

Jm LL

JOSÉ ALBERTO A. MORAIS SARDINHA

Advogado

Rua Serpa Pinto, 18 - 1º
2580-363 TORRES VEDRAS
Telefone 261 32 29 73 - Fax 261 31 49 80
moraisardinha-3884L@adv.os.pt
Responsabilidade Limitada

Reg. c/ A.R.

À

Direcção-Geral do
Património Cultural
Palácio Nacional da Ajuda
1349-021 Lisboa

V/ REF.: - Consulta pública para efeitos de inscrição do "Canto a vozes de mulheres" no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial.

- Nº. de Inventário:- PROC/0000000171

- Anúncio nº. 86/2023, publicado no Diário da República nº. 83/2023, Série II de 2023-04-28, pág. 82.

Torres Vedras, 9 de Junho de 2023

Exmos. Senhores:

Os meus respeitosos cumprimentos.

O signatário, José Alberto de Almeida Morais Sardinha, vem manifestar, no âmbito da consulta pública à candidatura referenciada em epígrafe, o seu desacordo a que na lista nacional do PCI seja incluída uma manifestação popular com o título de "canto a vozes de mulheres", em que se reivindica para as mulheres a exclusividade do canto polifónico tradicional, quando, na verdade, esse canto polifónico tem carácter misto, ou seja, era cantado, na sociedade agrária tradicional, por homens e mulheres sem qualquer distinção. Na sociedade rural, era um património e uma prática comum a

mulheres e homens que cantavam em conjunto a vozes nas mais variadas circunstâncias da sua vida, que adiante se concretizarão.

I

Importa começar por dizer que não se pretende retirar valor e importância às iniciativas que têm visado a recuperação dos cantares polifónicos que outrora eram entoados pelo povo rural na sua vivência espontânea, ou seja, inserido na sociedade agrária tradicional – o que é louvável e reúne o acordo de todos os que amam as nossas tradições populares.

Não se concorda nem aceita é que tais cantares polifónicos sejam classificados e inscritos como exclusivamente femininos, ou como um factor de identidade das mulheres, ou ainda como elemento da “desocultação” (seja lá o que isso for) do papel e como “definidor da sexualidade das mulheres” (!) no meio rural.

Não se aceita que esta tradição popular seja arvorada – falsamente, diga-se desde já – em símbolo do feminismo e campo para as “mulheres activistas” “lutarem externamente pelo reconhecimento da diferença cultural que as mulheres detêm”, como um “compromisso de género” – tudo palavras do texto de apresentação da candidatura.

E muito menos que o enquadramento sócio-musical que é feito se traduza numa falsificação grosseira de uma realidade completamente diferente da que nos é oferecida na proposta de inventariação.

II

A candidatura baseia-se fundamentalmente em grupos de formação recente (mesmo que integrando algumas mulheres de mais idade), ou seja, são grupos em contexto de folclorização (como os etnomusicólogos

portugueses decidiram chamar, um pouco equivocadamente, ao movimento de criação dos ranchos folclóricos), com as suas virtudes e os seus defeitos, que são conhecidos. Entre estes últimos, destaca-se a deturpação de muitos elementos das manifestações populares que pretendem representar em novos contextos, como por exemplo invenção de coreografias, de textos poéticos e até de temas musicais não tradicionalizados.

Mas há ainda outro aspecto negativo na acção dos ranchos folclóricos, que é a mitificação das manifestações populares, consideradas "muito antigas", "representativas das identidades locais", "oriundas de tempos imemoriais", "criadas pelo povo com a sua força telúrica" e outras pérolas que o estudo das mesmas vem desmentindo sistematicamente.

Acontece que é justamente este erro, entre outros, que está patente na candidatura em questão: pretende-se, contra toda a evidência, transformar um canto que é património colectivo, de todo um povo, num canto exclusivamente feminino, pelos vistos de criação própria e exclusiva das mulheres, de uso exclusivo das mulheres, vindo de muito longe nos séculos e definidor da identidade das mesmas mulheres...

Ora, identificar ou definir o canto popular polifónico como um canto de mulheres é, categoricamente, uma mistificação, *rectius* uma falsificação, e, além disso, uma tentativa de mitificação, *id est*, uma démarche para que se crie no espírito das pessoas, mesmo entre aquelas que estão envolvidas nesse processo de folclorização, a ideia, o mito, de que são as mulheres, quais heroínas pós-modernas do folclore e da tradição, as detentoras dessa forma popular de cantar a vozes.

A realidade desmente categoricamente essa construção ideológica.

III

Destaquemos algumas citações, extraídas do documento de apresentação da candidatura, que revelam a intenção feminista da mesma candidatura (títulos nossos, em alíneas).

A) – EXALTAÇÃO DO "CANTO POLIFÓNICO DE MULHERES"

- * - *"estes cantos de mulheres tiveram um papel central na sociedade rural agro-pastoril durante séculos até aos anos 80/90 do séc. XX"*
- * - *"o canto a vozes de mulheres narra a história pela voz e acção das mulheres"*
- * - *"um compromisso de género" (nas fontes orais)*

B) – DESOCULTAÇÕES E CONSPIRAÇÕES

- * - *"desocultação do papel das mulheres na produção cultural" – várias vezes ao longo do texto de candidatura*
- * - *"a fala (identificada, aliás erradamente, como canto polifónico feminino) foi um elemento definidor da sexualidade das mulheres".*

C) – O CANTO COMO LIDERANÇA SOCIAL DAS MULHERES

- * - *"oportunidade de assumirem papéis de liderança dentro dos grupos e das comunidades onde residem e pela oportunidade de se expressarem como um colectivo – as mulheres"*
- * - *"Mulheres activistas" que "lutam externamente pelo reconhecimento da diferença cultural que detêm".*

D) – EXCLUSIVIDADE FEMININA NO CANTO POLIFÓNICO

- * - *"o canto a vozes é competência de mulheres"*
- * - *"o canto a vozes de mulheres narra a história pela voz e acção das mulheres"*
- * - *"o quotidiano das mulheres"*
- * - *"as sociabilidades das mulheres"*
- * - *"os versos narram histórias de mulheres e dos seus quotidianos"*

IV

Pelos vistos, as autoras destas frases desconhecem as origens da polifonia. Pelos vistos também, perfilham a visão da criação musical por parte do povo como entidade mítica de capacidades portentosas, visão romântica hoje completamente abandonada.

Impõe-se, por isso, explicar sucintamente o que é, como nasceu e se desenvolveu a polifonia, cuja invenção Richard Hoppin, musicólogo americano e grande especialista em música medieval, classificou como sendo "sem dúvida o acontecimento mais significativo da história da música ocidental".

Polifonia é a emissão simultânea de sons musicais de diferentes alturas, em harmonia, ou seja, em consonância, sons que tanto podem ser produzidos por instrumentos como pela voz humana. No que diz respeito ao canto, fala-se correntemente no "cantar a vozes", significando que esse canto tem várias linhas, partes ou vozes (entenda-se, sobrepostas).

O canto gregoriano, mais conhecido vulgarmente por cantochão, resultou essencialmente do canto salmódico hebraico, cantado pelos primitivos cristãos, reformado, condensado ou coleccionado no séc. VI por S. Gregório

Magno e mais tarde consagrado pela preponderância do rito romano.

A música era naturalmente considerada uma forma superior de louvar a Deus e por isso a missa e os restantes ofícios litúrgicos integravam cânticos a que se procurava dar beleza e imprimir fervor religioso. Foi esta preocupação de embelezamento do canto litúrgico e de reforço do esplendor da própria liturgia que conduziu, pelo séc. IX (talvez até no séc. VIII), ao surgimento da primeira forma polifónica.

Tratou-se do *organum*, composto por duas vozes: além da melodia do cantochão, que é a voz principal (*vox principalis*), surgiu uma outra voz, consonante com aquela, a um intervalo de quarta inferior, mais tarde de quinta, em movimentos estritamente paralelos, mas começando e acabando em uníssono. A voz de cima cantava um tema de cantochão e a voz de baixo cantava uma quarta paralela.

Esta segunda voz, ou *vox organalis* (chamou-se organal a esta voz porque era um acompanhamento da linha principal, à maneira do órgão), era originariamente construída no estilo básico de nota contra nota. O *organum* organizou-se sobretudo a partir da sobreposição de duas melodias iguais, à distância dos referidos intervalos e em evolução paralela, a que se chamou contraponto, ao estilo de "nota contra nota" (*punctum contra punctum*). A consonância primitiva em *organum* veio também a tomar o nome de *discantus*.

Facilmente a voz principal era reproduzida à oitava inferior, pelo que o referido intervalo de quarta passava a corresponder a um intervalo de quinta em relação à nova oitava e, por volta do séc. XI, a quarta começou também a ser cantada uma oitava acima, pelo que, ocorrendo oitava superior do cantochão, começou a praticar-se intervalos verticais de quarta e de quinta.

No séc. XII surge o *organum* melismático, em que o *cantus firmus*, ou voz tenor (*vox tenens*, de *tenere* ou sustentar, posto que sustenta o canto com notas longas) canta em notas longas, ao passo que a *vox organalis* se desenvolve acima, em notas mais curtas e rápidas, fazendo melismas. Foi

definitivamente com o surgimento deste *organum* melismático que a voz organal passou a correr acima da voz principal. A Schola Cantorum de Paris cultivou e elevou a formas mais perfeitas e complexas esta solução polifónica, levando o *organum* a atingir, no séc. XIII, o auge da sua formulação.

Não tem aqui cabimento desenvolvermos toda a evolução das formas polifónicas, passando pelo *conductus* e pelo motete, pela Ars Antiqua e a Ars Nova, até às formas polifónicas renascentistas *alla cappella*, que atingiram o seu máximo esplendor com Orlando di Lasso, Palestrina, Josquin des Prés e Victoria.

Não obstante, é importante lembrar, para a seara que nos ocupa – a música polifónica popular - que foi a música renascentista que consagrou o chamado acorde perfeito, constituído pela consonância de terceiras e quintas, afinal o acorde base na maior parte da nossa polifonia popular na tradição minhota e beiraltina. E foi também na Renascença que começou a transição, no tratamento melódico, do sistema modal para o tonal.

Em suma, o nascimento e desenvolvimento da polifonia vocal foi obra dos melhores músicos e compositores que, ao serviço da Igreja, a partir da salmodia hebraica e depois do cantochão, estudaram, criaram e fizeram evoluir a arte musical ao longo de séculos. A sua evolução foi um processo prolongado, que nasceu a partir do estudo e do fervor religioso de monges devotos e dedicados ao culto e à música, e de difícil elaboração, que exigiu esforço e conhecimento. Pelas suas qualidades musicais, pelo seu trabalho, pela sua cultura, pelo seu talento, produziram a melhor música do seu tempo.

Toda esta evolução exigiu séculos de estudo, aperfeiçoamento e prática vocal. Por isso, a construção histórica da polifonia, dada a sua complexidade, não podia nunca ser obra do acaso, ou mesmo de gente impreparada, desconhecedora da Música e das suas regras. O povo é uma entidade abstracta. Nunca estudou nem criou música, porque a criação colectiva é um mito – v. "Criação Popular", em Enciclopédia das Tradições

Populares, de José Alberto Sardinha, em www.terramater.pt.

Assim, de início a partir dos conventos disseminados pelo país e depois através do clero secular, a Igreja terá cultivado as variadas formas de polifonia, consoante a sua evolução histórica, até aos nossos dias. Nos conventos, o povo ouvia os frades e as freiras cantando a vozes e assimilava assim a construção polifónica.

Além disso, o povo recebeu ensinamento da polifonia pelos sacerdotes das suas paróquias, concretamente através da formação de capelas locais (corais de paroquianos para acompanhamento da missa e demais ofícios), ensaiadas sobretudo para as grandes solenidades religiosas do ano (Natividade, Quaresma e Semana Santa, Páscoa, festas locais), mas também para a liturgia comum.

O povo que cantava nessas ocasiões litúrgicas com a capela (coro) da sua paróquia transportou de seguida para os cantos profanos (nos campos, nos trabalhos, nos serões) a estrutura polifónica assim aprendida no culto religioso. Trata-se da aplicação de uma técnica de origem erudita (as formas de fazer polifonia vocal) a uma prática popular.

As ocasiões que proporcionavam a aplicação ou adaptação das fórmulas polifónicas aprendidas nos coros de igreja aos cantares profanos, eram os grandes ajuntamentos dos trabalhos agrícolas (sachas do milho, segadas do centeio, malhadas do pão, mondas do trigo, apanha da azeitona, vindimas, etc.), bem como as desfolhadas, os serões ou seroadas de Inverno.

Tal como é impossível que a polifonia tenha sido criada espontaneamente pelo povo, assim as mulheres, como corpo social, constituem também uma entidade colectiva e abstracta, e, como tal, insusceptível de criar música, ou de formar vozes em consonância de forma espontânea, não ensinada, *ex nihilo*.

Nunca ninguém viu as mulheres todas juntas (aliás, uma abstracção que, como tal, não existe na realidade) a criarem música ou a criarem novas

formas de conjugar sons na vertical. Não viu, nem verá, porque isso não existe.

Para melhor compreensão de todo este tema da história da polifonia, junta-se em anexo um excerto sobre a polifonia popular, de nossa autoria, do livro "Fundão – memória, tradição e música", no prelo (autores: José Alberto Sardinha e David Amaral de Brito).

V

E) – "REFERÊNCIAS" (SIC, NO PLURAL) HISTÓRICAS

* - " *existem referências a esta expressão vocal colectiva datadas do séc. XVII*"

Vejamos se esta afirmação é verdadeira.

O texto da candidatura alude a um escrito do Marquês de Montebelo (1660, citado por Alberto Pimentel em *As alegres canções do norte*, p. 34), em que ele faz referência à presença de raparigas que, na região do Minho, cantavam na rua em coro, impressionando com as suas vozes os forasteiros que por ali passavam: *sucede muchas veces a los forasteiros que pasan por las calles, particularmente em las tardes del Verano, parar y suspenderse, escuchando los tonos que a coros cantan, com fugas y repeticiones, las moçuelas, que para exercitar la labor de que viven les es permitido, por tomar el fresco, hacerlo en la calle.*

Aponta-se a existência de dois erros grosseiros neste particular. E o primeiro vem a ser que não existem várias referências a este tipo de canto feminino desde o séc. XVII, mas apenas uma, justamente a do texto do Marquês de Montebelo.

O segundo erro é ainda mais grave porque, noutra parte, o requerimento da candidatura afirma mesmo que na narrativa de viagem de

Montebelo (1660), há referências a grupos de mulheres a cantar polifonias (sublinhado nosso) nos campos.

Todavia, não é isso, literalmente não é isso, o que diz o texto do Marquês de Montebelo, como se vê do excerto supra. Do que nos fala este escrito seiscentista é de moçoilas cantando em coro ao ar livre. Em nenhum lado se fala ou se deduz que ele esteja falando de corais polifônicos.

Como tal não pode ser entendida a expressão *fugas y repeticiones* que tem aqui um sentido de imitações e repetições.

A palavra *tonos* não pode, também ela, significar vozes ou linhas polifônicas.

Vejamos porquê:

O *Diccionario Técnico de Música*, de Felipe Pedrell, 1894, apresenta para a palavra "tono" várias acepções, mas nenhuma significando canto ou cantar a vozes. Aliás, em espanhol, é o termo *vozes* que expressa o significado das várias vozes ou linhas da escrita polifônica. Para a rubrica "tono", o musicólogo espanhol dá o significado de tonalidade (maior, menor), o de som. E também escreve: "Dábase el siglo pasado (séc. XVIII) la palabra tono a la composición vocal inspirada em uma canción métrica para la música, compuesta de varias coplas".

O Dicionário de Música de Tomás Borba e Lopes Graça ensina-nos que "tono" era um termo português antigo e que a sua evolução fonética conduziu à palavra "tom".

O Dicionário Musical de Ernesto Vieira revela-nos que a voz "tono" ainda se encontrava em uso entre nós em 1890, data da sua edição, e tinha o seguinte significado: "Trecho de música vocal, ária, canção, etc. O mesmo que toada".

Podemos assim traduzir tranquilamente o texto do Marquês de Montebelo: quando escreve que os forasteiros paravam "escuchando los tonos que a coros cantan las moçuelas", está a referir-se às "canções (toadas,

toadilhas) que as moçoilas cantavam em coro". Polifonia aqui? Nem sinal.

VI

* - "em documentação do século XX é referida por vezes a presença de homens, sempre integrados em grupos mistos, sendo que, ao contrário das mulheres, a sua participação surge circunscrita a uma voz (durante o trabalho de campo realizado, foi recordado um cantador homem na voz que faz uma terceira acima da voz inicial). Desconhece-se por que razão se deu a substituição de grupos de mulheres por grupos mistos. Provavelmente aconteceu por influência dos grupos folclóricos". Noutra frase: "(...) "as mulheres (nas últimas décadas, por vezes, com a participação de homens na voz mais grave)"

Repare-se na viciação do silogismo (que, aliás, nem o chega a ser porque a conclusão não está contida nas premissas): a premissa é a "substituição de grupos de mulheres por grupos mistos". Dá-se como assente que "antigamente" (decerto quando tudo era puro e genuíno, ou nos tempos do matriarcado...) só as mulheres cantavam a vozes – premissa falsa. A outra premissa, igualmente falsa, é que a substituição de grupos de mulheres por grupos mistos foi operada "nas últimas décadas". No meio desta trapalhada argumentativa, a conclusão só pode ser falsa, mesmo que aventada como conjectura: se calhar, os responsáveis foram os "ranchos folclóricos", lançando-se simultaneamente a suspeita sobre a legitimidade dessa "substituição" visto que os ranchos folclóricos são habitualmente apontados como responsáveis por inúmeras deturpações das tradições populares...

VII

* - *"os versos narram histórias de mulheres e dos seus quotidianos"*

* - *"o canto a vozes de mulheres narra a história pela voz e acção das mulheres"*

Comentário: o canto polifónico não narra absolutamente nada. Estamos perante uma poesia lírica e não narrativa. Os poemas narrativos são de outra natureza: romances tradicionais, heróicos, novelescos e romances de cordel. Esta é uma distinção clara no domínio da literatura oral e não deixa margens para erros, como este.

VIII

* - *"Estudos recentes revelam que na sociedade agrária tradicional, a voz cantada, comumente designada por fala, foi um elemento definidor da sexualidade das mulheres".*

Um dislate deste calibre desvaloriza irreversivelmente uma candidatura a património imaterial e não merece grande gasto de argumentação. Desfrutemos antes o lado anedótico da coisa. Não sem deixarmos de comentar que os tais estudos recentes, tal como vem escrito, vieram revelar ao mundo esta coisa espantosa: na sociedade rural tradicional, qualquer "voz cantada" serve para definir a sexualidade das mulheres, mesmo que, pelos vistos, seja masculina (!).

Ou seja: quando um homem produzia uma voz cantada, i. e., quando um homem cantava (fosse a solo nos trabalhos do campo, fosse no canto ao desafio, fosse integrando os corais polifónicos – quer os masculinos, quer os mistos -, fosse entoando o pregão das almas, fosse na apanha da azeitona, fosse a cantar no arraial das romarias, fosse no Regrar dos Passos, fosse nos cantares de Janeiras, fosse nos cantos de Reis, fosse nos cânticos

religiosos tradicionais extra-litúrgicos, fosse nos bailes populares, fosse a cantar romances de cordel nos intervalos dos bailes populares, fosse nos peditórios para as Almas do Purgatório de terra em terra durante o mês de Janeiro, fosse o ceguinho a cantar canções de folhetos, fosse nas desfolhadas, fossem os devotos cantando as Almas Santas na sub-região do Pinhal, etc., etc., etc.) estava afinal... a contribuir para a definição da sexualidade das mulheres!... Simplesmente fantástico!

E mesmo que a expressão "voz cantada" esteja utilizada como sinónimo de "fala" e esta como sinónimo de polifonia de mulheres (tudo errado, note-se, como adiante se verá), ainda assim a asserção não deixará de ser ridícula.

IX

* - *"Mulheres activistas" que "lutam externamente pelo reconhecimento da diferença cultural que detêm".*

Por que razão este movimento de activistas pelo canto feminino não estendeu o seu raio de acção, o seu activismo, ao Alentejo, onde há hoje numerosos grupos de mulheres cantando a vozes, constituídos também no contexto da folclorização?

Obviamente porque aí seria muito mais difícil, digamos impossível, reivindicar a exclusividade das mulheres no canto polifónico dessa província. E, no entanto, o fenómeno é o mesmo: nem o cante alentejano era, no seu contexto tradicional, exclusivamente masculino, nem o canto polifónico acima do Tejo era, na vivência espontânea da sociedade rural, exclusivamente feminino.

Na verdade, tanto num caso como no outro, eram cantos mistos!

Assim, é tão errado dizer que a polifonia alentejana é privativa dos homens, como pretender que o canto polifónico do Norte é uma "fala de

mulheres”.

X

Contrariamente à teoria subjacente – e expressa – na candidatura, muitas das fotografias que são juntas mostram a presença dos homens nestes corais polifónicos. Exs.: o Grupo de Cantares de Carvalhal de Vermilhas apresenta-se com 7 mulheres, 7 homens e duas meninas (aliás, estive em Vermilhas a gravar homens e mulheres em 1975, entre estes o Tio Zé do Terreiro, figura local que tinha sido o dirigente e o entusiasta do rancho folclórico local, na altura inactivo); o Grupo de Cantares de Figueiredo de Alva, com muitos homens; as Cantadeiras de Bustarenga, com três homens pelo menos, tanto quanto é possível visionar; as Cantadeiras do Vale do Neiva com seis homens; o Grupo de Cantares do Rancho Folclórico de S. João da Serra, com muitos homens.

Outro exemplo vem-nos do grupo de Manhouce, hoje só com mulheres, mas gravado por Armando Leça em 1939 em coro misto. O mestre do grupo coral era, como toda a gente sabe, o Sr. António Lourenço da Silva e não consta que quando ele e os outros homens de Manhouce cantavam estivessem a contribuir para a definição da sexualidade das mulheres!

É já que o Grupo de Cantares de Manhouce é frequentemente indicado como exemplo do cantar a vozes das mulheres, convém lembrar que as capas dos LPs. gravados por esse grupo confirmam inteiramente a composição mista desse grupo, pois aí estão retratados mulheres e homens, estes por sinal em grande número, entre os quais o referido António Lourenço da Silva, seu mentor espiritual e dirigente. Só um exemplo: o disco vinil intitulado “Aboio”, de 1984, traz uma fotografia em que são visíveis onze mulheres, entre as quais a conhecida Isabel Silvestre, e nove homens, entre os quais António Lourenço da Silva.

Por seu lado, Virgílio Pereira, nos três famosos cancioneiros que recolheu nos concelhos de Arouca, Cinfães e Resende, refere expressamente que nos corais em fabordão registados no extremo leste do maciço de Fuste, a voz mais grave – o baixão – é mista, e que em Regoufe chamam "modas" aos corais a três vozes, com a inferior reforçada por vozes masculinas.

Concretamente no *Cancioneiro de Resende*, Virgílio Pereira mostra-nos, de entre as 22 fotografias dos seus informantes, seis delas que incluem figuras masculinas.

Do nosso espólio fotográfico, coleccionado ao longo de cinquenta anos de pesquisas pelas aldeias de todo o país, juntamos dez fotografias tiradas nas regiões que a candidatura aponta como depositárias do canto polifónico de mulheres – Minho e região de Lafões, dos anos 70 e uma do princípio dos anos 80. Em todas elas é visível a presença de homens cantando com as mulheres...

XI

F) – O CULTO DO MISTÉRIO

"Desconhece-se a origem deste canto. Alguns estudiosos colocam a hipótese de terem origem eclesiástica (Bonito 1959) e anterior ao séc. XVII (Sampaio 1940). Todavia, em narrativas de viagens há referências a grupos de mulheres a cantar polifonias nos campos (Montebelo, 1660)"

"Desconhece-se a origem das cantadas, cantaraços, cantaréus, cantarolas, cantedos, cantigas, cantigas em lote, cantorias, cramóis, modas de campo, ou ternos, designados agora canto a vozes de mulheres. A questão da

origem deste canto não tem uma resposta, apenas se desenham hipóteses. As polifonias de mulheres podem ser uma criação num determinado local, mas podem também ser a adaptação de cantos ouvidos noutra lugar. Elas foram criadas pelas cantadeiras ou recriadas por elas de modo original, sendo esta transformação livre que determina todo o seu interesse sobretudo para o agenciamento e registo das vozes”.

É deveras estranho o desconhecimento de uma matéria tão simples e tão evidente. Lembra-se o que acima ficou dito e remete-se para o excerto do livro “Fundão – memória, tradição e música”, junto em anexo – e para a vasta bibliografia que se tem debruçado com rigor sobre a matéria.

Alguém viu alguma vez o povo todo junto a elaborar uma composição musical?

Alguém viu alguma vez as mulheres do povo, todas juntas, a criar música?

É óbvio que não. Não viu, nem verá, porque tal coisa não existe. A criação colectiva é um mito.

A ausência de resposta para certas questões, por vezes bastante simples, é um fenómeno que se pode designar pelo culto do mistério. E, por estranho que pareça, o culto do mistério rende, sobretudo no domínio das *soi-disants* ciências sociais.

A guitarra portuguesa é inglesa? Não se sabe. O cante alentejano tem origem árabe? Não se sabe. O cavaquinho nasceu em Braga? E foi de parto natural, ou de cesariana? O fado é uma música urbana? Donde vem o “canto polifónico de mulheres”? Da névoa dos tempos? Do fundo dos séculos? Do Paleolítico?

É tudo um grande mistério!...

Elaboram-se teorias, mesmo as mais extravagantes, escrevem-se teses, fazem-se doutoramentos, apresentam-se projectos que os contribuintes

pagam, tudo para decifrar tão magnos mistérios...

Mas o mistério, teimoso, resiste e permanece.

Toca a fazer novos estudos e novos projectos, sempre a bem do povo, da ciência e da cultura.

E, por fim, para rematar, abra-se uma candidatura a património cultural imaterial.

O objectivo é claro: obter uma chancela oficial de património imaterial, um carimbo de autenticidade para verdadeiros mitos urbanos criados por ideólogos completamente desligados da realidade rural e desconhecedores desta vivência.

O mistério não desaparecerá, mas pelo menos o assunto passa a ter honras de panteão nacional.

XII

No texto da candidatura cita-se o livro *Os Cantares Polifónicos do Baixo Minho*, de Ana Maria Azevedo e salienta-se que nessa sua pesquisa colheu 77 trechos polifónicos, como se isso atribuisse às suas opiniões auras de infalibilidade. Lembre-se que se trata da presidente da associação cultural "Canto a vozes – fala de mulheres", que subscreve a candidatura em análise.

Convirá, antes de mais, esclarecer que é a própria autora que fala em "juntar o número suficiente de mulheres que soubessem executar as várias vozes" (pág. 15); "conseguir contactos com algumas das mulheres que eventualmente iriam ser as informantes (pág. 17); ou "foi necessário juntar cinco a seis mulheres" (pág. 35).

Ora, se não convocou homens, obviamente que a sua colheita só possui corais femininos. Quem vai apanhar limões, não traz laranjas.

Por outro lado, somos forçados a deixar consignado o seguinte: o

signatário destas linhas, ao longo de mais de cinquenta anos de recolhas musicais por todos os recantos do país, possui em seu arquivo sonoro muitas largas centenas de cantos polifónicos, e da parte dos milhares de informantes com que teve contacto e convívio, nunca detectou o mínimo sinal de que considerassem o canto polifónico como exclusivamente feminino. Bem pelo contrário:

Esse acervo de cantares polifónicos foi por nós reunido em todas as províncias exceptuando o Ribatejo. Falamos de canto a vozes reais e não simplesmente à oitava – e todos com boa qualidade musical e interpretativa.

A sua revelação pública integral, prevista para um estudo específico sobre a matéria, pulverizará qualquer tentativa de defraudar os portugueses com teorias feministas completamente fantasiosas. Citamos um caso importante, que demonstra que também no norte do país os homens cantam – e bem – a vozes: em Arcas, concelho de Macedo de Cavaleiros, gravámos em 1983 uma Moda dos Caretos cantada a quatro vozes, todas masculinas (¹).

Citamos também vários corais mistos que demos a público na antologia *Recolhas Musicais da Tradição Oral* (ed. 1982): no concelho de Vouzela, Cambra, Vermilhas, Cambarinho e Alcofra (aqui canto polifónico exclusivamente masculino); do concelho de Sever do Vouga: Rocas e Talhadas; do concelho do Fundão, Barroca; concelho de Barcelos: Aguiar; concelho de Moura: Safara. Juntamos algumas fotografias para documentar a presença de homens nestes cantares.

E podemos até informar um facto curioso e importante, a respeito do canto polifónico intitulado “Ribeira”, transcrito a p. 199 do livro de Ana Maria Azevedo, colhido em Covide, também transcrito por Gonçalo Sampaio no seu

¹ - O coro polifónico é exclusivamente masculino, obviamente porque os caretos são rapazes. O exemplar encontra-se dado a público na Faixa 14 do CD 2 (Trás-os-Montes) da nossa obra *Portugal – Raízes Musicais*.

Cancioneiro Minhoto, também gravado por Armando Leça em Besteiros, Amares e ainda gravado por nós no concelho do Fundão ("No cabeço do outeiro", de Bogas de Baixo, com a mesma melodia, com outra letra). Pois bem: este canto polifónico foi gravado também por nós no concelho de Amarante, a duas vozes masculinas com acompanhamento de cordas.

Só no aro concelhio do Fundão gravámos cerca de uma centena de cantos polifónicos, nas seguintes aldeias: Souto da Casa, Alcaide, Soalheira, Aldeia de Joanes, Castelo Novo, Silvares, Donas, Barroca, Alpedrinha. Desta exaustiva pesquisa no terreno, que vem desde os anos 70 até ao presente, seleccionámos, para os CDs, que vão acompanhar o livro "Fundão – memória, tradição e música" (no prelo, em co-autoria com David Amaral de Brito), o número de 73 exemplares polifónicos (não contamos aqui os coros só à oitava), de que grande parte são trechos musicais mistos (com vozes masculinas e femininas) e ainda, de entre estes, muitos em que os homens não se limitam a fazer a melodia ao grave, mas antes fazendo outras vozes reais com as mulheres (v. g., Aldeia de Joanes, Souto da Casa), ou mesmo desacompanhados delas (Alcaide, Castelo Novo).

Seria impossível enumerar e analisar aqui e agora toda a variedade de cantos polifónicos mistos que o autor destas linhas registou por esse país fora, nomeadamente nas regiões que nos são apresentadas na candidatura como detentoras do cantar a vozes "de mulheres". Referimo-nos à região de Lafões nos anos 70 e 80 (aros concelhos de S. Pedro do Sul, Vouzela, Oliveira de Frades), bem como a Sever do Vouga, Castelo de Paiva, Ovar, Santa Maria da Feira, Arouca, Vale de Cambra, Cinfães, Castro Daire, Tondela e Viseu.

Referimo-nos também às aldeias dos territórios concelhos de Marco de Canaveses, Amarante, Penafiel, Felgueiras, Guimarães, Braga, Barcelos, Esposende, Póvoa de Lanhoso, Amares, Terras do Bouro, Vieira do Minho, Vila Verde, Ponte da Barca, Ponte de Lima, Viana do Castelo, Caminha, Valença, Paredes de Coura, Arcos de Valdevez, Miranda do Douro, Mirandela,

Macedo de Cavaleiros, Fundão, Covilhã.

Ressalve-se que em muitas aldeias destes concelhos as nossas gravações incluíram apenas mulheres, mas por meras vicissitudes da recolha no terreno.

Mas de entre os milhares de pessoas rurais com quem convivemos e entrevistámos ao longo destes cinquenta anos de pesquisa nas aldeias, nunca nenhuma nos referiu exclusividade das mulheres no canto polifónico, nem pretensões de expressão feminista nesses cantares. Pelo contrário, toda a gente nos transmitiu, com a maior naturalidade, que cantava a vozes quem queria e quem quisesse, sem distinção entre homens e mulheres. Sem embargo, naturalmente, de as mulheres cantarem mais e melhor do que os homens – facto inquestionável –, e isto tanto nos cânticos religiosos tradicionais, como nos cantares do campo, *maxime* em certos trabalhos só por elas executados, como era o caso das sachas do milho, ou do tratamento do linho.

Por ser, segundo se conclui do texto da candidatura, a fonte inspiradora do feminismo que dele transparece e também da própria associação sua subscritora, e porque, além disso, muitos dos argumentos, - errados, diga-se - da candidatura se contêm também no livro, continuemos a analisar a obra *Os Cantares Polifónicos do Baixo Minho*, da autoria de Ana Maria Azevedo.

A págs. 28, escreve esta autora: *"Atente-se agora nas cantadeiras. Nas igrejas, durante o culto e nas cerimónias exteriores, são quase sempre as mulheres que cantam, secundadas por vezes por alguns homens; de igual modo, os cantos populares de tema religioso ou para-religioso estão também a cargo das mulheres, podendo ser acompanhadas por homens. Mesmo que se organizem grupos mistos, as mulheres estão sempre em maioria e são elas que fazem as diferentes vozes e que lideram o canto. (...) Pelos caminhos, nas idas para as romarias ou para o trabalho, durante as fainas agrícolas ou nos serões, são de novo as vozes femininas que se fazem ouvir, por vezes acompanhadas*

por alguns homens, estes geralmente na voz de baixo".

Repare-se que a autora não nega a participação dos homens nos corais polifónicos. Este reconhecimento é importante para as questões que se seguem.

Até aqui, estamos, pois, de acordo, porquanto o signatário não questiona que nesses cantos polifónicos as mulheres estão sempre em maioria e que cantam até melhor que os homens – isso é inegável. Mas não é isso que está em causa. O que se discute é a exclusividade da presença das vozes femininas na polifonia popular, é a identificação do canto popular a vozes com a condição feminina.

Ninguém em seu perfeito juízo defende a "tese (?) da subalternidade" das mulheres, nem a sua "total dependência em relação ao homem" (p. 31). Esta "tese", de que se não conhece nenhum rastro, não passa de um mito, uma teoria da conspiração completamente inventada.

E já agora: se a autora – e o próprio texto da candidatura – reconhecem a participação dos homens nos cantares polifónicos, mesmo que com caráter esporádico ("às vezes"), ainda ninguém colocou esta pergunta tão simples: por que raio de razão é que, sendo o canto em questão, como pretendem, uma expressão da identidade feminina, um canto exclusivo das mulheres, ele também incluía homens? O que é que estão ali a fazer esses homens, mesmo que só "por vezes"?

Mas há mais: a referência ao "por vezes" surge na candidatura associada à referência temporal que indica "nas últimas décadas".

Ou seja: pretende-se fazer crer que a participação esporádica dos homens nos cantos polifónicos populares só surgiu "nas últimas décadas".

E que terá surgido pela mão dos ranchos folclóricos.

Nada de mais falso.

A alusão, esporádica e envergonhada, ao facto de "por vezes" também se integrarem nos corais femininos algumas vozes masculinas na voz

grave, não invalida o essencial da proposta: fazer passar como feminina uma manifestação musical que, no ambiente espontâneo da sociedade agrária tradicional, não "pertencia" a nenhum dos sexos, antes era cantada indiferentemente por homens e mulheres consoante as circunstâncias do momento, maioritariamente em coral misto.

Mas Ana Maria Azevedo não se fica por aqui. Na ânsia de mostrar referências poéticas às "moças, às raparigas que cantam" (p. 29), reproduz duas quadras que são efectivamente dirigidas às moças, mas que saem notoriamente da boca de um cantador masculino!

O mesmo acontecia, aliás, com as cantigas de amigo da lírica galaico-portuguesa, que procuravam traduzir os estados de alma e os sentimentos das raparigas solteiras, mas que eram da autoria de jograis... masculinos.

Depois, a p. 41, rebatendo a tese litúrgica defendida por Virgílio Pereira, escreve a mesma autora com toda a candura e falta de conhecimentos sobre a matéria em que se aventura: *"Como se compreende que o canto gregoriano, executado só por homens, monódico, austero e rico de fervor místico, desse origem a cantares a duas, três e quatro vozes, executados por mulheres, ricos em lirismo? É com certeza porque o povo possuía o seu substracto musical (...)".*

De uma penada, remete-nos para o cântico religioso monódico anterior ao séc. VIII, ignora o nascimento e o desenvolvimento da polifonia desde então até à Renascença e aos nossos dias, ignora que também as freiras cantavam a vozes, ignora como se processou a transposição das fórmulas polifónicas para os cantares populares através do canto polifónico das catedrais e das igrejas e revela iniludivelmente que perfilha a teoria do povo como criador de música.

Povo que, obviamente, ela nunca viu, nem verá, todo junto a compor música.

Azevedo

Este livro merece uma análise e uma crítica mais aprofundada, mas não é este o local adequado.

Mas, por agora, não podemos deixar de salientar as incongruências em que cai a autora, importantes para o caso *sub judice* por terem reflexo no texto da candidatura em análise.

Por um lado, afirma que "na sociedade rural do Baixo Minho a mulher desempenha um papel determinante no funcionamento das relações da comunidade", que ela tem "força e poder" (p. 23), que é ela, com a sua memória, "a guardiã da tradição", que a mulher tem "autoridade e prestígio" (p. 31), que a sua afirmação se fazia pelo seu trabalho, pelas suas qualidades, mas "também através dos seus cantares colectivos" (p. 47) e que os cantares ocupavam um lugar de apreço e que "as boas cantadeiras eram muito requisitadas pelos patrões e muito consideradas por todos" (p. 49).

Mas, por outro lado, vem agora a candidatura, apresentada pela associação cultural de que é presidente a autora em questão, falar-nos de "desocultação do papel da mulher" (parecendo que afinal é o actual reconhecimento do cantar a vozes das mulheres, que lhes veio conferir um estatuto de importância na sociedade tradicional, o qual, pelos vistos, estava oculto até agora), que o canto a vozes é "uma oportunidade de as mulheres assumirem papéis de liderança dentro dos grupos e das comunidades onde residem" (parecendo que, afinal, não detinham esse reconhecimento social nas comunidades rurais de antigamente), que o canto a vozes reflecte "o quotidiano das mulheres" e é um "modo de representação e reconhecimento das mulheres" (que, pelos vistos, não existia, na sociedade agrária tradicional...).

Mas o mais importante – e mais grave, diga-se – vem a págs. 52 e 53, quando Ana Maria Azevedo reproduz as perguntas que dirigiu às suas entrevistadas, as informantes que para ela cantaram, e as respostas que elas lhes deram.

À pergunta "Os homens também cantavam?", a resposta, da lavra

da autora, é – pasme-se – a seguinte: *“Esta foi uma questão difícil de aclarar, pois as respostas variavam e por vezes contradiziam-se. Apesar de, numa primeira abordagem, quase todas as informantes afirmarem que os homens também cantavam, posteriormente, postas a reflectir sobre o facto de, afinal, não aparecer nenhum homem capaz de as acompanhar, concluíam que eles cantavam outras coisas que não estes cantares polifónicos”*.

Ou seja:

- 1.- quase todas as entrevistadas afirmaram que os homens também cantavam;
- 2.- posteriormente, as informantes foram “postas a reflectir”, obviamente por iniciativa da sua interlocutora;
- 3.- após essa “reflexão”, elas concluíam inevitavelmente que, afinal, os homens não cantavam nos corais polifónicos.

Não há dúvidas de que a entrevistadora conduziu as entrevistadas a darem uma resposta final diferente da inicial. É a própria autora que, despreocupadamente, candidamente, o confessa!

Fantástico exemplo de investigação, este!

Não se importando com o que ela própria escreveu ao reconhecer a presença das vozes masculinas, ainda que esporádica, nos corais polifónicos, a investigadora questiona as respostas das entrevistadas e leva-as a negarem que os homens também participassem nesses corais.

Enfim, condutas e contradições sem importância quando as informantes acabam por dizer o que convém às ideias pré-concebidas da investigadora.

E volta a lembrar-se que esta é a presidente da associação cultural subscritora da candidatura, ou seja, a sua principal responsável.

G) – OUTROS ERROS

A candidatura reproduz capciosamente uma afirmação de Armando Leça, proferida em 1922: “no extinto concelho de Lafões rareia a voz masculina se bem que a ouvisse ajuntada a um coro de velhas serranas”.

Acontece que notoriamente esta afirmação veio a ser ultrapassada pela investigação posterior do próprio Leça, como é fácil verificar a partir das recolhas musicais que realizou em 1939 no âmbito das Comemorações dos Centenários ⁽²⁾. Essas recolhas demonstram inequivocamente a presença de vozes masculinas em numerosos cantos polifónicos então registados, que é forçoso lembrar para desmentir afirmações precipitadas ou enganadoras.

Enunciemos, pois, os locais onde Armando Leça registou corais mistos a vozes (mesmo que os homens executem apenas a oitava da melodia, o coro interpreta várias linhas): Constantim, Miranda do Douro (Margaridinha moleira, Querida Júlia, Para rundar de noite); Espiciosa, Miranda do Douro (Manhã de S. João, Loa a Santo António, Primavera); Bucos, Cabeceiras de Basto (Barquerinho, Alecrim, Que t'importa a minha saia, Nesta terra não há rosas, Repl-plu); Póvoa de Lanhoso (Trai-trai, Ó ferreiro guarda a filha); Carreço, Viana do Castelo (Gota, Tirana, Pai do ladrão); Mondim de Basto (Donde vens ó Ana, Lagartinho, Erva cidreira); Vila Chã, Esposende (Tia Rosa, Solidão, Dobadoira); Apúlia, Esposende (Amélia tecedeira, Olívia), Balazar, Póvoa de Varzim (Soldadinho novo, Adeus que me vou embora); Esmoriz, Ovar (Senhora da Hora, O meu amor, Ó Rosa, Pião dançar, Debaixo da ponte); Castelões, Vale de

² - Essas recolhas foram transmitidas na íntegra no programa da RDP-2 “Cancioneiro Popular”, na primeira metade dos anos 80, a cargo de José Alberto Sardinha. V. também “Armando Leça e o primeiro levantamento músico-popular realizado em Portugal”, do mesmo José Alberto Sardinha, in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, 1992-1993.

Cambra (Mariquinhas, Ao relité da calçada, Tirolé), Rocas, Sever do Vouga (Aleluia, Eu hei-de ir a Arouca, Santo Antoninho, Carqueja); Cambra, Vouzela (Santa Combinha, Santa Maria, S. João, Ramo da oliveira); Manhouce, S. Pedro do Sul (Dom solidão, Prima vamos à ceifa, Adelaide, Adelaidinha, Cachopas ó-la-ré); Vila Maior, S. Pedro do Sul (Sacha, Malha, Ceifa); Figueiredo de Alva, S. Pedro do Sul (Enxofradeira, Serraninha); S. Pedro do Sul (Maias, Ementar das Almas, Muito chorei); Alfaiates, Sabugal (Nosso dia de maias); Marialva, Meda (Azeitona); Vinhó, Gouveia (Tia Baptista, Malha – esta última coro masculino a duas vozes nos finais de frase); Folgosinho, Gouveia (Tenho sede); Linhares, Celorico da Beira (Ó meu velho); Guarda (S. João), Fundão (Senhora da Rocha, Santa Luzia); Redondo (Lindo amor como vais?, Onde vais cavaleiro real?, Vai, vai, , Três palavras disse a Virgem); Évora (Santa Suzana, Fui ao mercado Rosinha, S. João); Moura (São laços, são fitas, Lá vai o combóio, Marianita), Baleizão, Beja (Ora viva Sto. António, Não quero que vás à monda, Tinhas-me tanta amizade); Mértola (Janeiras); Castro Verde (Foram elas, Esta manhã achei, Ó cachopa dá-me um beijo); Vila Verde de Ficalho (Deus Menino, Olha a noiva, Andorinha a voar).³⁾

Da nossa recolha por todo o país já falámos, pelo que nos eximimos de repetir aqui o que acima ficou dito.

XIV

A "FALA"

Retomamos a citação já reproduzida acima: "(...)na sociedade agrária tradicional, a voz cantada, comumente designada por fala"

Ao parecer, classifica-se o termo "fala" como sinónimo de voz

³ - Note-se que no Alentejo não mencionamos os corais polifónicos masculinos, mas apenas os corais polifónicos mistos, como aliás em todas as restantes províncias.

cantada na sociedade rural tradicional.

Erradamente.

O termo "fala", que tanto seduz a candidatura e a própria associação que a suporta, está mal aplicado. Pretende-se com ele inculcar a ideia de que é um conceito abrangente destinado a definir um conjunto de vozes cantadas (femininas, pois claro).

Mais uma vez erradamente.

Aqui a filologia não permite margem para interpretações fantasiosas. Nem tão pouco a nomenclatura popular.

É que, para maior azar dos revisionistas da linguagem, o significado corrente da palavra coincide inteiramente com a terminologia rural.

"Fala" é um substantivo que exprime o acto de falar. Exs.: "botar fala", o mesmo que "botar faladura"; "fez uma fala brilhante", o mesmo que "fez um discurso brilhante"; "tem uma fala bonita": tem um bonito timbre de voz; "vais à fala com Fulano?": falas com ele?; "vir à fala": o cão sabe conhecer a voz ou a fala do dono, etc., etc.

Significa isto que quem designar por "fala" as vozes das mulheres no canto polifónico, está automaticamente a excluir dessa circunstância as vozes dos homens, *rectius* a fala dos homens. Então como se chamará à voz dos homens? Não têm eles direito ao uso da palavra "fala"? Na mente dos novos censores, não podem.

Mas acontece esta coisa singular – e incómoda: o povo continua a usar a palavra "fala" quer em relação às mulheres, quer aos homens. Fala-se, sem discriminações, na fala das mulheres, na fala dos homens, na fala das crianças, etc. E mesmo referindo-se ao canto coral popular, o povo costuma utilizar o termo em causa para designar qualquer uma das vozes do edifício harmónico, quer sejam femininas, quer sejam masculinas. Exs.: a fala de baixo, a fala do meio, a fala do guincho, a fala do descante, a fala de cima, a fala do baixão, etc., etc., etc.

A introdução da nova terminologia não está, pois, a surtir efeito.

XV

Há ainda um factor que não tem beneficiado da evidência que merece: a maior parte dos cantos populares está relacionada com a convivência entre rapazes e raparigas no seio da ruralidade.

A sociedade tradicional era muito fechada no que respeitava à aproximação e convívio entre os dois sexos. As mães vigiavam apertadamente as filhas e não as deixavam conviver livremente com os rapazes senão em apertadas circunstâncias da vida rural.

Por isso, a mocidade aproveitava todos os momentos em que era possível essa aproximação e convívio. Em primeiro lugar, naturalmente, nos bailes dominicais, em que, ainda assim – e aí sobretudo – as mães acompanhavam as filhas.

Depois, nas missas, nos ensaios do coro da igreja, enfim nas mais variadas ocasiões da liturgia e também nas extralitúrgicas em que se cantava (preponderantemente a vozes). A Quaresma era um período de intenso fervor religioso, com inúmeras cerimónias, a maior parte delas cantadas, que proporcionavam a participação dos dois sexos.

Depois ainda, nos trabalhos do campo que exigiam o concurso de muitos braços: a apanha da azeitona, as ceifas (segadas no Norte), as malhadas (debulhas no Sul), as desfolhadas ao serão.

Os serões, desde Setembro até sensivelmente ao Entrudo, com a desfolhada e a debulha (escanucha na Beira Baixa) do milho, eram momentos privilegiados para o convívio da mocidade, que incluía os cantares colectivos, maioritariamente a vozes, interpretados por todos com a maior alegria e, por último, o desejado bailarico, que rematava o final da desfolhada, ao som de um

pífaro, de um realejo de boca, ou até de mais completo instrumental. Em faltando instrumento musical, eram as moças que cantavam singelas melodias para bailes de roda, em uníssono.

As desfolhadas representavam momentos de grande euforia da mocidade. Em Aguada, concelho de Águeda, por exemplo, foi-nos dito por uma das informantes que antes de começar a desfolhada, as raparigas colocavam-se num ponto alto ao pé da eira e começavam a cantar a vozes no escuro da noite, para os rapazes saberem que elas estavam naquela eira e que aí haveria desfolhada. Depois, no decurso da tarefa, os rapazes sentavam-se junto das raparigas, todos bem apertadinhos que o espaço era pequeno sobretudo quando a desfolhada tinha de ser feita portas adentro por estar a chover ou fazer muito frio na eira. E nessas ocasiões irrompiam os cantares a vozes, naturalmente entoados por todos os que ali estivessem e quisessem cantar... Não faria qualquer sentido, nessas circunstâncias, as mulheres e as raparigas proibirem os homens e os rapazes de cantarem, reivindicando para si a exclusividade do canto a vozes, hipótese absurda que só cabe na cabeça de lunáticos.

É sabido que nas casas de lavoura onde havia muitas filhas casadoiras, os respectivos donos fomentavam a presença dos rapazes porque isso lhes garantia a rapidez da desfolhada. E é também facto conhecido que as cantadeiras tinham orgulho no bem cantar (no bem levantar a voz) como forma de exibição pessoal perante os rapazes, para os cativar e seduzir. Talqualmente o que sucedia com os rapazes tocadores de instrumentos populares, *maxime* com os acordeonistas, contratados fora da terra e que eram conhecidos sedutores das raparigas.

Outras ocasiões de cantares mistos a vozes – e de convívio da mocidade - eram os peditórios das Janeiras e dos Reis, entoados geralmente à noite, de porta em porta.

O Entrudo era outra ocasião de grande convívio, a começar nos

rituais das quintas-feiras de compadres e comadres (em que se projectavam namoros) e a acabar nas mascaradas dos rapazes (caretos em certas regiões, encaraçados noutras), perseguindo e “chocalhando” (apalpando) as moças (o mesmo nas Festas dos Rapazes do nordeste trasmontano, na época do Natal). Desta manifestação só se conhece um canto tradicional, justamente a extraordinária, supra-citada, Moda dos Caretos, a vozes masculinas, registada em Arcas, concelho de Macedo de Cavaleiros, pelo autor destas linhas. Havia ainda, claro está, os bailes de Entrudo, desde as mais modestas povoações com os tocadores da terra e também nas de maior poder económico, estas com acordeonista contratado.

Em toda esta vivência tradicional do povo português, só há uma regra: canta quem estiver e quem quiser.

Pretender restringir o canto polifónico ao domínio das mulheres é privar o resto da comunidade de um património que é – e sempre foi – comum a todos, sem distinções de sexo, de crença ou de idade.

XVI

As mulheres apresentam, de sua natureza, maior aptidão para cantar, e os cantos polifónicos populares, tirante os alentejanos, são maioritariamente femininos?

Claro que sim!

Mas isso autoriza que se caracterize esse canto polifónico popular como um canto de mulheres, um território exclusivamente feminino, a expressão do feminismo, ou mesmo da sua sexualidade, na música de tradição oral, a desocultação (seja lá o que isso for) do papel da mulher na sociedade agrária tradicional?

Claro que não!

XVII

Está em marcha o revisionismo da história da vida quotidiana do povo português, que pretende fundamentalmente convencer a comunidade nacional que o povo teve sempre uma vida pobre e miserável por virtude do hediondo sistema em que vivemos e que só poderá ascender à luz da abundância, do progresso e da prosperidade quando adoptar as visões fracturantes que o tardo-marxismo pretende impor à sociedade. Esta candidatura insere-se nessa campanha revisionista de deturpação da realidade da vivência popular rural, ao pretender consagrar o feminismo como característica do canto polifónico popular.

Bem sabe o autor destas linhas que, depois deste seu requerimento de oposição, será contra si movida uma campanha negra para desacreditar o seu bom-nome junto da comunidade científica e junto das cantadeiras populares que integram os grupos candidatos à classificação PCI, entre as quais se contam muitas das suas relações, até de boa amizade.

Mas o signatário não teme uma tal campanha, mesmo que baseada em mentiras ou distorções da verdade, mesmo que lhe chamem machista, sexista e outros nomes em voga. Conhece o custo de contrariar o pensamento dominante, e nada receia.

Desde logo porque o que o move é a defesa da verdade etnográfica, da realidade da tradição popular, que bem conhece através do contacto directo e estudo da vivência popular ao longo de mais de cinquenta anos.

Em segundo lugar, porque é um investigador independente, em toda a acepção da palavra: a sua investigação e os seus estudos não estão acorrentados a fanatismos, nem a perspectivas teóricas e políticas;

decorrem do exame dos factos; as suas opiniões são inteiramente livres de peias ou condicionamentos de qualquer espécie, e ditadas apenas pelos conhecimentos que adquiriu; e nunca esteve na dependência das capelinhas de interesses, pecuniários, académicos ou outros, nem na dependência de projectos e subsídios estatais ou europeus. A sua investigação, que é hoje representada pelo maior arquivo português de música de tradição oral, foi sempre custeada sem auxílios ou subsídios do Estado, antes exclusivamente pelo seu próprio bolso. Não precisa de fazer nem de receber favores, nem de mendigar subsídios.

XVIII

Resumindo e concluindo:

Classificar o canto polifónico popular como um canto de mulheres, um espaço exclusivamente feminino, é um acto discriminatório contra os homens que, também eles, cantavam e cantam a vozes e que sempre integraram esse canto polifónico no seu ambiente espontâneo, isto é, na vivência natural e normal da sociedade agrária tradicional: nos cânticos religiosos tradicionais, litúrgicos ou extra-litúrgicos (Encomendações das Almas, Regrar dos Passos, Ladainhas, Martírios do Senhor, etc.), nos trabalhos do campo (apanha da azeitona, vindimas, ceifas ou segadas do centeio, malhadas do pão, etc.), nas romarias com os seus cantos próprios, nas festas, nos momentos de lazer, nas desfolhadas e escanuchas do milho, enfim, nos serões rurais, ocasiões muito propícias à aproximação entre os dois sexos, aos namoros, ao canto colectivo, etc., etc.

Agora, a qualificação ostentada pelos grupos de mulheres constituídos no processo de ressurgimento da tradição popular, *rectius* processo de folclorização, pretende negar essa realidade e impor-nos uma

outra realidade (ou melhor, versão teórica da realidade) puramente inventada, construída a partir de ideias apriorísticas, de pré-conceitos espalhados ao sabor da ideologia dos "investigadores" e depois expandida para toda a sociedade, para as massas, que obviamente estes consideram ignaras e prontas a ser alvo de instrumentalização.

Significa isto que o conceito de "cantar a vozes – fala de mulheres" representa uma apropriação ilegítima por parte das mulheres de um património colectivo de todo o povo, homens e mulheres, rapazes e raparigas, adultos e crianças, pois todos eles, na vivência musical popular espontânea (antes de esta entrar em declínio e antes, portanto, da organização de grupos revivalistas estruturados e até juridicamente constituídos) interpretavam a vozes o repertório popular polifónico como expressão comum a toda a comunidade.

Comum era.

E comum deve continuar a ser.

Por isso, não deverá o Inventário Nacional do PCI acolher e consagrar a falsificação da vida quotidiana passada das gentes rurais, *id est*, a falsificação histórica e etnográfica que lhe é proposta pela candidatura em análise.

Como se espera.

O REQUERENTE,



Junta em anexo:

1 – Excerto, da autoria de José Alberto Sardinha, do livro "Fundão – memória, tradição e música", no prelo.

2 - Dez fotografias, da autoria do signatário, onde pode ser observada a participação dos homens nos cantos polifónicos populares

Requer-se: a consulta da biografia e bibliografia de José Alberto Sardinha no sítio www.terramater.pt

Prazo de trinta dias úteis até 12 de Junho de 2023, conforme se lê em patrimoniocultural.gov.pt, da Direcção-Geral do Património Cultural, "Nova Consulta Pública para inscrição da manifestação Canto a Vozes de Mulheres no Inventário Nacional do PCI e também na rubrica "Processo de Inventariação" da própria candidatura.