

**Eu venho lá do
cimo da serra**

Eu venho lá do cimo da serra Modas do Candal

TÍTULO *Eu venho lá do cimo da serra — Modas do Candal*

AUTORES Helena Marinho, Joaquim Branco, Paulo Pereira
Maria do Rosário Pestana (prefácio)

MODAS CANTADAS POR Ana Martins, Custódia Oliveira, Dorinda Quental,
Emília da Silva, Luísa Campos, Marcolina da Silva

CAPTAÇÃO E EDIÇÃO DE SOM Joaquim Branco

CAPA Álvaro Sousa (desenho), João Valentim (fotografia)

DESENVOLVIDO NO ÂMBITO DOS PROJECTOS

*A nossa música, o nosso mundo: Associações musicais,
bandas filarmónicas e comunidades locais (1880-2018)*
(POCI-01-0145-FEDER-016814)

*Euterpe unveiled: Women in Portuguese musical creation
and interpretation during the 20th and 21st centuries*
(POCI-01-0145-FEDER-016857)

financiamento FEDER (Programa Operacional Competitividade e Internacionalização
– COMPETE 2020) e FCT, Fundação para a Ciência e a Tecnologia

AGRADECIMENTOS

a Filipa Pereira e à ATASA, Associação Turística e Agrícola da Serra da Arada

EDIÇÃO 9 Musas (Lisboa, 2020),
para a chancela Edição MPMP Património Musical Vivo

ISBN 978-989-53084-0-8

IMPRESSÃO Europress – Indústria Gráfica

DEPÓSITO LEGAL [aguardar]

 Edição
mpmp

(c) 9 Musas, Lda., 2021.

Livro e CD. Todos os direitos reservados.

Reprodução não autorizada.

iniciativa



apoios



N. B. > Ao autor de cada capítulo reservou-se a liberdade de escolha e de utilização do sistema ortográfico seu preferencial.

Helena Marinho
Joaquim Branco
Paulo Pereira

Prefácio

Maria do Rosário Pestana
Universidade de Aveiro, INET-md

*A fala é das mulheres, porque os homens,
aqui no Candal, quase não cantam*

Ana Martins, cantadeira do Candal, 2017

No século XXI, na aldeia de Candal, o canto de matriz rural a duas e três vozes, formando terceiras e quintas paralelas, é uma memória partilhada da vida comunitária da sociedade agrária tradicional e vincula um grupo de cantadeiras na sua divulgação e salvaguarda.

Todavia, a localidade do Candal está ausente das coleções etnográficas de registos sonoros de polifonias de matriz rural em Portugal. Esta ausência não se deve apenas aos difíceis acessos que, até finais do século XX, condicionaram a mobilidade rodoviária. Deve-se, sobretudo, ao próprio mapeamento da etnografia musical, o qual criou lugares do folclore, ocultando localidades vizinhas: Candal é uma povoação vizinha de Manhouce, uma das aldeias admitidas ao concurso “A aldeia mais portuguesa de Portugal”, em 1938, cujos cantares foram sucessivamente documentados por folcloristas e etnógrafos: Armando Leça (1939-1940 e 1959-1961), Artur Santos (1956), Michel Giacometti e Fernando Lopes-Graça (1960-1971), entre outros.

Este livro e CD pretendem inverter essa tendência ao analisar e dar visibilidade a um repertório polifónico salvaguardado por seis senhoras que nasceram no Candal, concelho de São Pedro do Sul: Ana Martins, Custódia Oliveira, Luísa Campos, Emília da Silva, Dorinda Quental e Marcolina da Silva. Em 2020, dois anos depois do registo das seis cantadeiras, Marcolina da Silva está impossibilitada de cantar devido ao falecimento de um parente próximo e Luísa Campos encontra-se impedida de cantar com o grupo, justificando esse facto com a idade e a necessidade de acompanhar um parente doente. O número reduzido de mulheres residentes no Candal, devido à forte emigração local, dificulta o recrutamento de novas cantadeiras na aldeia. Por outro lado, a complexidade deste saber-fazer musical, a qual implica a aquisição e aperfeiçoamento de um amplo

leque de competências musicais, tem dificultado esse processo de transmissão. Outra dificuldade advém das próprias características vocais específicas de cada uma das vozes polifónicas: “Uma *fala* mais cheia é boa para encher, o *descanto* quer uma voz ramalhuda e o *botar por cima* quer uma *fala* mais fina, boa para altear” (Ana Martins, 2017). Em 2020, para fazerem um *canto*, ou seja, para cantarem as modas a três vozes, têm de se juntar às cantadeiras de Cabreiros, uma localidade do concelho de Arouca, que dista pouco mais de um quilómetro de Candal. Salvar este canto polifónico exige das cantadeiras uma gestão adaptativa e a constante resiliência às muitas dificuldades que enfrentam.

Tendo tomado conhecimento das ameaças à sustentabilidade dos cantos de Candal, os investigadores do projeto “A nossa Música, o nosso Mundo” decidiram cooperar no estudo, divulgação e salvaguarda dos seus cantos. A edição deste livro e CD materializa essa intenção de responsabilidade dos investigadores e projeto de investigação na sustentabilidade destas práticas musicais. A oportunidade surgiu no âmbito do desafio que nos foi colocado pelo município de São Pedro do Sul em 2016, com o convite feito à Universidade de Aveiro para realizar uma investigação etnomusicológica com vista à inscrição do canto a vozes de mulheres no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial. Nesse sentido, foi constituída no ano seguinte uma equipa de investigação constituída por António Ventura, Domingos Morais, Helena Marinho, João Valentim, Jorge Graça, Maria do Rosário Pestana, Maria Fernandes, tendo sido criadas pelo município de São Pedro do Sul três bolsas (Jorge Graça, Joaquim Branco e Rui Madeira). Uma vez que a investigação se cruzava com o projeto “A nossa música, o nosso mundo”, os investigadores deste projeto incluíram este terreno nas suas pesquisas. Resultados do estudo podem ser consultados no sítio em linha <https://anossamusica.web.ua.pt>

ou no documentário etnográfico disponível em <https://vimeo.com/304781456>.

Cantar a três e mais vozes foi uma prática de mulheres, por vezes com a colaboração de homens nas vozes mais graves, historicamente documentada no centro e norte de Portugal. O canto de mulheres a duas, três ou mais vozes em patamares (Lopes-Graça 1953), ou seja, com vozes sobrepostas em movimento predominantemente paralelo, foi descrito por sucessivos viajantes, etnógrafos e folcloristas. Já em 1905, para testemunhar a antiguidade deste canto, Alberto Pimentel citava o Marquês de Montebello que, em meados do século XVII, observara no Minho raparigas a cantar em coro impressionando os “forasteiros” que passavam (1660, cit. in Pimentel 1905, 34). Folcloristas e etnógrafos como Gonçalo Sampaio e Vergílio Pereira transcreveram para as pautas musicais centenas de polifonias em patamares cantadas por mulheres, que coligiram no Minho e no Douro Litoral. Só entre os anos 1939 e 1965 coligiram-se mais de 1000 registos sonoros no centro e norte de Portugal.

Este grande acervo que nos foi legado contrasta com o quase silenciamento a que foram votadas as cantadeiras ao longo do processo de institucionalização do folclore, durante o qual foram criados centenas de ranchos: apesar de o canto a vozes ter sido documentado pela etnografia da música de matriz rural até aos finais do século XX, foi, com raras exceções, secundarizado nos palcos das representações do folclore, a favor das representações musicais e coreográficas veiculadas pelas tocatas e grupos de dança dos ranchos folclóricos. A localidade de Candal exemplifica-o.

Em Candal, o rancho folclórico, com uma tocata e grupo de dança, foi fundado com o apoio do Padre João Rodrigues, logo após a sua colocação nessa paróquia, em 1967. Quando o Padre João Rodrigues assumiu a paróquia, o canto a vozes fazia

parte da paisagem rural: “cantavam ao despique de uma serra para a outra, era aí que cantavam daquele modo que elas fazem, com aquelas vozes. Ouvia-se por todo o lado. Elas diziam fulana e fulana é que vai cantar, porque umas vozes tinham de dar com as outras” (testemunho de Padre João Rodrigues, 2020). Todavia, o Rancho Folclórico de Candal, o primeiro grupo instituído para representar o folclore local, não incluiu esse repertório polifónico no seu programa. Nos anos seguintes à sua fundação, a forte e contínua emigração que se fez sentir nessa localidade fez partir sucessivas gerações dos elementos mais jovens do rancho. A sua atividade foi escasseando, organizando-se apenas quando dispunha de elementos para responder a solicitações externas. Foi em finais do século XX, quando o rancho interrompeu a sua atividade, que o canto a vozes de mulheres passou a fazer parte das representações externas do folclore local. Segundo o Padre João Rodrigues, “como não havia jovens, organizaram um grupo de cantadeiras para dar resposta aos pedidos de representação do folclore do Candal”.

No século XXI, o canto a vozes permite às mulheres de Candal serem interlocutoras na atividade cultural local. Essa interlocução faz-se pela ocupação dos espaços performativos, pelos atos performativos em que são mestres, pela oportunidade de assumirem papéis de liderança dentro dos grupos e das comunidades onde residem, e pela oportunidade de se expressarem como um coletivo: as mulheres. O livro e CD *Eu venho lá do cimo da serra — Modas do Candal* pretendem ser um agente de mediação na interligação entre esses diferentes atores.

Notas

1 Localmente designam *fala* à voz cantante.

Eu venho lá do cimo da serra

Modas do Candal

Helena Marinho e Joaquim Branco
Universidade de Aveiro, INET-md

As intérpretes das 15 modas a vozes deste CD, Ana Martins (n. 1955), Custódia Oliveira (n. 1954), Dorinda Quental (n. 1948), Emília da Silva (n. 1946), Luísa Campos (n. 1931) e Marcolina da Silva (n. 1940), residem na aldeia do Candal, na União das Freguesias de Carvalhais e Candal, concelho de S. Pedro do Sul. As gravações que integram este CD foram realizadas durante trabalho de campo realizado no Candal em Junho e Agosto de 2018, que envolveu a realização de entrevistas e gravações, no sentido de documentar as suas práticas de canto polifónico, inscritas na tradição de canto a vozes por mulheres da região. O presente texto centra a sua descrição e análise neste grupo, sendo seguidamente complementado por uma caracterização geral das polifonias de Lafões por Paulo Pereira, e pela transcrição das modas do CD por Joaquim Branco.

Dos cantos e das cantadeiras

O conhecimento mais generalizado e recente destas práticas polifónicas é frequentemente associado a um agrupamento afim, as Vozes de Manhouce, fundado em 2005 e coordenado por Isabel Silvestre, sediado na localidade do mesmo nome, também no concelho de S. Pedro do Sul. As Vozes de Manhouce, no entanto, resultam de um processo histórico e performativo de contornos diversos, descrita em publicações de Maria do Rosário Pestana (2011; 2019), que levou a um enquadramento de cariz institucional do grupo. No caso das cantadeiras do Candal, estamos perante um grupo que, não obstante se apresentar ocasionalmente em eventos locais, nasceu e se expressa de forma espontânea no seio de uma rede geograficamente restrita de contactos pessoais, sendo prova dessa informalidade o próprio facto de não possuir designação estabelecida, constituição fixa, ou agenda de ensaios / encontros. As modas registadas como parte de uma jornada de trabalho de campo em conjunto

com o documentarista João Valentim, em Agosto de 2018, foram interpretadas pelas cantadeiras que estavam presentes na igreja do Candal nesse dia.¹

O cantar a vozes desta área geográfica, na vertente específica do canto por mulheres, não foi objecto de estudos sistemáticos até tempos recentes, sendo de realçar o levantamento e estudo promovidos pelos projectos “Mpart – A nossa música, o nosso mundo: Associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais - 1880-2018”, e “Práticas musicais, contextos de memória e detentores da tradição: Levantamento de património imaterial no concelho de S. Pedro do Sul”. As práticas polifónicas das cantadeiras de Candal, sem enquadramento formal, de circunscrição restrita ou limitada em termos geográficos, sem ligação a repertórios específicos ou intenção artística expressa, distinguem-se de outras práticas musicais não profissionais como as que são desenvolvidas por orfeões ou associações corais (Pestana 2014). Representam antes um “musicando” (Small 1998) informal, uma realidade fluída que se inscreve em uma acepção específica de música na comunidade, constituindo-se como “uma identidade musical ligada a um grupo específico de pessoas” (Higgins 2012, 4). Os sujeitos envolvidos nestas práticas não se identificam profissionalmente como músicos, mas encontram nessa partilha musical uma componente relacional e de bem-estar já identificada em contextos artísticos ou performativos com enquadramento mais formal, como é o caso dos coros comunitários (Redman e Bugos 2019; Bullack et al. 2018) ou dos coros ligados a contextos laborais (Balsnes e Jansson 2015).

Neste caso, cantar a vozes é também um exercício de memória e de sobrevivência, tendo em conta a forma como o canto em conjunto permite reforçar os laços de sociabilidade (Simmel 1949; Finnegan 2007) que subsistem entre estas mulheres do Candal, e mitigar os efeitos das contingên-

cias demográficas adversas que afectam fortemente a localidade. A migração das populações da região, quer para o estrangeiro (sobretudo a França, segundo informação das cantadeiras), quer para centros urbanos, reduziu a população total do concelho de São Pedro do Sul, segundo dados do Instituto Nacional de Estatística, de um total de 19083 habitantes, nos Censos 2001, para 16851, nos Censos 2011,² e é provável que os números tenham decrescido ainda mais desde então. Não sendo directamente comparáveis os dados destes censos referentes a populações urbanas e rurais, por diferenças na metodologia de colecta entre 2001 e 2011, depreende-se, inclusivamente do testemunho dos habitantes do Candal, que esta redução terá tido especial impacto nas zonas rurais. O envelhecimento das populações associado a este fenómeno afecta o tecido social a vários níveis, nomeadamente através da redução drástica do número de crianças e jovens que poderiam ter sido expostas/os a, ou participado em práticas performativas locais, como a das senhoras do Candal. Este facto reflecte-se também nas idades das cantadeiras deste grupo informal, nascidas entre 1931 e 1955. A maioria assume a condição da reforma, não obstante a actividade continuada de algumas na agricultura, e de uma na gestão de um alojamento local.

As modas incluídas neste CD integram um *corpus* de canções mais alargado, tendo a selecção sido feita espontaneamente pelas cantadeiras na altura da gravação. As versões gravadas nem sempre incluem todas as estrofes, por opção das cantadeiras, mas a transcrição das modas, no final deste livro, inclui os textos dessas estrofes adicionais. Das entrevistas ressaltou uma distinção entre o que denominam de “cantos de igreja” e outros cantos (sem designação específica), derivada da adequação de algumas modas aos serviços religiosos. No entanto, foi também referido que alguns dos cantos de igreja eram cantados fora desse contexto, como é o caso de *Aleluia, O meu*

bom Pai, Noite fria. A antiguidade dos cantos é também um factor importante, referido por Marcolina Silva: “chamamos-lhe nós o estilo, e estilo da canção [...], canções que a gente cantava de antigamente”. As letras retratam vivências do dia-a-dia, dos trabalhos, da terra, da fé, do lazer (mais raramente), e das relações (nomeadamente amorosas). Referências a pessoas específicas são raras, sendo a canção *Minas do Aido* uma excepção, sendo Aido identificado pelas cantadeiras como o nome de uma família ligada às minas nesta região.³

Dado que o grupo não tem o hábito de se reunir para ensaiar, o facto de cantar nas missas locais, com frequência quinzenal (mas em cantos de âmbito litúrgico apenas), assim como a participação esporádica em eventos locais, como os encontros de coros no concelho de Arouca, o festival Tradidanças na localidade vizinha de Carvalhais, ou eventos turísticos, visitas de grupos e festivais de natureza, constituem presentemente as principais oportunidades de canto em conjunto.

As entrevistas realizadas permitiram também registar vários elementos relevantes de caracterização das modas e das funções das suas intérpretes. Desde logo, verificou-se que as designações émicas utilizadas pelas cantadeiras são semelhantes a outros termos utilizados nas localidades vizinhas, com alguma diversidade e fluidez na sua aplicação. Assim, as designações mais frequentes são *moda* (preferencialmente) ou *cantiga*, embora, em entrevista, uma das cantadeiras tenha ressaltado que “modas é de dançar” (Marcolina da Silva). Ana Martins referiu também que “antigamente dizia-se assim: olha, estamos aqui todas, vamos botar um canto”, confirmando a flexibilidade das designações.

No caso das polifonias a três vozes, a denominação para a voz mais grave é *encher*, a voz intermédia designa-se *raso* ou *descanto*, e a voz mais aguda *botar por cima*. Neste grupo, o *encher* é normalmente cantado por Ana Martins, Luísa Campos

e Custódia Oliveira, o *descanto* por Emília da Silva, e o *botar por cima* por Marcolina da Silva e Dorinda Quental. Esta distribuição por registos, no entanto, não é vista como fixa: para Emília da Silva, “a voz saiu como saiu; uma saiu para encher, a outra saiu para descantar, e a outra saiu para botar, foi como saiu”. Ana Martins corrobora: “nunca se escolheu vozes”. Custódia Oliveira refere, inclusivamente, em relação às suas colegas: “cada uma delas canta qualquer voz”. Mas realçam também a necessidade de um número mínimo de intervenientes. Marcolina da Silva menciona que “com cinco pessoas já se fazia: duas a botar por cima, uma a descantar”. Ana Martins, adicionalmente, refere a importância que as características das vozes têm para esta distribuição: “quando eram as vozes mais finas, que o descanto fica mais fininho, então boto duas no descanto, mas no caso desta senhora,⁴ não é preciso”.

A informalidade do grupo é reiterada pela ausência de ensaios, assumida pelo grupo. Ana Martins afirma: “os ensaios era assim, nunca ninguém ensaiou nada”, confirmando que a situação de prática é a única em que se reúnem, sem a finalidade de aperfeiçoar ou ensaiar. Marcolina da Silva, referindo-se a um grupo semelhante, mas com cariz institucionalizado, na localidade vizinha de Moldes, corrobora: “[o grupo de Moldes] está ensaiado, nós nunca ensaiamos nada”. A situação de ensaio é assumida apenas em relação ao que denominam de “cantos da igreja”, ou seja, melodias cantadas nas missas: Custódia Quental refere: “tivemos ensaios com os padres todos que estiveram aqui”, mas apenas dos cantos para os serviços religiosos. Esta distinção entre cantos de igreja e cantos externos a esse contexto foi aliás referida esporadicamente durante a gravação.

O processo de aprendizagem das modas é descrito como algo de natural, derivado da prática em conjunto, e o trabalho, frequentemente mencionado como o contexto em que esta prática ocorre, é também identificado como contexto de

transmissão inter-geracional. Interrogadas sobre a transmissão familiar como forma de conseguir preservar estas práticas, referem, por um lado, o desinteresse de algumas filhas, não obstante o conhecimento das práticas (mas sem participação) por parte de outras. As actividades de trabalho que as cantadeiras mais frequentemente associam aos cantos são os trabalhos florestais ou a agricultura. Ana Martins refere: “por exemplo, tínhamos uma pouca de madeira para passar, era as pessoas que iam passar. Com licença de vossemecê, era o estrume para as terras, era assim [que] começámos a cantar”. Luísa Campos, a mais idosa do grupo, afirma: “começámos a cantar quando [...] novitas, quando andámos ao minério, quando andámos na floresta, quando andámos nas ceifas, quando andámos nas tiradas,⁵ [...] toda a vida fomos cantando”. Questionadas quanto à participação de homens nestas práticas vocais, referiram uma excepção, de um senhor já falecido, que conseguia cantar num registo agudo, e assim se juntava ao *encher*.

O cantar a vozes em conjunto não se limitava ao Candal, já que, segundo Ana Martins, “até estas vozes de Manhouce e estas daqui, a gente andava todos juntos, cantava tudo juntos, era a mesma coisa”. A descrição reflecte uma fruição da música que se prolongava para além do trabalho, e que se expressava numa partilha alargada no tempo e no espaço geográfico. Ana Martins relata: “vínhamos já noite da floresta, e parámos todas no alto, a cantar, não tínhamos pressa para vir para casa, vínhamos era noite. E lá também havia as vozes como aqui na povoação, era igual”. Nestas declarações, fica também patente a nostalgia de um tempo em que a música se entrelaçava com a vida, tanto no trabalho como no lazer. Ficaré, como testemunho de uma prática que não sobreviverá a estas senhoras, a gravação destas modas, inspiradas pelo trabalho, pela devoção e pelas emoções, cantadas por vozes moldadas pela água da fonte das Terças, a água que “faz estas vozes boas” (Custódia Oliveira).

Das transcrições

A escrita musical é um código no qual a variação da disposição dos seus componentes de significado geral permite gerar a informação específica de cada peça ou obra em particular. Por outras palavras, cada componente da escrita musical contém já informação daquele teor. Será de esperar, pois, que as características dessa informação gráfica sejam concordantes com as características da música que se pretende representar. Ora, é pelo facto de a escrita convencional da música erudita ocidental conter limites intrínsecos que certas formas de expressão musical, nomeadamente a partir do início do séc. XX, têm reclamado outras características de código, tornando este mais aberto.

A música aqui tratada, a das cantadeiras do Candal, como a música de tradição oral na sua generalidade, tem um caminho diferente: a sua génese e sobrevivência não sucederam à custa de algum tipo de relação mais ou menos íntima com o código escrito. Por esta outra via, a da ligação dos saberes de corpo, das necessidades de sublimação mais prementes da existência, relativas ao sofrimento e alegria do trabalho, à devoção religiosa, à explicação do amor e do desamor – da tradição oral, em suma – se viu a música chegada a um nível de pormenor expressivo e existencial que a escrita convencional, experimentada a sua justaposição, ameaça, em muitos casos, reduzir grotescamente, a ponto de representar uma coisa que já não é, seguramente, a da música cantada pelas cantadeiras do Candal. Por isso aqui fica, em primeira ordem, a conclusão da tarefa de transcrição efectuada a partir das gravações: conhecer a música não será possível através da escrita, por muito bom leitor que se seja. Será sempre necessário ouvir a música.

Posto desta forma, poder-se-ia questionar o valor da transcrição: pois se é possível – e desejável – conhecer a música ouvindo-a, mas não apenas lendo, por que transcrever de todo,

em vez de proceder apenas ao registo sonoro, permitindo deste modo perpetuar a música enquanto elemento vivo? Aqui nos encontramos com este paradoxo: muito provavelmente, não tivesse sido encetado este processo de transcrição, não seria relevada a dimensão maravilhosa destes cantos, cuja impossibilidade de uma codificação realista e honesta – pelo menos com os símbolos convencionais – encoraja a perplexidade, na constatação da insipiência dos símbolos face à riqueza da expressão.

Critérios

Para a apresentação dos problemas emergentes da transcrição, consideram-se duas dimensões, rítmica e melódica. Ainda que exista concordância vertical em termos polifónicos, dificilmente se poderia considerar aqui dimensão harmónica.

A) Melodia

A representação da melodia não ofereceu qualquer dificuldade. Não obstante, observa-se o seguinte:

- A tonalidade da cada canção não obedece a nenhum critério de altura absoluta ou respeito por uma “colocação” num sistema convencional. A altura da cada canção é determinada pela intuição de quem começa na voz *encher*, que deve ter uma ideia do esforço que terá de fazer a voz mais aguda, *botar por cima*.
- A afinação é aqui um fenómeno particularmente interessante, sob dois aspectos. Em todas as canções a afinação global sobe – o que é raro num coro, sendo muito mais frequente a descida de afinação – entre alguns *cents* (4,⁶ 8, 10, 12 14) e aproximadamente, ou mais de, meio tom (1, 2, 3, 5, 6, 9, 11, 13, 15).
- Na maior parte das canções, a 3.^a voz, *botar por cima*, realiza quintas paralelas com a voz de baixo, *encher*. Daqui resulta uma sensação muito peculiar de “modulação” no 4.^o grau do modo – normalmente Jónio, ou modo de Dó – que varia entre

a 4.^a perfeita – 4.^o grau diatónico, cantado pelas vozes *encher* e *descanto* – e a 4.^a aumentada – 4.^o grau meio tom acima, cantado pela voz *botar por cima*. Este facto sugere a prioridade melódica, horizontal, relativamente à harmónica, vertical, desta expressão vocal, ainda que se apresente em polifonia. Numa regra de menor esforço, o expectável seria que as três vozes se submetessem ao mesmo modo. Não obstante, a voz superior, *botar por cima*, desenvolve o seu canto como se cantasse no mesmo modo da voz inferior, mas com a *finalis*, ou tónica, transposta uma quinta acima. Pode também acontecer que, por estar timbricamente mais afastada da voz mais grave, a voz mais aguda se permita realizar uma cadência conclusiva de meio tom, o que não sucederia se adoptasse as alturas do modo da voz grave.

A afinação vertical é marcadamente dinâmica, não respeitando o que poderia ser considerada uma afinação “objectiva”, ou seja, a ausência de batimentos entre vozes. Frequentemente, a afinação dos intervalos de 3.^{as} e 5.^{as} é muito aberta, resultando, na continuidade, na subida geral da afinação. Sugere-se aqui uma hipótese: é pouco provável que um grupo de pessoas habituadas a cantar em conjunto não procurem intuitivamente a estabilidade de uma afinação considerada consensualmente “correcta”. Assim, as questões de afinação vertical dentro de parâmetros convencionais de correcção e beleza harmónica poderão não constituir, simplesmente, uma prioridade neste canto. A fruição pode provocar alguma instabilidade no tracto vocal (hipótese) e, com frequência, o início das canções é demasiado alto para ser sustentado com conforto pela voz de *botar por cima* (facto).

B) Ritmo

Pode afirmar-se com segurança que a dimensão rítmica nestes cantos é uma elegia à liberdade do tempo psicológico e aos seus desígnios, assim como aos imperativos de flexibilidade e energia da palavra. Aqui, as insinuações de regularidade e previsibilidade dos sinais de compasso, ou, em alternativa, o resultado em entropia e falta de fluidez dos compassos mistos não retratariam adequadamente a dimensão temporal desta música.

Alguns cantos admitem uma regularidade cíclica a que o compasso se adequa (1, 2, 5, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15). Em outros cantos (3, 4, 6, 7, 11), a flexibilidade rítmica reclama uma abordagem diferente: nestes decidiu-se não usar o símbolo de compasso; em alternativa, é declarada uma figura representativa do *tactus*, indicado um tempo aproximado, e são assinalados os momentos de *thesis* (acento).

Em qualquer das situações, encontramos estas características rítmicas:

a) O tempo altera-se do decorrer do canto, normalmente atrasando (2);

b) Em alguns finais de frase o tempo descansa, alargando (3, 5, 6);

c) O *tactus* cede à força da palavra e ao registo, tornando-se flexível e generoso (8, 10).

Em qualquer dos casos – transcrição com compassos ou sem – presume-se que uma compreensão cabal da música se construa acima de tudo com base na audição, pois a informação implícita na escrita orienta a percepção num sentido que, de redutor, não pode fazer justiça à riqueza desta música.

Notas

1 Em visita anterior (Junho de 2018) estava presente mais uma participante, Custódia Quental, residente em França. Os dois encontros foram agendados com a cantadeira Ana Martins, que, embora não se assuma como líder formal do grupo, foi o contacto privilegiado para a realização da gravação, e é a integrante do grupo que guarda uma listagem manuscrita dos títulos das modas que costumam cantar.

2 Informação retirada da base de dados do Instituto Nacional de Estatística.

3 As minas (volfrâmio e estanho) tiveram uma importância elevada na economia local. As cantadeiras, das quais duas registaram ter trabalhado nas minas desde a infância e até à idade adulta, relataram que as mulheres tinham uma vantagem: os homens eram revistados depois do trabalho, as mulheres não, podendo assim levar minério escondido na roupa para casa, que constituía uma forma de rendimento adicional. Uma das cantadeiras relatou mesmo um episódio em que foi parada, mas justificou o volume pela gravidez. A gravidez era real, mas de facto também carregava minério abaixo da barriga, que conseguiu assim levar para casa.

4 Referindo-se a Emília da Silva, cantadeira com uma voz particularmente poderosa.

5 “Passar o esterco à cabeça em canastras”.

6 A referência às canções é feita através do número que as localiza no presente trabalho.

As polifonias de Lafões

Paulo Pereira
músico e biólogo

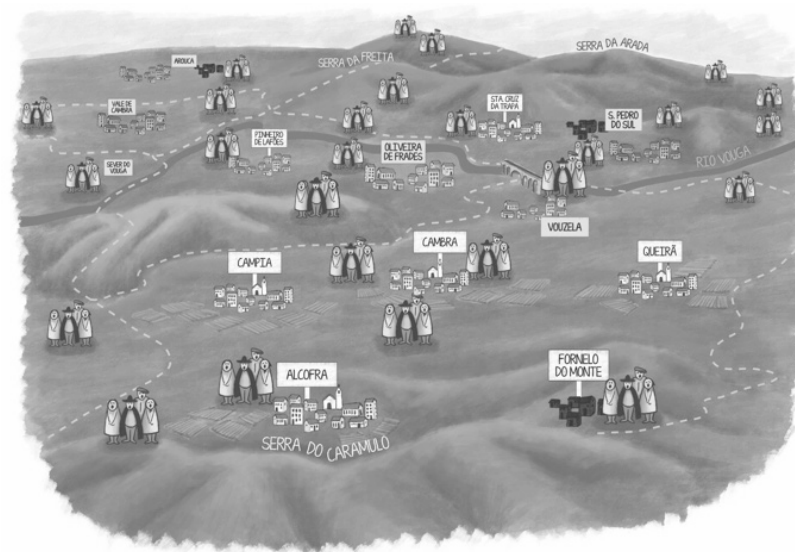


FIGURA 1. Distribuição de manifestações polifónicas atuais e ancestrais (recolhas) no Maciço da Gralheira (serras da Freita, Arestal e Arada), no médio Vouga (entre Pessegueiro do Vouga e Pindelo dos Milagres) e na serra do Caramulo. Imagem de Cristina Viana.

Extensão territorial

Chamam-nas polifonias de Lafões, mas a sua área de abrangência vai mais além dos três municípios de Lafões (Vouzela, São Pedro do Sul e Oliveira de Frades), contando Sever do Vouga, Vale de Cambra e Arouca no território de pertença destes cantares. Desse modo, a região entre as serras do Caramulo e da Freita é marcada por esta manifestação excepcional da nossa cultura ancestral. Estas polifonias enquadram-se nos cantares

polifónicos portugueses, entre os quais podemos destacar o cante alentejano, as polifonias do Fundão, Minho, planalto mirandês, assim como as polifonias de Lafões. Segundo Michel Giacometti (1982), o canto polifónico assumiu entre nós uma importância raramente igualada em povos da Europa ocidental, ganhando em algumas regiões a primazia e sendo, por isso, a expressão musical mais querida pelo povo.

Curiosamente, estes cantos distribuem-se por três regiões distintas – Beira Alta, Beira Litoral e Douro Litoral –, o que dificultou o seu enquadramento numa região “típica”. É comum verem-se as três regiões enumeradas, com canções por vezes comuns a todas elas. No entanto, a geografia une estes cantares, centrados no maciço da Gralheira (serras da Freita, Arestal e Arada), no médio Vouga (entre Pessegueiro do Vouga e Pindelo dos Milagres) e na serra do Caramulo. Muito provavelmente, as romarias da região foram uma das principais formas de propagação destas polifonias, cantas, cantarolas, cantadas ou cramóis, como são localmente designadas.¹ A forma de cantar desta região mantém-se hoje em dia como uma prática viva, embora pouco valorizada, das margens do Vouga ao cimo das serras. Contam-se mais de trinta grupos formais e informais, de que se tem conhecimento, podendo ascender este número a mais de uma centena, se nos dermos ao trabalho de procurar. Era, e é por isso, uma manifestação cultural que acontece tanto no vale como na montanha, podendo haver cantos arcaicos mesmo ao lado de uma zona industrial (como acontece hoje em Paredes Velhas ou Moldes). É uma tradição bem enraizada em toda a região e, mesmo quando a polifonia não é completa, a forma de cantar (na métrica e na entoação), é a mesma que a que se escuta nas polifonias a três vozes.

Origem

As polifonias a três vozes diferentes, com a fundamental (baixo, começo ou canta), a terceira (raso, médio, descante) e a quinta (alto, erguer, bota fora, falsete) a construírem acordes paralelos coesos (*organum*) são uma característica de poucas regiões em Portugal e na Europa, remetendo para formas arcaicas de canto onde o mais importante é a textura do som e a dinâmica do texto, fugindo por isso à escala temperada e ao metrónimo regular. Segundo Lopes-Graça (1953), as *canções de tipo arcaico* correspondem à categoria modal (modos medievais puros ou alterados), e às formas, por vezes mais remotas e primitivas, da categoria tetra ou pentacordal. Podem também ter modos orientais (por ele chamados de exóticos ou cromáticos), com intervalos de um tom e meio entre duas notas sucessivas. Sob o ponto de vista do ritmo mostram “uma curiosa irregularidade métrica”, “singularmente livre, desligada da noção do compasso e que se evade do geometrismo do solfejo tradicional” (Lopes-Graça 1963, 163-164), constituindo arcaísmos musicais qualificados que mantêm a sua forma original. Rodney Gallop (1960) defende ainda que estas canções têm a sua origem em canções de trabalho, adaptando às tarefas do dia a dia a musicalidade com que todos nós já nascemos.

A harmonização em *organum* que marca estes cantares reproduz aproximadamente os harmónicos naturais, pelo que este tipo de polifonia pode ter surgido espontaneamente, sobrepondo-se primeiro o descante ao baixo e, finalmente, o alto ao descante. Em contexto de lazer, no trabalho ou durante a missa, a sobreposição de vozes deverá ter acontecido naturalmente, sendo esta descoberta adotada e espalhada na região, pelos contatos que os povos tinham uns com os outros, muitas vezes por ocasião das romarias, conforme referimos.

Descrição

Vozes projetadas com força, ir ao limite agudo da canção e uma concentração quase em transe das cantoras são atributos destes cantares. Ao vivo, não se sabe bem porquê, estes cantos sublimes causam uma sensação física muito real a quem os ouve, impossível de reproduzir numa gravação. Se a polifonia é simples de descrever (forma sempre um acorde perfeito no fim da canção), o arranjo de cada canção varia muito de local para local, começando por vezes com uma só voz (como o ponto no Alentejo), à qual se juntam todos logo a seguir, abrindo o leque das três vozes mais à frente, ou então começando apenas as vozes do baixo, juntando-se seguidamente as do meio e, finalmente, as do alto; ou ainda começando todos juntos, separando-se seguidamente as vozes, todas de uma vez ou sucessivamente. A quinta é sempre paralela, originando modos estranhos ao nosso ouvido temperado; a terceira é mais normal (como de uma segunda voz usual), sendo, no entanto, muitas vezes alterada, e resulta em batimentos claramente sentidos por quem estiver perto devido à forte projeção das vozes. A forma de articulação destas três vozes independentes é bastante flexível, e muitas vezes observam-se grupos onde as vozes vão mais para o grave, ou em que desaparece a voz do meio, indicando que é o canto que se adapta às vozes e não o contrário.

Na maioria dos casos as vozes mais agudas juntam-se ao baixo à medida que a canção avança, mas, por vezes, a melodia é a voz do meio, à qual se juntam o baixo e o alto. Nas vozes agudas, muito frequentemente as cantoras ficam de cores vivas, dado o esforço constante na projeção da voz. Estas vozes são sempre em pequeno número para poderem ficar equilibradas com o baixo. Muitas vezes o descante (voz do meio) e o alto são apenas uma ou no máximo duas cantoras, enquanto no baixo se concentram a maioria das vozes. À semelhança do alto no cante

alentejano, o descante e o alto são vozes que se destacam, e que normalmente dão a cor diferencial a cada grupo de cantares. Parece que a regra nestes cantos é não haver regras, como se pode ouvir na *Massadela*, em que uma voz solista começa sempre antes do coro acabar a frase.

Os ornamentos e portamentos deliberados são expressamente feitos em paralelismo, permitindo que as vozes afinem entre si em cada momento, e que as notas se prolonguem quando obtêm o resultado pretendido, sem nenhuma preocupação com compassos e outros mandamentos da música moderna. Segundo Bozena Muszkalska (2000), o objetivo destas polifonias é mesmo obter uma aspereza que só se consegue com a fuga à escala temperada, e essa fuga pode ser medida e quantificada, comprovando-se assim o desvio, por vezes muito significativo, da afinação natural relativamente à afinação normal. As mulheres aqui são claramente as vozes que brilham, mas, muitas vezes, tanto nas recolhas antigas como nos grupos de hoje, os homens cantam também, normalmente uma oitava abaixo do canto principal.

Diversidade de cantos

O canto estava presente em todas as dimensões da vida das pessoas, com cantos religiosos, canções de todo o ano, canções de trabalho ou canções adaptadas à época do ano, mantendo-se hoje em dia toda essa riqueza, com exceção dos cantos ligados ao trabalho. Exemplos destas canções são a *Santa Combinha* e o *Aleluia* (religiosas), a *Massadela*, o *Eito fora* e a *Prima vamos à ceifa* (trabalho), a *Folha do castanheiro*, o *Luar* e o *Loureiro* (canções de todo o ano), ou os cantares das Janeiras (canções de época). Os bailes também são cantados, mas, neste caso, as vozes cantam canções simples com melodias a uma só voz.

Modalismo

Dos mais de dois mil modos matematicamente existentes (Peireira 2014), cada povo escolheu uns quantos para exprimir os seus estados de alma. No caso destas polifonias, alguns modos derivam diretamente dos modos gregorianos, podendo observar-se canções nos modos naturais de ré, mi, fá, sol (respetivamente os modos gregorianos *protus*, *deuterus*, *tritus* e *tetrardus*, correspondentes aos modos gregos dórico, frígio, cídio e mixolídio) e as suas extensões no grave, nomeadamente o modo de lá (*protus* plagal ou *hipodórico* dos gregos) e o de dó (*tritus* plagal, ou *hipolídio* dos gregos), acrescentando por vezes alguns intervalos de tom e meio. Se a estes modos adicionarmos os modos resultantes da harmonização com a quinta perfeita, então o número de modos praticados ascende a mais de 10, não contando com os micro-tonalisms resultantes das terceiras e quintas alteradas tão características da afinação natural. Nestas canções de natureza modal, o grau de começo da canção é muitas vezes inesperado, podendo ser o 6.º (*Santa Combinha*), o 7.º (*Massadela*), ou o 3.º (*Cantiga da ceifa*, Vila Maior), mas fugindo muitas vezes ao 5.º ou ao 1.º expectável na música tonal.

A confirmar a natureza modal desta espantosa manifestação cultural, temos a *Cantiga da ceifa* recolhida em 1939 por Armando Leça em Vila Maior, São Pedro do Sul. Nesta cantiga, o modo de dó alterna com os modos de mi e de ré, para regozijo dos seus cantores. No *Amentar das almas* (São Pedro do Sul), um louvor aos que já partiram, o carácter modal da polifonia é levado a um novo extremo: o modo de mi começa, mas passa para um modo oriental (cromatismo), que, quando entra o alto, nos leva para um modo com duplo cromatismo (modo usado no *Misirlou*, canção grega), e no final vai para o modo de fá, que é transposto um tom acima mesmo no fim. Esta espan-

tosa melodia usa assim todas as notas da escala cromática para transmitir uma emoção compenetrada e meditativa. A *Videira* e a *Massadela* estão em modo de sol, que passa a modo de Dó quando as vozes abrem. Estas canções são ainda exemplos vivos da ligação destas polifonias ao canto gregoriano, em que o modo *tetrardus* era comum. O *Amentar das almas* (Sobral), está em modo de lá, mas com o alto leva-nos para o modo de ré. Mesmo em canções simples como *Já fui lavadeira*, que começa em modo de dó, o cromatismo melódico inicial e a utilização de quintas paralelas fazem a melodia passar pelo modo de fá por duas vezes. Noutras canções é a terceira que se desenvolve paralelamente, originando modos ainda mais estranhos, como no *Gato rebeubeu*. Esta complexidade modal, raramente observada na música ocidental, pode ser facilmente expressa por números, traduzindo os meios tons por 1, os tons por 2, e os tons e meio por 3.

Os modos de dó, ré, mi, fá, sol, lá e outros com intervalos orientais (chamados de cromáticos ou exóticos por Lopes-Graça, 1963), são alguns dos modos que podemos escutar nestas polifonias magníficas. No *Amentar das almas* de São Pedro do Sul, a sucessão modal engloba quatro modos diferentes, dos quais dois exóticos. Assim, podemos compreender que esta riqueza modal única, que traduz uma paleta de emoções verdadeiramente impressionante, é usada com mestria e riqueza pelas cantadeiras, que utilizam os modos mais dramáticos nas canções religiosas e de trabalho, e os mais festivos para a celebração das canções de todo o ano, alegres, algumas malandras e muito ligadas à natureza.

Conclusão

Esta região, entalada entre o Este e o Oeste, o Norte e o Centro, vem desmistificar a ideia de que os cantos arcaicos e modais se limitam ao interior de Portugal, demonstrando ainda que o

património cultural imaterial é resiliente e sobrevive aos progressos da tecnologia e da cultura urbana normalizada. Hoje, curiosamente, podemos encontrar mais grupos formais e informais no ativo do que aqueles gravados por Armando Leça ou Michel Giacometti no passado (ver lista de vídeos abaixo). Resta-nos respeitar e valorizar a harmonia exuberante destas vozes particulares, dignas de integrar com honras a memória coletiva da humanidade. “Exceptuadas algumas terras minhotas, onde os coros a três vozes são arrebatadores, só estes de Lafões se podem equiparar aos do Baixo Alentejo. Neste género, os cantos da região de Lafões têm um airoso melódico e variantes rítmicos tão próprios que se evidenciam e são uma valiosa documentação regional” (Leça 1922, 52). Dada a sua complexidade, é muito difícil descrever estas polifonias; o melhor mesmo é ouvi-las, de preferência ao vivo, numa montanha ou num rio perto de si.

Gravações

(Registos disponíveis na *Internet*
à data da escrita deste artigo)

Recentes

São Pedro do Sul (Candal), Marcolina da Silva, Luísa Campos, Ana Martins, Emília da Silva e Custódia da Costa, *Gato rebeubeu*
<http://vimeo.com/100302813>

São Pedro do Sul (Sobral de Pinho), *Amentar das almas*
https://youtu.be/X6f5SUv_ZHo

São Pedro do Sul (Manhouce), Isabel Silvestre e Grupo de Cantares de Manhouce, *Ladainhas*
<https://youtu.be/oP6OAhUMw58>

Vale de Cambra (Arões), Grupo de Folclore Terras de Arões, *Rolinha*
<http://vimeo.com/33712033>

Arouca (Moldes), Conjunto Etnográfico de Moldes de Danças e Corais Arouquenses, *Tirana*
<http://vimeo.com/55641083>

Arouca (Tebilhão), Laurinda Martins, Laurinda Barreiros, Avelina Teixeira, Maria Alzira Nunes e Blandina Tavares, *Aleluia*
<http://vimeo.com/55469376>

Arouca (Tebilhão), Laurinda Martins, Laurinda Barreiros, Avelina Teixeira, Maria Alzira Nunes e Blandina Tavares, *Já fui lavadeira*
<http://vimeo.com/55427186>

Arouca (Tebilhão): Laurinda Martins, Laurinda Barreiros, Avelina Teixeira, Maria Alzira Nunes e Blandina Tavares, *Eu esta manhã achei*
<http://vimeo.com/55228669>

Arouca (Moldes), Conjunto Etnográfico de Moldes de Danças e Corais Arouquenses, *Vira bom*
<http://vimeo.com/55227044>

Vouzela (Cambra), Grupo de Trajes e Cantares de Cambra, *Santa Combinha*
<http://vimeo.com/116684386>

Oliveira de Frades (S. João da Serra), Cantares de São João da Serra, *Folha do castanheiro*
<http://vimeo.com/115327434>

Vouzela (Cambra), Grupo de Cantares da Associação de Paredes Velhas, *Santa Combinha*
<http://vimeo.com/70722030>

Vouzela (Cambra), Grupo de Trajes e Cantares de Cambra, *Videira*
<http://vimeo.com/70717327>

Antigas

Armando Leça (1940)

Vouzela (Cambra), *São João*
<https://youtu.be/Pzf1oR2hUjk>

São Pedro do Sul, *Amentar das almas*
<http://youtu.be/TK-uJ2Umswg>
São Pedro do Sul (Figueiredo de Alva), *Serraninha*
<https://youtu.be/ugKgzbA4Ss>

São Pedro do Sul, *Maias*
https://youtu.be/_14XXVeVjgA

São Pedro do Sul (Manhouce), *Prima vamos à ceifa*
<https://youtu.be/zVsiqALC6Fk>

São Pedro do Sul (Manhouce), *Adelaide, Adelaidinha*
<https://youtu.be/IOgCDCC1ai4>

Michel Giacometti (1968)

Sever do Vouga (Rocas do Vouga)
<https://youtu.be/1uAvWSehwwY>
<https://youtu.be/Zr6DUcalDiA>

Sever do Vouga (Talhadas), *Aleluia*
<https://youtu.be/z63EFIJccPY>

Sever do Vouga (Talhadas), *Santa Combinha*
<https://youtu.be/wFvNbxQNCFo>

Notas

1 A “Santa Combinha” das Talhadas confirma esta teoria: a “Santa Combinha” é um canto de romaria entoado pelos muitos romeiros que se deslocavam em procissão como se de um mantra, repetido vezes sem conta, se tratasse, conhecendo-se um sem fim de versos.

Referências

- Balsnes, Anne Haugland, e Dag Jansson. 2015. "Unfreezing identities: Exploring choral singing in the workplace". *International Journal of Community Music* 8 (2): 163–78. https://doi.org/10.1386/ijcm.8.2.163_1.
- Bullack, Antje, Carolin Gass, Urs M. Nater, e Gunter Kreutz. 2018. "Psychobiological effects of choral singing on affective state, social connectedness, and stress: Influences of singing activity and time course". *Frontiers in Behavioral Neuroscience* 12 (Setembro): 1–10. <https://doi.org/10.3389/fnbeh.2018.00223>.
- Finnegan, Ruth. 2007. *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Gallop, Rodney. 1960. *Cantares do povo português*. Lisboa: Instituto de Alta Cultura.
- Giacometti, Michel. 1982. "Breves observações sobre a música popular portuguesa". *Arte Musical* n.º especial (Outubro): 23–27.
- Higgins, Lee. 2012. *Community Music: In Theory and Practice*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1017/UPO9781844653553>.
- Leça, Armando. 1922. *Da música portuguesa*. Lisboa: Lumen.
- Lopes-Graça, Fernando. 1953. *A canção popular portuguesa*. Lisboa: Europa-América.
- _____. 1963. "Algumas considerações sobre a música folclórica portuguesa". *Colóquio – Revista de Artes e Letras* 24 (Julho): 31–34.
- Muszkalska, Bozena. 2000. "Vos Desafinada – The 'out-of-tune voice' in Portuguese polyvocal songs". *Trans. Revista Transcultural de Música* 5 (Junho). <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200506>.
- Pereira, Paulo. 2014. "Os 2048 modos". *Revista Identidades* 1: 30–34.
- Pestana, Maria do Rosário. 2011. "A 'fala' é a voz das mulheres: textos e contextos do feminino em Manhouce (1938-2000)". *Trans. Revista Transcultural de Música* 15: 1–21.
- _____, ed. 2014. *Vozes ao alto - Cantar em coro em Portugal (1880-2014): Protagonistas, contextos e percursos*. Lisboa: Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa.
- _____. 2019. "Social sustainability and collective participation: Cyclical dynamics of the multipart singing in the village of Manhouce". *Puls – Journal for Ethnomusicology and Ethnochoreology* 4: 80–102.
- Pimentel, Alberto. 1905. *As alegres canções do Norte*. Lisboa: Livraria Viúva Tavares Cardoso.
- Redman, David J., e Jennifer A. Bugos. 2019. "Motivational factors in adult, auditioned community choirs: The power of aesthetic experiences". *Psychology of Music* 47 (5): 694–705. <https://doi.org/10.1177/0305735618774900>.
- Simmel, Georg. 1949. "The Sociology of Sociability". *American Journal of Sociology* 55 (3): 254–61.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press.

Modas do Candal

Transcrições

Eu venho lá do cimo da serra

aprox. $\text{♩} = 80$

Descanto



Encher

1. Ve - nho lá de ci - ma da ser - ra, da ser - ra do mi - ne -


Des.



Enc.


-ral - [e] Ve - nho lá de ci - ma da ser - ra, da ser - ra


Des.





Enc.

do mi - ne - ral - [e] 'In - d'a - qui tra - g'u - ma

Des. 

Enc. 
chi - na no bol - so do a - ven - tal - [e] 'In - d'a - qui

Des. 

Enc. 
tra - g'u - ma chi - na no bol - so do a - ven - tal - [e]

2. No bolso do avental, na renda do meu vestido (bis)
Eu agora vou p'rá guerra, deixa-me ir dormir contigo (bis)
3. Deixa-me ir dormir contigo, q'uma noite não é nada (bis)
Eu entro pelas escuras e saio da madrugada (bis)
4. Nem entras pelas escuras, nem saís de madrugada (bis)
Sou nova, sou pequenina, 'inda não quero defamada (bis)
5. 'Inda não quero defamada, 'inda não quero ninguém (bis)
Sou nova sou pequenina, quero estar com minha mãe (bis)
6. Quero estar com minha mãe, quero estar com o superior (bis)
Sou nova, sou pequenina, 'inda não quero o amor (bis)

Gato rebéubéu

aprox. ♩ = 50

Botar por cima 

Descanto 

Encher 
1. Pe - l'a - que - la ser - r'a - -

mais lento

Bot. 

Des. 

Enc. 
- ci - ma vai um ga - to re - béu - béu__ Ai, ai, ai, vai um

Bot. 

Des. 

Enc. 
ga - to re - béu - béu, vai um ga - to re__ béu - béu.

Aleluia

2. Hei-de lhe cortar o rabo pr'á fita do meu chapéu
Ai, ai, ai, pr'á fita do meu chapéu, pr'á fita do meu chapéu
3. Pel'aquela serra cima, tanta silva e tant'amora
Ai, ai, ai, tanta silva e tant'amora, tanta silva e tant'amora
4. Tanta menina bonita e o meu pai sem uma nora,
Ai, ai, ai, o meu pai sem uma nora, e o meu pai sem uma nora.

aprox. ♩ = 50

Botar por cima

Descanto

Encher

1. Ros - si - tou su - biu ao céu E a - le - lu - i - a, e a -

Bot.

Des.

Enc.

-le____ [i]´e - lui - a

2. Já rossitou o Senhor
E aleluia, e aleluia.
3. Já rossitou o Filho da Virgem Maria
E aleluia, e aleluia.

Nota: rossitou = ressuscitou

Se fores lavar ao rio Tirana

aprox. ♩ = 90

Botar por cima

Descanto

Encher

1. Se fo - res la - var ao ri - o, Ti - ra - na, la - va

Bot.

Des.

Enc.

na pe - dra do mei - o, Ti - ra - na, Ó lin - d' ó A - na, la - va na

Bot.

Des.

Enc.

pe - dra do meio

2. Se vires cair flores Tirana, apanha mete pr'ó seio, Tirana,
Ó lind'ó Ana, apanha mete pr'ó seio

3. Se fores lavar ao rio Tirana, lava na pedra da barda, Tirana,
Ó lind'ó Ana, lava na pedra da barda

4. Se vires cair flores Tirana, apanha e anda, anda, Tirana,
Ó lind'ó Ana, apanha e anda, anda

5. Se fores lavar ao rio Tirana, lava na pedra de fora, Tirana,
Ó lind'ó Ana, lava na pedra de fora

6. Se vires cair flores Tirana, apanha e vai-te embora, Tirana,
Ó lind'ó Ana, e apanha e vai-te embora

Eu venho dali de cima, ó ai Deolinda

aprox. ♩ = 115

Botar por cima

Descanto

Encher

1. Eu ve - nho lá de ci - ma, ó ai Deo -

Bot.

Des.

Enc.

-lin - da, ó lin - da ó ai, De re - gar o meu cen -

Bot.

Des.

Enc.

-tei - oó ai Deo - lin - da, ó lin - da ó ai

2. Eu venho a resolvida, ó ai Deolinda, ó linda ó ai,
 Namorar a rego cheio, ó ai Deolinda, ó linda ó ai

Canário lindo canário

aprox. ♩ = 90

Botar por cima

Descanto

Encher

1. Ca - ná - rio lin - do ca - ná - rio, Ca - ná - rio meu lin - do

Bot.

Des.

Enc.

bem, ca - ná - rio meu lin - do bem____

2. Quem me dera ter as penas
 Que o lindo canário tem (bis)
3. Já fui canário do Rei,
 Já te encontrei na gaiola (bis)
4. E agora sou pintassilgo
 Destas mocinhas de agora (bis)

Muito lindo é o céu

aprox. ♩ = 90

Descanto

Encher

1. Mui - to lin - do é o céu, mui - to lin - do é o céu, To -

Des.

Enc.

-do chei - o de a - le - gri - a, to - do chei - o de a - le - gri - a

2. Lá não faz noite nem sombra, (bis)
É todo claro o dia (bis)
3. Quem quiser ir para o céu, (bis)
Não diga que não tem tempo (bis)
4. Pode andar no seu trabalho, (bis)
Com Jesus no pensamento (bis)

O ferreiro

aprox. ♩ = 80

Botar por cima

Descanto

Encher

1. Ofer-rei-ro chei-ra_ao fer-ro_o car-pin-tei-ro à ma -

Bot.

Des.

Enc.

-dei - ra, Ca - da qual na su - a ar - te_e eu tam - bém sou

Bot.

Des.

Enc.

la - va - dei - ra

Ó ribeira, ó ribeira

aprox. ♩ = 90

Botar por cima

Descanto

Encher

1. Ó ri-bei-ra ó ri-bei-ra, ó ri-bei-ra qu'és ta-ma-nha,

Bot.

Des.

Enc.

Fui cri-a-da na ri-bei-ra, não me da-va na mon-ta-nha

2. Eu também sou lavadeira lá no rio de Jordão, (bis)
Lavo a roupa com rosas fica-m'o cheiro na mão (bis)

4. Dá-m'amor o meu retrato na palma da tua mão, (bis)
S'eu morrer e tu ficares amor do meu coração (bis)

3. Fica-m'o o cheiro na mão e fica-m'o cheiro no fato, (bis)
S'eu morrer e tu ficares dá-m'amor o meu retrato (bis)

2. Não me dava na montanha nem na serra da carqueja, (bis)
Dei a mão ao meu amo[re] lá no arco da igreja (bis)

3. Lá no arco da igreja dei a mão à lealdade, (bis)
Estava vâria do juízo quando t'eu fiz a vontade (bis)

4. Quando t'eu fiz a vontade, quando t'eu fiz o favor, (bis)
Lá no arco da igreja dei a mão ao meu amor (bis)

Adeus ó minas do Aido

aprox. ♩ = 50 não são cantadas

Botar por cima

Descanto

Encher

1. Ai ai ai, a-deus ó mi-nas do Ai-do, Ai, ai

Bot.

Des.

Enc.

ai, a - deus Cor - ga do Bai - xi - nho

Detailed description: This page contains the musical score for 'Adeus ó minas do Aido'. It features three staves: 'Botar por cima', 'Descanto', and 'Encher'. The tempo is marked as 'aprox. ♩ = 50'. The first system includes the lyrics '1. Ai ai ai, a-deus ó mi-nas do Ai-do, Ai, ai'. The second system includes 'Bot.', 'Des.', and 'Enc.' staves with the lyrics 'ai, a - deus Cor - ga do Bai - xi - nho'. The music is written in 2/4 time with a key signature of one flat.

- | | |
|--|--|
| 2. Ai, ai, ai, adeus ó Fragas da Cota,
Ai, ai, ai, tem videiras que dão vinho | 6. Ai, ai, ai, o adeus é saudoso,
Ai, ai, ai, quem diz adeus sempre chora |
| 3. Ai, ai, ai, adeus ó Coto do Nabo,
Ai, ai, ai, também tem um pinheiral | 7. Ai, ai, ai, adeus lugar de Candal,
Ai, ai, ai, pequenino mas tem graça |
| 4. Ai, ai, ai, quem quiser moças bonitas,
Ai, ai, ai, vai ao lugar de Candal | 8. Ai, ai, ai, tem uma fonte nas Terças,
Ai, ai, ai, dá de beber a quem passa |
| 5. Ai, ai, ai, adeus lugar de Candal,
Ai, ai, ai, adeus que me vou embora | |

Ó meu bom pai

aprox. ♩ = 70

Descanto

Encher

Des.

Enc.

Des.

Enc.

Des.

Enc.

Fine

vi-da e mi-nha luz, Bom pas - tor mi - nha - vi - da e mi - nha luz.

**

Detailed description: This page contains the musical score for 'Ó meu bom pai'. It features five systems of staves: 'Descanto', 'Encher', 'Des.', 'Enc.', 'Des.', 'Enc.', 'Des.', and 'Enc.'. The tempo is marked as 'aprox. ♩ = 70'. The lyrics are: 'Ó meu bom Pai, ó meu Se - nhor... Quan - to a - mor tu nos tens meu bom Je - sus, Ó quem te a - mas - se com fer - vor [e] Bom pas - tor mi - nha vi - da e mi - nha luz, Bom pas - tor mi - nha - vi - da e mi - nha luz.' The score includes a 'Fine' marking and a double asterisk '**' at the end. The music is written in 2/4 time with a key signature of two flats.

Des. *unísono*

1. In-di-gno sou con-fes-so-en-ver-go-nha-do, De-re-ce-

Enc. *unísono*

Des.

-ber a san-ta co-mu-nhão, Vem à minh' al-ma e jaz o meu pe-

Enc.

Des.

-ca-do, Pre-pa-ra-te meu po-bre co-ra-

Enc.

Des. **D.C. al Fine**

-ção, Pre-pa-ra-te meu po-bre co-ra-ção

Enc.

2. És alimento para a eterna vida,
 Quem te recebe tem vida imortal,
 Vem à minh' alma já desfalecida,
 Faminta desse pão celestial (bis)

Notas:

* O mi bemol não é cantado no início, mas apenas na repetição.

** A nota cantada é mi bemol, a sexta do modo, o que implicaria terminar a frase em iv, em vez de i; assume-se aqui que é um erro, por impossibilidade física de cantar tão grave, risco sempre presente, tanto para o agudo como para o grave, neste contexto em que as canções podem iniciar em qualquer altura musical.

Eu esta manhã achei

aprox. ♩ = 80

Botar por cima

Descanto

Encher

1. Eu es - ta ma - nhã a - chei de - bai - xo da mi - nha ja -

Bot.

Des.

Enc.

- ne - la U - ma car - ti - nha de a - mo - res, ai, ai, quem fi - cou sem

Bot.

Des.

Enc.

e - la U - ma car - ti - nha d'a - mo - res ai, ai, quem fi - cou sem e(la)

2. Ai, ai, quem fiou sem ela, toda cheia de flores, (bis)
Eu esta manhã achei uma cartinha de amores (bis)

Em noite tão fria

aprox. ♩ = 50

Descanto

Encher

Em noi - te tão fri - a nem ber - ci - nho tem, a Vir - gem Ma -

Des.

Enc.

- ri - a com fri - o tam - bém, Ó an - jos do céu a - cen - dei a es -

Des.

Enc.

- tre - la, Can - tai ao Me - ni - no que é tão pe - que - ni - no a can - ção mais

Des.

Enc.


be - la, Can - tai ao Me - ni - no que é tão pe - que - ni - no a can - ção mais


Des. 
 be - la Ó que Me - ni - no tão lin - do___ e que tan - ta

Enc. 

Des. 
 gra - ça tem___ E que tan - to___ se pa -


Enc. 


Des. 
 -re - ce___ com su - a___ Se - nho - ra Mãe___


Enc. 


Eu hei-de m'ir assentar


aprox. ♩ = 71

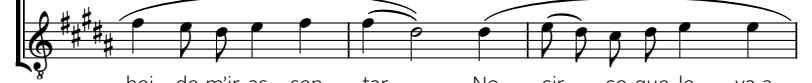
Botar por cima 

Descanto 

Encher 
 1. Eu hei de m'ir as - sen - tar___ Eu

Bot. 

Des. 

Enc. 
 hei - de m'ir as - sen - tar___ No cir - co que le - va_a

Bot. 

Des. 

Enc. 
 lu - a, Que le - va_a lu - a que_a lu - a le(va)

2. Só p'ra ver o meu amor (bis)
 As voltas qu'ele dá na rua,
 Qu'ele dá na rua, qu'ele dá na terra

Atirei com uma laranja

aprox. ♩ = 80

Botar por cima

Descanto

Encher

1. A - ti - rei c' u - ma la - ran - ja por ci -

Bot.

Des.

Enc.

-ma De Bra - ga fo - ra por ci - ma De Bra - ga

Bot.

Des.

Enc.

fo - ra por ci - ma De Bra - ga fo - ra

2. A laranja caiu dentro adeus Brag'
Eu vou embora adeus Brag'
Eu vou embora, adeus Brag'
Eu vou embora

3. Ao passar na ribeirinha pus o pé
Molhei a meia, pus o pé
Molhei a meia, pus o pé
Molhei a meia

4. Namorei na minha terra fui casar
A terra alheia fui casar
A terra alheia fui casar
A terra alheia

5. Namorei mulher bonita e casei
Com mulher feia e casei
Com mulher feia e casei
Com mulher feia

Notas biográficas

Helena Marinho é professora associada no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e investigadora integrada do Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos de Música e Dança. Os seus interesses de pesquisa centram-se nas áreas da investigação em performance, e história e práticas da música portuguesa dos séculos XX e XXI. A sua pesquisa tem sido publicada pela Imperial College Press, MPMP, Colibri, Caminho, Brepols, Routledge, Editions Hispaniques, e por revistas como *Musica Hodie*, *E-Cadernos CES*, *Psychology of Music*, *Studies in Musical Theatre*. Coordena linhas de publicação de edições críticas de partituras e livros relativas a música portuguesa. Liderou três projectos trianuais de investigação financiados pela Fundação para a Ciência e Tecnologia e fundos europeus. Paralelamente à sua actividade académica, Helena Marinho, como pianista, tem apresentado concertos a solo e de câmara em Portugal e no estrangeiro. A sua actividade divide-se entre projectos com piano moderno e pianoforte, tendo gravado já dez CDs. Vários dos seus projectos artísticos foram distinguidos para financiamento pela Direção-Geral das Artes.

Joaquim Branco: professor de Formação Musical, Classe de Conjunto, Coro, e Música em Dança, os seus interesses e campos de acção são, no entanto, mais vastos que os expressos na sua certificação académica e experiência em docência e em gestão pedagógica. A improvisação, programação, recursos tecnológicos, formação no âmbito das tecnologias da música, o trabalho em comunidades, música para crianças, pessoas com necessidades especiais, idosos, e outros grupos em registo de segregação, são áreas do seu percurso profissional. Este percurso passou por instituições de ensino como o Orfeão de Leiria, o

Conservatório de Música do Porto, a Escola Profissional de Música de Espinho ou a Universidade de Aveiro, mas também por projectos de intervenção em comunidade promovidos por instituições como a Casa da Música e a Companhia de Música Teatral. No campo da produção, esteve ligado a eventos como o Festival de Música de Leiria e Digitópia, produziu CDs para as etiquetas MPMP, Althum ou Paraty, e tem concebido aplicações multimédia para criação artística e para uso como ferramentas pedagógicas.

Paulo Pereira toca instrumentos de sopro (flautas e instrumentos de palheta), compõe e promove eventos culturais. Esteve na origem do novo movimento Folk em Portugal, fundando a Associação Péde-xumbo e o Festival Andanças. Entre 1996 e 2005 foi programador e diretor artístico do festival. Fez a sua formação no Instituto Gregoriano, Conservatório de Lisboa e Escola Superior de Música de Lisboa, tendo completado a sua formação nos cursos da Casa de Mateus (Peter Holstag) e da Seu de Urgell (Jordi Savall). Foi diretor artístico de duas residências artísticas e de dois encontros de tocadores, e é coordenador do Congresso e Encontro de Músicos Identidades. É editor da revista Identidades, com três números editados e um portal dedicado à divulgação da música de raiz. Desde 1992 que fez ou faz parte de vários projetos na área do folk, destacando-se os grupos Bailia, Uxu Kalhus (três CDs), NMB (um CD) e Adamastor Remix, tendo colaborado com músicos portugueses e estrangeiros. Participou em diferentes projetos artísticos, destacando-se o projeto Balho em Odemira, com a coreógrafa Madalena Vitorino. Desenvolveu um método de composição modal adaptado à música tradicional, tendo feito numerosas oficinas por todo o país e no estrangeiro. É ensaiador da tuna rural e dos cantares polifónicos do grupo de danças e cantares de Santa Cruz e coordenador da escola de música tradicional de Lafões. Foi consultor da DgArtes para promover a descentralização do apoio à cultura em Portugal. É consultor do festival Tradidanças e, na área da cultura, faz também consultoria e formações para a obtenção de fundos para as indústrias criativas. Nos últimos anos tem composto bandas sonoras para vídeo, nomeadamente para curtas-metragens de divulgação da natureza.

Índice

LIVRO CD

4	Prefácio Maria do Rosário Pestana	
10	Eu venho lá do cimo da serra Helena Marinho e Joaquim Branco	
22	As polifonias de Lafões Paulo Pereira	
34	Referências Transcrições / Gravações	
37 [1]	<i>Eu venho de lá de cima da serra</i>	3'13
39 [2]	<i>O gato rebébéu</i>	1'49
41 [3]	<i>Aleluia</i>	1'04
42 [4]	<i>Se fores lavar ao rio Tirana</i>	1'55
44 [5]	<i>Eu venho dali de cima ó ai Deolinda</i>	0'58
45 [6]	<i>Canário, lindo canário</i>	1'45
46 [7]	<i>Muito lindo é o céu</i>	2'11
47 [8]	<i>O ferreiro</i>	2'12
49 [9]	<i>Ó ribeira ó ribeira</i>	1'47
50 [10]	<i>Adeus ó minas do Aido</i>	1'34
51 [11]	<i>Ó meu bom Pai</i>	3'04
54 [12]	<i>Eu esta manhã achei</i>	1'20
55 [13]	<i>Em noite tão fria</i>	2'15
57 [14]	<i>Eu hei-de m'ir assentar</i>	1'00
58 [15]	<i>Atirei com uma laranja</i>	1'42
[16]	ENTREVISTA: Como aprenderam a cantar	1'32
[17]	ENTREVISTA: Uma história – o minério	1'27
60	Notas biográficas	