, procurou-se também encontrar uma aplicação prática para esta investigação, utilizando-a para suprimir uma das grandes carências da população envelhecida, isolada e esquecida da Serra de São Domingos: reconhecimento.

Graças a esta investigação foi possível verificar que muita da tradição oral da Serra de São Domingos tem conexões com o património imaterial de outros pontos do país, contudo as versões específicas aqui recolhidas são valiosas devido às suas especificidades. “Comunidades locais são microcosmos que representam toda a cultura humana” (Atkinson, 2007, p. 89), pelo que estudar e compreender a memória coletiva desta população permite-nos, simultaneamente, valorizar as suas particularidades e tecer conjeturas gerais para toda a humanidade. Cada versão de um texto literário, tradicional e oral tem em si estruturas primordiais, mas também perspectivas de quem o narrou, que atribui significados e dá importância ao que faz sentido para si (Atkinson, 2007, p. 384). Todas essas componentes são de valorizar.

A proposta de edição, baseada no trabalho etnográfico e literário prévio, é de extrema relevância, devido ao seu papel fundamental na promoção da cultura local. Um livro prestigiante, bem construído, com um *design* apelativo e com rigor científico, publicado

graças ao apoio municipal, guardaria para a posteridade as recordações de um povo. Os seus custos relativamente baixos poderiam ainda despertar o interesse da Câmara Municipal da Sertã no apoio de novas investigações para a criação de futuras coleções semelhantes.

Espero que este trabalho de investigação tenha contribuído para o enaltecimento e para a defesa da tradição portuguesa, simultaneamente incentivando novos projetos de edição municipal, benéficos para a população, para os investigadores e para as próprias políticas municipais. Acredito que este será apenas um de muitos projetos futuros similares.

## Bibliografia

- ❖ Aarne, Antti; Thompson, Stith (1973). *The Types of Folktale: a classification and bibliography*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- ❖ Atkinson, Paul; Coffey, Amanda; Delamont, Sara; Lofland, John; Lofland, Lyn (2007). *Handbook of Ethnography*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- ❖ Bettelheim, Bruno (2002). *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. São Paulo: Paz e Terra.
- ❖ Braga, Teófilo (1987). *Contos Tradicionais do povo português*. Lisboa: Dom Quixote.
- ❖ Bringhurst, Robert (2004). *The Elements of Typographic Style*. Vancouver: Hartley and Marks Publishers.
- ❖ Caldwell, Cath, Zappaterra, Yolanda. (2014). *Editorial Design - Digital and Print*. Londres: Laurence King Publishing.
- ❖ Cardigos, Isabel (2006). *Catalogue of Portuguese Folktales*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- ❖ Cidraes, Maria de Lourdes (2013). *Encantamentos, milagres e outros prodígios – os animais das nossas lendas*. Lisboa: Centro de Tradições Populares Portuguesas.
- ❖ Chrystello, J. Chrys (2005). *Cancioneiro Transmontano*. Bragança: Edição da Santa Casa da Misericórdia de Bragança.
- ❖ Clark, Giles; Phillips, Angus (2008). *Inside Book Publishing*. London & New York: Routledge.
- ❖ Coelho, Adolfo (2009). *Contos Populares Portugueses*. Alfragide: Leya.
- ❖ Cortez, Maria Teresa (2001). *Os contos de Grimm em Portugal: estudo da recepção dos Kinder- und Hausmärchen entre 1837 e 1910*. Coimbra: Minerva (Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos), Universidade de Aveiro.
- ❖ Costa, Manuel (2014). A Edição Municipal na Póvoa de Varzim. *RUA-L*, 3, pp. 111-128.
- ❖ Farinha, António Lourenço (1983). *A Sertã e o seu Concelho*. Sertã: Edição Fac-Similada com o Patrocínio da Câmara Municipal da Sertã.
- ❖ Gubrium, Jaber F., Holstein, James A. (2002). *Handbook of interview research: context and method*. Thousand Oaks: Sage Publications.

- ❖ Guerreiro, Manuel Viegas (1978). *Para a história da literatura popular portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- ❖ Guerreiro, Manuel Viegas (1992). *Literatura popular portuguesa: teoria da literatura oral, tradicional, popular / Colóquio da Literatura Popular Portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ❖ Haslam, Andrew. (2006). *Book Design*. London: Laurence King.
- ❖ Isidro, Alexandra (2014). Guarda-livros e leituras. *RUA-L*, 3, pp. 101-106.
- ❖ Johnson, John M. (2002). In-Depth Interviewing. In Gubrium, Jaber F., Holstein, James A., *Handbook of interview research: context and method*. (pp. 103-121). Thousand Oaks: Sage Publications.
- ❖ Lima, Augusto César Pires de (1948). *Estudos etnográficos, filológicos e históricos*. Porto: Junta de Província
- ❖ Lopes, Irina Alexandra (2014). A atividade editorial da Câmara Municipal de Mafra entre 1989 e 2013. *RUA-L*, 3, pp. 83-100.
- ❖ Lupton, Ellen (2004). *Thinking with type: a critical guide for designers, writers, editors, & students*. New York: Princeton Architectural Press.
- ❖ Lupton, Ellen; Phillips, Jennifer (2008). *Graphic Design: The New Basics*. New York: Princeton Architectural Press.
- ❖ Moleiro, Margarida Freire (2014). A edição local enquanto espaço de desenvolvimento das identidades locais. *RUA-L*, 3, pp. 65-81.
- ❖ Moutinho, José Viale (2018). *Literatura Tradicional Portuguesa – Uma Antologia*. Lisboa: Temas e Debates.
- ❖ Narayan, Kirin; Kenneth, M. George (2002). Personal and Folk Narrative as Cultural Representation. In Gubrium, Jaber F., Holstein, James A., *Handbook of interview research: context and method*. (pp. 801-815). Thousand Oaks: Sage Publications.
- ❖ Owen, Peter (1996). *Publishing now*. London and Chester: Peter Owen Publishers.
- ❖ Parafita, Alexandre (2000). *O Maravilhoso Popular – Lendas, Contos, Mitos*. Lisboa: Plátano Editora.
- ❖ Parafita, Alexandre (2006). *A Mitologia dos Mouros – Lendas, Mitos, Serpentes, Tesouros*. Canelas: Edições Gailivro.
- ❖ Pedroso, Consiglieri (1978). *Contos populares portugueses*. Lisboa: Editorial Vega.
- ❖ Propp, Vladimir (1978). *Morfologia do Conto*. Lisboa: Vega.

- ❖ Reis, António Matos (2000). *Ponte de Lima no Tempo e no Espaço*. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Ponte de Lima
- ❖ Reis, Carlos; Lopes, Ana Cristina M. (1987). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina.
- ❖ Rocha, Fernando (2014). Os livros: o seu futuro e a política editorial da autarquia de Matosinhos. *RUA-L*, 3, pp. 107-110.
- ❖ Santo, Moisés Espírito (1990). *A religião popular portuguesa*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- ❖ Spradley, James P. (1979). *The Ethnographic Interview*. Florida: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers.
- ❖ Thompson, John B. (2012). *Merchants of Culture: The Publishing Business in the Twenty-First Century*. Polity Books.
- ❖ Torrão, João Manuel Nunes (2014). Edição pública nas universidades e nos municípios: alguns desafios na atualidade. *RUA-L*, 3, pp. 9-14.
- ❖ Tresidder, Jack (2005). *1001 Símbolos*. Sintra: Arte Plural
- ❖ Wenger, G. Clare (2002). Interviewing Older People. In Gubrium, Jaber F., Holstein, James A., *Handbook of interview research: context and method*. (pp. 259-279). Thousand Oaks: Sage Publications.
- ❖ Williams, Robin (2004). *The Non-Designer's Design Book*. California: Peachpit Press.
- ❖ Zapatterra, Yolanda (2007). *Editorial Design*. London: Laurence King.

## Anexos

### Anexo 1 – Grelha de Classificação da Literatura Oral Tradicional segundo o Arquivo Digital da Literatura Oral Tradicional (ADLOT)

ANEXO I - Classificação da LOT (NR/LOT-CTPP/2010/Pcorreia) – João David Pinto Correia

L – MODO LÍRICO	L1 – Géneros prático-utilitários	L1a – Géneros de intenção mágica e religiosa	L1a 1 – Oração L1a 2 – Oração Paralela L1a 3 – Cântico (loa, por exemplo) L1a 4 – Ensaimo L1a 5 – Responso L1a 6 – Exorcismo / Esconjuro L1a 7 – Reza L1a 8 – Benzedura L1a 9 – Cantiga de embalar / ninar/ de berço L1a 10 – Varia
		L1b – Géneros de Sabedoria	L1b 11 – Provérbio / Máxima / Adágio L1b 12 – Ditos / Expressões estereotipadas L1b 12a – Varia
		L1c – Géneros meramente utilitários	L1c 13. 1 – Pregão L1c 13. 2 – Pequeno texto “publicitário” L1c 14 – Varia
	L2 – Géneros de carácter lúdico	L2a – Rimas infantis	L2a 15 – Fórmula / Expressão encantatória L2a 16 – Lengalenga / Paríenda L2a 17 – Anfiguri L2a 18 – Travalingua L2a 19 – Varia
		L2b – Cantigas (Cânticos, cantigas e quadras)	L2b 20 – Cantiga Paralelistica L2b 21 – Cantiga “inteira” L2b 21a – Cântico L2b 22 – Quadra L2b 23 – Quadras-cantiga L2b 24 – Cantiga de outras estruturas (quintilhas, sextilhas, etc.) L2b 24a. – Varia (por ex., cantiga de louvor de vilas, de regiões) L2b25 - Fados
		L2c – Adivinhas e Enigmas	L2c 25 – Adivinha L2c 26 – Enigmas L2c 26a. – Varia
		L3 – Varia	

ANEXO I - Classificação da LOT (NR/LOT-CTPP/2010/Pcorreia) – João David Pinto Correia

N – MODO NARRATIVO / NARRATIVO-DRAMÁTICO	N1 – Géneros exemplares	N1a 27 – Mito N1b 28 – Lenda N1c 29 – Fábula N1d 30 – Apólogo N1e 31 – Varia	
	N2 – Géneros registadores elementares	N2a 32 – Romance ( <i>abrindo possibilidades de classificação mais pormenorizada</i> )	N2a 32.1 – Romances antigos tradicionais (adoptar a classificação do RPI, IGR e Na32. 1. 1. Romances épicos e históricos de contexto peninsular Na32. 1. 2. Romances carolíngios, etc. N2a32.2 – Romances vulgares N2a32.3 – Cantigas narrativas N2a32.4 – Fados narrativos / de cego
		N2b 33 – Conto ( <i>classificação geral de Aarne-Thompson, Uther, Cardigos2006</i> )	N2b 33.1 – Contos de animais N2b 33.2 – Contos de Magia N2b 33.3 – Contos Religiosos N2b 33.4 – Contos Realistas N2b 33.5 – Contos do Ogre Estúpido N2b 33.6 – Contos Jocosos e Facécias N2b 33.7 – Contos Formulísticos
		N2c 34 – Aneodota N2d 35 – Varia	
	N3 – Géneros de experiência vivida	N3a 36 – História de vida N3b 37 – Caso “acontecido” N3c 38 – Varia	
	N4 – Varia		



**ANEXO I - Classificação da LOT (NR/LOT-CTPP/2010/Pcorreia) – João David Pinto Correia**

<b>P – MODO PRÁTICO – RITUAL SINCRÉTICO (PRÁTICAS QUOTIDIANAS (*))</b>	<b>P1 – Géneros / Práticas de Cura</b>	P1a – Práticas gestuais de benzedura (“como se faz”) P1b – Receitas de Medicina Popular / Mezinhas (vide conjunto L)	
	<b>P2 – Géneros / Práticas de gastronomia / alimentação</b>	P2a – Receitas de culinária P2b – Bebidas P2c – Utilidades	
	<b>P3 – Géneros / Práticas lúdicas / jogos (descrição de jogos)</b>	P3a – Jogos infantis (movimento) P3b – Jogos tradicionais de adultos P3c - Varia	
(*) Não interessa a descrição ou narração do recolector, mas a que provém do próprio informante (“costuma-se fazer assim...”), que, essa sim, será transcrita com as suas próprias palavras.	<b>P4 – Géneros / Práticas rituais (que digam respeito aos outros discursos que acompanham o linguístico nas composições, sobretudo dos géneros do modo lírico: gestos e cerimónias que têm de ser feitos, executados)</b>	P4a – Práticas relacionadas com o ciclo cósmico (saltar a fogueira, por ex.) P4b – Práticas relacionadas com o calendário religioso (temporal e santoral) P4c – Práticas relacionadas com superstições (não deixar uma tesoura aberta, por ex.)	
	<b>P5 – Varia</b>		

**ANEXO II - Classificação do género “lenda” (NR/LOT-CTPP/2013/LCidraes) – Maria de Lourdes Cidraes**

<b>N1b 28 LENDA</b>	<b>N1b 28.1 – Lendas Sagradas</b>	N1b 28.1a – Vida de Cristo	N1b 28.1a.1 - Infância de Jesus N1b 28.1a.2 - Paixão de Cristo
		N1b 28.1b – Vida de Nossa Senhora	N1b 28.2b.1 - Viagem para Belém N1b 28.2b.2 - Fuga para o Egipto
		N1b 28.1c – Aparições e Milagres	N1b 28.1c.1 - Jesus Cristo N1b 28.1c.2 - Nossa Senhora N1b 28.1c.3 - Santos
		N1b 28.1d – Anjos Protectores N1b 28.1e – Punições Divinas	
		N1b 28.1f – Imagens milagrosas	N1b 28.1f.1 - Imagens “andariñas
		N1b 28.1g – Sínos Milagrosos N1b 28.1h – Fundação de Ermidas, Igrejas e Mosteiros N1b 28.1i – Lendas Bíblicas N1b 28.1j – Lendas Satânicas N1b 28.1l – Lendas de Divindades Pré-Cristãs	
	<b>N1b 28.2 – Lendas de Forças e Seres Sobrenaturais</b>	N1b 28.2a – Medos e Assombrações	N1b 28.2a.1 - Medos N1b 28.2a.2 - O Papão ou os Medos Infantis N1b 28.2a.3 - Lugares Assombrados
		N1b 28.2b – Animais Fantástico	
		N1b 28.2c – Fantasmas e Almas Penadas	N1b 28.2c.1 - Fantasmas N1b 28.2c.2 - Almas Penadas
		N1b 28.2d – Lobisomens N1b 28.2e – Vampiros N1b 28.2f – Gigantes e Olharapos N1b 28.2g – Tritões N1b 28.2h – Sereias N1b 28.2i – Jans (Jãs, Jens, Gens) N1b 28.2j – Encantados N1b 28.2l – Mouros e Mouras Encantadas	

ANEXO II - Classificação do género "lenda" (NR/LOT-CTPP/2013/LCidraes) – Maria de Lourdes Cidraes

		N1b 28.2m – Tesouros Encantados N1b 28.2n – Ilhas e Povoações Encantadas N1b 28.2o – Sonhos e Presságios N1b 28.2p – Feiticeiros e Bruxas N1b 28.2q – Diabo N1b 28.2r – Morte	
	<b>N1b 28.3 – Lendas Históricas Portuguesas</b>	N1b 28.3a – Lendas Anteriores à Fundação de Portugal	N1b 28.3a.1 - Primitivos Povoadores N1b 28.3a.2 - Romanos e Lusitanos N1b 28.3a.3 - Visigodos N1b 28.3a.4 - Mouros e Cristãos
		N1b 28.3b – Lendas da Fundação de Portugal	N1b 28.3b.1 - Ciclo de Afonso Henriques N1b 28.3b.2 - Portugueses e Mouros N1b 28.3b.3 - Portugueses e Castelhanos
		N1b 28.3c – Lendas da Defesa da Independência	N1b 28.3c.1 - Crise 1383/1385 N1b 28.3c.2 - Restauração N1b 28.3c.3 - Invasões Francesas
		N1b 28.3d – Guerras Cívicas e Revoluções	N1b 28.3d.1 - Liberais e Miguelistas N1b 28.3d.2 - "Maria da Fonte" e Patuleia N1b 28.3d.3 - República N1b 28.3d.4 - 25 de Abril
		N1b 28.3e – Descobrimientos Marítimos N1b 28.3f – Viagens Fabulosas N1b 28.3g – Lendas Sebastianistas	
		N1b 28.3h – Lendas Heróicas	N1b 28.3h.1 - Guerreiros e Cavaleiros N1b 28.3h.2 - Mulheres Varonis N1b 28.3h.3 - Batalhas N1b 28.3h.4 - Cercos N1b 28.3h.5 - Manhas e Ardis
		N1b 28.3i – Reis, Rainhas e Princesas N1b 28.3j – Santos Portugueses N1b 28.3lm – Ladrões e Piratas N1b 28.3n – Amores Trágicos	

ANEXO II - Classificação do género "lenda" (NR/LOT-CTPP/2013/LCidraes) – Maria de Lourdes Cidraes

		N1b 28.3o – Profecias e Prodigios N1b 28.3p – Maldições, Castigos e Expições N1b 28.3q – Fundação de Castelos e Povoações N1b 28.3r – Povoações Desaparecidas N1b 28.3s – Catástrofes	
	<b>N1b 28.4 – Lendas Etiológicas</b>	N1b 28.4a – Origem do Homem e da Mulher	
		N1b 28.4b – Origem do Mundo e dos Fenómenos da Natureza	N1b 28.4b.1 - Astros N1b 28.4b.2 - Animais, N1b 28.4b.3 - Plantas N1b 28.4b.4 - Montanhas N1b 28.4b.5 - Lagos N1b 28.4b.6 - Varia
		N1b 28.4c – Origem das Línguas	
		N1b 28.4d – Origem de Costumes e Tradições	N1b 28.4d.1 - Alimentos N1b 28.4d.2 - Objectos N1b 28.4d.3 - Práticas Agrícolas N1b 28.4d.4 - Festas N1b 28.4d.5 - Varia
		N1b 28.4e – Origem dos Nomes / Lendas Etimológicas	N1b 28.4e.1 - Topónimos N1b 28.4e.2 - Nomes de Família / Linhagens
	<b>N1b 28.5f – Lendas Iconográficas</b>	N1b 28.5f.1 - Iconográfico / interpretativas N1b 28.5f.2 - Histórico / heráldicas N1b 28.5f.3 - Iconográfico / religiosas	
	<b>N1b 28.5 - Lendas Urbanas ou Lendas Contemporâneas</b>		
	<b>N1b 28.6 – Varia</b>		

Anexo 2 – Corpus recolhido

**POESIA**

**Cantigas**

[A AZEITONA]

A azeitona já está preta,  
já o pisco a namora.  
Sem colher a azeitona,  
não me vou daqui embora.

Os amores de azeitona  
são amores de pouca dura.  
Acabada a azeitona,  
fica-te com Deus, Maria.

Eu hei-de cantar e rir,  
enquanto solteira for.  
Depois de casada não,  
já me ralha o meu amor.

Casadinha de há três dias  
ela aí vem a chorar

pela vida de solteira  
que não volta a encontrar.

[NAMOROS D'AZEITONA]

Os namoros d'azeitona  
são amores de cotovia.  
Acabada a azeitona,  
vai-te com Deus, Maria.

[MILHO ALTO]

Milho alto, milho alto  
milho alto, folha larga,  
à sombra do milho alto,  
namorei uma fidalga.

Azeitona miudinha,  
já morreu quem te apanhava.  
Agora por (a)í te perdes,  
por esses montes espalhada!

[AMOR DE ESTUDANTE]

O amor de estudante  
não dura mais que uma hora,  
mas o meu é tão velhinho  
que (a)inda se não foi embora.

[LIMÃO]

Deitei um limão correndo,  
à tua porta parou.  
(Deitei um limão correndo,  
à tua porta parou.)  
Quando o limão te quer bem,  
que fará quem o mandou?

[O GÊ]

Linda letra é o “gê”  
p’ra bordar numa almofada  
(Linda letra é o “gê”  
pra bordar numa almofada)

Ai, o nome do meu amor!

Ai, sem o “gê” não é nada!

(Ai, o nome do meu amor!

Ai, sem o “gê” não é nada!)

[LUAR DA MEIA-NOITE]

Ó Luar da meia-noite,

alumia cá p’ra baixo!

Que eu perdi o meu amor,

às escuras não o acho.

[QUEM ME DEIXOU]

Anda lá para diante

que eu atrás de ti não vou.

Não me pede o coração

pr’amar a quem me deixou.

[O TEU LUGAR]

Não olhes pra mim, não olhes.

Tu pra mim não tens de olhar!

Olha prás da tua terra,  
prás que são do teu lugar.

Tu andas atrás de mim  
como a pera atrás do ramo.

Tu andas pra me enganar!

Contigo fica o engano.

[OLINDA/Ó LINDA]

Olinda, tu vais-te embora?

Olinda, eu vou, eu vou

(Olinda, tu vais-te embora?)

Olinda, eu vou, eu vou)

Vou daqui prá minha terra

que eu desta terra não sou.

Sapatos que me não servem

na borda d'águas, deixei.

(Sapatos que me não servem,

na borda d'águas, deixei.)

Amores que me são falsos

nunca mais os procurei.

[AMAR A OUTRO]

Anda lá para diante  
ou te tiras do caminho.  
Quem vai para amar a outro  
não vai tão devagarinho.

[MÃO DIREITA]

Ó meu amor jura, jura  
faz uma jura bem feita!  
(Ó meu amor jura, jura  
faz uma jura bem feita!)  
Jura que me hás de dar  
no altar, a mão direita.

[MÃO ESQUERDA]

Dá-me a tua mão esquerda,  
que eu a quero apertar.  
(Dá-me a tua mão esquerda,  
que eu a quero apertar.)  
A direita não a quero,



já tens a quem a dar.

[TUA, TUA]

Chamaste-me tua, tua.

Eu não sou tua mulher.

(Chamaste-me tua, tua.

Eu não sou tua mulher.)

Eu não sou como a figueira

que dá frutos pra comer.

[TERRA ALHEIA]

Foste dizer mal de mim

para terra alheia.

(Foste dizer mal de mim

para terra alheia.)

Ficaram-te conhecendo

e eu fiquei sendo quem era!

[UMA MENINA MAIS EU]

Indo eu por aqui abaixo  
e uma menina mais eu.  
Os sapatos tirava-os ela,  
as meias tirava-as eu!

[OS SOLDADOS]

Onte(m) à noite, à meia-noite,  
eu vim chorar e escutei.  
(Onte(m) à noite, à meia-noite,  
eu vim chorar e escutei.)  
Eram os pobres soldados  
que os castigava o rei.

[MINHA MACHADINHA]

Ah, ah, ah minha machadinha.  
(Ah, ah, ah minha machadinha.)  
Quem te pôs a mão sabendo que és minha?  
(Quem te pôs a mão sabendo que és minha?)  
Sabendo que és minha também eu sou tua.

(Sabendo que és minha também eu sou tua.)

Salta machadinha pr'o meio da rua!

(Salta machadinha pr'o meio da rua!)

No meio da rua não hei-de eu ficar,

(No meio da rua não hei-de eu ficar,)

eu hei-de ir à horta escolher o meu par.

(eu hei-de ir à horta escolher o meu par.)

O meu par eu já sei quem é,

(O meu par eu já sei quem é,)

é um rapazinho chamado José.

(é um rapazinho chamado José.)

Chamado José, chamado João.

(Chamado José, chamado João.)

É o rapazinho do meu coração.

(É o rapazinho do meu coração.)

[OLIVEIRINHA DA SERRA]

Oliveirinha da Serra

que o vento leva a flor.

(Oliveirinha da Serra

que o vento leva a flor.)

Só a mim, só a mim ninguém me leva

lá pr'o pé, para o pé do meu amor.

(Só a mim, só a mim ninguém me leva

lá pr'o pé, para o pé do meu amor.)

[ATIREI O PAU AO GATO]

Atirei o Pau ao gato-to,

mas o gato-to

não morreu-eu-eu.

Dona Chica-ca

assustou-se-se

com o berro

com o berro que o gato deu:

Míau!

[TIRO LIRO LIRO]

Lá em cima está o Tiro Liro Liro,

cá em baixo está o Tiro Liro Ló.

(Lá em cima está o Tiro Liro Liro,  
cá em baixo está o Tiro Liro Ló.)

Juntaram-se os dois à esquina,  
a tocar a concertina,  
a dançar o Sol e Dó.

[DORME MEU MENINO]

Dorme, dorme meu menino,  
pôs-se o sol, nasce a lua.  
Qual será o teu destino?  
Que sorte será a tua?

[ESTRELINHA DO NORTE]

Ó Estrelinha do Norte,  
agulha de Marialva.  
É por onde me eu guio,  
quando me vou deitar.

## Textos mágico-religiosos sem ritual

❖ Canção religiosa:

[INCELÊNCIAS]

Uma incelência que vós Virgem tiveste  
Senhora das Graças, que graça nos deste!  
Ó vós, o mereceste ao seres coroada,  
Rainha dos Anjos, Mãe de Deus amada.

❖ Orações para pedir sorte, salvação e perdão:

[DEUS DA MINHA ALMA]

Seja louvado Nosso Senhor Jesus Cristo,  
assim no céu como na terra.  
Sua mãe Maria santíssima  
que zelou por nós e por todos os pecadores do mundo.  
Para sempre seja Deus louvado,  
desde que nos aqui juntou  
que nos ajunte no seu santíssimo reino lá.

Deus da minha alma,

Senhor do meu coração,  
confessai os meus pecados,  
bem sabeis quais eles são,  
que eu não morra sem confissão,  
que eu estou triste e arrependida  
e procuro a absolvição.  
Dai-me nesta vida a graça  
e na outra a salvação!

[SENHOR DO MEU CORAÇÃO]

Seja louvado Nosso Senhor Jesus Cristo,  
seja para sempre no céu e na terra.  
E sua mãe, Maria Santíssima  
que zelou por nós e por todos os pecadores do mundo.  
Para sempre seja louvado  
aquele que sempre nos juntou  
que nos ajunte no seu excelentíssimo reino.

Deus da minha alma, Senhor do meu coração  
confessai os meus pecados, bem sabeis quais eles são  
que eu não morra sem confissão, que eu estou arrependida  
que eu receba absolvição.

Dai-me nesta vida a graça e na outra a salvação.

[SENHOR, PERDOAI OS MEUS PECADOS]

Senhor, perdoai os meus pecados

bem sabeis quantos são,

esquecidos e lembrados.

Dai-me nesta vida a graça

e na outra a salvação!

[CONFISSÃO]

Aqui estou, Senhor,

aos Vossos pés posta,

a fazer a minha confissão.

Perdoai, Senhor, os meus pecados

Que vós bem sabeis quantos são.



❖ Orações para afastar o Demónio/pedir proteção:

[FORTALEZA DA FÉ]

Grande é o poder de Deus,

mais a sua fortaleza da fé.

Jesus diante de nós,

faz com que o Demónio não tenha como se vingar de nós.

Valha-nos a Aurora, a Hóstia Consagrada,

valha-nos Jesus e a Cruz onde o Senhor morreu por nós.

Ó meu anjinho da guarda,

Minha companhia

Guarda a minha alma

De noite e de dia

Rezo para que Nosso Senhor guarde (...) <sup>51</sup> e que nos defenda de todo o mal.

[GRANDE É O PODER DE DEUS]

Grande é o poder de Deus,

mais o da sua Fortaleza da Fé.

---

<sup>51</sup> Aqui acrescentar-se-ia o que ou quem o orador quisesse que Deus protegesse.

O Senhor esteja comigo, com (...) <sup>52</sup>  
que o Demónio se não possa vingar de nós.  
Valha-nos a Aurora e a Hóstia Consagrada  
e a Cruz onde o Senhor morreu por nós.  
Ámen.

[SANTO ANJO DO SENHOR]

Santo Anjo do Senhor,  
meu zeloso guardador,  
pois a ti me confiou.  
Piedade de mim,  
me rege, guarde e alumie.

[SENHORA MINHA, MINHA MÃE]

Ó Senhora minha, ó minha mãe,  
eu me ofereço toda a Vós.  
Como prova da minha devoção  
Vos consagro nesta noite e para sempre.  
Os meus olhos, meus ouvidos,  
minha boca e meu coração

---

<sup>52</sup> Aqui o orador incluiria aqueles que amasse. Exemplo: com o meu marido, com os meus filhos, com as minhas netas e com toda a minha família.

e inteiramente todo o meu ser.

Porque eu assim sou vossa, ó Imaculada Conceição.

Guardai-me e defendei-me para sempre.

Ámen.

[ORAÇÃO A NOSSA SENHORA DE MAIO, NOSSA QUERIDA MÃE DO CÉU]

Ó Senhora minha, ó minha mãe,

eu me ofereço toda a Vós.

Como prova da minha devoção para convosco

Vos consagro nesta noite, neste dia,

hoje e para sempre.

Os meus olhos, os meus ouvidos, a minha boca,

o meu coração e inteiramente todo o meu ser.

Porque eu assim sou vossa, ó incomparável mãe.

Guardai-me e defendei-me como coisa própria vossa.

❖ Orações para rezar ao deitar:

[SENHOR, EU DORMIR QUERO]

Com Deus me deito, com Deus me levanto  
com a graça de Deus e o divino Espírito Santo.  
Senhor, eu dormir quero,  
minha alma Vos entrego.  
Se eu adormecer, acordai-me.  
Se eu morrer, acompanhai-me  
com as doze velas da Santíssima Trindade.

[SETE ANJINHOS]

Nesta cama me deitei,  
sete anjinhos nela achei:  
três aos pés, quatro à cabeceira  
Nossa Senhora na dianteira.  
Toca-se a hora, Jesus Cristo a adora,  
benditas sejam as almas que se deitam nesta hora!

[NESTA CAMA ME DEITEI]

Nesta cama me deitei  
pra dormir e descansar.  
Se a morte vier p'ra me levar,  
entrego-me a Deus, abraço-me à Cruz  
e dou a minha alma ao Menino Jesus.

❖ Esconjuro para rezar contra as trovoadas:

[SÃO GREGÓRIO]

São Gregório se levantou,  
Seus sapatinhos calçou,  
Suas mãozinhas lavou:  
- Onde vais, Gregório?  
- Derramar as trovoadas  
que em cima de nós andam armadas!  
- Derrama-as bem derramadinhas  
lá para os matos rosmaninhos,  
onde não haja mulher com menino  
nem bezerra com bezerrinho  
nem galinha com pintinho

nem eira, nem rabeira  
nem coisa que Deus queira.

❖ Outras Orações:

[PADRE NOSSO PEQUENINO]

Padre Nosso Pequenino,  
quando Deus era menino  
pôs o pé no seu altar,  
já o sangue estava a pingar.  
Trecos, trecos Madalena  
não o queiras é limpar!  
São as cinco chagas que Jesus Cristo tem de passar.

## Textos mágico-religiosos com ritual

❖ Rituais para afastar o Demónio:

[CRUZ NO MONTE]

### Texto:

Cruz no monte, cruz na fonte,  
nunca o Demónio comigo se encontre!  
Nem de noite, nem de dia,  
nem ao pino do meio-dia.  
Já os galos pretos cantam,  
já o Senhor subiu à cruz.  
Para sempre: Ámen Jesus!

### Performance:

Após proferidas estas palavras, deve rezar-se o “Pai Nosso” e a “Avé Maria” para que se garanta a proteção divina.

[CEM AVÉ MARIAS]

### Texto:

Em 25 de março, cem Avé Marias rezei.

Cem vezes me persignei.

Cem vezes de ti, Demónio, me arreneguei.

Arreda, arreda Satanás!

Tu bem sabes e eu bem sei,

em dia da Senhora de Março

cem Avé Marias rezei.

Cem vezes me persignei.

Cem vezes de ti, Demónio, me arreneguei.

Performance:

Esta benzedura é dita após se ter rezado as cem Avé Marias, com o auxílio de um terço. Reza-se o terço duas vezes, portanto cinquenta Avé Marias de cada vez. No fim de rezar cada Avé Maria, aquele que ora deve benzer-se e dizer: “Arreda, arreda, Satanás!”. Quando se concluem as cem, surgem estas palavras para garantir a proteção total.

❖ Esconjuro com ritual para afastar trovoadas perigosas:

[SANTA BÁRBARA BENDITA]

Texto:

A minha alma é magnífica

e eu agradeço ao Senhor!

O meu espírito se alegre,

Meu Divino Salvador,



filho da Virgem Maria.

Que a minha alma se não perca

com Deus e a Avé Maria.

São Gregóriozinho se levantou,

os seus sapatinhos calçou:

- Para onde vais tu, ó Gregório?

- Derramar as trovoadas

que em cima de nós andam armadas.

- Derrama-as onde não haja mulher com o seu menino

nem ovelha com o seu cordeirinho.

Santa Bárbara bendita,

que eu seja santa como ela,

mas que não morra da morte dela.

*Performance:*

Segundo a crença da população da Serra de São Domingos, Santa Bárbara morreu com uma fálscia durante uma tempestade. Por isso, a última estrofe deste poema deve ser repetida três vezes, para garantir proteção contra as trovoadas.

[A MAGNÍFICA]

Texto:

Magnífica minha alma,  
tanto engrandeceu o Senhor.

Meu espírito se alegrou,

Meu Deus, meu Salvador!

Tanto atendeu à humildade

com a sua serva de riel<sup>53</sup>

de geração em geração.

Por todos os que O temem,

por todos os servos dos servos<sup>54</sup>

Ámen.

Performance:

Para garantir proteção contra as trovoadas, este poema deve ser repetido três vezes.

---

<sup>53</sup> Variante: d' Ariel

<sup>54</sup> Variante: séculos dos séculos

❖ Rituais para realizar desejos ou encontrar objetos perdidos:

[RESPONSO A SANTO ANTÓNIO]

Texto:

Ó meu padre Santo António,  
amigo de Jesus Cristo,  
esposo de São Francisco,  
em Roma fostes nada,  
em Lisboa coroadado.

Mulher de parto não morrerá  
nem menino abafado,  
entre as tábuas sepultado.

Ó meu padre Santo António,  
e São Francisco e as cinco chagas de Jesus Cristo  
cubram todos os milagres

E (...) <sup>55</sup>.

Assim seja.

Ámen.

---

<sup>55</sup> Aqui aquele que ora deve incluir aquilo de que precisa ou aquilo que perdeu. Exemplo: me deem uma esmolinha de saúde para toda a minha família e sorte para as minhas netas.

Performance:

O responso tem de ser dito três vezes sem qualquer engano, seguido de três vezes a oração “Pai Nosso”, três vezes a “Avé Maria” e três vezes a “Glória”. Todas estas orações devem ser oferecidas a Santo António, a São Francisco e às cinco chagas de Cristo. Se o crente conseguir fazê-lo corretamente, Santo António, um santo que a população da Serra de São Domingos acredita ser muito milagroso, com a sua virtude, faria os desejos realizarem-se e os objetos perdidos aparecerem. Esta oração também pode ser utilizada para pedir proteção contra os males do mundo, especialmente segurança para viagens.

❖ Esconjuro com ritual para curar do Mau-Olhado:

[DEUS ME LIVRE DO MAL]

Texto:

(Colocar aqui o nome da pessoa que se quer curar)

Deus me fez, Deus me criou

Deus me livre do mal que para o meu corpo entrou.

Se é quebranto, eu me espanto.

Se é devasso, eu me passo.

Ó Menino Deus, que por aqui passou,

tão bem fique eu como Deus ficou!

Dois mo deitaram, três mo tirarão

com o poder de Deus e de mais ninguém não

Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo.

Performance:

Esta oração deve ser dita três vezes. Perto de quem reza deve haver uma tacinha com água com umas brasinhas (no exemplo dado, seriam das vassouras de varrer as casas antigamente), cinco tronquinhos queimados no lume deviam ser colocados na água. Se a pessoa para quem se estava a rezar tivesse mau-olhado, as brasas iriam para o fundo da taça. Caso contrário, ficariam no cimo. Passava-se a água na testa da pessoa a curar e depois deitava-se a água fora, num local onde ninguém vá, porque quem passar lá poderia ficar com o mau-olhado. No fim de tudo, reza-se três “Pais Nossos” e três “Avé Marias”, oferecendo tudo a Nosso Senhor.

❖ Reza com ritual para curar o Cobrão:

[COBRÃO ACHEI]

Texto:

Cobrão achei, cobraõ cortei.

Se mais achasse, mais cortava.

Eu te corto cobraõ,

a cabeça e o rabo

e a raiz do coração

para que desandes e não andes mais.

Performance:

Às vezes, aparecem no corpo das pessoas coisas estranhas, como muitas borbulhinhas que nunca param de aparecer e crescer. A isso a população da Serra de São Domingos chama o cobrão, que aparecia por causa de um bicho venenoso que ali andava e os antigos curandeiros também o sabiam curar. Tinha de se usar uma faca que servia só para aquilo, passá-la na pele das pessoas, à volta do cobrão, mas sem lhe tocar e proferir estas palavras. Esse curativo era realizado durante três dias e o cobrão ia diminuindo até morrer. Sem o curativo, o cobrão nunca pararia de aumentar.

**PROSA**

**Contos**

[A ARCA DA VELHA]

Versão Original (Transcrição Exata):

Era uma vez uma velha que fechou uns meninos dentro de uma arca e lhes disse:

- Vocês só saem daí quando estiverem bem gordinhos!

Só que ela não lhes dava de comer.

Por um buraquito da arca, entrou uma sardanisca. Os meninos, esfomeados, ao verem a sardanisca, mataram-na, comeram-na e guardaram o rabo.

A velha todos os dias chegava ao pé da arca e dizia:

- Então, meus meninos, vocês já estão gordinhos? Mostrem lá o vosso dedinho! - os meninos pegaram no rabo da sardanisca e meteram-no no buraquinho a fingir que era um dedo.

- Ah, coitadinhos! Estão muito magrinhos!

A velha começou a ter pena dos meninos, pensando que eles estavam muito magrinhos, ao sentir a parte mais fininha do rabo da sardanisca. Logo abriu a arca.

Os meninos, que estavam cheios de fome, comeram tudo o que conseguiram encontrar pelos cantos da casa da velha. Como eles estavam a comer demais, a velha ficou danada, não queria que eles comessem tanto. Por isso, trancou-os outra vez na arca.

Lá estiveram um dia ou dois, até que apareceu um rato e também entrou pelo buraco. Os meninos mataram o rato, comeram-no e ficaram com o rabo dele.

Quando a velha lhes veio perguntar se já estavam mais gordinhos, os meninos responderam:

- Não senhora, não estamos. – e mostraram o rabo do rato em vez do dedo.

- Oh, coitadinhos! Vocês já nem têm dedos! Já podem sair, nem têm dedos para mexer nas minhas coisas.

E os meninos saíram da arca a correr para irem pedir porque tinham muita fome. Abalaram, fugiram dali e a velha ficou sem meninos.

#### Versão Adaptada para Publicação:

Era uma vez uma velha que, um dia, fechou uns meninos numa arca, dizendo-lhes:

- Só saem daí quando estiverem bem gordinhos!

Todos os dias, a velha vinha até à arca confirmar:

- Então, meus meninos, vocês já estão gordinhos? Mostrem-me lá o vosso dedinho!

Só que ela nunca lhes dava de comer. Como poderiam engordar assim?

Sozinhos e com fome, os meninos ficaram fechados até que, por um buraco da arca, entrou uma sardanisca. Esfomeados, mataram e comeram a sardanisca sofregamente. No fim, só restou o rabo.

Nesse dia, quando a velha lhes tornou a perguntar se estavam gordinhos e a pedir para mostrarem o dedinho, os meninos meteram a parte mais fina do rabo da sardanisca através do buraquinho, fingindo que era um dedo.

- Ai, coitadinhos! Estão mesmo muito magrinhos! – exclamou a velha, assustada e com remorsos. Acreditou que eles estavam mesmo muito magrinhos e a passar fome, por isso teve pena deles e resolveu libertá-los.

Logo que saíram da arca, os meninos, famintos, percorreram a casa de fio a pavio e comeram tudo o que conseguiram encontrar pelos cantos. A velha, danada por eles terem comido demais, trancou-os na arca outra vez. Não podiam comer tanto!

Lá ficaram um ou dois dias, até que, pelo buraquinho da arca, entrou um rato. Os meninos, esfaimados, mataram e comeram o rato, guardando o rabo.

Quando a velha voltou a aproximar-se da arca, tornou a perguntar-lhes:

- Então, meus meninos, vocês já estão gordinhos? Mostrem-me lá o vosso dedinho!

- Não senhora, não estamos. – responderam-lhe, mostrando o rabo do rato em vez do dedo.

- Oh, coitadinhos! Vocês já nem têm dedos! Podem sair, pobrezinhos, nem têm dedos para mexer nas minhas coisas.

Assim que a velha abriu a arca, os meninos fugiram dali para fora. Deixaram a casa da velha e foram mendigar pelos caminhos, porque tinham muita fome. Foi assim que a velha ficou sem meninos.

[OS FETOS]

Versão Original (Transcrição Exata):

Era uma vez dois senhores que estavam muito zangados um com o outro. Um virou-se para o outro e avisou-o:

- Olha vê lá, qualquer dia eu mato-te!



- Matas, matas... isso é que era bom!

- Ai mato!

Um dia, encontraram-se no fundo de um barroco, muito fundo mesmo. Um virou-se para o outro e disse-lhe:

- Eh pá, agora aqui é que eu te mato!

- Não me mates, olha que aqueles fetos são as testemunhas!

- Olha esta, os fetos é que falam? – riu-se o homem sem medo. Matou o outro, cobriu-o com fetos e veio-se embora.

Passou uma temporada, um dia a mulher do homem que matou o vizinho estava a fazer o comer e pôs o prato na janela para arrefecer. O homem estava sentado no peitoril de pedra da janela, quando passou uma baforada de vento a arrastar fetos pela rua abaixo. Então, o homem largou-se a rir muito.

- Ó homem, porque é que te estás a rir tanto? – perguntou-lhe a mulher.

- Por nada.

Passado um bocado, passou mais uma baforada de vento com uma data de fetos e ele riu-se.

- Ó homem, mas porque é que te estás a rir tanto? – voltou a perguntar a mulher.

- Eu vou-te contar, mas não digas nada a ninguém. Eu matei o nosso compadre em tal sítio assim e assim. Ele dizia que os fetos eram as testemunhas e os fetos passam por aqui e não dizem nada.

A mulher foi contar a um. Esse contou a outro. Daí por um bocado já toda a gente sabia e estava a guarda à porta para o prender. Então, os fetos são testemunhas, ou não são?

#### Versão Adaptada para Publicação:

Era uma vez dois compadres que se desentenderam. Ficaram tão zangados que um virou-se para o outro e avisou-o:

- Olha vê lá, qualquer dia eu mato-te!

- Matas, matas... isso é que era bom! – riu-se.

- Ai mato!

Um dia, encontraram-se no fundo de um barroco muito fundo e aquele que tinha feito a ameaça repetiu:

- Eh pá, agora aqui é que eu te mato!

- Não me mates, olha que aqueles fetos são as testemunhas! – pediu-lhe o outro, aflito.

- Olha esta, os fetos é que falam? – riu-se o homem, sem qualquer receio. Como disse, assim fez: matou o vizinho, cobriu-o com fetos e foi-se embora.

Passada uma temporada após o crime, um dia, a mulher do assassino estava a fazer o comer e pôs o prato na janela para arrefecer. O homem, sentado no peitoril de pedra da janela, viu passar uma baforada de vento que arrastou uns fetos pela rua abaixo. Sem conseguir controlar-se, o homem desmanchou-se a rir.

- Ó homem, porque é que te estás a rir tanto? – perguntou-lhe a mulher.

- Por nada.

Mais tarde, passou outra baforada de vento levando uma data de fetos e ele tornou a rir-se muito.

- Ó homem, mas porque é que te estás a rir tanto? – voltou a perguntar a mulher.

- Eu vou-te contar, mas não digas nada a ninguém. – sussurrou-lhe o marido. - Eu matei o nosso compadre no fundo de um barroco. Ele dizia que os fetos seriam as testemunhas e olha só: os fetos passam por aqui calados, não dizem nada. Testemunhas, uma ova!

O segredo durou pouco. A mulher foi contar a um. Esse contou a outro. Em pouco tempo, já toda a aldeia sabia e apareceu a guarda à porta para prender o assassino. Então, os fetos são testemunhas, ou não são?

## Lendas

### ❖ Lendas Sagradas

#### [O JEJUM DE SANTO ANTÓNIO]

##### Versão original (transcrição exata):

Pelo Santo António não se jejua. A mãe para o fazer jejuar mandou-o para o outro lado do rio buscar um molho de lenha para aquecer o forno e disse ao barqueiro para não o deixar passar de volta para este lado.

Santo António lá arranjou o molho de lenha antes do meio dia, chegou ao pé do barqueiro e pediu:

- Ó barqueiro, passa-me para o outro lado do rio.

- Não passo, não, que a tua mãe disse-me para eu não te passar! – respondeu o barqueiro.

Ele voltou a pedir, mas o barqueiro não o quis passar. Então, o que é que ele fez? Pôs o molho na água, pôs o capote em cima e usou-os como barco para chegar ao outro lado do rio. Depois, pôs o molho de lenha às costas e conseguiu chegar a casa antes do meio dia.

A mãe, zangada, foi ralhar com o barqueiro, mas o barqueiro disse que a culpa não era dele, que não tinha mão no menino.

##### Versão adaptada para publicação:

Santo António nunca quis fazer jejum. A sua mãe, para o obrigar a jejuar, resolveu mandá-lo até ao outro lado do rio apanhar um molho de lenha para aquecer o forno. Depois de ele partir, a mãe foi pedir ao barqueiro que não o trouxesse de volta.

Antes do meio-dia, já Santo António tinha conseguido arranjar o molho de lenha e tinha-se posto a caminho de casa. Quando chegou à margem do rio, pediu ao barqueiro:

- Ó barqueiro, leva-me para o outro lado.

- Não levo, não – respondeu-lhe o barqueiro. – A tua mãe pediu-me para eu não te deixar passar!

Santo António pediu e tornou a pedir, mas o barqueiro não cedeu. Então, o que é que o pequeno fez? Colocou o molho de lenha sobre as águas, pôs o capote em cima, transformando-os num barco onde navegou até ao outro lado do rio. Já em terra, voltou a vestir o capote, carregou o molho de lenha às costas e chegou a casa ainda antes do meio-dia.

A mãe, furiosa, foi ralhar com o barqueiro, mas este, atrapalhado, explicou-lhe que a culpa não era dele: ninguém tinha mão no menino.

É por isso que pelo Santo António não se jejua.

[SANTO ANTÓNIO E OS PÁSSAROS]

Versão original (transcrição exata):

A mãe do Santo António tinha uma terra de linho semeada e queria ir à missa, só que os pássaros iam ao linho se ninguém o vigiasse. Então, ela pediu-lhe:

- Ó Tonho, tu hoje não vais à missa. Ficas aqui a guardar o linho dos pássaros.

E a mãe lá foi. O Santo António também queria ir à missa: “então ela foi mais o meu pai e eu não vou? Também hei de ir”, pensou. Então, fez uma casota pequenina de pedras e chamou os passarinhos todos. Os passarinhos vieram, ele fechou-os lá dentro e pôs-se a caminho.

Na missa, a mãe do Santo António olhou para trás e viu o filho a rir-se muito. Quando a missa acabou, ela chegou cá fora e ralhou:

- Então, tu vieste à missa? Estou para ver se os pardais foram comer o linho!

- Não, minha mãe. Os pardais não foram comer o linho.

- Ai não? Porque é que te estavas a rir tanto na missa?

- Ó minha mãe, estavam duas mulheres a conversar uma com a outra na missa e o diabo escrevia numa sola. A sola acabou-se e o diabo, distraído, bateu com os cornos no chão.

- O quê? E tu viste isso?

- Eu vi.

E voltaram os dois para o campo. Chegaram à horta e a mãe viu os pássaros todos fechados. O Santo António abriu-lhes a porta, enxotou-os e eles fugiram pelo ar.

A mãe ficou surpreendida e para testar o filho disse-lhe assim:

- Ó Tonho, nós vamos agora almoçar. É melhor fechares outra vez os passarinhos.

E Santo António chamou-os.

- Ora vinde cá todos! – e os pássaros vieram, entraram todos na casota.

- Ó filho, vai caminhando que a gente já lá vai ter. Vai indo para casa, os pássaros ficam fechados e nós vamos demorar aqui um bocado na horta. – disse-lhe a mãe.

O menino foi e diz a mãe para o pai: Olha que ele é santo! O pai não acreditava, mas era mesmo.

#### Versão adaptada para publicação:

A mãe de Santo António tinha semeado linho numa das suas terras, se ninguém a vigiasse os pássaros comiam-no. Então, antes de sair para ir à missa, a mãe disse a Santo António:

- Ó Tonho, tu hoje não vais à missa. Ficas aqui a guardar o linho dos pássaros.

Santo António ficou descontente. Pensou: “então, os meus pais foram à missa e só eu fiquei aqui sozinho? Também hei de ir!”.

Construiu uma casota pequenina com pedras, chamou os passarinhos todos para entrarem lá dentro e, quando eles vieram, fechou-os. Satisfeito, pôs-se a caminho.

No meio da missa, a certa altura, a mãe de Santo António olhou para trás e viu o filho a rir-se muito. Ficou furiosa. Quando a missa acabou e saíram da igreja, ralhou com o pequeno:

- Então, tu sempre vieste à missa? Se os pardais tiverem comido o linho, vais ver o que te acontece!

- Os pardais não foram comer o linho, minha mãe.

- Ai não? Tens a certeza? Vamos ver isso! E porque é que te estavas a rir tanto na missa?

- Ó minha mãe, estavam duas mulheres a conversar durante a missa, enquanto o diabo escrevia numa sola. A sola acabou-se e o diabo, distraído, bateu com os cornos no chão.

- O quê? Tu viste isso?

- Eu vi.

Voltaram os dois para o campo. Chegando à horta, a mãe, boquiaberta, viu os pássaros todos fechados dentro da casota. O Santo António abriu-lhes a porta, enxotou-os e eles voaram para longe.

A mãe estava tão admirada com as habilidades do filho que, para o testar e confirmar o seu poder com os seus próprios olhos, disse-lhe assim:

- Ó Tonho, nós vamos agora almoçar. É melhor fechares outra vez os passarinhos.

Santo António chamou-os:

- Ora vinde cá todos! – e os pássaros obedeceram, entraram na casota um a um.

A mãe mal conseguia conter a sua emoção, por isso pediu ao pequeno:

- Filho, vai caminhando para casa, a gente já lá vai ter. Os pássaros já estão fechados, só vou acabar aqui umas tarefas na horta e sigo-te.

O menino foi. A mãe correu a ir contar ao pai o que se passou.

- Olha que ele é santo! – avisou a mãe. O pai não acreditou, mas era verdade.

[SANTO ANTÓNIO E OS PARDAIS]

Versão original (transcrição exata):

Havia um lavrador que tinha um campo de trigo. Os pardais vinham e comiam-lhe o trigo todo, não deixavam nada. Ele andava muito triste, muito desanimado. Para os pardais pararem de comer o seu trigo, o lavrador começou a andar à volta do campo a bater com um pau numa lata, para fazer barulho e assustá-los até eles se irem embora.

Um dia, chegou a hora da missa e o lavrador queria muito ir, por isso pediu ao Senhor Santo Antoninho que lhe guardasse o trigo enquanto ele ia. Ele foi e durante o tempo todo em que ele esteve na missa, nenhum pássaro se aproximou do trigo, o santo não deixou.

Quando o lavrador voltou e viu o campo sem passarinho nenhum, ficou muito aliviado e foi para casa. A partir daquele dia, nunca mais nenhum pardal lhe comeu o trigo. Foi um milagre de Santo António, ele é um santo muito milagroso.

Versão adaptada para publicação:

Havia um lavrador que tinha um campo de trigo e andava muito preocupado e desanimado, porque os pardais vinham comer-lhe o trigo todo, não deixavam nada. Para tentar afugentar os pardais, o lavrador começou a correr à volta do campo, fazendo muito barulho ao bater com um pau numa lata.

Um dia, chegada a hora da missa, o lavrador resolveu ir, mas antes pediu ao Senhor Santo Antoninho para que lhe guardasse o trigo. Enquanto foi e não voltou, nenhum pássaro se aproximou do campo do lavrador, porque o santo não deixou.

Quando o lavrador voltou e viu o campo sem passarinho nenhum, ficou muito aliviado. A partir daquele dia, nunca mais nenhum pardal lhe comeu o trigo. Foi um milagre de Santo António, um santo muito milagroso.

[SANTO ANTÓNIO E OS CÂNTAROS]

Versão original (transcrição exata) – será a utilizada na publicação:

Santo António escavacava os cântaros de barro todos às cachopas que iam à fonte. Coitadinhas, elas voltavam para as mães a chorar muito. Quando as mães delas iam lá para ralhar com ele, já os cântaros estavam consertados com os caquitos todos, como se nunca se tivessem partido. Ninguém sabia como.

[A ORELHA DE SÃO TIAGO]

Versão original (transcrição exata) – será a utilizada na publicação:

Diziam os antigos que, quando ainda eram homens, o São Domingos andou à bulha com o São Tiago, tiveram uma desavença. O São Tiago não tem uma orelha porque foi o São Domingos que lha cortou nessa luta. Era o mais forte. O São Tiago é o santo da Codiceira. É como se as terras tivessem disputado qual era o melhor santo.

[SÃO DOMINGOS]

Versão original (transcrição exata):

São Domingos é o nosso padroeiro, apareceu lá mais no alto da serra, mas a igreja dele era para ser aqui ao cimo da rua e começou até a ser construída. Só que, quando trouxeram a estátua, a imagem, do São Domingos para a igreja aqui na rua, passado um dia ou dois ele tornou a ir para o cimo do monte, para o mesmo sítio onde tinha aparecido. Foi por isso que tiveram mesmo de fazer lá a igreja.



Versão adaptada para publicação:

São Domingos é o nosso padroeiro. A aparição do santo foi lá no alto da serra, mas iam construir-lhe uma igreja aqui perto, no cimo da rua. Trouxeram uma estátua, uma imagem de São Domingos, para a igreja recém-construída, só que, passado um dia ou dois, a imagem tornou a ir para o cimo do monte, para o mesmo sítio onde o santo tinha aparecido. Foi por isso que tiveram mesmo de construir a igreja lá.

[QUINTA-FEIRA DA ASCENSÃO]

Versão original (transcrição exata) – será a utilizada na publicação:

Quando eu era pequena, contavam-me que na quinta feira da Ascensão, um dos dias mais santos que há, às onze horas da manhã, a água parava nos rios. Havia uma mulher que num desses dias mágicos estava na horta a apanhar favas. Quando ouviu bater as onze horas, resolveu aproximar-se do rio para ver se a água realmente parava ou não. E morreu. Morreu porque tinha de morrer? Morreu porque estava a duvidar do poder de Deus? Ninguém tem a certeza, mas se só vendo é que acreditava, ela estava a desrespeitar o Senhor. Por isso, dizem que ela foi castigada.

Diziam também que na quinta feira da Ascensão os passarinhos nem comiam, nem bebiam, nem punham o pezinho no chão, de tão santo que era o dia! Agora as pessoas não sabem nem querem saber, até mudaram o dia para domingo, mas antes era na quinta feira.

❖ Lendas de Forças e Seres Sobrenaturais

[O BAILE DAS BRUXAS]

Versão original (transcrição exata):

Era uma vez um homem que era alfaiate e vinha às tantas da noite de casa dos patrões. Trazia um cajado numa mão e uma tesoura na outra. Chegou a um sítio e viu um baile de raparigas muito lindas, a tocar concertina, com uma fogueira no meio e um cão grande a aquecer-se junto dela. Elas todas dançavam à volta da fogueira.

O alfaiate, encantado, disse:

- Ei que baile de raparigas tão lindas! Também vou para lá dançar.

Chegou lá, agarrou-se a uma e pôs-se a dançar com ela. A certa altura elas disseram que era hora de fazer o jantar, puseram uma caçarola ao lume e disseram ao alfaiate:

- Você agora fica aqui. Faça o que fizer este cão, não lhe bata!

Uma foi buscar lenha, outra foi buscar comida, outra foi buscar água. Desapareceram todas dali para fora. Ficou o alfaiate sozinho com o cão de roda do lume.

De repente, enquanto o alfaiate remexia na fogueira para que as chamas não se apagassem, o cão levantou-se, alçou a perna e xeee. Mijou para dentro da caçarola.

- Raios partam o cão, onde é que já se viu tal coisa?!? – gritou o alfaiate.

E o cão tornou a alçar a perna e xeee, outra vez para dentro da caçarola.

- Se mijares outra vez ali para dentro, levas com o cajado nos cornos! – avisou o alfaiate.

E o cão xeee para a caçarola. TRAAAS! O alfaiate bateu nos cornos do cão, o cão arrebitou e tudo tombou, cada coisa para seu lado. Dizem que o alfaiate morreu porque o cão era o demónio.

Versão adaptada para publicação:

Era uma vez um alfaiate que regressava do trabalho em casa dos patrões, já a noite ia longa. Numa mão, trazia o seu cajado. Na outra, uma tesoura. A meio do caminho para casa, deparou-se com uma cena verdadeiramente incrível: na noite escura, em redor de uma fogueira onde labaredas vibravam, bailavam as moças mais belas que ele já tinha visto, ao som de uma concertina. Junto delas, deitado a aquecer-se nas brasas, dormitava um enorme cão negro.

Encantado com a beleza das três jovens e tremendo de entusiasmo e espanto, o alfaiate pensou em aproximar-se e tentar entrar na dança. Confiante, caminhou para a roda, agarrou-se a uma das beldades e rodopiou com ela. Juntos, o alfaiate e as moças, dançaram até ficarem sem forças. Até que, finalmente, uma delas lembrou:

- Está na hora de preparar o jantar!

As raparigas puseram, então, uma caçarola ao lume e explicaram ao alfaiate:

- Nós temos de ir, mas já voltamos. O senhor tem de ficar aqui a guardar o fogo. – e avisaram-no. - Lembre-se: faça o que fizer o nosso cão, não lhe bata!

Num instante, desapareceram todas dali para fora. Uma foi apanhar lenha para manter o lume aceso. Outra foi arranjar a comida para o jantar. A última foi recolher água para cozinhar. Pelo menos, isso foi o que disseram ao alfaiate.

Ficou o pobre homem sozinho com o cão a guardar o lume. O cão, sossegado de olhos fechados, parecia adormecido, por isso o alfaiate encolheu os ombros: porque haveria ele de querer bater num cão tão manso?

De repente, enquanto o alfaiate, distraído, remexia nos pauzinhos da fogueira para que as chamas não se apagassem, o cão ergueu-se, alçou a perna e «tchiii». Mijou para dentro da caçarola onde eles iriam preparar o jantar.

O alfaiate, em estado de choque, abriu muito a boca e ficou de olhos arregalados a olhar para o cão, até finalmente conseguir gritar:

- Raios partam o cão! Onde é que já se viu tal coisa?!?

O alfaiate, desconfiado, começou a vigiar o cão com atenção. Só que o cão, sossegado, parecia ter voltado a adormecer. Minutos passaram até o alfaiate desviar o olhar. Assim que o fez, «tchiii», o cão tornou a levantar-se e a mijar para dentro da caçarola.

Vermelho de fúria por ter sido enganado, o alfaiate bradou:

- Se mijares outra vez ali para dentro, levas com o cajado nos cornos!

Sem perder tempo, o cão «tchiii» para a caçarola. TRAAAS! Louco de raiva, o alfaiate bateu no cão com toda a sua força e, espantado, viu o cão, que era o demónio, rebentar. Rebentou o cão e tudo à volta da lareira tombou com a explosão, cada coisa para seu lado.

O alfaiate, coitado, morreu de susto com tanta confusão.

[O CÃO DA BRUXA]

Versão original (transcrição exata):

Era uma vez uma rapariga que era criada de um padre. Ela discutia muito com a sua vizinha e um dia, furiosa, gritou-lhe:

- Tu és uma grande bruxa!

- Ah, chamas-me bruxa? Deixa estar que eu amanhã vou contigo para o tribunal! – respondeu-lhe a vizinha, pronta para se vingar.

Preocupada, a criada chegou a casa e contou ao padre:

- Senhor Padre, eu chamei a vizinha de bruxa e ela diz que amanhã me leva para o tribunal.

- Deixa lá, não te rales. – disse-lhe o padre. – Arranja um cabaço com coisinhas dentro, vai oferecê-lo à vizinha e pede-lhe desculpas por lhe teres chamado bruxa. No fim, diz-lhe que até gostavas muito de ser bruxa também.

A rapariga lá fez aquilo que o padre lhe tinha dito. Arranjou um cabaz e foi ter com a vizinha para lhe pedir desculpa. A vizinha, espantada, respondeu-lhe:

- Ah, tu gostavas de ser bruxa? Então, vem cá ter amanhã.

A rapariga chegou a casa e tornou a contar ao padre:

- Senhor Padre, afinal a vizinha sempre é bruxa! Ela mandou-me lá ir ter amanhã, o que é que eu hei de fazer?

- Não te preocupes. – explicou o padre. – Tu vais ao encontro dela onde ela quiser. Vais com ela, ela vai-te levar para o fundo de um barroco, lá vai-te mostrar um cão muito grande e preto e vai-te pedir que dê um beijo no cu do cão. E tu só tens que dizer: Credo, arre bruxa, beijar um cu tão negro! O cão vai arrebentar e tu não te vais tornar bruxa.

A rapariga lá foi ter com a bruxa e fez tudo o que o padre lhe disse. O padre sabia tudo. A bruxa realmente levou-a para o fundo de um barroco e lá apareceu um cão enorme, que era o inimigo, o diabo. E a vizinha bruxa disse à rapariga:

- Anda menina, dá um beijo no cu daquele cão. Tens de dar!

- Eu não! Credo, arre bruxa, beijar um cu tão negro!

E o cão fez boom e arrebentou todo. A bruxa, furiosa, percebeu que ela era criada de um padre e que vinha ensinada por ele, mas a rapariga conseguiu fugir.

#### Versão adaptada para publicação:

Era uma vez uma criada de um padre que andava sempre às turras com a sua vizinha. Um dia, no meio de uma discussão, gritou-lhe furiosa:

- Tu és uma grande bruxa!

- Ah, chamaste-me bruxa? – retorquiu a vizinha, ofendida. – Deixa estar que amanhã faço queixa de ti. Vemo-nos no tribunal.

Preocupada, com medo de envolver as autoridades e a justiça na sua disputa, a criada confessou tudo ao padre mal chegou a casa:

- Senhor Padre, eu insultei a vizinha. Chamei-lhe bruxa e ela diz que me vai levar a tribunal para se vingar.

- Deixa lá, não te rales – tranquilizou-a o padre. – Faz assim exatamente como eu te digo: arranja um cabaço com coisinhas dentro, vai oferecê-lo à vizinha e pede-lhe desculpas por lhe teres chamado bruxa. No fim, diz-lhe que até gostavas muito de ser bruxa também.

A rapariga assim fez. Arranjou um cabaz e foi ter com a vizinha para lhe pedir desculpa. Depois de ouvir as suas palavras, para espanto da criada, a vizinha respondeu-lhe:

- Ah, tu gostavas de ser bruxa? Então, vem cá ter amanhã.

A rapariga correu para ir contar tudo ao padre:

- Senhor Padre, afinal a vizinha sempre é bruxa! Ela mandou-me lá ir ter amanhã, acho que me vai mostrar como me transformar em bruxa também. O que é que eu hei de fazer? – perguntou-lhe, assustada.

- Não te preocupes. Tu vais ao encontro dela, segue-la para onde ela quiser ir. – explicou-lhe o padre, calmamente. – Ela vai levar-te para o fundo de um barroco, lá vai mostrar-te um cão muito grande e preto e vai pedir-te que dês um beijo no cu do cão. E tu só tens de dizer: Credo, arre bruxa, beijar um cu tão negro! O cão vai arrebentar e tu não te vais tornar bruxa.

Apesar do medo, a rapariga lá foi ter com a bruxa e fez tudo direitinho como o padre lhe disse. O padre estava certo, ele sabia mesmo tudo o que aconteceria. A bruxa realmente levou-a para o fundo de um barroco e lá apareceu um cão enorme, que era o inimigo, o diabo. E a vizinha bruxa ordenou à rapariga:

- Anda menina, dá um beijo no cu daquele cão. Tens de dar!

- Eu não! Credo, arre bruxa, beijar um cu tão negro!

Ouviu-se um estrondoso “boom” e o cão arrebentou todo. A bruxa, furiosa, finalmente percebeu que aquela rapariga era criada de um padre e que vinha ensinada por ele, mas era tarde demais para se vingar: a criada já tinha fugido.

## [AS DANÇAS DAS BRUXAS]

Versão original (transcrição exata) – será a utilizada na publicação:

Os antigos falavam muito das danças das bruxas. Elas dançavam de noite nas encruzilhadas. Arranjavam-se e saíam para dançar. Enquanto o faziam, diziam: “Voa, voa por cima de toda a folha”. Os curiosos e corajosos iam escutá-las.

Uma noite, uma das bruxas enganou-se. Em vez de dizer “Voa, voa por cima de toda a folha”, disse: “Voa, voa por baixo de toda a folha”. Então, arranhou-se toda nos ramos das árvores. Ficou toda magoada.

Antigamente todos sabiam que se um pai e uma mãe tivessem sete filhas, uma delas seria bruxa. As bruxas eram más e tinham muito mistério, faziam bruxedos às pessoas.

## [A CARROÇA]

Versão original (transcrição exata):

Havia um homem cuja esposa estava muito doente no hospital. Ele costumava visitá-la muitas vezes e levar-lhe cabaças e canastos cheios de coisas. Só que numa noite enganou-se nas horas e saiu de casa de viagem para a ir visitar às três da manhã, horas malditas. Estava muito escuro, havia geada, o chão escorregava, ele levava um saco às costas e um cesto à cabeça até chegar à camioneta de onde seguia para o hospital.

Nessa noite, passou por um lugar a que chamam o Barreiro. De repente, numa curva à esquerda, apareceu uma carroça e um cavalo a galope e aquilo que os conduzia fazia muito barulho, uma algazarra, gritava, batia com o chicote. O homem teve tanto medo que só teve tempo de apagar a sua lanterna e esconder-se. Aquilo passou em segundos. O que era, ninguém sabe. Talvez fosse um lobisomem.

Versão adaptada para publicação:

Havia um homem cuja esposa estava muito doente no hospital, por isso ele costumava visitá-la frequentemente para lhe levar cabaças e canastros cheios de oferendas. Numa noite, por descuido, saiu de casa e pôs-se a caminho para a ir visitar exatamente às três da manhã, hora maldita. A noite estava muito escura, a estrada coberta de geada, o chão escorregava, a jornada era difícil. O homem carregava a custo um saco às costas e um cesto à cabeça, tentando chegar são e salvo à paragem da camioneta de onde seguiria viagem para o hospital.

Nessa noite, quando passava por um lugar a que chamam o Barreiro, numa curva à esquerda, apareceu uma carroça puxada por um cavalo a galope. A carroça era muito veloz e aquilo que a conduzia fez um alarido, gritou, bateu fortemente com o chicote. O pobre homem teve tanto medo que mal teve tempo de apagar a sua lanterna e se esconder. Aquilo passou em segundos. O que era, ninguém sabe. Talvez fosse um lobisomem.

[LOBISOMENS]

Versão original (transcrição exata) – será a utilizada na publicação:

O lobisomem era um homem normal como outro qualquer, só que, àquela hora em que tinha o seu destino marcado, podia transformar-se num cavalo a puxar uma carroça, ou num cão, ou num burro. Podia transformar-se numa coisa qualquer. Dizia-se que eles se metiam dentro dos pipos de vinho para beber e faziam um barulho maluco. Não se conseguiam controlar, chegava aquela hora e transformavam-se. Eles já nasciam assim, não tinham culpa e em geral tinham sempre sinais no corpo. Havia um que parecia ter um sapo na vista.

Uma vez uma pessoa aqui da terra que diziam ser lobisomem apareceu em Figueiró de repente, sem saber como. Quando deu por si, estava lá. E disse: “Mas quem é que me trouxe para aqui?”. Só depois se lembrou das palavras mágicas e voltou a voar para cá.



Se se arranjar uma vara de um boi com um prego espetado na ponta e se picar o lobisomem, tirando-lhe sangue, dizem que o signo mau desaparece. Assim, o lobisomem deixa de se transformar.

[HOMENS-LOBO]

Versão original (transcrição exata) – será a utilizada na publicação:

Tenho ouvido falar de lobisomens, mas nunca vi nenhum. Contavam as pessoas antigas que os lobisomens eram homens normais de dia que de noite se transformavam em lobos. Eles tornavam-se lobisomens por mandinga, havia algo no interior, no instinto deles. Só que ninguém sabia que eles eram lobisomens, porque de dia eles pareciam pessoas normais. Trabalhavam como toda a gente. De noite, transformavam-se. Ficavam com uns dentes muito grandes. Nunca ouvi contar o que eles comiam, se eram animais ou pessoas.

[TRÊS DA MANHÃ]

Versão original (transcrição exata):

Numa noite, uma rapariga que trabalhava nas limpezas estava a dormir e a ter pesadelos quando ouviu a voz da vizinha a chamar por ela.

- Vizinha, vamos embora!

A rapariga levantou-se apavorada, vestiu-se e correu para a paragem do autocarro, a pensar que estava atrasada para o trabalho. Ao chegar à paragem, não viu ninguém. Não viu a vizinha, nem as pessoas que costumavam ir com ela. E disse assim:

- Credo, Senhor do Carmo! Não me digam que o autocarro se foi embora.

Depois, viu passar o que parecia ser um homem vestido de negro. Assustou-se e ficou quieta, escondida. Quando olhou para as horas, viu que eram três da manhã. Então, correu

tanto, tanto, tanto até meter a chave na porta de casa. Ninguém soube se foi mesmo um homem ou não.

Versão adaptada para publicação:

Era noite e uma rapariga que trabalhava nas limpezas estava adormecida, com o seu sono atormentado por pesadelos. De repente, ouvindo a voz da sua vizinha que a chamava, acordou apavorada:

- Vizinha, vamos embora!

Pensando que estava atrasada para o trabalho, a rapariga vestiu-se à pressa e correu para a paragem do autocarro. Contudo, ao chegar à paragem, não viu ninguém: nem a sua vizinha, nem os restantes companheiros de viagem. Desanimada, suspirou alto:

- Credo, Senhor do Carmo! Não me digam que o autocarro se foi embora.

Foi nesse instante que viu passar o que parecia ser um homem vestido de negro. Amedrontada, manteve-se muito quieta e escondida. Quando olhou para as horas, viu que eram três da manhã. Então, correu tanto, tanto, tanto até meter a chave na porta de casa.

Até hoje, ninguém sabe se o que ela viu foi mesmo um homem ou não.

[O BEIJO]

Versão original (transcrição exata):

Era noite, tinha estado a chover e uma jovem rapariga voltava para casa do trabalho. Enquanto andava, rezava. Ao começar a descer uma escadaria com mais de cem degraus, ouviu um beijo repenicado. Quando olhou para ver de onde vinha o som, encontrou uma figura vestida de homem com uma capa preta, um chapéu preto e botas altas. A rapariga só gritou:

- Credo, Senhora do Carmo!

Já a minha mãe dizia que, se gritarmos com fé, Nossa Senhora do Carmo faz tremer o inferno três horas.

A rapariga correu para tentar fugir àquilo, mas a coisa continuou a segui-la. Cheia de coragem, a rapariga disse-lhe:

- Se me continuar a seguir, pode ter a certeza que leva com este chapéu de chuva!

E aquilo falou:

- Isso é que era bom!

- Então, siga-me e depois vai ver! – respondeu-lhe a rapariga, enquanto fugia. Com todas as suas forças, ela pensou: só Deus me pode acudir!

E a chave entrou na porta de casa da rapariga à primeira. Foi Jesus que a guardou, porque ela ia a rezar.

#### Versão adaptada para publicação:

Numa noite chuvosa, uma jovem rapariga regressava a casa depois do trabalho. Enquanto caminhava, rezava. Ao começar a descer uma escadaria com mais de cem degraus, ouviu um beijo repenicado. Quando olhou para ver de onde vinha o som, reparou numa figura vestida de homem com uma capa preta, um chapéu preto e botas altas.

- Credo, Senhora do Carmo! – gritou a rapariga, assustada.

Já a minha mãe dizia que, se gritarmos com fé, Nossa Senhora do Carmo faz tremer o inferno durante três horas.

A rapariga correu o mais rapidamente que conseguiu para tentar fugir àquilo, mas a coisa continuou a segui-la. Cheia de coragem, a rapariga voltou-se para o perseguidor e avisou:

- Se me continuar a seguir, pode ter a certeza de que lhe bato com este chapéu de chuva!

E aquilo falou:

- Isso é que era bom!

- Então, siga-me e depois vai ver! – retorquiu a rapariga, fugindo. Reunindo todas as suas forças, ela pensou: só Deus me pode acudir!

A chave entrou na porta de casa da rapariga à primeira. Foi Jesus que a guardou, porque ela ia a rezar.

[O MOLEIRO]

Versão original (transcrição exata):

Havia uma vez um moleiro que tinha um moinho ao pé de um rio. Ele passou ali dias e dias, semanas e semanas, meses e meses, anos e anos e nunca tinha acontecido nada.

Uma noite, lá vinha ele subindo o leito do rio com uma carga de pão. No seu caminho, que ele fazia todos os dias, passava junto a um cemitério. Nessa noite, quando chegou à porta do cemitério, escangalhou-se a carga do burro.

Ele carregou o burro e tornou a carregar, para trás e para diante, mas a carga caía sempre para o chão. O pobre moleiro já estava tão cansado, tão cansado, tão cansado de tentar carregar o burro que decidiu parar um pouco para descansar. Foi aí que viu um homem ali perto e resolveu perguntar-lhe:

- O senhor, por amor de Deus, ajuda-me a carregar o meu burro?

O homem lá veio ajudar o moleiro. Só que quando pegou na corrente para prender a carga ao burro, o moleiro reparou que o homem tinha as mãos muito geladas e assustou-se.

- Ah, o senhor está tão gelado! – disse o moleiro.

E aquilo falou:

- Só não te matei, porque soubeste falar! Estou aqui há tantos anos a cumprir o meu tempo. Para a próxima vez, quem vai, vai e quem está, está.

O moleiro só se salvou porque tinha dito: por amor de Deus. Há muitos perigos à noite, é por isso que quando escurece não devemos falar a nada.

Versão adaptada para publicação:

Havia um moleiro dono de um moinho que ficava ao pé de um rio. Durante o seu trabalho, percorria o mesmo caminho, que passava ao lado de um cemitério, todos os dias, ao longo de semanas e semanas, meses e meses, anos e anos, sem nunca ter reparado em nada estranho.

Uma noite, lá vinha ele subindo o leito do rio com uma carga de pão, quando, de repente, mesmo à porta do cemitério, escangalhou-se a carga do burro.

Ele bem carregou o burro e tornou a carregar, para trás e para diante, mas a carga caía sempre no chão. O pobre moleiro já estava tão, mas tão cansado de tentar carregar o burro em vão que decidiu para um pouco para descansar.

Enquanto descansava, reparou pelo canto do olho num homem que estava ali perto parado, então resolveu pedir-lhe auxílio:

- O senhor, por amor de Deus, ajuda-me a carregar o meu burro?

O homem lá veio ajudar o moleiro. Enquanto pegavam na corrente para prender a carga ao burro, as suas mãos tocaram-se e o moleiro gritou, assustado:

- Ah, o senhor está tão gelado!

E aquilo falou:

- Só não te matei, porque soubeste pedir direito! Estou aqui há muitos anos, a cumprir o meu tempo. Para a próxima vez: quem vai, vai e quem está, está.

O moleiro só se salvou porque tinha dito “por amor de Deus”. Há muitos perigos à noite, é por isso que, a partir do momento em que escurece, não devemos falar a nada.

## [ESPÍRITOS]

Versão original (transcrição exata) – será a utilizada na publicação:

Os espíritos fazem muitas coisas às pessoas, muitas judiarias. Depois de se livrarem dos espíritos, as pessoas voltam ao normal.

Por exemplo, uma vez uma senhora sentiu-se muito doente e diziam que só se ela fosse em peregrinação a Fátima a pé com toda a família se conseguiria livrar dos espíritos que a perseguiam. Quando o fez, melhorou.

Havia também um rapaz que chegou a ser amortalhado, isto é, chegou a ser dado como morto e colocado em cima de uma mesa. Antigamente, as pessoas não iam logo para o caixão, ficavam em cima de umas mesas primeiro. Quando o iam passar para o caixão, ele voltou a ele, acordou. Antigamente, enterravam pessoas ainda vivas. Elas tinham doenças provocadas pelos espíritos em que pareciam mortas, eram dadas como mortas e como não se sabia melhor, não havia estudos que se fizessem, eram enterradas assim mesmo.

Há muitos anos, uma mulher andava na terra a queimar troços. Quando olhou para a estrada, viu outra mulher toda vestidinha de branco. Enquanto olhava para ela, a figura da mulher desapareceu.

## [AS MOIRAS]

Versão original (transcrição exata) – será a utilizada na publicação:

Havia quem contasse histórias sobre as moiras de Pedrogão Pequeno, as moiras encantadas. Eram raparigas lindíssimas que viviam debaixo do chão. Ninguém sabia se eram boas ou más. Dizia-se que existia lá um sítio, as furnas, onde as pessoas não podiam ir, porque era um lugar que estava encantado. Lá ficavam as moiras encantadas e toda a gente tinha medo de entrar. Se alguém entrasse, morria logo.

Contava-se que, há muitos anos, um homem e uma mulher passaram por lá e viram uma moira encantada a assoalhar, pôr ao sol, muitas moedas de ouro, outras riquezas e

tesouros. Só que assim que eles piscaram os olhos, de um momento para o outro, tudo aquilo desapareceu. Era coisa de encantos.

A minha mãe ia para lá às vezes pastar o gado e contava que ouvia as moiras cantar.

[NOITES-BOAS]

Versão original (transcrição exata) – será a utilizada na publicação:

Quando as Noites-Boas passam à noite, ao pôr do sol, há mortes para breve. Elas voam por cima das casas onde as pessoas vão morrer, cantam, anunciam a morte. São uns pássaros enormes castanhos. Eu já vi uma delas e morreu mesmo uma pessoa. Eu tinha ido a casa da minha mãe à noite para lhe levar um chá, quando vinha embora passou uma Noite-Boa e cantou. Depois disso, a minha mãe durou poucos dias.

[MOCHELAS]

Versão original (transcrição exata):

Ouvi contar que há uns pássaros que cantam quando as pessoas vão morrer. Chamam-lhes mochelas e elas ao cantar dizem: Cava! Cava! Cava! Os cães quando uivam também adivinham quais são as pessoas que vão morrer.

[CAVA, CAVA]

Versão original (transcrição exata) – será a utilizada na publicação:

Tenho ouvido contar que há outro pássaro, parecido com o mocho, que também adivinha mortes. Quando ele canta “cava, cava” é porque alguém vai morrer brevemente. Os corvos também agoiram.

[JUDIARIAS]

Versão Original (Transcrição Exata):

Quando as crianças pequenas são demasiado traquinas e fazem judiarias é por artes do demónio que as tenta desencaminhar.

**Casos “Acontecidos” e Lugares Mágicos**

[A SAGRADA FAMÍLIA]

Versão original (transcrição exata):

No dia 3 de dezembro de 1980, o meu marido estava na Suíça, regressava naquele dia, e eu estava grávida do meu segundo filho. Estava na cozinha antiga, sem forno. Tinha matado uma galinha e estava a depená-la. Havia uma cerejeira muito linda, enorme mesmo, aqui ao pé. Enquanto depenava a galinha, levantei os olhos para a janela, olhei para a cerejeira e vi nela, mesmo na ponta, uma Sagrada Família. Fechei os olhos e quando os tornei a abrir já não vi nada.

Já esse meu filho era nascido, tinha dois ou três anos, andava na horta com o pai dele enquanto eu estava a trabalhar, a ganhar a jorna muito longe. Enquanto o pai trabalhava na horta, ele brincava. De repente, chamou o pai e disse-lhe:

- Pai, olha ali o Jesus no céu!

Só que o pai não conseguiu ver nada, só o meu menino é que viu.

Estas são coisas mesmo estranhas que, até hoje, não consigo explicar.



Versão adaptada para publicação:

No dia 3 de dezembro de 1980, estava grávida do meu segundo filho. O meu marido tinha estado na Suíça e regressava naquele dia para junto de nós. Eu tinha matado uma galinha e estava a depená-la na minha cozinha antiga, que nem forno tinha.

Ao pé da cozinha havia uma cerejeira enorme, muito linda. Quando levantei os olhos para a janela e olhei para a cerejeira vi nela, mesmo na ponta, uma Sagrada Família. Fechei os olhos e quando os tornei a abrir já não consegui ver nada.

Quando esse meu filho era pequeno, devia ter dois ou três anos, andava na horta com o pai dele enquanto eu estava a trabalhar, a ganhar a jorna muito longe. Enquanto o pai trabalhava na horta, ele brincava. De repente, chamou o pai e exclamou:

- Pai, olha ali o Jesus no céu!

O pai bem olhou, mas não conseguiu ver nada. Só o menino é que viu.

Estas são histórias mesmo estranhas que, até hoje, não consigo explicar.

[SANTAS]

Versão original (transcrição exata) – será a utilizada na publicação:

Ouvi dizer que cá na terra há uma santa. Eram sete irmãs, todas faleceram, uma delas era santa e está agora enterrada com as irmãs no cemitério da Sertã. Não se sabe qual delas era a santa, diz-se que só se vai descobrir quem era quando se chegar à quinta geração.

Também há outra senhora que era muito boa pessoa e é santa, sabe-se porque ela morreu há mais de vinte anos, mas o corpo dela continua igualzinho a como quando foi enterrado, intacto. É um milagre.

[O ENFORCADO]

Versão original (transcrição exata) – será a utilizada na publicação:

Aqui na serra, há muitos anos, ainda antes de eu nascer, morava um rapaz novo que foi chamado para ir para a tropa. Ele tinha andado às Marias, às mulheres vadias, e apanhou um mal, esse mal que se apanha com essas mulheres. Ainda não tinha ido à tropa quando o apanhou. No dia de ir à inspeção, já estava com problemas de saúde. Tomou banho, preparou-se, vestiu-se e depois foi matar-se numa oliveira. Enforcou-se. Mais tarde cortaram essa oliveira onde ele se tinha pendurado, tinham medo de que ficasse amaldiçoada. Diziam que o diabo andava com ele e o perseguiu até ele se matar.

[PEGO NEGRO]

Versão original (transcrição exata) – será a utilizada na publicação:

Havia aqui na serra um sítio, onde eu nunca fui, que até cheguei a procurar, mas nunca encontrei. Chamavam-lhe o Pego Negro, ficava na borda de uma ribeira mais distante e diziam que havia lá alguma mandinga. Era uma mina com uma porta fechada que ninguém conseguia abrir. A força que estava lá dentro cerrada era muito grande, muito maior do que a força das pessoas que tentavam abrir a porta. Ninguém nunca soube se essa força era má ou boa, porque nunca ninguém conseguiu entrar.

[O CRUZEIRO]

Versão original (transcrição exata) – será a utilizada na publicação:

Acima da capela, no meio da estrada, na serra, há um cruzeiro. Dizem que é um lugar mágico, onde as pessoas pedem milagres ao Senhor São Domingos. Nunca percebi bem porque é que aquela cruz está lá.

## Práticas Rituais

### [PÃO DE SANGUE]

Versão original (transcrição exata) – será a utilizada na publicação:

Era sexta feira santa aqui na serra e uma mulherzinha com o seu rebanho de filhos foi cozer o pão, como costumava fazer todas as semanas. Quando tirou o pão do forno, já cozido, e o cortou, viu escorrer rios de sangue do corte. Tiveram de enterrar o pão, não o puderam comer. Foi castigo divino. Sexta feira santa é um dia em que não se pode cozer pão, porque é uma falta de respeito, o Senhor está morto.

### [MAU-OLHADO]

Versão original (transcrição exata) – será a utilizada na publicação:

Quando há um batizado, pelo menos os padrinhos e os pais devem dizer o Credo todo direitinho. Se não disserem a oração toda, a criança pode ficar com problemas. Pode tornar-se bruxa e deitar mau-olhado sem querer, só porque lhe faltaram palavras no batismo, porque ficou mal batizada. Depois algumas pessoas na Serra tinham de curar do mau olhado. Eu também sei curar.

As pessoas que deitam mau olhado, quando olham para um bebê, por exemplo, podem pô-lo doente, mesmo sem culpa. E depois a criança chorava de noite e de dia, deixava de comer, ficava com problemas e tinha de ser curada. Para evitar deitar mau olhado, todos devem dizer “Benza-te Deus” sempre que se dirigem a qualquer pessoa ou coisa, especialmente às crianças, isto é, todos deviam pedir para Deus as abençoar. Dizer essas palavras tornou-se um hábito aqui na Serra.

Para curar do mau olhado é preciso apanhar umas moitas, pô-las ao lume. Arranja-se uma tacinha com água, deixa-se arder os pauzinhos e partem-se em cima da água, repetindo a oração para curar do mau olhado três vezes. Terminava-se com: “Em louvor da Senhora

do Pranto, do Senhor Santo António e do Santíssimo Sacramento. Tire o quebranto, o mau olhar, a inveja e tudo o quanto for mal que para esta pessoa entrou”.

[O LEITÃO]

Versão original (transcrição exata) – será a utilizada na publicação:

Em todas as terras há sempre coisas estranhas, malvadas mesmo, e pessoas de mau fundo. Só se pode fugir disso e afastá-lo com muita fé. É a fé que nos salva. Dizem que há coisas dessas. Sempre houve e há de haver.

Há quem lance mau olhar, quando lhe faltam palavras no batismo. É por isso que os padrinhos devem estar muito atentos ao padre para terem a certeza de que dizem as palavras todas certinhas. Também é por isso que cá na terra todos têm o hábito de dizer “Benza Deus tudo” quando entram na casa de alguém ou mesmo quando se aproximam da criação.

Havia uma vez uma senhora que tinha uns leitões muito bonitos. Um deles, o maior, era muito lindo mesmo e estava no colo dela quando um vizinho apareceu. O vizinho não disse nada e esse leitão, o mais lindo de todos os leitões, caiu redondo no chão, como morto.

A sorte é que a senhora sabia curar do quebranto. Foi buscar umas calças do marido, curou o leitão e ele reviveu, deu um pulo e foi para o pé dos outros.

[EXTRAPASSO]

Versão original (transcrição exata) – será a utilizada na publicação:

Na província, a minha avozinha, que Deus tem, tratava tudo. Por exemplo, uma criança assustava-se muito, extrapassava-se. A minha avó até tinha uma meada que curava as crianças do extrapasso, do susto.

Houve até uma vez um menino que estava com extrapasso. Cortaram um carvalho, abriram-no ao meio e passaram o menino pelo meio da casca. Assim, ele ficou curado. Havia aí uma erva que chamavam “embugo” que também curava do extrapasso. Cortava-se em pedacinhos pequeninos, punha-se num púcaro com água ao lume e a água evaporava toda.

[O AZEITE]

Versão original (transcrição exata) – será a utilizada na publicação:

Diz-se que quando se vai à talha do azeite, antes de meter a mão para encher a bilha, devemos dizer:

Santíssimo Sacramento

Te abençoo e te acrescento

Conforme abençoou e acrescentou

As cinco broas e os cinco peixes

Que deu de comer ao mundo inteiro.

Ámen.

Fazemos isto para que Deus Nosso Senhor abençoe o azeite. Também se faz o mesmo em cima da massa, quando se vai cozer o pão. Esta oração lembra o milagre em que Nosso Senhor com apenas cinco broas e cinco peixes conseguiu dar de comer a cinco mil pessoas. Comeram todos e ainda sobrou!

Conta-se que, uma vez, uma senhora muito pobrezinha fez esta oração e a bilha do azeite começou a transbordar, a deitar por fora de tanta fartura. Só com o poder de Deus podem acontecer estes milagres.

[SEMANA SANTA]

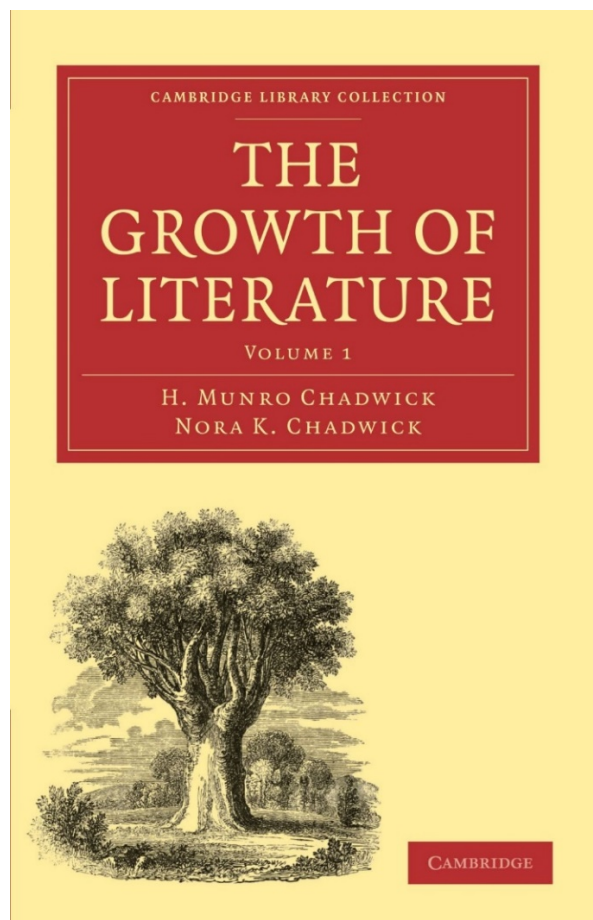
Versão original (transcrição exata) – será a utilizada na publicação:

Antigamente, na semana santa até quarta feira ao pôr do sol, apanhava-se do campo a comida para os animais e as pessoas, como hortaliças e frutas. Quinta, sexta e sábado até à Aleluia, que acontece de noite, ninguém devia tirar nada dos campos, nem fazer trabalhos domésticos, como lavar e estender roupa, costurar e remendar. Não se podia nem dar um ponto ou fazer renda! Era proibido por Deus. Se tentássemos, eramos castigados, pois aqueles eram dias em que todos se deviam recolher dentro de casa. Quem sabia ler, lia. Quem não sabia ler, rezava.

Tal como quando morre algum familiar, 24 ou 48 horas depois da morte de alguém próximo de nós também não devemos fazer nada, só velar a pessoa. Fazemos o mesmo com Cristo, na semana santa só o velamos como sinal de compaixão.

Anexo 3 – Exemplos da proposta de *design* para a obra *Segredos da Serra*

1.1. Exemplo de uma capa da *Cambridge Library Collection*



1.2. Paleta de cores que serviu de inspiração



1.3. Proposta de capa em tons de verde

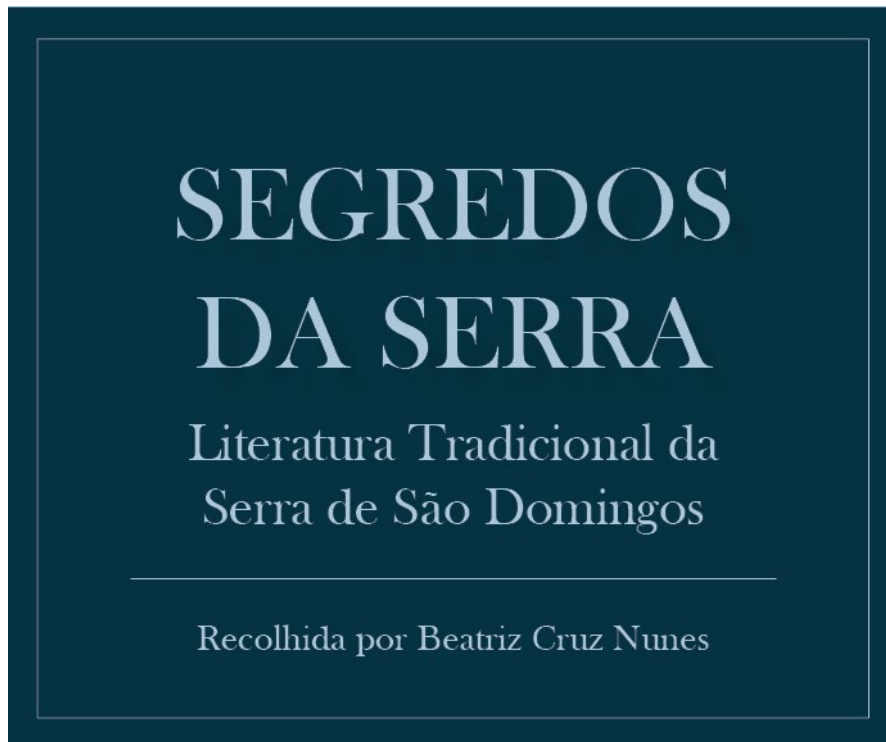




#### 1.4. Proposta de capa, contracapa e lombada em tons de azul (Garamond)



#### 1.5. Proposta de capa com a fonte Baskerville



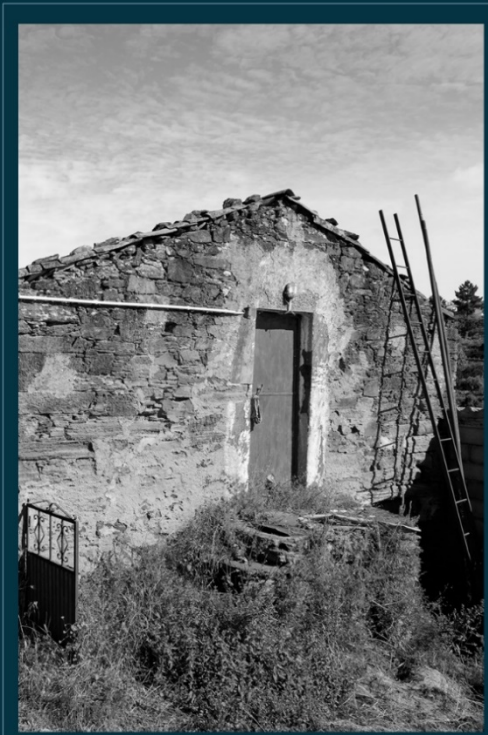
## 1.6. Proposta de ficha técnica e folha de rosto

<p><b>Ficha Técnica</b></p> <p>www.cm-sera.pt Morada: Largo do Município, 6100-738 Sertã Telefone: 274 600 300 Fax: 274 600 301 Email: geral@cm-sera.pt</p> <p>Título original: Segredos da Serra - Literatura Tradicional da Serra de São Domingos Autora/Recoletora: <b>Beatriz Nunes</b> Revisão: <b>Beatriz Nunes</b> Fotografias: <b>Jorge Nunes</b> Ilustrações: <b>Creative Commons</b> Design e paginação: <b>Beatriz Nunes</b> Coordenação editorial: <b>Câmara Municipal da Sertã</b> Impressão e acabamentos: <b>Empresa Diário do Minho, Lda.</b></p> <p>1ª edição: Janeiro de 2021 Depósito Legal nº: XXXXXX/XX ISBN: XXX-XXX-XXXX-XX-X</p>	<div style="border: 1px solid black; padding: 10px; text-align: center;"><h1>SEGREDOS DA SERRA</h1><p>Literatura Tradicional da Serra de São Domingos</p><hr/><p>Recolhida por Beatriz Cruz Nunes</p></div> <p style="text-align: right;"></p>
--	---

## 1.7. Proposta de índice

ÍNDICE	
<b>Introdução</b>	p. X
<b>Cantigas</b>	p. X
A Azeitona .....	p. X
Milho Alto .....	p. X
Amor de Estudante .....	p. X
Limão .....	p. X
O Gé .....	p. X
Luaz da Meia-noite .....	p. X
Quem me deixou .....	p. X
O Teu Lugar .....	p. X
Olinda/ O Linda .....	p. X
Amar a Outro .....	p. X
Mão Direita .....	p. X
Mão Esquerda .....	p. X
Tua, tua .....	p. X
Terra Alheia .....	p. X
Uma Menina Mais Eu .....	p. X
Os Soldados .....	p. X
Minha Machadinha .....	p. X
Oliveirinha da Serra .....	p. X
Atirei o Pau ao Gato .....	p. X
Tiro Liro Liro .....	p. X
Dorme Meu Menino .....	p. X
Estrelinha do Norte .....	p. X
<b>Poesia mágico-religiosa</b>	p. X
Incelências .....	p. X
Deus da Minha Alma .....	p. X
Senhor do Meu Coração .....	p. X
Senhor, perdoai os meus pecados .....	p. X
Confissão .....	p. X
Fortaleza da Fé .....	p. X
Grande é o Poder de Deus .....	p. X
Santo Anjo do Senhor .....	p. X
Senhora Minha, Minha Mãe .....	p. X
Oração a Nossa Senhora de Maio, Nossa Querida Mãe do Céu .....	p. X
Senhor, eu dormir quero .....	p. X
Sete Anjinhos .....	p. X
Nesta cama me deitei .....	p. X
São Gregório .....	p. X
Padre Nosso Pequenino .....	p. X
Cruz no Monte .....	p. X
Cem Avé Marias .....	p. X
Santa Bárbara Bendita .....	p. X
A Magnífica .....	p. X
Responso a Santo António .....	p. X
Dens me livre do mal .....	p. X
Cobrião Achei .....	p. X
<b>Contos</b>	p. X

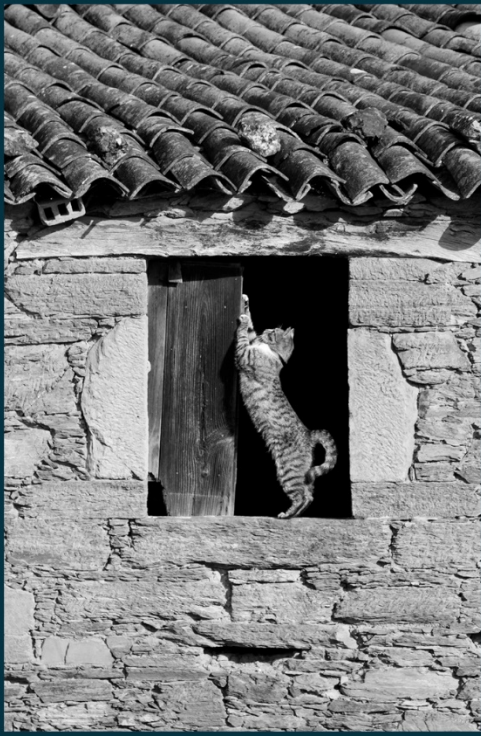
## 1.8. Proposta de separadores



## INTRODUÇÃO



## CANTIGAS



POESIA  
MÁGICO-RELIGIOSA

---



CONTOS

---





## LENDAS

---



## CASOS “ACONTECIDOS” E LUGARES MÁGICOS

---



## PRÁTICAS RITUAIS

### 1.9. Proposta de paginação do miolo

#### A AZEITONA

A azeitona já está preta,  
já o pisco a namora.  
Sem colher a azeitona,  
não me vou daqui embora.

Os amores de azeitona  
são amores de pouca dura.  
Acabada a azeitona,  
fica-te com Deus, Maria.

Eu hei-de cantar e rir,  
enquanto solteira for.  
Depois de casada não,  
já me ralha o meu amor.

Casadinha de há três dias  
ela aí vem a chorar  
pela vida de solteira  
que não volta a encontrar.

Esta cantiga é cantada durante a apanha da azeitona na Serra de São Domingos. Nela, a fome do pisco e o desejo dos homens são comparados, alertando as moças para os perigos das relações amorosas. O casamento é descrito como uma fonte de infelicidade, por isso as jovens ainda solteiras são aconselhadas a aproveitar a juventude. Esta cantiga remete para tempos passados em que as mulheres perdiam a sua liberdade e eram controladas pelos maridos após o casamento.

12

#### MILHO ALTO

Milho alto, milho alto  
milho alto, folha larga,  
à sombra do milho alto,  
namorei uma fidalga.

Azeitona miudinha,  
já morreu quem te apanhava.  
Agora por (a)í te perdes,  
por esses montes espalhada!

Esta cantiga relata problemas como o abandono rural e o envelhecimento da população das aldeias, lamentando a morte dos agricultores e os olivais abandonados. Este cenário decadente contrasta com a jovialidade dos namoros nos campos de milho.

13

## DEUS DA MINHA ALMA



Seja louvado Nosso Senhor Jesus Cristo,  
assim no céu como na terra.  
Sua mãe Maria santíssima  
que zelou por nós  
e por todos os pecadores do mundo.  
Para sempre seja Deus louvado,  
desde que nos aqui juntou  
que nos ajunte no seu santíssimo reino lá.

Deus da minha alma,  
Senhor do meu coração,  
confessai os meus pecados,  
bem sabeis quais eles são,  
que eu não morra sem confissão,  
que eu estou triste e arrependida  
e procuro a absolvição.  
Dai-me nesta vida a graça  
e na outra a salvação!

versão 1

16

## SENHOR DO MEU CORAÇÃO



Seja louvado Nosso Senhor Jesus Cristo,  
seja para sempre no céu e na terra,  
e sua mãe, Maria Santíssima  
que zelou por nós  
e por todos os pecadores do mundo.  
Para sempre seja louvado  
aquele que sempre nos juntou  
que nos ajunte no seu excelentíssimo reino.

Deus da minha alma,  
Senhor do meu coração  
confessai os meus pecados,  
bem sabeis quais eles são  
que eu não morra sem confissão,  
que eu estou arrependida  
que eu receba absolvição.  
Dai-me nesta vida a graça  
e na outra a salvação.

versão 2

17

Estas são duas versões bastante semelhantes da mesma oração. Nelas são exaltadas três figuras distintas: Jesus Cristo, Maria e Deus. Esta oração é uma espécie de contrato entre a divindade e o Homem, nela o crente oferece o seu louvor, respeito, devoção e fé em troca de um lugar no paraíso, da absolvição dos pecados e da bênção divina. A oração toca ainda no tema do medo de uma "má morte", isto é uma morte tão repentina que não permita a confissão antes, sendo a confissão essencial no cristianismo para a purificação.

## A ARCA DA VELHA

Era uma vez uma velha que, um dia, fechou uns meninos numa arca, dizendo-lhes:

- Só saem daí quando estiverem bem gordinhos!

Todos os dias, a velha vinha até à arca confirmar:

- Então, meus meninos, vocês já estão gordinhos? Mostrem-me lá o vosso dedinho!

Só que ela nunca lhes dava de comer. Como podiam engordar assim?

Sozinhos e com fome, os meninos ficaram fechados até que, por um buraco da arca, entrou uma sardanica. Esfomeados, mataram e comeram a sardanica sofregamente. No fim, só restou o rabo.

Nesse dia, quando a velha lhes tornou a perguntar se estavam gordinhos e a pedir para mostrarem o dedinho, os meninos meteram a parte mais fina do rabo da sardanica através do buraco, fingindo que era um dedo.

- Ai, coitadinhos! Estão mesmo muito magrinhos! – exclamou a velha, assustada e com remorsos. Acreditou que eles estavam mesmo muito magrinhos e a passar fome, por isso teve pena deles e resolveu libertá-los.

Logo que saíram da arca, os meninos, famintos, percorreram a casa de fio a pavio e comeram tudo o que conseguiram encontrar pelos cantos. A velha, danada por eles terem comido demais, trancou-os na arca outra vez. Não podiam comer tanto!

Lá ficaram um ou dois dias, até que, pelo buraco da arca, entrou um rato. Os meninos, esfaimados, mataram e comeram o rato, guardando o rabo.

20

Quando a velha voltou a aproximar-se da arca, tornou a perguntar-lhes:

- Então, meus meninos, vocês já estão gordinhos? Mostrem-me lá o vosso dedinho!

- Não senhora, não estamos. – responderam-lhe, mostrando o rabo do rato em vez do dedo.

- Oh, coitadinhos! Vocês já nem têm dedos! Podem sair, pobrezinhos, nem têm dedos para mexer nas minhas coisas.

Assim que a velha abriu a arca, os meninos fugiram dali para fora. Deixaram a casa da velha e foram mendigar pelos caminhos, porque tinham muita fome. Foi assim que a velha ficou sem meninos.



Este conto parece ter sido influenciado por "Hänsel und Gretel" recolhido pelos irmãos Grimm na Alemanha no século XIX, nomeadamente na figura da velha/bruxa, no tema da fome e no aprisionamento das crianças. Tal como o conto dos irmãos Grimm, este retrata a dureza e miséria da vida no passado. A velha (associada à "bruxa") representa a figura maternal que simultaneamente tem piedade das crianças com fome, mas também é aquela que os castiga e aprisiona por comerem demais.

21

## O JEJUM DE SANTO ANTÓNIO

Santo António nunca quis fazer jejum. A sua mãe, para o obrigar a jejuar, resolveu mandá-lo até ao outro lado do rio apanhar um molho de lenha para aquecer o forno. Depois de ele partir, a mãe foi pedir ao barqueiro que não o trouxesse de volta.

Antes do meio-dia, já Santo António tinha conseguido arranjar o molho de lenha e tinha-se posto a caminho de casa. Quando chegou à margem do rio, pediu ao barqueiro:

- Ó barqueiro, leva-me para o outro lado.

- Não levo, não – respondeu-lhe o barqueiro. – A tua mãe pediu-me para eu não te deixar passar!

Santo António pediu e tornou a pedir, mas o barqueiro não cedeu. Então, o que é que o pequeno fez? Colocou o molho de lenha sobre as águas, pôs o capote em cima, transformando-os num barco onde navegou até ao outro lado do rio. Já em terra, voltou a vestir o capote, carregou o molho de lenha às costas e chegou a casa ainda antes do meio-dia.

A mãe, furiosa, foi ralhar com o barqueiro, mas este, atapalhado, explicou-lhe que a culpa não era dele: ninguém tinha mão no menino.

É por isso que pelo Santo António não se jejuar.

Esta lenda conta um episódio da infância de Santo António que comprova a sua santidade e explica ainda porque para louvar este santo e na época da festas em sua honra o jejum não é praticado. O santo é descrito como uma criança-prodígio, traquina, irreverente e ardiloso. Embora nesta lenda não ocorra nenhum milagre sobrenatural, há uma evidente tentativa de glorificação das capacidades do santo, até na infância é inteligente e não se deixa domar. É difícil confirmar se o jejum que a mãe tentava inculcar em Santo António tinha motivos religiosos ou de pobreza.

24

## SANTO ANTÓNIO E OS PARDAIS

Havia um lavrador que tinha um campo de trigo e andava muito preocupado e desanimado, porque os pardais vinham comer-lhe o trigo todo, não deixavam nada. Para tentar afugentar os pardais, o lavrador começou a correr à volta do campo, fazendo muito barulho ao bater com um pau numa lata.

Um dia, chegada a hora da missa, o lavrador resolveu ir, mas antes pediu ao Senhor Santo Antoninho para que lhe guardasse o trigo.

Enquanto foi e não voltou, nenhum pássaro se aproximou do campo do lavrador, porque o santo não deixou.

Quando o lavrador regressou e viu o campo sem passarinho nenhum, ficou muito aliviado.

A partir daquele dia, nunca mais nenhum pardal lhe comeu o trigo. Foi um milagre de Santo António, um santo muito milagroso.

Esta lenda relata um milagre de Santo António (provavelmente já morto): o santo protegeu o campo de trigo de um lavrador para que os pardais não o comessem, porque este lhe pediu que o guardasse por querer ir à missa. A devoção do lavrador terá tocado o santo que, como recompensa pela sua fé, decidiu prestar-lhe auxílio.

25

### 1.10. Exemplo de Storyboard

Ficha Técnica	Folha de Rosto	Índice	Índice	Índice	Índice
Fotografia	Separador Introdução	Introdução Texto e Fotografias	Introdução Texto e Fotografias	Introdução Texto e Fotografias	Introdução Texto e Fotografias
Introdução Texto e Fotografias	Introdução Texto e Fotografias	Fotografia	Separador Cantigas	Cantiga "Azeitona" + Ilustração + Análise	Cantiga "Milho Alto" + Ilustração + Análise



## Anexo 4 – Orçamento Gráfica Diário do Minho



Empresa do DIÁRIO DO MINHO, Lda.

ORÇAMENTO	
Nº:	2334/2020
Data:	23/09/2020

Para:  
A/C:  
Telef.: Fax:

De: Diário do Minho  
Telef.: 253 303 170 Fax: 253 303 171 Email: orcamentos@diariodominho.pt, lfonseca@diariodominho.pt

### TRABALHO

#### Livro Livro 2ª Opção A

**Largura:** 14,4 cm  
**Altura:** 20,7 cm  
**N.º Páginas:** 112 + Capa  
**Papel Miolo:** Couché Semimate 150 grs.  
**Cores do Miolo:** 4/4 cores  
**Papel Capa:** Cromocard 240 grs.  
**Cores da Capa:** 4/0 cores + Abas 11 cm  
**Capa Plasticizada?:** Sim a Brilho  
**Tipo de Acabamento:** Cosido e Colado  
**Paginação:** Cliente  
**Suporte:** PDF  
**Pagamento:** 0 Pronto Pagamento  
**Expedição:** Sem expedição  
**Observações:**

### COTAÇÕES

### APROVAÇÃO

<b>1ª Opção:</b> 300 Ex.	<b>Preço:</b> 1165.00 €	<input type="checkbox"/>
<b>2ª Opção:</b> 500 Ex.	<b>Preço:</b> 1345.00 €	<input type="checkbox"/>

A validade deste orçamento é de 60 dias. Aos preços indicados acresce IVA à taxa legal em vigor.

Com os melhores cumprimentos e na expectativa da V/ preferência pela nossa empresa, Sou com estima e consideração,  
De V. Exas.  
Atentamente.

O Director Comercial

Aprovo o Orçamento seleccionado e confirmo a Encomenda.  
(Por favor assinar e devolver por fax)

Assinatura