

Trans

REVISTA TRANSCULTURAL DE MÚSICA
TRANSCULTURAL MUSIC REVIEW

ISSN:1697-0101

www.sibetrans.com/trans

SIBE  Sociedad de
Etnomusicología

TRANS 15 (2011)

ARTÍCULOS/ ARTICLES

A “fala” é a voz das mulheres: textos e contextos do feminino em Manhouce (1938-2000)

Maria do Rosário Pestana (Universidade de Aveiro)

Resumo

Partindo de dois textos sobre essencialidades do género feminino, relativos a uma aldeia no norte de Portugal, publicados em 1938 e 1990, respectivamente, proponho: 1) uma reflexão sobre “fala”, um atributo associado ao canto, que definiu a sexualidade da mulher em Manhouce e os espaços de interlocução propiciados pela música; 2) a análise do percurso da solista Isabel Silvestre que disseminou um conjunto de competências musicais – que em Manhouce definiam a subalternidade da mulher em relação ao homem –, na indústria da música associada ao folclore e ao pop/rock. Discuto, também, razões que justificam a persistência de ideias de essencialidade, no que se refere às representações da mulher, em Portugal.

Palavras-chave

Género, música, mulher, interlocução, performance.

Abstract

Drawing on two texts about essentialities of the feminine gender which are relative to a village in the north of Portugal and were published in 1938 and 1990 respectively, I propose: 1) A reflexion on “fala”, an attribute associated to singing, which defined women’s sexuality in Manhouce and also the spaces of interlocution provided by music; 2) the analysis of the path of the soloist Isabel Silvestre, who disseminated feminine musical competences- that in her village defined the subaltern position of women in relation to men – on stages and in the music market both of folklorization and pop/rock. I also discuss the reasons that might justify the persistence of ideas essentiality in what refers to the representations of women.

Key words

Gender, music, woman, interlocution, performance.

Fecha de recepción: octubre 2010

Fecha de aceptación: mayo 2011

Fecha de publicación: septiembre 2011

Received: October 2010

Acceptance Date: May 2011

Release Date: September 2011

Los artículos publicados en **TRANS-Revista Transcultural de Música** están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



A “fala” é a voz das mulheres: textos e contextos do feminino em Manhouce (1938-2000).

Maria do Rosário Pestana (Universidade de Aveiro)

À memória de Carminda Tavares Barbosa.

... music is a domain in our lifes through which we can express desire, establish relationship, and actualize self (Beverley Diamond, 2000: 131).

Desde a constituição do grupo de estudo em torno da questão música e género, no International Council for Traditional Music, e das publicações seminais *Woman and Music in Cross-Cultural Perspective*, editada por Ellen Koskoff (1987) e *Music, Gender and Culture* de Márcia Herndon e Susanne Ziegler (1990), que a temática do género tem conquistado um número crescente de estudos etnomusicológicos. Essa inclusão deve-se a uma mudança de perspectiva relativamente ao papel da música e do género tanto na construção, como na negociação e transformação da realidade social. O “factor género”, enquanto elemento capaz de moldar identidades individuais e de grupo, conquistou desde então uma crescente centralidade em estudos sobre culturas musicais (Magrini 2003: 1). Como consequência dessa centralidade, desde a década de 1980, têm sido desenvolvidas, ainda que lentamente, perspectivas e métodos ajustados aos problemas levantados (Herndon 2000: 348). De facto, em finais do século XX, coexistia ainda uma “leitura’ dual”, entre “essencialismo e construcionismo” (Magrini 2003: 2). Como sustenta Beverley Diamond, essa leitura dual dividia-se entre: (1) esforços de paridade do quadro musical do mundo, feitos através do conhecimento do contributo das mulheres e da procura do que permaneceria comum e modelar nos “grupos” sociais, algo “natural” e por isso independente das forças sociais; (2) e um interesse com “o fluxo, a mudança e as disjunções” que potenciam a revelação de “contingências da identidade de género e as estratégias pelas quais nós negociamos com o mundo e declaramos a nossa identidade” (Diamond 2000: 105). Este texto¹ insere-se na segunda linha de indagação. Trata-se de um estudo de caso que resulta do trabalho de campo feito em Manhouce², entre 1992 e 2000, uma aldeia portuguesa que conquistou grande

¹ Este estudo resultou de reformulações decorrentes de uma intensa discussão com a minha amiga e colega Susana Sardo, que aceitou fazer uma leitura crítica do mesmo e partilhar comigo as suas estimulantes observações. O texto que agora publico inclui esses contributos. Fica aqui o meu profundo agradecimento.

² Manhouce, uma das 19 freguesias do concelho de S. Pedro do Sul, distrito de Viseu, situa-se numa região montanhosa do maciço da Gralheira, ocupando uma área de 39,1 km², no norte do continente português. Em 1991, contava com 981 habitantes e uma actividade económica dividida entre a agricultura, a pecuária e o pequeno

visibilidade com o processo de folclorização³ e, em particular, com a solista Isabel Silvestre e o Grupo Etnográfico de Cantares e Trajes de Manhouce (cf. adiante). A análise centra-se na “fala”. A designação “fala”, neste caso em particular, encaminha-nos para um universo complexo, referindo-se a um domínio do feminino que foi simultaneamente uma condição imposta pela sociedade manhoucense e um lugar de construção de espaços de interlocução e de transcendência. A “fala” é, em Manhouce, a voz das mulheres quando cantam. Refere-se à voz feminina, ao canto e a outras expressões vocais que podemos associar à música.

Com esta abordagem à ‘fala’ em Manhouce irei analisar o papel da música na construção de espaços de interlocução, de negociação e transformação de identidades. Como procurarei documentar, a “fala” integrou o conjunto de atributos da condição subalterna da mulher, relativamente ao homem, dentro da sociedade manhoucense e constituiu, ao mesmo tempo, a oportunidade de libertação de limitações impostas por essa condição. Por outro lado, irei explorar o alcance que competências musicais ligadas à “fala” conquistaram - no contexto de grande dinamismo e transformação gerado a partir da participação da aldeia, em 1938, num concurso promovido pelo aparelho da propaganda do Estado Novo -, ao providenciarem representações de ruralidade e competências musicais com valor no campo da folclorização e, inclusive, em domínios musicais como o pop/rock.

1. Subalterna e espoliada: a mulher em Manhouce (1938).

A mulher – alheia à vida hodierna – compreende a sua condição e reconhece a sua inferioridade, em relação ao homem. Casada, raro acompanha o marido lado a lado, limitando-se a segui-lo à distância. Trata-o por ‘senhor’ aceitando dele o confiado ‘tu’. Se o homem parte – porque o manhoucense emigra para o Brasil – a mulher veste luto rigoroso, cobrindo inclusivamente os brincos, ou ‘arrecadias’, com pano negro. E só após o regresso do marido regressa o traje de diferente cor (M. V. 1938: 8).

Esta é a primeira referência conhecida à mulher “de Manhouce” feita na imprensa portuguesa. O excerto citado resultou da participação da aldeia no concurso “A aldeia mais

comércio. Integra as aldeias (localidades com poucos habitantes e sem autonomia administrativa) de Manhouce, sede da freguesia, e de Bestarenga, Carregal, Lageal, Malfeitoso, Muro, Sernadinha, Sequeiro, Vendas, Valongo e Vilarinho.

³ Compreendo a folclorização como um “processo de construção e de institucionalização de práticas performativas, tidas por tradicionais, constituídas por fragmentos retirados da cultura popular, em regra, rural”, cujas primeiras configurações, em meados dos anos trinta, do século XX, decorreram em Portugal de um contexto de aportuguesamento da cultura portuguesa que lhe é anterior, tal como foi definido pela etnomusicóloga Salwa Castelo Branco e o antropólogo Jorge Freitas Branco em *Vozes do Povo* (Castelo-Branco & Branco 2003: 3).

portuguesa de Portugal”, evento que se inseriu numa estratégia do Secretariado da Propaganda Nacional, órgão do regime ditatorial Estado Novo, que tinha por objectivo a mobilização das diferentes camadas do tecido social. Esse evento consistiu num projecto de carácter tradicionalista de celebração de um tipo de cultura popular idealizado por uma imaginação urbana, letrada e masculina. O concurso conduziu à selecção de algumas práticas populares segundo critérios de avaliação moral e estética e consequente amputação de “decomposições” e “influências estranhas”, como é patente nos requisitos de selecção expostos no Regulamento: “maior resistência oferecida a decomposições e influências estranhas” e o “estado de conservação no mais elevado grau de pureza” (Pestana 2000: 16-7). O modelo idealizado pelo concurso propunha a aceitação passiva da perpetuação das desigualdades sociais e de género, em troca de alguns melhoramentos nas infra-estruturas locais (estradas, fontanários, etc.). A sua implementação difundiu a crença de que a desigualdade encerra uma substantiva diferença entre um rural “autêntico” e “puro” e um urbano “espúrio” e “descaracterizado”. Uma perspectiva essencialista da cultura, do “ser português”, esteve subjacente a este projecto que envolveu aldeias portuguesas e que foi projectado, através da imprensa, dentro e fora de Portugal. A promoção da mulher “que compreende a sua condição e reconhece a sua inferioridade” (F.M. 1997: 11) insere-se nesse quadro político e nessa perspectiva essencialista.

A mulher trabalhadora rural foi, assim, colocada na cauda de uma sociedade fortemente hierarquizada, atrás do seu marido, também ele trabalhador rural, ou emigrante em terras do Brasil. As atitudes promovidas na sociedade manhoucense de então, empolgadas pelo regime totalitário do Estado Novo e disseminadas pela imprensa, foram as de subalternidade: caminhar atrás do marido, tratá-lo por “senhor” e aceitar o “tu sincero”, cobrir as “arrecádias” (designação local de brincos) de pano negro, quando o marido morria ou quando emigrava para o Brasil e ser feliz, ou ter direito à “cor”, apenas e quando, o marido estava ao seu lado. O texto acima citado veiculou a ideia de que a subalternidade da mulher, relativamente ao homem, era um dado natural decorrente da sua essência feminina.

Neste exercício de dominação - pensado pelas cúpulas do Estado Novo e executado por homens letrados, urbanos, com o envolvimento da principal autoridade local (o padre, também ele letrado e homem) -, as mulheres foram ainda espoliadas de práticas que durante gerações definiram a sua sexualidade. No quadro do concurso, repertórios e competências musicais femininas – como a sobreposição de vozes em 3^{as} e 5^{as} paralelas - foram apropriadas pelo Rancho Regional de Manhouce como sendo o repertório de Manhouce e um cânone da portugalidade (dos

homens e das mulheres). A aldeia de Manhouce conquistara interesse político para os mentores do concurso A Aldeia mais portuguesa de Portugal, devido ao seu afastamento dos centros urbanos, à permanência de indústrias artesanais e de actividades rurais e de pastorícia e às práticas musicais com sobreposição de vozes (cantar em intervalos de 3^{as} e 5^{as} paralelas) cultivadas por mulheres.

Na transferência das competências musicais femininas do contexto de emergência rural para o da celebração da ruralidade durante o referido concurso, o filtro da escrita foi crucial, accionando uma dupla, também presente noutros exercícios de dominação, entre conhecimento e poder (Clifford 1988). Nesse processo, práticas e competências musicais que definiam sociabilidades, experiências particulares e inclusive a própria sexualidade feminina- como procurarei documentar a seguir -, foram reduzidas pela escrita por etnógrafos e folcloristas, a repertórios “de Manhouce”. O concurso definiu Manhouce, e em particular o canto a vozes, como um dos lugares etnográficos que posteriormente foram repetidamente percorridos pela etnografia musical em Portugal. Essas sucessivas campanhas a Manhouce conduziram a uma “tradução” de práticas performativas para uma versão escrita, textual.

O caso atrás descrito apresenta traços comuns a outras realidades desconstruídas em estudos anteriores (Said 1978; Certeau 1984; Spivak 1988; Castelo-Branco & Branco 2003, entre tantos outros). De facto, também este estudo reflecte processos de exploração política de desigualdades sociais e de género, exercidas ao longo de processos de selecção, descontextualização e de transformação de realidades dinâmicas em documentos escritos pela mão da imprensa e da etnografia. Porém, irei centrar-me apenas em duas questões principais: qual a centralidade da “fala” no quotidiano da mulher de Manhouce? De que modo a “fala”, no processo de folclorização e, em particular, na voz de Isabel Silvestre, permitiu reconfigurar construções do feminino e representar diferentes imaginários da portugalidade, ao longo do século XX?

2. Contextos e preceitos da mulher em Manhouce (1938-2000).

O ano de 1938, com a realização do referido concurso, marcou uma tentativa de um governo autocrático controlar a mobilidade social e o dinamismo cultural nas aldeias concorrentes. Paradoxalmente, foi também o ano a partir do qual a aldeia de Manhouce ganhou visibilidade, passou a ser inscrita nos roteiros da etnografia e da folclorização e a constituir assunto recorrente na imprensa. A partir dessa data, os manhoucenses que integravam o grupo

folclórico instituído para esse evento, puderam conhecer a capital da província e da nação, usufruir, pela primeira vez, de progressos tecnológicos como a luz eléctrica e o registo sonoro e criar redes de relações privilegiadas com figuras e entidades exteriores à aldeia (Pestana 2003). Este dinamismo alargou a esfera do feminino, do contexto familiar aos palcos da folclorização (ainda que pela mão do marido, dos irmãos ou do pai) e do pop/rock, apesar de ter prevalecido uma concepção essencialista que prendia, como que inevitavelmente, a mulher ao que se julgava ser uma “natureza feminina”, agora já não forçosamente subalterna, como adiante irei explorar. Ou seja, ao longo das décadas que medeiam o ano de 1938, em que foi escrito o texto acima reproduzido, e o meu trabalho de campo (1990⁴), o impacte de novos contactos com o exterior e o estabelecimento de novas redes de relações exerceu-se, também, nos preceitos socialmente requeridos às mulheres, para darem cumprimento à sua suposta essência feminina.

Durante a experiência de trabalho de campo na aldeia de Manhouce, observei que preceitos do feminino, como os descritos no excerto acima transcrito, já não tinham o peso social de outrora, servindo apenas de referencial que, individualmente, cada mulher podia, ou não, seguir. Quando dei a conhecer a Carminda Tavares Barbosa a descrição acima transcrita sobre a “mulher de Manhouce”, que se referia à sua juventude, ao ano de 1938, respondeu-me que “era assim naquele tempo, mas hoje estas raparigas já não ligam a isso, já ninguém liga a isso” (entr. Carminda Barbosa). De facto, na década de 1990, em Manhouce, as mulheres não se sentiam socialmente obrigadas a caminhar atrás os maridos, nem as viúvas a cobrir de pano negro as “arrecádias”. Já outro preceito do feminino, enraizado também ao longo de gerações na sociedade manhoucense, mas que não fora identificado pelo autor do texto acima transcrito, aquele que se prendia com a impossibilidade de uma viúva cantar, revelou maior persistência. Este preceito relaciona-se com a voz cantada feminina, a “fala”, um elemento da sexualidade da mulher que, segundo Isabel Silvestre, fora no “outro tempo”, um dos dotes apreciados numa rapariga em idade de casar: “era bonita, tinha bom doaire, quer dizer, era simpática, era de boa família, tinha oiro e tinha uma rica fala⁵” (entr. Isabel Silvestre, 1998). Após a morte do marido, as mulheres deveriam, segundo a tradição local, cobrir os brincos de ouro de pano negro e calar a “fala” (entr. Carminda Barbosa). Apesar de este preceito já não ser estritamente cumprido pelas viúvas nos anos 1990,

⁴ A investigação teve início em 1992 e foi realizada em conjunto com Laura Prado, que, por razões de ordem pessoal, não pôde continuar a colaborar.

⁵ É interessante observar que a “fala”, um atributo da mulher em Manhouce, seja uma palavra no feminino. Esta observação reforça o argumento de Luce Irigaray de que “o género das palavras relaciona-se com a questão do género dos assuntos falados” (cit. in Järviuoma 2000: 52).

quando, em situação de trabalho de campo, solicitei que me indicassem cantadeiras que estivessem disponíveis para me ensinarem a cantar, apontavam-me apenas o nome de mulheres solteiras ou casadas.

A “fala” prefigurava-se como um domínio profundamente enraizado na própria sexualidade da mulher e, decorrentemente, no “ser” mulher e, por isso, procurei conhecer os contextos em que emergia.

Ao longo do trabalho de campo, presenciei actividades e ouvi descrições de momentos que suscitavam a “fala”. Numa ceifa do centeio a que assisti em duas “leiras” (campos de cultivo) do Sr. Gregório, na localidade de Vilarinho, onze mulheres, à frente, ceifavam o centeio, enquanto que os homens, atrás, atavam as faixas e faziam os “rolheiros” (molhos de cereal). O corte rápido do centeio, parte do tempo acompanhado pelo cantar a duas e três vozes, só foi interrompido, a breves trechos, para as mulheres produzirem longos e repetidos apupos. A D. Beatriz Nunes, de setenta e cinco anos, fez referência ao facto de ser viúva e, por isso, não poder cantar “a não ser um bocadinho, porque não há mais ninguém para fazer a voz de cima” (entr. Beatriz Nunes). Na verdade, apesar de nenhuma das mulheres que a acompanhavam ter tecido alguma crítica ou comentário ao facto de ter cantado, sentiu-se na obrigação de me dizer que tinha consciência da existência do impedimento de uma mulher viúva cantar, ao mesmo tempo que atribuía a si própria a liberdade de cantar “um bocadinho”, face ao problema de não haver quem fizesse a voz de cima. Beatriz Nunes sustentou ainda que no seu “tempo, é que se cantava [...] cantávamos nós aqui nesta leira e ouvíamos as ceifeiras de além a cantar, depois elas paravam e ouvíamos outras que estavam a ceifar lá adiante, e depois éramos nós, outra vez” (*Ibid.*). De entre as muitas descrições que me fizeram de momentos que, “noutro tempo”, suscitavam o canto polifónico, o de ir buscar água à fonte foi aquele mais vezes referido (a distribuição de água só em meados dos anos de 1990 chegou a todas as casas):

“O ir buscar água à fonte era um meio de as mulheres se encontrarem. Havia 3 fontes: uma no lugar de além, outra no fundo do lugar, outra no cimo do lugar. As raparigas do cimo iam à fonte, juntavam-se, escolhiam uma hora para se encontrarem. Nos lugares de além e do fundo, faziam o mesmo. E, então, acontecia uma coisa interessante, começavam as do cimo a cantar, as do fundo ouviam e cantavam elas. Acabavam as do fundo e começavam as do lugar de além. Uma das senhoras com quem estive na semana passada dizia que quantas vezes não havia necessidade de ir à fonte, mas porque elas chamavam: -Oh Judite, nós vamos para a fonte – Ela ia ao caneco que tinha na cozinha, virava a água para ir buscar à fonte. E pronto, lá ia ela cantar com as outras” (entr. Silvestre 2000).

O tempo a que esta descrição se refere é o “outro tempo”, o tempo guardado na memória e não o tempo presente durante o qual realizei trabalho de campo. Nesse “outro” tempo, tantas vezes invocado durante as entrevistas que efectuei, “a mulher casava-se e pronto. Era a casa, os filhos e o marido” (entr. Silvestre 1992), as sociabilidades familiares apenas podiam ser interrompidas pelas actividades agrícolas ou pastoris, pelo ir à fonte, ir buscar sal, ou lajes para cobrir a casa e pelas festividades. O canto a vozes surgia, com particular impacte sonoro, nesses momentos de sociabilidade feminina fora do contexto familiar. Constituíam-se pequenos grupos de mulheres (cerca de três ou quatro vozes para o “baixo”, a voz mais grave, duas ou três para o “raso”, a voz intermédia, e uma ou duas para a de “riba”, a voz mais aguda). Assim como acontecera no “ir à fonte”, os grupos ora alternavam entre si, ouvindo-se à distância⁶, ora cantavam em conjunto. O mesmo modo de cantar foi descrito a propósito da saída do compasso, no domingo de Páscoa:

“Na Páscoa vinha o compasso à casa das pessoas e quando o compasso passava no lugar de lá da igreja, as raparigas juntavam-se e cantavam a Aleluia. O compasso vinha pela correioira abaixo, como nós chamávamos à estrada de baixo, cantavam ali outras raparigas nas escadas da Maria onde há um chafariz. O compasso subia a rua e elas continuavam a cantar até chegar aqui acima. E perto de minha casa havia outro grupo que já estava à espera da Cruz, a cantar. E, então, a determinada altura, eram os três grupos a cantar: o grupo de lá, o grupo de baixo e o grupo daqui” (Silvestre 2000).

A “fala”, o cantar de mulheres ou raparigas, era accionada para propiciar momentos de interlocução entre si, inclusive quando estavam fisicamente distantes. Nesses momentos, as mulheres colocavam toda a sua energia na voz, chegando, por vezes, a desfalecer. De facto, o esforço despendido pelas mulheres a cantar de modo a serem ouvidas ao longe, levava a que, por vezes “desacordassem”⁷, ou seja, tivessem uma tontura e quase desfalecessem, como pude presenciar uma vez, na localidade de Vilarinho. Chegar ao ponto de “desacordar” foi, inclusive, algo valorizado pelas mulheres. Alcançar esse estado de quase perda de sentidos consistia numa espécie de gratificação e de distinção. Cantar, fazer ouvir longe as suas “falas”, era segundo

⁶ O cantar de mulheres para serem ouvidas à distância e o ouvir cantar mulheres que não é possível serem visualizadas é uma prática também comum em localidades próximas de Manhouce. Em Cambra, concelho de Vouzela, as pastoras que saíam ainda crianças para levar cabras e ovelhas a pastar nas montanhas, conversavam cantando à distância, numa improvisação musical e textual, dentro de padrões pré-definidos, chamada “lerar”. Estas “falas” (uma designação local para referir a intervenção de cada uma das comunicantes no “lerar”) eram activadas quando essas pastoras, impossibilitadas de se visualizarem, devido à orografia, pretendiam comunicar “para não terem medo, para não se sentirem sós” (entr. Lucinda Carvalho).

⁷ Esta experiência foi expressa com os seguintes termos: “esfaleceu”, “deu-lhe o flato” ou “desfaleceu”.

Carminda Barbosa “o que nós [mulheres] mais gostávamos de fazer... e apupávamos⁸ e elas lá longe apupavam também” (entr. Carminda Barbosa). A “fala” não foi apenas uma condição da subalternidade da mulher relativamente ao homem, como definiu também uma possibilidade para as mulheres criarem espaços de exclusividade e de autonomia, para lá das barreiras que a sociedade manhocense colocara à volta da família. O apupo e o canto a vozes, permitiram às mulheres durante gerações fazerem-se ouvir à distância, marcarem presença, definirem um território (ainda que efêmero como os sons que produziam) e identificarem-se como mulheres.

Durante o meu trabalho de campo em Manhouce, apupar ou cantar a vozes já não pontuava o quotidiano feminino. Os exemplos que pude ouvir consistiram em fragmentos de uma realidade que, no passado, terá sido bem mais actuante. Daí, a necessidade de as minhas colaboradoras constantemente me alertarem, com extensas descrições, para a grandeza que esta “fala” teve nesse tempo inscrito nas suas memórias. No período da minha permanência no terreno, a “rica fala” já não integrava os atributos de uma rapariga que se queria casar, mas continuava a ser, para as minhas colaboradoras, o domínio privilegiado da mulher. Quis saber se os homens também podiam ser distinguidos pela “rica fala”, pergunta que como resposta teve risos e olhares cruzados. E quis também saber se a “fala” era o canto, ao que me responderam afirmativamente, mas não exclusivamente. A “fala” era mais qualquer coisa, era também a voz: “a fala é a voz, a fala é a voz das mulheres” (entr. Carminda Barbosa). Esta afirmação levou-me a orientar a pesquisa no sentido de perceber o alcance da “fala” e a colocar novas questões: Por quê cantar assim, com tal intensidade, até perder o ar? Por quê cantar para se fazer ouvida lá ao longe onde não se consegue ver ninguém? E para quê fazer ouvir palavras que não se descortinam (o prolongamento de determinadas sílabas leva a que outras sejam aglutinadas) ou sílabas sem conteúdo semântico como no apupo?

Na abordagem a estas questões, parti de uma evidência: o terreno mostrava-me que as mulheres tiveram no passado uma relação subalterna em relação aos homens assente em divisões sociais tidas por “naturais”. A “fala” configurava-se como um espaço de interlocução e liberdade das mulheres que promovia o dizer e a performance.

2. A “fala”: um espaço de interlocução e uma experiência de liminaridade.

Num estudo sobre a glossolalia Michel de Certeau constatou que nenhuma determinação

⁸ O apupo consiste numa série de sons seguidos articulados sobre a sílaba “uh” (frequentemente cinco ou sete), animada por um ritmo enérgico, pontuada por uma suspensão final.

ou significado a constrange ou restringe, uma vez que se trata de um espaço criativo e indefinido que transcende a própria “jurisdição da linguagem” (Certeau 1996 [1980] 41). Na sua óptica, este vasto espaço simulado e encantatório, esta “floresta virgem da voz” é suposto ter sentido enquanto totalidade e constituir múltiplas vias de significação (Ibid.). Não se trata de um texto semântico, de sentido delimitado, mas antes, de um espaço cénico, uma ópera composta de modalizações vocais, que, apesar de tudo, podem despertar ideias e sentimentos comumente sentidos (Ibid.).

Este espaço cénico de interlocução encontra-se também, a meu ver, na “fala” das mulheres de Manhouce. O meu interesse por trazer a esta discussão o estudo de Certeau sobre a glossolalia, prende-se com a exploração da polaridade dito/totalidade do dizer. De facto, se o dito está circunscrito à objectividade do enunciado, a uma desejada univocidade, o dizer constitui um campo de interlocução, vasto e performativo, onde se constroem sentidos que potenciam o jogo do interdito. Este jogo de sentidos não é uma deriva aleatória e caótica, antes constitui um campo que, apesar de ser indecifrável e sincrético, comunica. Ao contrário do texto dito de sentido mais linear, prescrito e convencionalizado por e para o universo de comunicantes que detêm a ilustração, o dizer dá oportunidade e voz aos que têm ficado na sombra do discurso, por inoportunidades de formação, contexto e condição. A totalidade do dizer acaba por ser o jogo e a oportunidade para “a arte de fazer acontecer” (Certeau 1984: 30), daqueles a quem a sociedade não confere o privilégio de poderem ser explícitos. Essa “arte” é um exercício ferido de ambiguidade que sendo indefinido é, ao mesmo tempo, ilimitado porque constitui um campo aberto de sentidos. A abordagem de Certeau ao espaço cénico da voz, corrobora os estudos no âmbito da criação e interlocução humana que, desde o virar do século XXI, vêm a propor modelos teóricos de análise que substituam abordagens lineares, a favor do enfoque no devir, no processo, na performance (Conquergood 2002; Finnegan 2008; Santos 2008). Em particular a voz - ou as “artes da voz”, utilizando uma expressão de Ruth Finnegan que parece parafrasear Certeau -, enquanto domínio do corpo e do fazer transversal a toda a humanidade, requer abordagens que permitam compreender essa dimensão performativa e total (cf. Travassos 2008: 100). A voz, e as suas performances, estão ainda profundamente enraizadas nas convenções tecidas ao longo do tempo pelos seus actores, ao mesmo tempo que projectam e testam um conjunto de possibilidades, um devir:

“A performance não é apenas um evento isolado, uma explosão pontual de som e movimento, vivendo apenas ‘no presente’. Ela pode de facto ser criada na mágica do momento experiencial –

mas está também enraizada em, ou reverbera, algo mais abstracto, separável do fluxo, imbuído de memórias e conotações para seus participantes que vão além do momento imediato" (Finnegan 2008: 36).

A voz, enquanto performance musical, foi também um espaço de interlocução e de vivência estética para as pessoas escravizadas que, no século XIX, estavam proibidas, pela lei americana, de adquirir literacia (Gilroy 1994). Para as mulheres de Manhouce subalternas em relação ao homem, assim como para outros desapossados, noutros contextos, os domínios do dizer, tais como a "fala", são um modo de afirmação e expressão, e um jogo de transgressão que reforça o sentimento de grupo. No caso das mulheres de Manhouce, a oportunidade para "a arte de fazer acontecer" esteve na mobilização do corpo para a interlocução, para não se sentirem sós, não terem medo, para ouvirem outras mulheres e projectarem longe a sua "fala". Ao cantarem a vozes e ao apuparem, as mulheres exteriorizaram emoções profundas comuns e, ao fazê-lo, construíram laços entre si e afirmaram a sua presença (cf. Robertson 1989: 234). Com isto não quero dizer que no canto em estudo não haja um dito, um conteúdo semântico. Antes, sustento que a performance vocal não se esgota no dizer dos versos, num conteúdo verbal cognitivo. Aliás, os versos são invariavelmente repetidos e, da segunda vez, cantados com mais intensidade, mais suspensões ou mais vozes. Ou seja, são ditos de outra maneira, potenciando assim outras dimensões expressivas⁹.

A "fala", se foi uma condição de subalternidade das mulheres, mantida na pequena sociedade de Manhouce, foi também, por elas, configurada como oportunidade para tecerem teias de significação muito próprias e para terem voz. A "fala", projectada pela aldeia e pelas "leiras" onde outras mulheres ceifavam, levou-as para além dos horizontes perscrutáveis pela visão, para lá dos passos circunscritos à família. A exploração da voz, retendo o som até perderem o ar e "desacordarem", num paroxismo que toca o limite, possibilitou-lhes experiências particulares de liminaridade e de transcendência. Utilizo o termo liminaridade na complementaridade dos sentidos propostos pelo folclorista Arnold Van Gennep, enquanto estado intermédio do ritual, e por Schechner, como sendo uma experiência de limite propícia à

⁹ Contudo, também aqui, no domínio da palavra, o sentido não se configura sempre transparente, linearmente mas, sobretudo, sombreado por sugestões metafóricas (*Ó rosa de Alexandria, onde deixaste o cheiro, deixei-o na tua cama, na renda do travesseiro*). Outras palavras partilham angústias e advertências centrais na vida das mulheres, como as expressas nos seguintes versos, onde a experiência do amor - representada pela metáfora do "encher o cântaro de flores" -, é associada à dos "cuidados" e dos "cravos" - aqui no duplo sentido de pregos e flor com essa designação - (*Fui à fonte dos amores, passei pela dos cuidados; Enchi o cântaro de rosas, fiz a rodilha de cravos*).

resistência, ao desenho de utopias e à contestação (Schechner 1993). Segundo as minhas colaboradoras, o corpo chegava a “desacordar”, sugerindo a perda momentânea dos sentidos, alcançando um ponto limite, mas simultaneamente primordial pela separação ou morte simbólica do estado anterior. Este desfalecimento provocado pela intensidade dos sons, desgaste físico do trabalho e retardamento da inspiração, é uma metáfora corporal da entrega total a partir da experiência de levar a voz ao limite, à transcendência, ao silêncio. E é também a experiência de ultrapassar a condição subalterna da mulher, de desenhar utopias e campos de possibilidade.

A “fala” de mulheres de Manhouce foi por isso um espaço de interlocução plural, polissêmica e transformadora. A “fala” das mulheres em Manhouce pode ser compreendida como integrando as “artes de disfarce e segredo” referidas por Dwight Conquergood, a propósito dos excluídos do monopensamento ocidental, quando lembra que o “luxo da transparência” é exclusivo das classes privilegiadas e que as pessoas subordinadas não têm o privilégio de serem explícitas (2002: 197). A “fala” criou a oportunidade para que as mulheres pudessem interagir fora da esfera familiar, partilhar preocupações comuns ao género feminino e experienciar estados de paroxismo.

3. A voz primordial e “puríssima”: novas essencialidades do feminino.

E é da persistência desse hoje comprovado património em que se inscrevem arquétipos matriarcais provindos de uma teologia do feminino prolectamente anterior à religião patriarcal dos hebreus que, da magia do Coral de Manhouce, se eleva, como uma branca aureola musical, a voz puríssima de Isabel Silvestre em que se ouve o marulhar das águas maternas da origem (Correia 1990 *cit. in* Tavares 1990: 6).

Cinquenta e dois anos depois da referência à mulher de Manhouce transcrita no início deste estudo, a poetisa portuguesa Natália Correia (1923-1993) promoveu a voz de Isabel Silvestre e o canto a vozes de Manhouce a património ou, parafraseando Jacques Le Goff, a “documento monumento” de uma cultura matriarcal que teria sido construída segundo os princípios de uma “teologia do feminino”. Em comum, as duas citações têm uma concepção essencialista do feminino e uma visão dicotómica da cultura, assente em divisões entre uma suposta esfera “natural” dos homens e outra esfera “natural” das mulheres. Todavia, se em 1938, M.V. fazia a apologia do modo de ser subalterno da mulher de Manhouce, relativamente ao homem, em 1990, Natália Correia inscrevia as competências musicais femininas de Manhouce, e de Isabel Silvestre

em particular, na raiz de uma genealogia antiquíssima, nos arquétipos da cultura ocidental. A “pureza” que lhe reconhece na voz, decorre da vinculação de Isabel Silvestre ao universo rural, tido por “natural”, e a uma suposta linhagem cujas raízes ascenderiam ao momento primordial de origem da cultura portuguesa.

De facto, na década de 1990, ocorreu um reposicionamento da “mulher de Manhouce” na imprensa portuguesa, tendo sido a poetisa Natália Correia quem melhor verbalizou esse deslocamento ascensional. Esse reposicionamento acompanhou mudanças na sociedade portuguesa, observáveis, também, no estatuto da mulher em Portugal. A mulher de Manhouce foi alvo de uma ascensão estatutária: de “inferior” ao homem a representante de um arquétipo de uma cultura anterior à nação portuguesa. Contudo, nessa metamorfose discursiva, o “ser” das mulheres de Manhouce, manteve-se demarcado, separado, do “ser” dos homens. Numa primeira leitura seríamos levados a atribuir uma enorme bondade às palavras de Natália Correia, mas se prestarmos um pouco mais de atenção, deparamos com uma sugestão de alternância de poderes assentes na divisão entre esferas do homem e da mulher. As divisões, todas as divisões, separam e excluem. As divisões de género são uma das muitas divisões em que o artifício da ordem social “natural” assenta.

Os processos de folclorização e de documentação de música da tradição oral, através dos quais práticas cultivadas por mulheres conquistaram visibilidade e novas funcionalidades fora da aldeia de Manhouce, decorreram de um modelo de sociedade assente na convicção de que havia uma essência comum aos portugueses e uma ordem natural às divisões sociais e de género, inscritas na idiosincrasia do povo português. Todavia, foi nesse mesmo processo que, através da música, ocorreu uma resignificação do papel da mulher na sociedade. O percurso da solista Isabel Silvestre, a seguir sumariamente descrito, ilustra o papel que a música – aquela que expressa as “essencialidades” da voz feminina e os seus atributos - teve em Manhouce e no meio musical português dos anos 1980-90.

4. “Autêntica, original, íntegra e irresistivelmente cativante”¹⁰: o percurso da solista Isabel Silvestre.

Isabel Silvestre (n. 1941) é uma cantora solista natural de Manhouce cujo percurso artístico começou em 1961, com a participação, pela mão do irmão, no primeiro disco *single* do

¹⁰ Excerto retirado de F.M. (1997) “A tradição ainda é o que era” *Visão*. Nº 240: 11

grupo folclórico da aldeia: o Rancho Regional de Manhouce¹¹. Este rancho tinha sido fundado em 1938, para o concurso atrás referido, e após sucessivas interrupções e reformulações, viu o seu repertório difundido pela indústria discográfica em dois fonogramas editados pela empresa Rádio Triunfo. Contudo, não foi ainda com esta edição que a voz de Isabel Silvestre obteve o reconhecimento do público. Tal só virá a acontecer na década de 1980, quando o Grupo Etnográfico de Cantares e Trajes de Manhouce (1980-2000), que presidiu e ajudou a fundar¹², participou de modo exemplar num processo de folclorização que, apesar de ter sido implementado no âmbito das políticas culturais do governo autocrático do Estado Novo, depois de reinstaurada a democracia, em Abril de 1974, mobilizou milhares de portugueses na (re)construção do “ser português”, a partir de referentes espaciais e temporais. Esse grupo circunscreveu as suas representações ao repertório, sobretudo ao polifónico, e ao modo de vestir da área geográfica da aldeia. A rejeição das coreografias, a centralidade dada à voz e às competências femininas do cantar a vozes (polifonias paralelas), o modo de vestir dos seus elementos, com particular ênfase nas vestes e acessórios de ouro femininos, e uma performance centrada na veiculação das ideias de autenticidade e antiguidade, foram elementos que operaram diferenças significativas no campo social da folclorização. Desde os primeiros anos da sua fundação que o grupo, e a voz de Isabel Silvestre em particular, conquistaram palcos e públicos diversificados. Mário Martins, produtor da editora EMI-Valentim de Carvalho, foi o responsável pelo contrato de exclusividade do grupo e da sua solista com essa empresa multinacional e pela edição de discos que acumularam êxitos de vendas: em 1982, o LP *Cantares da Beira*; em 1984, o LP *Aboio*; em 1985 o LP *Cânticos Religiosos*; em 1991 o LP *Vozes da Terra* e a reedição em CD de *Cantares da Beira*. Nesta transposição de práticas performativas do quotidiano rural para os palcos e a indústria do disco, ocorreram inevitáveis transformações¹³.

¹¹ No dia em que estava marcada a gravação sonora, a solista do rancho adoeceu sendo necessário substituí-la de imediato. Gomes Silvestre solicitou à irmã, Isabel Silvestre, que fizesse essa substituição.

¹² Localmente, na sua aldeia natal, Isabel Silvestre assumiu uma verdadeira militância pela cultura local, traduzida na criação e dinamização do Rancho Infantil da Casa do Povo de Manhouce, na criação e presidência do Grupo Etnográfico de Cantares e Trajes de Manhouce, no desenvolvimento de acções de formação de artesanato e gastronomia regional dedicadas às mulheres da sua terra, na luta pela preservação da natureza, pelo restauro de edifícios, colecção de artesanatos e criação de um pequeno museu etnográfico. Empenhou-se, ainda na luta política, tendo sido presidente da Junta de Freguesia de Manhouce entre 1993 e 1997. Foi também responsável pela edição dos livros *Cancioneiro Popular de Manhouce*, em 1994, e *Memória de um Povo*, em 1996.

¹³ Uma dessas transformações prendeu-se com o modo de colocar a voz. Ao cantar, Isabel Silvestre e os outros elementos femininos do Grupo Etnográfico de Cantares e Trajes de Manhouce, colocaram a voz de modo diferente daquele que eu observei durante o trabalho de campo, conseguindo uma voz mais macia. Esta diferença ao nível da colocação da voz não se deve aos espaços (aberto/fechado) performativos porque inclusive dentro de casa, muitas das detentoras da tradição com que contactei forçavam intencionalmente a voz, dificultando o registo sonoro. A

O percurso ascensional do grupo ao longo dos anos 1980 coincidiu com processos de redefinição da identidade portuguesa, que ocorreram após a reinstauração da democracia (em Abril de 1974), polarizados entre a procura de afinidades com a Europa e a promoção de consensos internos através da veiculação de uma idiosincrasia muito própria da ancestral nação portuguesa. Neste contexto, o grupo (e Isabel Silvestre) ganhou um protagonismo singular, sendo amplamente difundido pelos media como o melhor representante daquilo que a comunicação social entendia ser o “autêntico folclore português”, participando em diversos tipos de eventos (os espaços da cultura erudita abriram as portas às suas performances), ou sendo convidado para servir de embaixador de Portugal junto de comunidades migrantes.

As qualidades vocais e expressivas de Isabel Silvestre despertaram, desde as primeiras actuações do Grupo, a atenção dos media e da indústria do espectáculo e discográfica. No seio da sua família, assim como outras mulheres em Manhouce, fora instruída pela sua mãe e tias para ter uma “rica fala” e, assim, reunir mais um atributo reconhecido na aldeia como dote feminino. Esse “dote”, que não foi potenciado no casamento, foi decisivo na sua carreira como solista. Possuidora de uma voz plástica (capaz de diferentes nuances tímbricas, conforme se situe no registo agudo ou grave) e invulgarmente expressiva (levando frequentemente o público a estados de forte comoção), conquistou públicos e a imprensa. Foi este conjunto de características e representações que determinou a abertura da sua carreira a novas abordagens musicais. Depois de oito anos a representar em palco práticas musicais que ganharam sentido (e foram valorizadas) na sua circunscrição à ruralidade, para um público português (residente em Portugal ou no estrangeiro), Isabel Silvestre começou, a partir de 1988, a carreira a solo, integrando espectáculos e efectuando gravações dirigidos a novos e mais alargados públicos.

A primeira actuação fora do campo da folclorização deu-se em 1988, na cidade de Toronto, no Canadá e depois em Dusseldorf, na Alemanha, ao lado do músico português Rão Kyao. Logo de seguida, foi convidada pela The Brazilian Cultural Foundation para, com Rão Kyao, o guitarrista António Chaiinho, a cantora brasileira Gal Costa, entre outros artistas, integrar um espectáculo no âmbito das comemorações dos descobrimentos portugueses, realizado no Lincoln Center, de Nova Iorque. Nestas apresentações, Isabel Silvestre vestiu o traje de Manhouce e

colocação de voz dos elementos femininos do grupo aproxima-se mais da cultivada pelos grupos corais urbanos, parecendo, por isso, resultar de um “olhar externo”. Outra transformação ocorreu no número de vozes que realizam o naipe vocal. Enquanto que, como referi atrás, no contexto da performance espontânea, o número de mulheres que realizavam a voz de baixo era muito superior ao da voz de “riba”, no Grupo de Cantares, foi feita uma distribuição equitativa pelas três vozes.

cantou o repertório do Grupo Etnográfico de Cantares e Trajes de Manhouce. No ano seguinte, Isabel Silvestre gravou a faixa “Canto do Vouga”, uma composição de Rão Kyo sobre versos do poeta António Correia de Oliveira (natural de S. Pedro do Sul, sede do concelho que integra Manhouce), no fonograma *Viagens da Minha Terra*. Esta primeira incursão fora do repertório “de Manhouce” fez-se timidamente, através de referentes à geografia de implantação da aldeia (quer na naturalidade do poeta, quer no tema “região do Vouga” representado na poesia). Mas foi em 1992, com a participação na faixa “Pronúncia do Norte” do disco do grupo de rock GNR, intitulado *Rock in rio Douro*, ao lado do cantor Rui Reininho, que Isabel Silvestre potenciou as representações rurais, agora de todo “o norte” (e não só “de Manhouce”), junto do público da pop/rock. O espectáculo realizado no estádio de Alvalade reuniu 40 mil espectadores da pop/rock que aplaudiram intensamente Isabel Silvestre. Neste espectáculo, Isabel Silvestre transplanta para o contexto da pop/rock os ingredientes que definiam a sua performance no contexto do Grupo de Cantares de Manhouce, designadamente, o timbre vocal, o modo de cantar e o modo de vestir, apresentando-se coberta de ouro, com o traje negro de Manhouce. Em 1993, foi eleita “mulher do ano” pela revista de moda *Marie Claire*, devido ao seu percurso artístico ao longo do ano anterior, com particular destaque para o “inesperado e magnífico encontro” entre Isabel Silvestre e o grupo GNR (C. 1993: 10). No ano seguinte, colaborou no disco de homenagem ao cantautor António Variações juntamente com grupos e cantautores como os Mão Morta, Três Tristes Tigres, Resistência, Sitiados, Madredeus, Sérgio Godinho, Santos e Pecadores, Delfins, e Ritual Tejo. Dois anos depois, iniciou nova parceria, agora, com o compositor João Gil. Neste projecto, abandonou o traje “de Manhouce” e alargou o repertório incluindo no primeiro dos dois CD editados o hino nacional - *A Portuguesa*¹⁴. O abandono do traje de Manhouce fez-se pela substituição do vestido negro, modo de vestir que fora transformado numa convenção do fado, em finais dos anos 1950, por Amália Rodrigues (Nery 2004). A adopção deste modo de vestir característico das vozes femininas do fado correlaciona-se com o alargamento do repertório do universo rural ao urbano. Apesar do alargamento de registo, Isabel Silvestre continuava a veicular, em finais dos anos 1990, para os seus fãs e para os media, representações de uma suposta autenticidade exclusiva do feminino e do mundo rural.

No percurso a solo de Isabel Silvestre observa-se uma tentativa de conciliação de

¹⁴ O segundo CD, intitulado *Eu*, com arranjos de Mário Barreira Delgado, surgiu dois anos depois e contou com diferentes faixas, desde a conhecida canção “Asa Branca” do brasileiro Luís Gonzaga, a canções de cantautores com estilos tão diferentes como José Afonso ou António Variações, a canções popularizadas no santuário de Fátima, uma canção do repertório do Grupo Etnográfico de Cantares e Trajes de Manhouce, ou o hino nacional português.

elementos rurais e urbanos, certa hibridização entre a voz (com vozes em 3^{as} e 5^{as} paralelas sobrepostas em estúdio) e repertórios, que evocam a ruralidade e o passado, por um lado, e as composições ou arranjos, os instrumentos, músicos e estilos musicais que contrapõem o tempo contemporâneo e o contexto urbano, por outro. Neste projecto, o mundo rural imaginado como autêntico e intemporal, já não foi o único referente mas continuou a servir de cenário ao universo onírico que se criou em palco, assegurando o valor estético das performances.

Iniciada no universo do disco e do espectáculo pela mão do irmão, Isabel Silvestre conseguiu emancipar-se da família e do grupo etnográfico da aldeia que ajudou a criar. Este percurso foi possível porque soube potenciar as suas qualidades musicais e expressivas e, também, porque em plena democracia, continuavam a ter sentido para as indústrias da cultura, os referentes rurais e ancestrais de portugalidade, que supostamente resistiam “autênticos”, “puros” e “originais/primordiais” na voz e no repertório do universo feminino rural, de Manhouce. Estas noções definem a suposta essência portuguesa, uma e outra vez revisitada com novas e crescentes funcionalidades, por ideologias, políticas culturais, e interesses económicos de indústrias do espectáculo e do disco.

A voz de Isabel Silvestre foi difundida pelos media muito para lá da pequena aldeia em que nasceu e, com ela, Manhouce alcançou uma visibilidade que ultrapassou as fronteiras de Portugal e da língua portuguesa e as barreiras da hierarquia social estabelecida:

“Manhouce deixou de ser ‘folclore’ para ser música grande, rica de som e de personalidade, de cambiantes e de composição peculiares, música de raiz popular ouvida em salões eruditos” (Oliveira 1991: 2).

Essa visibilidade da voz de Isabel Silvestre e da aldeia de Manhouce emergiu, como já foi dito, num contexto em que o Estado português diligenciava, interna e externamente, por construir uma imagem dos portugueses que apagasse da memória a ditadura e a colonização sem, todavia, rejeitar toda uma história ancestral tecida no território português, antes mesmo da fundação da nacionalidade. A voz feminina de Isabel Silvestre participou nesse processo.

O caso de Isabel Silvestre é exemplar. Com a saída da aldeia para prosseguir estudos e leccionar o ensino primário, sofreu um descentramento conceptual e estético que abriu as portas a uma valorização do tradicional como modo de diferenciação. Isabel Silvestre conseguiu transformar preceitos do feminino, os quais enformaram a subalternidade das suas conterrâneas em relação ao homem de Manhouce, em estratégias com valor social, económico e político à escala nacional. Socorreu-se de aprendizagens feitas, de experiências vividas, de memórias sónicas

e transformou-as num repertório com valor no mercado da cultura.

5. Em síntese

Neste estudo sobre correlações entre música e género, comecei por pôr em evidência a metamorfose ocorrida nos discursos produzidos na imprensa portuguesa sobre a mulher de Manhouce. Os dois textos citados construíram tipos de mulher diferenciados, consoante as ideologias a que estavam subordinados, revelando que o género é uma poderosa construção discursiva comprometida com visões/divisões do mundo de matriz essencialista. Esses discursos – ou, dizendo por outras palavras, a realidade feminina construída pela imprensa para um público letrado, respectivamente em 1938 e 1990- funcionaram como um pano de fundo a este estudo. Nele, propus duas abordagens à “fala”, esse atributo feminino que Carmina Barbosa definiu como “a voz das mulheres”: uma dirigida à sua emergência no quotidiano de mulheres em Manhouce, outra, à sua extrapolação para o domínio da folclorização por Isabel Silvestre. As questões colocadas permitiram explorar diferentes dimensões da prática musical, tais como a definição de espaços de interlocução e a centralidade que a música tem na exploração do limite físico, aqui proporcionado pela sugestão de perda dos sentidos. A interlocução propiciada pela “fala” reside na voz e na oportunidade, não tanto enquanto veiculação de um conteúdo semântico, mas antes pela construção de um espaço cénico polifónico, capaz de despertar ideias e sentimentos comumente sentidos e de propiciar experiências de limite ou transcendência. A oportunidade de transgressão das normas sociais e de transcendência foi possível pela música. Mulheres em Manhouce fizeram-no através de um exercício ferido de ambiguidade que sendo indefinido foi, ao mesmo tempo, ilimitado porque constituiu um campo aberto de sentidos. Este estudo permite sustentar que os domínios do dizer, tais como a “fala”, podem ser modos de expressão e proporcionar jogos de transgressão de normas e reforçar sentimentos de grupo de pessoas subalternizadas pela sociedade. A abordagem ao percurso da solista Isabel Silvestre, uma mulher que depois de adquirir um conjunto de competências musicais na sua aldeia, desenvolveu uma carreira musical internacional, revelou como a música pode providenciar alternativas de emancipação e constituir a charneira em torno da qual se operam transformações na própria ordem social. Se em 1938, a mulher de Manhouce era assinalada pela aceitação da sua subalternidade, em 1990, Isabel Silvestre, abria às mulheres de Manhouce e a todas as mulheres portuguesas, a possibilidade de integrarem uma linhagem cujas raízes, nas palavras de Natália Correia, tocavam um tempo primigénio, anterior à própria civilização ocidental. A visibilidade

alcançada por Isabel Silvestre, a funcionalidade que a sua voz conquistou em quadros políticos distintos, juntamente com as representações de “autenticidade” decorrentes dos referentes rurais e ancestrais da sua origem, foram elementos centrais na veiculação de ideias de portugalidade.

BIBLIOGRAFÍA

- C. (1993). “Manhouce Isabel Silvestre entre as mulheres do ano 1992”. En *Gazeta da Beira*. Nº 189, 10.
- Castelo-Branco, Salwa e Branco, Jorge Freitas (2003). “Folclorização em Portugal”. En *Vozes do Povo*, eds. Salwa Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco, 1-24. Oeiras: Celta Editora.
- Certeau, Michel De (1996). “Vocal Utopias: Glossolalias”. En *Representations*. Nº 56, 29-47. Special Issue: The New Erudition. University of California Press.
- Certeau, Michel De (1984). *The Practic of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- Clifford, James (1988). *The Predicament of Culture*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press.
- Conquergood, Dwight (2002). “Performance Studies: Interventions and Radical Research”. *The MIT Press*. Nº 2, 145-156.
- Diamond, Beverley (2000). “The Interpretation of Gender Issues in Musical Life Stories of Prince Edward Islanders”. En *Music and Gender*, ed. Pirkko Moisala e Beverley Diamond, 99-139. Urbana: University of Illinois Press
- Diamond, Beverley and Mosala, Pirkko (2000). “Introduction”. En *Music and Gender*, ed. Pirkko Moisala e Beverley Diamond, 1-24. Urbana: University of Illinois Press.
- Finnegan, Ruth (2008). “O que vem primeiro: o texto, a música, ou a performance?”. En *Palavra Cantada Ensaio sobre Poesia, Música e Voz*; org. Cláudia Matos, Elizabeth Travassos, Fernanda Medeiros; 15-43. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- F.M. (1997). “A tradição ainda é o que era”. En *Visão* Nº 240, 11.
- Gilroy, Paul (1994). *The Black Atlantic*. Cambridge: Harvard University Press
- Herndon, Márcia and Ziegler, Susanne, eds. (1990). *Music, Gender and Culture*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.
- Herndon, Márcia (2000). “Epilogue The Place of Gender within Complex, Dynamic Musical Systems”. En *Music and Gender*, eds. Pirkko Moisala e Beverley Diamond, 347-359. Urbana: University of Illinois Press.
- Järviluoma, Helmi (2000). “Local Constructions od Gender in a Finnish Pelimanni”. En *Music and Gender*, ed. Pirkko Moisala e Beverley Diamond, 51- 79. Urbana: University of Illinois Press.
- Koskoff, Ellen, ed. (1989 [1987]). *Woman and Music in Cross-Cultural Perspective*. Urbana: University of Illinois Press.

Magrini, Tullia (2003). "Introduction: Studying Gender in Mediterranean Musical Cultures". En *Music and Gender Perspectives from the Mediterranean*, ed. Tullia Magrini, 1-32. Chicago: University of Chicago Press.

M. V. (1938). "Salve Manhouce". En *Povo da Beira* Nº 45, 4- 8.

Nery, Rui Vieira (2004). *Para uma História do Fado*. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA e Corda Seca, Edições de Arte.

Pestana, Maria do Rosário (2000). "'Vozes da Terra': O processo de folclorização em Manhouce (1938-2000)". Dissertação de Mestrado/FCSH, Universidade Nova de Lisboa.

Pestana, Maria do Rosário (2003). "Folclorização em Manhouce". En *Vozes do Povo*, eds. Salwa Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco, 387-400. Oeiras: Celta Editora.

Robertson, Carol E. (1989 [1987]). "Power and Gender in the Musical Experience of Woman". En *Woman and Music in Cross-Cultural Perspective*, ed. Ellen Koskoff, 225-244. Urbana: University of Illinois Press.

Said, Edward (1979). *Orientalism*. New York: Vintage Books.

Sampaio, Gonçalo (1927). "Cantos Minhotos -I- Toadilhas de Aboiar". En *Gente Minhota* Nº 1: 1-4.

Schechner, Richard (1993). *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*. London and New York: Routledge.

Sousa Santos, Boaventura de (2009). "Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes". En *Epistemologias do Sul*, 23-72. Coimbra: Edições Almedina.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1995). "Can the Subaltern Speak?". En *The post-colonial studies reader*, eds. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin. Oxford: Routledge.

Tavares, Hermínia (1990). "Manhouce Natália Correia enaltece Grupo de Cantares de Manhouce". En *Gazeta da Beira* Nº 140, 6.

Travassos, Elizabeth (2008). "Um objecto fugidio: voz e 'musicologias'". En *Palavra Cantada Ensaios sobre Poesia, Música e Voz*; org. Cláudia Matos, Elizabeth Travassos, Fernanda Medeiros; 99-123. Rio de Janeiro: 7 Letras.

Entrevistas

António Lourenço da Silva, entrevista realizada em Manhouce, São Pedro do Sul, Junho de 1996.

Beatriz Nunes, entrevista realizada em Manhouce, São Pedro do Sul, Maio 1992.

Carmina Tavares Barbosa, entrevista realizada em Manhouce, São Pedro do Sul, Junho de 1996.

Isabel Silvestre, entrevistas realizadas em Manhouce, São Pedro do Sul, Março de 1992, Janeiro de 1998, Janeiro de 2000.

Lucinda Carvalho, entrevista realizada em Paço de Vilharigues, Vouzela, Abril de 1996.

Maria do Rosário Pestana

Doutorada em Ciências Musicais – Etnomusicologia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, é membro integrado do Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança da Universidade de Aveiro e Professora Auxiliar Convidada na Universidade de Aveiro. Em parceria com Salwa Castelo-Branco, coordena a edição e estudo crítico de fonogramas de música tradicional realizados nas primeiras décadas do século XX, em Portugal.

Cita recomendada

Pestana, Maria do Rosário. 2011. “A “fala” é a voz das mulheres: textos e contextos do feminino em Manhouce (1938-2000)”. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 15 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]