

Revista Científica da Escola Superior de Educação da Guarda

# ESEG Investigação

N.º 1 | 1º Semestre | 2005

# ESEG INVESTIGAÇÃO

Revista Científica  
da  
Escola Superior de Educação da Guarda

**ESEG Investigação**  
**Revista Científica da Escola Superior de Educação da Guarda**

**Coordenação Editorial**  
Joaquim Manuel Fernandes Brigas

**Coordenador Científico**  
Júlio Pinheiro

**Comissão Científica**  
Professores Coordenadores e Doutores da ESEG

**Coordenação Gráfica**  
Gabinete de Publicidade e Expressão Gráfica da ESEG  
Fátima Gonçalves

**Edição**  
Escola Superior de Educação da Guarda

**Tipografia**  
Marques & Pereira (Guarda)

**N.º de Exemplares**  
2000

**1.ª Edição**  
N.º1 | 1º Semestre | 2005

**ISSN**  
1646-1193

**Depósito Legal**  
220917/04

Escola Superior de Educação da Guarda

Av. Dr. Francisco Sá Carneiro, n.º 50 \* 6300-559 Guarda \* Telefone: 271 220 135 \* Fax: 271 222 325 \* [www.esseg.pt](http://www.esseg.pt)

Os artigos são da responsabilidade dos respectivos autores.

Este livro, no seu todo ou em parte, não pode ser reproduzido nem transmitido por qualquer forma ou processo - electrónico, mecânico ou fotográfico, incluindo fotocópia, xerocópia ou gravação - sem autorização prévia dos autores.

# Índice

Nota de Abertura

*Júlio Pinheiro*

7

---

Prefácio

*José Luís Lima Garcia*

11

---

Do enigma de Rennes-Le-Château ao Priorado de Sião

História de um Mito Moderno

*Bernardo Sanchez da Motta*

15

---

Atmosfera Sócio-moral e Desenvolvimento da Criança no Jardim-de-Infância e na Escola

*José Gonçalves Peres Monteiro*

43

---

A Educação em tempo de mudança

*António Pereira de Andrade Pissarra*

59

---

A FORMAÇÃO INICIAL DE PROFESSORES: a complexidade da problemática

*Urbana Maria Bolota Cordeiro*

75

---

A formação inicial dos Professores do 1º Ciclo do Ensino Básico na ESEG

Concepções e práticas de ensino da Matemática

*Ana Fidalgo*

91

---

Os meios e os fins na Educação para os Media - Algumas reflexões sobre o fenómeno da recepção televisiva nas sociedades contemporâneas

*Victor Manuel S. Amaral*

131

---

Abordagem crítica dos programas de análise e técnicas de composição do curso complementar de música

*Rosário Santana*

151

---

---

Canção de Embalar de Tradição Popular Portuguesa: Aspectos Analíticos

*Elsa Maria Gonçalves de Abrantes*

171

---

L'écriture parfumée de Jacques Réda: comment la mémoire du nez éveille des *fantasmes olfactifs*

*António João Ferreira Moreira*

191

---

O timo e a toxicidade de iões metálicos

*Rosa B. Tracana, M. E. Ferreira e M. L. Pereira*

205

---



## Nota de Abertura

*Júlio Pinheiro*

Não há muito tempo saiu a público o número 0 da revista *ESEG Investigação*. De muitos leitores chegaram até nós vozes de aplauso, sugestões pertinentes, garantias de colaboração e mesmo incitamentos para que esta bela aventura possa continuar.

Cumprindo a promessa então feita, chega às mãos do leitor um novo número da revista. Prefacia este número o nosso estimado colega e amigo Prof. Lima Garcia que escreve com o poder de síntese e a sensibilidade poética que lhe são habituais.

Resta-me pois falar do futuro da revista, de alguns aspectos essenciais. Uma revista é ao mesmo tempo lugar de memória, análise do tempo que passa, factor de identidade futura. Mas é sobretudo agente de um tempo que permanece porque construtora de ideias e fixação de factos à beira do intemporal. Sendo assim há que visionar com esperança ofegante esse horizonte que está sempre à nossa vista e nunca ao nosso alcance, porque toda a obra já é imperfeita só por existir.

Importa também dar algumas informações sobre os próximos números.

No fim do ano corrente sairá mais um número da revista que não terá

uma problemática central. Tal facto pode diminuir a unidade da obra, embora todos os autores estejam unidos no mesmo interesse pelo homem, na sua dignidade e sucesso. Tal facto permite, no entanto, que alguns investigadores publiquem os seus trabalhos. Nesta Escola, como nas Universidades há hoje cursos muito diferenciados, professores com preparações e interesses específicos, investigações em campos determinados.

Não obstante, o número a publicar no fim do primeiro semestre de 2006 terá como centro de interesse *A problemática do regionalismo*, visto não como um limite, mas uma abertura, sabendo que um verdadeiro regionalismo é um verdadeiro universalismo. Esta questão será abordada nos seus fundamentos essenciais, nas suas características determinantes e também nas suas variedades. Deste modo poderão ser apresentadas novas visões em campos essenciais como o histórico, o geográfico, o religioso. Serão bem aceites estudos sobre modos de vida, tradições familiares, costumes sociais, heranças culturais, personagens da região, enfim tudo o que seja útil para o conhecimento das gentes e das terras das Beiras e sobretudo da Guarda e sua região.

Talvez deste modo possamos compreender por que motivo o beirão está sempre à beira de, nunca localizado em e por isso agarrado a utopias. Este facto faz um pouco a sua grandeza e talvez justifique o seu descontentamento.

Para finalizar algumas directivas práticas:

A revista está aberta a todos os que queiram participar, vivam dentro ou fora da Escola Superior de Educação da Guarda. Gostaríamos que nesta revista os alunos pudessem começar os seus voos literários.

Os artigos em disquete e suporte papel devem chegar ao coordenador científico até ao fim dos meses de Abril ou de Outubro conforme o número a que se destinam.

Os estudos não devem exceder quinze páginas, serão escritos a um espaço e meio com as notas inseridas em rodapé.

Com o meu sentimento de gratidão aos colaboradores e ao Director da ESEG recordo finalmente que a revista é obra de todos, que as diferenças das análises são factor de enriquecimento e que o ser é sempre melhor do que o não ser. Afinal uma revista é um testemunho da vida e uma permanente descoberta e abertura.







## Prefácio

*José Luís Lima Garcia*

Vai a Escola de Educação da Guarda publicar mais um número da revista *ESEGI* *Investigação*, novel periódico desta comunidade escolar de Ensino Superior. Como grupo social, no qual as pessoas integradas vivem em comum de conteúdos e de temas ligados a este terceiro ciclo de Ensino/Aprendizagem, deverão os seus principais elementos, docentes e discentes, orientar a sua acção para um certo número de actividades em que esteja presente um espírito de interdependência e de reconhecimento pela partilha de experiências e de vivências que estabeleçam uma maior dinâmica e uma maior comunicação entre os diversos departamentos da Escola, e entre esta e as outras escolas similares da comunidade de Ensino Superior Politécnico e Universitário. Depois da publicação do número zero, cuja apresentação se encarregou o meu colega e amigo doutor Júlio Pinheiro, cabe-nos agora esta exigente tarefa de tornar público mais um número desta revista de investigação.

No novo contexto do ensino em Portugal após a eclosão da democracia em 1974, e com o acesso ao último nível de escolaridade de

muitas dezenas de milhares de alunos houve necessidade de criar novas instituições que colmatassem a lacuna de tantos jovens sedentos em adquirir uma formação científica e cultural mais avançada. Nessa medida e, na sequência de promover o alargamento do Ensino Superior a outras localidades do interior de Portugal para dar “vazão” à procura de novos cursos e escolas, que não as tradicionais Faculdades das Universidades “clássicas” de Lisboa, Porto e Coimbra, foi criado o Instituto Politécnico da Guarda em 1980, à semelhança aliás da criação de outros Politécnicos nas sedes administrativas dos principais distritos do Continente português. Apesar da criação do Politécnico da Guarda remontar ao início da década de oitenta, do século passado, a primeira Escola a funcionar de facto foi a Escola Superior de Educação meia dúzia de anos depois, no ano lectivo de 1986/1987, com os primeiros cursos vocacionados para a formação de professores do Ensino Básico e pré -Básico (Educação Física, Educação Musical, Educadores de Infância, Professores do 1º Ciclo). Só mais tarde, no início da década de noventa, surgiram os primeiros cursos de Comunicação e, em 2003 e 2004, respectivamente, os cursos de Animação Sociocultural e Treino Desportivo.

A diversidade de cursos e de formação científica e curricular reflectiu-se aliás na colaboração deste novo número da revista *ESEGI* *Investigação*, constatando-se que as Artes, a Ciência, a Comunicação e a Educação foram os principais temas de colaboração dos colegas, neste momento de vida da Escola, dezoito anos depois da sua fundação. Decidiram portanto estes docentes que, neste período de vida da sua comunidade escolar, seria importante publicitar e dar conhecimento ao Meio circundante e à Sociedade em geral do labor e do esforço científico e pedagógico na forma

das suas investigações escritas, para que o seu trabalho intelectual seja posto ao serviço da instituição que servem, da região que os acolheu e da cidade onde se integraram profissionalmente. Tal como afirmara o académico de Coimbra doutor Armando Cortesão, na 1ª metade do século XX, a propósito da aculturação das elites, quanto maior for a consciência cívica do vulgar cidadão, “tanto mais elevado será o nível social do país e tanto maiores as suas possibilidades de ser bem governado”<sup>1</sup>.

A actualidade e a pertinência das palavras deste universitário, num período de reflexão e de crise material e espiritual da Humanidade, são o desafio e o incentivo para que a *ESEGI* continue a ser a referência pedagógica e científica desta comunidade escolar guardense e, nas suas páginas, possa e deva prosseguir no afã de propiciar a discussão livre e aberta de ideias, argumentos e outras pesquisas e experiências inovadoras do âmbito pedagógico e científico.

---

<sup>1</sup> Armando Cortesão, “Opinião Pública” in *Cartas de Londres-1941-1949*, Coimbra, Edição da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 1974, pp.339-348, especialmente p.343.



# Canção de Embalar de Tradição Popular Portuguesa:

## Aspectos Analíticos

*Elsa Maria Gonçalves de Abrantes*

### 1. Introdução

A análise estrutural e funcional dos elementos musicais das canções de tradição popular, é normalmente um dos aspectos pouco focados.

Ao depararmo-nos com um vasto trabalho de recolha e classificação do repertório de tradição popular, verificamos que na sua maioria, a componente de análise dos elementos musicais não é realizada.

Na realidade, somente através da análise musical das melodias se pode estabelecer os pontos comuns e as características singulares de cada tipologia, inserida na globalidade da canção de tradição popular.

Deste modo, poder-se-á compreender, comparar, determinar e justificar a tipologia de cada grupo temático específico.

O trabalho de análise musical das melodias, apoia-se fundamentalmente em critérios metodológicos onde a evidência, comprovada pela leitura atenta e reflexiva, nos permite delinear dois tipos de organização: melódica e rítmica.

Tratam-se, de elementos constitutivos básicos de análise musical; Por um lado, a análise da melodia da canção, centra-se fundamentalmente na linha melódica que a constitui na singeleza monódica<sup>1</sup>, onde sobeja o acompanhamento, tornando-a numa tipologia peculiar dentro do repertório de tradição popular. Na realidade, a canção de embalar, é

unicamente composta por uma melodia de notas simples, sem nenhum acompanhamento ou outras melodias em contraponto, em oposição à polifonia e homofonia; Por outro lado, a análise dos aspectos rítmicos, é uma parte constituinte da canção de embalar onde encontramos a seiva vital deste tipo específico de canções, como teremos oportunidade de salientar na análise dos elementos que constituem a estrutura rítmica.

De notar que, os elementos que iremos desenvolver, dizem respeito aos exemplos mais comuns e característicos não estabelecendo uma relação exaustiva.

## 2. Elementos relativos aos sistemas melódicos

Relativamente aos sistemas melódicos a análise apontada para o sistema musical, baseada fundamentalmente no sistema tonal do modo maior e menor e para o sistema modal, que compreende os quatro modos Gregorianos na sua forma autêntica e plagal.

O sistema tonal<sup>2</sup> composto pelo modo maior e menor, como elemento de construção musical, foi fruto de um processo de cromatismo e da música harmónica, fazendo com que de forma gradual, os sistemas de modos se transformassem e fossem absorvidos por dois modos (um maior e outro menor) que se prestavam mais às práticas da composição musical. Desta forma, passou-se do sistema modal para o sistema tonal por meados do século XVI.

O sistema tonal na sua fórmula maior e menor, dominou (com as suas vantagens e desvantagens) a música nomeadamente Europeia dos últimos três séculos. Contudo, o elemento que lhe deu o primeiro impulso, o cromatismo, foi levado até às últimas consequências pela mão dos compositores românticos, ultra românticos e pelos compositores do

século XX, resultando uma panóplia de sistemas que permitiram organizar os sons.

Alguns etnomusicólogos usam o termo “tonal” para descrever qualquer associação de notas baseadas no princípio da consonância, quer dizer, na relação directa ou indirecta do V e/ou III grau.

Na realidade, o termo tonal, em sentido lato, diz respeito à relação estabelecida entre alturas, tendo a nota central ou tónica como o elemento principal e mais importante<sup>3</sup>.

A profunda e crescente difusão que o sistema tonal trouxe à denominada música erudita, influenciou de forma gradual os sistemas modais que construíam nomeadamente o cancionero popular e que pouco a pouco, foram perdendo terreno em favor da tonalidade, tendo como consequência, um processo de perda das características pertencentes à sua origem<sup>4</sup>.

Deste processo, encontramos hoje em dia, espécimes musicais cuja ambiguidade melódica se encontra num estado agónico e decadente, reveladores duma pobreza de inspiração e elegância. No entanto, encontramos também espécimes musicais que através deste ambiente de ambiguidade e instabilidade melódica de certos graus, conferem às melodias um cariz exótico e até de beleza rara.

Os dois sistemas, tonal e modal, conviveram ao longo dos tempos, principalmente na música de tradição oral, embora o sistema modal seja muito mais antigo e com maior tendência a desaparecer nos espécimes musicais de tradição popular.

O sistema modal, de origem secular no canto Grego, reduz-se a quatro modos com as seguintes denominações: o modo de Re denomina-se Protus, o modo de Mi Deuterus, o modo de Fa Tritus e o modo de Sol Tetrardus<sup>5</sup> com as respectivas formas autênticas e plagais<sup>6</sup>.



A música de tradição popular teve naturalmente a primeira influência no sistema modal seguido do sistema tonal.

Assim, grande parte do repertório de tradição popular, apresenta-se construído quer no sistema modal quer tonal, ou até mesmo os dois sistemas musicais inseridos na mesma canção.

Numa abordagem ao sistema modal, urge antes de mais, explicitar conceitos e denominações, de modo a esclarecer pontos de vista e critérios utilizados no processo de análise, uma vez que o âmbito do sistema modal se apresenta vasto, rico e simultaneamente complexo ao longo de toda a sua existência, desde os primórdios da história da música até aos nossos dias.

Assim, tornou-se condição *sine qua non* referenciar traços e aspectos pertinentes, que nos pareceram indispensáveis para a análise e compreensão de espécimes musicais construídos no sistema modal, que iremos apresentar.

A realização e conseqüente desenvolvimento musical, assenta numa determinada organização dos sons, que procurará estabelecer e ordenar uma escala<sup>7</sup>.

Nesta organização salienta-se um som determinado que deverá estabelecer o ponto de repouso, a que comumente, se denomina de tónica. É portanto a nota escolhida na escala geral dos sons, que irá determinar a tonalidade. Deste processo, resulta uma determinada organização, que estabelece a posição dos tons e dos meios-tons que irão definir o modo, ou seja, a sua maneira de ser dessa mesma organização.

O desenvolvimento do sistema modal transformou-se num processo lento e gradual ao longo da história da música, desde o século IV A. C. com Pitágoras e outros pensadores da época, passando pelos Gregos no século II D.C. até ao século V, onde foram estabelecidos quatro modos

(modos autênticos) e mais tarde, no século VI D.C. com o Papa S. Gregório, acrescentaram-se mais quatro modos (plagais), perfazendo oito modos.

A sua diferenciação é feita segundo a posição dos tons inteiros e dos meios-tons numa escala diatónica construída a partir da tónica ou *finalis*<sup>8</sup>.

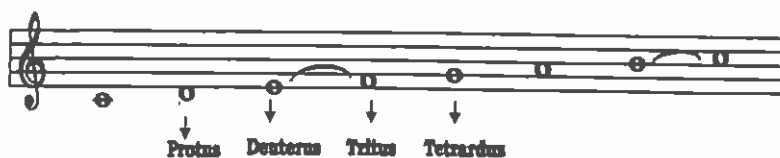
A singeleza da linha melódica modal, despida de possíveis combinações polifónicas e harmónicas, obedece unicamente às elevações, às descidas dos sons, bem como aos seus impulsos e repousos.

As construções das escalas melódicas são completamente diferentes umas das outras, quanto à sua construção interna.

A colocação dos tons, e nomeadamente, dos meios-tons diatónicos permanecem na mesma posição, independentemente da nota com que se inicie a escala modal.

No Canto Gregoriano os modos reduzem-se a quatro, tendo respectivamente o início na parte mais grave: Re, Mi, Fa, Sol. Assim, o modo de Re denomina-se Protus, o modo de Mi Deuterus, o modo de Fa Tritus e o modo de Sol Tetrardus.

A representação dos quatro modos incluem-se no modelo de Do maior diatónico, como referimos seguidamente:



Os modos apresentam-se na forma Autêntica e Plagal.

Os autênticos podem ser recriados de 8ª à 8ª superior nas teclas brancas do piano, com início respectivamente nas notas Re, Mi, Fa, Sol, respeitando os meios-tons diatónicos; Os Plagais, caracterizam-se pelo âmbito, não de 8ª partindo da nota final, mas por estabelecer um âmbito

intervalar de 4ª inferior (descendente) e 5ª ascendente em relação à nota final ou tónica.

A forma do modo autêntico e o modo plagal têm a mesma nota final, ou tónica modal; Dos intervalos característicos os modos Protus e Deuterus são considerados modos menores e os modos Tritus e Tetrardus são considerados maiores; Enquanto que nos modos autênticos, a nota dominante ou corda de recitação está à distância intervalar de uma 5ª ascendente, nos modos plagais, têm a nota de recitação à distância de um intervalo de 3ª ascendente em relação à nota final.

A razão está no facto de não colocar a nota de recitação num extremo superior ou inferior da escala. Assim, a diferença entre os modos, está na disposição dos intervalos de meio-tom e dos tons.

De notar ainda, que os modos podem ser transpostos a qualquer grau, ficando a colocação dos tons e dos meios-tons, nas mesmas posições que a sua forma original.

### 3. Aspectos da análise musical

Apesar da influência que o sistema tonal exerceu sobre o sistema modal, chegaram até nós espécimes em número muito reduzido, cuja construção transmite aspectos característicos do sistema modal. Uns ficaram “conservados” no tempo, não tendo sofrido interferência exterior relevante; Outros, permeáveis ao sistema tonal, modificaram-se e alteraram-se, criando assim uma mescla ambígua entre o tonal e o modal.

Exemplo deste facto é a canção de embalar “Vai-t’embora Papão”, originária da região do Baixo Alentejo, apresentando aspectos profundos de enraizamento ancestral às origens culturais que passaram pela Península Ibérica e que apesar das muitas influências, evoluções e “modas” ocorridas

ao longo dos tempos, permaneceram “vivas” e presentes até aos dias de hoje perpetuadas pela memória do nosso povo.

Trata-se de um exemplar musical coligido na obra “*Canção Popular Portuguesa*”, de Armando Leça, com Edição de Domingos Barreira, (s.d.).

## VAI T' EMBORA PAPÃO

*Lento*

*Baixo Alentejo*

1ª Secção

Vai tem - bo - - - ra - pa - pão  
- de ci - ma - de - ci - ma  
des - se - te lha do. Dei xa

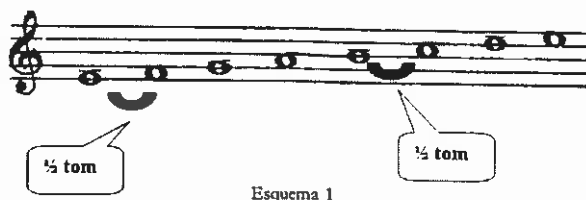
2ª Secção

dor - mir - o me - ni no,  
- um so - ni - nho - - des - can - sa  
do.

The musical score is presented in two sections, each enclosed in a dashed blue box. The first section, labeled '1ª Secção', contains three staves of music. The lyrics are: 'Vai tem - bo - - - ra - pa - pão', '- de ci - ma - de - ci - ma', and 'des - se - te lha do. Dei xa'. The second section, labeled '2ª Secção', contains three staves of music. The lyrics are: 'dor - mir - o me - ni no,', '- um so - ni - nho - - des - can - sa', and 'do.'. The score includes various musical annotations: red boxes highlight specific notes, circles highlight others, and callouts with notes like '(b)', '(a)', and 'Fa #' point to specific notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Canção de embalar que se enquadra na análise do modo Deuterus autêntico, cromatizado, transposto a Ré Maior, com o VI grau alternado descendentemente. Permite assim a colocação dos tons e meios-tons nos intervalos precisos para a caracterização do referido modo, como podemos constatar nos seguintes esquemas sumários:

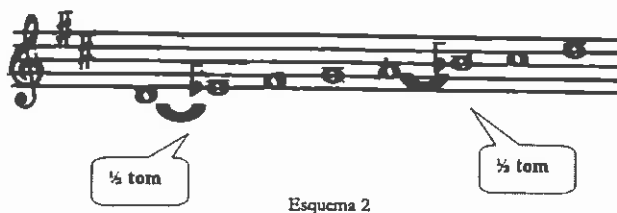
### Modo Deuterus



Como observamos no esquema 1, o modo Deuterus tem a colocação dos meios-tons do I grau para o II grau e do V grau para o VI grau. Do II grau para o III, do III para o IV grau, do IV para o V, do VI para o VII e do VII grau para o VIII respectivamente um tom.

A concretização da transposição do modo Deuterus para a tonalidade de Ré Maior está sintetizada no seguinte esquema:

### Modo Deuterus transposto a Ré Maior



Destaca-se a armação de clave correspondente à tonalidade de Ré

do modo maior e as alterações com função descendente no II e no VI grau, que através destas se obtém as características específicas do modo Deuterus, ou seja meio tom do I para o II grau e do V para o VI grau e um tom nos restantes graus que compõem o modo.

De salientar ainda que, o modo Deuterus na sua forma autêntica apresenta a nota *finalis* - Ré - e a respectiva nota de recitação – Lá – que como se constata na partitura, ambas as notas têm um papel decisivo em toda a canção.

Encontramos também factores preponderantes que nos levam a referir ligações com o denominado modo ou escala *Arábico-Andaluza*<sup>9</sup> com origem na música Espanhola, e que possivelmente devido à proximidade geográfica, trespassou para Portugal<sup>10</sup>, tendo sido absorvido pelo povo.

A utilização quase que exaustiva e alternada quer do intervalo de 3ª maior entre as notas Re-Fa# (ver partitura: compasso 2, 4, 5, 6, 7, 13, 16, 17, 22 – com indicação de parêntesis com cor rosa), quer do intervalo de 3ª menor entre as notas Re-Fa n (ver partitura: compasso 10 - com indicação de parêntesis com cor rosa), sublinham uma certa instabilidade sonora específica deste modo com raízes na Escola Andaluza.

Através das características próprias do modo Andalus que esta canção apresenta, o II grau alterado descendentemente unicamente e exclusivamente no compasso 11 e 12 (ver partitura: com indicação de um círculo com cor verde claro), e o III grau alterado de forma acidental ao longo de todo o discurso melódico, reforçando a característica de uma certa ambiguidade melódica, devido à indefinição destes mesmos graus.

Constitui uma melodia cuja alteração descendente acidental no VI grau (ver partitura: no compasso 8, 15 e 19, com indicação com quadrado de cor vermelha), para além do já referido II e III grau, promove uma sonoridade muito peculiar, demonstrando as suas raízes ancestrais de ligação

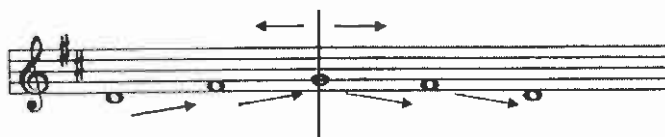
ao Canto Moçárabe<sup>11</sup>.

Estas alterações acidentais, promovem uma flutuação da linha melódica, da qual resulta uma certa indefinição melódica dos graus afectados com alterações acidentais, porque a constante mobilidade, proporcionada pelas alterações nos graus praticamente de compasso em compasso, não permite que as alturas (as notas ou graus nomeadamente o II e III grau) fixem a sua altura. É uma constante alternância entre os graus alterados e naturais do sistema modal.

Esta situação provoca que os pontos de atracção, de repouso e tensão sejam sentidos diferentes, com intervalos e graus de atracção diferentes, comparando com o sistema tonal.

Realçamos o intervalo melódico entre o I grau e o III grau, quando não estão alterados acidentalmente, apresentam-se sempre com um intervalo de 3ª maior entre si (ver partitura: compasso 2, 4, 5, 7, 13, 16, 17, 22 com indicação de parêntesis com cor rosa); Enquanto que nos casos onde o III grau se refere alterado descendente, está associado ao II grau também alterado descendente como o compasso 10 (Fan - Mib), (ver partitura: com indicação de rectângulo com cor azul claro).

Salienta-se os seguintes esquemas melódicos correspondentes à linha melódica retirada da canção:



Esquema 3



Esquema 4

Na síntese do esquema 3, verificamos que o intervalo que forma o III grau com o I grau corresponde a um intervalo de 3ª maior, tal como se estivéssemos no sistema tonal do modo maior.

Simultaneamente, o caminho que forma a articulação intervalar é um desenho simétrico (como se verifica no esquema 3), adquirindo assim uma sonoridade muito própria.

Apoiado nestes aspectos analíticos sublinha-se o seu carácter indefinido entre os dois sistemas melódicos, mas com maior destaque, surge o jogo intervalar entre os graus envolvidos.

Na síntese do esquema 4, o intervalo estabelecido entre o I e o III grau é de 3ª menor, mas o movimento que faz para novamente atingir a tónica, é a passagem para o II grau alterado descendentemente (a título acidental) para o I grau.

Este acidente cromatizado no II grau, não afecta o carácter da organização do modo Deuterus autêntico, mas provoca sonoridades especiais, passagens intervalares subtis, onde o serpentear da linha melódica se delinha.

A sonoridade que é obtida nestas passagens que envolvem estes graus, é de certa forma própria da construção melódica modal, mas ao mesmo tempo atractiva, própria deste tipo de canções de tradição muito antiga.

No entanto, devemos realçar que, neste tipo de espécimes musicais de tradição popular cujo meio de transmissão, baseava-se fundamentalmente na oralidade. O exemplar analisado revela sim, ter sofrido permeabilizações



do sistema tonal, justificando assim, o aspecto da instabilidade de certos graus fundamentais para a sua classificação no contexto modal ou tonal.

São espécimes musicais reveladores de aspectos onde a sonoridade obtida da organização intervalar, associada a combinações rítmicas conferem um sabor arcaico de origem antiga.

A repetição das mesmas notas musicais nesta canção de embalar é uma constante, característica que se enquadra perfeitamente nos traços gerais da tipologia das canções de embalar, onde a simplicidade de construção da estrutura melódica (e rítmica), constituem factores imprescindíveis para que o objectivo a que se destina seja alcançado.

Por outras palavras, é fundamental que a melodia tenha uma estrutura muito simples, repetitiva e até mesmo monótona, para que a criança seja levada a conciliar o sono o mais rapidamente possível.

No tocante à estrutura da canção, podemos efectuar a seguinte organização: composta por duas secções, cada uma com doze compassos, respectivamente: primeira secção do compasso 1 ao compasso 12 e a segunda secção do compasso 13 ao compasso 24.

A primeira secção é composta por uma linha melódica que consta dos primeiros quatro compassos, seguido de pequenas repetições de células melódicas de dimensões reduzidas com uma grande carga ornamental, tornando-se num canto com sabor melismático, e portanto arcaizante.

Na segunda secção propõe o mesmo esquema com a respectiva criatividade ornamental esperada à melodia principal (ver partitura rectângulo de cor azul escuro que envolve cada uma das secções).

A linha melódica desenvolve-se basicamente (mas não exclusivamente) por pequenas frases constituídas pelas notas musicais pertencentes ao 1º tetracorde da escala modal, onde as pequenas frases melódico-rítmicas normalmente acompanham o verso literário.

O uso de um âmbito compacto e repetido de células melódico-rítmicas é uma das características mais comum da tipologia das canções de embalar de tradição popular, que, no sistema modal, não foge à regra.

Constitui um exemplo tipificado, com os seus pontos de desenvolvimento e de repouso cadencial ou semicadencial, que caracterizam o próprio sistema modal.

Em relação ao desenvolvimento da estrutura melódica ao longo da canção, podemos dizer que se trata de uma linha melódica complexa, onde o uso de diversas alterações ocorrentes, de pequenas apogiaturas legadas pelo canto Moçarabe na região Alentejana, o uso de certos intervalos, bem como um desenho do canto com carácter melismático e silábico (com origem do Canto Gregoriano). São razões muito fortes para classificarmos esta melodia como muito antiga e com um forte carácter tradicional próprio da região geográfica Alentejana.

A nível do desenvolvimento da estrutura rítmica devemos salientar que se trata de uma canção de embalar com um leque rítmico apoiado maioritariamente na figura de semínima e mínima. Trata-se de um aspecto que demonstra, por um lado, pouca variedade na figuração utilizada; por outro lado, evidência grande riqueza inventiva e criativa, pois não há repetições integrais de frases rítmicas, mas sim de pequenas células rítmicas em forma de apazíveis “variantes” que poderão ter a sua justificação na métrica do texto, bem como na memória do povo que canta e que não entoa duas vezes da mesma maneira.

O início de cada frase musical é efectuado sempre em anacruza, partindo da nota *fnalis*.

De notar o repouso rítmico prolongado nas figuras de valor longo correspondentes à *fnalis* e à nota de recitação, tal como o canto tradicional da região Alentejana.

#### 4. Dados Conclusivos

Dado o âmbito que nos propusemos a análise desta canção de embalar, não nos permite chegar a conclusões mais exactas, mas a sua construção singularmente simples e austera, leva-nos a sublinhar que estamos perante uma forma proveniente do sistema modal antigo.

A reflexão efectuada acerca da análise dos materiais que constituem o *corpus* documental das Canções de Embalar de Tradição Popular Infantil Portuguesa, põe em manifesto, uma série de elementos estruturais a diversos níveis, conseguindo deste modo, identificar e caracterizar esta tipologia tão peculiar, dentro do contexto geral da Canção de Tradição Popular Infantil Portuguesa.

O enquadramento geo-histórico e sócio-psicológico da canção de tradição popular, são sem a menor sombra de dúvidas, condição *sine qua non*, para a sua identificação e compreensão na globalidade, para que seja entendida como parte indissolúvel do seu contexto inerente ao ser humano.

A canção “**Vai t’embora Papão**” é um exemplo vivo de canção de embalar, que se enquadra dentro da tipologia destas canções de tradição popular antiga da região Alentejana.

A forma laboriosa proporcionada pela organização intervalar, basicamente apoiada no intervalo conjunto e no intervalo de 3ª, confere à melodia um colorido muito especial, difícil de alcançar numa melodia construída no sistema tonal.

São aspectos impossíveis de encontrar nas canções construídas no sistema tonal, devido às normas estritas e rígidas que o sistema impõe.

Devemos salientar, que estamos perante espécimes musicais cuja riqueza é inesgotável.

A sua persistência ao longo dos tempos, revela o forte enraizamento na cultura popular do nosso país.

Canção de embalar de tradição popular Portuguesa com características muito particulares que podemos encontrar nas canções de tradição popular da Península Ibérica, dado a sua riqueza ancestral e também o carácter de permeabilidade entre povos Ibéricos ao longo de toda a sua existência até aos dias de hoje.

## 5. Referências Bibliográficas

- BAUMANN, Max Peter (ed.). *European Studies in Ethnomusicology: Historical Development and Recent Trends*, Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag, Intercultural Music Studies nº 3, 1992.
- BORBA, Tomás. GRAÇA, Fernando Lopes. (dir.), *Dicionário de Música*, Edições Cosmos, Lisboa, 1962.
- BRAGA, Teófilo. *Cancioneiro Popular Português*, Vol. I e II, 2ª edição, J. A. Rodrigues & Cª Editores, 1945.
- CÂMARA, J. M. B. *Para a Sociologia da Música Tradicional Açoriana*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Biblioteca Breve, s.d.
- CHAILLEY, J. *Traité historique d'analyse musicale*, Alphonse Leduc, Paris, 1988.
- COOPER, Grosvenor. MEYER, Leonard B. *Estructura Rítmica de la Música*, Idea Books, S. A. Barcelona, 2000.
- CRIVILLÉ I BARGALLO, J. *Sistemas modales y escalas en la música tradicional Española*, (notas para un estudio). *Revista Folklore* nº 6., Valladolid, 1981.
- CRIVILLÉ BARGALLO, J. *La Etnomusicología, sus criterios e investigaciones, necesidad de esta disciplina en el tratamiento de toda música de tradición oral*. *Revista de la Sociedad Española de Musicología*, Madrid, 1981.

- FREITAS, Pedro de. *História da Música Popular em Portugal*, Edição de Autor, 1946.
- GALLOP, Rodney. *Cantares do Povo Português*, Instituto para a Cultura, Lisboa, 1937.
- GARCIA LORCA, Federico. *Canciones de Cuna Españolas, Conferencias*, Vol. I Alianza, Madrid, 1984. pp. 145–76.
- GRAÇA, Fernando Lopes. *A Canção Popular Portuguesa*, Coleção SABER, Europa-América, Mem-Martins, 1953.
- GRAÇA, Fernando Lopes. *Escritos Musicológicos*, Cosmos, Lisboa, 1977.
- GROUT, Donald J., PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*, (revisão técnica de Adriana Latino), Gradiva, Lisboa, 1994.
- JOYCE, A. *Acerca das Canções Populares...*, in: *Revista Ocidente*, IV, Lisboa, 1939.
- LIMA, A. Pires de. *Jogos e Canções Infantis*, Domingos Barreira, Porto, 1943.
- MCALLESTER, David P. *Readings in Ethnomusicology*, Johnson Reprint Corporation, London, 1971.
- NAZARÉ, João Ranita *Música tradicional portuguesa. Cantares do Baixo Alentejo*, Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa, 1979.
- NAZARÉ, João Ranita. *Prolegomènes a l'ethnosociologie de la Musique*, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro Cultural Português, Paris, 1984.
- RIERA, Ticiá. *Evolución del Arte Musical – Historia, estilos y formas*, Ediciones del Bronce, Barcelona, 2000.
- SADIE, Stanley. (dir.), *The New Grove – Dictionary of Music & Musicians*, Macmillan, London, 1995.
- SALWA EL-SHAWAN, Castelo Branco. (coord. e ed.) *Portugal e o Mundo - O encontro de Culturas na Música*, Publicações Dom Quixote – Nova Enciclopédia, Lisboa, 1997.

FRAILE SANCHEZ, Anibal. *Nuevo Cancionero Salamantino*, Diputación Provincial, Salamanca, 1943.

SCHINDLER, Kurt. *Música y Poesía Popular de España y Portugal*, Centro de Cultura Tradicional, Diputación de Salamanca, 1991.

GRAÇA, Ferando Lopes. *Escritos Musicológicos*, Cosmos, Lisboa, 1977.

---

<sup>1</sup> O termo monodia é entendido no âmbito de um canto para uma só voz, sem acompanhamento muito utilizado principalmente na música da Grécia antiga e na música sacra primitiva do século IX, denominada de Canto Gregoriano. Neste contexto citamos: *The New Grove - Dictionary of Music & Musicians*, Macmillan, London, 1995, Vol.12, p. 498, *op. cit.*: “Monophony – from GK. Monos: “single”, and phone: “voice”. Music for a single voice or part, for example plainsong and unaccompanied solo song.”

<sup>2</sup> Como todos sabemos, a tonalidade implica a adesão em qualquer passagem, ao material sonoro de uma ou mais escalas maiores ou menores, segundo o princípio da composição. A adesão não é necessariamente rígida, mas em geral reconhece-se a tónica da escala em questão como nota fundamental e principal.

Dois dos velhos modos usados no canto gregoriano permaneceram em uso pelos compositores, o modo maior e o menor das nossas escalas. A organização do modo maior estabelece os meios-tons do III para o IV grau e do VII para o VIII grau quer na forma ascendente quer na forma descendente; As escalas do modo menor ficam sujeitas a algumas variantes. Na prática, contudo, algumas notas são alteradas cromaticamente. A forma natural é construída segundo a colocação dos meios-tons do II para o III grau e do V para o VI grau, quer na forma ascendente quer descendente; A forma harmónica o VII grau apresenta-se alterado ascendentemente quer na forma ascendente quer descendente; a forma melódica, apresenta o VI e VII graus alterados ascendentemente. Mas na forma descendente da escala as referidas alterações são destruídas, ficando assim a escala idêntica à forma descendente da escala menor natural. Cfr. Borba, Tomás. Graça, F. Lopes. *Dicionário de Música*, Edições Cosmos, Lisboa, 1962. Vol.VI, p. 635.

<sup>3</sup> Saliente-se a respeito da simplicidade e complexidade do sistema tonal, *op. cit.*: "(...) *The converse of the theoretical uncertainty is a multiplicity of meanings attached to the words "tonality" and "tonal". Further difficulties of terminology arose from theoretical usage and peculiarities of language. On the one hand the field of tonal relationships is so comprehensive and so complex that it was possible to select any combination of facts and principles as the subject of consideration, without a specific term being available for the particular combination; on the other hand there is a shortage of adjectival forms to correspond to nouns like note and key, so that "tonal" has to serve a wider area of meanings than "tonality"(...)*". In.: *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, 1995, Vol. 19, p.52.

<sup>4</sup> Citando Fernando Lopes Graça neste contexto: "(...) *concomitantemente, o estudo e o aproveitamento da música popular de diversos países chamou a atenção de teóricos e compositores para o facto de os mais ricos espécimes dessa música serem vazados nos modos antigos.*", In: Lopes Graça, F., *Escritos Musicológicos*, Edições Cosmos, Lisboa, 1977, p. 95.

<sup>5</sup> Como todos sabemos, o material musical disponível na época em que os modos foram aceites era equivalente às teclas brancas do piano ou do órgão de hoje, cujas notas formam (com ligeiras diferenças de tom) a escala cientificamente estabelecida no século IV a. C. por Pitágoras e pelos pensadores do seu tempo. Cfr. Rowell, Lewis, *Introducción a la Filosofía de la Música*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1999, p. 34.

<sup>6</sup> Nos modos autênticos a nota dominante (V grau) é usada como nota de recitação no

Cantochão e o I grau (final) como nota cadencial para encerrar uma passagem.

As formas plagais constituem novas formas derivadas dos modos autênticos, cuja nota dominante ou nota de recitado se encontra três notas descendentes em relação à dominante da sua congénere autêntica.

<sup>7</sup>Aqui seguimos a dominação da escala entendida na sua forma genérica que influencia fortemente a música, nomeadamente europeia.

<sup>8</sup> Deve-se contudo advertir, que a altura dos modos não é imutável, porque os referidos modos podem partir de qualquer nota, desde que se respeite a ordem dos tons e dos meios-tons, que, seja qual for a transposição deve permanecer a estrutura inalterável. Por outras palavras, as notas que formam a escala não correspondem a uma altura de som “absoluta”. A razão das alturas exactas é simplesmente uma forma de estabelecer as relações intervalares características de cada modo antigo. Cfr. Riera, Ticià. *Evolución del Arte Musical*, Ediciones del Bronce, Barcelona, 2000, p. 47.

<sup>9</sup> A proveniência geográfica desta canção de embalar (Tavira, Região do Algarve), reforça a hipótese da influência profunda da cultura Árabe nesta região geográfica e também a proximidade com a região da Andaluzia consolida a convicção de este espécime musical estar construído na escala Andaluza.

Cfr. Gallop, Rodney. *Cantares do Povo Português*, Edição do Instituto para a Cultura, Lisboa, 1937, p. 30.

<sup>10</sup> Dentro das características evidenciam-se as alterações ascendentes acidentais no II, III graus e por vezes no VI grau da escala modal. A este respeito M. Garcia Matos desenvolve este tema na Introdução da obra: *Lírica Popular de la Alta Estremadura*, bem como J. Crivillé no estudo introdutório à obra de recompilação de M. Garcia Matos, no *Cancionero Popular de la Provincia de Cáceres*, p. XVIII.

<sup>11</sup> Cfr. In: Manzano Alonso, Miguel. Et.al. *Cancionero Popular de Castilla y Leon*. Centro de Cultura Tradicional, Diputación de Salamanca, 1989, pp.55 – 63.



