

# O Cancioneiro da Música Tradicional de São Miguel de Acha.<sup>(1)</sup>

Breves notas e reflexões sobre alguns dos temas tradicionais ligados à religiosidade quaresmal:

a «**Encomendação das almas**», as «**Ladainhas**», os «**Martírios**», o «**Terço pelas ruas**» e as duas grandes procissões da Semana-Santa (a «**Procissão do Encontro**» e a «**Procissão do Enterro**»).

## 1. Introdução

**1.1.** Respigando do Cancioneiro da Música Tradicional de S. Miguel de Acha as melodias relacionadas com o tempo da Quaresma e ensaiando a sua articulação com as manifestações comunitárias inerentes a esse período, logo se agigantam algumas devoções e tradições religiosas que ainda hoje ali perduram: a «*Encomendação das almas*», as «*Ladainhas*», os «*Martírios*», o «*Terço pelas ruas*» e as duas grandes procissões da Semana-Santa (a «*Procissão do Encontro*» e a «*Procissão do Enterro*»). Daí que, para além de muitas outras razões, também essa persistência temporal imponha a análise das características que, sendo tributárias do ambiente musical que envolve aquelas manifestações, igualmente concorram para a religiosidade intrínseca que elas encerram e reflectem: religiosidade omnipresente, aliás, em muitas outras celebrações e actos colectivos habitualmente praticados na povoação, no referido período da Quaresma. Sem, contudo, esquecer que, «*mutatis mutandis*», a nossa tradição musical ainda estará, por certo, «relacionada com fenómenos de ordem geográfica, histórica e social, que nela intervieram de modo indiscutível»<sup>(2)</sup> ou que, de igual modo, se verifica estreita ligação entre os conceitos de música e de cultura, «seja porque a versão artística da música a remete para o domínio da cultura erudita – o da pessoa culta –, seja porque a sua versão não erudita, e de transmissão exclusivamente oral, a situa no quadro da cultura antropológica».<sup>(3)</sup>

**1.2.** Como é sabido, o tempo da Quaresma (do latim, *Quadragesima*), corresponde ao período de quarenta dias anterior à Páscoa, durante o qual o Cristianismo apela à preparação espiritual dos fiéis para a celebração dessa festividade. Sendo que a institucionalização formalizada de todo este tempo de

---

<sup>(1)</sup> Este texto serviu de base à conferência que, sob tema “Da continuidade e da mudança no século XXI — O Cancioneiro de São Miguel de Acha”, foi proferida no Forum Cultural de Idanha-a-Nova, em 23/03/2024, no âmbito do VIII Curso Livre sobre Religiosidade Popular.

<sup>(2)</sup> Como observam *Michel Giacometti e F. Lopes Graça* nas breves observações preambulares sobre a música popular portuguesa que introduzem o Cancioneiro Popular Português.

<sup>(3)</sup> *Susana Sardo*, Música Popular e diferenças regionais, Multiculturalidade: Raízes e Estruturas (Colecção Portugal Intercultural, v. I), Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2009, pp. 407-476.

penitência e oração, terá ocorrido já no séc. IV, porventura após o Primeiro Concílio de Niceia, no ano 325: os primeiros cristãos celebravam inicialmente apenas a Sexta-feira e o Sábado Santo e só depois daquela reunião magna a Quinta-feira Santa veio a ser igualmente incluída nas celebrações, passando então toda a semana a ser designada como Semana Maior [em Roma designava-se Semana Pascal (*Hebdomada Paschalis*) mas nas comunidades cristãs do oriente já era apelidada de Semana Maior].

De todo o modo, aventa-se que o jejum, as cerimónias religiosas, o apelo à «desobriga» anual, e os demais ritos que decorrem durante todo aquele período da Quaresma e Semana Santa, terão surgido em Jerusalém e sido assimilados pelas Igrejas do Oriente e, ulteriormente, pela Igreja de Roma. Alguns sustentam, mesmo, que os respectivos rituais logo nos anos de 381 a 384 terão sido testemunhados e dados a conhecer à cristandade por uma peregrina (de nome Egéria, nascida na Galécia, a noroeste da Ibéria), através de um escrito no qual descreve com minúcia as celebrações a que assistiu em Jerusalém, onde se havia mantido, em peregrinação, durante esses três anos.<sup>(4)</sup> Sendo que as cerimónias religiosas que se propagaram e mantiveram (ou ainda hoje se mantêm) nas nossas comunidades cristãs, terão acolhido esses rituais, ou deles se terão apropriado, enriquecendo-os e aculturando-os com as tradições locais existentes, talvez até apoiadas por intervenções institucionais resultantes das várias reformas, conciliares ou outras, que se foram sucedendo ao longo dos tempos.<sup>(5)</sup> O que, eventualmente, também terá acontecido, quiçá por via de alguma influência Templária, em terras como S. Miguel de Acha, relativamente à qual, aliás, já em 1316 se relata a existência de uma igreja, disso dando nota o pergaminho em que se transcreve a carta remetida pelo Papa Clemente V a Afonso Pedro, cónego da diocese da Egitânia (Guarda), ordenando a resolução do diferendo relacionado com a apresentação canónica, determinada pelo rei D. Dinis, do clérigo Lourenço Martins, da diocese de Lisboa, à Igreja de S. Miguel de Acha, no bispado da Guarda.»<sup>(6)</sup>

## **2. «Encomendação das almas», «Ladainhas» e «Martírios»**

**2.1.** Volvendo, então, às ditas manifestações religiosas acima enumeradas («Encomendação das almas», «Martírios», «Ladainhas», «Terço pelas ruas»,

---

<sup>(4)</sup> Cfr. *José Cardoso* (Introdução e versão anotada), *Egéria – Peregrinações aos Lugares Santos do Médio Oriente*, Edições APPACDM, Braga, 1999, pp. 207-227 e *Alexandra B. Mariano e Aires A. Nascimento*, *Egéria. Viagem do Ocidente à Terra Santa*, Edições Colibri, Lisboa, 1998.

<sup>(5)</sup> Veja-se, por exemplo, o caso de Braga (então capital da província romana da *Gallaecia*), cuja diocese (remontando, pelo menos, ao ano de 397, data do I Concílio de Toledo, em cujas actas consta já o nome de Paterno, bispo de Braga) logrou manter o Rito Bracarense e ganhar influência em terras da Galiza, Leão e Castela, bem como nos territórios que futuramente viriam a constituir o Condado Portucalense e, posteriormente, o reino de Portugal.

<sup>(6)</sup> Cfr. no site da ADEPAC a cópia digitalizada do original desse pergaminho, bem como da respectiva transcrição e tradução para português: <https://adepac.pt/wp-content/uploads/2022/11/Igreja-de-S.-Miguel-de-Acha-Versao-completa.pdf>.

«*Procissão do Encontro*» e «*Procissão do Enterro*»), creio que considerando a envolvimento cultural que as rodeia bastará, **no que às três primeiras respeita**, sufragar o que, de forma superior, já outros observaram,<sup>(7)</sup> isto é, que estamos perante singulares e preciosos eventos enformados por monódicas melodias que reflectem uma interiorizada e ancestral religiosidade popular.

Ainda assim, no que a essa tríade de cânticos interessa, mormente quanto ao seu enquadramento e aos textos que suportam as pertinentes melodias, parece-me adequado salientar o seguinte:

— A «**Encomendação das almas**» efectivava-se na entoação do respectivo canto, apenas por mulheres<sup>(8)</sup>, nas Sextas-feiras da Quaresma, em determinados locais elevados da povoação, sendo actualmente cantado, aos Domingos, exclusivamente no cimo da torre sineira da matriz, dobrando os sinos no final. Embora a parte inicial apele ao sufrágio pelas almas do purgatório,<sup>(9)</sup> nas estrofes seguintes, como se vê do correspondente texto, também se pedem orações pelas almas dos vivos «*que andam em pecado mortal*» ou «*que andam sobre as águas do mar*» (curiosa prece esta, dado que se trata de uma localidade bastante afastada do litoral e do trânsito marítimo).

— Os «**Martírios**» consubstanciam outro canto entoado por mulheres, no alto da torre, na noite de Quinta-feira Santa, após a procissão do encontro. A melodia assenta num texto que, recorrendo a quadras com versos em redondilha maior (heptassílabos), descreve pormenorizadamente os flagelos sofridos por Cristo, relacionando-os com a remissão dos pecados da humanidade e a salvação das almas.

— As «**Ladainhas**» são cantadas nas noites das Quintas-feiras da Quaresma, no decurso de uma espécie de procissão laica participada só por homens e que segue o mesmo trajecto do «*Terço pelas ruas*», com início e termo na Capela da Senhora do Miradouro, mas sem paragens nos nichos e/ou cruzeiros. Reconduzem-se a uma típica oração litânica em que os participantes respondem à invocação, suplicando a protecção dos santos e bem-aventurados que o solista regrador vai convocando, segundo o padrão da litúrgica Ladainha dos Santos.

---

<sup>(7)</sup> Armando Leça, Virgílio Pereira, Michel Giacometti e Lopes-Graça, José Alberto Sardinha, António Milheiro, António Catana, entre outros.

<sup>(8)</sup> Todavia, na sessão pública denominada «Uma visita do Museu Nacional de Etnologia à Música de São Miguel de Acha», que teve lugar em 23/03/2024 na sede da Adepac, com apresentação do Prof. Alexandre Branco Weffort, alguém da assistência referiu ter ouvido dizer a um seu antepassado que, antigamente, também os homens participavam.

<sup>(9)</sup> No entender de José Alberto Sardinha, as «Amentações» serão institucionalmente mais direccionadas para a angariação de esmolas com vista a mandar rezar missas de sufrágio pelas almas do Purgatório, e as «Encomendações» serão, essencial e espontaneamente (sem interferência do clero e de irmandades) mais direccionadas e vocacionadas para o escopo devocional a essas mesmas almas do Purgatório (sem excluir, porém, a hipótese de até as «Encomendações» terem resultado, ou serem extensão, da acção devocional das confrarias). Cfr. <https://terramater.pt/temas/enciclopedia>, acedido em 10/03/2024.

2.2. Já quanto às formas musicais destes cânticos, se no que às «Ladainhas» diz respeito me parece bastante referir que o canto não deixa de se assemelhar à salmodia gregoriana (cantochoão), apesar de utilizar uma linha melódica diferente da que encontramos na mencionada «Ladainha dos Santos — *Litaniae Sanctorum*»<sup>(10)</sup>, também para as restantes músicas («Encomendação das almas» e «Martírios») me parece suficiente reportar as muitas apreciações que sobre elas são operadas por Lopes-Graça quando, por exemplo, refere: «*S. Miguel de Acha (...) [é] na verdade um jazigo folclórico, de grande interesse, que merecia ser explorado mais funda e metodicamente. Fértil em música popular religiosa, bastariam duas preciosidades ali recolhidas: a impressionante Encomendação das almas e os verdadeiramente surpreendentes Martírios, ambas entoadas monodicamente só por mulheres (...) bastariam aquelas duas preciosidades, digo, para justificarem plenamente a não muito cómoda viagem e me fazerem esquecer o calor abrasador das jornadas em S. Miguel.*»<sup>(11)</sup> E «*O mais significativo neste campo é, porém, a descoberta (...) de todo um grupo de cantos, principalmente de natureza religiosa, que esposam uma matéria singularmente livre, desligada da noção de compasso e que se evade do geometrismo do solfejo tradicional: haja em vista, por exemplo, à formosa Encomendação das almas e os não menos formosos Martírios, uma e outra canção por nós recolhidas em S. Miguel de Acha (Beira Baixa) ...*»<sup>(12)</sup>

Outrossim, quando, relativamente à «Encomendação», assinala o seguinte: «*Esta Encomendação das Almas oferece-nos um precioso exemplo de canto não medido. A transcrição das melodias deste género nem sempre é tarefa cómoda. Muitas das particularidades do seu estilo, como certas acentuações, certas inflexões da voz, com os seus ataques e portamentos característicos, são de difícil notação. O ritmo de tão livre, pode constituir por vezes um verdadeiro problema. Tanto a presente Encomendação, como os Martírios... são disso exemplo flagrante. Na sua grande liberdade, na complexidade dos seus melismas, na sua flutuação métrica, no seu tempo rubato, frustram o rigor geométrico do nosso solfejo tradicional (...)*».<sup>(13)</sup> Ou, em outro local, referindo-se aos Martírios: «*Canto religioso, quanto a nós um dos pontos altos do misticismo da província da Beira Baixa consignados nesta Antologia, na sua patética expressão, na sua métrica não medida (assim se nos afigurou dever transcrevê-lo) e nos seus arroubados vocalizos.*»<sup>(14)</sup>

---

<sup>(10)</sup> Entoadada, por exemplo, durante o rito da Bênção da água baptismal, nas cerimónias da Vigília Pascal (cfr. *Liber Usualis Missae et Officii, N.º 780. Pro Dominicis et festis I. Vel II. Classis. Cum Cantu Gregoriano, Vaticana adamussim Excerpto, ed. Societatis S. Joannis Evang. Desclée & Socii, Parisiis, 1932, pp. 671-673.*

<sup>(11)</sup> Uma experiência de prospecção folclórica, *Jornal do Fundão*, 29 de Novembro de 1953.

<sup>(12)</sup> *A Música Portuguesa e os Seus Problemas (III)*, Obras Literárias de Fernando Lopes-Graça Edições Cosmos, p. 206.

<sup>(13)</sup> *A Canção Popular Portuguesa*, Obras Literárias, Editorial Caminho - 4.ª Edição (remodelada), 1991, pp. 142-143.

<sup>(14)</sup> *Ibidem*, p. 149.

De referir é, ainda, que embora os «*Martírios*» comunguem a mesma base textual de um outro cântico («*Bendita e louvada seja a Paixão do Redentor, que para nos livrar das culpas, morreu por nosso amor*») entoado durante a «Procissão do Encontro», na Quinta-feira Santa, estamos perante duas composições que diferem substancialmente quanto à estrutura musical: a singela linha melódica dos «*Martírios*» desprende-se, como ficou dito, do rigor métrico e silábico das palavras e acaba por se desenvolver em delicadas sequências de pendor melismático intemporal, que evocam telúricos sentimentos de dor, quase aflitivos.

### **3. «Terço pelas ruas» — ou «Procissão dos homens», «Canto da Verónica» e «Heus»**

Passemos, então à apreciação das três restantes manifestações supra elencadas: o «*Terço pelas ruas*», a Procissão do Encontro, na qual pontua o «*Canto da Verónica*» e a Procissão do Enterro, durante a qual apenas se ouve o canto dos «*Heus*». E embora atentemos nas respectivas vertentes sonora e musical, não deixaremos, igualmente, de enquadrar e detalhar a correspondente tradição doméstica São Miguelense (contudo, sem cuidarmos aqui de grandes preocupações materiais e/ou formais atinentes à etnografia musical, matéria para a qual, aliás, nos faltaria qualificação).

Vejamos, pois.

#### **3.1. O «Terço pelas ruas — ou Procissão dos homens»**

##### **3.1.1. A reza do Terço constitui uma prática antiga na Igreja Católica.**

Na verdade, desde cedo se começou a aceitar a execução diária do Ofício Divino (consoante as várias horas do dia e materializada na recitação dos 150 salmos constantes da Bíblia) como uma importante devoção dos fiéis católicos.

Aventa-se, aliás, que os anacoretas residentes nos antigos mosteiros do Egipto, recorriam aos dedos das mãos ou, até, a pequenos seixos, para contar o número de orações que iam rezando durante a execução diária daquele Ofício. E mais tarde (por volta dos séculos X e XI), tal contagem terá passado a operar-se com recurso a diminutos nós alinhados em fios de cordel, ou a pequenas contas enfiadas em cordões [conjuntos estes que acabaram, mesmo, por ser designados com os nomes latinos de «*praeculae*» (pequenas orações), «*computum*» (cálculo) ou «*signacula de Pater Noster*» (marcadores de Pai-Nosso)]. Só que, nessa época, enquanto os monges letrados recitavam os referidos 150 salmos da Bíblia (Saltério Bíblico), os monges menos letrados, com dificuldade em ler e acompanhar a salmodia, substituíam aqueles 150 salmos pelo mesmo número de Pai-Nossos (Saltério de Nosso Senhor Jesus Cristo) ou de Ave-Marias (Saltério Mariano), prática que acabou por se consolidar também entre toda a cristandade (sobretudo depois da Bula «*Consueverunt Romani Pontifices*», de 17/09/1569, emitida pelo Papa Pio V, nos termos da qual o Saltério Mariano foi renomeado de Rosário (cada Ave-Maria corresponderia a uma rosa desfolhada aos pés da Virgem Maria), com as 150 Ave-Marias a serem agrupadas de dez em dez (passaram a considerar-se 15

dezenas, com inserção de um Pai-Nosso entre cada uma, às quais viriam mais tarde a corresponder, aliás, os 15 «Mistérios» — 5 gozosos, 5 dolorosos e 5 gloriosos, tendo o Papa João Paulo II, no início do presente século, acrescentado agora mais 5, apelidados de luminosos). Em suma, o Saltério Mariano acabou dividido em três partes (o Terço), cada uma contendo 50 Ave-Marias agrupadas em dezenas separadas por Pai-Nossos, devendo cada uma dessas partes rezar-se em horas diferentes do dia, à maneira do dito Ofício Divino.

Daí que, neste contexto, também haja quem considere duvidoso atribuir a São Domingos de Gusmão (fundador da Ordem dos Dominicanos ou dos Pregadores — 1170-1221) a instauração da prática da reza do Rosário, uma vez que o «Saltério Mariano» seria anterior ao nascimento do santo e, por maioria de razão, também anterior à aparição em que Nossa Senhora lhe terá apontado a difusão do Saltério, como o melhor remédio para combater as heresias então vigentes. Por isso, na perspectiva dos que aderem àquela dúvida, o grande merecimento deste santo, e bem assim dos demais que abraçaram a ordem que fundou (de entre eles sobressaindo o frade Alano de Rupe) será sobretudo o de terem divulgado pela Cristandade aquela oração.<sup>(15)</sup>

**3.1.2.** Ora, regressando agora ao ritual do Terço pelas ruas, em São Miguel de Acha, lembro-me bem de que, no meu tempo de infância (e creio que actualmente as regras e os procedimentos se mantêm praticamente idênticos) esse ritual tinha lugar ao princípio da noite, nas Sextas-feiras da Quaresma, sendo participado apenas por homens e anunciado pelo toque timbrado da sineta (o mais pequeno dos três sinos que se vislumbram na torre sineira da matriz). Junto ao alpendre da capela da Senhora do Miradouro, leiloava-se o direito a transportar as pertinentes alfaias de cariz religioso (a cruz e as duas lanternas que sempre a acompanhavam), bem como a cana de bambu, utilizada para manter a ordem nas fileiras da procissão, caso fosse necessário (mas os amigos de quem a empunhava, amiúde escapavam ao castigo). Mais tarde, ficou o costume de a entregar ao inesquecível António «Batuta», antigo sacristão, que a utilizava parcimoniosamente!

Defronte do cruzeiro de pedra adjacente à parede lateral da capela, formavam-se e aprumavam-se os costumados dois grupos de participantes: o da frente, organizado em duas alas, como nas procissões; o de trás, mais numeroso e informalmente arrumado, a cerca de uma vintena de metros do primeiro.

Só homens, que aquilo não era devoção para mulheres!

---

<sup>(15)</sup> Sobre esta matéria, cfr. os autores e endereços electrónicos seguintes, acedidos em 12/03/2024 e cujo teor se seguiu de perto:

Pessatti, Jordão Maria, O Rosário da Virgem Maria, Revista Missões, Consolata, <https://www.revistamissoes.org.br/2012/05/o-rosario-da-virgem-maria>;

Santos, Pe. Nelson Ricardo Cândido (Organização pelo) – O Rosário, <http://orosario.blogspot.com/2007/08/historia-do-rosrio.html>;

Monteiro, Paulo, a História do Santo Rosário, <https://opusdei.org/pt-br/article/a-historia-do-santo-rosario>.

Trajando gabão e capuz pretos, os portadores das alfaias religiosas (caminhando descalço, em tempos mais remotos, aquele que transportava a cruz) seguiam à cabeça do cortejo. E nas ruas por onde este passava, as velas adrede acesas alumiam as janelas das casas em que os moradores, com ar devoto e pungente, aguardavam a passagem do «terço».

E aos «Padre-Nossos» e «Ave-Marias» entoados à frente, respondiam os do grupo de trás, como que num eco retardado, cadenciado e sonante.

Nos nichos e cruzeiros a comitiva sustava a sua marcha. Construídos ao longo do caminho que integrava o percurso e, na ocasião, iluminados por velas, cobertos de colchas e adornados de flores, imagens religiosas e «*santinhos*» de papel, esses marcos de pedra granítica (lembrando mini-altares), delimitavam os «*Passos*» e eram ponto de paragem obrigatória da procissão. Ali se quedava, então, a cruz, resplandecendo sob a claridade difusa das lanternas que a acolitavam, enquanto os participantes, com um joelho em terra e cabeça levantada, cantavam o inerente «*Passo*»: o *regrador* do grupo da frente, verdadeiro solista e mestre de cerimónias (como também era chamado), alumiado (antigamente) por um ajudante que transportava uma lucerna de azeite, anunciava primeiramente o Mistério que estava associado ao «*Passo*» ou ao nicho em causa<sup>(16)</sup> e de imediato lançava os «*dizeres*» que constituíam o próprio «*Passo*», para serem cantados pelos demais elementos desse grupo, numa espécie de toada imitativa de canto antifónico. E o mestre de cerimónias do grupo de trás e os seus companheiros logo replicavam o mote e repetiam o ritual, respondendo e cantando cada uma das frases, ao jeito de alternada salmodia responsorial.<sup>(17)</sup> Finda esta canora declamação do texto, a procissão continuava em direcção ao nicho seguinte, ao som de um «Padre-Nosso» e das «Ave-Marias» suficientes para preencher o tempo do respectivo percurso, numa sequência que, em regra, finalizava com o «*Gloria Patri*» (em latim) e a invocação «Senhor Deus, misericórdia!» (curiosamente, em S. Miguel esta invocação é cantada aditando-se ao habitual texto a copulativa «*e*», ou seja, «*Senhor, e Deus, misericórdia!*»). Após o que o *regrador* do grupo da frente

---

<sup>(16)</sup> Como acima se deixou dito, a recitação do terço ou, mesmo, do rosário, contempla actualmente a meditação sobre conjuntos de cinco passagens relevantes da vida de Cristo, que recebem o nome de «Mistérios» e se denominam mistérios gozosos, mistérios dolorosos, mistérios gloriosos e mistérios luminosos.

Os cinco mistérios dolorosos são os seguintes: 1.º - Oração e agonia de Jesus no Jardim das Oliveiras. 2.º - A flagelação de Jesus. 3.º - A coroação de espinhos. 4.º - Jesus com a cruz a caminho do Calvário. 5.º - A crucificação e morte de Jesus.

<sup>(17)</sup> Para *Alberto Medina de Seïça*, in *Introdução ao Canto Gregoriano*, Coimbra, 2012, uma vez que não devemos excluir as influências judaicas na elaboração da liturgia cristã e dado que o preferencial da oração litúrgica consistia no Livro dos Salmos, então, é «muito provável que as primeiras comunidades cristãs herdassem das formas culturais do judaísmo os modos típicos de recitar os salmos na liturgia: a salmodia solística (ou *in directum*), a salmodia responsorial – simples ou em coros alternados.»

anunciava o novo Mistério (quando, de acordo com a regra procedimental, fosse caso disso) e se iniciava a entoação do «*Passo*» correspondente.<sup>(18)</sup>

Assim se procedendo em cada um dos «*Passos*»,<sup>(19)</sup> sendo que o último (o oitavo, no alpendre da capela de Nossa Senhora do Miradouro) terminava com a recitação conjunta (por ambos os grupos) de uma «*Salve-Rainha*», antes da qual se recitavam ainda, no âmbito do apelidado «*Ofertório*», dois Pai-Nossos (pelas almas do Purgatório, pelos participantes no Terço e pelas suas intenções) e três Ave-Marias a Nossa Senhora do Miradouro, pedindo saúde e paz para todos.

Deste modo, como a base textual dos Passos aparece associada à descrição da Paixão e ao caminho do Calvário, não se nos afigura despiciendo afirmar que, no fundo, se cantam simultaneamente o Terço e a «*Via-Sacra*», embora esta se apresente aqui reduzida a oito «estações» (em regra seriam 14 estações). E daí, talvez, a referência ao nome «*Terço pelas Ruas*», em vez de «*Procissão dos Homens*», como sucede noutras regiões, até porque nessa curiosa associação entre o terço e a via-sacra se integra, igualmente, como se disse, a meditação sobre os

---

<sup>(18)</sup> Segundo essa regra procedimental, no início do Terço, junto ao cruzeiro na capela da Senhora do Miradouro, anunciava-se a contemplação do 1.º Mistério e cantava-se o 1.º Passo, no termo do qual o grupo da frente iniciava o canto do Pai-Nosso, seguindo-se as Ave-Marias, até se chegar ao Largo de Santo António, onde esta primeira sequência terminava com o «*Gloria Patri*» e a invocação «*Senhor (e) Deus, misericórdia*». Então, frente ao altar improvisado junto da antiga fonte ali existente, anunciava-se a contemplação do 2.º Mistério, cantava-se o 2.º Passo e, findo este, o grupo de trás iniciava o canto do Pai-Nosso, seguindo-se depois as Ave-Marias até se chegar ao Cruzeiro das Lages (Cruzeiro do Vaz), onde essa sequência terminava com a entoação do «*Gloria Patri*» e da invocação «*Senhor (e) Deus, misericórdia*». E, seguidamente, ali, se anunciava, então, o 3.º Mistério e se cantava o 3.º Passo, findo o qual, de novo o grupo da frente iniciava o Pai-Nosso, seguindo-se depois Ave-Marias em número suficiente até o cortejo atingir o nicho da Rua do Menino Deus (um altar preparado sobre rocha, junto ao antigo Forno da Capela). Aqui, não havia lugar a «*Gloria Patri*», nem à invocação «*Senhor Deus, misericórdia*», nem a anúncio de Mistério, ou seja, logo se iniciava o canto do 4.º Passo, no termo do qual continuava a ser o grupo da frente a lançar o Pai-Nosso, seguido de Ave-Marias até chegar ao nicho do Rossio, onde, então, a sequência terminava novamente com o «*Gloria Patri*» e a invocação «*Senhor (e) Deus, misericórdia*». E aqui, feito o anúncio do 4.º Mistério, se cantava o 5.º Passo, findo o qual se devolvia ao grupo de trás o lançamento do Pai-Nosso, seguindo-se depois as várias Ave-Marias até junto do nicho do Adro, onde igualmente se cantavam o «*Gloria Patri*» e a dita invocação. E, em seguida, com o anúncio de contemplação do 5.º Mistério, aí se cantava o 6.º Passo, no termo do qual cabia de novo ao grupo da frente iniciar o Pai-Nosso, seguido de Ave-Marias até ao nicho da Praça, onde, sem «*Gloria Patri*», nem invocação, nem anúncio de Mistério (dado que já todos os cinco tinham sido anunciados) se cantava o 7.º Passo e, terminado este, se rumava, mais uma vez ao som do Pai-Nosso e de Ave-Marias, até ao alpendre da capela da Senhora do Miradouro, local em que, igualmente já sem «*Gloria Patri*», sem a invocação «*Senhor Deus (e) misericórdia*» e sem anúncio de Mistério, se cantava o 8.º e último Passo e se rezavam, no chamado Ofertório, um Pai-Nosso pelas Almas do Purgatório, outro pelas intenções dos participantes, uma Ave-Maria a Nossa Senhora do Miradouro e a Salve-Rainha.

<sup>(19)</sup> Sobre esta matéria, *cf.* António Milheiro, S. Miguel de Acha – Memórias da Cultura Tradicional, (2012), edição da Câmara Municipal de Idanha-a-Nova e da Casa do Povo de S. Miguel de Acha, 1.ª edição 2002, p. 50 a 58.



chamados «mistérios dolorosos», adaptados ao próprio contexto do Terço e dos «Passos».

Ora, se é compreensível que em determinados nichos/cruzeiros não haja lugar ao anúncio do «Mistério», visto que os Mistérios são apenas cinco, o mesmo já não se pode dizer quanto ao arredar da entoação do «*Gloria Patri*» e, conseqüentemente, da invocação «Senhor (e) Deus, misericórdia!», preces que, em bom rigor, correspondem à jaculatória e à invocação final que sempre têm lugar no fim de cada uma das habituais dezenas da reza comum do Terço. Acrescem a curiosidade de o «*Gloria Patri*» (quando tem lugar) se manter em latim (com desculpáveis erros linguísticos pelo meio), bem como a particularidade de, em confronto com a sequência tradicional das estações da Via-Sacra, a descrição textual constante de certos Passos aparecer deslocada dessa sequência e desse contexto. Além de que, em alguns casos, também o próprio texto introdutório do «Mistério» não se coaduna com o que é declamado no respectivo «Passo».

Ficando, assim, a ideia de, ao longo dos tempos, o conjunto ter sido objecto quer de adaptação para integrar os oito Passos nos cinco Mistérios, quer de outros remendos e acrescentos. Ademais, como bem salienta António Milheiro,<sup>(20)</sup> é possível que tenha existido influência e aproximação regional entre as formas tradicionais desta «Procissão dos homens», realizada quer em S. Miguel, quer noutras localidades do concelho de Idanha-a-Nova, tais como Alcafozes, Ladoeiro, Segura ou Salvaterra, sendo que em várias se verifica, aliás, larga semelhança nos textos dos «Passos».<sup>(21)</sup>

**3.1.3.** Em qualquer caso, atentando nos contextos global e musical da acção, revela-se, desde logo, a nosso ver, a permanência de uma verdadeira relíquia, quer pela linguagem quase Vicentina materializada nos textos cantados em português em cada um dos Passos, quer pela hieraticidade e sacralidade inerentes ao enquadramento que os envolve e à música que os suporta.<sup>(22)</sup>

Na verdade, por um lado, os versos são construídos numa poética abundante de palavras e rimas de pendor arcaico e quase medieval e, por outro lado, como se referiu, todo o primeiro segmento melódico se desenvolve sobre base monocórdica assente numa forma repetitiva de pendor litúrgico e antifónico, limitada ao tetracorde inferior da respectiva escala (apresentando notas agrupadas livremente, conforme as necessidades silábicas e o ritmo dos textos e do fraseado), e na qual, talvez com um pouco de imaginação, se surpreendem, ainda, uma certa singularidade de interpretação e um carácter modal próximos do cantochão, não obstante a cadência e a ritmação ternária.

---

<sup>(20)</sup> Ob. Cit., pp. 50-51.

<sup>(21)</sup> Cfr. António Silveira Catana, Mistérios da Páscoa em Idanha 2019 – Edição da Câmara Municipal de Idanha-a-Nova.

<sup>(22)</sup> Cfr. a correspondente transcrição musical, sob o n.º 125 do «*Cancioneiro da Música Tradicional de São Miguel de Acha*».

Já na parte respeitante ao Pai-Nosso e Ave-Maria, a melodia desenvolve-se ganhando alguma amplitude e extensão vocal, com maior frequência de intervalos disjuntos e com o compasso binário a ajustar-se ao ritmo marcial do cortejo processional.

Em suma, estamos perante um cântico que, em termos genéricos, se desenvolve sobre base textual plena de religiosidade e numa toada melódica de concepção mais horizontal, aparentando características de salmodia repetitiva dialogada e litânica, por herança, quiçá, de reminiscências modais gregorianas.<sup>(23)</sup>

### 3.2. O «Canto da Verónica»

**3.2.1.** Corresponde a um cântico executado a dado passo da apelidada «Procissão do Encontro», na noite de Quinta-feira Santa, habitualmente por intérpretes femininas.

Como é sabido, esta personagem da Verónica consta referenciada apenas em Evangelhos apócrifos e na Tradição oral cristã. Tratar-se-ia de uma mulher que, durante a caminhada de Jesus para o Calvário, lhe teria limpo o rosto com um pano, no qual haviam então ficado impressos os traços e a imagem suada e ensanguentada desse mesmo rosto. Por outro lado, enquanto uns aventam que o nome «Verónica» é uma forma latinizada de Berenice, (nome macedónio — *Βερενίκη* — que significa «portador da vitória») outros sustentam que tal nome estará relacionado com a expressão latina e grega *vero eikon* (verdadeiro ícone/imagem), designando não já a pessoa (Verónica) mas, antes, a própria imagem do rosto, impressa no pano.

De todo o modo, aparenta ter já bastante antiguidade a introdução deste cântico nas duas mais importantes Procissões da Semana Santa (em muitos locais a execução do cântico ocorre durante a procissão dos Passos, na Quinta-feira Santa, enquanto que noutros locais ocorre durante a Procissão do Enterro, na Sexta-feira Santa). Sendo que nos fins do Séc. XVIII o termo «Verónica» surgia, por vezes, reportando à própria imagem/pintura de Cristo<sup>(24)</sup> e, noutras vezes, designando a personagem e não já o próprio retrato de Jesus.<sup>(25)</sup> Com a melodia a ser, então, ainda entoada por um cantor masculino.

---

<sup>(23)</sup> Os modos gregorianos, em número de 8 (autênticos e plagais), não devem confundir-se com os chamados modos gregos: aqueles acabam por objectivar-se em escalas específicas, nas quais, apesar de todas seguirem o modelo diatónico, cada uma possui uma tónica (*finalis*), isto é, um centro tonal diferente (sobre o assunto, cfr. *Luís M. G. Cerqueira*, «O significado musical de *tonus* em Isidoro de Sevilha», *Separata del Anuário Musical*, 55, Departamento de Musicologia, Barcelona, 2000, pp. 3-8).

Cfr., igualmente, *Idalete Giga*, «O simbolismo no Canto Gregoriano», in *Hvmanitas* — Vol. L (1998), pp. 347-368. (Curiosamente, a autora dedica esta dissertação ao Prof. Doutor Monsenhor José Geraldes Freire, meu parente e conterrâneo).

<sup>(24)</sup> Como resulta, por exemplo, do Manual da Semana Santa, da autoria do pregador e escritor português Frei Francisco de Jesus Maria Sarmiento (Manual impresso em 1775, em Lisboa, na Regia Officina Typografica).

<sup>(25)</sup> Por exemplo, no Brasil, para onde a tradição foi levada pelos portugueses, consta do Livro de Despesas (1768-1819) da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Vila do Príncipe do Serro

**3.2.2.** O texto que tipicamente suporta a respectiva melodia, é o seguinte: «*O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor similis, sicut dolor meus. Attendite universi populi, et videte dolorem meum.*» (Ó vós todos que passais pelo caminho, atentai e vede se há dor igual à minha dor! Escutai, povos todos, e vede a minha dor!).

Corresponde ao lamento que integra o Versículo 12 do Capítulo 1, das Lamentações do Profeta Jeremias (um dos Livros do Antigo Testamento) e que, no âmbito da liturgia católica da Semana Santa, veio a corporizar o Responsório 5, do 2º Nocturno das Matinas de Sábado Santo. Devido, certamente, à sua força expressiva, estas palavras de Jeremias acabaram por, ao longo dos tempos, apoiar inúmeras e notáveis melodias e obras corais, quer em entoação monódica (como o canto gregoriano), quer em polifonia.<sup>(26)</sup> Sendo que em S. Miguel de Acha este Canto de Verónica se traduz num canto monódico<sup>(27)</sup> cantado, não na Procissão do Enterro, na Sexta-feira Santa, mas durante a Procissão do Encontro, que tem lugar depois das cerimónias litúrgicas da tarde de Quinta-feira Santa (missa da Ceia do Senhor, integrando o ritual do Lava-pés, a cargo da Confraria do Santíssimo).

O respectivo cortejo iniciava (e ainda hoje assim sucede) com duas «sub-procissões» distintas que, apesar de saírem simultaneamente da igreja matriz, seguiam depois por caminhos diferentes, até se juntarem novamente no chamado Largo da Praça: encabeçado pela bandeira em cujo pano violeta se destacava a sigla SPQR,<sup>(28)</sup> o primeiro séquito, incorporando os membros do presbitério e os irmãos da Confraria e acompanhando o imponente andor do Senhor Jesus dos Passos (onde pontificava a imagem de Cristo coroado de espinhos, apoiado sobre um dos

---

do Frio,<sup>(25)</sup> uma referência (cfr. o sítio do *Museu da Música da Arquidiocese de Mariana, Minas Gerais*, <https://twitter.com/MuseuMusicaMna>, acessado em 06/02/2024) ao que ali se considera «o recibo mais antigo até o momento encontrado de uma atuação profissional para o Canto da Verônica, no Brasil (...): trata-se do pagamento a um cantor em 15 de maio de 1779, no qual a palavra Verônica designa o personagem e não o retrato de Jesus: «A Vicente Luno de Mendonça, de cantar o contralto nas domingos e Semana Santa e fazer o papel de Verônica na Procissão do Enterro do Senhor.»

<sup>(26)</sup> Vejam-se, entre outras, as respectivas composições de *Tomás Luís de Victória (1548-1611)*, de *Carlo Gesualdo (1566-1613)*, de *Oreste Ravanello (1871-1938)*, ou, mais recentemente, do violoncelista *Pablo Casals (1876-1973)*, bem como dos compositores portugueses *D. Pedro de Cristo (1545-1618)*, *Francisco Martins (162?-1680)*, *Diogo Dias Melgaz (1638-1700)*, *Manuel Faria (1916-1983)* e *Eurico Carrapatoso (1962)*.

<sup>(27)</sup> Cfr. a correspondente transcrição musical, sob o n.º 118 do «*Cancioneiro da Música Tradicional de São Miguel de Acha*».

<sup>(28)</sup> *Senatus Populusque Romanus* (o Senado e o Povo Romano).

Certa vez, tendo eu, na minha curiosidade juvenil, perguntado a um dos irmãos da Confraria qual era o significado destas letras, ele respondeu-me: «*O Senhor dos Passos Corre as Ruas!*». E tendo eu mostrado surpresa, dado a palavra «*corre*» não iniciar com a letra Q, ele logo retorquiu com ênfase: «*Antigamente começava!*»

joelhos, envergando túnica roxa e carregando uma enorme cruz sobre os ombros), iniciava a marcha, saindo do adro e descendo pela Rua Direita, rumo à Praça, entoando-se a espaços, durante o percurso, os cânticos «Senhor Deus, misericórdia!...» e «Bendita e louvada seja a Paixão do Redentor»; já o segundo séquito, mais reduzido de gente, acompanhando os andores de Nossa Senhora das Dores e de S. João Evangelista, também iniciava a marcha no adro, mas seguia depois pelas Rua da Oliveira e Rua Pequena, rumo ao dito Largo da Praça. Neste local desaguavam, pois, os dois iniciais ramos da comitiva processional, com vista a representar e recriar o angustiante «Encontro» entre o filho e a mãe. E no momento em que, à ténue luz das velas e lanternas (a iluminação pública das ruas só chegaria na década de sessenta), o andor do Senhor Jesus dos Passos desembocava no dito Largo, ficando frente ao andor da Senhora das Dores, logo a jovem que nesse ano houvesse sido escolhida para encenar e personificar o papel de Verónica se acercava da imagem do Senhor Jesus, limpando-lhe o rosto, ao mesmo tempo que, entoando o tradicional «Canto da Verónica», mostrava aos presentes o véu em que, figurativamente, ficara impressa a face ensanguentada de Cristo.

Estamos, portanto, perante uma cantora executante Verónica do género feminino e esse nome parece identificar-se com a própria personagem e não com o pano contendo a impressão da imagem de Cristo, mostrada à multidão.

Porém, se no que respeita à linha melódica do canto que era interpretado na nossa aldeia (com transcrição sob o nº 118 do «*Cancioneiro da Música Tradicional de São Miguel de Acha*»), encontramos uma melodia singela na qual se vislumbra uma estrutura tonal a potenciar alternância entre modos maior e menor, recorrendo a modulação e cromatismos de passagem e desenvolvendo-se por graus conjuntos e disjuntos (de 3ª e 4ª justa) numa amplitude que percorre a totalidade da correspondente escala, já no que respeita aos termos rítmicos, tal melodia apresenta uma estrutura variável de tempos, fazendo lembrar a leveza e o andamento livre do canto gregoriano com os seus neumas e *ictus*, em compassos simples binários (2/2) e quaternários (4/2) e compassos alternados (5/2), independentemente de comportar uma quáter (tercina) de semínimas, no compasso nº 3, além de tempos sincopados e uma anacruse no compasso nº 4.

Em suma, deparamos com uma melodia monódica que parecendo comportar uma espécie de tonalidade mista, com modulações e fusão de relações intervalares maior/menor<sup>(29)</sup>, acaba, ainda assim, por, na sua simplicidade, sugerir a cada momento referências modais e/ou tonais que apelam ao *pathos* do auditório e enriquecem o pendor melancólico do tema.

**3.2.3.** Após a execução deste canto seguia-se, então, o sempre aguardado «*sermão do encontro*», normalmente a cargo de um pregador eclesiástico

---

<sup>(29)</sup> E, nesta perspectiva, na transcrição constante do Cancioneiro poderá ser mais adequada a aposição de dois sustenidos fixos na armadura de clave, indicativos, nesse caso, da tonalidade de Si menor, da qual a semibreve final surgiria como Dominante.

expressamente convidado para o múnus. E quando a arrebatada oratória daquele iniciava a inevitável descrição da comovente narrativa do encontro da Virgem com o filho que carregava a cruz, imediatamente os que transportavam os andores da Senhora das Dores e do Senhor Jesus aproximavam as respectivas imagens, promovendo o gesto simbólico do encontro e a tradicional representação do maternal abraço, pleno de significado.

Recordo bem o silêncio religioso que pairava sobre toda a assembleia, quebrado apenas, antes do início do sermão, pela pungente melodia entoada pela «Verónica» e, em seguida, pelas palavras do pregador: timbradas, eruditas e, por vezes, ininteligíveis. Em certos casos, talvez se pudesse até aplicar o aforismo: «não percebi o que ele disse, mas falou bem!»

### 3.3. Os «Heus!»

**3.3.1.** Trata-se de cânticos de lamentação, evocativos da Paixão e Morte de Cristo. entoado durante a «Procissão do Enterro do Senhor», na noite de Sexta-feira Santa

Considerando-os como espécie de «*planctus*» (choro) medieval, alguns apontam como fonte do texto subjacente certas passagens do Antigo Testamento e do Novo Testamento, pois que o inciso «*Heu! Heu! Domine Deus!*» pode ser encontrada no Livro do Profeta Jeremias e no Livro do Profeta Ezequiel, enquanto a expressão «*Salvator noster!*» pode ter sido extraído de várias referências bíblicas, entre elas da Epístola de São Paulo a Tito.<sup>(30)</sup>

Tais lamentos estão inseridos, em regra, na Procissão do Enterro do Senhor (Sexta-feira Santa), a qual se terá disseminado por todo o território português a partir de Braga, nos finais do séc. XV e que ainda hoje continua a realizar-se em muitos locais. Cantados em latim, esses lamentos dos «*Heus!*» constam já referenciados no séc. XVII, por reporte à lamentação executada durante a dita Procissão do Enterro, em Braga, mencionando-se que são entoados por «dois meninos ou duas senhoras, alternando com responsórios do coro» e consignando-se, igualmente, que «Toda a cidade carrega o luto e faz um silêncio de cortar à faca, interrompido apenas, a espaços, por uma voz que entoa: *Heu, heu, Domine, heu, Salvator Noster!*»

Como refere Solange Corbin, investigadora e estudiosa da música religiosa portuguesa na Idade Média, a «*liturgia bracarense surgiu no século VI, mas foi substituída pela liturgia hispânica após o IV Concílio de Toledo (século VII) e pela liturgia romana após o Concílio de Burgos (século XI). Ressurgindo entre fins do século XII e inícios do século XIII, a liturgia bracarense subsistiu após a Bula*

---

<sup>(30)</sup> Cfr. por exemplo, Carmem Célia Gomes e José Antônio Baêta Zille, in *Heu! Heu domine! Heu! Heu! Salvator noster: O canto das Heus da cidade de Congonhas — Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica do Campo das Vertentes*, 13 a 16 de Dezembro de 2023, p. 54, in <https://www.academia.edu/112514349/>, acessado em 06/02/2024.

*Quod a nobis (9 de julho de 1568) de Pio V,<sup>(31)</sup> que permitiu a manutenção das liturgias que já fossem praticadas há mais de 200 anos. O período de ressurgimento da liturgia bracarense e as informações dos autores dos cerimoniais citados permitem supor, portanto, uma origem da Procissão do Enterro entre os séculos XII e XIII, embora a mais antiga descrição conhecida do ato, como adiante veremos, se encontre em um missal bracarense de 1558. Jorge de Campos Teles, assim como os autores dos cerimoniais acima referidos, sustenta a origem dessa devoção no Convento de Vilar de Frades, com base em uma cerimônia trazida de Jerusalém».*<sup>(32)</sup>

Aliás, em Braga, na Sexta-feira Santa, antes da Procissão do Enterro, ainda hoje se realiza um outro singular desfile que segue as regras do rito bracarense e cujo cortejo processional é circunscrito às naves interiores da catedral (a chamada Procissão Teofórica, ou seja, aquela em que «se transporta Deus»), com o Santíssimo Sacramento a ser transportado num esquife coberto com um manto preto, em direcção a uma das capelas laterais, onde fica deposto).

De todo o modo, independentemente de ser cantado pelas designadas três Marias (Maria Madalena, Maria Salomé e Maria Cléofas), aglutinadas no conjunto por vezes designado por «*as Heus*» ou «*as Beus*», e independentemente do modo e da época em que este tipo de lamento haja sido introduzido nas cerimónias de Sexta-feira Santa (nomeadamente, na procissão do Enterro do Senhor) e tenha passado a ser executado por cantores (com o texto «*Heu, Heu! Deus meus! Heu, heu! Amor meus*» ou, mesmo, com o texto «*Heu, heu, Domine: heu, heu, Salvator noster*», que consta do *Missale Bracharense*) o que é facto é que, como acima se salientou, a celebração acabou por se difundir pelo território português, incluindo certamente, portanto, pela nossa região.

Em termos de escrita musical dos temas iniciais, as suas mais antigas transcrições (quer as grafadas no tetragrama gregoriano, com recurso aos

---

<sup>(31)</sup> Por meio desta bula *Quod a nobis*, emitida pelo Papa Pio V, foi imposta a toda a Igreja a utilização do novo Breviário Romano saído do Concílio de Trento.

<sup>(32)</sup> *Solange Corbin*, Essai sur la musique religieuse Portugaise au Moyen Age (1100-1385), cit. por *Paulo Castagna*, in A procissão do enterro: uma cerimônia pré-tridentina na América Portuguesa. In: Janksó, Istán e Kantor, Iris. Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa. São Paulo: Hucitec, Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp e Imprensa Oficial, 2001. v. 2, p. 827-856 (Coleção Estante USP – Brasil 500 Anos, v. 3), in <https://www.researchgate.net/publication/333204566>, acedido em 08/02/2024.

E nas palavras do musicólogo *Paulo Castagna*, terá sido *Solange Corbin* a localizar, na edição de 1558 do *Missale Bracharense*, a mais antiga descrição da Procissão do Enterro, com música em cantochão, mais salientando que aquela investigadora igualmente informa «ter encontrado descrição da mesma cerimônia em um Processional cisterciense de 1757 e no *Methodo da Liturgia Bracharense* (1837), de Antônio Thomas dos Reis (...), ambos com música em cantochão, além de um manuscrito da Biblioteca da Universidade de Coimbra (Portugal), datado de 1825, com o título «Mottetos a quatro para o Enterro de Jesus Christo, por Toscano e música em canto de órgão», ou seja, em música polifônica», sendo que a quantidade de espécimes entretanto conhecidos em acervos brasileiros, é bastante maior que os até agora descritos em Portugal.

respectivos neumas, quer as grafadas já no pentagrama da escrita musical moderna), mostram semelhanças com a salmodia habitual na recitação de salmos da liturgia das horas. Posteriormente surgem versões polifónicas, entre as quais os motetes «*Heu me Domine*», para 4 vozes, do compositor português oliventino Vicente Lusitano (Olivença 1520(?)-1561(?)) e «*Heu Domine*», para 6 vozes da autoria de Estêvão de Brito (1570-1641), igualmente compositor português, que estudou com Filipe de Magalhães na Escola da Sé Catedral de Évora.

**3.3.2.** Em S. Miguel de Acha não existia Irmandade da Misericórdia<sup>(33)</sup>, mas a cerimónia da Procissão do Enterro era impulsionada também por uma Confraria que, segundo me recordo, tinha a invocação do Santíssimo Sacramento.<sup>(34)</sup> Aos irmãos estavam, aliás, confiadas as tarefas de, no final da procissão do Encontro (Quinta-feira Santa), retirarem do andor a imagem do Senhor Jesus dos Passos e, transformando-a num Cristo crucificado (pois que a imagem era articulada), a cravarem numa cruz adrede levantada sob o arco cruzeiro da igreja, bem como de

---

<sup>(33)</sup> Nas respostas dadas em 1758 pelo então vigário de S. Miguel, Frei José Ferreira Esteves, no âmbito do Inquérito que havia sido ordenado pelo P.e Luís Cardoso, com autorização do Marquês de Pombal, aquele refere-se apenas a uma Irmandade das Almas, erecta no altar-mor da matriz. Cfr. *Capela, José Viriato; Matos, Henrique; Castro, Sandra – Portugal nas Memórias Paroquiais, Vol. X - “As freguesias dos distritos de Castelo Branco, Portalegre e Olivença nas Memórias Paroquiais de 1758. Memórias, história e património”*, Braga, 2019. P. 849, in <https://hdl.handle.net/1822/66904>, acedido em 12/02/2024.

Cfr., igualmente, *Manuel Alberto Ruivo, S. Miguel d’Acha, História, Caminhos e Lugares*, Outubro 2011, in <http://mundodacha.blogspot.com>, acedido em 12/02/2024).

<sup>(34)</sup> Esta Confraria do Santíssimo teria sucedido a uma outra com a mesma designação, Compromisso datado de 1793 e Novos Estatutos datados de 1911, mas extinta pelo menos desde 19/07/1925.

De tal extinção nos dá conta a acta da sessão ordinária da Junta de Freguesia de S. Miguel de Acha, em 16/08/1925, na qual se transcreve um Ofício datado de 09/06/1925, cujo teor é o seguinte: «*Junto envio a V.ª Ex.ª a importância de seiscentos escudos (600\$00) em moeda corrente neste país, em que foi condenado o gerente da Confraria do Santíssimo, extinta por alvará do Ex.mo Governador Civil d’este distrito, pelos actos de má administração conforme se provou pela sindicância feita à mesma Confraria. Como os seus bens foram entregues a essa Junta de freguesia, ficam os mesmos seiscentos escudos a fazer parte dos bens da Junta que V.ª Ex.ª mui dignamente preside. O presidente da Comissão Executiva «Adolfo de Lemos Viana», Castelo Branco 9/6/1925.»*

Aliás, já na acta de uma anterior sessão (em 19/07/1925) se relatava que tinham sido entregues à Junta de Freguesia de S. Miguel de Acha, em 19/07/1925 «*papéis, livros, documentos e demais objectos (...) que pertenciam à extinta Confraria do Santíssimo desta mesma freguesia, os quais livros, documentos, papéis e dinheiro lhe foi entregue pela Confraria extinta (...)»* entre os quais «*um livro de Actas das sessões, um livro de contas, um exemplar do “Compromisso-estatutos” da Confraria, de mil setecentos e noventa e três (1793) e outro exemplar dos Estatutos com data de 1911 (...) dois sinos grandes de bronze, duas bandeiras velhas, um lustre com pingentes de cristal, uma cruz grande em pau dourado, uma custódia, algumas lanternas velhas e algumas opas. O que tudo esta Junta de freguesia recebeu e regista no respectivo livro de contas, deixando (...) na respectiva igreja matriz à guarda do pároco os objectos aqui enumerados, destinados ao culto.»*

posteriormente, na Sexta-feira Santa, desprenderem da cruz essa mesma imagem e a depositarem no esquife que haveria de ser transportado aos ombros, durante a Procissão que à noite se realizava.

Tratava-se (e creio que ainda hoje assim acontece) de um cortejo de grande devoção. No meio das alas, seguia, agora solitária e na horizontal, a enorme cruz que na procissão dos Passos pesara sobre os ombros do Senhor e, um pouco atrás, avançava o esquife (transportado, como se disse, aos ombros dos irmãos da Confraria — tenho uma vaga memória de que em tempos mais recuados, o esquife era transportado sob um pálio arroxeadado, cujas varas eram similarmente distribuídas pelos confrades). Por fim, surgiam os andores com as imagens da Senhora das Dores e de S. João Evangelista.

E no decurso da procissão ia-se entoando (talvez de dois em dois minutos), este canto do «*Heu!*», cujo texto terá sofrido adaptação e sido aportuguesado ao longo dos tempos, pois que, no segmento inicial se afasta do habitual fraseado latino, para tomar a seguinte forma: «*Heu! Heu! Salvador meu! Heu! Heu! Por via de amor meu! Heu! Heu! Domine nostra!*»

A versão musical consolidada em S. Miguel<sup>(35)</sup> continua a manter uma estrutura monódica bastante simples, com três incisos do lamentoso canto a serem entoados por um grupo solista a que respondem os demais participantes na procissão, alternando com o som estridente da matraca (um idiofone composto por uma tábua de madeira a que estão acopladas duas ou três ferragens, por forma a que possam oscilar com o impulso e os movimentos transmitidos à tábua pela mão do executante).

Em ritmo quaternário (4/2), o segmento inicial da melodia desenvolve-se por intervalos melódicos de 4.<sup>as</sup> (justas) descendentes intercaladas por uma 5.<sup>a</sup> (justa) ascendente, seguindo-se uma 3.<sup>a</sup> menor ascendente e, nos segmentos seguintes, progressões descendentes e ascendentes, de intervalos conjuntos de 2.<sup>as</sup> menor e maior e uma 3.<sup>a</sup> menor preparando o repouso final na tónica.

Este padrão, que se repete nos restantes (dois) estribilhos seguintes, acentua o carácter (*ethos*) triste e plangente do próprio canto: acentuação para a qual concorrerá, certamente, a circunstância de a cantilena ser entoada espaçadamente, com intervalos regulares, e não ocorrer nenhuma outra intervenção sonora (cantada ou falada) durante os tempos de silêncio e espera.

4. À guisa de conclusão, resta-me enaltecer o esforço de todos aqueles que em S. Miguel teimam em manter vivas as muitas tradições e manifestações culturais da aldeia, contribuindo para que não caiam no esquecimento das gerações futuras.

Joaquim Gonçalves  
Março de 2024

---

<sup>(35)</sup> Cfr. a respectiva transcrição musical, sob o n.º 120 do «*Cancioneiro da Música Tradicional de São Miguel de Acha*».



## BIBLIOGRAFIA

- . Associação de Defesa do Património Cultural de S. Miguel de Acha - ADEPAC <https://adepac.pt> acessido em 05/02/2024.
- . Alegria, José Augusto, História da Escola de Música da Sé de Évora, A organização litúrgica, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973, pp. 9-22.
- . Alegria, José Augusto, História da Capela e Colégio dos Santos Reis em Vila Viçosa, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música, 1983. XI.
- . Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa: catálogo dos fundos musicais organizado por José Augusto Alegria, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.
- . Capela, José Viriato; Matos, Henrique; Castro, Sandra – Portugal nas Memórias Paroquiais, Vol. X - “As freguesias dos distritos de Castelo Branco, Portalegre e Olivença nas Memórias Paroquiais de 1758. Memórias, história e património”, Braga, 2019. P. 849, in <https://hdl.handle.net/1822/66904>, acessido em 12/02/2024.
- . Cardoso, José, (Introdução e versão anotada), Egéria – Peregrinações aos Lugares Santos do Médio Oriente, Edições APPACDM, Braga, 1999, pp. 207-227.
- . Castagna, Paulo, A «Procissão do Enterro» de Sexta-feira Santa: subsídios para as reconstituições musicais. III Simpósio Latino-Americano de Musicologia, Curitiba, 21-24, jan.1999. Anais. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000. p. 227-261 in <https://www.researchgate.net/publication/333384887>, acessido em 05/02/2024.
- . Castagna, Paulo, A procissão do enterro: uma cerimônia pré-tridentina na América Portuguesa. In: Janksó, Istán e Kantor, Iris. Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa. São Paulo: Hucitec, Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp e Imprensa Oficial, 2001. v. 2, p. 827-856 (Coleção Estante USP – Brasil 500 Anos, v. 3), in <https://www.researchgate.net/publication/333204566>, acessido em 08/02/2024.
- . Catana, António Silveira, Mistérios da Páscoa em Idanha 2019 – Edição da Câmara Municipal de Idanha-a-Nova.
- . Cerqueira, Luís M. G., O que era o *organum* doado por Mumadona ao mosteiro de Guimarães no séc. X?, Universidade Católica Portuguesa, Separata da Revista DIDASKALIA, Volume XXXI (2001), Fascículo 2, pp. 141-148.
- . Cerqueira, Luís M. G., O significado musical de *tonus* em Isidoro de Sevilha, Separata del ANUÁRIO MUSICAL, 55, CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS INSTITUCIÓN «MILÀ I FONTANALS», DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGIA, BARCELONA, 2000, pp. 3-8.
- . Giacometti, Michel, Cancioneiro Popular Português, com a colaboração de F. Lopes Graça, Círculo de Leitores, 1981.
- . Corbin, Solange, cit. por Paulo Castagna, in A «Procissão do Enterro» de Sexta-feira Santa: subsídios para as reconstituições musicais. III Simpósio Latino-Americano de Musicologia, Curitiba, 21-24, jan.1999. Anais. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000. p. 227-261 in <https://www.researchgate.net/publication/333384887>, acessido em 05/02/2024.
- . Corbin, Solange, Essai sur la musique religieuse Portugaise au Moyen Age (1100-1385), cit. por Paulo Castagna, in A procissão do enterro: uma cerimônia pré-tridentina na América Portuguesa, in <https://www.researchgate.net/publication/333204566>, acessido em 08/02/2024.
- . Giga, Idalete, O simbolismo no Canto Gregoriano, in Hvmnitas — Vol. L (1998), pp. 347-368.
- . Gomes, Carmem Célia e Zille, José Antônio Baêta, in Heu! Heu domine! Heu! Heu! *Salvator noster*: O canto das Heus da cidade de Congonhas — Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica do Campo das Vertentes, 13 a 16 de Dezembro de 2023, p. 54, in <https://www.academia.edu/112514349>, acessido em 06/02/2024.
- . Gonçalves, Joaquim e Alexandre, José Ramos, Cancioneiro da Música Tradicional de São Miguel de Acha, Edições Colibri, 2023.

- . *Liber Usualis Missae et Officii, N.º 780. Pro Dominicis et festis I. Vel II. Classis. Cum Cantu Gregoriano, Vaticana adamussim Excerpto*, Ed. Societatis S. Joannis Evang. Desclée & Socii, Paris, 1932, pp. 671-673.
- . *Lopes-Graça, Fernando*, A Canção Popular Portuguesa, Obras Literárias de Fernando Lopes-Graça, Editorial Caminho - 4.ª Edição (remodelada), 1991.
- . *Lopes-Graça, Fernando*, A música portuguesa e os seus problemas – III, Obras Literárias de Fernando Lopes-Graça, Ed. Cosmos, 1973.
- . *Lopes-Graça, Fernando*, Escritos musicológicos, Obras Literárias de Fernando Lopes-Graça, Ed. Cosmos, 1977.
- . *Lopes-Graça, Fernando*, Uma experiência de prospecção folclórica, *Jornal do Fundão*, 29 de Novembro de 1953.
- . *Mariano, Alexandra B. e Aires A. Nascimento*, Egéria. Viagem do Ocidente à Terra Santa, Edições Colibri, Lisboa, 1998.
- . *Silva, José Manuel Azevedo e*, Etnografia do Planalto Beirão» (Coimbra, 2014).
- . *Milheiro, António*, S. Miguel de Acha – Memórias da Cultura Tradicional, (2012), edição da Câmara Municipal de Idanha-a-Nova e da Casa do Povo de S. Miguel de Acha, 1.ª edição, 2002.
- . *Monteiro, Paulo*, a História do Santo Rosário, <https://opusdei.org/pt-br/article/a-historia-do-santo-rosario>, acessido em 12/03/2024.
- . *Museu da Música* da Arquidiocese de Mariana, Minas Gerais, <https://twitter.com/MuseuMusicaMna>, acessido em 06/02/2024.
- . *Pessatti, Jordão Maria*, O Rosário da Virgem Maria, *Revista Missões*, Missionários da Consolata, <https://www.revistamissoes.org.br/2012/05/o-rosario-da-virgem-maria>, acessido em 12/03/2024.
- . *Ruivo, Manuel Alberto*, S. Miguel d’Acha, História, Caminhos e Lugares, Outubro 2011, in <http://mundodacha.blogspot.com>, acessido em 12/02/2024.
- . *Santos, Pe. Nelson Ricardo Cândido* (Organização pelo) – O Rosário, <http://orosario.blogspot.com/2007/08/histria-do-rosrio.html>, acessido em 12/03/2024.
- . *Sardinha, José Alberto*, in <https://terramater.pt/temas/enciclopedia/>, acessido em 10/03/2024.
- . *Sardo, Susana*, Música Popular e diferenças regionais, *Multiculturalidade: Raízes e Estruturas* (Coleção Portugal Intercultural, v. I), Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2009, pp. 407-476.
- . *Seiça, Alberto Medina de*, Introdução ao Canto Gregoriano, Coimbra, 2012.
- . *Semana-santa-de-braga.html*, <https://bercodomundo.com/2023/02>, acessido em 4 de Fevereiro de 2024.