

«Este canto é de mulheres!»: Uma história de dominação, «desaparecimento» e resiliência

Maria do Rosário Pestana

INET-md
Universidade de Aveiro
rosariopestana@ua.pt

Resumo

O processo que conduziu ao reconhecimento do Cante Alentejano pela UNESCO encorajou mulheres a organizarem-se para candidatar o canto a vozes de mulheres na Lista do Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial. Com este intuito, agregaram ao seu projeto municípios e centros de produção de conhecimento. Neste estudo analiso esse projeto a partir de quatro tópicos: (i) o mapeamento do canto a vozes de mulheres pela etnografia musical oitocentista e novecentista; (ii) o «desaparecimento» do canto a vozes de mulheres dos processos de folclorização e revitalização de música tradicional ao longo do século XX; (iii) o impacto da convenção da UNESCO na sustentabilidade do canto polifónico de matriz rural, no manifesto a favor do reconhecimento das mulheres como agentes na produção cultural; (iv) um manifesto a favor dos direitos de propriedade intelectual e artística e da governança do canto a vozes; (v) a estratégia de resiliência onde se inclui o nosso papel como estudiosos. Tenho como objetivos indagar contextos nos quais competências musicais e saberes práticos tradicionais habilitam a agir socialmente, inclusive em situação de subalternidade; e perceber o impacto da convenção da UNESCO em torno do património imaterial da humanidade na sustentabilidade do canto a vozes de mulheres.

Palavras-chave

Canto a vozes de mulheres; Etnografia musical; Folclore e folclorização; Património cultural imaterial; Sustentabilidade dos processos musicais.

Abstract

The process that led to the recognition of *Cante Alentejano* by UNESCO encouraged, in Portugal, women to organise themselves to safeguard and recognize the 'Canto a Vozes de Mulheres' (women multipart singing) as intangible cultural heritage. They mobilized municipalities and research centers in the pursuit of their project. This paper approaches the process from four topics: (i) the survey of women's multipart singing through the nineteenth and twentieth century ethnography; (ii) the «disappearance» of women multipart singing from the folklorization process in Portugal; (iii) the impact of the UNESCO convention on the sustainability of multipart singing and the ecologies of musical practices sustained in the face-to-face relationship; (iv) the manifest in favour of the intellectual, artistic property rights and governance of women multipart singing; (v) the resilience strategy, in which we, ethnomusicologists also have a role. My objectives are to investigate contexts in which musical competences and traditional practical knowledge enable people to act socially, even in a situation of subalternity; and understand the impact of the UNESCO convention on the intangible heritage of humanity on the sustainability of women's singing.

Keywords

Women multipart singing; Musical ethnography; Folklore and folklorization; Intangible cultural heritage; Sustainability of musical processes.

Introdução



«CANTO A VOZES DE MULHERES» FOI A DESIGNAÇÃO criada numa mesa-redonda em março de 2020 em Viana do Castelo por cerca de trezentas e sessenta cantadeiras e cantadores reunidos por uma equipa de investigadores da Universidade de Aveiro, da qual fiz parte.

Esta mesa-redonda foi organizada na sequência de encontros anteriores destinados a discutir a operacionalidade da inscrição no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial de polifonias tradicionais a três, quatro ou cinco vozes sucessivamente sobrepostas, sem acompanhamento instrumental, num movimento predominantemente paralelo, cantadas por mulheres, por vezes com o apoio de homens nas vozes mais graves, no Centro e Norte de Portugal. O consenso em torno da afirmação «este canto é de mulheres», proferida por Margarida Silva, uma das cantadeiras do grupo Cramol, numa mesa-redonda que organizáramos anteriormente em S. Pedro do Sul, justificou os termos da designação que passaram a dar a essas polifonias: «canto a vozes de mulheres». A nova designação deu resposta a duas intenções: a de expressar o reconhecimento do papel das mulheres como agentes de produção cultural e artística; e a de ultrapassar o problema da particularização dos muitos termos énicos que localmente designavam este modo de cantar. A consequência, como procurarei explicitar neste artigo, foi a consolidação e governança de uma comunidade de prática e de um território simbólico: o de coletivos de mulheres (com ou sem a participação de homens) que partilham memórias e competências musicais tradicionais.

Argumento que a afirmação «este canto é de mulheres» expressa uma viragem num processo de dominação masculina do campo social do folclore e das suas representações, viragem essa que habilita mulheres detentoras de um saber cantar específico a ter voz no recontar da história da música tradicional em Portugal a partir do seu lugar e da sua perspetiva.

Tenho como objetivos indagar contextos nos quais competências musicais e saberes práticos tradicionais habilitam a agir socialmente, inclusive em situação de subalternidade; e perceber o impacto da convenção da UNESCO em torno do património imaterial da humanidade na sustentabilidade do canto a vozes de mulheres.

Neste artigo contraponho o entusiasmo de etnógrafos oitocentistas e novecentistas pelas polifonias cantadas por mulheres, traduzido na produção de centenas de artefactos/documentos, ao desinteresse e consequente subalternização e «desaparecimento» dessas polifonias dos cenários da folclorização e, mais tarde, da revitalização de música tradicional. Por fim, trago à análise um contexto bem mais recente, sob o signo do Património, tal como foi cunhado pela UNESCO em 2003, no qual reverberam polifonias tradicionais em diferentes geografias e contextos, seja com a criação ou revitalização de grupos, o aumento significativo de eventos onde se faz ouvir o canto a vozes de mulheres, ou o interesse dos *media* pela sua divulgação. Analiso esta recente efervescência à luz da noção «ecossistema da música» tal como tem vindo a ser desenvolvida na etnomusicologia.

Preocupados com a sustentabilidade de sistemas musicais tradicionais face, nomeadamente, ao impacto das indústrias culturais, autores como Jeff Tod TITON (2009a; 2009b; 2015), Huib SCHIPPERS (2015), Susana MORENO (2015), Huib SCHIPPERS e Catherine GRANT (2016) e Timothy COOLEY (2019) apelam a pensar as músicas como sendo organismos vivos dentro de ecossistemas e a redirecionar a análise para a rede de forças que sustém práticas musicais específicas e para o modo como cada um dos sistemas musicais é gerenciado e patrocinado. Este é também o itinerário de pesquisa que segui neste artigo. Neste enquadramento, nós investigadores podemos ser parte do ecossistema musical, afetando e sendo reciprocamente afetados. O meu envolvimento com o «objeto de estudo» será alvo de reflexão no final.

Considerando o referido «desaparecimento» destas polifonias dos palcos da representação do folclore e consequentemente do imaginário sónico de muitos dos ouvintes de música tradicional portuguesa,¹ começo neste artigo por identificar algumas das características performativas que o diferenciam de outros modos de cantar, remetendo sempre que possível para a escuta de grupos de cantadeiras registados durante o trabalho de campo.

O que é o canto a vozes de mulheres?

Depois do Bendito é certamente a Ladainha o canto religioso que produz maior impressão. [...] Encanta ouvi-lo timbrado harmoniosamente, numa altívola massa coral, por um numeroso grupo de mulheres, e distinguir as vozes das raparigas, frescas e vibrantes, sobrenadando, na agudeza do som a todas as outras vozes que as acompanham concordes (PIMENTEL 1905, 138).

O canto polifónico que hoje designamos «de mulheres» adquiriu diferentes designações nas localidades onde se fazia ouvir no mundo tradicional,² tais como: cantada, cantaraço, cantaréu, cantarola, cantarolo, cantedo, cantiga, cantiga em lote, cantoria, cramol, lote, moda, moda de campo ou terno. Neste canto os grupos dispõem-se frequentemente em semicírculo (numa distribuição não aleatória, que privilegia os agudos ao centro e atrás e os graves em redor e à frente, como acontece em São Martinho do Crasto,³ ou em coluna (com as vozes mais graves à frente e as mais agudas atrás, como podemos observar no grupo de Arões).⁴ As vozes mais agudas, localmente designadas guincho, voz

A autora segue as normas do *Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa* de 1990.

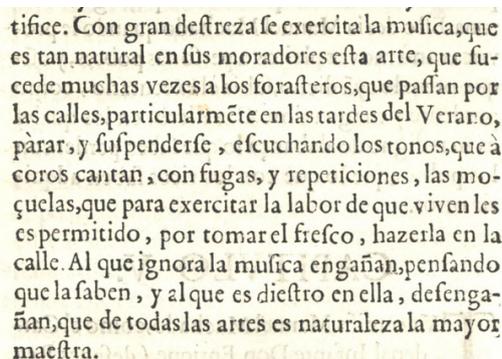
¹ Ao longo da investigação fui interpelada por diversas pessoas (colegas, jornalistas, amigos) que indagavam sobre o que eram os ternos, as cantadas ou os cramóis que eu andava a estudar. Invariavelmente, respondi com uma pergunta: «sabe o que é o cante alentejano?» Os seus olhos iluminavam-se ao responder: «ah, isso sei».

² Utilizo o termo «mundo tradicional» na aceção dada por Anthony GIDDENS (1998).

³ Ver Cantadeiras de São Martinho do Crasto: <https://anossamusica.web.ua.pt/anm/files/1576977649_saomartinhodecrasto_estelinho%C3%A9galego.mp4> (acedido em 1 de maio de 2020).

⁴ Ver exemplo em <<https://anossamusica.web.ua.pt/ecdetailsTMP.php?ecid=9387&subtype=tmp&subtipologia=2>> (acedido em 1 de maio de 2020).

alta, erguer, bota fora, voz de fora, de cima, descante, etc., são o principal elemento de diferenciação desta manifestação de outras práticas vocais coletivas cantadas em uníssono ou em terceiras paralelas.



tífice. Con gran destreza se exercita la música, que es tan natural en sus moradores esta arte, que sucede muchas vezes a los forasteros, que paffan por las calles, particularmēte en las tardes del Verano, parar, y suspenderse, escuchando los tonos, que à coros cantan, con fugas, y repeticiones, las mocuelas, que para exercitar la labor de que viven les es permitido, por tomar el fresco, hazerla en la calle. Al que ignora la música engañan, pensando que la faben, y al que es diestro en ella, defengañan, que de todas las artes es naturaleza la mayor maestra.

Figura 1. Excerto do livro *Vida de Manuel Machado de Azevedo* [...] (Montebelo 1660, 44), onde é descrita a escuta de coros entoados por raparigas.

Este canto é habitualmente iniciado por uma voz a solo, o que permite ao grupo saber qual a cantiga escolhida, a altura da melodia e a velocidade do andamento bem como a intenção expressiva adequada à situação e à expectativa da comunidade alvo.⁵ Este começo, de duração variável, pode ser cantado sobre uma palavra (ou parte dela), ou por várias palavras compondo um verso.⁶ Neste canto predomina o «registro de peito», por vezes com uma elevada pressão subglótica.⁷ Valoriza-se a individualidade vocálica das vozes e uma distribuição não equitativa das cantadeiras pelas vozes polifónicas, havendo, assim, um número maior de cantantes nas vozes mais graves e, por vezes, apenas uma cantadeira para a voz mais aguda.⁸ Cantadeiras que aprenderam a cantar no contexto dos trabalhos agrícolas, fazem um «golpe de garganta» no final das suspensões, interrompendo subitamente, e com uma ligeira queda, a última articulação da voz.⁹ No canto a vozes, não é apenas o modo ou a tonalidade a determinar as notas da escala melódica. Por vezes, a polifonia em quintas perfeitas paralelas exige o alargamento do léxico providenciado por essa escala.¹⁰ Predomina no canto

⁵ Escutar exemplo em <https://anossamusica.web.ua.pt/anm/files/1581032423_EITOFORAMANHOUCE.mp4> (acedido em 1 de maio de 2020).

⁶ Escutar exemplos em <https://anossamusica.web.ua.pt/anm/files/1577118753_aquelajanela.mp4> e <https://anossamusica.web.ua.pt/anm/files/1577118845_alagarta.mp4> (acedido em 1 de maio de 2020).

⁷ Escutar exemplos em <https://anossamusica.web.ua.pt/anm/files/1564222467_PT_INETMD_UA_JV_04.mp4> e <https://anossamusica.web.ua.pt/anm/files/1550688241_cantar_03.mp4> (acedido em 1 de maio de 2020).

⁸ Escutar exemplo em <https://anossamusica.web.ua.pt/anm/files/1558346548_PT_INETMD-UA-JV-518.mp4> (acedido em 1 de maio de 2020).

⁹ Escutar exemplo em <https://anossamusica.web.ua.pt/anm/files/1549701400_Morena_cantada%20dentro%20da%20capela.mp4> (acedido em 1 de maio de 2020).

¹⁰ Por exemplo, no final do refrão da moda «O gato rebéubéu» a cantadeira que faz a voz «botar por cima» (terceira voz) continua a formar quintas perfeitas sobre o «encher» mesmo quando este canta o quarto grau do modo jónio, alterando assim a quarta nota da escala (<https://anossamusica.web.ua.pt/anm/files/1546979970_2_O%20gato%20reb%C3%A9ub%C3%A9u.mp3> (acedido em 1 de maio de 2020).

a vozes um repertório silábico que pode ser ornamentado com pequenos melismas e uma articulação frásica pontuada pela respiração simultânea de todas as vozes no meio de frases, por portamentos e suspensões. Nestas modas ou cânticos polifónicos, as cantadeiras tendem a não alterar a melodia sobre a qual se erguem as vozes. Já relativamente à parte poética, têm uma postura mais flexível, integrando por vezes novos temas e versos.

Valiosos artefactos: Mapeamento e coleção do canto a vozes de mulheres

O canto a vozes de mulheres foi coligido, no Centro e Norte de Portugal continental, por etnógrafos e folcloristas. A observação, no contexto rural, de cantos a três vozes reais impeliu-os a descrever, coligir e, em alguns casos, proceder à comparação com formas polifónicas históricas da sua cultura de referência, a música erudita ocidental. Uma parte expressiva desses registos históricos – transcrições musicais e poéticas e gravações sonoras – teve um enquadramento institucional, tendo sido coligido sob o patrocínio de centros de documentação como a Comissão de Etnografia e História da Junta de Província do Douro Litoral e a Comissão de Etno-Musicologia da Fundação Calouste Gulbenkian. Neste artigo, abordo o contributo desses dois centros de documentação para o levantamento e/ou esboço de análise compreensiva desse canto e a seis autores em particular. Refiro-me a Gonçalo Sampaio, Armando Leça, ao trabalho colaborativo de Vergílio Pereira e Rebelo Bonito e à dupla Michel Giacometti e Fernando Lopes-Graça.

Em quase todas as freguesias havia dantes um *terno* organizado, isto é, um pequeno grupo de mulheres com melhor voz e devidamente ensaiadas, para na respectiva igreja alternarem os seus coros, mais artísticos, com o canto do Padre ou com os coros mais simples do povo. Esses ternos, em cuja composição entravam, pelo menos, um ou dois baixos, um meio, um guincho e um sobreguincho, executavam quási exclusivamente composições de origem culta (SAMPAIO 1931, 8).

Gonçalo Sampaio (1865-1937) foi o primeiro folclorista a explicitar a relação entre repertório musical, determinadas competências musicais e o género feminino e a reconhecer critérios de realização e apreciação musical cultivados por cantadeiras na região do Minho. Esta constatação levou-o a criar uma tipologia específica para o canto de mulheres na classificação que elaborou sobre os cantos populares do Minho. Refiro-me às «modas em terno», ou «modas de lote», a quatro ou cinco vozes «cantadas por um grupo de 4 a 6 mulheres, a que por vezes se junta uma voz masculina, ao grave». Gonçalo Sampaio sustentou que as cantadeiras apreciavam a «afinação, sonoridade e sustentação das notas» e que em certas passagens era requerido o uso de quartos de tom (SAMPAIO 1929, 4). Quatro anos depois, na análise de um «Coro das Maçadeiras», reconstituído a partir da memória de «duas velhas aldeãs» de Póvoa de Lanhoso, afirmou que grande parte desses coros estão nos modos dórico ou lídio (SAMPAIO 1933, 357).

Agrupadas, achegadas, as moçoilas assim cantam. Uma levanta o «descante» – melodia principal ou copla quando há estribilho –, outras, após 2 ou 3 compassos quando não é copla ajuntam-se nas «falas» – reforço do «descante» ou voz *harmónica* inferior – e numa das divisões da melodia entra o «erguer», para preencher a meia cadência melódica e segue até final, ou entra na *dominante* da cadência perfeita, fazendo quási sempre um *fragmento* de *escala descendente* a procurar notas do *acorde* final. É o amudado das paragens *da tónica*, a única monotonia do esquema musical destes cantos orfeónicos, porque sobre esse grau fazem os ingénitos cantores demoradas *suspensões* nas quais se admira a intensidade, afinação e um esplêndido prolongamento [...]. Rara a voz masculina, nestes corais se bem que a ouvisse ajuntada a um coro de velhas serranas (LEÇA 1922, 51-2).



Es- te li- nho é mou- ris- co, a fi- ta de- lê na- mo- ra;

quem a- qui não tem a- mo- res ti- re o cha- péu vá- se em- bo- ra.

Ai- lâ- lé- lâ, ai- lâ- lé- lâ, ai- lâ- lé- lâ, lô, meu bem!

re- ga- la- t'ó meu a- mô- re) re- ga- la- t'ê pa- ssa bem!

Este linho é mourisco,
a fita (1) dêle namora;
quem aqui não tem amores
tire o chapéu, vá-se embora!

Maçadeiras lá de baixo,
maçai-me o meu linho bem;
não olheis para o portêlo,
que a merenda logo vem.

Ai, lâ-lé-lâ! ai, lâ-lé-lâ!
ai, lâ-lé-lâ, lô, meu bem;
regala-te, ó meu amor,
regala-te e passa bem!

Ai, lâ-lé-lâ! ai, lâ-lé-lâ!
ai, lâ-lé-lâ, lô, sou eu!
sou aquela amante firme
por quem você já morreu.

Figura 2. «Coro das Maçadeiras» transcrito por Gonçalo SAMPAIO (1931, 356).

Enquanto Gonçalo Sampaio analisou o canto a vozes dentro de um recorte geográfico específico, a região do Minho, Armando Leça (Leça da Palmeira, Matosinhos, 1891; Vila Nova de Gaia, 1977) alargou essa geografia ao Centro e Nordeste de Portugal, incluindo no seu documentário localidades como Especiosa (Miranda do Douro), Beiral do Lima (Ponte de Lima), Guarda, Balazar (Póvoa de Varzim), Rocas do Vouga (Sever do Vouga), Cambra (Vouzela), Manhouce, Vila Maior (S. Pedro do Sul) e Esmoriz (Ovar).

Relativamente às *cantas*, as mulheres tomam a posição de quem se projecta para a frente, colocam as mãos em forma de concha, de uma e outra banda da boca, como para projectar a voz a maior distância, aproximando os corpos umas das outras [...] gritando tanto quanto podiam, com longas suspensões [num] desafio à capacidade pulmonar de cada uma» [...] «Faziam cantas» ou «botavam cantas», com efeito, noutros tempos mais do que hoje, as mulheres (DACIANO 1950, 21).

O canto a vozes de mulheres, ganhou uma nova visibilidade nas publicações da Comissão de Etnografia e História do Douro Litoral, sob o patrocínio da Junta de Província do Douro Litoral, entre 1947 e 1959. A recente admissão do antropólogo Jorge Dias, do engenheiro Rebelo Bonito e do maestro Vergílio Pereira na referida Comissão de Etnografia alargou à música popular da província o âmbito do centro de documentação e arquivo de música inaugurado em 1945 por Bertino Daciano (1901-65) e possibilitou a organização de uma equipa de investigação multidisciplinar para o desenvolvimento do método de pesquisa de campo de inquérito extensivo e o estudo comparativo dos documentos coligidos. A Comissão investiu no levantamento extensivo do canto a vozes no território do Douro Litoral (ADP-LA 3, de 8-7-1947), no âmbito de um programa de construção da identidade duriense (PESTANA 2008).

Vergílio Pereira (1900-65) começou por transcrever as vozes polifónicas para o pentagrama e, a partir de 1955, ano em que a Junta de Província adquiriu um gravador de marca Grundig, juntou a esse suporte o registo de som. Documentou «ternos», «cantaréus», «cantaraços», «cramóis», «cantas» e «benditos» junto de mulheres, por vezes acompanhadas de homens, nos concelhos de Arouca, Cinfães, Resende e Santo Tirso, alargando assim o conhecimento de diferentes modos de sobreposição das vozes e correlativa diversidade terminológica local. Através da sua coleção percebe-se que os termos «canta» ou «cantaréu» se referem a modas a duas vozes, cantadas por mulheres em terceiras paralelas, enquanto no *cantaraço*, também designado «moda em terno», sobrepõem-se três vozes de mulheres em movimento paralelo: sejam apenas a duas vozes reais formando entre si intervalos de terceiras ou intervalos de terceiras e oitavas paralelas; ou a três vozes reais formando intervalos de terceiras e quintas paralelas. O «cramol» é cantado por três vozes reais, por vezes com a primeira ou segunda vozes duplicadas à oitava, por grupos de mulheres ou mistos, cantando os homens as vozes mais graves. Relativamente ao termo «bendito» é o próprio Vergílio Pereira que esclarece no caderno de campo que elaborou no âmbito da pesquisa em Santo Tirso: benditos são «coros a 2 vozes», executados por três mulheres nos quais uma das vozes, a «botadeira bota por riba», em terceiras paralelas (MNE/VP/CAI IV 7).¹²

A coleção de Vergílio Pereira trouxe uma maior densidade ao mapa do canto a vozes desenhado pelos etnógrafos anteriores, no número de localidades documentadas, na verbalização de novos termos émicos, na identificação das cantadeiras pelo nome, idade, voz cantante e imagem fotográfica.

¹² Cota de documento do espólio de Vergílio Pereira no Museu Nacional de Etnologia.



Figuras 4 e 5. (Esquerda) Fotografia de oito mulheres do lugar de Redundo, Santo Tirso que em 1958 cantaram para Vergílio Pereira e transcrição musical e poética do cantaraço «A mortangueira» (imagem cedida pelo Museu Nacional de Etnologia). (Direita) Cantadeiras de Cerveira. Fotografia de Armando Leça, s.d. (Fotografia do Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Matosinhos, Divisão de Bibliotecas e Arquivo).

Pertence à categoria das chamadas modas de terno, isto é, cantos executados apenas por mulheres, que formam um pequeno grupo de certo modo especializado, destinado em princípio a actuar em festas de igreja. Depara-se-nos aqui uma das mais impressionantes surpresas que nos reserva esta recolha, na sua intensa expressão dramática que, pela sobreposição sucessiva das vozes (processo muito peculiar à polifonia popular minhota), quase que toca o limite do desespero. Tonalmente, o canto apresenta a seguinte particularidade, não sabemos se estrutural, se acidental: repetido estroficamente 3 vezes, da 2ª vez é entoado à distância de 2ª maior superior da primeira e da terceira (GIACOMETTI - LOPES-GRAÇA 1970, s.p. nota ao registo sonoro «A Senhora do Alívio» coligida em Ponte da Barca).

Movido por um espírito de missão, Michel Giacometti (1929-90) fez dos registos sonoros de música de matriz rural uma arma de combate de ideias (BRANCO - OLIVEIRA 1994), pondo assim em prática o que se pode designar como etnografia de intervenção.¹³

Na sua vasta coleção, o canto a vozes de mulheres é mais um elemento revelador de um particular encontro com o povo, um povo distinto daquele encenado pelo Estado Novo. Foi nas publicações realizadas em colaboração com o compositor Fernando Lopes-Graça que os cantos polifónicos mereceram uma análise individualizada, por comparação com formas da música culta europeia medievais e renascentistas. Michel Giacometti e Fernando Lopes-Graça alargaram o mapeamento do canto a três vozes à região da Beira Baixa. Refiro dois exemplos publicados na *Antologia da música*

¹³ A etnografia e manifestações folcloristas dominantes tiveram o contraponto de iniciativas de cariz restrito, como refere Vera Alves, dirigidas a públicos específicos dos estratos sociais médio e alto (ALVES 2013). A ação de Fernando Lopes-Graça e Michel Giacometti dirigiu-se também a círculos restritos, mas provavelmente de estratos sociais mais elevados (o número reduzido de exemplares e custo da *Antologia da música regional portuguesa* evidencia esse facto), contrapondo a «verdade» das suas recolhas à «mistificação» das representações folclóricas patrocinadas pelo regime (LOPES-GRAÇA 1973, 249-73). Uso a expressão «etnografia de intervenção» para referir uma prática etnográfica comprometida com a ação política, neste caso de desconstrução da noção estonovista de folclore.

regional portuguesa em 1970: «Senhora Santa Luzia» cantado a três vozes, com acompanhamento de adufe, e «A Tia Baptista», a quatro vozes, coligidos nos concelhos de Fundão e Covilhã, respetivamente.

Três ciclos de revitalização: Ações exógenas enquadradas por diferentes visões de mundo

Ao longo do século XX, as dinâmicas de transformação operadas no mundo tradicional, no contexto do trabalho agrícola, do lazer ou da prática religiosa, constituíram uma persistente ameaça à realização e transmissão do canto a vozes. Assim como noutras partes do globo, a etnografia novecentista testemunhou esse desaparecimento progressivo de contextos, práticas performativas e repertórios (NETTL 2005). A ação coletora, que abordei atrás a partir de uma seleção de etnógrafos e etnografias foi, em parte, motivada por essa constatação (CASTELO-BRANCO 1991). E de modo idêntico ao que aconteceu noutras geografias, o interesse destes coletores dirigiu-se para as canções, entendidas como artefactos e, não tanto, como resultando do processo de uma tradição oral dentro de uma comunidade folclórica (NETTL 2005, 77-8). Percebe-se assim que nas ações de conservação desses «artefactos» se tenha valorizado a coleção, o arquivo e a exibição descontextualizada e abstraída da situação social real, em apresentações públicas que obedeciam a modelos performativos exógenos à comunidade de prática.¹⁴ Refiro-me aos processos de apresentação de temas musicais em palco ou em desfiles no âmbito do orfeonismo e depois da folclorização. A folclorização define-se como um campo social, com mecanismos de regulação e nomeação próprios, instituindo grupos folclóricos, «artes e tradições populares», um modelo de «cultura popular» (BRANCO 2018, 814). A exponencial transação e mediação que os artefactos do folclore musical sofreram nesses processos, transformou quase inexoravelmente o que era um repertório/conhecimento ligado à ação dentro de comunidades e sociabilidades específicas, numa coleção de peças de arquivo ressignificada em palco, à luz de visões de mundo exógenas a essas comunidades. O processo de transformação não foi contínuo, nem foi alimentado pelo mesmo imaginário político e social. Como procurarei explicitar de seguida, decorreu ao longo de três períodos distintos que designo aqui como ciclos de revitalização.

1.º ciclo – A favor de uma identificação com o todo nacional: Dinâmicas de fora para dentro e de cima para baixo

A ação coletora cruzou-se em Portugal, em meados do século XX, com a ação de revitalização do folclore encetada no âmbito da agenda política do regime ditatorial do Estado Novo, através do Secretariado de Propaganda Nacional e do Secretariado Nacional de Informação. Nessa agenda

¹⁴ Refiro-me à *performance* de apresentação (TURINO 2008), em palco ou inserida em exposições ou cortejos, e à revitalização de canções pelos orfeões e grupos folclóricos. Umhas e outras raramente asseguraram o modelo de sobreposição de três ou mais vozes em movimento paralelo, ou as vocalidades femininas, dando preferência à constituição de grupos mistos ou masculinos. Os paradoxos destes processos de revitalização foram analisados por Jeff Tod Titon (ver TITON 2009b).

política foram extremamente funcionais os ranchos folclóricos, grupos com ensaiador, dançarinos e tocata, maioritariamente constituídos por trabalhadores rurais locais vestidos com indumentárias do trabalho e do quotidiano rural de finais do século XIX, inícios do século XX. A autoridade de etnógrafos externos às comunidades em estudo foi inquestionada. Este cruzamento entre etnografia e políticas dos órgãos centrais do Estado gerou, por vezes, dinâmicas locais, lideradas pelos poderes e autoridades locais, que conduziram à organização de um grupo folclórico para exibição de músicas coreográficas incluindo, em casos muito específicos, também o canto polifónico. Refiro-me à criação do Grupo Folclórico Dr. Gonçalo Sampaio,¹⁵ fundado em 1936 sob o impacto do levantamento realizado por Gonçalo Sampaio (ver artigo de Pedro Moreira neste dossier); e ao Grupo Folclórico de Pias, ao Conjunto Etnográfico de Moldes de Danças e Corais, ao Grupo Folclórico de S. Martinho do Campo e ao Rancho Típico de Santa Maria da Reguenga, criados nos concelhos de Cinfães, Arouca e Santo Tirso, cerca de vinte anos depois, sob a influência do etnógrafo Vergílio Pereira e da referida Comissão de Etnografia e História do Douro Litoral. Por sugestão dos dois etnógrafos – Gonçalo Sampaio e Vergílio Pereira –, esses grupos incluíram um coro para interpretar as polifonias locais. Todavia, nas apresentações públicas, a primazia foi dada ao repertório coreográfico, tendo progressivamente desaparecido o canto a vozes dos contextos de preparação (ensaio) e apresentação. Desses grupos, apenas o de Moldes manteve o repertório polifónico até ao final do século XX.

Contrariamente ao que aconteceu no Alentejo, onde foram constituídos grupos corais masculinos e mistos, sem componente de dança, para dar voz às polifonias locais e onde foram organizados eventos específicos, corais, para lhe dar visibilidade, no Centro e Norte de Portugal, neste período, não foram criados grupos exclusivamente dedicados ao canto a três, quatro ou cinco vozes e os muitos eventos de divulgação do folclore local deram primazia ao repertório coreográfico, com dançarinos e tocatas em palco. Foram episódicos os eventos que deram palco ao canto polifónico de mulheres e quando o fizeram não geraram reiteração. Refiro dois: as Festas de S. João de Braga organizadas em 1936 (ver, neste dossier o artigo de Pedro Moreira) e o concurso a Aldeia Mais Portuguesa de Portugal (CASTELO-BRANCO - BRANCO 2003).

A exceção deu-se na província do Douro Litoral, entre 1947 e 1959, onde o canto a vozes ganhou um sentido político no âmbito do processo de construção da identidade duriense. O levantamento extensivo de Vergílio Pereira no território da província evidenciava a recorrência do canto polifónico. Os artefactos coligidos foram analisados comparativamente pelo engenheiro Rebelo Bonito (1896-

¹⁵ Nos escassos escritos publicados em vida, Gonçalo Sampaio apelou sem sucesso à conservação do canto polifónico de mulheres, fosse pela ação dos párcos na coleta e restauro do canto em bordão nas igrejas (SAMPAIO 1931, 9), ou pela ação das elites culturais e municípios no reconhecimento público dos coros polifónicos, com a atribuição de prémios (SAMPAIO 1929, 4). A sua ação dirigiu-se à coleta dos cantos polifónicos (que incluía, como vimos o restauro) e à transposição desses artefactos para outros contextos como o orfeonismo e a folclorização (ver artigo de Pedro Moreira neste dossier).

1969), à luz da teoria difusionista alemã desenvolvida por Marius Schneider (NETTL 2005, 307), tomando a música culta europeia da idade média e do renascimento como centro de produção cultural. A ancestralidade da cultura duriense evidenciada através desses estudos justificou o investimento na sua conservação, fosse através da coleta ou do estímulo à inclusão desse canto no repertório dos grupos folclóricos e de coros infantis e amadores da província (ver PESTANA 2019). Foram criados grupos folclóricos que, apesar de não serem exclusivamente dedicados ao canto a vozes (como aconteceu com a criação de grupos masculinos e mistos no Alentejo), incluíram uma secção coral para a realização de polifonias.

Com a extinção das províncias administrativas em 1959, o plano de conservação e revitalização do canto a vozes do Douro Litoral deixou de ter um suporte institucional. Vergílio Pereira continuou a militar pela sua coleta na prospeção folclórica que nos anos seguintes fez para a Comissão de Etno-Musicologia da Fundação Calouste Gulbenkian e a divulgar essas polifonias nos coros que dirigiu, sem conduzir, todavia, à organização local de grupos específicos para cantar esse repertório (PESTANA 2019).

As divisões de género que pautaram a sociedade de então e a condição social das cantadeiras explicam a subalternização e o «desaparecimento»¹⁶ do canto a vozes de mulheres, provocados pelos processos de folclorização durante o Estado Novo. Como refere Vera Marques Alves, as representações favoreciam um folclore abstracto e imaginário e estavam desligadas das «situações concretas da vida social e material do povo» a favor de uma identificação «com a comunidade nacional no seu todo» (ALVES 2013, 283). A abstração e conseqüente desvincular das situações concretas da vida social, referidas por Vera Alves, deram cobertura à quase inexistência de eventos corais para representar o folclore do Centro e Norte de Portugal e à não valorização de competências musicais e vocalidades específicas das mulheres, patente no repertório (com a omissão de polifonias) e na própria constituição dos grupos folclóricos (quase sempre mistos, ou seja, de homens e mulheres, como referi atrás). Foi, por isso, excepcional a Festa Nacional de Coros Regionais, organizada em 1961, em Santarém, no âmbito da Feira do Ribatejo, sob o patrocínio da Fundação Calouste Gulbenkian. Neste evento dedicado ao canto polifónico de matriz rural, em cuja organização Vergílio Pereira colaborou, participaram dois grupos de cante alentejano e quatro de polifonias a três e mais vozes do centro e norte de Portugal (todos eles mistos), as quais hoje designamos «canto a vozes de mulheres». Estes últimos foram o Conjunto Etnográfico de Moldes, Arouca, o Grupo Folclórico de Manhouce, S. Pedro do Sul, o Grupo Folclórico da Casa do Povo de Barcelinhos, Barcelos, e o Grupo Folclórico de Pias, concelho de Cinfães. A Feira das Colheitas, um evento anual realizado em Arouca

¹⁶ Uso este termo na aceção de Anthony Seeger para referir o ativo processo de «desaparecimento» de muitas tradições musicais pelo facto de não serem seleccionadas para integrarem projetos de apresentação ou revitalização (SEEGER 2008, citado por Huib SCHIPPERS 2015, 138). Seeger usou o termo para expressar ações de eliminação que ocorrem num plano global. Neste artigo, uso o termo em dois sentidos: para expressar o sumiço, desvanecimento de certas práticas e, entre outras, para referir a eliminação resultante do impacto da ação de grupos dominantes.

no qual participaram grupos de cantadeiras e cantadores do Conjunto Etnográfico de Moldes de Danças e Corais e do Grupo Folclórico de Manhouce, teve impacto local, ao estimular a manutenção do canto polifónico no repertório dos grupos referidos.

2.º ciclo – O canto a vozes de mulheres ecoa timidamente: Federalismo, intervenção na cultura portuguesa e produção de localidade

Reinstaurada a democracia em Portugal, em 1974, as representações da chamada «música do povo português» multiplicaram-se no quadro de novas funcionalidades sociais, de novo significado político e de uma temporalidade que teve nas férias dos emigrantes a principal referência. Foram determinantes neste processo as ações de resignificação do «ser português» na cultura e na música, a perceção do local como um espaço de habitação e vivência prática comum, segurança moral e estrutura de sentimentos (APPADURAI 1996) e o crescente papel das autarquias municipais na gestão cultural local (CONDE 2003). A tensão acesa durante o Estado Novo com a emergência de um antifolclorismo, o qual na música teve como principal protagonista o compositor Fernando Lopes-Graça (BRANCO 2018), continuou latente durante este período, alimentando diferentes visões do que seria o folclore musical ou, usando um termo que conquistou atualidade nessa contenda, a música tradicional portuguesa.

Neste contexto o canto a vozes de mulheres foi acionado no âmbito de três enquadramentos principais:

(i) O do movimento de refundação do folclore (SILVA 1994), de perfil associativo, federalista e local, que não só transformou o folclore em mercadoria cultural (CASTELO-BRANCO - BRANCO 2010), como gerou nos anos seguintes a organização de milhares de grupos em diferentes localidades do país (CASTELO-BRANCO - NEVES - LIMA 2003) e eventos como o Festival de Folclore do Algarve, transmitido em direto pela RTP. A Federação Portuguesa de Folclore estimulou os elementos dos ranchos folclóricos a desenvolverem ações de coleta local, a criarem um museu e, por vezes, a publicarem o seu cancioneiro. Este movimento tendeu a reproduzir e ampliar, na localidade representada e número de apresentações, o modelo¹⁷ de folclore instituído no ciclo anterior, não dando visibilidade nos palcos dos festivais de folclore ao canto polifónico. Foi excepcional o caso do Grupo Etnográfico de Trajes e Cantares de Manhouce, o qual abandonou o repertório coreográfico a favor do canto polifónico. O grupo teve como dinamizadores manhoucenses que regressaram à aldeia depois de longas estadas em centros urbanos, primeiro para prosseguir estudos, depois para

¹⁷ Em traços gerais, esse modelo distingue-se pela predominância ou exclusividade do repertório coreográfico, pelas danças, pelo trajar «à moda antiga», a partir de modelos retirados das arcas ou fotografias de família, pela tocata de perfil regionalista. Este modelo tem visibilidade em festivais de folclore, em festas e lugares turísticos locais, como sejam hotéis e restaurantes, ou em localidades da diáspora da migração portuguesa.

desenvolver atividades laborais. Foi fundado em finais da década de 1970 por três elementos do Rancho Regional de Manhouce, criado em 1938 no âmbito do concurso «A Aldeia Mais Portuguesa de Portugal». Teve uma significativa projeção nacional e fora do país, junto de comunidades de portugueses migrantes, e deu a conhecer Isabel Silvestre, aquela que nos dias de hoje ainda é a principal referência do canto a vozes de mulheres (PESTANA 2010).

(ii) O do movimento de intervenção na cultura portuguesa e nas representações do folclore protagonizado por jovens, surgido em torno dos chamados «Grupos Urbanos de Recriação» (LIMA 2001), no pós 25 de Abril de 1974. Este movimento abandonou as coreografias e indumentárias que caracterizam os grupos folclóricos. Sustentou o seu repertório nas coleções e etnografias de Fernando Lopes-Graça e Michel Giacometti e no inquérito extensivo aos instrumentos musicais populares portugueses realizado por Ernesto Veiga de Oliveira sob o patrocínio da Fundação Calouste Gulbenkian. O movimento contextualizou a organização de três grupos de canto a vozes de mulheres em contexto urbano: refiro-me ao CRAMOL, fundado no final da década de 1970, ao grupo Mulheres do Minho, cerca de dez anos depois, e, já no século seguinte, ao grupo Segue-me à Capela.

(iii) Paralelamente, a militância de Michel Giacometti pela coleta do som da música tradicional foi exponencialmente ampliada por eruditos locais, em parte graças à acessibilidade da tecnologia de gravação sonora, conduzindo por vezes à organização de grupos (os quais abandonam a designação «folclórico» a favor de outras, tais como «etnográfico»), estimulando ações de revitalização dirigidas a práticas musicais específicas e a recontextualizações *in situ* associadas a trabalhos comunitários como desfolhadas, espadeladas, etc. Esta etnografia de perfil local esteve por detrás de dois grupos de canto a vozes: Cantadeiras de Vale do Neiva, na localidade de Neiva, Viana do Castelo e Cantares do Linho, em Rates, Póvoa de Varzim. O primeiro foi fundado em 1982 por Manuel Delfim da Silva Pereira (1944-2002), para dar voz a modas polifónicas por si coligidas junto de idosas do lugar de Portela Susã. O segundo, teve uma primeira constituição informal, em 1983, destinada à produção de uma cassette comercial (sob o impacto do interesse pelos cantares polifónicos locais manifestado por Michel Giacometti). Sete anos depois, constituiu-se formalmente agregando ao repertório já gravado o repertório entretanto levantado pelo coletor local Abel Carriço. Estes grupos foram constituídos por mulheres e homens cuja profissão principal já não era o trabalho no campo. Sendo a maioria empregada nos sectores terciário e secundário, preservam uma ligação à terra, mantendo uma atividade agrícola a tempo parcial com o cultivo regular de hortas e pequena produção animal.

3.º ciclo – Sob o signo da ecologia e do património cultural imaterial: Governança e translocalidade

No final da década de 1990, início do século XX, começou a desenhar-se um novo movimento em torno da «valorização da diversidade e de uma convivência sustentada com a natureza» (SARDO -

PESTANA 2010), num regresso ao campo que se pautava pelos valores da ecologia (PESTANA 2009) ou pela exacerbação do local enquanto âncora de comunidades fraturadas por razões várias.

A emergência deste novo ciclo coincide com o surgimento de brechas no campo social do folclore tais como o decréscimo da atividade dos ranchos folclóricos devido sobretudo à diminuição de apoios locais (municípios) e estatais (INATEL) e à perda de elementos jovens para os grupos de dança por força de novos fenómenos migratórios (para prosseguir estudos ou obter emprego nas principais cidades do país ou no estrangeiro). Paralelamente, os grupos formalmente instituídos em processos anteriores ampliaram a organização *in situ* de eventos de «reconstituição» de trabalhos comunitários da sociedade rural, como fossem as desfolhadas ou as espadeladas, ou de atos rituais tais como a encomendação das almas, para os quais convocam a população motivando, por vezes, a organização de grupos de mulheres ou mistos para cantar as polifonias locais.

A perda de elementos jovens para o grupo de dança levou grupos folclóricos do Centro e Norte de Portugal continental a fazerem-se representar no exterior por grupos polifónicos de mulheres. Esses grupos folclóricos tinham perdido um grande número de elementos devido à migração dos jovens e de homens em idade laboral para o litoral ou estrangeiro e, por isso, estavam impossibilitados de realizar o repertório coreográfico. A sobrevivência de alguns destes grupos passou a estar dependente de cantadeiras de canto polifónico. Foi o que aconteceu, por exemplo, em Candal. O Rancho Folclórico do Candal, criado em 1986, deu vez, nos primeiros anos do século XXI, ao grupo de Cantadeiras do Candal. Em S. Martinho de Crasto a história é similar à de Candal. As cantadeiras que aprenderam a cantar em contexto doméstico e agrícola, com as mães e irmãs, juntaram-se a outras mulheres que, depois de casadas, vieram viver para S. Martinho de Crasto e formaram um grupo que anualmente canta nas festas locais. Aqui, o canto a vozes é uma expressão de mulheres independentemente da sua naturalidade.

As brechas que se foram abrindo no campo social do folclore constituíram momentos oportunos, como diria Michel de CERTEAU (1991), ou seja, propiciaram a ocasião para as mulheres detentoras do saber «Cantar a vozes» voltarem a fazer-se ouvir no espaço público dentro e fora das suas localidades.

A *ocasião*, na aceção de Michel de Certeau,¹⁸ para assumir a representação das suas práticas musicais surgiu já no século XXI num contexto de convergência de quatro dinâmicas: (1) o campo social do folclore perdia o protagonismo cultural que tivera no século XX; (2) a UNESCO regulava a favor do reconhecimento dos detentores da tradição; (3) estas mulheres adquiriam progressivos níveis de escolaridade, nomeadamente através de cursos de formação de adultos; (4) um número

¹⁸ No livro *A invenção do quotidiano*, Michel de Certeau cunhou com o termo «ocasião» os momentos/temporalidades em que sujeitos, grupos e comunidades subalternas rompem com a ordem hierárquica estabelecida e escapam ao controlo da sua condição (CERTEAU 1991).

significativo de cantadeiras regressava à sua terra natal após ter vivido um cosmopolitismo compulsivo (APPADURAI 1996) decorrente da experiência de emigração (PESTANA - PIEDADE 2023).

O processo que, em 2014, conduziu à inscrição do Cante Alentejano na Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade, da UNESCO, ligou os grupos de mulheres e mistos que mantinham uma atividade atomizada até aí em pequenas localidades, agora, num projeto comum translocal: o de ver o canto a vozes de mulheres reconhecido na Lista do Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial.

O Encontro de Vozes organizado em Moldes, concelho de Arouca, desde 2015 pelo Conjunto Etnográfico de Moldes de Danças e Corais deu os primeiros passos para a criação dessa comunidade em torno do canto a vozes. Desde essa data, durante o mês de novembro, fez cantar na capela de Moldes grupos do Centro e Norte de Portugal, estimulando ainda a organização de grupos informais no concelho de Arouca. Data do ano seguinte a organização em Manhouce do encontro Cantos e Encantos, um evento que anualmente promoveu a organização de grupos informais em diferentes povoações da freguesia de Manhouce. Estes grupos informais foram constituídos por cantadeiras que aprenderam a cantar a vozes quando eram jovens, em contextos tão diferentes como a plantação da floresta ou o cultivo das hortas, com as mães e irmãs. Em Manhouce, Cantos e Encantos e outros eventos, nomeadamente de recontextualização como as desfolhadas, têm um papel de enorme relevo na coesão social local, envolvendo manhoucenses emigrados na transmissão e apropriação desse repertório durante o seu período de férias laborais.

A mobilização dos grupos para a elaboração de uma candidatura à inscrição na Lista Nacional do Património Cultural Imaterial (PCI) surgiu na sequência desses eventos. Outros fatores podem explicar a mobilização das mulheres no reconhecimento de um património comum: o prestígio de Isabel Silvestre alcançado na sociedade portuguesa e nas indústrias da música e as redes culturais e sociais do grupo urbano Cramol.

Esta dinâmica conjunta mobilizou o município de São Pedro do Sul a financiar um projeto de investigação, através de um protocolo com a Universidade de Aveiro. O estudo que eu realizara desde os anos 1990 naquele concelho justificou o convite para coordenar essa investigação. Criei um grupo de trabalho,¹⁹ sob a consultoria de Domingos Morais, e partimos para o terreno com os objetivos de cartografar os grupos de cantadeiras e de promover a discussão dentro dos grupos e entre grupos sobre o interesse de inscrever este modo de cantar na Lista Nacional do PCI. Detentoras da tradição, agentes culturais e investigadores uniram-se para ver este modo de cantar reconhecido como património cultural imaterial nacional.

¹⁹ Fizeram parte deste grupo Ana Managil, António Ventura, Helena Marinho, Joaquim Branco, João Valentim, Jorge Graça, Jorge Castro Ribeiro, Julieta Silva, Raquel Melo e Rui Madeira.

Um manifesto a favor do reconhecimento das mulheres como agentes na produção cultural

«Este canto é de mulheres!» foi a declaração subscrita por mais de trezentas e sessenta cantadeiras e cantadores reunidos em mesa-redonda, no Teatro Municipal Sá de Miranda, em Viana do Castelo, em março de 2020. Nesta mesa-redonda criaram a Associação de Canto a Vozes: «Fala de Mulheres» com o objetivo de assumir a salvaguarda, transmissão e divulgação do canto a vozes. Com esta declaração quiseram sublinhar o papel histórico das mulheres na cultura rural tradicional em Portugal,²⁰ um papel que foi ocultado nos processos de folclorização, e ter um papel ativo na proteção e governança deste património.

Para aquelas mulheres e homens que se organizaram em associação, a questão dos direitos de propriedade não surge – pelo menos por agora – em termos da apropriação comercial dos seus repertórios. Os direitos que reivindicam colocam-se noutra nível. Há um acordo tácito entre grupos que certas canções e repertórios pertencem a certas localidades ou comunidades locais. Este acordo tácito foi consolidado ao longo do século XX, num processo de objetificação cultural no qual folcloristas, etnógrafos e os próprios grupos folclóricos participaram. Essas mulheres e homens não contestam as apropriações locais, mas reivindicam também: o reconhecimento de que este repertório narra a longa história das mulheres por meio de vozes femininas; e a desocultação do papel das mulheres na construção de uma memória social que é de todos, independentemente da localidade onde se fazem ouvir.

Para um observador externo, esta proclamação pode ter pouca relevância, mas para as praticantes expressa a sua intenção de se verem reconhecidas e distinguidas. Consideram que assim o seu papel como agentes específicas na produção cultural pode ser desvelado e continuado, agora na governança das suas representações.

As medidas de contenção da pandemia Covid-19 impostas a partir de março de 2020 impediram manter a dinâmica desse processo. Apesar dessas restrições, detentoras desta tradição, agentes culturais e investigadores uniram-se para ver este modo de cantar reconhecido como património cultural imaterial nacional. A submissão do pedido foi feita no dia 11 de setembro de 2021, no auditório Jaime Gralheiro em S. Pedro do Sul.

O nosso papel neste processo

Na introdução ao recente segundo volume do livro *Transforming Ethnomusicology*, Beverley Diamond e Salwa Castelo-Branco sustentaram que não foi apenas a disciplina de Etnomusicologia

²⁰ As modas, cantigas ou cânticos são em si mesmas uma manifestação de património cultural imaterial, uma vez que rememoram os trabalhos agrícolas e as sociabilidades das mulheres que viveram na sociedade agrária tradicional. Incorporam também experiências coletivas da chegada do comboio, do trabalho nas minas de volfrâmio, da plantação da floresta, do quotidiano das mulheres, entre outras.

que se transformou, mas que os etnomusicólogos também contribuíram para a mudança social. Esta afirmação justifica, em parte, que um dos tópicos principais desse livro seja «repensar e ampliar as fronteiras da *praxis* etnomusicológica». Aquilo que define a *praxis*, segundo Beverley Diamond e Salwa Castelo-Branco, é «a conexão entre teorias que ajudam a explicar e conectar experiências, conhecimentos, situações ou fenómenos locais com as várias necessidades de ação no mundo real» (DIAMOND - CASTELO-BRANCO 2021).²¹ A *praxis* do grupo de pesquisa do projeto referido atrás esteve ancorada na literatura sobre sustentabilidade cultural e foi posta em prática através da promoção do diálogo e coexistência entre pesquisadores e interlocutores no campo de pesquisa. O diálogo, como refere Mary Hufford, «compromete reciprocidades que minam as distinções»²² (HUFFORD 2019, 23). A diferença estatutária entre cantadeiras, dirigentes de grupos e agentes culturais locais foi muito visível ao longo do processo de investigação. Nós agimos para fragilizar essa relação, ao promover o diálogo face a face em espaços públicos e ao estimular a construção de um terreno comum de interesses, conhecimento e afeto.

Em colaboração com as cantadeiras e os agentes culturais locais, organizámos encontros de coletivos e mesas-redondas abertas ao público, com a finalidade de falar sobre os interesses comuns e realizar o canto a vozes. Este formato misto de conversação e prática musical provou ser estimulante, dada a contínua e crescente participação de cantadeiras e audiências a contar e ouvir contar histórias, partilhar conhecimentos específicos e expor visões de mundo. Além disso, as mesas-redondas expuseram-nos, a nós pesquisadores, aos nossos objetivos, perante vastas audiências interessadas nesses assuntos. As mesas-redondas criaram um espaço regular para a conversa especializada sobre assuntos que, apesar de serem intensamente vividos pelas nossas interlocutoras, raramente eram objeto de verbalização ou discussão pública. A repetição desses momentos de coexistência entre cantadeiras, agentes locais e pesquisadores fez-nos sentir parte de um mesmo ecossistema. Criámos um sítio em linha para partilhar um arquivo digital com documentação histórica e de terreno,²³ realizámos documentários onde explorámos o discurso visual como recurso de comunicação e de divulgação desta prática musical dentro e fora de Portugal e, com este e outros artigos (PESTANA - PIEDADE 2023), procurámos repensar a história da etnografia e das políticas culturais em Portugal a partir do lugar de mulheres detentoras do saber cantar a vozes.

²¹ Tradução livre da autora das frases «rethink and extend the boundaries of praxis in ethnomusicology» e «The connection between theories that help to explain and connect local experiences, knowledges, situations, or phenomena with various needs for action in the real world» (DIAMOND - CASTELO-BRANCO 2021, 2 e 3).

²² Tradução livre da autora da frase «engages reciprocities that undermine class distinction» (HUFFORD 2019, 23).

²³ Pode ser consultado aqui <<http://ecomusic.web.ua.pt/canto-a-vozes-de-mulheres/>> (acedido em 1 de setembro de 2020).

Reflexões finais

As transformações que ocorreram ao longo do século XX no mundo rural ameaçaram a continuidade do canto a vozes de mulheres. A etnografia novecentista testemunhou esse risco e empenhou-se na sua documentação. Todavia, fê-lo transformando o que era um repertório/conhecimento ligado à ação dentro de uma comunidade, numa coleção inerte de peças de arquivo. Já o processo de folclorização implementado pelo regime ditatorial entre os anos 1930 e 1970, quase o excluiu das suas representações. De entre as múltiplas modalidades de canto a duas ou mais vozes que foi documentado pelos folcloristas e etnógrafos, apenas o cante alentejano foi incluído de modo reiterado nesse processo. A questão que eu pretendo sublinhar relativamente ao «desaparecimento» do canto a vozes de mulheres não se refere às consequências das transformações que ocorreram ao longo do século XX na sociedade rural onde, tradicionalmente, o canto de mulheres se fazia ouvir. Pelo contrário, refiro-me aos efeitos da invisibilização do canto polifónico de mulheres no contexto da folclorização do século XX decorrentes das próprias dinâmicas de revitalização.

Enquanto a região do Alentejo elegeu o cante alentejano cantado a duas vozes como significante da identidade regional, o Centro e Norte de Portugal elegeu grupos folclóricos, com um grupo de dança e instrumentos (o caso excepcional província do Douro Litoral acima descrito foi condicionado pela curta vigência das províncias administrativas). Com algumas exceções referidas atrás, o canto polifónico foi relegado a detentoras de tradições em comunidades isoladas, não conseguindo fazer-se ouvir dentro dos sistemas oficiais de produção do folclore.

Ao envolverem noções de diferença e limites sociais, os lugares construídos através da música organizam hierarquias que podem ser de ordem moral, estética, política, social e de género (STOKES 1997). Os estereótipos em torno do género feminino vigentes durante o Estado Novo (BRASÃO 1999) refletiram-se de um modo não homogéneo na prática musical tutelada pelos poderes instituídos desse período. A questão de género, durante o Estado Novo, assentou também numa discriminação social: enquanto às elites femininas foi concedido espaço social ao lado do regime, as mulheres que não auferiam desse estatuto social ficaram reféns «de um modelo feminino, passivo e familiarista» em torno da maternidade (AMÂNCIO 2008, 13). A interseção da condição de género com a condição social de muitas das cantadeiras reforçou a sua subordinação e a subalternidade das práticas culturais que veiculavam (MCCALL 2005; PESTANA - PIEDADE 2023).

A ocasião para se fazerem ouvir novamente e autonomamente como uma expressão de mulheres no espaço público da produção cultural em Portugal foi operacionalizada com o novo quadro conceptual do património cultural imaterial desenhado na Convenção da UNESCO de 2003. As cantadeiras definem agora estratégias de resiliência ao «desaparecimento» das suas práticas, nas quais nós, etnomusicólogos, também temos um papel.

Tenho presente os contributos de Valdimar Hafstein, em particular quando sustenta que [o património cultural imaterial] «transforma a relação das pessoas com as suas práticas [...]. Fá-lo apelando ao seu dever cívico e responsabilidade moral de manter um alinhamento particular entre o passado e o presente, no qual estão investidas fortes emoções e identidades. Nesse sentido, o património é uma tecnologia para atuar no social, dando origem a mudanças de comportamento»²⁴ (HAFSTEIN 2014, 55).

O enquadramento da UNESCO em torno da noção de património imaterial da humanidade está a proporcionar espaço para os grupos de cantadeiras darem uma nova funcionalidade comunitária e social ao repertório de competências musicais e sociais que detêm. Refiro-me a novas operacionalidades de um conhecimento que está ancorado numa memória social de longa duração que já não sendo excludente – seja da localidade vizinha, ou da região –, mantém um forte papel na coesão das comunidades em que se faz ouvir. Além dessas dimensões, no século XXI, o canto a vozes de mulheres justifica que as cantadeiras reivindiquem constituir-se como uma comunidade de prática e ter voz no recontar da história da música tradicional em Portugal a partir do seu lugar e da sua perspetiva. O canto a vozes constituiu-se, assim, como uma tecnologia para a transformar a sociedade. É neste compromisso que as cantadeiras e os cantadores zelam pela salvaguarda do saber fazer tradicional e exercem um papel de constante atualização do conhecimento e memória social em atos coletivos no espaço público.

Referências bibliográficas

- ALVES, Vera (2013), *Arte popular e nação no Estado Novo: A política folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional* (Lisboa, ICS)
- AMÂNCIO, Lígia (2008), «Feminismo em Portugal e os efeitos da ausência da história», in *Falar de mulheres história e historiografia*, dirigido por Zília Osório de Castro e João Esteves, coordenado por Mari Emília Stone, Ilda Soares de Abreu e António Ferreira de Sousa (Lisboa, Livros Horizonte), pp. 1-17
- APPADURAI, Arjun (1996), *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis, University of Minnesota Press)
- BRANCO, Jorge Freitas (2018), «Antifolclorismo», in *Dicionário dos Antis: A Cultura Portuguesa em Negativo* (Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda)
- BRANCO, Jorge Freitas e Luísa Tiago de OLIVEIRA (1994), *Ao encontro do povo II. A Coleção* (Lisboa, Celta Editora)

²⁴ Tradução livre do texto «transforms the relationship of people with their practices [...]. It does so by appealing to their civic duty and moral responsibility for maintaining a particular alignment between the past and the present, in which strong emotions and identities are invested. In this sense, heritage is a technology for acting on the social, giving rise to changed behavior» (HAFSTEIN 2014, 55).

- BRASÃO, Inês Paulo (1999), *Dons e disciplinas do corpo feminino: Os discursos sobre o corpo na história do Estado Novo* (Lisboa, Edição de ONG do Conselho Consultivo da Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres)
- CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan (1991), «A etnomusicologia, a política e acção culturais e a música tradicional: O caso de Portugal e as suas relações com Espanha e Países de Expressão Portuguesa», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 1, pp. 27-35
- CASTELO-BRANCO, José Neves e Maria João LIMA (2003), «Perfis dos grupos de música tradicional em Portugal em finais do século XX», in *Vozes do povo: A folclorização em Portugal*, coordenado por Salwa Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco (Lisboa, Celta Editora)
- CASTELO-BRANCO, Salwa e Jorge Freitas BRANCO (2003), «Introdução», in *Vozes do povo: A folclorização em Portugal*, coordenado por Salwa Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco (Lisboa, Celta Editora)
- CASTELO-BRANCO, Salwa e Jorge Freitas BRANCO (2010), «Folclorização», in *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, coordenado por Salwa Castelo-Branco (Lisboa, Círculo de Leitores), pp. 508-13
- CERTEAU, Michel de (1991), *L'Invention du quotidien* (Paris, Gallimard)
- CONDE, Idalina (2003), «Portugal em fim de século: Uma modernidade plural», in *Vozes do povo: A folclorização em Portugal*, coordenado por Salwa Castelo-Branco e Jorge de Freitas Branco (Lisboa, Celta), pp. 59-72
- COOLEY, Timothy, ed. (2019), *Cultural Sustainabilities* (Urbana - Chicago - Springfield, University of Illinois Press)
- DACIANO, Bertino (1950), «Nótulas histórico-etnográficas sobre o concelho de Cinfães», in *Cancioneiro de Cinfães* (Porto, Junta de Província do Douro Litoral), pp. 5-46
- DIAMOND, Beverly e Salwa CASTELO-BRANCO (2021), «Ethnomusicological Praxis: An Introduction», in *Transforming Ethnomusicology*, editado por Berverly Diamond e Salwa Castelo-Branco (Oxford, Oxford University Press), vol. II, pp. 1-25
- GIDDENS, Anthony (1998), *The Consequences of Modernity* (Cambridge, Polity Press and Blackwell Publishers Ltd.)
- HAFSTEIN, Valdimar (2014), «Protection as Dispossession: Government in the Vernacular», in *Heritage in Transit*, editado por Deborah Kapchan (Pennsylvania, University Press), pp. 25-57
- HUFFORD, Mary (2019), «Dialogues All the Way Down: Conversational Genres as Matrices of Cultural and Ecological Renewal», in *Cultural Sustainabilities*, editado por Timothy J. Cooley (Urbana - Chicago - Springfield, University of Illinois Press), pp. 19-31
- LEÇA, Armando (1922), *Da música portuguesa* (Porto, Lúmen)
- LEÇA, Armando (c. 1946), *Música popular portuguesa* (Porto, Domingos Barreira)
- LIMA, Maria João (2001), *A Brigada Victor Jara e a recriação de música tradicional portuguesa* (dissertação de mestrado, Universidade NOVA de Lisboa)
- LOPES-GRAÇA, Fernando (1973), *Disto e daquilo* (Chamusca, Edições Cosmos)
- MCCALL, Leslie (2005), «The Complexity of Intersectionality», *Journal of Women in Culture and Society*, 30/3, pp. 1771-800
- MORENO, Susana (2015), «Música, ecología y desarrollo sostenible en el nordeste transmontano», *TRANS Revista Transcultural de Música*, 19, pp. 1-14
- NETTL, Bruno (2005), *The Study of Ethnomusicology Thirty-one Issues and Concepts* (Urbana - Chicago, University of Illinois Press)
- PESTANA, Maria do Rosário (2008), «*À luz do Sol, ao pé da igreja*»: *A música na construção da província do Douro Litoral (1937-1959)* (tese de doutoramento, Universidade NOVA de Lisboa)

- PESTANA, Maria do Rosário (2009), «“*Voltar a casa e tocar de ouvido*”: *Música, ecologia e a ordem incerta do mundo*», in *Proceedings Performa '09* (Aveiro, Editora da Universidade de Aveiro)
- PESTANA, Maria do Rosário (2010), «Armando Leça», in *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, coordenado por Salwa Castelo-Branco (Lisboa, Círculo de Leitores)
- PESTANA, Maria do Rosário (2010), «Isabel Silvestre», in *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, coordenado por Salwa Castelo-Branco (Lisboa, Círculo de Leitores)
- PESTANA, Maria do Rosário (2019), *Utopias e outros lugares: Descoberta e compromisso na ação do maestro e etnógrafo Vergílio Pereira* (Lisboa, Edições Colibri)
- PESTANA, Maria do Rosário e Celina da PIEDADE (2023), «The Long Path Travelled by Female Polyphonic Singers to Reach the Folk Music Stage in Portugal», *Portuguese Studies Review* (special issue), 31/1, pp. 151-73
- PIMENTEL, Alberto (1905), *As alegres canções do Norte* (Lisboa, Livraria Viúva Tavares Cardoso)
- SAMPAIO, Gonçalo (1929), «Cantos populares do Minho», *Orfeu*, II, 22/4
- SAMPAIO, Gonçalo (1931), «Cantos populares minhotos a Nossa Senhora», in *Nossa Senhora nas suas imagens e no seu culto na Arquidiocese de Braga*, editado por Cônego Manuel Aguiar Barreiros (Braga, Of. Graf. da <Pax>), separata, pp. 1-24
- SAMPAIO, Gonçalo (1933), «Côro das maçadeiras», in «Homenagem a Martins Sarmento» (Guimarães, Sociedade Martins Sarmento), separata, pp. 355-59
- SARDO, Susana e Maria do Rosário PESTANA (2010), «Novas dinâmicas na representação do folclore», *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, coordenado por Salwa Castelo-Branco (Lisboa, Círculo de Leitores), pp. 1370-2
- SCHIPPERS, Huib (2015), «Applied Ethnomusicology and Intangible Cultural Heritage: Understanding “Ecosystems of Music” as a Tool for Sustainability», *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, editado por Svanibor Pettan e Jeff Tod Titon (Oxford, Oxford University Press), pp. 134-56
- SCHIPPERS, Huib e Catherine GRANT (2016), *Sustainable Futures for Music Cultures: An Ecological Perspective* (Oxford, Oxford University Press)
- SILVA, Augusto Santos (1994), *Tempos cruzados um estudo interpretativo da cultura popular* (Porto, Edições Afrontamento)
- STOKES, Martin (1997), «Introduction: Ethnicity, Identity and Music», in *Ethnicity, Identity and Music, The Musical Construction of Place* (Oxford, Berg), pp. 1- 27
- TITON, Jeff Todd (2009a), «Introduction», *The World of Music*, 51/1, pp. 7-13
- TITON, Jeff Todd (2009b), «Music and Sustainability: An Ecological Viewpoint», *The World of Music*, 51/1, pp. 119-38
- TITON, Jeff Tod (2015), «An Introduction to Applied Ethnomusicology», *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, editado por Svanibor Pettan e Jeff Tod Titon (Oxford, Oxford University Press), pp. 4-70
- TURINO, Thomas (2008), *Music as Social Life: The Politics of Participation* (Chicago – Londres, The University of Chicago Press)

Maria do Rosário Pestana é professora Auxiliar de Etnomusicologia na Universidade de Aveiro e integra o Instituto de Etnomusicologia Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md) do pólo da Universidade de Aveiro. É doutorada em Etnomusicologia pela Universidade Nova de Lisboa. Desenvolve trabalho de investigação sobre documentação de música de matriz rural, folclore e folclorização, música e emigração, música de expressão local e indústrias culturais. Coordenou projetos financiados por programas competitivos da Fundação para a Ciência e Tecnologia. As suas publicações incluem a coordenação editorial de livros e a edição de registos sonoros históricos. ORCID  <https://orcid.org/0000-0003-4446-3659>.

Recebido em | *Received* 20/03/2022

Aceite em | *Accepted* 20/02/2023

