06

LAM

Revista de História, Arqueologia e Património

Moura | Portugal

moura
câmara municipal

LACANT

Revista de História, Arqueologia e Património

Moura | Portugal

10 anos de Cante

Património Imaterial da Humanidade

edição comemorativa

moura
câmara municipal

Ficha Técnica

Título: Lacant - Revista de História, Arqueologia e Património
Autor: Vários
Edição: Câmara Municipal de Moura | Divisão de Cultura, Património e Desporto
Design gráfico: Câmara Municipal de Moura | Gabinete Comunicação
e Relações Públicas
Impressão: FIG - Indústrias Gráficas, SA
Tiragem: 140 exemplares
Depósito Legal: 489706/21
ISSN: 2184-9587

Nota de abertura

Eu sou devedor à Terra

Nos 10 anos de inscrição do Cante na lista representativa do património cultural imaterial da UNESCO

Ana Paula Amendoeira

"Eu sou devedor à Terra". Este foi o primeiro verso que se ouviu em 2014, em Paris, no dia 27 de novembro, na sede da UNESCO, após o Cante Alentejano ter sido declarado património cultural imaterial da Humanidade. Um grupo de Homens (grupo da casa do povo de Serpa) entrou na grande sala onde decorria a reunião com as delegações da maior parte dos países do mundo e cantou:

Eu Sou Devedor à Terra/a Terra me está devendo/ A terra paga-me em vida/ eu pago à terra em Morrendo/ Alentejo Alentejo terra sagrada do pão…

Nunca poderei transmitir a força da emoção que senti por ter a sorte de ter participado naquele momento. Toda a sala rendida e emocionada e surpreendida ao mesmo tempo. E aqueles homens, os nossos, resgatavam em poucos minutos gerações e gerações de sofrimento, de pobreza, de força e de sentimento e de comunhão com esta terra. Tantas e tantos, mesmo os muitos que já partiram, que assim viam subir ao palco do mundo este património dos pobres!

Nunca agradecerei o suficiente à Vida por me ter dado este presente: estar ali, viver aquele momento com os meus, com os nossos.

As lágrimas por tudo isto vieram aos olhos da maior parte de nós, os alentejanos que estávamos naquele dia em Paris. Ainda na sala da UNESCO, e logo a seguir à inscrição do Cante e a esta entrada do Grupo de Serpa, escrevi um pequeno texto que aqui peço licença para reproduzir:

"Nunca vi um alentejano cantar sozinho com egoísmo de fonte

Insistimos: Não há quem melhor tenha feito a síntese poética do que é o cante alentejano. José Gomes Ferreira, Poeta Militante, como ele próprio se definiu, faz-nos sentir sempre a emoção, neste verso que nos atinge ternamente, a nós, alentejanos, no mais fundo da nossa alma. Porque sabemos que é verdade! Este verso encerra toda uma identidade cultural. Dizer que um alentejano não canta sozinho com o egoísmo das fontes, quer dizer que aqui, no Alentejo, existe o hábito e a tradição do cante em grupo, do convívio inevitável, da conversa longa e espaçada, de ouvir o outro, de olhar em volta, de ver e sentir e compreender o território, e da relação forte com a paisagem e com a terra. Um programa identitário que permite compreender uma certa visão do mundo.

Agora que o Cante foi inscrito pela UNESCO na Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade, haverá certamente uma visibilidade maior desta nossa prática cultural, uma maior exposição ao mundo desta nossa tradição forte.

Num contexto de banalização e uniformização, em que a cultura é frequentemente associada apenas ao entretenimento, o Cante tem esta virtualidade de contribuir para um reforço de identificação com o Alentejo, com a nossa terra, com a nossa cultura, com o que tudo isso significa de resistência à voragem fútil que amesquinha a essência, os valores e as raízes. Ora os valores e as raízes são fundamentais para construir o futuro equilibrado, harmonioso e seguro do que somos e do que queremos ser. Reconhecer a importância destas práticas e destas manifestações reforça as capacidades de resistência cultural das comunidades e a sua coesão social. Esse é, do meu ponto de vista, o maior e melhor ganho que poderemos ter com este reconhecimento.

O cante está vivo e recomenda-se. E deve-o a muitos. Desde logo aos que cantam, a todos, organizados em grupos ou em contextos informais, apenas porque a alma lhes pede. Mas também aos que têm insistido e persistido, contra todas as adversidades e obstáculos, em continuar a fazer sempre o melhor que em cada momento lhes é possível. E isso é muito e é razão de sobra para agradecermos esta dádiva generosa deste Alentejo Todo que virá com certeza acrescentar calor cultural e alegria aos nossos dias, para que continuemos sempre a cantar com os outros, sem o egoísmo das fontes.

Paris, em 27 de novembro de 2014"

Já nesse ano antecipávamos os riscos da banalização e uniformização da cultura, se apenas ligada ao entretenimento, e como o Cante poderia reforçar a nossa cultura, e ao mesmo tempo contribuir para uma abertura ao mundo.

A mediatização das listas UNESCO levou a que na última década, *grosso modo*, o Património CuItural Imaterial tenha assumido uma verdadeira dimensão estelar e também que a ele se associe sempre uma valorização turística dos territórios. De tal maneira que mesmo as práticas que são inscritas como necessitando de salvaguarda urgente, portanto em risco, são rapidamente incluídas nos roteiros turísticos das regiões e sobre salvaguarda muitas vezes nem se fala.

Ora o que nos parece mais importante no universo do que se convencionou chamar PCI (património cultural imaterial) e que os nossos etnólogos tanto estudaram, é mesmo a dimensão do conhecimento, tradicional, dos saberes e das práticas que estão integradas em visões do mundo e modos de vida e maneiras de pensar e de construir respostas muitas vezes na longa duração. Saberes que, as mais das vezes, não têm autor, mas muitos autores, desconhecidos ou não, tratados quase como uma arqueologia.

Saberes e artes ligados à terra e ao céu, ao sol e à lua, aos ventos e marés, à água e ao fogo, ao frio e ao calor, aos santos e aos demónios, às pedras e às árvores, às flores e aos frutos, às casas e às igrejas, às crianças aos velhos, às raparigas e rapazes, à voz, à alma e ao coração. A Deus. À Vida!

O Alentejo tem essa possibilidade de uma região a haver! Ainda temos as respostas para olharmos de frente e em frente. É na cultura que estão muitas das respostas às grandes questões. Esta dimensão imaterial das nossas vidas é essencial para lidarmos com o tempo, com o princípio da atividade incessante e na duração ininterrupta em que a sociedade de consumo mergulha a existência humana. Essa ferida faznos desaprender o que os nossos ancestrais sabiam sobre o tempo e os seus mistérios. Um erro achar que podemos viver sem mistérios e sem segredos, num estado de permanente vigilância a tudo e a todos que a tudo e a todos banaliza.

Os mistérios são precisos ao nosso tempo e ao entendimento que fazemos do tempo e do vagar. Os contos, as lendas e a sua transmissão oral são cada vez mais necessários para salvaguardarmos os segredos do nosso coração porque eles guiamnos simbolicamente com a intuição a uma essência interior. Tudo isto está no que chamamos património imaterial. É por isso que ele tem de ser muito mais importante do que um cartaz para vender os Alentejos dos serenos sofrimentos de sobreiros a sangrar.

Neste ano, e mês, em que passam 10 anos sobre este reconhecimento internacional do nosso Cante, sabemos que ele trouxe tantas coisas, algumas mesmo muito boas, outras talvez menos, mas trouxe certamente essa maior visibilidade e um orgulho das novas

gerações em pertencer a esta terra e em cantar. Hoje há mais gente nova que canta, que é devedora à terra e que reconhece essa dívida.

Felicito o Município de Moura e toda a equipa responsável por esta muito feliz iniciativa de dedicar este número da revista ao nosso Cante. Um agradecimento também pela qualidade dos textos que a compõem a todos os seus autores. É uma excelente forma de assinalar estes primeiros 10 anos de reconhecimento pela UNESCO.

Muito obrigada por este convite que tanto me honra.

A terra paga-nos em vida!

22 novembro 2024

O Canto Polifónico Alentejano:
entre o passado e o futuro

Dulce Simões

INET-MD/FCSH-NOVA
masimoes@fcsh.unl.pt

Algumas considerações sobre o canto polifónico alentejano

Sou
O que comeu o pão
Que o diabo amassou.
E aqui estou.
Cantando o que amo,
Cantando o que odeio,
Cantando o que sou.
(Raul de Carvalho).[1]

Os processos históricos estão na base da construção da "cultura popular" como representações do povo, baseados numa espécie de repertório de construção da nação, que foi progressivamente substituído pela designação de folclore, como instrumento central dos movimentos nacionalistas. Nas últimas décadas a "cultura popular" ressurgiu numa versão atualizada e autorizada de Património Cultural Imaterial, conceito instituído pela UNESCO que se deslocou do sentido folclórico e nacionalista para se converter em sinónimo de diversidade cultural da humanidade.

No caso do canto polifónico alentejano sabemos que até à década de 1930 não existiam grupos corais formais na região do Alentejo. As modas eram entoadas por homens e mulheres nos trabalhos agrícolas, nas tabernas, nos serões familiares e nas festas, como elemento de sociabilidade e de resistência quotidiana aos poderes políticos e eclesiásticos. Coube aos eruditos locais e nacionais a seleção, categorização e recontextualização desta prática musical, de maneira a reforçarem a identidade nacional, numa versão autorizada e intemporal do "povo, enquanto essência da nação". O compositor Luís de Freitas Branco (Lisboa, 1890-1955) assinalou que "a região alentejana, de tão gloriosas tradições musicais", parecia justificar, "na tendência polifónica do seu povo", a teoria geralmente aceite "de que a extraordinária eflorescência do estilo *a cappella*, em volta de Évora, não fosse obra do acaso".[2] O diplomata e folclorista britânico Rodney Gallop (Inglaterra, 1901-1948) manifestou idêntico fascínio pelo "canto às vozes" praticado "na pequena região de entre Beja e a raia", que conservou "uma tradição de cantar a três partes, que não tem paralelo na

[1] Carvalho, Raul de. 1993 (1949). "As sombras e as vozes". *Obras de Raul de Carvalho*. Lisboa: Caminho, p. 15.

[2] Branco, Luís de Freitas. 1929. "A Música em Portugal". *Exposição Portuguesa em Sevilha*, Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, p. 24.

minha experiência de qualquer país".[3] O sociólogo musical João Ranita Nazaré (Portalegre, 1936), assinalou que a organização tonal do canto alentejano veio relacionar-se com a estrutura modal preexistente. O sistema modal esteve em uso durante toda a Idade Média, sendo o sistema modal grego adaptado por São Gregório na formação do canto gregoriano, enquanto o sistema tonal nos remete para o Renascimento. Segundo este autor, a metamorfose destes dois sistemas torna ambígua uma classificação exacta da estrutura e da origem do canto alentejano.[4] O padre António Marvão (Amareleja, 1903-1993)[5] identificou duas linhas distintas na origem do canto alentejano, que subdividiu em "modas" e "canções alentejanas", remetendo as primeiras para a polifonia clássica arcaica dos séculos XV e XVI, de influência gregoriana, e as segundas para um modelo de folclore musical influenciado pela disseminação da música moderna, do fado à canção popular.[6]

> (…) Por ser um canto a vozes, o canto alentejano tem de ser chamado um canto polifónico, embora só mereçam esse nome as peças de música abrangidas pelos moldes clássicos de harmonização. (…) tem ainda a particularidade de ser um canto apaixonado e apaixonante, que tanto nos pode fazer lembrar a música sacra, de elevação espiritual e unção religiosa, como a cantilena árabe da música marroquina. (…).[7]

Em 2014, o antropólogo Paulo Lima recuou até ao século XVII, a um auto teatral que ainda hoje se levanta em Trindade, no concelho de Beja, para situar a origem do repertório do canto alentejano e justificar a salvaguarda dos cânticos ao Menino, Janeiras e Reis, três séculos antes do aparecimento dos grupos corais e do canto organizado e insti-

---

[3] Gallop, Rodney. 1960 (1936). *Cantares do Povo Português: estudo crítico, recolha e comentário*. Lisboa: Instituto de Alta Cultura, p. 30.

[4] Nazaré, João Ranita. 1979. *Música tradicional portuguesa: cantares do Baixo Alentejo*. Lisboa: Instituto da Cultura Portuguesa.

[5] Filho de Manuel Caeiro Alfaiate, feitor da família Garcia, fez os estudos primários na escola particular do professor António Agostinho Lopes, e após a conclusão exerceu o ofício de sapateiro. Era ainda muito jovem quando o patrão Jerónimo Garcia lhe ofereceu um violino, que aprendeu a tocar sozinho. A aptidão musical valeu-lhe o apoio económico para ingressar no Conservatório Nacional, em Lisboa. Em 1931, a conselho de Jerónimo Garcia, que não previa saída profissional na área da música, ingressou no seminário de Serpa. Ver: César, António João; Clemente, Luís e Teresa Isabel Petas. 2003. "António Alfaiate Marvão (1903-1993). Um sacerdote no processo de folclorização", em Castelo-Branco, Salwa e Branco, Jorge Freitas (dir.) *Vozes do Povo A Folclorização em Portugal.* Oeiras: Celta Editora, pp. 455-460; Rita, Clara Santana. 2011. "Cantando por aí ando: uma 'viagem' pela vida e obra do Padre Marvão, centrada no Cancioneiro Alentejano". *Revista do Curso de Letras da UNIABEU*, vol. 2 (6): 133-143.

[6] Marvão, António. 1955. *O Cancioneiro Alentejano: Corais majestosos, coreográficos e religiosos do Baixo Alentejo*. Beringel: Editorial Franciscana, pp. 9-10.

[7] Marvão, António. 1956. *O Alentejo canta*. Braga: Editorial Franciscana, pp. 4-5.

tucionalizado, tal como o conhecemos hoje.[8]

No passado, os assalariados rurais sempre se opuseram ao poder das elites agrárias por meio de actos isolados de resistência quotidiana e acções colectivas organizadas.[9] Todos os aspectos da vida social, o trabalho, a comunidade, a autoridade e as diversões serviam para ampliar a perspectiva de classe e propiciar a construção de uma cultura distintiva, que encontrou no canto polifónico uma poderosa força colectiva, por todas as experiências estarem mediadas pela mesma visão do mundo.[10] Na linha de E. P. Thompson, a cultura popular era rebelde em defesa dos costumes, contra as intromissões das elites e do clero, o canto não era fatalista, servia os próprios interesses de classe e oferecia consolo e defesas para o curso de vidas condicionadas e restringidas pela estrutura social.[11]

Jaime Brasil falava deste canto polifónico sem música, transmitido por tradição oral, representativo "das mais altas expressões da arte do povo e da plasticização perfeita do drama de quem vive, fixado à terra, nostálgico de felicidade, ansioso de paz fecunda e de vida criadora".[12] Joaquim Roque destacou a função ritual do canto entoado "a alta madrugada, pelos caminhos, ao saírem os ranchos de trabalhadores para as diversas fainas agrícolas, ou quando à tardinha, delas regressavam, faz-nos evocar sentido e harmonioso, hino matinal ou vespertino".[13] José Alberto Sardinha diz-nos que "não havia fainas agrícolas em que não se ouvisse cantar, e que os tempos de lazer eram invariavelmente ocupados a cantar e a bailar. (…) tanto cantavam as mulheres só, como os homens, como todos em conjunto".[14] Esta realidade reflecte a experiência de vida de Ana Marques da Silva, de Santo Aleixo da Restauração, cantadeira e ensaiadora do grupo coral feminino "Papoilas em Flor".[15]

---

[8] Tratava-se de uma peça de teatro religiosa, que durava cinco horas, da qual foram extraídos textos que entraram posteriormente no repertório do canto alentejano. Ferreira, Carla. 2014."Os dias em que o cante vai à igreja". *Diário do Alentejo*, n.º 1654, 3 de janeiro, pp. 4-5.

[9] Entre outros: Cutileiro, José. 2004 (1971). Obra citada; Pereira, José Pacheco. 1983. *Conflitos Sociais nos Campos do Sul de Portugal*. Mem Martins: Europa-América; Godinho, Paula. 2001. *Memórias da resistência rural no Sul: Couço (1958-1962)*. Oeiras: Celta Editora; Fernandes, Margarida (2006) Terra de Catarina. *Do Latifúndio à Reforma Agrária. Ocupação de Terras e Relações Sociais em Baleizão*. Oeiras: Celta Editora.

[10] Scott, James C. 2003. *Los Dominados y el Arte de la Resistencia*. México: Editorial Txalaparta, p. 196.

[11] Thompson. E. P. 1979. *Tradición, Revuelta y Conciencia de Clase*. Barcelona: Editorial Crítica, p. 50.

[12] Jaime Brasil citado em Nazaré, João Ranita. 1979. *Música tradicional portuguesa: cantares do Baixo Alentejo.* Lisboa: Instituto da Cultura Portuguesa, p. 85.

[13] Roque, Joaquim. 1956. "A Música Folclórica do Baixo Alentejo no Ciclo do Natal". *Actas do Primeiro Congresso de Etnografia e Folclore.* Braga, vol. III, pp. 278-279.

[14] Sardinha, José Alberto. 2001. *A Viola Campaniça: O Outro Alentejo*. Sons da Tradição, vol.1, Tradisom, p. 29.

[15] Ana Marques da Silva (Santo Aleixo da Restauração, 1941) trabalhadora rural, coordenadora e ensaiadora do grupo coral feminino "Papoilas em Flor", formado por quinze mulheres naturais de Santo Aleixo da Restauração (Moura- Baixo Alentejo) a 10 de Junho de 2002. Excerto da conversa realizada em sua casa, a 29 de agosto de 2014.

Ana Marques na sua casa. Santo Aleixo da Restauração, 29 de agosto de 2014. Foto da autora.

> *Ora a gente cantava nas mondas, quando íamos trabalhar para as mondas, cantávamos nas aceifas, começávamos de manhã, depois tínhamos ali um bocadinho de descanso, chamava-lhe a gente o "cigarro", e cantávamos e bailávamos, a gente gostava muito de cantar. Mesmo nas azeitonadas, à noite, um tocava flauta e os outros bailavam, bailavam os homens e as mulheres, bailávamos ali todos".*

O cantador Domingos Rodrigues, de Barrancos, recordou que,

> *antes de haver grupos as pessoas cantavam, mais do que cantam hoje. Cantavam nesses montes, nas festas, com qualquer copinho de vinho cantavam ainda mais. (…) O meu pai cantava bem, e o meu avô então, mas era com outro ritmo que não é hoje. Umas* (modas) *aprendi com eles, outras com outro qualquer. Chegava a haver vinte ou trinta homens em cima das árvores a cortar, cantavam cada um a sua moda que sabiam, em cima de uma árvore.*

Logo quando andávamos a lavrar com os bois, ou com uma mula ou um macho era a mesma coisa, o divertimento da gente era cantar. Passávamos fome, mas o resto era divertido".[16]

O mundo rural vivia em consonância com os ciclos da natureza que regiam a vida quotidiana e festiva. Segundo António Gramsci, a cultura popular assumiria, face à cultura dominante, uma posição distinta, de clara contestação, e Mikhail Bakhtin revelou-a claramente na sua obra, em rituais festivos que manifestavam uma declaração explicitamente revolucionária dos subalternos, que concebiam a negação da ordem social em que viviam.[17] As festas e as tabernas foram os lugares privilegiados de trocas ritualizadas e transmissão de expressões culturais, de cantigas, adivinhas, provérbios, jogos e blasfémias.[18] Como assinalou Miguel Vale de Almeida, "beber e embriagar-se implicava a possibilidade de dizer a verdade escondida pela comunidade, ou a verdade no sentido do discurso contra-hegemónico, sem ser responsabilizado ou punido".[19] A resistência pela ironia não lhes trazia poder, mas ajudava-os a "englobarem os seus opressores"[20] e a contradizerem o discurso paternalista das autoridades, de "gente humilde alentejana pouco dada a aventuras, agarrada como nenhum outro povo à sua terra, cuja única felicidade é terem trabalho garantido e poderem beber aos domingos uns copos de vinho na taberna".[21]

À noite, depois de um dia trabalho no campo, ou da entrega de uma mochila de contrabando de café, os homens reuniam-se e o canto servia para reforçar o sentido do comum. Entre o vinho e o canto os amigos às vezes diziam: "– Só te fica o canto!".

---

[16] Domingos Caçador Rodrigues (Barrancos, 1937) filho de José dos Santos Rodrigues e Mariana Caeiro Caçador era o mais novo de quatro irmãos, três rapazes e uma rapariga. Trabalhou no campo com gado e nas minas de Minancos, fez sete campanhas agrícolas em França e participou na Reforma Agrária. Foi cantador dos grupos corais da Casa do Povo de Barrancos e de "Os Arraianos de Barrancos". Desde 2015 é o mestre ensaiador do grupo coral feminino "Vozes de Barrancos". Excerto da conversa realizada na Associação de Reformados e Pensionistas de Barrancos, a 27 de abril de 2015.

[17] Gramsci, António. 1989. *Literatura e Vida Nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Bakthin, Mikhail. 2002 (1965). *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais.* São Paulo: Hucitec, Annablume Editora.

[18] Scott, James C. 2003. *Los Dominados y el Arte de la Resistencia*. México: Editorial Txalaparta, p. 178.

[19] Almeida, Miguel Vale de. 2000. *Senhores de Si. Uma Interpretação Antropológica da Masculinidade*. Lisboa: Fim de Século, p. 186.

[20] Herzfeld, Michael. 1992. "La Pratique des Stéréotypes". *L'Homme*, 32, pp. 67-77.

[21] Relatório de Abril de 1936 do comandante do 3º Batalhão da Guarda Nacional Republicana (GNR) de Beja, capitão Clemente José Juncal, ao Ministro do Interior, sobre as atividades subversivas neste distrito. ANTT. Ministério do Interior, Correspondência do Gabinete do Ministro, mç. 483, cx. 36.

Café Currito, antiga taberna de Barrancos remodelada por António Segão. Arquivo particular.

Domingos Caçador Rodrigues relembrou o tempo em que,

> *na taberna se juntavam quatro ou cinco, e logo saíam pela rua cantando. Começava uma moda, quando ia a sair o Alto nos juntávamos. Uma vez nos multaram mesmo, ao pé onde está a Farmácia. Estávamos cantando, que a Sociedade era ali, mesmo pegada por cima, e estava o contínuo. Veio a guarda e disse ao contínuo "- Diga lá a esses senhores que não podem cantar aí!". Eram umas dez da noite, ou coisa assim. Diz o contínuo "- Não podem cantar aqui?". "- Então cantamos aqui fora na rua!" dissemos nós, e saímos, mas a guarda estava ali. Saímos três ou quatro, cantámos uma moda na porta e logo viemos para baixo, ali mesmo na curva onde está a Farmácia parámos todos, e vem a guarda: "- Estão autuados. Não podem cantar. Venham lá comigo para o posto!". Fomos todos para o posto, e a nossa ideia era não pagar, mas nessa altura eramos uns três ou quatro que tínhamos carta para abalar para França".*[22]

[22] Domingos Caçador Rodrigues (Barrancos, 1937). Excerto da conversa realizada na Associação de Reformados e Pensionistas de Barrancos, a 27 de abril de 2015.

Manuel Reganha Pica foi um dos homens que começou a cantar nas tabernas, ao domingo,

> *onde estivessem três ou quatro. Gostava e gosto de cantar. Mas chegando às nove éramos multados, no tempo do Salazar, mas logo acabou isso. Eu pergunto que mal faziam os homens cantando por aí, mas estava a lei assim. Aqui nas tabernas chegando às nove da noite já não podíamos beber um copo de vinho, era multado o dono".*[23]

As autoridades civis e militares reprimiam com avultadas multas os proprietários das tabernas que não cumprissem o encerramento obrigatório estabelecido.[24] E a repressão sobre os cantadores está documentada nos Autos de Transgressão dos arquivos municipais, por o canto espontâneo constituir uma ameaça a possíveis rebeliões contra o sistema político e social.[25] Como escreveu Mário Beirão, no *Diário de Lisboa*, "as autoridades administrativas do Baixo Alentejo proíbem, estabelecendo duras sanções, que os pobres homens de trabalho - servos da gleba – rompam os 'altos silêncios da noite', com a vaga dos seus cantos".[26] Na obra *Uma vida na Revolução,* Francisco Miguel também nos deixou um testemunho da repressão aos cantos na vila de Serpa.

> (…) veio o fascismo e os cantos foram proibidos para além das 21 horas. Para se cantar depois das 21 horas era preciso uma licença especial do Administrador do Concelho, mas tirar a licença nem sempre era cómodo e o mais frequente era cantar-se até que a GNR aparecesse. Aparecendo a GNR, ou se fugia, ou se era preso e multado. Recordo ainda que um dos meus colegas de oficina, Bento Fava, passou seis meses na cadeia porque, tendo sido multado por cantar, não pagou a multa. Com esta repressão fascista aos cantos, o hábito de cantar

[23] Manuel Reganha Pica (Barrancos, 1937), filho de trabalhadores rurais, não foi à escola. Viveu a maior parte da vida no campo como trabalhador rural, *"- Não há aí um monte no campo de Barrancos onde não tenha dormido (ri-se)".* Também foi contrabandista, cantoneiro e cantador do Grupo Coral da Casa do Povo de Barrancos durante 25 anos. A 25 de Agosto de 1975 casou com Ana Domingues Fialho (Stª Aleixo, 1936), trabalhadora rural e doméstica, e não tiveram filhos. Excerto da conversa realizada no Café Central, Barrancos, dia 16 de junho de 2018.

[24] Edital do Governo Civil de Beja de 14 de fevereiro de 1932, artigos 2º e 4º.

[25] A multa aplicada era de cinquenta escudos, acrescida de 20% para o município, até 1939. A partir de 1940 foi introduzida a percentagem de 25% para o Estado e 10% para Fundo Distrital, num total de sessenta e oito escudos para o autuado. AHM. Autos de Notícias e Transgressões. F/B, Pastas 1, (1935-1937), Pasta 2 (1938-1943), Pasta 3 (1944-1955).

[26] Beirão, Mário. 1952. "Da poesia, como fonte do Direito. O seu sentido, sua acção e seu valor". *Diário de Lisboa*, 1 – III.

> foi sendo posto de lado. (…) Simplesmente porque os burgueses não queriam ouvir o povo cantar. (…) em Serpa toda a vida da terra estava nas mãos dos latifundiários, grandes agrários que para manterem os seus privilégios anacrónicos, procuravam manter a vida no atraso do ponto de vista cultural, económico e geral.[27]

O Estado Novo (1933-1974) controlou todas as formas de participação social para as dominar ideologicamente, proibindo as manifestações culturais dissonantes com a intenção de criar corpos dóceis, usando a terminologia de Foucault quando se refere a instituições repressivas e totalitárias.[28] No Alentejo, a repressão está associada a décadas de violência no debelar de lutas reivindicativas de assalariados rurais e mineiros, com vítimas mortais inscritas na toponímia das vilas ou caídas no esquecimento.[29] A dominação política, social e económica das elites rurais, a violência das autoridades policiais, e as lutas pela subsistência inscrevem-se na própria narrativa poética do canto alentejano, como forma de resistência de uma classe com consciência de si.

(…)
Nós somos os trabalhadores
Que nos campos trabalhamos
Trabalhamos ao rigor
Ajudando o lavrador
Para ver se nos salvamos. [30]

O Estado Novo: propaganda e domesticação pelo folclore

> O mito da unidade que se exprime pela raça, o povo, ou as massas, torna-se no cenário que rege a teatralização política. (…) O imaginário oficial mascara a realidade, produzindo uma metamorfose dela. (…) Apaga as diferenças

[27] Miguel, Francisco. 1977. *Uma vida na Revolução*. A Opinião, p. 27-28.
[28] Foucault, Michel. 1987 (1975). *Vigiar e Punir.* Petrópolis: Vozes.
[29] Entre outros, recordo os assassinatos de Palmira Charões, em Baleizão (1917), Germano Vidigal, em Montemor-o-Novo (1945), Catarina Eufémia, em Baleizão (1954), José Adelino dos Santos, em Montemor-o-Novo (1958), António Casquinha e José Geraldo, em Montemor-o-Novo, no contexto da Reforma Agrária (1979).
[30] Moda "Nós somos trabalhadores", recolhida por Michel Giacometti em Ferreira do Alentejo, 1965. Giacometti, Michel. 1981. *Cancioneiro Popular Português*. Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 128-129.

> sociais, abule todo o discurso em proveito do encantamento (…) Transforma todo o povo numa multidão de figurantes fascinados pelo drama em que o mestre absoluto do poder os enreda. [31]

À semelhança de outros regimes fascistas ou fascizantes europeus, o Estado Novo alimentou e procurou executar, a partir de órgãos estatais criados para o efeito, "um projecto totalizante de reeducação dos 'espíritos', de criação de um novo tipo de portuguesas e portugueses regenerados pelo ideário genuinamente nacional de que o regime se considerava portador".[32] No âmbito da Política do Espírito preconizada por António Ferro, as iniciativas promovidas pelo SPN – Secretariado de Propaganda Nacional (1933-1944) e pela FNAT – Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (1935-1974), em torno da cultura popular, adquiriram centralidade. Os estatutos da FNAT de 1935 determinavam uma educação estética de exaltação do rural, assente nos pilares do folclore e da etnografia segundo um modelo nacionalista-ruralista-tradicionalista, para legitimar o regime e estabelecer um consenso social em torno de um conjunto de valores e de imaginários culturais.[33]

No estudo sobre a evolução das formas de cultura popular no séc. XX, Augusto Santos Silva diz-nos que a construção social da "cultura popular" conduziu a um vasto processo de "disciplinação pelo folclore, como instrumento funcional de coação ideológica" do camponês, "ingénuo e autêntico", detentor das marcas singulares da identidade nacional, por oposição às "derivas liberais e urbanas".[34] O "paradigma tradicionalista", assente na sugestão folclórica e regionalista, esteve na base de uma matriz responsável pela formatação de repertórios musicais que apelavam "às virtudes morais da família, da paz honrada, trilhando caminhos ideológicos e patrióticos na construção da identidade nacional".[35] Diversos actores sociais, instituições e organismos corporativos participaram na produção do discurso oficial unificador, "ao nível das representações conceptuais e político-ideológicas da questão do popular, indispensáveis à difusão do ideário do regi-

---

[31] Balandier, Georges. 1999. *O Poder em Cena*. Coimbra: Minerva Editora, p. 23.

[32] Rosas, Fernando. 2001. "O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo". *Análise Social*, vol. XXXV, 157: 1032.

[33] O Decreto-lei 25.495 de 13 de junho criou a Fundação para a Alegria no Trabalho. *Diário do Governo* n.º 134/1935, Série I de 1935-06-13, p. 858.

[34] Silva, Augusto Santos. 1994. *Tempos cruzados: Um estudo interpretativo da Cultura*. Porto: Edições Afrontamento, pp. 111-112.

[35] Melo, Daniel Seixas de. 2001. *Salazarismo e Cultura Popular (1933-58).* Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, p. 323.

me".[36] A FNAT adoptou uma postura radical em relação à "cultura popular" inspirada no movimento "Alegria no Trabalho", cujos principais impulsionadores foram "a Alegria pelo Trabalho Nazi (*Kraft durch Freude*) e a Obra Nacional dos Tempos Livres fascista (*Opera Nazionale Dopolavoro*), com os quais manteve intercambio regular até à II Guerra Mundial".[37] A "Alegria", como construção ideológica da FNAT enquadrada na doutrina corporativista do regime, encontrou os meios técnicos e artísticos necessários à sua divulgação pela rádio. Os programas **"**Alegria no Trabalho" (1941-1972) e "Serão para Trabalhadores" (1941-1974) criados por iniciativa de António Ferro, à data director do SPN e diretor da Emissora Nacional, em parceria com a FNAT, tiveram como lema "fortalecer, educar e distrair".[38] No entanto, a difusão da ideologia do regime foi a principal finalidade destes programas, que articularam os discursos proferidos nas sessões de propaganda política da União Nacional com o entretenimento.

Em 1945 a criação da JCCP - Junta Central das Casas do Povo obedeceu a uma suposta ausência "de um modelo coerente e estruturado de intervenção cultural",[39] que encontrou na FNAT as estruturas necessárias à implementação de actividades recreativas para os trabalhadores (rurais e urbanos).[40] Em 1946 foi criado o Gabinete de Etnografia da FNAT que estabeleceu uma relação de dominação com as populações, ao envolver o saber autorizado dos etnógrafos na organização de ranchos folclóricos, na selecção de repertórios e trajes, com fins de "educação, coesão social, espiritualidade e alegria no trabalho".[41] A contextualização ideológica implementada pelo SPN/SNI e outros organismos, como a FNAT e a JCCP, foi indispensável à divulgação e promoção do canto alentejano como gé-

---

[36] Destacamos neste processo a acção das Casas do Povo, criadas em 1933, do SPN - Secretariado da Propaganda Nacional criado em 1933, seguido do SNI - Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo a partir de 1945, da JCCP - Junta Central das Casas do Povo (1945-1974), da FNAT - Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (1935-1974), do *Gabinete de Etnografia* da FNAT criado em 1946, assim como os programas da Emissora Nacional organizados pelo SPN/SNI e FNAT "Alegria no Trabalho" (1941-1972) e "Serão para Trabalhadores" (1941-1974), e as publicações *Mensário das Casas do Povo* (1946-1971).

[37] Melo, Daniel. 2003. "A FNAT entre a conciliação e a fragmentação", em Castelo-Branco, Salwa El-Shawan e Branco, Jorge de Freitas, *Vozes do Povo. A Folclorização em Portugal*. Oeiras: Editora: Celta Editora, p. 37.

[38] O "Serão Cultural e Recreativo para Trabalhadores" foi o programa mais duradouro desta emissora de rádio, com a última emissão a realizar-se a 11 de maio de 1974.

[39] Melo. Daniel. 2001. *Obra citada*, p. 113.

[40] Em 1947 a Junta Central das Casas do Povo publicou as Normas gerais de organização dos museus das Casas do Povo, com o objetivo de "recolher, conservar e agrupar artisticamente todos os elementos etnográficos, indispensáveis para caracterizar o trabalho, a arte e a vida da população rural de cada região do País". Documento disponível em: http://purl.pt/30849/4/sc-13696-7-v_PDF/sc-13696-7-v_PDF_24-C-R0150/sc-13696-7-v_0000_capa-capa_t24-C-R0150.pdf (consultado a 15/02/2020).

[41] Valente, José Carlos. 1999. *Estado Novo e Alegria no Trabalho: Uma História Política da FNAT (1935-1958).* Lisboa: Colibri / Inatel, p. 178.

nero polifónico de matriz rural, à fixação de repertórios e trajes, à formatação dos grupos corais, e ao "controlo directo do associativismo popular do mundo rural".[42]

A institucionalização dos Grupos Corais e a promoção do Alentejo

Esta noite sonhei eu
Um sonho muito feliz.
Sonhei que estava cantando
No Teatro São Luís.[43]

O processo de institucionalização dos grupos corais envolveu o saber autorizado de eruditos, com influência política e social a nível local, regional e nacional, que intervieram na selecção de cancioneiros, na criação de repertórios, na formalização de ranchos folclóricos e na promoção de espectáculos.[44] O primeiro espectáculo de cantares alentejanos foi organizado pelo Grémio Alentejano (Casa do Alentejo)[45] e a Emissora Nacional, a 22 de março de 1937, no Teatro São Luís, para as elites da capital, e contou com a presença de

[42] Valente, José Carlos. 1999. *Obra citada,* p. 155.

[43] Versos da autoria do cantador António Soares do rancho de Vila Verde de Ficalho aquando da primeira atuação do grupo em Lisboa, no Teatro S. Luís. Machado, Francisco Valente. 1980. *Monografia de Vila Verde de Ficalho*. Vila Verde de Ficalho: Biblioteca-Museu, p. 279.

[44] Castelo-Branco, Salwa e Branco, Jorge Freitas. 2003. "Folclorização em Portugal: uma perspectiva", em Castelo-Branco, Salwa El-Shawan e Branco, Jorge Freitas (org.). *Vozes do Povo*. *A Folclorização em Portugal.* Oeiras: Celta Editora, pp. 1-21.

[45] O Grémio Alentejano foi fundado 10 de Junho de 1923 por um grupo de notáveis alentejanos fixados na capital. Em 1932 arrendaram o Palácio Paes do Amaral para sede da associação regionalista, onde a elite de sócios dispunha de uma barbearia com serviço de manicura e engraxadoria, jogos de azar, clandestinos, organizavam palestras, jantares e bailes. Em 1939 passou a designar-se Casa do Alentejo, desempenhando um importante papel na promoção da cultura alentejana junto das elites da capital. Editaram o Boletim da Casa do Alentejo (1935-1954) e posteriormente a Revista Alentejana. Os corpos gerentes de 1941 eram constituídos por: Francisco Velez Conchinhas; José Jacinto Brás; Jacinto Fernando Palma; António Augusto Lopes do Carmo; tenente Joaquim Brás Ferreira; Dr. António da Fonseca Pestana; Norberto Piteira de Mira; major António Luís da Silveira; António Pais Lobo; Joaquim José de Almeida; Joaquim Maria Guerra; Bernardino Borrego; João do Carmo Louro Goinhas; Francisco Jorge Godinho; Dr. Diogo Cândido Ramos e Costa; Dr. Augusto César Gomes Ferreira; Dr. José Francisco Ramos e Costa; Dr. Victor Marques Santos; António José Bravo; tenente João Luís de Sousa e José da Silva Vacondeus. ANTT. Código de referência. PT/TT/EPJS/SF/001-001/0079/0040P. Os alentejanos mais pobres dispunham de uma escola primária e de um posto clínico, inaugurado em 1941 pelo Dr. Vieira Neves, representante do Ministro do Interior. Em 1981 o palácio foi adquirido aos descendentes da família Paes do Amaral, para se tornar património de todos os alentejanos. Sobre a história do Grémio Alentejano (Casa do Alentejo) ver: Vieira, Rui Rosado. 2005. *O Associativismo Alentejano na Cidade de Lisboa no séc. XX*. Lisboa: Edições Colibri.

António Carneiro Pacheco, Ministro da Educação Nacional do II Governo (1936-1968) do Estado Novo, e do capitão Henrique Galvão, à data director da Emissora Nacional. Na obra *Monografia de Vila Verde de Ficalho,* Francisco Valente Machado assinalou ser a primeira vez que os cantadores alentejanos se exibiam na capital do país, descrevendo como se "deslocaram em passos lentos e cadenciados pelo Chiado abaixo, até ao Rossio, entoando maravilhosos cantos da sua província, como se se encontrassem nas terras das suas naturalidades".[46] O *Diário do Alentejo* de 25 de março de 1937 destacou o acontecimento na primeira página, exaltando "a apoteótica exibição dos cantadores alentejanos" no Teatro São Luís. Segundo o jornal regionalista, o Alentejo, designado por "província bárbara", adquiria a civilidade no canto dos subalternos como "arte espontânea" que preenchia o imaginário regional.

Cantadores no Grémio Alentejano, a 22 de março de 1937, foto do *Diário do Alentejo.*

Em 1940 a Exposição do Mundo Português criou o espaço privilegiado à exaltação da arte popular, por meio de um discurso globalizador de mitificação do Império Colonial que integrou a componente ruralista-regionalista através da Secção de Etnografia Metropolitana/Centro Regional, segundo uma orientação político-ideológica firmada na

[46] Machado. Francisco Valente. 1980. *Obra citada*, p. 287.

folclorização.[47] No âmbito da Comissão Executiva dos Centenários, que o Estado Novo nomeou para celebrar o oitavo centenário da nacionalidade (1140) e o terceiro da restauração (1640), Armando Leça realizou o primeiro levantamento músico-popular realizado em Portugal através do registo de som.[48] O principal objectivo da recolha foi a elaboração de uma compilação "das mais características e genuínas músicas e canções populares existentes em todas as províncias do continente português".[49] As gravações a cargo da equipa técnica da Emissora Nacional realizaram-se entre 3 de novembro de 1939 e 18 de abril de 1940, sendo completadas a 12 de dezembro de 1940 com uma gravação extraordinária em Lisboa do grupo de Vila Verde de Ficalho (Serpa). A edição discográfica da recolha pioneira não chegou a concretizar-se, devendo-se a Maria do Rosário Pestana a recuperação do espólio e gravações de Leça, através de um estudo exaustivo e crítico da sua obra, importante contributo para estudiosos e músicos e para as comunidades de origem, pela diversidade vocal e instrumental registada. Como salientou Salwa Castelo-Branco, os registos sonoros "constituem um valioso repositório da memória do país, permitindo o estudo da música de matriz rural, numa perspectiva diacrónica".[50]

Em Vila Verde de Ficalho (Serpa), Francisco Valente Machado, reconhecido estudioso local,[51] foi o mediador Armando Leça[52] e o impulsionador do canto alentejano. O canto

---

[47] Branco, Jorge Freitas. 1995. "Lugares para o Povo: Uma Periodização da Cultura Popular em Portugal", em Branco, Jorge Freitas e Leal, João (eds.). "Retratos do País. Actas do Colóquio". *Revista Lusitana*, 13/14, p. 158.

[48] Sobre Armando Leça ver: Pestana, Maria do Rosário. 2012. *Armando Leça e a música portuguesa, 1910-1940.* Lisboa: Tinta-da-China.

[49] Sardinha, José Alberto. 1992. "Armando Leça e o primeiro levantamento músico popular realizado em Portugal", *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,* p. 345.

[50] Castelo-Branco. Salwa. 2014. "A Memória sonora do Alentejo nos registos de Armando Leça", em Pestana, Maria do Rosário (coord.). *Obra citada*, p. 101.

[51] Conjunto de obras de Francisco Valente Machado (Vila Verde de Ficalho 1900-Lisboa, 1986): *Ficalho doutros tempos e de hoje*. S.l, 1940; *Vila Verde de Ficalho: sua história, costumes, paisagem e riqueza: subsídios.* S.l, 1945; *Brigadeiro Tiago Pedro Martins, natural de Aldeia Nova de São Bento*. Lisboa, 1962; *Ermida da Sra das Pazes*. Beja: Of. Emp. Carlos Marques, 1973; *As ruas de Vila Verde Ficalho depois da sua última restauração cerca de 1670*. Vila Verde de Ficalho: Biblioteca-Museu, 1977; *Memória histórica e descritiva da Igreja Matriz de Vila Verde de Ficalho*. Vila Verde de Ficalho: Biblioteca-Museu, 1978; *Monografia de Vila Verde de Ficalho*. Vila Verde de Ficalho: Biblioteca-Museu, 1980.

[52] Segundo José Alberto Sardinha, Leça registou as modas: "Deus Menino", melodia melismática interpretada a solo por voz masculina, com repetição de coro misto a capella, a duas vozes reais; "Canto das Almas" (solo masculino com repetição por coro masculino em monodia); "Olha a noiva", canto esponsalício, em forma de epitalâmio, acompanhado à concertina; solo masculino com repetição por coro misto a duas vozes reais, estando a corda superior a cargo de uma voz feminina; "Lerar o gado" (Moda da laboira), canto de trabalho, muito melismático, entoado por um só homem; de vez em quando, incitamentos ao gado; "Andorinha a voar", com concertina, o canto inicia-se com voz masculina, com repetição por coro misto a duas vozes reais, sendo que a corda superior é feita por uma voz feminina. Sardinha, José Alberto. 1992. *Obra citada,* p. 354.

misto em Ficalho era então acompanhamento com viola campaniça, harmónio e adufe, que Valente Machado justificou do seguinte modo:

> O harmónio, tocando a preceito, maviosamente, sem notas agudas, constituía uma excelente base de apoio ao canto, operando como se desempenhasse as funções de regente. Os seus sons, disferidos com grande harmonia, enriqueciam o belo conjunto coral e musical, que tanto sensibiliza os ouvintes e apreciadores. O número de tocadores deste instrumento era reduzido, mas sempre houve quem o tocasse habilmente. (…) O harmónico, a viola campaniça e o adufe, serviam para imprimir um bom ritmo ao canto alentejano, marcando-lhe um andamento com toda a regularidade, de modo a torná-lo mais agradável ao ouvido.[53]

A influência de Valente Machado foi determinante na promoção do Rancho Misto de Vila Verde de Ficalho, e atribuiu visibilidade às mulheres que participaram na conferência *Da Música Popular do Baixo Alentejo,* de Armando Leça, realizada a 30 de novembro de 1940 na Casa do Alentejo.

Rancho Misto de Vila Verde de Ficalho, 1940. Arquivo particular.

[53] Machado, Francisco Valente. 1980. *Obra citada*. p. 287.

Na antologia dedicada ao *Cancioneiro de Cuba*, Paulo Lima mostra-nos que os repertórios do movimento coral alentejano repousavam sobre textos cuja performatividade não assentava apenas na voz, partindo da análise de duzentos e sessenta modas. O corpus editado revela a transição de modas que deixaram de ser cantadas e bailadas, por homens e mulheres, para serem interpretadas por grupos corais masculinos. Segundo Lima, o processo de selecção, "objectificação" e silenciamento "teve a mão invisível de folcloristas e políticos".[54] No caso de Cuba identificou como autores da depuração Joaquim Baptista Roque,[55] Manuel Joaquim Delgado[56] e Quirino dos Santos Mealha, governador civil de Beja (1944-1950),[57] estudiosos e promotores do canto polifónico alentejano.

No processo de domesticação dos corpos e das vozes masculinas, aliado à ordenação dos "espécimes musicais", desapareceram um conjunto de traços associados ao canto colectivo, nomeadamente os grupos mistos, o acompanhamento com instrumentos musicais (viola campaniça, harmónio e pandeiro) e o baile. Por outro lado, a fixação do esquema cantiga-moda, cantiga-moda, impediu que estas tivessem um tempo ilimitado e pudessem cantar a solo quantos cantadores o desejassem fazer, introduzindo livremente novas estrofes.[58] Desta maneira os folcloristas e promotores autorizados moldaram os grupos corais masculinos à forma que hoje conhecemos, suprimindo as mulheres e o canto espontâneo, passível de promover contestação. Como observou Michel Giacometti, "o canto colectivo como expressão de ideias e sentimentos de pertença" raramente esteve ausente do terreiro das lutas camponesas e "simbolizou por muito tempo – pelo menos no espírito da gente rural do Sul do Tejo – a solidariedade dos pobres na luta pelos seus

---

[54] Lima, Paulo (coord.). 2013. *Ao Romper da Bela Aurora: antologia poética de tipo tradicional e popular de Cuba.* Câmara Municipal de Cuba, p. 8.

[55] Biografia. http://pagus.pt/pagus/quem_ficha.aspx?idq=7303&idt=p&lang=PO (consultado a 12/04/2020).

[56] Biografia. http://pagus.pt/pagus/quem_ficha.aspx?idq=255&idt=fc&lang=PO (consultado a 12/04/2020).

[57] Quirino dos Santos Mealha (Loulé, 1908 - Lisboa, 1991). Licenciatura em Direito pela Universidade de Lisboa foi magistrado de profissão. Em 1935 foi nomeado delegado do Instituto Nacional do Trabalho e Previdência no distrito de Beja. Foi deputado da Assembleia Nacional na III Legislatura (1942-45), mandato que não concluiu para ocupar o lugar de governador civil do distrito de Beja (1944 a 1950), completou novo mandato na VIII Legislatura (1961-65) acumulando a função de procurador à Câmara Corporativa na VI e VII Legislaturas por inerência de ser presidente da Direcção da FNAT. Foi também Presidente do Concelho de Administração e do Concelho-Geral do Banco do Alentejo entre 1966 e 1975. Presidiu a várias comissões de estudos e grupos de trabalho, colaborou em diversos jornais e revistas, foi autor de relatórios, discursos, conferências, comunicações e de iniciativas culturais; concursos e exposições de carácter heráldico, etnográfico, folclórico e de arte popular. http://app.parlamento.pt/PublicacoesOnLine/DeputadosAN_1935-1974/html/pdf/m/mealha_quirino_dos_santos.pdf (consultado a 12/04/2020).

[58] Cabeça, Sónia Moreira e Santos, José Rodrigues dos. 2010. "As mulheres no Cante Alentejano", em Conde, Santiago Prado (coord.). *Proceedings of the International Conference in Oral Tradition*. Ourense: Concello de Ourense, vol. II, p. 33.

direitos elementares".[59]

Na década de 1950 assistiu-se a uma relação de dominação dos representantes da FNAT junto das Casas do Povo, na organização de ranchos folclóricos e no controlo dos seus elementos. Em Santo Aleixo da Restauração (Moura), a necessidade de controlar os trabalhadores rurais, que desde março de 1934 se reuniam ao domingo para conviverem e cantar livremente na Sociedade Recreativa o Pé-Descalço, justificou a institucionalização do Grupo Coral da Casa do Povo.[60] A 15 de março de 1952 a Casa do Alentejo promoveu na sua sede um concurso de cantares alentejanos, em que participaram os ranchos de Aldeia Nova de São Bento (vencedor do 1º prémio), Amareleja (vencedor do 2º prémio), Vila Verde de Ficalho (vencedor do 3º prémio), Mértola, Serpa, Aljustrel, Sobral da Adiça, Pias, Reguengos de Monsaraz e Santo Aleixo da Restauração.[61]

O rancho de Santo Aleixo apresentou-se com dezoito cantadores e sete cantadeiras: Mariana Gonçalves, Ana Jorge, Catarina Assunção, Ana Godinho Mira, Maria da Conceição Vaz, Maria Albertina Rijo e Maria Teresa Rodrigues, jovens que o mestre Francisco de Almeida Candeias integrou trajadas de ceifeiras especialmente para o concurso.[62]

---

[59] Michel Giacometti cit. em Oliveira, Luísa Tiago de. 2017. "O Alentejo de Michel Giacometti", em Pestana, Maria do Rosário e Oliveira, Luísa Tiago de (coord.). *Cantar no Alentejo. A Terra, o Passado e o Presente*. Estremoz Editora, p. 174.

[60] O grupo da Sociedade Recreativa o Pé-Descalço teve a primeira atuação em 1942, em Vila Verde de Ficalho a convite do grupo coral local. Na década de 1950, o grupo da Casa do Povo, sob a orientação da FNAT, participou no programa "Serão para Trabalhadores" que mobilizou e reuniu os santoaleixenses em torno da rádio. Rodrigues, Daniel José Nunes. 2016. *Cante Alentejano: Entre o quotidiano e a patrimonialização de uma prática cultural. (O Caso de Santo Aleixo da Restauração).* Dissertação de Mestrado em Sociologia, especialização em Recursos Humanos e Desenvolvimento Sustentável. Universidade de Évora, pp. 97-99.

[61] O Grupo Coral da Casa do Povo de Reguengos de Monsaraz foi criado na Casa do Povo em 1952, como resultado da fusão de dois grupos preexistentes, o Grupo do Covalinho e o Grupo da Aldeia de Cima. Manuel Caeiro ainda recorda o regresso do grupo a Reguengos, a cantar no Largo da Praça a moda que tinham cantado em Lisboa, "Manjerico da Janela". Correspondência trocada com Manuel Caeiro a 7/10/2017.

[62] Rodrigues, Daniel José Nunes. 2016. *Obra citada*, p. 98.

Rancho Misto de Santo Aleixo da Restauração, 1952. Arquivo particular.[63]

Na noite do mesmo dia os dez ranchos corais atuaram no I Festival de Cantares Alentejanos promovido pela Casa do Alentejo no Pavilhão de Desportos de Lisboa.[64] Destacando-se o empenho desta associação regionalista na promoção do Alentejo, através de diversas iniciativas culturais[65] e dos grupos corais.

[63] Foto gentilmente cedida por Mariana Gualdino Candeias (Stª Aleixo da Restauração, 1935), viúva do mestre Francisco de Almeida Candeias (Stª Aleixo da Restauração, 1931- 2017) carteiro de profissão.

[64] Vieira, Rui Rosado. 2005. *Obra citada*, p. 158.

[65] Sobre as atividades culturais desenvolvidas pelo Grémio Alentejano (Casa do Alentejo) ver: Vieira. 2005. *Obra citada*, pp. 153-175.

Algumas considerações finais

Após a Revolução de Abril de 1974 o cante saiu à rua, foi re-significado, e os grupos corais alargaram os espaços de atuação a comícios e manifestações dos trabalhadores. Formaram-se novos agrupamentos no Alentejo, associados a Unidades Colectivas de Produção, nas comunidades alentejanas da diáspora, e surgiu o primeiro grupo coral feminino. Ao ocuparem as terras e organizarem-se em unidades colectivas de produção homens e mulheres envolveram-se pela primeira vez na vida social e política das suas vilas e aldeias, e atualizaram os repertórios para exprimirem as transformações políticas e sociais da Revolução e a esperança na Reforma Agrária. A partir da década de 1980, com a destruição da Reforma Agrária e a implementação das políticas agrícolas impostas pela Comunidade Europeia, abandonaram-se as cantigas de intervenção social. No Alentejo e na diáspora os grupos corais cantavam a terra, recuperavam a "tradição" e os modelos de "autenticidade" fixados nos cancioneiros ditos tradicionais. Assistiu-se então a um processo de "refolclorização", desenvolvido pelas autarquias e outras instituições de âmbito local e nacional, mediado por estudiosos e promotores locais. A refolclorização trespassou as fronteiras da ruralidade e transformou-se num fenómeno urbano, com o número de grupos a aumentarem, e as mulheres a participarem ativamente animadas de um forte sentido lúdico e de emancipação social. Na viragem para o séc. XXI a revitalização do Cante alentejano deveu-se ao movimento associativo, com particular destaque para a MODA, que tentou congregar parte dos grupos corais em atividade no Alentejo e na diáspora com o objetivo de salvaguardar a prática do cante polifónico como património cultural e identitário do Alentejo, e impulsionar a sua candidatura à UNESCO.

Os folcloristas e académicos do passado reclamaram a preservação da herança cultural – ou pelo menos a sua representação – perante as transformações materiais e simbólicas da sociedade capitalista. As suas narrativas foram rearticuladas pelos estados-nação, como representações hegemónicas vinculadas à "cultura popular" e à "autenticidade do povo". Hoje, o Cante como património selecionado, inventariado e construído por instituições, académicos e actores sociais diversificados, segundo lógicas racionais e instrumentos burocráticos, é substanciado por formas de dominação mais abstratas que pessoais. As novas relações de poder (simbólicas) reproduzem um saber autorizado, subordinado a organizações políticas conduzidas por agências internacionais que fazem com que o problema da salvaguarda seja, também, um problema de dominação.

O Cante Alentejano como produto posto em valor, é hoje dominado pela lei do mercado capitalista, "das autenticidades", por meio de novas formas de representação,

abstratas, deslocalizadas e impessoais, ao serviço do turismo e do desenvolvimento regional. As tradições culturais e políticas foram fragmentadas por um projecto neoliberal de despossessão de direitos e bens comuns, que restaurou o poder económico das elites, impôs novos hábitos de consumo, estilos de vida e formas de dominação abstratas através do Património Cultural. As relações de dominação persistem, subtraindo aos "portadores do tradição" o valor de uma expressão cultural representativa de uma "estrutura de sentimentos". Neste contexto, a tensão entre património e criatividade complexifica-se, porque o que é valorizado emerge da aceitação acrítica do modelo fixado no processo de folclorização do Estado Novo, baseado numa conceção estática da cultura que não contempla a incorporação de novas realidades.

O canto polifónico alentejano representa a expressão cultural mais significativa das pessoas organizarem o pensamento e comunicarem, através da partilha de experiências e expectativas comuns. A participação das mulheres no processo de transmissão de saberes musicais promove os laços de união e de compromisso com o colectivo, e o canto é uma das maneiras de manifestarem os seus direitos e a sua liberdade. A imaginação e a criatividade imprimem uma estética carregada de significados aos repertórios musicais, que renovam e reforçam o ideal utópico da comunidade de iguais. O imaginado atua socialmente por o seu conteúdo ser partilhado, comunicado e interiorizado por outros, ou seja, integrado culturalmente como modo de pensar, agir e inventar o mundo. Mas se as novas gerações não inscreverem nos repertórios musicais as suas formas de sentirem e pensarem o mundo, como o fizeram os seus antepassados, o canto polifónico alentejano já não as insere na acção política. As vozes audíveis na sociedade, promovidas em diferentes formatos por agentes culturais e turísticos, transformam-se então em produtos da "sociedade do espectáculo", esvaziadas de significado.

Os modelos participativos têm o poder de resistir às determinações do mercado e podem contribuir para a autonomia e o empoderamento dos grupos corais, que em função das experiências e das redes de relações dos seus elementos, reavaliam as possibilidades e os benefícios dos seus bens culturais postos em valor. E quando romperem com os modelos folcloristas do passado e exprimirem nos seus repertórios os problemas, as tensões e as situações sociais do presente, não só promovem o Cante Alentejano como património imaterial da humanidade, mas também como arma carregada de futuro.

Cante alentejano: Análise de Dados e Perspetivas:

Os Grupos e o Arquivo Digital do Cante como Repositório da Memória

---

Florêncio Cacête

CIDHEUS/Universidade de Évora
florencio.cacete@uevora.pt

Resumo

Em 2024, assinalam-se 10 anos da inscrição do Cante na lista representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade da UNESCO. Os Grupos Corais que, há mais de um século, são os perpetuadores e seguidores dessa prática cultural, inicialmente muito enraizada no Baixo Alentejo, atualmente proliferam também noutras sub-regiões do Alentejo, perfazendo em 2022, um total de 111 grupos em atividade, sediados em 30 concelhos. Perante este contexto, a questão que se coloca é se esta classificação tem vindo a contribuir para a afirmação do Cante Alentejano e como têm resistido estes grupos.

Entre 2019 e 2022, no âmbito de um Seminário de Investigação desenvolvido na Universidade de Évora, foi aplicado um inquérito aos grupos de cante alentejano, sediados na região. Os resultados obtidos tornaram percetível, a falta de apoio do Estado aos grupos corais bem como de um outro vasto conjunto de dificuldades que o Cante enfrenta. Desde a falta de apoio técnico até à falta de transportes e financiamento. Não obstante, a esmagadora maioria (95%) dos inquiridos reconhece que foi positivo o reconhecimento, por parte da UNESCO, desta prática identitária do povo de toda uma região ainda que desse reconhecimento tenham advindo muito poucas alterações com impacte duradouro na atividade da maioria dos grupos.

No seguimento deste trabalho de Investigação, é criado em 2024, o Arquivo Digital do Cante, por forma a construir a história e a memória dos maiores precursores da prática do Cante-Os grupos. A investigação em curso visa identificar, classificar, salvar e salvaguardar os arquivos documentais dos grupos já extintos e em atividade, através da digitalização de tais acervos que vem tornando públicos.

A documentação já recolhida e partilhada publicamente é diversa e constitui novas fontes para investigação em diversas áreas do conhecimento e apesar de ainda estar em curso, a inventariação desenvolvida até ao momento permite identificar algumas tendências. Nessa perspetiva é possível entender um pouco mais sobre a nomenclatura dos grupos e dos processos que têm contribuído para a designação adotada como nome dos grupos.

Palavras-chave: Património Cultural Imaterial da Humanidade; Unesco; Arquivo Digital; Cante Alentejano; Alentejo.

Introdução

A falta de dados estatísticos, publicados com regularidade, sobre o Cante alentejano e nomeadamente sobre os grupos corais, tem permitido a circulação de várias opiniões, baseadas no "achismo" e alguns dados avulsos, que muitas das vezes transmitem pouco mais do que estados de alma e algumas preocupações válidas ainda que, assumindo como regional, algumas realidades locais, o que prejudica em absoluto a visão que se transmite sobre a realidade do Cante no território. A não existência de dados, tem prejudicado o trabalho de análise sobre a evolução do Cante, na medida em que continuamente é impossível proceder a uma análise comparativa e observância de tendências. Afinal quantos grupos de cante existem? Onde se localizam, que atividades desenvolvem e como subsistem? Que impactos se fazem sentir ainda decorrentes do facto de ser uma prática reconhecida como PCI da Humanidade?

Passados dez anos, da inscrição do Cante Alentejano na lista representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade e volvidos dois anos após pandemia que, em muito contribuíram para alterações profundas, no plano regional, também do Cante e das estruturas relacionadas com o mesmo, revelou-se fundamental, publicar alguns dos resultados fruto de um trabalho de investigação realizado, de forma a obter dados que permitam num futuro mais ou menos próximo, proceder a algumas análises comparativas, baseadas em novos dados concretos e rigorosos.

Para o referido trabalho de investigação, foram desenvolvidos e aplicados dois questionários que, permitiram proceder a um levantamento da realidade atual do Cante. Um dos questionários foi aplicado aos grupos de cante alentejano sediados no Alentejo, cujos dados agora se tornam públicos, e um outro foi dirigido às unidades hoteleiras da região tendo como objetivo recolher informação para: (1) avaliar os impactes da classificação do Cante Alentejano como Património Cultural Imaterial da Humanidade pela Unesco, nos grupos e na sua atividade; (2) aferir se essa classificação contribui para a valorização turística do Cante Alentejano e, consequentemente, dos territórios.

De forma a aferir o maior número de respostas possível, os questionários foram aplicados presencialmente, tendo por isso sido visitadas a grande maioria das Sedes dos grupos de Cante, onde se constatou existirem acervos documentais de extremo valor e importância. Nesse seguimento surge em 2024, o Arquivo Digital do Cante.

Metodologia

Face aos objetivos do trabalho de recolher informação para avaliar os impactes da classificação do Cante Alentejano como Património Cultural Imaterial da Humanidade pela Unesco, nos grupos e na sua atividade, recorreu-se à recolha de dados primários. Baseou-se numa primeira fase, na aplicação de um inquérito, através de entrevista presencial aos diretores de cada um dos grupos. No decorrer desta tarefa verificou-se que o número máximo de inquéritos que se conseguia fazer num dia era de 8, dadas as distâncias percorridas que, nalguns dias foi de 800Km. Pelo que na fase final da investigação se optou para, paralelamente, aplicar alguns inquéritos online (10)

Os grupos a quem foi aplicado o inquérito, resultam de uma listagem disponibilizada pelo Museu do Cante para o efeito. Listagem essa que posteriormente, em 2024, foi utilizada também, para cruzando com outras, criar a base de dados do Arquivo Digital do Cante.

De forma a simplificar a leitura, análise e tratamento de dados, no que concerne à localização geográfica, recorreu-se à antiga composição dos distritos, correspondendo ao distrito de Portalegre a sub-região Alto Alentejo, ao distrito de Évora a sub-região do Alentejo Central e ao distrito de Beja (incluindo Odemira) o Baixo Alentejo. À sub-região Litoral Alentejano correspondem os 4 concelhos do distrito de Setúbal que integram o Alentejo; Alcácer do Sal, Grândola, Santiago do Cacém e Sines)

A plataforma digital do Cante está em permanente construção e nela estão refletidos até agora, cerca de 400 nomes de grupos, resultado do cruzamento de vários dados e informações escritas, desde 1926 até à atualidade. O que não significa que tenham existido igual número de grupos. O trabalho desenvolvido no âmbito do Arquivo Digital do Cante, consiste na digitalização dos documentos que constam nos arquivos dos grupos e em coleções privadas disponibilizadas e posterior disponibilização na plataforma, por forma a contribuir para a disseminação do conhecimento sobre a história dos mesmos, valorizando e construindo a sua memória. Esses documentos resultam de várias ações de trabalho de campo, em articulação com cada um dos grupos e por essa forma o número de documentos disponibilizados online está permanentemente a crescer.

Capítulo 1 - O Cante resiste!

Dados relativos aos grupos de cante, durante e pós pandemia (2019-2022)

A partir de uma listagem fornecida pelo Museu do Cante com os nomes de todos os grupos de cante alentejano, sediados na região Alentejo e que, em 2019 estariam em atividade e somando a esta listagem inicial mais alguns nomes de grupos recolhidos a partir de programas de Encontros de Grupos Corais divulgados nas redes sociais, até esse período, foi possível construir uma base de dados inicial contendo 147 grupos.

Destes 147 grupos de cante alentejano sediados na região Alentejo, foi feita uma triagem, excluindo-se os grupos que se sabia inativos ou extintos, apurando-se uma listagem final com 122 grupos, supostamente em atividade e que serviu de base ao desenvolvimento do trabalho.

Dos 122 grupos de cante alentejano a quem foi disponibilizado o interesse em aplicar o inquérito, obtiveram-se 95 respostas o que corresponde a 78% e verificou-se após um primeiro contato que apenas 111 estavam em atividade. Ou seja, 9% dos grupos estavam extintos ou inativos.

Os resultados da aplicação dos inquéritos aplicados aos grupos de cante alentejano, sediados na região Alentejo, são, portanto, demonstrativos dessa maioria dos grupos instalados e identificados na região Alentejo.

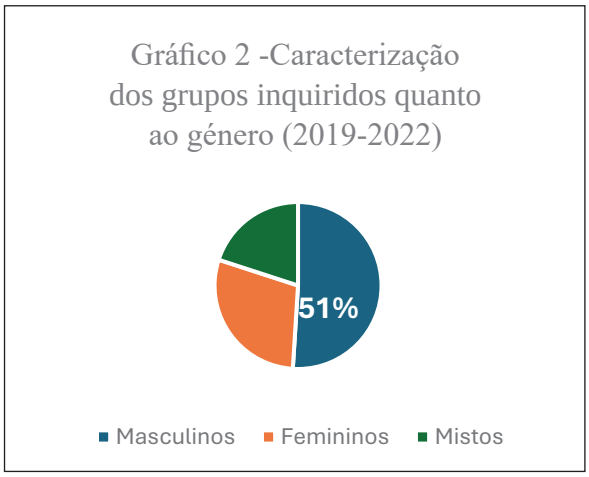
No primeiro bloco de questões do inquérito aplicado aos grupos de cante alentejano sediados na região, pretendeu-se recolher dados quanto à caracterização dos grupos inquiridos. Fruto das respostas obtidas em 1.1. foi possível elaborar o gráfico 1, que nos dá a conhecer o período em que os grupos foram fundados.

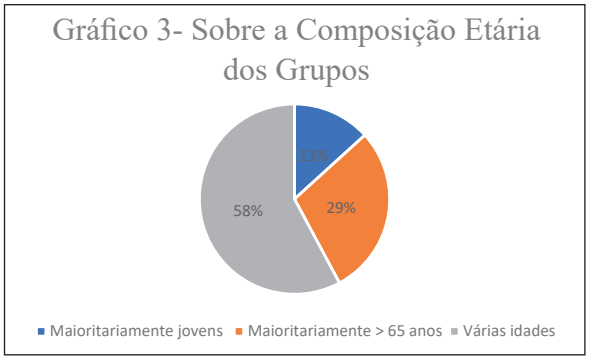
Através deste gráfico, podemos constatar que, a grande maioria dos grupos inquiridos foi fundado entre os anos de 2015-2019, ou seja, imediatamente a seguir ao reconhecimento do Cante como PCI da Humanidade. Esta tendência de crescimento já se registava desde 2000, talvez pela dinâmica criada em torno da Candidatura e foi interrompida em finais de 2019, com a instalação da pandemia.

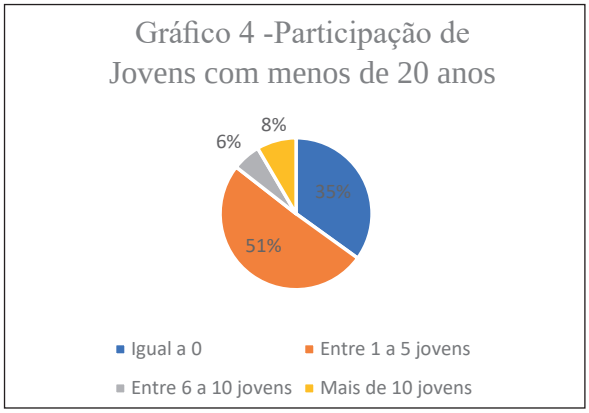
1.1 Uma breve caraterização dos grupos de cante, sediados no território Alentejo, no período entre 2019 e 2022

***Gráfico 1**- Data de fundação dos grupos inquiridos*

Dos grupos inquiridos a data de fundação de alguns grupos, remonta ao período do Estado Novo, sendo já poucos. Porém há que ter em conta que, com a extinção das Casas do Povo, onde estavam sediados muitos grupos, no último quartel do Séc.XX, houve necessidade de alterar a denominação jurídica dos respetivos grupos que, por isso adotaram outras datas de fundação, correspondente ao ano das novas escrituras e com o novo nome. De salientar também que entre os inquiridos, surgem grupos fundados muito recentemente (2020-2022) . Os grupos mais antigos em atividade, referenciam como data da sua fundação o período entre 1925-1930.







Quanto à caraterização dos grupos inquiridos quanto ao género, a maioria dos grupos são masculinos (51%) sendo que os restantes 49% se dividem em grupos femininos (29%) e grupos mistos (20%), conforme se ilustra graficamente:

Na questão 1.6. do Questionário os grupos informaram da composição etária existente no grupo. Dessa forma foi possível contruir o gráfico 3, que nos mostra que da totalidade dos grupos inquiridos, a maioria, cerca de 58% é composto por pessoas de várias idades. Treze por cento (13%) dos grupos são maioritariamente compostos por jovens e cerca de 29% dos grupos são compostos por pessoas com mais de 65 anos. Não obstante 13% dos grupos serem compostos maioritariamente por jovens, ainda assim não colmatam os 29% dos grupos compostos por pessoas com mais de 65 anos de idade.

Em 1.6.1. inquiriu-se sobre a participação juvenil (abaixo de 20 anos de idade) nos respetivos grupos e com as respostas obtidas foi construído o gráfico 4.

Com a ilustração gráfica das respostas obtidas são clarividentes dois aspetos fundamentais: uma expressiva parte dos grupos de Cante alentejano da região inquiridos (51%) integra entre 1 e 5 jovens nos grupos. E que 35% dos inquiridos não integra nenhum componente com idade inferior a 20 anos enquanto 8% dos inquiridos apresenta mais de 10 jovens nos grupos.

1.2 Quanto à atividade dos grupos

A segunda série de questões colocadas aos grupos, relaciona-se com a atividade do grupo. Em 2.1 os grupos foram questionados sobre as instalações utilizadas como sede social e em 2.2. sobre os encargos relacionados com as mesmas. As respostas obtidas são esclarecedoras quanto ao papel das autarquias no que toca à cedência de instalações aos grupos para o desenvolvimento da sua atividade. Somando a percentagem de grupos que utiliza instalações do município (33%) aos grupos que utilizam instalações da Freguesia (22%) facilmente se constata que mais de 50% dos grupos utilizam instalações cedidas pelo poder local. De referir ainda que 26% dos grupos inquiridos utiliza instalações cedidas por outras associações/ coletividades. Neste grupo de respostas há a salientar a importância do apoio que as Casas do Povo, nalgumas localidades ainda detém, nesta matéria, bem como algumas coletividades de cultura e recreio. Relativamente a custos associados à utilização e manutenção dos espaços salienta-se que, apenas uma pequena percentagem dos grupos inquiridos (7 a 13%) assume alguns encargos com as instalações.

Instalações/Sede do Grupo	
O grupo tem instalações Próprias	13%
O grupo utiliza instalações do Município	35%
O grupo utiliza instalações de um privado	5%
O grupo utiliza instalações da Freguesia	18%
O grupo utiliza instalações de uma coletividade/Associação	27%
O grupo não tem nem usufrui de instalações	0%
Outras situações	2%

Tabela 1- *Tipologia de instalações/Sede dos grupos de cante alentejanos sediados na região Alentejo*

No que diz respeito à participação dos grupos em organizações corporativas de âmbito regional ou nacional, questionadas em 2.4. as respostas agrupam-se de forma ilustrada no gráfico 5. Fazendo a leitura dos dados, é percetível a clara adesão dos grupos de Cante alentejano à MODA (43%) bem como à Fundação INATEL (23%). De sublinhar ainda que 19% dos inquiridos não está filiado em qualquer organização. Quer o Observatório do Cante, Quer a Confraria do Cante, por terem uma área de abrangência mais reduzida, apresentam valores, compreensivelmente mais baixos. Nenhum dos inquiridos

integra a Associação de Folcloristas do Alto Alentejo ou a Federação do Folclore Português. Na Confederação Portuguesa das Coletividades de Cultura e Recreio estão filiados 2% dos grupos inquiridos.

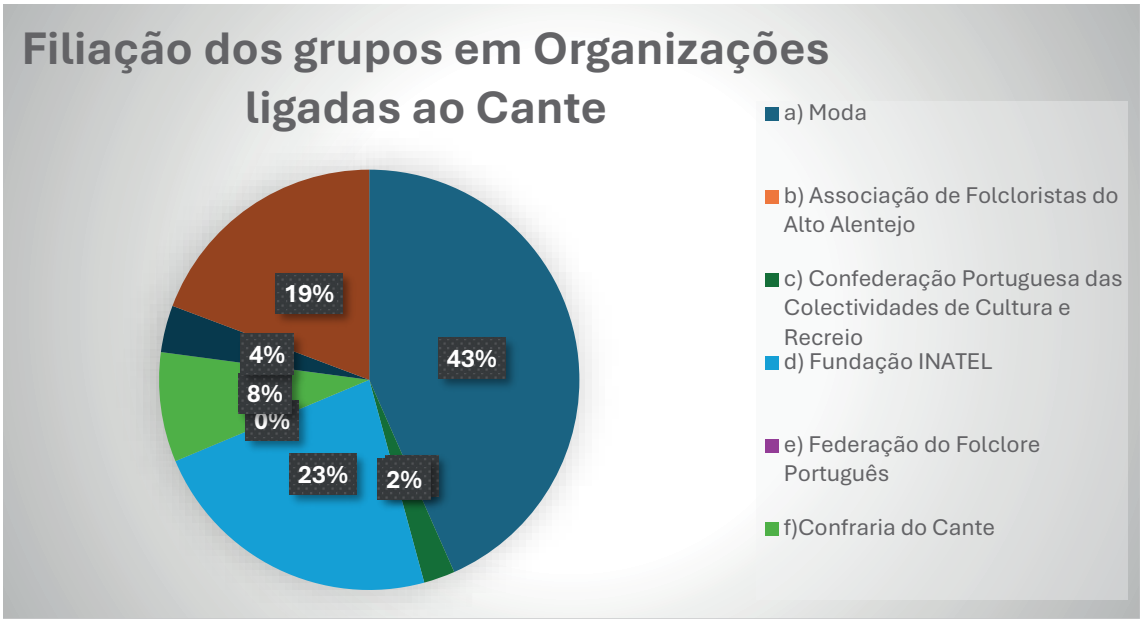


***Gráfico 5** - Filiação em organizações de âmbito regional ou nacional.*

Propositadamente não foi questionada a filiação dos grupos de cante com o Museu do Cante, sediado em Serpa, por não se tratar de uma estrutura associativa de que se possa ser associado. No entanto dada a importância da relação existente e colocada a questão aos grupos, ainda que não se ilustre graficamente, registou-se que 73% dos grupos sediados no território Alentejo, mantém relação regular com o mesmo.

Analisando o gráfico seguinte é notório que a expressiva maioria dos grupos (81%) organiza encontros de cante alentejano com participação de outros grupos congéneres. Verifica-se ainda que, uma percentagem significativa organiza também eventos ligados ao Ciclo Natalício. O cante ao Menino é um dos eventos mais realizado pelos grupos (63%), logo seguindo-se do Cantar aos Reis (55%) e do Cantar as Janeiras (36%). De referir que dependendo da região, concelho e local, ou se canta aos Reis ou se canta as Janeiras, dependendo dos hábitos culturais de cada lugar, conforme referido nas entrevistas de aplicação dos inquéritos. Os 36% referentes a outras atividades desenvolvidas pelos grupos relacionam-se com uma panóplia de outros eventos e iniciativas promovidas pelos grupos

que vão desde bailes, a encontros de fados, espetáculos de variedades, Festa das Cruzes, Jordões, Festas e quermesses.

Para além destas atividades desenvolvidas pelos próprios, os grupos de cante alentejano participam em outros eventos a convite de terceiros.

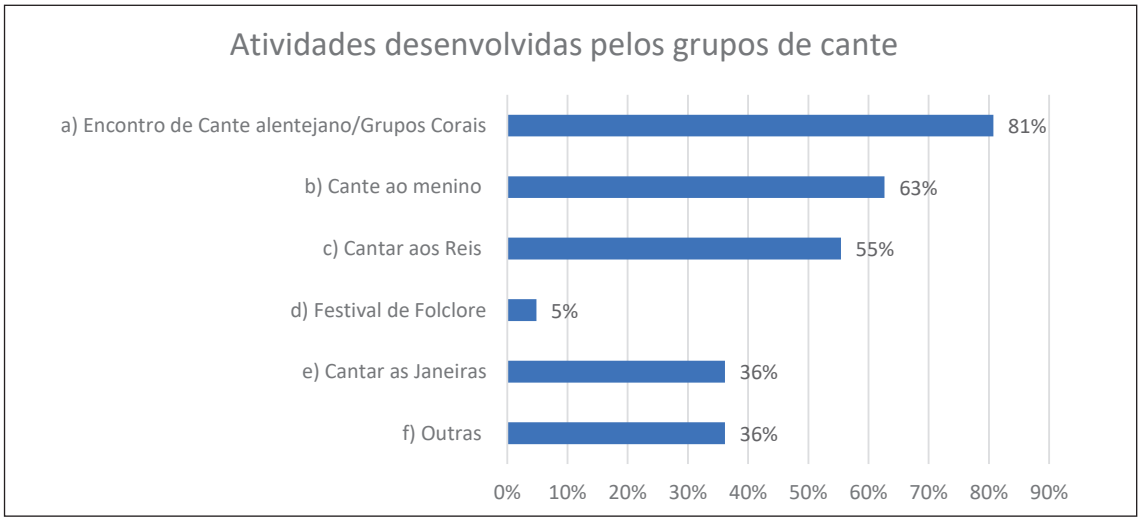


***Gráfico 6** - Atividades desenvolvidas pelos grupos de cante alentejano, nas suas localidades*

1.3 Subsídios e outros apoios à atividade dos grupos

Numa tentativa de aprofundar o conhecimento sobre o financiamento dos grupos de cante sediados na região, esta seção visou confrontar os grupos com uma série de questões necessárias a esse esclarecimento. Nesse sentido a questão 3.1. colocava aos grupos a pergunta sobre de onde vinham os apoios e quais eram as entidades que os concediam. Com as respostas obtidas, foi possível elaborar a tabela seguinte:

Entidade	Sim	Não
a) Direção Regional de Cultura do Alentejo	10%	77%
b) Fundação Inatel	25%	60%
c) Comunidade Inter Municipal	4%	81%
d) Câmara Municipal	78%	11%
e) Junta de Freguesia	66%	20%
f) Patrocinador Oficial	6%	77%
g) Outras. Quais?	12%	41%

***Tabela 2** - Apuramento das entidades que subsidiam financeiramente os grupos de cante*

De acordo com a Tabela 2, as entidades que mais apoiam o cante financeiramente, são as Câmaras Municipais (78%) as Juntas de Freguesia (66%) e 25% dos grupos, conta também com o apoio da Fundação INATEL. De referir também que 10% dos grupos já obteve algum financiamento da Direção Regional de Cultura do Alentejo, 4% da Comunidade Intermunicipal, 6% de Patrocinadores e 12% conta com apoio financeiro de outras instituições, que especificam nalguns casos, as Casas do Povo. Ainda de sublinhar que 11% dos grupos não recebe apoio financeiro da Câmara Municipal e 20% não recebe apoio financeiro da Junta de Freguesia.

Após este apuramento, foi ainda indagada na questão 3.2. quais as três principais fontes de financiamento dos grupos, obtendo as respostas ilustradas no gráfico 7.

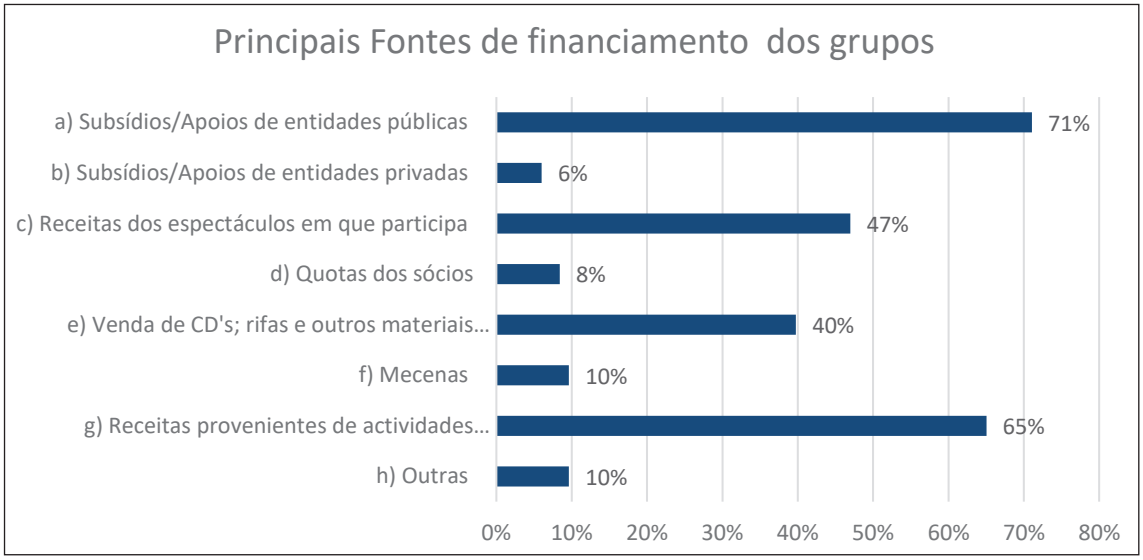
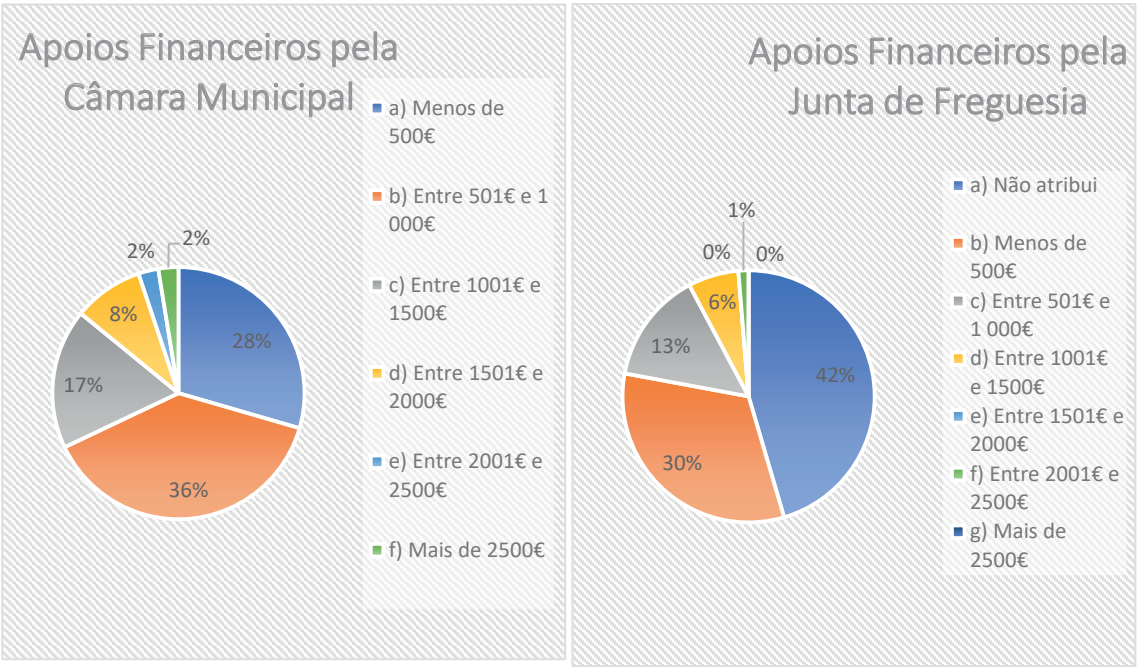


***Gráfico 7** - Principais fontes de financiamento dos grupos*

Com base na leitura do gráfico, conclui-se, portanto, que 71% depende do financiamento de entidades públicas; 65% assume que as receitas provenientes de eventos e atividades desenvolvidas pelo grupo são fundamentais também para manter a sua atividade e 47% dos grupos aponta para as receitas obtidas com os seus espetáculos, como a terceira fonte de financiamento mais importante. Logo de seguida a fonte mais importante de financiamento dos grupos (40%) é a Venda de CDs, rifas e materiais promocionais do grupo e de apoio à sua atividade.

Perante a diversificada atividade dos grupos e os custos que envolvem essas atividades e deslocações, foi também questionado aos grupos, com detalhe, sobre os apoios recebidos por parte do poder local. Partindo das respostas recolhidas foram construídos os gráficos 8 e 9.



No que diz respeito aos municípios há a salientar que 28% dos grupos recebe anualmente apoio financeiro do Município abaixo dos 500€/ano, e o montante mais comum (36%) recebido pelos grupos de cante situa-se no escalão, entre os 501 e 1000€. Apenas 2% dos grupos recebe do município um apoio anual na ordem dos 2500€. No que diz respeito aos apoios da Junta de Freguesia, a maioria dos grupos não recebe apoio anual da mesma (42%) e o valor mais comum atribuído pelas Juntas de freguesia aos grupos de cante tem o teto máximo de 500€. Só 13% dos grupos recebe anualmente um apoio na ordem dos 501€ a 1000€ e apenas 6% ultrapassa a barreira dos 1000€ anuais atribuídos pelas Juntas de freguesia. Ainda relacionado com os apoios autárquicos, os grupos foram questionados relativamente à atribuição de apoios extraordinários por parte dos municípios, bem como às condições oferecidas aos grupos quando convidados pela autarquia para participar em eventos organizados por estas. Embora não se publique, por falta de espaço, os grupos referem como de extrema importância o apoio logístico, não quantificável, garantido pelas autarquias, sobretudo aos eventos que organizam.

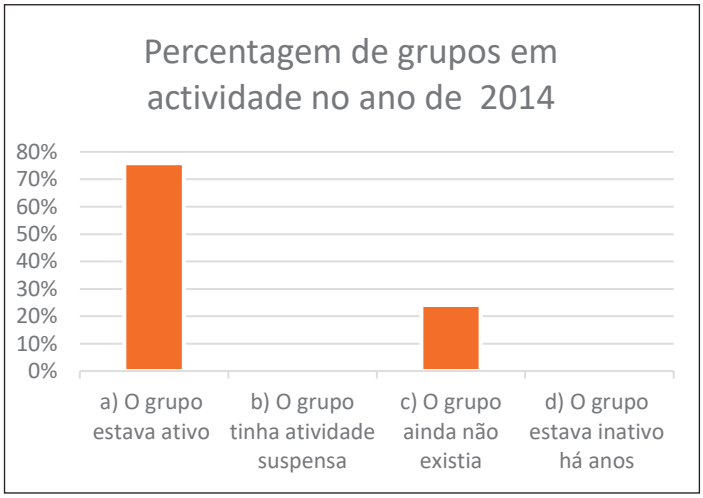
Outros apoios concedidos pelos Municípios aos grupos de cante alentejano	
3.7.1. Para além deste apoio financeiro por parte da Câmara Municipal, o grupo recebe outros apoios financeiros desta entidade?	
a) Sim. Por cada iniciativa realizada desde que inscrita no Plano de Atividades	10%
b) Sim. Mas apenas em situações excecionais	35%
c) Não. O apoio anual inclui todas as iniciativas do Plano de Atividades	30%
d) Nenhuma das anteriores. Outra.	25%
3.7.2. Quando a Câmara Municipal convida o grupo para participar num evento, dentro do concelho, quais as condições oferecidas ao grupo?	
a) Garante transporte ao grupo	80%
b) Garante alimentação ao grupo	72%
c) Garante sempre o pagamento de um "cachet" ao grupo	8%
d) Muito raramente, paga um "cachet" ao grupo	14%
e) Nunca paga um "cachet" ao grupo	29%
f) Outras condições.	6%

***Tabela 3** - Outros apoios concedidos pelos Municípios aos grupos de cante*

Assim sendo, constata-se que a percentagem de grupos que não tem acesso a apoios extraordinários, por parte do município, para além do subsídio anual é de 30%. Por outro lado 39%, tem acesso a esse apoio, caso necessário. De referir ainda que 10% dos grupos para além do apoio anual, tem acesso ainda a outros apoios, por cada iniciativa, desde que inscrita no Plano de Atividades. Dos 25% que não escolheram nenhuma das anteriores hipóteses, por não serem aplicáveis à sua situação, são referenciadas questões várias. Que vão desde a falta de regularidade dos apoios municipais aos grupos ou até à sua inexistência; passando até pela obrigatoriedade dos grupos terem de realizar um numero pré-definido de apresentações, fora do concelho, para ter acesso aos apoios.

Relativamente aos convites endereçados aos grupos, por parte do Município, para integrar eventos por si organizados ou por si apoiados, convém referir que no quadro das condições oferecidas 80% dos grupos refere que o Município garante transporte para a deslocação. Já relativamente à alimentação, apenas 72% dos grupos refere que é garantida pelo Município, eventualmente porque há municípios que optam por atribuir uma compensação financeira em troca, conforme ficou registado em outras opções. Quanto ao pagamento de cachets ou atribuição de compensação financeira 8% dos grupos refere que recebe sempre cachet, nestas situações, 14% muito raramente recebe cachet aquando destes convites e 29% nunca, em situação alguma, recebeu cachet quando ocorrem situações do género.

1.4 A inscrição do Cante Alentejano na Lista representativa do Património Cultural Imaterial da UNESCO



Nesta secção, pretendeu-se apurar um conjunto variado de questões relacionadas com o facto da prática do Cante ter sido reconhecida pela UNESCO como Património Imaterial da Humanidade, que alterações ocorreram e que análise fazem os grupos, volvidos 8 anos desta distinção. No gráfico 18, observa-se a percentagem de grupos inquiridos em atividade no ano de 2014 (76%) bem como a percentagem de grupos (24%) que ainda não existia. Dos grupos inquiridos não se regista que nenhum estivesse inativo ou com atividade suspensa.

Da totalidade dos grupos inquiridos 95% considera positivo, o reconhecimento do Cante alentejano enquanto prática reconhecida como Património Imaterial da Humanidade e 5% não considera positivo, o reconhecimento do Cante alentejano.

Aspetos Positivos	
a) O Cante Alentejano e os grupos corais ganharam maior projeção nacional	77%
b) O Cante alentejano ganhou o respeito da população portuguesa	47%
c) Impulsionou o aparecimento de novos grupos de Cante	61%
d) O Cante ganhou prestígio e notoriedade na comunicação social	41%
e) Permitiu ao Cante pisar novos palcos e certames de maior qualidade	58%
f) Outra.	6%
Aspetos Negativos	
a) Não veio resolver os problemas estruturais do cante	80%
b) Não adveio desse reconhecimento mais financiamento para o cante	67%
c) Não veio contribuir para o rejuvenescimento dos grupos	34%
d) Em nada contribuiu para o desenvolvimento dos grupos corais	13%
e) Contribuiu para a afirmação de cantadores individuais, e não dos grupos	63%
f) Outra.	7%

***Tabela 4** - Aspetos Positivos e negativos advindos do reconhecimento do cante*

Na questão 4.2.1 e 4.2.2. foi solicitado aos grupos inquiridos que assinalassem, respetivamente, 3 aspetos positivos e 3 aspetos negativos, acerca do reconhecimento do Cante Alentejano como Património Imaterial da Humanidade. A tabela 4, dá a conhecer as respostas obtidos juntos dos grupos inquiridos.

A questão 4.3, pretende aferir das alterações sentidas no seio do próprio grupo, depois da inscrição do Cante alentejano na Lista de Património Cultural Imaterial da Humanidade da UNESCO. De registar que alguns grupos (30%) entenderam não responder. Os resultados à questão apresentam-se então na tabela 5.

Impactos sentidos pelos grupos depois do reconhecimento do Cante enquanto Património Imaterial da Humanidade	
a) O grupo passou a ter mais visibilidade e notoriedade	34%
b) O grupo passou a ser mais procurado e a receber mais convites para espetáculos	29%
c) O grupo começou a ser mais procurado por jovens	17%
d) As autarquias reforçaram as verbas e apoios atribuídos ao grupo	5%
e) O grupo criou uma escola de cante infantil/juvenil	6%
f) O grupo passou a receber mais convites para atuar em Hotéis e Eventos	19%
g) O grupo passou a ter mais receitas	7%
h) Outra. Qual.	17%

***Tabela 5** - Impactos do Reconhecimento do Cante enquanto PCI da Humanidade nos grupos*

Podemos então verificar que, 34% afirmam ter ganho mais visibilidade e notoriedade; 29% dos grupos tiveram mais procura e receberam mais convites para espetáculos e que 19% dos grupos passou a receber mais convites para atuar em hotéis e eventos. Não obstante os 17% da alínea h) onde constam outros comentários vários, por essa razão não é contemplada como a terceira opção mais comentada. Porque é o somatório de vários comentários que dizem, entretanto, resumidamente que tudo ficou igual, na sua maioria.

A Tabela 6, abaixo representada traz para discussão um conjunto vário de impactos verificados na região e nos grupos de cante depois da inscrição desta prática na Lista de PCI da Humanidade. Nomeadamente que, 78% dos grupos não leu na integra o processo de candidatura, 89% dos grupos nunca teve uma escola de cante em funcionamento desde 2014, que apenas nos concelhos onde residem 41% dos grupos, existem escolas de cante infantil a funcionar, mas ainda assim 51% respondeu que depois de 2014, surgiram na área do seu concelho grupos de cante.

Outros impactes	Sim	Não
4.4. Já alguma vez leu, na íntegra, o processo de candidatura do Cante a reconhecimento do Património Imaterial da Humanidade?	22%	78%
4.5. De 2014 aos dias de hoje, o grupo alguma vez teve em funcionamento uma Escola de Cante?	11%	89%
4.6. Existe alguma Escola de Cante em funcionamento no concelho, onde está sediado o grupo?	41%	59%
4.7. Depois de 2014, surgiu algum grupo novo de Cante na área do concelho, onde o grupo que representa está sediado?	51%	49%

***Tabela 6** - Outros impactes sentidos pelos grupos*

O ponto 4.10, questiona os grupos sobre a existência de cante espontâneo ou não nos seus concelhos, apurando-se que 94% dos grupos respondeu afirmativamente. Ou seja, que, nos seus concelhos ainda existe essa prática. A esses, foi questionado em que circunstancias ocorria, de forma a construir o gráfico 23, onde se constata que as tabernas e cafés continuam a ser os locais onde mais se propaga e pratica o cante alentejano, conforme é afirmado por 80% dos grupos, logo seguido (75%) dos momentos em família (batizados, casamentos e almoços familiares).

***Gráfico 12** - Existência de cante espontâneo*

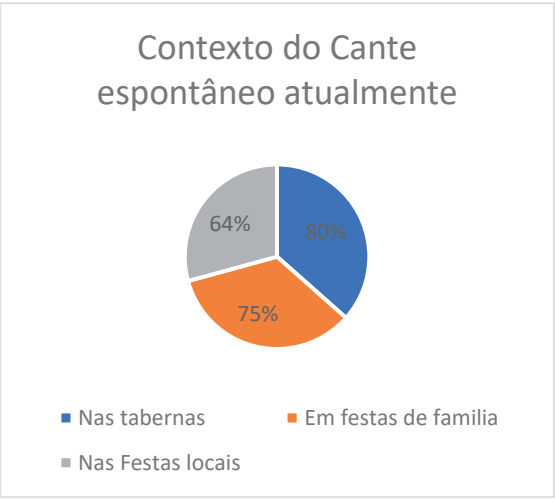


***Gráfico SEQ Gráfico** |* ARABIC 11 - Contexto do Cante espontâneo*

Nas festas locais, da comunidade a prática do cante espontâneo já não é tão comum, porém 64% dos grupos afirma que também aí, ainda resiste, no seu concelho.

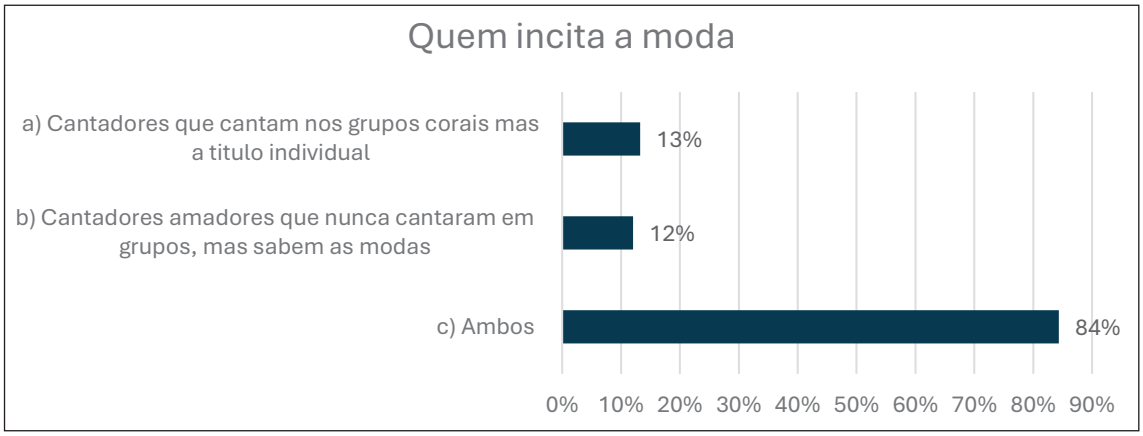


***Gráfico 13** - Ilustração das respostas sobre quem começa a moda*

O gráfico 13 mostra-nos que nessas situações de surgimento de cante espontâneo, o mesmo resulta sobretudo da vontade de cantar pelo que, quem começa ou incita a as modas tanto são cantadores que cantam nos grupos corais, mas a título individual, como cantadores amadores que nunca integraram os grupos, mas sabem as modas. São, portanto, ambos (84%). Não obstante há 13% referindo que, no seu concelho são sobretudos os cantadores dos grupos corais quem começa a moda e 12% dos grupos assinala que são outros cantadores quem dá o mote, para iniciar a moda.

No ponto 5 do questionário, os inquiridos foram confrontados com algumas questões relacionadas com o Turismo, de forma a perceber a que nível o sector se relaciona com o Cante. Tendo por base as respostas obtidas foi possível criar a tabela 12.

Algumas questões relacionadas com o Cante e o Turismo	Sim	Não
5.1. Tendo por base a experiência do grupo, pensa que há turistas que vêm ao Alentejo para ouvir Cante Alentejano?	**76%**	**24%**
5.2. Considera que, desde a classificação pela Unesco, há mais turistas nos espetáculos em que o grupo participa?	**65%**	**35%**
5.3. Pensa que o Cante Alentejano tem sido bem aproveitado para promover o Alentejo enquanto destino turístico?	**60%**	**40%**
5.5 Considera que as Câmaras Municipais recorrem ao Cante Alentejano para promover turisticamente o respetivo concelho?	**81%**	**19%**

***Tabela 7** - Relação entre o Cante e o Turismo*

TEATRO SÃO LUIZ

Segunda-feira, 22 de Março de 1937
PELAS 21,30 HORAS

Festa Alentejana

Organizada pelo GRÉMIO ALENTEJANO, de colaboração com a EMISSORA NACIONAL

PROGRAMA

=1.ª PARTE=

I — Apresentação dos ranchos de cantadores do Baixo Alentejo (palavras do ilustre escritor *Manuel Ribeiro*)

II — Exibição do **Rancho de Mértola,** nos cantos;

1 — Ao romper da bela aurora;
2 — Aldeia de S. Romão;
3 — Lírio rôxo;
4 — Primavera;
5 — Raminho de flôres;
6 — Moda nova.

III — «Suite Alentejana», n.º 2, de *Luiz de Freitas Branco*, executada pela **Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional,** dirigida pelo maestro *Pedro de Freitas Branco*

IV—Exibição do **Rancho de Vila Verde de Ficalho,** nos cantos:

1 — Ferreira tem lindas môças;
2 — Tenho barcos, tenho remos;
2 — Fui ao mar pescar peixinhos;
4 — Ouvi rufar os tambores;
5 — Acenda o meu candieiro;
6 — Não quero que vás à monda;
7 — Com que letra se escreve, Maria?;
8 — Ao Deus menino (cântico).

INTERVALO

=2.ª PARTE=

V — «Nas estepes da Ásia Central», de *Borodine,* pela **Orquestra Sinfónica**

VI — Exibição do **Rancho da Vidigueira,** nos cantos:

1 — Ao passar da ribeirinha;
2 — Marianita és baixinha;
3 — Acorda, Maria, acorda!;
4 — A flôr que abriu em Maio;
5 — Aldeia das laranjas;
6 — Senta-te aoui, ó António!

VII — «Almourol», de *Francisco Lacerda*, pela **Orquestra Sinfónica**

VIII — Exibição do **Rancho de Aldeia Nova de S. Bento,** nos cantos:

1 — Vencedora;
2 — Ao repique;
3 — Pomba branca;
4 — Ao teu montinho;
5 — Oh! que praias tão lindas!;
6 — A moda nova;
7 — Ao Deus Menino (cântico)

Bilhetes à venda no Grémio Alentejano e no Teatro São Luiz

3321—Impressora, Ltd.ª—Rua da Palma, 131—Lisboa

***Imagem 1** - Panfleto formato A5 divulgativo da Festa Alentejana que decorreu no Teatro São Luiz, em Lisboa, no dia 22 de Março de 1937. Documento original integra o Arquivo Documental do Grupo Coral "Os Arraianos" de Vila Verde De Ficalho. Disponível em www.arquivodigitaldocante.pt (Documento cedido pelo Grupo Coral Os Arraianos de Ficalho, para digitalização e disponibilização publica online e outras, pela Associação Alentejo Terras e Gentes , CIMBAL e Universidade de Évora no âmbito do projeto de criação e implementação do Arquivo Digital do Cante Alentejano.)*

Capítulo 2 – O Arquivo Digital do Cante

Os dados apresentados no Capítulo 1, tal como referido, são resultado da aplicação de um inquérito aos grupos de cante alentejano, sediados na região Alentejo. Cerca de 90% dos dados foram obtidos presencialmente, de forma a recolher o maior número possível de respostas. Com este propósito, foram visitadas as instalações de largas dezenas de grupos de cante, na região. Nas visitas efetuadas foi verificado que os grupos são detentores de generosos acervos documentais e fotográficos. E em alguns casos, também detentores de interessantes coleções de objetos etnográficos e outros ligados à sua atividade. De imediato se alvitrou a hipótese de inventariar todos os acervos e espólios dos grupos de cante existentes e se possível, também os extintos e assim contribuir para a construção da memória e da história do Cante e de cada um dos grupos.

***Imagem 2** - Equipa e Parceiros do Arquivo Digital do Cante, na apresentação do Projeto-OVIBEJA/2024*

Em Março de 2024, por intermédio da Associação Alentejo, Terras e Gentes é assinado um protocolo de parceria entre esta e a CIMBAL (Comunidade Intermunicipal do Baixo Alentejo) tendo como objetivo a implementação do Arquivo Digital do Cante, ao

qual se associou o CIDEHUS (Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades) da Universidade de Évora, Unidade De I&D que integra a Cátedra Unesco em Património Imaterial e Saber Fazer Tradicional.

Em 24 de Maio é feita a apresentação pública do Arquivo Digital do Cante (www.arquivodigitaldocante.pt) na 40ª edição da OVIBEJA, contando já nesta altura com outras parcerias, nomeadamente; a CCDRA (Comissão de Coordenação Regional do Alentejo); Museu do Cante (Serpa) Projeto "A Música Portuguesa a Gostar Dela Própria; Centro de Documentação do Cante Alentejano (Castro Verde); Federação do Folclore Português e Associação de Folcloristas do Alto Alentejo.

O projeto de criação da plataforma digital do cante alentejano, pretende através da digitalização dos acervos existentes, construir um Arquivo digital acessível a todos desta expressão patrimonial ao longo do tempo, baseando-se na recolha de dados junto dos seus principais atores, os grupos de cante alentejano. Visa este projeto também desenvolver um estudo sobre os grupos de cante, enquanto ativo estratégico para o turismo e desenvolvimento económico da região e do país.

O Arquivo Digital do Cante assume-se também como uma das linhas de investigação do projeto Sharing Memories: Voices of Community que tem como objetivo recolher, estudar, divulgar e preservar um conjunto de memórias associadas às comunidades.

Desde 18 de Novembro 2024, toda a documentação recolhida e digitalizada integra também o repositório digital da Universidade de Évora que, a partir desse dia passou a integrar a Rede Portuguesa de Arquivos.

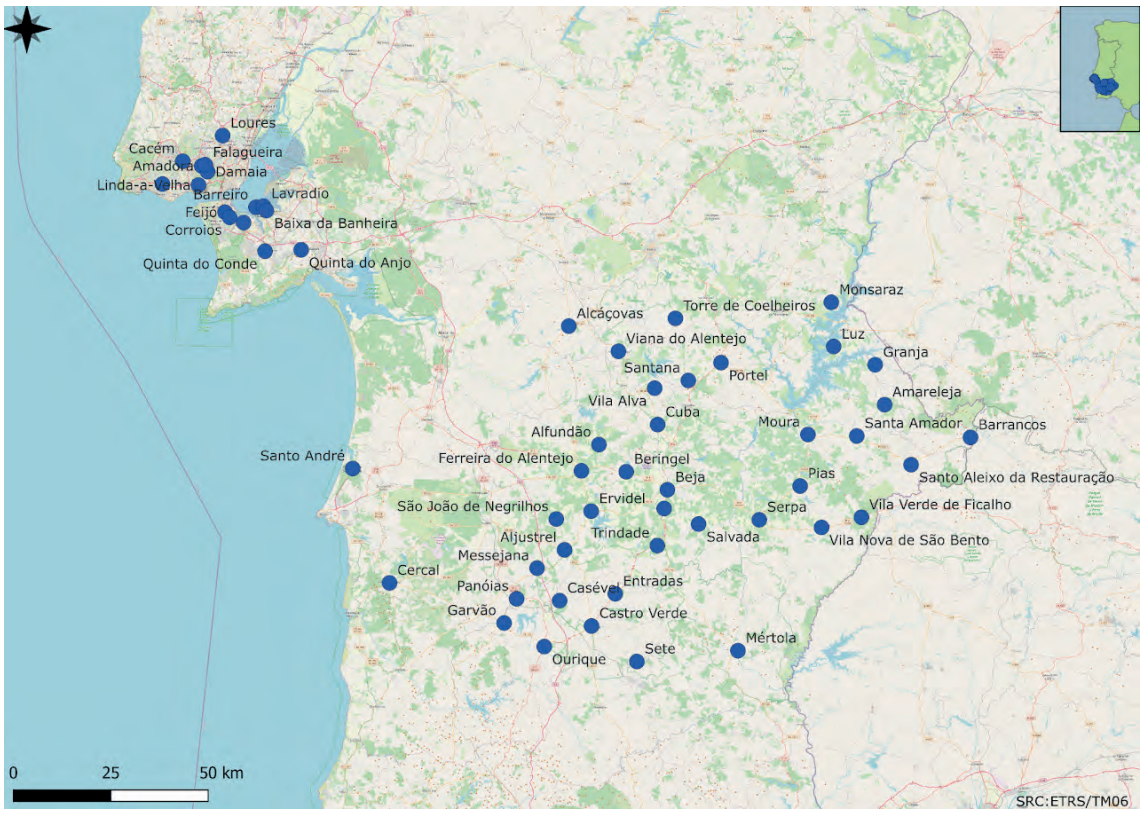
2.1. Alguns indicadores do Projeto

De Março até Setembro de 2024, foram digitalizados cerca de 30 000 documentos, sendo que 2 000 foram já tratados e se encontram publicados e disponíveis para consulta na plataforma online.

No início do projeto estavam identificados 367 grupos de Cante (1926- 03/2024)

Atualmente estão identificados 381 grupos de Cante (1926- 09/2024)

Entre Março e Setembro de 2024 foram alcançados documentos correspondentes aos arquivos de 79 grupos de Cante (61 Grupos Corais Masculinos; 13 Grupos Corais Femininos e 5 Grupos Corais Mistos)



2.2 Identidade e nomenclatura dos grupos. Pistas para a construção de uma linha cronológica.

Como anteriormente mencionado, o número de grupos inventariados até ao momento, é superior ao inicial. Tal atualização é resultado do trabalho de campo, que através da consulta e digitalização dos arquivos dos grupos, traz à luz, nomes de grupos que ora não constavam da lista inicial, ora representam mutações no interior dos grupos, pois o cante e os grupos não estão imunes às transformações sociais e políticas do território e do país.

Nesse sentido há que acautelar que o fato do número atual ser superior ao inicial, o mesmo pode não representar apenas a descoberta de novos grupos, mas simplesmente surgem por via de alterações jurídicas. Como é o caso que ocorreu com alguns grupos que estando integrados nas Casas do Povo, aquando da extinção destas tiveram de alterar o nome. Exemplo disso, pode referenciar-se o Grupo Coral da Casa do Povo de Amareleja que, desde então passou a designar-se por: Associação Grupo Coral Ceifeiros da Amareleja.

Acerca da nomenclatura dos grupos, encontram-se as mais variadas designações, tal como se exemplifica abaixo:

Grupo Coral do Sindicato dos Trabalhadores da Indústria Mineira de Aljustrel
Grupo Coral do Grémio da Lavoura de Almodôvar
Rancho Coral de A-do-Pinto
Grupo Coral e Etnográfico da Casa do Povo de Serpa
Grupo Coral e Etnográfico "Os Camponeses de Pias"
Grupo Coral Operários da Messejana
Grupo Coral da Sociedade Recreativa Amarelejense
Grupo Coral da Casa do Povo "Ceifeiros de Cuba"
Grupo Coral Misto "Searas ao Vento" da Trindade
Grupo Coral e Etnográfico "As Camponesas" de Castro Verde
Grupo Coral "Os Cardadores" da Sete
Grupo Coral Feminino "Terra de Catarina" de Baleizão
Grupo de Cantares Alentejanos da Brigada Territorial Nº3 da GNR
Grupo Coral Infantil "Os Pioneiros" de Ervidel
Grupo Coral da ARPI As Papoilas do Fogueteiro
Grupo Coral do MDM (Movimento Democrático de Mulheres) de Aljustrel

Existem outras e, no decorrer da investigação e do trabalho no terreno poderão ainda surgir novas, porém constitui-se esta lista, com algumas das tipologias mais comuns. Tendo em conta que a investigação está em curso, não é possível ainda, tirar conclusões sobre o assunto. Porém há a assinalar algumas tendências e padrões já verificados quanto à designação escolhida para nomear os grupos de cante.

Tendo por base o Folheto do espetáculo de 1937 em Lisboa (imagem1), que é até agora, o documento original , mais antigo encontrado no quadro da investigação em curso, e olhando para a listagem construída a partir do cruzamento de vários dados e documentação, ressalta à vista o fato de todos os grupos participantes se designarem por "Rancho" a que precedia o nome da localidade de onde eram provenientes: Rancho de Mértola; Rancho de Vila Verde de Ficalho; Rancho da Vidigueira e Rancho de Aldeia Nova de S.Bento. Existiam já nesta altura (década de 30 do Séc.XX) o Rancho Coral de Serpa que, em 1948 viria a integrar a Casa do Povo alterando o seu nome para Grupo Coral da Casa do Povo de Serpa (Arquivo Digital do Cante,2024) e o Grupo Coral do Sindicato Mineiro de Aljustrel. Sugere-se, portanto que, seria comum no período até ao

aparecimento das Casas do Povo a partir de 1933, a utilização, por parte dos grupos de Cante, da designação "Rancho".

Dos grupos nomeados no parágrafo anterior verifica-se que três deles são do concelho de Serpa, onde nunca se terá perdido esta forma para designar os grupos de cantadores. Percorrendo a vasta lista de grupos de cante disponíveis na plataforma do Arquivo Digital do Cante, encontram-se outros nomes de grupos, de períodos posteriores, com a designação de "Rancho" nomeadamente; Rancho Coral de A-do-Pinto; Rancho Coral de Pias (anterior ao Grupo Coral e Etnográfico "Os Camponeses de Pias") Rancho Coral Camponeses de Vale Vargo; Rancho Coral "Papoilas do Enxoé"; Rancho de Cantadores de Aldeia Nova de S. Bento; Rancho de Cantadores do Mestre Bento; Rancho Coral e Etnográfico de Vila Nova de S.Bento. Todos do concelho de Serpa e aos quais se pode juntar o Rancho de Cantadores de Paris, que não estando sediado em Serpa, foi apadrinhado pelo Rancho de Cantadores de Aldeia Nova de S. Bento.

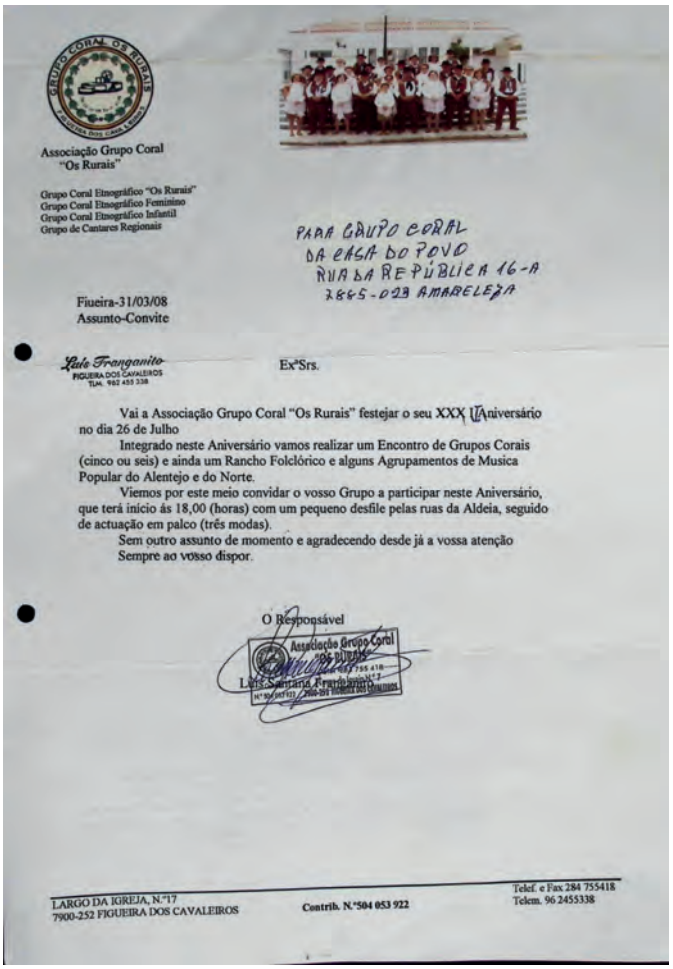
Ao longo do tempo e até hoje, outras denominações foram surgindo para identificar e nomear os Grupos Corais, inclusivamente no concelho de Serpa. Numa tentativa de criar uma linha cronológica que registe essas alterações e o surgimento de alguns possíveis padrões, tem-se construído uma hipótese de evolução, tendo por base a listagem de nome de grupos do Arquivo. Essa hipótese, agora partilhada, de forma provisória e não completa, visto a investigação não estar ainda terminada, assenta nos seguintes pressupostos:

a. De meados da década de 20 até ao aparecimento das casas do povo, instituídas em 1933, regista-se uma tendência para a utilização da designação "Rancho". À exceção, até ao momento, do Grupo Coral do Sindicato Mineiro de Aljustrel;
b. A partir de 1933 e à medida que as Casas do Povo foram sendo instauradas (processo que se prolongou pelo menos até 1950) a designação de "Rancho" foi sendo paulatinamente substituída por "Grupo Coral da Casa do Povo" precedendo o nome da terra. Um ou outro grupo que tenha surgido, entretanto, mantém o nome, mas adiciona "Casa do Povo" à fórmula de composição do nome, como é exemplo o Grupo Coral da Casa do Povo "Ceifeiros de Cuba";
c. Entre 1950 e 1974 surgem poucos grupos, mas surgem outras nomenclaturas;
d. Depois de 1975, surgem os grupos de Cante Feminino, que passaram a integrar a identificação de género no nome do grupo, de que é exemplo a designação "Grupo Coral Feminino da Casa do Povo de Albernoa" Pelo que os grupos de homens passaram também a utilizar a designação "Grupo Coral Masculino";
e. Entre 1980- 1985, vulgariza-se entre os grupos a utilização da designação "Etnográfico", já pontualmente utilizada por um leque muito restrito de grupos,

anteriormente e como forma de diferenciar sobretudo o fato da utilização de trajos regionais ao invés de uma farda (vestimenta igual apara todos);

f. Quase em simultâneo, acentua-se também nalguns grupos as mudanças de nome advindas da extinção das casas do povo, substituindo pelo nome da sociedade, clube ou associação onde o grupo ensaia e está instalado;
g. Até 2009, existem muitas alterações e verificam-se as mais variadas designações. Há grupos que se reorganizam, mas com nomes diferentes dos utilizados anteriormente. Surgem particularmente grupos que refletem no nome o local de trabalho ou estrutura pela qual estão ligados;
h. De 2014 em diante surgem novos grupos e com eles novos nomes, recorrendo a designações que fogem à fórmula seguida até então. Regra geral mais curtas, como é o caso dos "Mainantes" de Pias ou "Os Boinas" de Ferreira do Alentejo, "Os Bubedanas" de Beja, entre outras listadas na plataforma.

Verifica-se ainda que estes processos de transição e alteração nem sempre foram claros, o suficiente, para todos, criando confusão entre os próprios grupos e a comunidade. Desse fato advém uma das maiores dificuldades do trabalho no terreno, pois essas alterações de nome, quase nunca foram tratadas oficialmente. Pelo que, não raras vezes, num mesmo documento encontramos três designações diferentes, referindo-se ao mesmo grupo, conforme se pode verificar na imagem 4.



Associação Grupo Coral
"Os Rurais"

Grupo Coral Etnográfico "Os Rurais"
Grupo Coral Etnográfico Feminino
Grupo Coral Etnográfico Infantil
Grupo de Cantares Regionais

PARA GRUPO CORAL
DA CASA DO POVO
RUA DA REPÚBLICA 16-A
7865-023 AMARELEJA

Fueira-31/03/08
Assunto-Convite

Luís Frangonito
FIGUEIRA DOS CAVALEIROS
TLM. 962 455 338

Ex.ªSrs.

Vai a Associação Grupo Coral "Os Rurais" festejar o seu XXX [illegible]Aniversário no dia 26 de Julho

Integrado neste Aniversário vamos realizar um Encontro de Grupos Corais (cinco ou seis) e ainda um Rancho Folclórico e alguns Agrupamentos de Musica Popular do Alentejo e do Norte.

Viemos por este meio convidar o vosso Grupo a participar neste Aniversário, que terá início ás 18,00 (horas) com um pequeno desfile pelas ruas da Aldeia, seguido de actuação em palco (três modas).

Sem outro assunto de momento e agradecendo desde já a vossa atenção

Sempre ao vosso dispor.

O Responsável

Associação Grupo Coral "Os Rurais"
Luís Santana Frangonito

LARGO DA IGREJA, N.º17
7900-252 FIGUEIRA DOS CAVALEIROS

Contrib. N.º504 053 922

Telef. e Fax 284 755418
Telem. 96 2455338

Imagem 4 – *Oficio do Grupo Coral "Os Rurais" da Figueira de Cavaleiros.*
Fonte: Arquivo Digital do Cante

Através dos arquivos documentais dos grupos já consultados, digitalizados e partilhados, é possível observar que os grupos de cante, enquanto movimento social e cultural foram alvo de aproximações e influências várias. Assim como terão influenciado outras estruturas e movimentos. Porém não cabe aqui desenvolver este tema, por falta de espaço e também porque há ainda muito trabalho a desenvolver no terreno. Ainda assim salienta-se que, no concelho de Moura, através da consulta de documentação vária do Grupo Coral da Sociedade Recreativa Amarelejense, é percetível que o mesmo foi criado com o principal objetivo de salvar a coletividade da ruína. A criação de um grupo de cante foi a forma encontrada para dinamizar a coletividade, levando mais gente até ela e garantindo, mais fontes de financiamento. Como pode ler-se no historial do grupo "O objetivo principal baseou-se sempre, como já foi referido, na angariação de verbas para a Coletividade e na sua promoção como organismo

local incentivador da cultura e do recreio saudável" (Arquivo Digital do Cante,2024)

Notas finais

O Cante, tendo em conta os dados recolhidos junto dos próprios grupos, é uma prática social e cultural, ainda viva em muitas das comunidades da região Alentejo, particularmente na sub-região do Baixo Alentejo e sub-região Alentejo Central. Para tal, terá contribuído em muito, toda a dinâmica criada em torno da inscrição do Cante na lista representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade. Manifesta-se sobretudo em ambientes de taberna (onde existem) ou em cafés onde ainda se permite cantar, assim como em outros espaços públicos e privados e nas tradicionais festas populares. Mas também em ambiente familiar, onde pessoas com ou sem ligação aos grupos corais incitam a moda e nela participam. Transmite-se assim, ainda, geracionalmente a prática do cante entre os membros mais novos da comunidade que, por afinidade e laços de família vão estando presentes nestes momentos. Talvez por ser uma prática ainda muito vivenciada nalgumas comunidades, também em dias de festa e não só, as camadas mais novas da população não sintam o receio da sua perda, tão vincado pelos grupos corais que demonstram uma preocupação enorme quanto ao futuro, à participação da juventude e manutenção dos respetivos grupos.

Não obstante a vivência desta prática, aparentemente ainda muito enraizada nas comunidades, os grupos corais são desde há muito os principais precursores desta tradição, desta forma de ser e estar. E de cantar. Os grupos corais tais como os conhecemos, criados à imagem e semelhança dos primeiros Corais que foram a Lisboa, na década de 1930 e, que durante muitos anos, estiveram sob alçada de instituições de vário tipo, estão hoje, na sua grande maioria, constituídos como associações culturais sem fins lucrativos. E os que não estão assim constituídos é porque continuam a ser uma secção ou um polo de outra organização, como de algumas Casas do Povo ainda em funcionamento, Sociedades de Cultura e Recreio ou outras. Alguns não têm personalidade jurídica.

O cante alentejano caracteriza-se pelo facto de não se fazer acompanhar por instrumento musical algum, por ser cantado em conjunto e por dele fazerem parte um "ponto" e um "alto" ao qual se juntam os demais (coro). Não obstante esta caracterização existem hoje novas abordagens às "modas" anteriormente interpretadas apenas pelos grupos corais e/ou em conjunto. Essas novas abordagens artísticas funcionam, muitas vezes, em torno de um artista a solo ou acompanhado por instrumento tradicional o que desvirtua o verdadeiro significado do que se entende por Cante e se assume, olhando para os dados recolhidos, um dos aspetos mais negativos que adveio do reconhecimento do Cante enquanto PCI da Humanidade. Não pela abordagem artística feita, mas sim pelo fato de a

ela se referirem como Cante Alentejano.

Oito anos volvidos da Inscrição do Cante na Lista Representativa do PCI da Humanidade da UNESCO, e dois anos depois de uma pandemia que contribuiu de forma inequívoca, para o fim de muitos grupos, resultado de hábitos comportamentais que se adquiriram neste período, bem como para uma redução substancial da atividade dos grupos corais, constata-se que, de acordo com os dados recolhidos existiam, em 2022, 111 grupos corais em atividade no território do Alentejo. Destes, a larga maioria encontra-se na sub-região do Baixo Alentejo e no Alentejo Central. É nas sub-regiões do Alentejo Litoral e Alto Alentejo que residem o menor número de grupos em atividade. A grande maioria dos grupos são compostos por homens e os restantes dividem-se entre femininos e mistos. Há também grupos infantis. Estes grupos, sobrevivem com muitas dificuldades de várias ordens que vão desde a falta de recursos humanos, mas também de recursos financeiros, técnicos e logísticos, conforme é verificável nos dados recolhidos. Sobrevivem devido a muito carinho, carolice e amor à terra e à causa que os seus diretores e alguns componentes demonstram em tudo o que fazem.

No decorrer da aplicação dos inquéritos, observaram-se homens valentes a segurar as lágrimas, mulheres já sem força para exprimir o que sentem, jovens desolados e sem esperança porque se sentem completamente desnutridos de apoio a todos os níveis e porque neles reside um grande receio que um dia o Cante morra, que um dia o seu grupo tenha de fechar as portas. Ainda assim, resistem. Persistem!

Com base nas visitas efetuadas aos grupos, no âmbito deste trabalho de investigação, e no âmbito da construção e desenvolvimento do Arquivo Digital do Cante, pode afirmar-se que atualmente todos os grupos utilizam como sedes sociais, espaços com dignidade. Na sua maioria cedidos pelas autarquias (Câmaras Municipais e Juntas de Freguesia) e com os quais não têm qualquer custo de funcionamento. Uma fatia importante dos grupos, porém, continua a estar integrado nas Sedes de outras organizações.

São muito poucos os grupos que não estão filiados em estruturas corporativas ligadas ao Cante. A MODA é sem dúvida a mais representativa em número de grupos filiados, no entanto não abrange 50% dos grupos inquiridos e atualmente está com uma atividade muito limitada e que não dá resposta às necessidades e preocupações dos grupos. Uma fatia considerável dos grupos corais está filiada na Fundação INATEL, com quem vai estabelecendo protocolos e acordos de cooperação. O Museu do Cante, sediado em Serpa, não é uma organização de que se possa ser sócio ou filiado, no entanto é a instituição que mantém, de forma continuada, uma ligação à grande maioria dos grupos de todo o Alentejo e diáspora. Também por este fato, regista-se uma falta de orientação e estratégia

coletiva e regional.

Os grupos corais, enquanto agente culturais, desenvolvem uma intensa e importantíssima atividade, para a valorização e divulgação do Cante. A maioria dos grupos organiza Encontros de Cante nas localidades onde estão sediados, convidando outros grupos a participar em regime de permuta, assegurando assim uma agenda de espetáculos para o ano em curso e/ou para o ano seguinte. De realçar o cada vez maior, número de grupos que tem recuperado os cantares do ciclo natalício (Cantar ao Menino, Janeiras, Reis). Paralelamente participam em diversos eventos de cariz cultural e turístico, na sua grande maioria organizados pelos municípios ou freguesias. A tipologia de eventos em que participam, é diversa e abrange desde o feriado municipal e outras datas simbólicas, como o 25 de Abril e 1º de Maio, a um vasto conjunto de Feiras e Romarias, Congressos, Festivais de Folclore, Feiras de Atividades Económicas, Feiras de Gastronomia, e outras. Mais de 50% dos agrupamentos corais já partilhou o palco com artistas nacionais. Para além de agentes culturais muitos grupos de cante consciente ou inconscientemente assumem também o papel de animadores turísticos.

O desenvolvimento desta intensa atividade dos grupos corais acarreta enormes despesas financeiras, principalmente porque muitas destas apresentações ou intervenções acontece "pró-bono". Para fazer face a esta questão os grupos desdobram-se em esforços desenvolvendo várias atividades, porém o resultado obtido não é suficiente. Esta situação leva a que a esmagadora maioria dos grupos corais sediados no Alentejo, esteja dependente das autarquias. Esta dependência assenta sobretudo no financiamento e na disponibilidade de transporte. No que diz respeito ao financiamento, cerca de 75% dos grupos recebe um subsídio anual do Município, abaixo dos 1000€, o que se revela manifestamente insuficiente e dúbio quanto aos critérios de atribuição deste reduzido montante a uma prática reconhecida como PCI da Humanidade que se quer cada vez mais valorizada e (re) conhecida e por isso merecedora de todo o apoio e investimento possível.

A ausência ou inapropriada regulamentação de apoios ao movimento associativo por parte dos municípios que eleve o cante a uma categoria especifica, tem colocado os grupos corais numa situação de asfixia financeira que não lhes permite dar um salto qualitativo na sua atividade conforme pretendido aquando da apresentação da Candidatura à lista representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade. Num dos concelhos do Distrito de Évora, os 4 grupos aí existentes, à data dos inquéritos, não recebiam sequer apoio anual, por parte do Município. Situação que foi ultrapassada em 2024. Não obstante este apoio de baixo valor, os grupos de cante, nalguns casos têm ainda de cumprir determinados critérios, como seja realizar um determinado número de

apresentações (para as quais o valor atribuído não chega para custear o transporte) estar sempre disponível para os eventos do município, a título gratuito, e nalguns casos, tendo de garantir determinado número de elementos no grupo. A par destas dificuldades surge a questão da mobilidade dos grupos que recorrendo aos Municípios, principalmente quando as deslocações são para fora do concelho vêm limitadas as suas deslocações, pelo facto de não poderem ultrapassar um determinado número de quilómetros pré-estabelecidos administrativamente. Apenas 50% dos grupos inquiridos, obtém transporte gratuito do Município, sempre, sem custos adicionais.

Mediante tão poucos recursos perante a responsabilidade que detêm, alguns grupos encontram algum amparo nas Juntas de Freguesia. Ainda assim em termos financeiros apenas 30% dos grupos aufere destas um apoio financeiro e, abaixo dos 500€ e 42% não recebe qualquer apoio financeiro das Juntas de Freguesia. Não obstante, uma grande maioria dos grupos afirmam que na maioria dos casos são as Juntas de Freguesia quem, pela proximidade, no dia a dia acaba por prestar um apoio logístico e moral fundamental à atividade dos grupos.

Para além dos municípios e das freguesias, a Fundação INATEL é o parceiro que mais apoio dá aos grupos. Agrava ainda esta situação de dependência, a subvalorização dos grupos perante si próprios, numa perspetiva em que receiam pedir uma compensação financeira que ao menos cubra as despesas inerentes à deslocação, quando recebem convites de outras organizações ou instituições. E quando o fazem, praticam valores baixos.

A quase totalidade dos grupos reconhece a importância do cante alentejano estar inscrito na lista representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade da UNESCO e assume que tal fato contribuiu para que o cante alentejano e os grupos corais tivessem ganho maior projeção nacional assim como impulsionou o aparecimento de novos grupos e, tem possibilitado aos grupos aceder a novos palcos e certames de elevada qualidade que até então não valorizavam o cante. Simultaneamente são apontados também alguns aspetos negativos daí advindos, nomeadamente o fato desse reconhecimento mundial não ter ajudado a resolver os problemas estruturais do Cante, não se traduzir em mais apoio financeiro para os grupos e, em muito ter contribuído para a afirmação e valorização de cantadores individuais e não dos grupos.

Não obstante, os quatro grandes pilares previstos no Plano de Salvaguarda, todos foram implementados. Uns mais timidamente que outros, porém foram-se desvanecendo no tempo, de forma natural, e os dois anos de pandemia vieram agravar ainda mais a situação. Criando problemas para os quais é preciso encontrar solução. Os dados recolhidos apontam para uma necessária e urgente reposição deste e outros planos que permitam a salvaguarda, nomeadamente a necessidade urgente de implementar o Cante nas Escolas,

entre outras.

Um dos impactes do reconhecimento mundial, sentido nalguns grupos, foi o de terem verificado desde então, uma maior procura por parte do sector turístico, nomeadamente das unidades hoteleiras. Essa maior procura, também por parte de outros setores, traduz-se num maior número de convites para participação em eventos, outro dos impactes sentidos, fruto dessa visibilidade e notoriedade alcançada. Em 2022, mais de 60% dos grupos tem por hábito aceder aos convites das unidades hoteleiras que se localizam principalmente no seu concelho ou concelhos vizinhos.

O Arquivo Digital do Cante, em desenvolvimento, assume-se como uma nova ferramenta, repleta de novos documentos e novas fontes, necessárias ao desenvolvimento do estudo do Cante, e sobre a perspetiva de outras Ciências, que até então não foi possível. Em simultâneo o trabalho de campo deste grande projeto de investigação permitirá salvaguardar e valorizar a história dos grupos de cante, assim como contribuir para construção da sua memória individual e coletiva, enquanto guardiões maiores desta prática cultural.

Referências Bibliográficas

Arquivo Digital do Cante- Localidades e acervos com documentação já recolhida. (s.d.). Obtido de Universidade de Évora-Sharing Memories: https://sites.google.com/uevora.pt/sharing-memories/cante-alentejano

Cacête, F. (2022). *Cante alentejano – Os impactes da classificação do Cante como património cultural imaterial da Humanidade na sua valorização turística.* Relatório de Seminário de Investigação, Universidade de Évora, Évora.

Historial Completo do Grupo Coral da Sociedade Recreativa Amarelejense. (s.d.). Obtido de Arquivo Digitla do Cante : https://arquivodigitaldocante.pt/wp-content/uploads/2024/05/Historial-Completo-do-Grupo-Coral-da-Sociedade-Recreativa-Amarelejense.pdf

Historial Completo do Grupo Coral e Etnográfico da Casa do Povo de Serpa. (s.d.). Obtido de Arquivo Digital do Cante: https://arquivodigitaldocante.pt/wp-content/uploads/2024/05/Historial-Completo-Grupo-Coral-e-Etnografico-da-Casa-do-Povo-de-Serpa.pdf

Oficio do Grupo Coral "Os Rurais" de Figueira dos Cavaleiros ao Grupo Coral da Casa do Povo de Amareleja. (s.d.). Obtido de Arquivo Digital do Cante: https://arquivodigitaldocante.pt/grupo/grupo-coral-os-ceifeiros-da-amareleja/

Programa da Festa Alentejana no Teatro São Luiz 1937. (s.d.). Obtido de Arquivo Digital do Cante: https://arquivodigitaldocante.pt/grupo/grupo-coral-os-arraianos/

A folclorização do Cante Alentejano

o papel do Padre António Marvão

Marisa Veiga Bacalhau

Câmara Municipal de Moura

marisa.bacalhau@cm-moura.pt

1. Folclore, folclorismo e folclorização em Portugal

Um movimento europeu, de interesse pela cultura popular remontará ao século XVIII, pela consolidação da ideia de que cada grupo étnico ('nacionalidade'), tem direito ao seu próprio Estado. Perseguia-se o conhecimento "autêntico" e "arcaico", transmitido oralmente, que circulava no "povo", característico em especial dos meios rurais, a chamada cultura popular. Esta questão assumirá uma terminologia nova com a designação de Folclore, termo introduzido em 1846 por Williams Thoms, que significaria *o saber do povo*.

Data dos últimos anos do século XIX em Portugal a existência de conjuntos de intelectuais interessados em difundir uma cultura popular ou tradições populares, no seio de uma aristocracia sedenta de divertimentos tais como serões musicais ou bailes de máscaras. O mundo rural está então na moda, suscita curiosidade, motiva estudos e levantamentos, valoriza a tradição oral. São compilados cancioneiros, romanceiros, contos e lendas. São adaptados arranjos, destinados a grandes festas burguesas, de música popular e tradicional. A indumentária tradicional replica-se em diversos momentos, até no Entrudo, revelando ainda uma atitude aligeirada e de paródia perante a cultura popular, por parte da alta sociedade.

Estes levantamentos sistemáticos eram motivados pela necessidade de fixação textual de elementos apenas presente na oralidade das gentes, numa clara evocação valorativa do passado e do genuíno, na valorização do rural e ingénuo.

Antropologia e etnografia desenvolveram-se neste contexto, e foram estes dois agentes, antropólogos e etnógrafos os percutores e colectores, com as suas pesquisas e recolhas, de elementos essenciais para a valorização da cultura popular, ponto de partida para a elaboração (ou construção) de um discurso identitário sobre a nação:

> *"Por fim, os etnógrafos e antropólogos portugueses - em conjunto com outros especialistas - foram também essenciais no processo de «objectificação» da cultura popular portuguesa, isto é, da sua transformação num conjunto de aspectos, traços e objectos que, retirados do seu contexto inicial de produção - o localismo da vida camponesa puderam funcionar como emblemas da identidade nacional. Esses «objectos que só nós temos e os outros não» - desde especímenes de literatura popular a alfaias agrícolas, de tipos específicos de arquitectura vernácula a manifestações variáveis de arte popular - foram assim constituídos em símbolos sobre os quais repousaria a possibilidade mesma de se falar da identidade nacional portuguesa*.

> *Nas décadas de 70 e 80 do século XIX emerge a antropologia em Portugal e notáveis antropólogos, que desenvolveram trabalhos notáveis a nível nacional, designadamente: Adolfo Coelho (1847-1919) e Teófilo Braga (1843-1924), mas também Consiglieri Pedroso (1851-1910) ou Leite de Vasconcelos (1858-1941)* (V. Leal, 2000).

Existia então a ideia de que a consolidação do ideal nacional se materializaria num processo de valorização de um passado comum, capaz de capturar e cristalizar a essência do povo através de "processos de selecção, categorização e recontextualização numa versão autorizada e intemporal", desse mesmo povo. (V. Idem).

Em Portugal, onde na altura não existia um problema similar ao que assolava a maioria dos países periféricos e semiperiféricos da Europa, existia de facto um Império e com necessidade de reafirmação da noção de Pátria sendo a antropologia que participa desta reafirmação, desenvolvendo-se, paralelamente, a partir daí.(V. Idem, p. 27)

Dizia Teófilo Braga em 1893, a propósito da necessidade de preservação da música popular:

> *"Vê-se como estes aspectos da vida são um documento científico para penetrar o génio dos povos. Hoje mais do que nunca, convém a Portugal estes estudos; porque, na decadência que por toda a parte nos ameaça, a revivescência do génio Nacional depende da vitalidade da sua tradição." ".(Braga, 1893)*

Serão a língua, o território e o folclore que permitirão a distinção nacional e que definirão essa mesma identidade colectiva, o "génio nacional". A partir de 1870 serão muitas as pessoas dedicadas a reunir e compilar a música de tradição oral, junto de habitantes em zonas rurais.

O cante Alentejano não foi exceção a esta glorificação da cultura popular, e em detrimento dos Autos, parecia resistir ao tempo:

> "*Cahiram em desuso os velhos autos, quer profanos quer religiosos d'envolta com os vetustos môMos e entremezes; e o auto do presépio (ou colloquios do presépio) teve afinal em Serpa exhibição ahi pelo anno de 1835.O que ainda subsiste apesar da sua origem secular- tão secular como a do presépio- é o costume dos descantes ao Deus-menino, às Janeiras e aos Reis.*

Em noite de Natal, ao redor dos grandes lumes alimentados a toros de azinho, reúne cada família-principalmente entre a classe camponesa- no maior número possível dos seus membros.E, enquanto aguardam o repicar dos sinos anunciado a proximidade da clássica missa do gallo, a que assistem os mais devotos, vão alternando a chávena do café e o pesado repasto das bolotas, preparadas em grossas assaduras, com apreciáveis coros aos Deus Menino."(Nunes, 1899)

Mas a primeira alusão aos cantares no Baixo Alentejo data de 1886, da autoria de Francisco Manuel de Melo Breyner, Conde de Ficalho (1837-1903), que refere o Cante ligado à dança, presença assídua nos chamados bailes cantados ou bailes de cante:

"ficavam horas no baile, andando à roda n'um passo vagaroso, cantando em coro as modas lentas, entoadas em terceiras, prolongadas em sonoridades singulares e doces" (Marchi; Piedade, 2010)

Foi decisiva, na divulgação do cante alentejano a actuação do já referido Conde de Ficalho:

"O cante alentejano é quasi desconhecido da maioria dos portugueses que nunca visitaram a grande província. Não está fixado musicalmente em nenhuma colectânea de modas populares nem dele há notícias escritas bastantes para satisfazer a curiosidade.
(...) O cante alentejano, devido à influência do Conde de Ficalho, foi bem querido pelos intelectuais dos Vencidos da Vida, que lhe deram foros de grandiosa afirmação de arte popular. (Brasil, 1937)

2. A espontaneidade do cante alentejano

Pelas suas peculiaridades, o cante alentejano foi motivo de curiosidade e de filosóficas descrições, de uma manifestação musical que ao invés de ser ouvida deve ser sentida. Uma manifestação natural, quase involuntária na sua essência:

"O canto é no homem como uma espécie de maré alta do sentido, quando elle se ouve em delírio, tão inocente como a criança ou como a ave. Tal o surprehendi aos pastores alentejanos.

(...) Há em cada um, dos muitos pastores que vi em atitude de canto, a expressão da sua raça; a ponto de que não encontraríamos melhor symbolo a defini-los que a sua cabeça de terra-cotta, em definitivo tratada pelo sol.
(...)A vida é, em regra, uma agonia cómica, mas só os que vêem pelo coração, isto é, os simples, sentem o poder irreprimível de a confessar tal qual ella é, e, mais ainda de a cantar.
Assim a ouvimos, em geral, na sua amargura inteira, ao Povo, quando põe a alma a falar nas suas canções e romances.
Tal tivemos também a fortuna de colhê-la no Alentejo, sobretudo na feira de Beja, da bocca dos pastores". (Villa-Moura, 1916)

A informalidade destes cantares, dispensando mestres ou formulações rígidas repetem-se em muitos autores que reflectem sobre esta temática:

"Esses vários povos alentejanos sentem a música espontaneamente sem a sugestão de escolas nem a pressão didáctica de Mestres.
Sabe-se como essas canções irrompem da garganta dessa gente humilde, principalmente, de um simples encontro de pessoas em qualquer parte, em quaisquer circunstâncias de convívio colectivo. No trabalho, nas locandas, no estrépito das romarias, nas reuniões familiares. E ninguém lhes ensina como hão-de cantar, como o timbre das suas vozes deverá ser aproveitado. A música está dentro dessa gente e , numa fulminância de espantar, as vozes se entregam justamente na medida dos recursos vocais tornando possível um conjunto coral organizado como se de uma direcção técnica o dirigisse e inspirasse.
(…) A canção do Alentejo perdura pela composta severidade dos campos e, assim mesmo, ela se anima, se agita quando, em certas terras, a natureza foi menos sóbria e mais roçogante de tonalidades." (Brito, 1937:3.)

À espontaneidade na expressão das "modas" alia-se também um conjunto de "compositores" destas mesmas "modas", cuja simplicidade e ingenuidade se resumiriam à existência solitária de pastores que imaginariam novas cantigas:

(...) Na sua formação recente e renovação constante influem os pastores que, no fim de semana, regressam ao "monte" a renovar provisões. Durante o

período de isolamento imaginam variantes, que no sábado e no domingo cantam em conjunto, introduzindo as "modas novas", que são- embora com outras cantigas- ajustamentos de frases de velhos temas.

(…) o alentejano nada tem de místico, nem frequenta os locais onde poderia receber a influência dos cânticos religiosos anteriores ao gregoriano. É antes um canto que brota da própria terra, toma a ondulação dela e reflecte o drama dos que ali vivem, isolados pelas distâncias, como náufragos numa ilha deserta. É um canto de nostalgia, canto de zagais e ganhões, perdidos nos montados e na campina imensa.

(...) Este canto, sem música, que vem do fundo dos séculos, transmitido de pais a filhos na tradição meramente oral, é das mais altas expressões da arte do povo e a plasticização perfeita do drama de quem vive, fixado à terra, nostálgico de felicidade, ansioso de paz fecunda e de vida criadora. Ouvi-lo brotar das máscaras rudes e impenetráveis dos rurais alentejanos nunca mais se esquece e afervora nos esforços para que se dê ao homem que trabalha aquilo a que largamente tem jus. Foi assim que senti o cante e disso dou fé."(Brasil, 1937:3)

O cante era companhia assídua dos trabalhadores, homens e mulheres na sua essência, no duro trabalho nos campos do Alentejo. E era aí que ele expressava verdadeiramente a alma alentejana, séria, sofrida e entregue de sol a sol a árduos labores:

"A salmodia alentejana, com seus acordes a um tempo simples, graves e sonorosos, quando entoada alta madrugada, pelos caminhos, ao saírem os ranchos de trabalhadores para as diversas fainas agrícolas, ou quando, à tardinha, delas regressam, faz-nos evocar sentido e harmonioso hino matinal ou vespertino, erguido em louvor de Deus, na Catedral imensa que é a natureza.

E com que emoção, com que simplicidade e espontaneidade o Alentejano canta, sempre em atitude de respeito e concentração de espírito, de olhos semicerrados, num expressionismo profundo de ritual grave, que nos revela todo o seu encantamento da alma!

Os cantares alentejanos são, incontestavelmente, a verdadeira expressão músico-etnográfica do Baixo Alentejo, um dos seus maiores títulos de recomendação e de atracção para apreciadores e estudiosos de tão característica e perturbante música folclórica".(Roque, 1956)

3. Folclorização, Estado Novo e Cante

Durante o Estado Novo (1933- 1974) a cultura popular foi estabelecida "pela ofensiva moralizadora da Igreja e do Estado" e conduziu a um vasto processo de "disciplinação pelo folclore, como instrumento funcional de coação ideológica, de "domesticação" do camponês, "ingénuo e autêntico", detentor das marcas singulares da identidade nacional" (SILVA, 1994, 111-112).

A "folclorização" designa o processo de construção e institucionalização de práticas performativas, tidas por tradicionais, constituídas por fragmentos retirados da cultura popular, em regra, rural, com o objectivo de representar a tradição duma localidade, duma região ou da nação (Castelo-Branco, 2010: 508-512).

Em 1937 é organizado um sarau em Lisboa, no Teatro S. Luís, organizado pelo Grémio Alentejano, em que participam os grupos corais de Mértola, Vidigueira, Aldeia Nova de São Bento, Vila Verde de Ficalho, e a orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, dirigida pelo maestro Pedro de Freitas Branco (1890-1955).

Na década de 1930, com o início do processo de folclorização, cujo objectivo era representar a tradição duma localidade, duma região ou da Nação, assistimos à mobilização de mediadores, pessoas letradas que exerciam influência pessoal ao nível local, regional e nacional, folcloristas autorizados que intervinham na selecção e adaptação de repertórios, na organização de grupos folclóricos e de eventos (Castelo-Branco & Branco, 2003).

As manifestações culturais são, com o Estado Novo, alvo de um controle nunca antes visto, com formas autorizadas de comemorar a cultura popular, tais como festivais de folclore, concursos de Cante Alentejano ou outros espectáculos modelados a gosto político.

Neste processo de adaptação do cante ao contexto político e cultural vigente, foram as casas do povo as representantes locais da ideologia política e veículos da instrumentalização ditatorial do cante (Simões, 2020).

A partir de 1933 o Estado Novo controla todas as formas de participação social para as dominar ideologicamente, o mesmo sucedeu com o cante alentejano, perde a sua espontaneidade, é criado um mecanismo formal, que estabelece repertórios certos, indumentárias, anula o cante em bailes, exclui a mulher e orienta para concursos, proibindo as manifestações culturais dissonantes. Os estatutos da FNAT (1935) determinavam uma educação estética de exaltação do rural, assente nos pilares do folclore e da etnografia, impondo um "modelo nacionalista-ruralista-tradicionalista da cultura popular", com o objectivo de legitimar

o regime e estabelecer um consenso social em torno de um conjunto de valores, imagens e práticas culturais . As elites locais alentejanas participaram deste processo, e contribuíram para a "domesticação" e divulgação dos grupos corais, organizando espectáculos na capital e transformando profundamente o cante característico alentejano e a forma de expressar essa forma de cantar, sistematizando, castrando as fórmulas espontâneas, agora nas mãos de eruditos, responsáveis pela organização destes grupos corais e "ensinando" os cantadores.

4. O colector e mestre, Padre António Marvão

De entre os vários intervenientes nesse processo destacaremos o Padre António Marvão, pelas ligações não só ao Estado Novo, mas também ao Alentejo, até enquanto cantador.

António Marvão era natural da Amareleja, Concelho de Moura, filho de um feitor agrícola de uma importante família na região: Garcia. Este factor foi decisivo no futuro de António. Jerónimo Garcia guia-o ao longo da sua vida, orientando-o para escolhas que ele considera como acertadas. Ainda jovem António recebe um violino do patrão do pai e aprende a tocá-lo sozinho. Entendendo o talento de António, que trabalhava então como sapateiro, financia os seus estudos no Conservatório Nacional. Graças aos estudos empreendidos António Marvão funda uma orquestra de cordas na aldeia vizinha de Santo Aleixo da Restauração. Após a emergência do Estado Novo António Marvão ingressa no Seminário de Serpa, mas é em 1939 no Seminários dos Olivais que conclui os seus estudos religiosos. Aí interessa-se especialmente pelo cante e dedica-se a recolher modas junto dos seus colegas seminaristas alentejanos. Durante as férias recolhe as modas de tradição oral na sua terra Natal, junto dos habitantes mais idosos. Entre 1940 e 1942 lecciona no Seminário de Beja e desde logo redige textos onde revela preocupações com a identidade alentejana. Foi sacerdote em Beringel e Mombeja, locais onde ficou cerca de 50 anos. Aqui operou variadas acções em prol da população depauperada, obras sociais de que ainda há memória. Foi em Beringel que escreveu a sua obra "Cancioneiro Alentejano: corais majestosos, coreográficos e religiosos do Baixo Alentejo", em 1955, resultado de modas coligidas em todo o Baixo Alentejo (Aldeia Nova de S. Bento, Aljustrel, Almodôvar, Amareleja, Beja, Beringel, Colos, Cuba, Ferreira do Alentejo, Grândola, Mina de S. Domingos, Peroguarda, Santo Aleixo da Restauração, São Matias, Serpa e Trigaches), mas em especial na sua zona privilegiada de influência: Amareleja. Nessa edição exprime a importância dos concursos regionais para a continuidade do cante, segundo ele já esquecido:

> *"A vulgarização do cante alentejano, já muito esquecido, deve-se à iniciativa dos concursos regionais. Eles despertaram o gosto e admiração pelo nosso lindo folclore. Organizaram-se grupos e em quase todas as casas do povo, de modo a constituírem uma linda parada de regionalismo os concursos concelhios e distritais de cantores alentejanos (p.7)"*

No "Cancioneiro Alentejano: corais majestosos, coreográficos e religiosos do Baixo Alentejo", distingue as modas para serem cantadas nas ruas, em grupo e passo cadenciado, as modas para serem cantadas nos bailes em danças de roda e as melodias de carácter religioso. Estas últimas mereciam o favoritismo de Marvão :

> *(…) Que lindos corais de carácter religioso se não cantam por esse Alentejo além!*
> *O canto do "Menino", dos mais vulgarizados, tão terno e tão suave, tão delicioso e tão enternecedor, é para nós um modelo perfeito das peças do Baixo Alentejo. Não se encontra melhor nem mais perfeito em simplicidade e beleza, em graça e ternura. São duma preciosidade inexcedível os contos do "Menino" de Aljustrel, para nós sem paralelo, de Messejana, da Cuba, de Aldeia Nova de S. Bento ,da Cuba.(Marvão, 1956)*

Distingue ainda as várias temáticas e características das modas, distinguindo até as modas mais puritanas daquelas que considera estar na categoria de canções alentejanas (p. 6).Destaca dois sentimentos inerentes ao cante: a saudade e o amor. Amor ao trabalho, amor pela terra, amor da família, amor da pátria, amor do próprio criador. E aqui nos apresenta, através desta interpretação do cante os eixos que guiavam um País guiado por um regime ditatorial, que através do trabalho, da ruralidade e da religião legitimava o sentimento patriótico.

Dirigiu vários grupos, entre os quais o grupo coral do externato António Sérgio, em Beringel. Mas qual era a visão sobre o cante na óptica de António Marvão? Difere muito das noções vistas anteriormente em que o cante era uma manifestação espontânea:

> *A interpretação do nosso canto popular, para melhor dizer, do folclore popular alentejano, obedece a princípios a que é necessário rigorosamente obedecer, para ser folclore e para ser alentejano. Tem princípios fundamentais que o individualizam. Não se canta de qualquer modo, embora nos pareça o contrário. As vozes têm a sua função distinta. É um canto rigorosamente*

constituído de princípios formalmente estabelecidos. Alto, Baixo, Segundas e Solistas constituem mais as pedras fundamentais do xadrez musical alentejano, que o resultado em que se fundem, nas duas vozes sobrepostas em terceiras, primeiras e segundas. No entanto, duas zonas inteiramente distintas dividem o canto alentejano quanto à sua interpretação. A margem esquerda e a margem direita, diremos assim. Na Margem Esquerda as modas são mais leves e mais vivas, talvez mais artificiais, de mais frequentes ornatos. Na Margem Direita, dum modo especial Peroguarda, o canto é mais rezado, menos profano, mais demorado sem se tornar monótono. (Marvão, 1956)

Esta tomada de posição em relação ao cante, em linha com um regime ditatorial, fez com que existisse uma rigidez acentuada no "ensino" do cante, facto que não agradava aos cantadores. (César; Clemente e Petas, 2003)

Na verdade, os cantadores, habituados à informalidade que caracterizavam os cantares no trabalho rural ou nas tabernas, não se adaptaram ao rígido sistema do Padre Marvão que queria de uma forma muito exigente "disciplinar" a forma de cantar dos grupos, facto que levou a que os dois grupos por ele criados não tivessem conseguido vingar. A erudição do Padre Marvão preocupado em codificar modas por si recolhidas em pautas e esquemas com formas próprias de cantar cada uma delas, representava um afastamento daquilo que eram os cantadores, homens sem qualquer formação musical e onde a iliteracia predominava. Era também delineado o que cantar e como cantar, era proibido cantar na rua e não raras vezes proibido o cante no interior das igrejas. O cante ao menino e as Janeiras, por exemplo, ou o cante quando se retornava da taberna, estavam assim muito condicionados.

Marvão estuda e vai esquartilhar cada moda, as variantes que tem de terra para terra, abomina as improvisações e desvios à fórmula que considera "autêntica":

"Até mesmo de terra para terra, de grupo para grupo as melodias conseguem ser alteradas e estropiadas, custando algumas vezes reconhecê-las. Cada "alto" tem a sua forma de improvisar dentro da melodia, segundo os recursos vocais que possui e a sua inclinação para a música. Daí a dificuldade em grafar uma canção tal qual ela é cantada." (Marvão, 1946).

Esta codificação em pautas e esta recolha seria essencial para a formalização de um cancioneiro, mas inútil para estes homens que davam voz ao cante, incapazes de fazer

uma leitura do exposto. Isto explica que apesar da relevância da recolha efetuado por António Marvão, o cancioneiro foi seguido apenas pelo Grupo Coral de Serpa, essencialmente por integrar membros com conhecimentos na área da música.

Efectivamente nenhum destes factores foi relevante para que o cante se deixasse de fazer ouvir, cantado de forma quase inata e intuitiva, num conhecimento transmitido de boca a orelha, passado de geração em geração sem formalismos.

A organização formal em grupos não existiu antes do Estado Novo, e o cante expressão do povo alentejano, transformou-se no cante espectáculo, cante concurso, cante manipulado, cante subvertido, portador da identidade de toda uma região. Marvão, a propósito de um professor alemão, rendido ao cante alentejano, ter dito que se a Alemanha tivesse tal riqueza de canções, poderia através delas conquistar o mundo, replica que não é tal afirmação exagero. Já Martinho Lutero havia utilizado as suas canções como veículo de propaganda para as "ideias da pseudo-reforma"(Marvão, 1946), replica Marvão.

Conclusão

Talvez até já possa ser difícil explicar, aos cantadores mais jovens, que os grupos corais de cante alentejano, tal como os conhecemos hoje, foram uma construção do Estado Novo, determinado antes de mais, a estabelecer um controle sobre o povo, que se exprimia através do cante, cujas modas poderiam constituir uma forma de crítica social velada, que era desejável reprimir.

E se pode ser dito que os processos de patrimonialização imprimem nos objectos uma espécie de segunda vida, pois tiveram a sua função original e outra enquanto objectos/museu, testemunhos de algo que deixou de ser, o mesmo sucede com as práticas culturais. Quando submetidas a um processo de "objetificação" passam depois, também elas a ter duas vidas, a primeira faz parte da vida cultural e social das comunidades, a segunda como recriação, criada por agentes eruditos (Kirshenblatt-Gimblett,1998) e que é como tal difundida.

António Marvão constituiu uma figura importante enquanto coletor das modas que compõem o Cancioneiro, pela atenção que dedicou ao estudo do cante, redigindo várias publicações, mas tentou, ao gosto do tempo, fazer dele um instrumento político, moldando o cante de forma a que servisse os ideais do Estado Novo. O cante perdeu o seu carácter espontâneo, também motivado pelas alterações ocorridas nos anos 50 no que aos trabalhos agrícolas diz respeito, com a mecanização da agricultura, só retomando alguma

dessa espontaneidade depois de 1974, altura em que o cante volta às tabernas, em que às modas se atribui novamente um carácter menos denso e mais livre, em que a mulher torna a ocupar o seu lugar no cante. Património imaterial da humanidade, o cante, expressão de um povo, está de forma inequívoca associada ao Alentejo, em especial ao Baixo Alentejo e constitui do ponto de vista identitário um dos elementos culturais mais marcantes. Relembremos sempre a sua origem, como companhia de pastores, compassando os duros trabalhos agrícolas ou com presença assídua em tabernas e em bailes de cante.

Bibliografia

BRASIL, Jaime , *O canto alentejano*, em "Notícias Agrícola", ano V, nº 214, 1937.

BRAGA, Teófilo,(1893) *Prefácio ao Cancioneiro de Músicas populares, de César das Neves e Gualdino de Campos, fasc.1, Porto, Typographia Occidental.*

BRITO, Nogueira de , Cantares do Povo, em "O Diabo", ano III, nº145, 1937.

CASTELO-BRANCO, Salwa (dir.). 2010. Enciclopédia da música em Portugal no século XX. Vol.2. Lisboa: Círculo de Leitores.

CASTELO-BRANCO, S. E.-S. e BRANCO, J. F. (2003) . Vozes do Povo. A Folclorização em Portugal. Oeiras: Celta.

CÉSAR, António João; CLEMENTE, Luís; e PETAS, Teresa Isabel.Capítulo 30. António Alfaiate Marvão (1903-1993) : Um sacerdote no processo de folclorização In: Vozes do Povo: A folclorização em Portugal [online]. Lisboa: Etnográfica Press, 2003 (gerado em 09 de julho de 2022). Disponível na Internet: <http://books.openedition.org/etnografica-press/608>.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. 1998. Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage. Berkeley. University of California Press.

LEAL, João, (2000). Etnografias Portuguesas (1870- 1970). Cultura Popular e Identidade Nacional, Lisboa, Publicações Dom Quixote).

MARCHI, Lia, PIEDADE, Celina da, e Manuel Morais. 2010. Caderno de Danças do Alentejo, vol.1, Pédexumbo.

MARVÃO, A. A. (1946). O Canto Popular Alentejano, Arquivo de Beja III.

MARVÃO, A.A.(1955) Cancioneiro Alentejano, corais majestosos, coreográficos e religiosos do Baixo Alentejo, Braga, Ed. Franciscana.

MARVÃO, A.A., (1956), Extracto de conferência O Alentejo Canta, proferida no Salão Nobre da Câmara Municipal de Beja, a 17 de Junho de 1956, Braga, Ed. Franciscana.

NAZARÉ, J. R. (1979) Música Tradicional Portuguesa – Cantares do Baixo Alentejo. Amadora: Livraria Bertrand

NUNES, Manuel Dias, *Natal, Anno-bom e Reis*, em A Tradição de Serpa, ano I, 1899.

RODRIGUES, José. (2021). O "(re)aportuguesamento" através da cultura popular: do séc. XIX aos nossos dias. Herança. 4.

ROQUE, Joaquim , A música folclórica do Baixo-Alentejo no Ciclo do Natal, in "Actas do 1º Congresso de Etnografia e folclore", Braga, 1956, vol III, pp. 278-79, Lisboa, Biblioteca Social e Corporativa, 1963.

SILVA, A. S. (1994). Tempos Cruzados: Um Estudo Interpretativo da Cultura Popular, Colecção Biblioteca das Ciências do Homem. s.l: Edições Afrontamento.

SIMÕES, Dulce, 2020, O canto que virou património: "da beleza do morto" aos futuros possíveis. Trabalhos de Antropologia e Etnologia, volume 60.

VILLA-MOURA, Visconde de, 1916, *Terras do Sul-Cantos Alemtejanos*, em "A águia", vol X, 2ª série, Porto.

Cante Alentejano: uma prática cultural enraizada na força de trabalho

Fragmentos de um Estudo de Caso em Santo Aleixo da Restauração

---

Daniel José Nunes Rodrigues

danielnunesrodrigues9@gmail.com

"O Cante era como um pacemaker no trabalho, marcava o ritmo"
(Manuel Carrasco "Galarinho", Diário de Campo, 20 de janeiro 2015).

O meu primeiro dia em Santo Aleixo da Restauração[66], enquanto investigador, remete-nos ao dia 1 de dezembro de 2014, data correspondente às Comemorações da Restauração da Independência de Portugal face a Espanha, em 1640. Esta efeméride, comemorada em Santo Aleixo num discurso revivalista e historicista, a partir do qual se destaca o papel heroico dos santoaleixenses nas batalhas contra os espanhóis, apresentou-se-nos com um campo semiótico complexo. A Praça da República, revestida de um emaranhado simbólico, patente na monumentalização pública representativa das comemorações do duplo centenário de Portugal (1940), assim como na imaterialidade das modas interpretadas pelo grupo coral, levou-nos a questionar os usos públicos da história pelos regimes políticos, assim como presenciar a forma como o passado pode ser interpretado, reconvertido e consumido em formato de festa, comemoração ou constituído em património representativo de uma identidade coletiva.

A investigação que está na base deste artigo, teve como produto final a dissertação de mestrado intitulada "Cante Alentejano: entre o quotidiano e a patrimonialização de uma prática cultural. (O Caso de Santo Aleixo da Restauração"[67]) (Rodrigues, 2016), que se debruçou sobre a temática da construção social do património e procurou compreender os significados culturais atribuídos ao Cante Alentejano, de forma a perceber a dualidade existente entre o que é a sua prática quotidiana e o que é a sua patrimonialização.

A construção social do património, deriva do fascínio das sociedades pós-modernas pelo passado, simbolicamente interpretado como símbolo de autenticidade. Os processos de patrimonialização partem destes fragmentos do passado, que por sua vez são submetidos a processos sociais de reconhecimento e atribuição de valor, tendo em vista a sua conversão em património cultural. Todo o processo de reconhecimento carece de uma legitimação política e social do que é património, levada a cabo por um conjunto de atores

[66] Santo Aleixo da Restauração é uma freguesia rural situada no concelho de Moura (Baixo Alentejo − NUTS III), que apresenta uma população residente de 793 habitantes e um índice de envelhecimento de 241,4 idosos (65 e mais anos) por cada 100 jovens (dos 0 aos 14 anos), de acordo com os censos de 2011 (anteriores à agregação de freguesias). É a freguesia mais distante da sua sede de concelho (cerca de 27 km) e mais próxima da fronteira espanhola (0,4 km).

[67] O trabalho de campo em Santo Aleixo da Restauração decorreu de forma extensiva entre o dia 1 de dezembro de 2014 e o dia 1 de maio de 2015. Durante este hiato temporal, foi usada uma amostra não probabilística em bola de neve, da qual resultaram cinco informantes-chave, a quem foram aplicadas cinco entrevistas semidiretivas, que posteriormente foram transcritas e submetidas a procedimentos metodológicos de análise de conteúdo.

e instituições nacionais e internacionais que, ao definirem que um objeto é património, em detrimento de outro, são responsáveis pela construção da sua representação e valorização social (Rodrigues, 2012). É neste sentido que o património cultural é visto como uma construção social (Prats, 1997), pois segundo Eduardo Esperança (1999, p.67), na contemporaneidade, assistimos à construção de "formas de representação" do que pode ou não fazer parte do património cultural, cuja variação dependente dos seus contextos sociais e políticos de produção.

As primeiras referencias documentais à prática do cante surgem nos finais do século XIX[68] inicio do Século XX[69] e relatam uma prática cultural quotidiana, realizada em contextos informais por homens e mulheres. O Cante Alentejano remete-nos para uma atividade desenvolvida em grupo, podendo esta ser conceptualizada como um canto polifónico a duas vozes, desenvolvido por grupos mistos, femininos ou masculinos, através da interpretação de versos rimados (modas) e sem recurso a acompanhamento musical.

Com este artigo pretendemos revisitar as memórias sociais, os contextos de execução e as representações quotidianas da prática do Cante Alentejano em Santo Aleixo da Restauração, com recurso aos resultados obtidos para o hiato temporal entre 1930 e 1970 do Séc. XX (Rodrigues, 2016).

1. Terra: Símbolo de poder, sustento e alimento

A posse da terra, enquanto elemento distintivo, era responsável por relações de poder desequilibrastes. De acordo com Fernando Oliveira Batista, nos campos do sul "[…] a terra era o elemento central na organização da produção e na estrutura da sociedade rural" (1994, p.907).

No Baixo Alentejo, os campos de cultivo encontravam-se submetidos a uma divisão da terra, onde a maior área territorial era representada pela grande e média propriedade, em detrimento da pequena propriedade. Esta posição antagónica entre o latifúndio e o mi-

[68] José Duarte Ramalho Ortigão relata, em carta a sua mulher, datada de 1888, o primeiro contacto com um coro de vozes alentejanas, numa procissão da vila de Vidigueira "[…] Perdi todas as ilusões que tinha a respeito da superioridade da música coral do Minho. Os alentejanos são muito mais músicos do que os minhotos. Os homens quando cantam em grupos de cinco ou seis põem logo em combinação os seus diversos timbres de baixos, barítonos e tenores e tiram efeitos de terceto. Os cânticos em coro são lindíssimos […]"

[69] Entre 1899 e 1904 são publicadas 63 modas na Revista Tradição de Serpa, recolhidas por Manuel Dias Nunes e Elvira Monteiro. Este foi o primeiro levantamento de modas alentejanas, cujas temáticas variam entre o romântico, o religioso, as atividades agrícolas e a natureza.

nifúndio, resultante do posicionamento perante a posse da terra, ajuda-nos a compreender a estratificação, na qual se posicionavam os distintos grupos sociais na sociedade rural. Renato Miguel do Carmo afirma que, na estratificação social do Alentejo, "a posse de terra e o estatuto perante o trabalho manual eram, sem dúvida, os recursos mais distintivos, sendo principalmente a partir destes que se determinava o posicionamento social de cada indivíduo ou família perante a comunidade rural" (2007, p.812).

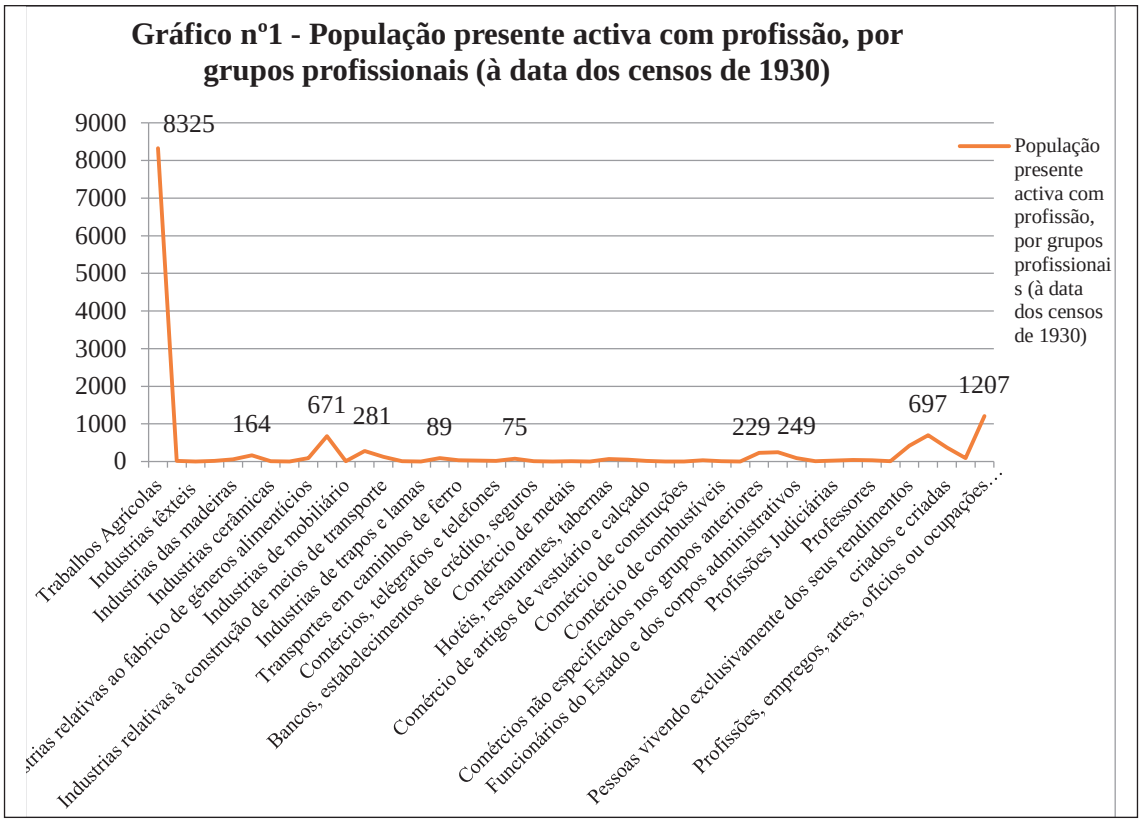
Na década de 60 do Séc. XX, José Cutileiro (2004) desenvolve um estudo sócio antropológico em Vila Velha (Monsaraz), onde analisa a estratificação social da sociedade rural alentejana, destacando o antagonismo existente entre ricos e pobres. Partindo desta posição antagónica, o autor concluiu que a distribuição e posse da terra determinavam a existência de quatro grupos sociais na sociedade rural alentejana: os latifundiários; os proprietários; os seareiros; e os trabalhadores assalariados.

Os trabalhadores assalariados assumiam a base da estratificação da sociedade rural alentejana. Estes constituíam maioritariamente a população ativa agrícola e a sua situação perante o trabalho estava dependente da temporalidade do contrato. Os trabalhadores assalariados podiam ser recrutados como permanentes ou concertados (contrato anual nas herdades), à temporada ou sazonais (contrato com a duração da campanha agrícola), à semana ou ao dia (contrato destinado a pequenos trabalhos nas herdades). A sua subsistência dependia da oferta de trabalho e as suas possibilidades de ascensão social encontravam-se dentro da estrutura das herdades, para as quais podiam ser contratados como trabalhadores permanentes e ascender a guardas de herdade ou feitores. Empreender ser seareiro constituía uma via alternativa de ascensão social para os trabalhadores rurais, que procuravam investir os recursos financeiros do trabalho assalariado na compra de uma ou mais parelhas de muares (Cutileiro, 2004; Do Carmo, 2007).

A identificação destes grupos sociais permite-nos não apenas compreender a posição que ocupavam na atividade produtiva agrícola, como a influência que o sector exercia sobre a organização da sociedade rural alentejana. A posse da terra era o elemento primordial da atividade produtiva agrícola, em torno do qual se desenvolviam relações de poder, de dependência e submissão, que nos auxiliam na compreensão das lutas posicionais e dos distintos rendimentos usufruídos pelos diferentes grupos sociais ligados à agricultura (Baptista, 1994; Do Carmo, 2007).

2. Posse da terra em Santo Aleixo da Restauração

Entre os anos 30 e 70 do Séc. XX, a atividade produtiva agrícola refletia, em Santo Aleixo da Restauração, uma organização societária assente na posse da terra. A posse deste elemento assumia-se como caracter distintivo, sendo responsável por relações de poder desequilibrastes, que deixavam trabalhadores em situação de dependência e submissão face aos proprietários da terra.



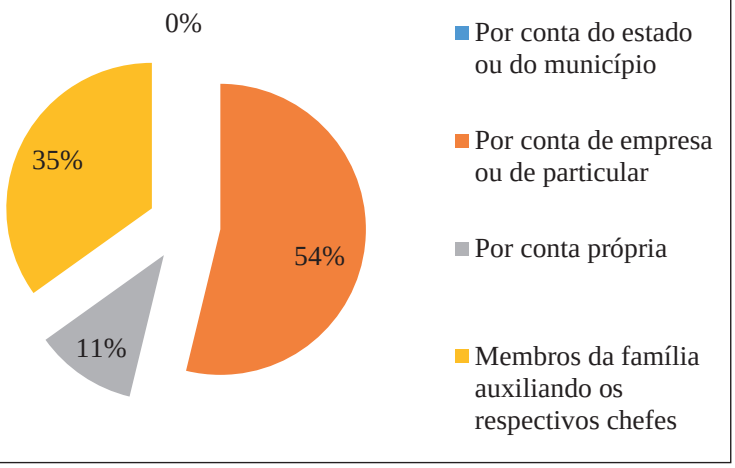
Fonte: Rodrigues (2016, p.26)

Os dados referentes ao recenseamento geral da população de 1930, demonstram-nos que o sector primário empregava cerca de 8325 pessoas, das 13 673 (gráfico nº1) que constituíam o total da população presente ativa com profissão no concelho de Moura. Estes números permitem-nos aferir que cerca de 61% da população presente ativa no concelho, desenvolvia atividade profissional na agricultura, corroborando a posse da terra como fator catalisador da organização socioeconómica do concelho e, em particular, da aldeia de Santo Aleixo da Restauração.

Na aldeia prevalecia um regime fundiário administrado por grandes lavradores (latifundiários e grande proprietários), sendo que a estes, enquanto detentores da terra, cabia a decisão de exploração e aproveitamento direto das herdades, ou o seu arrendamento e parceria, através de contrato, com rendeiros e seareiros. Por conseguinte, a lavoura, ao estar sob o domínio dos grandes lavradores, encontrava-se sujeita às suas decisões, que interferiam diretamente na regulação do mercado de trabalho agrícola.

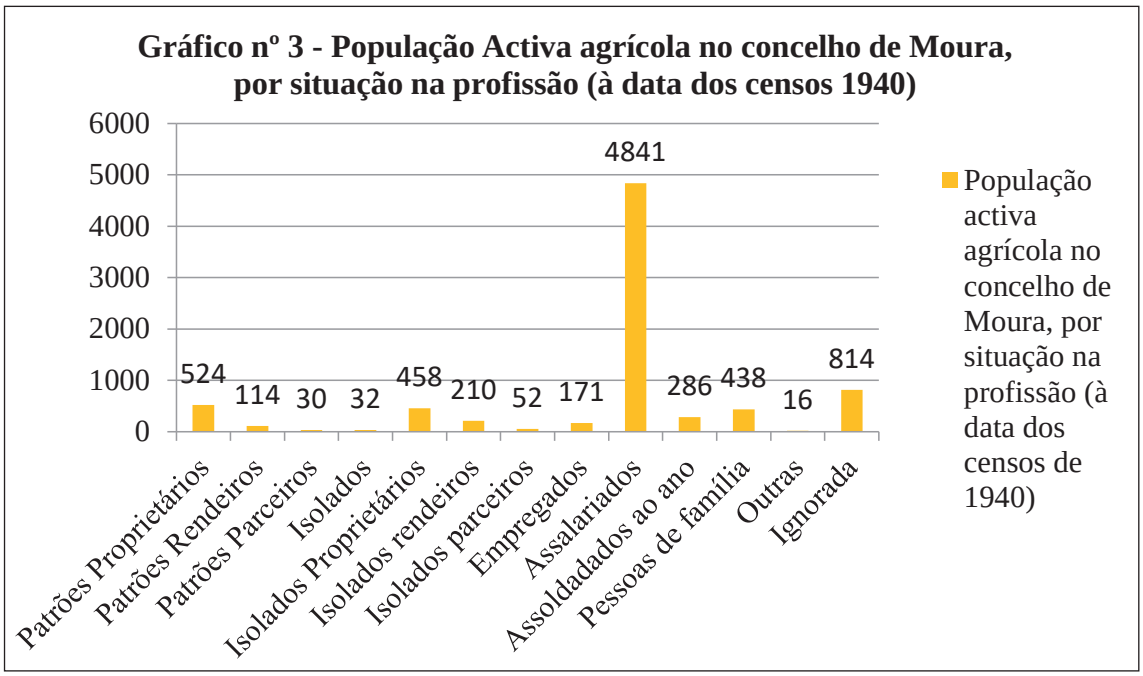
À data do censo da população de 1930, no concelho de Moura, das 8325 pessoas que tinham profissão nos trabalhos agrícolas, apenas cerca de 11% (943 pessoas – gráfico nº2) possuíam os fatores produtivos que lhe permitiam exercer atividade por conta própria, o que nos permitiu concluir que cerca de 54% da população presente (4478 pessoas – Gráfico nº2), com trabalho no sector primário, vivia numa situação de dependência face às ofertas de emprego dos proprietários da terra.

Gráfico nº2 - Proporção da população presente activa com profissão nos trabalhos Agrícolas, segundo o exercício da actividade (à data dos censos 1930)



Fonte: Rodrigues (2016, p.27)

Na década de 40 do Séc. XX, os dados referentes ao concelho de Moura, refletem a continuidade de uma estratificação social fundada essencialmente na posse da terra, uma vez que a população ativa agrícola era constituída, maioritariamente, pelos 4841 trabalhadores assalariados (Gráfico nº3), que contrastavam com os 668 agricultores patrões, que detinham a quase totalidade da posse da terra.



Fonte: Rodrigues (2016, p.26)

O comportamento da população do concelho, ao longo das décadas de 30 e 40 do Séc. XX, ajudou-nos a compreender a dinâmica da organização social e das lutas posicionais em Santo Aleixo da Restauração. A sua população ativa trabalhava, maioritariamente, nas grandes herdades[70], para as quais eram contratados como trabalhadores assalariados sazonais, mas também como concertados para funções de feitor, guardas de herdade, maiorais de gado, porqueiros e almocreves.

Para além dos grandes proprietários da terra, anteriormente contextualizados, em Santo Aleixo da Restauração existiam extensas porções de terras baldias, na posse da Junta de Freguesia. Este organismo administrava a herdade da Coitada (1130, 5240 ha) e a herdade de Rabo de Coelho (516,0250 ha), arrendando os baldios à população, ao lote, num processo de procura denominado por "apanha de serviço", cuja cedência dependia de um sorteio a que os habitantes chamavam "sortes". Estes lotes de terra eram cedidos para a cultura do cereal e em contrapartida a população pagava a "iguala" (valor de troca) em alqueires de trigo, em dinheiro ou "peões" (serviços prestados à junta e à comunidade de forma gratuita).

Para além destes lotes, a Freguesia de Santo Aleixo da Restauração arrendou, entre 1926 e 1941, o lote 13 da Contenda, que era o mais extenso do primeiro regime de loteamento da Herdade (Lecoq, 2010), subarrendando-o a seareiros da freguesia e a naturais de

[70] Herdade da Negrita, Herdade dos Machados, Cevacedo, Sobrais, Pereira, entre outras.

Barrancos, que aproveitavam as suas áreas para a cultura do trigo, pastorícia e pecuária.

A partir de 1941, os contratos de arrendamento da Contenda passaram a ser realizados diretamente com a Câmara Municipal de Moura, que de acordo com o novo regime de loteamento, disponibilizou 22 lotes para arrendamento a lavradores rendeiros e a seareiros parceiros do concelho. Os arrendamentos eram contratualizados a 15 de agosto e terminavam a 14 de agosto do ano seguinte, sendo as contrapartidas pagas pelos rendeiros em trigo ou dinheiro.

Com a implementação dos organismos corporativos do Estado Novo, o modelo de organização da lavoura sofreu alterações. A Casa do Povo de Santo Aleixo da Restauração colaborava com o Grémio da Lavoura de Moura e Barrancos na definição dos contratos coletivos de trabalho, que abrangiam os seus sócios efetivos e equiparados. Este organismo também atuou como intermediário entre os proprietários e os trabalhadores rurais tutelando, em épocas de escassez da oferta de trabalho, os processos de recrutamento de trabalhadores assalariados.

3. Memória do Cante em Santo Aleixo da Restauração

A emergência do cante alentejano surge associado ao grupo dos trabalhadores rurais, num contexto de trabalho marcado por relações de força e de sentido. Diz o ditado que "quem canta seus males espanta", remetendo-nos para uma analogia à fase primordial de emergência do património, que ocorre quando um grupo ou sociedade, produz de forma espontânea o que necessita para garantir a sua sobrevivência quotidiana (Peixoto, 2002).

O grupo dos trabalhadores rurais desenvolveu uma identidade coletiva, resultante da partilha de condições homogéneas de classe, onde o cante de alentejano, à imagem de outros cantos de trabalho, assume uma função expressiva em resposta às lutas posicionais na organização societária da aldeia de Santo Aleixo da Restauração.

O calendário agrícola de Santo Aleixo apresentava três picos de recrutamento de mão-de-obra assalariada, correspondentes à ceifa, colheita da azeitona e monda (tabela n. º1).

A monda do cereal era a primeira das três campanhas a ser realizada. Iniciava no final de maio e o trabalho consistia em eliminar as ervas nocivas à sementeira do cereal.

No mês de junho iniciava a campanha da ceifa, que era uma das campanhas mais rentáveis para os trabalhadores rurais da aldeia. Havia um elevado volume de trabalho, porque todos os proprietários da terra se dedicavam ao cultivo cerealífero. A ceifa era realizada por ranchos de trabalhadores assalariados, com elementos masculinos e femininos, que durante o calor cortavam os caules do cereal junto à terra, recorrendo ao auxílio de uma foice.

A sementeira do cereal era efetuada numa rotação leguminosa-cereal, que recorria essencialmente ao grão-de-bico e ao tremoço para aumentar a fertilidade dos solos, através da libertação de azoto. Quando ocorria esta rotação procedia-se, entre julho e agosto, à colheita do grão-de-bico ou do tremoço. Particularmente, a campanha do grão-de-bico era realizada por homens e mulheres, que procediam às colheitas maioritariamente no período da noite ou madrugada, para evitar os picos de calor e a secura desta leguminosa.

Tabela n.º 1 - Calendário Agrícola de Santo Aleixo da Restauração (1930-1970)

Mês	Actividade
Janeiro	Limpeza de Árvores Picas de Lenha
Fevereiro	Sementeira de leguminosas de rotação com os cereais - Grão-de-bico ou Tremoços
Março	Sementeira de Trigo, Aveia, Centeio ou Cevada
Abril	
Maio	No final de Maio iniciava a Monda do Cereal
Junho	Ceifa e debulha do trigo, aveia, centeio ou cevada
Julho	No final de Junho iniciava a Colheira do Grão-de-bico ou do Tremoço; Descortiçamento dos Sobreiros.
Agosto	Colheira do Grão de Bico ou do Tremoço; "Esburricar" - Retirar os "pés de burrico" (Rebentos) das Oliveiras; Descortiçamento dos Sobreiros
Setembro	No final de Setembro iniciava a colheita da Azeitona
Outubro	Colheita da Azeitona
Novembro	Colheita da Azeitona
Dezembro	Colheita da Azeitona

Fonte: Rodrigues (2016, p.53)

Em Santo Aleixo da Restauração não existiam grandes extensões de olival, o que obrigava os trabalhadores a realizarem migrações sazonais, nos finais de setembro, para as propriedades envolventes de Moura, de que é exemplo a Herdade dos Machados, fundada por José Maria dos Santos no século XIX. Durante as colheitas da azeitona, esta herdade era uma das propriedades que acolhia um maior número de trabalhadores, pois detinha 1500ha de olival, considerado, no século XX, o maior olival da península ibérica.

Entre os três picos de recrutamento existiam pequenos trabalhos relacionados com a limpeza e manutenção de árvores, que maioritariamente eram feitos pelos homens, em janeiro e nos finais de agosto. É também em agosto que é realizado o descortiçamento

dos sobreiros, exclusivamente por homens, cabendo à mulher apenas o transporte das pranchas de cortiça.

Os tipos de campanha, acima descritos, condicionavam o acesso da mulher à prática do cante alentejano, pois esta apenas era recrutada para a ceifa, azeitona e monda. Na campanha da ceifa e na azeitona, os ranchos de trabalhadores eram mistos, contando o cante alentejano com a participação conjunta de homens e mulheres.

Para a monda, eram recrutados apenas ranchos de mondadeiras, o que apenas originava uma prática feminina e espontânea do cante.

Figura n.º 1 Seareiros em plena faina na herdade da contenda (Santo Aleixo da Restauração.

Fonte: Lecoq (2014)

Por referência ao contexto de trabalho, o número de praticantes de cante alentejano em Santo Aleixo da Restauração, entre as décadas de 30 e 70 do século XX, leva a que se fale numa geração de cantadores representantes da classe profissional dos trabalhadores rurais, uma vez que o trabalho agrícola tinha na sua génese o recurso a um grande volume de mão-de-obra (fruto da fraca mecanização do sector à data), a partir da qual se formavam grupos de trabalho, onde a interação social possibilitava a polifonia da prática espontânea do cante.

Durante a jornada de trabalho, o cante tinha uma função motivacional e de cadência rítmica. Praticado por homens e mulheres, este era responsável pela regência dos ritmos aplicados pelos trabalhadores, ajudando-os a amenizar as exigências físicas do trabalho agrícola. Os procedimentos impostos aos trabalhadores, nas distintas campanhas agrícolas, exigiam uma aplicabilidade adequada aos ritmos de trabalho, estando a permissão do cante dependente da funcionalidade e adaptação rítmica das modas.

No contexto de trabalho rural, a prática do cante alentejano não estava confinada apenas ao período que compreendia o horário de trabalho. Esta acompanhava os trabalhadores rurais nas deslocações casa/trabalho e trabalho/casa, que quotidianamente eram realizadas a pé pelos ranchos (grupos) de trabalho.

O cante também era praticado nas pausas de descanso e no período pós-trabalho, onde os trabalhadores usufruíam de tempo livre, não apenas para repousar e recarregar energias, como para o convívio em grupo. O tempo de descanso dos trabalhadores dependia do tipo de campanha, pois na apanha da azeitona o tempo de descanso coincidia com o período de almoço, condicionando fortemente a prática do cante. Nesta campanha, devido ao esforço associado ao trabalho e aos sistemas de motivação usados pelos empregadores[71], o cante alentejano era limitado, sendo apenas praticado no período pós-trabalho, quando os trabalhadores regressavam ao monte. Por sua vez, em campanhas como a monda e a ceifa, era concedido aos trabalhadores uma pausa de descanso a meio do período da manhã, onde surgiam dinâmicas de grupo, envolvendo o cante espontâneo e a formação de bailes de cante.

Nas campanhas que exigiam a deslocação dos trabalhadores por longos períodos de tempo (três a cinco meses), para as herdades distanciadas de Santo Aleixo da Restauração, o alojamento era feito nos montes anexos, servindo de instalações para a mão-de-obra sazonal. O período de alojamento nos montes coincidia com a duração da campanha, o que implicava que os trabalhadores tivessem que partilhar o mesmo espaço e as mesmas rotinas impostas pelo contexto de trabalho[72]. A partilha destes espaços de pernoita criava um ambiente propício ao convívio entre os trabalhadores, que culminava na formação de bailes, onde o cante servia de base melódica para a dança, através das suas modas de baile. Estes bailes podiam ser animados apenas por cante vocal, ou acompanhados por instrumentos como a concertina, a flauta de tamborileiro ou a harmónica.

---

[71] No final do dia, os manajeiros apregoavam, na presença de todos os trabalhadores, a produção individual de cada um, estabelecendo assim um sistema de competitividade, com o intuito de retirar, de cada um, a máxima produtividade.

[72] Durante as épocas de migração sazonal, os montes de pernoita adotavam uma organização compatível com os códigos de honra feminina. A pernoita dos trabalhadores era feita em dois espaços distintos do monte, cuja divisão era feita segundo o género. Havia um quarto para os rapazes solteiros e um quarto onde pernoitavam os casais conjuntamente com as raparigas solteiras.

Figura n.º 2 - Baile na pausa de descanso

Fonte: Fotografia gentilmente cedida por Ana Marques da Silva. (Rodrigues, 2016).

Os empregadores, guiados pelo conceito utópico de "alegria no trabalho" implementado pela FNAT e cientes das exigências do trabalho e dos benefícios do cante alentejano para o bem-estar emocional e motivação dos trabalhadores, iniciam a organização de bailes de cante nas pausas de descanso (Figura n.º 2), contratando para esse efeito acordeonistas que garantiam a animação nesses períodos de tempo.

Quando o trabalho nas campanhas agrícolas não implicava deslocação e pernoita nas herdades distantes de Santo Aleixo da Restauração, ou sempre que eram vividos períodos de desemprego sazonal, o cante ganhava maior presença no espaço público da aldeia.

Era neste espaço público que a prática do cante dependia dos diferentes usos do espaço, influenciados pelo género e posicionamento na estrutura de capitais.

Os homens frequentavam quotidianamente as tabernas, espaço de sociabilidades masculinas por excelência (Figura n.º 3), onde a presença da mulher estava fortemente condicionada por códigos culturais de honra. Estes, maioritariamente trabalhadores rurais, expressavam em grupo as suas vivências quotidianas e, conjuntamente com o efeito desinibidor do consumo de álcool, tornavam as tabernas espaços propícios à prática espontânea do cante.

O convívio vivido no interior da taberna trespassava, por vezes, para o espaço pú-

blico, quando os homens saiam em grupo, ao cair da noite, organizando arruadas de cante pelas principais ruas da aldeia.

Figura n.º 3 - Sociabilidades Masculinas na Sociedade de Cima (Santo Aleixo da Restauração)

Fonte: Fotografia gentilmente cedida por Mariana Candeias (Rodrigues, 2016)

A mulher, à exceção do contexto de trabalho rural, permanecia maioritariamente no espaço casa, onde era responsável não apenas pela gestão e assistência à família, como pela educação e prestação de cuidados a filhos ou outros familiares. A permanência da mulher no espaço casa, afastava-a dos espaços de sociabilidades masculinas, impedindo a sua participação no cante espontâneo das arruadas e tabernas. Embora a mulher continuasse a praticar o cante, esta executava-o maioritariamente sozinha em homofonia, ou excecionalmente em polifonia, nas festas familiares (casamentos e batizados) onde acompanhava a família e os vizinhos próximos.

A divisão sócio espacial segundo o género apenas era suavizada quando a mulher marcava presença nos contextos de trabalho, em contextos festivos locais (Festa da Tomina, Festa de Sto. António[73]) e familiares (casamento e batizado), nos quais a prática do cante ocorria de forma conjunta. É no contexto familiar que se assiste a processos de

[73] A festa de Sto. António é realizada no primeiro fim de semana de maio; A Festa da Tomina inicia no último fim-de-semana de agosto e tem a duração de 5 dias.

aprendizagem por identificação e por imitação, constituindo o espaço casa, um espaço privilegiado de transmissão e aprendizagem desta prática cultural, passando o património imaterial de pais para filhos e de avós para netos, através do processo de socialização primária.

No que concerne aos bailes, estes eram realizados em Santo Aleixo da Restauração aos fins de semana, feriados e nos dias das festividades locais. Nos dias de baile, as sociedades recreativas, esquinas e largos da aldeia acolhiam estas atividades, alterando-se assim os significados atribuídos aos seus usos quotidianos.

Quando realizados de forma espontânea, os bailes eram de iniciativa exclusiva da população, que os realizava nos largos e esquinas da aldeia, recorrendo apenas ao cante como única animação musical. Estas iniciativas partiam, maioritariamente dos habitantes da Coitada[74], umas das zonas mais pobres da aldeia, onde habitavam maioritariamente trabalhadores rurais com grande ligação ao cante alentejano. Com inicio na Coitada, estes bailes obedeciam a um formato de arruada (para angariar participantes), com paragens no espaço público da aldeia.

Por outro lado, os bailes de cante ganhavam também contornos de despique75, onde os intervenientes interagiam através de quadras, lançadas de improviso e sempre em resposta à quadra precedente. Enquanto o despique decorria entre dois ou mais participantes, os restantes elementos do baile dançavam ao som das cantigas. As temáticas das cantigas de despique tinham por base a crítica social sustentada na vida alheia, os pedidos de namoro e os amores e desamores sucedidos na aldeia.

Os bailes constituíam também um espaço de socialização por excelência para homens e mulheres. Contudo, embora as mulheres solteiras apenas marcassem presença nos bailes acompanhadas pelas mães, por familiares ou vizinhas de confiança, era neste contexto e sob o propósito do pedido de dança, que homens e mulheres socializavam e por vezes iniciavam relacionamentos amorosos, sob a vigília e controlo das mulheres presentes no baile.

Também as festividades locais se afirmavam como espaço performativo associado à prática do cante. Na festa da Tomina grupos de cantadores e cantadeiras reunia-se junto ao adro da igreja, onde entoavam modas em honra de Nª Sr.ª das Necessidades. As modas cantadas expressavam a devoção da população à padroeira e ilustravam a sua transição histórica do Convento da Tomina para a igreja paroquial de Santo Aleixo da Restauração.

---

[74] Bairro construído na proximidade da Herdade do Baldio da Coitada, propriedade da União de Freguesias de Safara e Santo Aleixo da Restauração.

[75] O baile dos topes e o baile de roda são exemplos onde a presença do cante alentejano e do despique animava as danças.

A moda "Sr.ª das Necessidades, és nossa padroeira", da autoria de Bento Figueira, é um dos exemplos das modas cantadas pela população na festa da Tomina:

"Sr.ª das Necessidades
És a nossa padroeira
De um convento da Tomina tu vieste
Serás nossa a vida inteira
Serás nossa a vida inteira
Em tempos eras dos Frades
És a nossa padroeira
Sr.ª das Necessidades"
(moda cedida por Ana Marques Silva (Rodrigues,2016, p.72))

Na festa de Sto. António a população reunia-se na romaria, realizada em redor da Ermida de Sto. António. Como esta festividade exigia a deslocação da população até à Ermida de Sto. António (dista entre 700 a 800 metros da Praça da Restauração), desencadeavam-se arruadas de cante, com homens, mulheres e crianças a cantar em uníssono. No decurso da romaria o cante era praticado conjuntamente por homens, mulheres e crianças, estando a temática das modas ligada à época primaveril e à religião. Uma das modas cantadas na festa de Sto. António era a" Quinta feira da Ascensão[76]", devido ao facto desta festividade decorrer no campo e em época primaveril:

"Quinta-feira de Ascensão,
Saem as moças pró campo,
De vestido cor-de-rosa,
No cabelo um laço branco.
No cabelo um laço branco,
Com um raminho na mão.
Vêm as moças do campo,
Quinta-feira da Ascensão."
(Rodrigues, 2016, p.73)

[76] Moda escrita em Vale de Vargo (Serpa). Não há confirmação da sua autoria, embora se considere ser do Mestre António Ascensão ou do Sr. Narciso, ambos naturais de Vale de Vargo.

Em Santo Aleixo da Restauração, a prática espontânea do cante não vivia apenas de facilitismos, sendo esta alvo de alguns condicionalismos impostos por códigos culturais (como o luto[77]), pelos ritmos quotidianos e morfologia do trabalho apresentados, e pela repressão política vivida em Portugal (Ditadura Salazarista entre 1932-1974).

No decurso da ditadura salazarista, o cante espontâneo foi associado a uma cultura boémia de taberna, incompatível aos olhos do regime, com os ritmos de trabalho e o conceito de família instituído. O estilo de vida boémio chegou a ser fortemente criticado pelo regime, sendo alvo de uma ação de manipulação da opinião pública, divulgada através da publicação de textos ideológicos na imprensa local, de que é exemplo o artigo intitulado "Problemas Sociais: A Taberna", publicado no Jornal de Moura de 16/09/1939, por Augusto C. Costa, natural de Santo Aleixo da Restauração.

Neste artigo a taberna é classificada como "cancro terrível" e "antro imundo onde se geram os piores crimes[…]", acabando o autor por deixar uma sugestão de base ideológica a todos os frequentadores: "Aconselho todos aqueles a que o copo e a borracha seduziram, que se esforcem por abandoná-los, dedicando toda a sua atividade à educação e manutenção da família, célula fundamental dum povo civilizado".

Estas ações repressivas acabaram por ganhar repercussões mais sérias, o Estado Novo identificava o espaço taberna e, o cante alentejano, como sendo uma potencial fonte de contestação, levando a que a GNR atuasse no controlo e restrição desta prática nas tabernas.

Com a instalação das Casas do Povo, a ofensiva à atividade das tabernas continua ilustrada no decreto-lei nº 30.710 de 29 de agosto de 1940, onde o Estado Novo prevê a proibição e limitação da atividade das tabernas localizadas na proximidade das Casas do Povo: "Pode igualmente ser proibida a instalação de estabelecimentos de venda de vinho a copo num raio de 100 metros em torno dos edifícios das Casas do Povo, sempre que a vizinhança de tais estabelecimentos seja nociva à vida social daquelas instituições." (art. 26.º).

O quotidiano de Santo Aleixo da Restauração era fortemente marcado pelos ritmos do trabalho rural, resultando desta dinâmica o condicionalismo imposto pelo cumprimento do horário de ruído. Nas tabernas e ruas da aldeia começou a ser proibido o cante no horário noturno, pois este interferia com o período de descanso dos trabalhadores rurais.

De acordo com Melo "por regulamentos de 1941 e 1942, estabelece-se superiormente

[77] Durante o luto, as pessoas não frequentavam nenhum espaço de lazer nem participavam nas práticas culturais, ficando o cante alentejano condicionado, durante o período de duração do luto, que podia ser para sempre.

que toda e qualquer iniciativa cultural-recreativa corporativa tinha que ter o aval prévio da FNAT e, para fomentar e disciplinar essa mesma atividade, sugeria-se a formação de grupos especializados. Tais grupos eram igualmente tutelados pela FNAT, detendo esta o poder de autorização superior, coordenação, orientação e fiscalização (2003, p. 41)". Era o início da instrumentalização da cultura popular levada a cabo pelo Estado Novo, com o objetivo de controlar os lazeres populares e criar elementos de uma cultura popular nacionalista.

É com base nas ações previstas nos regulamentos da FNAT que o Grupo Coral de Santo Aleixo[78] é agregado à Casa do Povo, numa procura do Estado Novo por controlar a ação de cerca de 30 trabalhadores rurais, que se reuniam num casão privado para conviver e cantar livremente. Durante o Estado Novo, o cante espontâneo é regulado e convertido a grupos especializados, numa instrumentalização nacionalista da prática.

Figura n.º 4: O Traje antes e depois da folclorização do Estado Novo.

Fonte: Arquivo da família Candeias (Rodrigues, 2016)

Desta ação da SPN/FNAT nasce o Grupo Coral da Casa do Povo de Santo Aleixo, que apenas passa a chamar-se Grupo Coral da Casa do Povo de Santo Aleixo da Restauração a partir do dia 3 de maio de 1957, com a aprovação pelo Governo do pedido de alteração de nome da aldeia, proferido pela Junta de Freguesia. Consequentemente, o grupo sofreu alterações a nível do traje, de nome e passou a atuar em representação da bandeira da casa do Povo (Figura n.º 4).

[78] Fundado a 19 de março de 1934, por iniciativa de um grupo de cerca de 30 trabalhadores rurais que frequentava a Sociedade Recreativa o Pé-Descalço (estava situada na Rua Nova). Teve como primeiro ensaiador, o mestre Joaquim Vilão e a sua primeira atuação foi em 1942 em Vila Verde de Ficalho, a convite do Grupo Coral os Arraianos.

Conclusão

Ao longo do presente artigo, recuámos até ao século XX para revisitarmos, nos enlaces da memória, os diversos contextos sócio-espaciais que compunham a aldeia de Santo Aleixo da Restauração e que constituíram o espaço empírico, a partir do qual questionei as memórias sociais e as representações quotidianas da prática do cante alentejano. A interrogação sociológica foi o ponto de partida que nos permitiu olhar o quotidiano, "trotar a realidade, passear por ela em deambulações vadias, indiciando-a de uma forma bisbilhoteira, tentando ver o que nela se passa mesmo quando "nada se passa"" (Machado Pais, 2002, p.35).

Durante a minha presença na aldeia[79], deambulei entre o espaço privado e o espaço público, registando o que normalmente se vê, mas procurando antecipar o que havia para ver e, sobretudo, intuindo o que estava por saber (Machado-Pais, 2002).

Um decénio depois, revisitar Santo Aleixo, é revisitar a memória que se reveste de um carácter social, refletindo um contexto estruturado, onde se desenvolveu através da interação ou de práticas, um conjunto de experiências e códigos partilhados em grupo (Sobral, 1995). Desta forma, enquanto espaço de relações de força e de sentido, o contexto de Santo Aleixo da Restauração ilustra as lutas posicionais numa organização societária rural, fortemente fundada na posse da terra.

O desequilíbrio presente na estrutura das relações de poder do sector agrícola, serviu de base para a prática efusiva do cante por parte dos trabalhadores rurais, que o usavam para exteriorizar as dificuldades quotidianas vividas no contexto de trabalho. O Cante Alentejano, enquanto canto de trabalho, não difere de outras práticas culturais que emergem do quotidiano laboral, objetivando-o com o intuito de lhe atribuir funções motivacionais, de funcionalidade (conferindo-lhe ritmo ou cadência), ou de evasão a uma realidade de dependência e submissão. Como exemplo, podemos identificar os Spirituals, cânticos entoados à capella pelos escravos afro-americanos, que objetivavam organizar ritmicamente o trabalho, ao mesmo tempo que refletiam as agruras e amenizavam a dureza de um quotidiano de trabalho escravo.

À imagem de outras práticas culturais, o cante alentejano tem no trabalho o seu contexto primordial de emergência. É neste espaço de relações de força e de sentido, marcado pelas lutas posicionais na organização societária da aldeia, que o grupo de trabalhadores rurais, por partilharem condições homogéneas de classe resultantes de um quotidiano de

[79] O período de observação participante em SAR decorreu ao longo de cinco meses (em três períodos, cronologicamente decorrentes entre dezembro de 2014 e 1 de Maio de 2015).

trabalho, produzem de forma espontânea o que necessitavam para garantir a sua sobrevivência (Peixoto, 2002).

O ato de cantar aproxima-nos da condição humana e afasta-nos, mesmo que momentaneamente, da nossa função maquinal. Em resultado, o cante deu voz a uma classe oprimida que, ao partilhar o mesmo destino, uniu vozes numa polifonia contra a dureza do trabalho rural. O grupo dos trabalhadores rurais, submetidos a longos períodos de trabalho árduo, recorriam à prática espontânea do cante como forma de evasão ao contexto de trabalho, criando assim uma identidade coletiva, que resulta das homogeneidades de condições e disposições de classe (Silva, 1994).

O facto de o trabalho agrícola ser realizado por ranchos de trabalhadores, que podiam ser mistos, masculinos ou femininos (dependendo da colheita) facilitava a interação entre eles e tornava a polifonia possível. No quotidiano o cante desempenhava uma função de motivação para o trabalho, estando presente transversalmente em todos os períodos que compreendiam a sua atividade diária. Ele acompanhava os trabalhadores nas suas deslocações, na jornada de trabalho, nas pausas e nas pernoitas quando a colheita assim o exigia. Era responsável pelos momentos de interação entre trabalhadores e servia de base melódica para os bailes de cante e despique realizados por estes nos montes das herdades.

De acordo com os dados apresentados, podemos afirmar que a manifestação espontânea do cante assumia, no contexto da aldeia, uma presença tentacular alicerçada na multiplicidade dos contextos sócio espaciais onde a prática ocorria. Para além da sua presença no contexto de trabalho, o cante era prática nos bailes e festividades, em rituais religiosos e familiares (como o Casamento e os Batizados), nas tabernas, nas ruas e em casa. O cante ocorria nos espaços de interação social de forma simultânea e transversal, podendo mesmo dizer-se que era praticado ao sabor dos usos, que a população fazia, do espaço rural.

A variável género associada aos códigos de honra feminina, condicionava o acesso da mulher aos espaços de interação social, deixando-a afastada da prática do cante. À exceção do contexto de trabalho, esta apenas cantava em polifonia no espaço público, em situações específicas, como as festividades locais, os bailes de cante e rituais religiosos e familiares. Salvo estas situações, a mulher apenas cantava em homofonia no espaço casa, durante a realização de tarefas domésticas que garantiam o seu reconhecimento social.

Por outro lado, o homem era quem praticava, com maior regularidade, o cante alentejano no espaço público da aldeia. Este frequentava as tabernas, espaço de sociabilidades masculinas, onde a prática do cante convivia com a vida boémia dos cantadores.

O cante foi colocado, pela primeira vez, fora do seu campo utilitário inicial, através

de um processo de patrimonialização tradicionalista ou folclorista, levado a cabo pelo Estado Novo, com o intuito de cristalizar, limitar e controlar a evolução da prática.

Após esta instrumentalização do cante, por parte do Estado Novo, os contextos de prática espontânea vão dando, cada vez mais, lugar a uma prática formal, assente no espaço performativo do grupo Coral da Casa do Povo de Santo Aleixo da Restauração, resultante de uma cristalização patrimonial que tinha em vista a representação cultural dos modos de vida tradicionais.

Entre os anos 30 e 70 do Séc. XX, a prática espontânea do cante alentejano resistiu de forma camaleónica: à instrumentalização, censura e repressão da ditadura salazarista; aos condicionalismos de género; ao aparecimento da pratica formal do cante; e à propagação de outras práticas culturais (bandas filarmónicas, instrumentistas e conjuntos de baile), que lhe retiraram espaços de atuação.

Quando uma prática cultural é retirada do seu contexto de emergência, devido a alterações ou condicionalismos à sua prática quotidiana, coincide com "o momento de atribuição de um estatuto patrimonial corresponde ao reconhecimento da morte de uma identidade" (Peixoto, 2006, p.66).É neste sentido que se fala na procura da "beleza do morto" (De Certeau, 1990) dado que a atribuição de estatuto patrimonial a manifestações da cultura, só ocorre quando as comunidades locais perdem a capacidade para manter a continuidade das práticas, ficando estas à mercê de uma regeneração identitária que as reintroduza no quotidiano das comunidades.

Neste contexto de patrimonialização o cante é exercido em representação do passado e a sua capacidade de resiliência justifica-se na persistência dos cantadores, que vivem nostalgicamente estes fragmentos do passado, cultivando um sentimento de pertença identitária, que garante a união e o sentido coletivo. A continuidade histórica dos grupos depende de uma prática que aposte num realismo descritivo dos novos usos do espaço rural (através da escrita de modas), ao mesmo tempo que também garante a reprodução e preservação da memória social deste património cultural.

Bibliografia

Almeida, M. A., & Melo, M. C. (2007). As Novas Ruralidades: Do Lavrador ao Empresário Agrícola, Do Espaço Agrário ao Espaço Lazer. In M. M. Motta, *Terras Lusas: A Questão Agrária em Portugal* (pp. 102-142). Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense.

Amaral, L. (1994). Portugal e o passado: política agrária, grupos de pressão e evolução da agrícultura portuguesa durante o Estado Novo (1950-1953). *Análise Social, vol. xxix (128)*, pp. 889-906.

Amaral, L. (1996). Política e economia: O Estado Novo, os latifundiários alentejanos e os antecedentes da EPAC. *Análise Social, vol. XXXI (136-137)*, pp. 465-486.

Andresen-Leitão, N. (2004). O convidado Inesperado: Portugal e a fundação da EFTA, 1956-1960. *Análise Social, vol. XXXIX (171)*, pp. 285-312.

Autoridade Florestal Nacional. (2010). *Plano de Gestão Florestal - Perímetro Florestal da Contenda*. Lisboa: Autoridade Florestal Nacional.

Balancho, I. (23 de Abril de 2015). Cante Alentejano: Entre o quotidiano e a patrimonialização de uma prática cultural. (D. Rodrigues, Entrevistador)

Baptista, F. O. (1986). Trabalhadores Agrícolas e Trabalhadores Familiares: Dez anos de Factos, Debates e Projectos. *Revista Crítica de Ciências Sociais, nº 18/19/20*.

Baptista, F. O. (1994). A agricultura e a questão da terra - do Estado Novo à Comunidade Europeia. *Análise Social, vol. XIX (128)*, pp. 907-921.

Barreto, A. (1983). O Estado e a Reforma Agrária: 1974-1976. *Análise Social, vol. XIX (77-78-79)*, pp. 513-575.

Baum, M. (1998). Autogestão e cultura política: o impacto da reforma agrária no Alentejo vinte anos depois. *Análise Social, vol. XXXIII(148)*, pp. 709-740.

Caldeira, A. (8 de Junho de 1940). Cantos Regionais. *Jornal de Moura*, 2.

Caldeira, B. (1997). *Aldeia Heróica:Santo Aleixo da Restauração.* Lisboa: Edições Colibri Sociedade & Quotidiano.

Câmara Municipal de Moura. (2013). *Memórias de Santo Aleixo da Restauração* (1º ed.). Moura: Câmara Municipal de Moura.

Carmo, R. M. (2007). As desigualdades sociais nos campos: o Alentejo entre as décadas de 30 e 60 do século XX. *Análise Social, vol. XLII (184)*, pp. 811-835.

Chouriço, A. M. (21 de Abril de 2015). Cante Alentejano: Entre o quotidiano e a patrimonialização de uma prática cultural. (D. Rodrigues, Entrevistador)

Correia, A. J. (1997). *Moura Culturas e Mentalidades.* Moura: Câmara Municipal de Moura.

Costa, A. C. (1939). Problemas Sociais: A Taberna. *Jornal de Moura,* 2.

Cutileiro, J. (2004). *Ricos e Pobres no Alentejo* (2º ed.). Lisboa: Livros Horizonte.

Direcção Geral de Estatística. (1934). *VII Recenseamento Geral da População de Portugal (1930).* Lisboa: Imprensa Nacional.

Estrela, A. d. (1978). A reforma agrária portuguesa e os movimentos camponeses. Uma revisão crítica. *Análise Social, vol. XIV (54)*, pp. 219-263.

Figueira, B. (22 de Abril de 2015). Cante Alentejano: Entre o quotidiano e a patrimonialização de uma prática cultural. (D. Rodrigues, Entrevistador)

Freire, D., Ferreira, N. E., & Rodrigues, A. M. (2014). *Corporativismo e Estado Novo: Contributo para Um Roteiro de Arquivos das Instituições Corporativas (1933-1974).* Lisboa: ICS.

Graça, L. L. (1999). *Propriedade e Agricultura: Evolução do Modelo Dominante de Sindicalismo Agrário em Portugal.* Lisboa, Portugal: CES.

Instituto Nacional de Estatística . (1972). *Inquérito às Explorações Agrícolas do Continente 1968.* Lisboa: Instituto Nacional de Estatistica.

Instituto Nacional de Estatística. (1943). *VIII Recenseamento Geral da População (1940).* Lisboa: Imprensa Nacional.

Instituto Nacional de Estatística. (1952). *IX Recenseamento Geral da População (1950).* Lisboa: Tipografia Portuguesa.

Instituto Nacional de Estatística. (1963). *X Recenseamento Geral da População (1960).* Lisboa: Tipografia Portuguesa.

Instituto Nacional de Estatística. (1970). *11º Recenseamento da População. 1º Recenseamento da Habitação (1970).* Lisboa: Instituto Nacional de Estatística.

Instituto Nacional de Estatística. (1983). *XII Recenseamento Geral da População.II Recenseamento Geral da habitação (1981).* Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Instituto Nacional de Estatística. (1996). *XIII Recenseamento Geral da População. III Recenseamento Geral da Habitação (Censos-91).* Lisboa: Instituto Nacional de Estatística.

Instituto Nacional de Estatistica. (2002). *XIV Recenseamento Geral da População. IV Recenseamento Geral da Habitação (2001).* Lisboa: Instituto Nacional de Estatística.

Instituto Nacional de Estatística. (2012). *XV Recenseamento Geral da População e V Recenseamento Geral da Habitação (Censos 2011).* Lisboa: Instituto Nacional de Estatística.

Instituto Nacional de Estatística. (2011). *Recenseamento agrícola - séries históricas (1981-2011).* Lisboa: Instituto Nacional de Estatística.

Jornal de Moura. (20 de Julho de 1940). Verbana da Caridade: As Canções Alentejanas. *Jornal de Moura*, 4.

Jornal de Moura. (13 de 7 de 1940). Verbana da Caridade: Canções Alentejanas. *Jornal de Moura*, 1 e 4.

Lains, P. (s.d.). O Estado e a Industrialização em Portugal, 1945-1990. *Análise Social, vol. XXIX (128)*, pp. 923-958.

Lecoq, N. J. (2014). *A Herdade da Contenda.Uma Paisagem Única como Paisagem.* Évora: Dissertação de Mestrado, Universidade de Évora.

Leite, P. P. (15 de Setembro de 2009). Memória da Herdade do Frio. (CES, Ed.) Lisboa, Portugal.

Lucena, M. d. (1979). Sobre a evolução dos organismos de coordenação económica ligados à lavoura (III). *Análise Social, vol. XV (58)*, pp. 287-355.

Mansinho, M. I. (1979). Algumas reflexões sobre a liquidação dos grémios da lavoura do Alentejo e Algarve e respectivas federações. *Análise Social, vol. XV (59)*, pp. 525-609.

Melo, D. (2003). A FNAT entre conciliação e fragmentação . In S. E.-S. Castelo-Branco, & J. F. Branco, *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal.* Oeiras: Celta Editora.

Nazaré, J. R. (1979). *Música tradicional portuguesa - Cantares do Baixo Alentejo* (1º ed.). Lisboa: Biblioteca Breve.Instituto de Cultura Portuguesa.

Neves, J. (23 de Abril de 2015). Cante Alentejano: Entre o quotidiano e a patrimonialização de uma prática cultural. (D. Rodrigues, Entrevistador)

Pais, J.M. (2002). *Sociologia da Vida Quotidiana*. Lisboa: ICS – Imprensa de Ciências Sociais.

Pais, J. M. (2007). *Sociologia da Vida Quotidiana* (3º ed.). Lisboa: ICS. Imprensa de Ciências Sociais.

Pais, J. M., Lima, A. M., Baptista, J. F., Jesus, M. F., & Gameiro, M. M. (1976). Elementos para a história do fascismo nos campos: A "Campanha do Trigo": 1928-38 (I). *Análise Social, XII*, pp. 401-473.

Pimenta, P. S. (2006). *A Escola Portuguesa. Do "Plano dos Centenários" À Construção da Rede Escolar no Distrito de Vila Real.* Guimarães: Dissertação de Mestrado, Universidade do Minho.

Pires, E., & Rodrigues, D. (2017). Montras Panorâmicas: usos do espaço rural em reportórios de Cante. In R. Pestana & L. T. de Oliveira (Eds.), Cantar no Alentejo. A Terra, o Passado e o Presente. Estremoz: Estremoz Editora

Portuguesa, R. e. (Realizador). (1971). *Documentário de Santo Aleixo da Restauração* [Filme].

Ribeiro, A. M. (2011). As vidas de altíssimo risco dos Nogueira Pinto. *Público*.

Rodrigues. D. (2016). Cante Alentejano: Entre o quotidiano e a Patrimonialização de uma Prática Cultural. Universidade de Évora

Rosa, F. (1994). Estado Novo e desenvolvimento económico (anos 30 e 40): uma industrialização sem reforma agrária. *Análise Social, vol. XXIX (128)*, pp. 871-887.

Santos, V. (2004). *O discurso oficial do Estado sobre a emigração dos anos 60 a 80 e imigração dos anos 90 à actualidade.* Lisboa: Alto-Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas.

Sardinha, J. A. (1992). Armando Leça e o primeiro levantamento músico-popular realizado em Portugal. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, vol. 6*, pp. 345-376.

Silva, A. M. (22 de Abril de 2015). Cante Alentejano: Entre o quotidiano e a patrimonialização de uma prática cultural. (D. Rodrigues, Entrevistador)

Tavares, A. M. (2010). *Dois Tempos, Dois Espaços: A Educação Retratada no Plano dos Centenários (1940/1950) e No Projecto Deeb (1960/1970).* Lisboa: Dissertação de Mestrado, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

Weffort, A. (2012). Vestígios da prática cerimonial judaica no Cante o canto colectivo do Baixo Alentejo. *Revista Lusófona de Ciência das Religiões, Ano XI* (Nº 16/17), 105-110.

O Cante Alentejano como ferramenta Pedagógica

Joaquim Simões

Conservatório Regional de Beja
joaquim.simoes2876@gmail.com

Resumo

Ao longo destes anos de ensino tomou-se consciência que a disciplina de formação musical é preponderante para o aluno quer na sua aprendizagem quer no seu percurso enquanto músico. A esta disciplina, considerada muitas vezes por "persona non grata" por grande parte dos alunos e vista como afugentadora de alunos por parte de alguns professores e encarregados de educação, cabe o papel de ensinar tudo aquilo que envolve a música, ou seja, termos musicais, compassos, intervalos, ritmo, instrumentos, timbres, etc… Não se afigura fácil o trabalho do professor de formação musical que tem que reunir um conjunto de metodologias e estratégias para, em tempo útil e planificado, conseguir abordar e consolidar todas estas matérias. Confrontados com programas desatualizados e sem existir um "manual" uniforme a nível Nacional para cada grau de ensino, cada professor cria a sua própria estratégia de ensino baseada nos mais variados métodos e livros que, felizmente, hoje existem e se revelam uma ferramenta verdadeiramente útil, na medida em que já estão preparados excertos para realizar ditados, leituras, identificação tímbrica e toda uma panóplia de atividades, francamente úteis, baseadas nas obras dos principais compositores de música erudita. Trabalhar estas obras é certamente importante, até pelo ponto de vista do duplo efeito: a realização do exercício em si, abordando a problemática específica do mesmo e pelo fato de se dar a conhecer a obra, enriquecendo o conhecimento auditivo e o conhecimento de novos repertórios. Mas, porque realizamos ditados apenas com estas obras? Não existirão obras de Música Tradicional Portuguesa com a mesma qualidade? Será que trabalhar obras que os alunos já conhecem, por via da tradição oral, poderá ser um elemento facilitador na aprendizagem? Abordaremos neste trabalho uma reflexão sobre o Cante Alentejano enquanto ferramenta para a disciplina de Formação Musical para os alunos do Iº e do IIº grau do ensino básico, apresentando uma série de canções e temas tradicionais Alentejanos com propostas de trabalho específicas para as aulas da disciplina de formação musical.

O trabalho apresentado nesta dissertação surge da necessidade de colocar em prática e adaptar para o contexto de sala de aula as melodias tradicionais Alentejanas, promovendo a sua implementação no contexto educativo, executando-as e divulgando-as diante dos alunos.

Palavras-chave: Ensino, Cante Alentejano, Formação Musical.

Capítulo 1. A Música Tradicional e a sua Importância no Panorama Erudito

1.1. Nota introdutória

A música erudita diz respeito a toda a criação musical resultante da erudição e representa a música produzida de acordo com as regras que foram sendo criadas e estabelecidas ao longo de várias épocas, integrando vários géneros. Abrange vários períodos e fases musicais compreendidas entre a idade média até à música contemporânea.

No entanto, a música erudita não abrange a música popular tradicional. Embora muitos compositores, ao longo dos tempos, se tenham inspirado nas tradições folclóricas para construírem as suas obras musicais. São exemplos Brahms, Haydn e Beethoven, nos países germânicos, Lizt e Béla Bartók, na Hungria e Stravinsky, na Rússia. No panorama Nacional existiram Luís de Freitas Branco e Fernando Lopes Graça, Ruy Coelho e Vianna da Motta. Conforme disse João de Freitas Branco: "Uma história da música portuguesa, ainda que tendo como objecto a arte sapiente de compositores e intérpretes, não pode ignorar o que é, afinal, a mais portuguesa de quantas músicas, porque vive no seio do povo".(CarlosGomes,http://folcloreonline.com/textos/carlos_gomes/folclore_musica_erudita1.html#.Wcus-49SzIU, 2017) Segundo João de Freitas Branco as danças dos pauliteiros, com seus trajes e preceitos curiosíssimos, dir-se-iam também reconstituições de costumes medievais, enquanto as encomendações das almas representam de outro modo a subtileza cristã. Os belos corais alentejanos sugerem a influência da música polifónica religiosa, que foi tão brilhantemente cultivada na região. Existem outros exemplos que provêm também do canto a duas e mais vozes de há séculos, mantendo formas definidas. Por vezes existe a hipótese de proveniência de trechos conhecidos por via dos cancioneiros renascentistas. Com efeito, o *cante* alentejano deve em grande parte a sua influência à música polifónica dos frades da Serra d'Ossa e à denominada "*Escola de Évora*" que constituiu um dos expoentes do período barroco, considerada a idade de ouro da música portuguesa, denunciando o *cantochão* no modo muito peculiar da forma mais solene de cantar na margem direita do rio Guadiana. Porém na margem esquerda do mesmo rio encontramos um cante com caraterísticas diferentes, lembrando a música Árabe, na qual o tonalismo e o modalismo se misturam e se confundem. Durante o reinado de D. João V, o célebre compositor Domenico Scarlatti, filho do não menos famoso Alessandro Scarlatti, fixa-se em Lisboa e passa a viver na corte portuguesa, tendo aí desempenhado as funções de compositor real e mestre dos príncipes. Também ele se

inspira no folclore português e compõe duas sonatas baseadas num fandango e numa canção típica da Estremadura.

1.2. Zoltán Kodály e Béla Bartók

Zoltán Kodály (1882-1967), compositor húngaro, musicólogo e professor, nasceu a 16 de dezembro de 1882 na pequena cidade de Kecskemet, cerca de setenta quilómetros a sudeste de Budapeste. Em 1883, sua família mudou-se para Szob e em 1885 para Galanta, onde viveu durante sete anos. Foi a música desta região que influenciou o seu amor ao longo da vida pelo povo húngaro e que também inspirou algumas das suas composições posteriores. Em 1900 foi para Budapeste onde estudou húngaro e alemão na Universidade de Pázmány e entrou na Academia de Música Franz Liszt. Em 1904, concluiu os seus estudos na Academia. No verão de 1905 regressou à região de Galanta e recolheu 150 músicas folclóricas. No ano de 1906 completa o seu doutoramento com a Tese intitulada "A magyarnepdalstrofaszerkezete" ("A Estrutura Estrófica da Música Popular Húngara"). Em 1906 recebeu o grau de Doutor em Filosofia. Foi responsável por a alta taxa de alfabetização musical da Hungria de hoje. Foi por meio dos seus esforços para estabelecer um sistema de educação musical, atualmente conhecido como Método Kodály, que a educação musical que hoje é ministrada na Hungria serve como modelo para grande parte do mundo. Kodály acreditava que a base da pedagogia musical na Hungria deveria ser a música popular húngara porque, mesmo na sua forma mais simples, que uma criança pode entender, esta tinha uma alta componente artística e os valores culturais nacionais eram transmitidos através dela. Não era intuito de Kodály destacar-se na música europeia ou na arte, o seu principal objetivo era "combater" as "canções escolares" artificiais e inúteis que invadiam as escolas. Ele enfatizou a necessidade das escolas educarem o público musicalmente para que uma ordem superior de música se tornasse uma necessidade vital. A questão do ensino era preponderante para Kodály que referia que era muito mais importante um professor de canto ser bom que um diretor de uma ópera; pois enquanto um diretor se tornaria um fracasso um professor pode exterminar o amor da música por trinta anos em trinta classes sucessivas. Kodály acreditava firmemente que um programa sistemático de educação musical desenvolveria crianças musicalmente alfabetizadas, e isso, por sua vez, resultaria num melhor trabalho por parte das crianças em todos os campos. No seu último discurso, proferido a 6 de novembro de 1966 em Dunapátaj, Kodály disse sobre música:

> *"É indispensável. E acontece que, nessas escolas, onde a música é um assunto normal, obrigatória e ensinada todos os dias, as crianças aprendem qualquer outro assunto melhor e mais facilmente. Isto é não é um truque de magia: lidar com música todo o dia estimula a mente para que ela cresça mais recetiva a tudo"*. (1978, Sara BakerBidner, pag. 9).

Béla Bartók, que também frequentou a Academia, começou a sua pesquisa sobre música folclórica em 1906, pouco depois de Kodály. Tornaram-se amigos e em 1906, juntos, editaram um livro de vinte canções folclóricas da Hungria e seus territórios fronteiriços. Kodály e Bartók continuaram a sua pesquisa sobre a música folclórica e em 1913 haviam coletado mais de três mil canções que tentaram publicar, mas o seu esforço foi interrompido com o início da guerra. Durante os anos de guerra, Kodály continuou a sua pesquisa sobre a música folclórica. Após a separação da Hungria com a Áustria, que originou a República Soviética da Hungria, Kodály e Bartók foram promovidos em grau e responsabilidade na Academia; Kodály foi designado Diretor Adjunto e Bartók como terceiro membro do Conselho da Música. Os dois planearam um esquema sistemático de educação musical que caiu por terra quando eles, junto com o seu superior imediato, foram forçados a abandonar os cargos por manobras políticas. No entanto, ambos continuaram as suas pesquisas sobre música folclórica e juntos recolheram cerca de mil canções folclóricas para crianças. A influência direta da Kodály na educação musical húngara começou, provavelmente, em 1908 com a sua nomeação para um conselho estadual que foi formado com o objetivo de desenvolver um currículo na música para os professores húngaros. De 1937 a 1965 Kodály publicou muitas coleções de exercícios de canto, canções e coros, que compõem o seu 20º Método Coral.

Kodály acreditava que as crianças cantavam melhor quando não eram acompanhadas, e escreveu as suas músicas para serem realizadas desta maneira, embora encontremos no seu repertório música polifónica. Kodály não trabalhou apenas continuamente no seu próprio país tendo sido ativo e referenciado internacionalmente. Em 1963 foi eleito presidente do International Folk MusicCouncil e representou como presidente honorário a Sociedade Internacional de Educação Musical (ISME) de 1964 até à sua morte a 6 de março de 1967. Béla ViktorJános Bartók nasceu em Nagyszentmiklós em 25 de março de 1881, local hoje pertencente à Roménia na região de Banat (região compartilhada pela Hungria, Sérvia e Roménia). É uma pequena cidade na fronteira com a Sérvia e Hungria, mas que pertenceu ao Império Austro-Húngaro. Béla Bartók criou o campo da etnomusicologia como uma disciplina académica através das suas incansáveis atividades de pesquisa so-

bre Música tradicional. O compositor expôs o som do povo rural e incorporou este estilo folclórico nas obras pessoais. O seu trabalho revelou ao mundo que a música folclórica existe, é importante, e é como uma disciplina académica independente. Certamente que os esforços de Bartók determinaram o campo da etnomusicologia porque ele foi um dos primeiros músicos a registar o estudo da música étnica viajando para colecionar amostras de música, gravação e transcrição de melodias tradicionais reescrevendo essas músicas para notação compreensível com nova harmonização e, em seguida, empregando esse estilo popular no seu próprio repertório. O trabalho académico reformulou a música da sua geração e abriu um novo campo de estudo para o mundo ocidental. Béla Bartók começou a sua pesquisa numa época muita conturbada da vida política na Hungria. O povo da Hungria ainda estava recuperando dos efeitos da sua perda na Guerra da Independência, quase cinquenta anos antes (1848-1849), que incluiu anos de opressão, dificuldades e pressão por parte da vizinha Áustria.

Como a opressão austríaca sobre os húngaros aumentou, o nacionalismo húngaro também aumentou para combate-la. Entre os partidários desse movimento nacionalista estava o jovem Béla Bartók. Numa carta que ele escreveu à sua mãe, Bartók argumentou que *"cada homem, atingindo a maturidade, tem que estabelecer uma meta e deve dirigir todo o seu trabalho nessa direção. Por minha parte, vou perseguir um objetivo toda a minha vida, em cada esfera e em todos os sentidos: o bem da Hungria e da Hungria Nação "*.2012, Nelson, Béla Bartók: TheFatherofEthnomusicology, pag.76. Esta maneira de pensar ajustou a sua vida em torno de um esforço honroso para servir a Hungria e descobrir onde ela é mais genuína. Numa carta escrita a sua irmã Bartók referiu que: *"Eu tenho agora um novo plano: vou coletar o mais belo Folclore húngaro e elevá-lo ao nível das músicas de arte, fornecendo-lhe com o melhor acompanhamento de piano possível ".2012, Nelson, Béla Bartók: TheFatherofEthnomusicology, pag.76.* Com essa intenção em seu coração e mente, Bartók solicitou e recebeu uma bolsa académica para iniciar os estudos sobre a música folclórica do povo Székely, um subgrupo étnico que se estabeleceu na Hungria durante a Idade Média. *The principal scene of my research has been Eastern Europe. As a Hungarian I naturally began my work with Hungarian folk music, but soon extended it to neighbouring territories- Slovakian, Ukrainian, Rumanian. Occasionally I have even made jumps into more remote countries (in North Africa, Asia Minor) to gain a broader outlook. [...] From the very beginning I have been amazed by the extraordinary wealth of melody types existing in the territory under investigation in Eastern Europe. As I pursued my research, this amazement increased. In view of the comparatively small size of the countries -numbering forty to fifty million people -the variety in folk music is*

really marvellous! (SUCHOFF,1992, p. 29 -31.) Bartók mostrou que a música húngara existia além das músicas ciganas predominantes. Para Bartók a música camponesa não era, como Liszt tinha suposto, uma simplificação grosseira da música flamboyante dos grupos ciganos. Era, antes, uma cultura indígena natural, a sua frescura encapsulada na melodia. A audição desta música popular abriu a mente de Bartók à existência de uma rica cultura musical de camponeses na Hungria muito mais profunda do que a ornamentação externa da Música cigana.

Eventualmente, a sua pesquisa sobre a música folclórica levou-o a estudar e classificar a Música camponesa de não apenas os húngaros, mas também os romenos e eslovacos, walachians, turcos e árabes do norte da África. O seu trabalho alterou completamente a sua visão da estética na música, mudou a direção de música artística húngara nos próximos anos e fundou um novo campo de pesquisa com base na existência de música criada, preservada e apresentada pelo povo rural comum do mundo. A criação de Bartók deste amplo e novo campo poderá ser considerada como o nascimento da etnomusicologia.

1.3. Fernando Lopes-Graça

Fernando Lopes-Graça (1906-1994) foi um compositor que construiu grande parte da sua obra inspirando-se na canção popular Portuguesa. Ainda nos anos vinte Lopes--Graça opta por uma recuperação e sistematização da música portuguesa. Em 1937 vai trabalhar para Paris. É neste período que inicia a sua teorização sobre a autêntica canção tradicional, vinculada à terra, ao quotidiano e à vida comunitária em geral. Para Lopes--Graça, a canção deveria ser a expressão da autêntica ruralidade, exprimindo o ser coletivamente. Fernando Lopes-Graça procurou o potencial subversivo das canções do povo e escreveu obras literárias que promoviam uma postura crítica nas massas populares.

Harmonizou as Canções Populares Portuguesas, recriações magníficas acerca das quais escreverá, em 1956, um texto que exprime de forma particularmente viva a raiz comum das suas opções estéticas e dos seus valores éticos: *«Que retirei eu do roubo das canções? Eu vo-lo confesso. Revelaram-me elas melhor a alma do povo português, ensinaram-me a conhecê-lo mais intimamente, ajudaram-me a procurar uma mais funda identificação com ele e eu considero isto um benefício muito importante para um artista, para um músico, que deseja e se esforça por que a sua arte, mais do que uma aventura ou uma confissão pessoal, seja um meio de comunicação, melhor, um meio de comunhão com o povo a que pertence.»* (Fernando Lopes-Graça, Sobre os arranjos corais das canções folclóricas portuguesas (1956), in Alexandre Branco Weffort (org), A canção popular

portuguesa em Fernando Lopes-Graça, Editorial Caminho, Lisboa, 2006, pag. 67) Lopes Graça era um acérrimo defensor da música popular aceitando a música ligeira sob a condição de esta obedecer a um conjunto mínimo de requisitos de ordem técnica e uma razoável decência de estilo: *Preciso advertir-vos de que não sou adversário irredutível e birrento da chamada «música ligeira». Dentro do seu campo, pode esta exercer funções necessárias. Mas o que estou longe é de confundir «música ligeira» com «música popular». E ainda quando, por um vício de linguagem ou por um erro de critério, se assimile «ligeiro» a «popular», parece-me que se deve tomar em conta que, mesmo assim, pode e deve haver um certo nível no ligeiro, que o ligeiro é susceptível de categorizar-se, de alcançar uma certa qualidade, sem o que ficará reduzido ao fútil, ao banal, se é que não ao boçal, e não merecerá, portanto, a honra de se irmanar ao popular, pois que o popular não é de maneira nenhuma a futilidade, não é a banalidade, não é a boçalidade, mas algo sério e respeitável, mesmo quando ingénuo e rudimentar.* (Lopes Graça, Palestra em Évora 1947, pag. 20).

1.4. Michel Giacometti

Michel Giacometti nasceu em Ajaccio (Córsega) e desde muito novo exerceu várias actividades intelectuais, que tornaram o seu nome conhecido no seu país. Passa depois para Paris, e em 1952 viaja por vários países, sempre ocupando as suas raras faculdades em trabalhos de vária ordem. Terminou em seguida, na Sorbonne, o curso de Letras e Etnografia, disciplina que o apaixona e à qual dedica o melhor do seu tempo. Em 1959 desloca-se para Portugal, onde se fixa até à data da sua morte, ocorrida em 1990. Em Portugal, concebe o plano de fazer a prospecção folclórica musical do País, plano que leva avante com um saber, uma inteligência e uma posição que o colocam no primeiro lugar entre todos, nacionais e estrangeiros, que à etnomusicologia se consagraram. Funda os Arquivos Sonoros Portugueses, vastíssimo repositório das suas pesquisas, únicas entre nós, e edita, com a colaboração de Fernando Lopes-Graça, vários discos de musica regional portuguesa, que constituem uma revelação dos mais ricos e, a bem dizer, insuspeitados aspetos dessa música e que vêm a obter o alto apreço de várias personalidades e organismos internacionais especialistas da matéria. Giacometti e Lopes-Graça foram responsáveis por grande parte da recolha de diversas melodias tradicionais e no exterior de Portugal, através destes dois autores, foram publicadas as obras "Antologia da Música Regional Portuguesa" e "Cancioneiro Popular Português".

Para se perceber a importância da música tradicional Portuguesa, Giacometti afirma:

"*Quando vim para Portugal, em 1959, tinha um gravador o que era, na altura, uma coisa rara. Havia etnólogos reaccionários em Portugal até há alguns anos, os Pires de Lima, que diziam que o trabalho de recolha devia ser todo escrito, notado, que os gravadores eram uma coisa satânica. Esta gente dominava a etnografia portuguesa. Quando eu fui a Trás-os-montes, mostrei as gravações ao Lopes Graça que ficou um bocado espantado, porque não imaginava que existissem, ainda em 1959, espécimes tão puros e isso determinou-me a ficar cá e a investigar"*. (Correia, 1984, p. 176)

1.5. Síntese

Abordámos neste capítulo aqueles que consideramos como pioneiros, quer a nível internacional quer a nível nacional, no campo da música tradicional e cuja obra foi mais relevante neste contexto. Existiu uma corrente artística que se inspirou nomeadamente nos temas medievais e na tradição popular com vista à criação de um nacionalismo que veio a conduzir ao estabelecimento de muitas nações independentes na Europa. São dessa altura as mazurcas de Chopin, as rapsódias húngaras de Liszt e Brahms e as danças andaluzes de Manuel de Falla. Dvórak, Stravinsky, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Grieg, Debussy, Glinka, Sibélius e Villa-Lobos foram outros tantos compositores que incluíram no seu reportório a música tradicional dos seus países. Considerado um dos mais consagrados compositores portugueses de sempre, Luís de Freitas Branco compõe Alentejo, Suites nº. 1 e 2, enquanto Vianna da Motta recorre à música tradicional e produz peças para piano como "*Rapsódias portuguesas*", "*Canções portuguesa*s" e "*Duas Romanzas*". Entre os seus discípulos contam-se João de Freitas Branco e Fernando Lopes Graça. Também Alfredo Keil e a sua "Ópera Serrana" e Ruy Coelho, a quem se deve a divulgação internacional da ópera portuguesa, a ópera "*Tá-Mar*" e as músicas sinfónicas "*Rondó Alentejano*" e "*Seis Canções Populares Portuguesas e Peninsulares*". Foi o autor da banda sonora do filme "*Ala-Arriba!*", de Leitão de Barros. Os contributos de Kodály e Béla Bartók foram ímpares e de extrema importância para a música Húngara e a forma como ela se "internacionalizou" pela obra de Bartók e pela pedagogia do método de Kodály. No caso da música Portuguesa foram únicas as recolhas de Giacometti e Lopes-Graça que trouxeram para a "praça pública" o cantar do povo, genuíno e desinteressado, não possuindo algum interesse mais do que aquele para que foi criado.

Capítulo 2. O Cante Alentejano

Ainda que o cante se consiga, de uma forma ou de outra, facilmente associar às civilizações anteriores à atual civilização ocidental a sua origem encontra-se ultra diluída no tempo. As teorias sobre a sua suposta invenção são tantas que se conseguem cobrir e sustentar de argumentos as mais diversas opiniões. Ainda assim algumas são mais viáveis que outras:

2.1. Corrente Monástica

É a corrente na qual se baseia a opinião pública. Esta corrente defende que o cante é proveniente duma popularização do Canto Gregoriano. O mesmo aconteceu através da criação de várias escolas de canto no sul do país na intenção de «desislamizar» o mesmo.

É defendida a teoria de que, por ser proveniente da prática gregoriana, o cante tem as suas características paralelas (a polifonia é resultante dum paralelismo de duas vozes, como era feito muitas vezes nos mosteiros) e responsoriais (uma voz inicia a oração, voz à qual respondem as outras, cantando a mesma frase melódica ou a continuação da mesma, semelhante ao que acontece no cante)

2.2. Corrente Criacionista

Esta é uma corrente que defende que o povo é capaz de criar totalmente de raiz. O cante seria assim um género musical de total invenção do povo alentejano. Esta opinião, talvez por se mostrar um pouco carenciada de argumentos e, talvez, um pouco falaciosa, não tem praticamente adeptos no dia de hoje. Opondo-se ao ideal criacionista temos a ideia de que o Cante Alentejano, para além de apresentar características comuns com outros géneros atuais, tem também características comuns com os defuntos géneros gregorianos, islâmicos, trovadorescos, etc. A corrente criacionista opõe-se totalmente a esta ideia.

2.3. Corrente Assimilarista

Opõe-se às últimas duas (no caso da monástica, a corrente assimilarista opõe-se de forma a poder complementar). Esta corrente ideológica defende a teoria de que nada se cria: o povo molda, transforma, adapta, imita e corta a seu belo prazer, resultando

assim dos géneros antigos géneros novos. Justificam-se assim semelhanças do género em questão com a temática trovadoresca ou com o floreado flamenco, entre outros. O assimilarismo defende que todo o género musical/cultural é afetado pelo exterior, está em constante movimento. Da mesma forma que as linguagens ibéricas são de origem latina e extra latina, da mesma forma que a arquitetura ibérica também tem origens nos mesmo «sítios» que as línguas, admite-se (defendendo que todas elas são muito mais que as suas origens), também, que a tradição musical terá tido o mesmo processo de formação. A corrente assimilarista confronta-se com a monástica na medida em que a última defende que o cante é uma criação totalmente inspirada por uma prática cristão, que evoluiu unicamente da mesma, sendo que a assimilarista defende que o cante evoluiu do confronto cultural não só existente entre o islamismo e o cristianismo mas também do contributo de tantos outros povos anteriores e de tantas outras culturas posteriores. A monástica defende a polifonia paralela do cante como cristã, tendo como origem os *organa*. O assimilarismo rapidamente responde que a polifonia do cante é feita à distância de terceira, intervalo raríssimo na polifonia cristã deste tempo. O monasticismo é também «derrubado» pelo assimilarismo com a paralelização do cante com outras práticas ibéricas, como por exemplo o flamenco. Uma dessas formas de paralelização é pegando na voz do alto, visto que no flamenco, por vezes, se deixa transparecer uma segunda voz, cantada à distância de uma terceira que, tal como a voz do alto, ornamenta harmónica e melodicamente. Sendo assim, enquanto o alto é defendido como um ponto fundamental para a existência do cante como um género polifónico pela monástica, tendo a sua origem no Canto Gregoriano, a assimilarista defende que esta polifonia é um pouco como acidental, pois o alto é uma voz secundária, um embelezamento virtuosístico, tendo uma origem islâmica.

2.4. Influência Cultural e Musical no Cante

A Península Ibérica foi desde sempre um ponto estratégico de elevada importância: quem a controlava dominava também a entrada do Mar Mediterrâneo, tinha fácil acesso ao Norte de África e, simultaneamente, ao resto da Europa, controlava uma das principais plataformas de apoio às rotas comerciais marítimas, etc. Por estes e outros motivos a península foi desde sempre um «alvo apetitoso» para a ocupação de variadíssimos povos. Essas ocupações geraram uma mistura genética e cultural na Península Ibérica, mais tarde conotada como a «identidade ibérica». Por exemplo, a ocupação romana poderá ter sido bastante importante, porque sem ela, possivelmente, nunca se teriam adorado as imagens de santos no Alentejo, à semelhança do que eles faziam com os seus deuses, nunca teriam

existido as grandes festas. Estas práticas, parecendo que não, estão intimamente ligadas à maneira como o cante se praticava no século passado e, por vezes, ainda na atualidade. Os latinos terão sido, provavelmente, os responsáveis pela entrada do modalismo grego no território. O cante apresenta, no nosso entendimento, um espécie de simbiose entre o modalismo e o tonalismo. Este facto necessita de um estudo bastante mais aprofundado. Outro povo que consideramos ter influenciado bastante o cante é o que invadiu a Península Ibérica em 711 d.C., oriundo da Península Arábica. Os «muçulmanos», «mouros», «árabes», como são vulgarmente chamados, foram responsáveis pela inserção de novas técnicas e culturas agrícolas, associadas a um desenvolvimento da própria agricultura, que mais tarde irá ser uma das «madrinhas» do cante.

Graças a eles podemos encontrar também características de várias culturas, como por exemplo judaicas, no cante, visto que no Califado de Córdova, califado em que a península se organizou, era permitida a expressão de qualquer religião, bem como as práticas culturais que a ela estavam associadas, constando entre elas, a música, a poesia, a arquitetura, etc.

Estas, principalmente a música e a poesia, muitas das vezes associadas, eram fomentadas e divulgadas pelos próprios governos, era algo que não se deveria restringir apenas a uma classe ou determinada ordem religiosa. Desta forma pode-se justificar como no cante, e tendo em conta que é uma prática associada às classes mais baixas da sociedade, se conseguem encontrar letras com significados profundos, poesia bem estruturada. É curioso como podemos estabelecer um outro paralelo entre elas: a poesia árabe-andaluza medieval refere-se muitas vezes à mulher tal como a poesia alentejana se refere: um objeto delicado, e ao mesmo tempo de natureza forte, divinal, associada quase sempre a elementos da Natureza, como flores, animais ou até a Lua. Também se fala na brutalidade da mesma Natureza, que os condena a Verões tórridos e Invernos gelados, ou, como a poesia árabe-andaluza faz referência, «dunas escaldantes durante o dia e geladas durante a noite». A poesia e música do cante deverão, certamente, também ter bebido da prática trovadoresca, corrente na altura na península. Podemos observar que Marvão se precipitou ao afirmar que "não recebemos qualquer influência musical dos árabes" (Marvão, 1997, p. 7), visto que até o próprio Canto Gregoriano tem por base, entre outras práticas contemporâneas, o Canto Moçárabe, um canto associado à liturgia cristã, ainda assim, de origem islâmica. Embora não concordemos com esta posição do Padre António Marvão, numa coisa Marvão tem cem por cento de razão, "por esta pequena amostragem podemos concluir (…) que nem tudo o que luz é ouro, no que respeita ao Cante Alentejano" (Marvão, 1997, p. 10).

2.5. As temáticas

O cante apresenta diferentes temáticas. A que é imediatamente lembrada é a do campo, aquela que nos remete para uma ideia de solidão, na qual o «camponês», seja ele um pastor ou uma ceifeira, é heroicizado através do seu espírito de sacrifício. Apresenta um carácter grave, como quem cumpre um imutável destino.

Esta temática é várias vezes associada à outra que abordaremos a seguir, a amorosa. Como já referimos o Amor é uma temática muito recorrente no cante. Aparece maioritariamente associada a outras temáticas. Não se fala apenas da mulher que se ama, mas também da esperança no amor ou até das balbúrdias no mesmo.

A distância no amor é, também, referida. O cante apresenta outros aspetos pagãos. Existe uma temática na qual o amor não está inserido. Essa temática, à qual irei chamar de «pagã», é realizada através da adoração de cidades, locais, terras e santos como entidades superiores, únicas, dotadas de tudo aquilo a que a outras entidades semelhantes falta.

2.6. Os Modos

"O Cante Alentejano é algo de complexo sob o ponto de vista musical…" (Marvão, 1997, p. 45). Estamos completamente de acordo com o Padre António Marvão. No Cante Alentejano existe uma fusão modal e tonal, a qual não exploraremos neste trabalho. Podemos descrever, contudo, a sensação que temos a ouvi-las e ao tentar desvendá-las. Poucas são as modas que nos transmitem uma sensação quer modal quer tonal. E as outras? Bem, as que se encontram no meio transmitem-nos uma ideia de engano, ou seja, aquando das supostas cadências finais é transmitida a ideia de uma tonalidade, no entanto, comparando essa tonalidade final com várias secções da moda, a sua relação com as mesmas torna-se grotesca. Parece uma estranha marcha harmónica à qual a nossa sensação super-tonal não está habituada. Talvez o problema seja exatamente esse, tentar definir as modas dentro duma marcha harmónica, dentro duma tonalidade, dentro «dum sentido».

Segundo um estudo de António Marvão sobre o cancioneiro que o mesmo compilou, 23 modas contêm vestígios do modo Eólio, 9 do Mixolídio, 1 do Frígio e 2 do Lídio, todos estes vestígios dentro da polifonia feita à distância de terceira e misturados com o atual (e dissimulado) tonalismo.

2.7. As Vozes

No cante encontramos também várias vozes. Teorias referem que elas possam ter surgido da antiga prática litúrgica cristã. Esta teoria, tal como todas as teorias acerca das origens do cante e outros aspetos que a ela se subjuguem, necessita de um estudo mais aprofundado e também de provas que suportem as mesmas afirmações. O que sabemos é que o sistema de vozes no qual o Cante Alentejano se divide terá sido bastante útil na sua prática no século passado, visto que a mesma oferece uma capacidade de coordenação grupal, mesmo com a ausência dum maestro. Primeiramente, o «ponto» inicia a moda, cantando, normalmente, uma estrofe, seguindo-se-lhe o «alto», que canta o primeiro verso (ou palavras) da segunda estrofe. O alto executa alguns «desvaneios», várias improvisações sobre o tema, de forma a ornamentá-lo. Ao dar pequenas indicações, que podem ser respirações, pequenos gesto ou até através do sentido musical da frase que canta, o alto «indica» a altura em que as vozes «fundamentais» deverão entrar, juntamente com quem executa a voz do ponto. Chamamo-las de «fundamentais» por serem elas que cantam a verdadeira linha melódica. Apesar de serem o grande aglomerado, a massa sonora, as menos destacadas, são elas que detêm a verdadeira voz principal. Sobre estas encontra-se o alto, à distância de terceira. Apesar de ser a voz mais destacada e de ser muitas vezes tido como a voz mais importante ele, na nossa opinião, apenas executa um enriquecimento melódico e harmónico à melodia principal. Existe por vezes uma voz realizada à distância de uma oitava superior em relação à melodia designada por requinta. Esta voz é realizada por crianças ou por mulheres.

2.8. As modas

«Moda» é o nome que se dá às músicas/canções do Alentejo, normalmente associadas ao cante, divididas em três vozes, como referimos no ponto anterior. Constituíram uma ferramenta importante no que toca ao estudo dos hábitos culturais e sociais do Alentejo. As mesmas são detentoras de grande sabedoria popular, transmitindo ensinamentos, regras de conduta, valores, etc, como qualquer cultura oral. Ainda hoje são conhecidos alguns ditados/rimas populares que foram retiradas das modas e do cante.

2.9. O Cante elevado a Património Imaterial da Humanidade

No dia 30 de Março de 2012 foi entregue na UNESCO a candidatura do Cante Alentejano à Lista Representativa do Património Cultural Imaterial de Humanidade, com

o intuito de preservar e proteger o cante. A sua comissão de honra era constituída por o Professor Doutor Aníbal Cavaco Silva, o Dr. Pedro Passos Coelho, D. Manuel Clemente, Dr. Rui Vilar, Comendador Rui Nabeiro, Engo. João Rocha e Dr. António Ceia da Silva. A comissão científica por Rui Vieira Nery, António Cartageno, Armando Torrão, Carminda Cavaco, Joana Carneiro, João Ranita Nazaré, José Rodrigues dos Santos, Maria Inês Cordeiro, Paulo Lima e Salwa Castelo-Branco. Por sua vez a comissão executiva era formada por Carlos Laranjo Medeiros, António Ceia da Silva, Francisco Torrão, João Proença, João Rocha e Joaquim Soares.

Parte II - Prática de Ensino Supervisionada (P.E.S.)

Capítulo 3. Metodologia de Investigação

3.1. Metodologia

De forma a compreender a natureza do problema e as próprias condições existentes, optamos por recorrer à Metodologia Qualitativa. Procedeu-se à lecionação de aulas com intenção de contribuir para uma melhor observação direta na preparação dos alunos em todas as situações potenciais de interesse a trabalhar na disciplina de formação musical. Durante essas aulas transmitiram-se algumas estratégias para os ajudar na percepção do problema. A ação desenvolvida enquadra-se na Investigação-ação. Vale (2000: 233) refere que "a observação é a melhor técnica de recolha de dados do indivíduo em atividade, em primeira mão, pois permite comparar aquilo que diz, ou que não diz, com aquilo que faz.". Esta assunção, aliada às caraterísticas dos alunos deste estudo (crianças com pouca autonomia) contribuiu fortemente para que na investigação optássemos pelo registo de notas de campo, baseadas fundamentalmente na observação dos alunos e nos seus respetivos comentários. As atividades foram desenvolvidas tendo como base o programa de Formação Musical do I e II Grau em vigor no Conservatório Regional do Baixo Alentejo. A implementação do plano de Ação--Investigação realizou-se no decorrer das aulas da turma do I grau A e II grau A de Formação Musical. As seis fichas de trabalho que cada turma trabalhou foram ministradas em blocos de 45 minutos totalizando, para cada grau, 6 blocos. O processo baseou-se na atividade pedagógica desenvolvida nas aulas de Formação Musical, tendo em conta, não só os conceitos e conteúdos a abordar, mas também a aquisição de competências ligadas ao cante alentejano por parte dos alunos. Desta forma, os planos de aulas assentaram na implementação de

atividades e estratégias que fossem direcionadas aos seus interesses, nunca descuidando a temática que se pretendia trabalhar.

O procedimento utilizado baseou-se na metodologia de observação e reflexão da própria ação. No final de cada aula foram colocadas questões aos alunos para tentar aferir se o género musical em questão, o cante alentejano, lhes tinha agradado, se já conheciam as melodias e se os exercícios tinham sido apelativos e compreendidos.

3.2. Cronograma

Desde Outubro de 2016 que pesquisamos e consultamos bibliografia, nomeadamente no que respeita às questões da música tradicional, cumprindo o seguinte cronograma: **Outubro Janeiro** – Pesquisa sobre a temática delineamento o plano de ação, nomeadamente na recolha e preparação das canções tradicionais e a sua adaptação a propostas de trabalho para realizar em sala de aula; **Fevereiro a Maio** – Aulas com os alunos do 1º e 2º grau do ensino articulado, e trabalho na sala de aula de canções alentejanas adaptadas para as aulas de Formação Musical; **Junho a Julho** – Apresentação, tratamento e elaboração dos resultados obtidos nos inquéritos; **Agosto a Setembro** – Elaboração do relatório final e entrega da tese.

3.3. Procedimentos

Foi pedida autorização aos orgãos de gestão do Conservatório Regional do Baixo Alentejo, nomeadamente ao Diretor Executivo e à Direção Pedagógica para implementação do projeto apresentado neste trabalho. Depois de apresentado, este projeto sobre a implementação do Cante Alentejano em contexto de aula teve o parecer favorável dos orgãos de gestão da escola bem como foi aceite por todos os professores. Destaque para o professor Ricardo Carvalho que aceitou desempenhar o cargo de professor cooperante e disponibilizou o seu tempo de ala para que se desenvolvesse a P.E.S.

3.4. Instrumentos utilizados

Os instrumentos que usámos foram, nomeadamente, as fichas de trabalho preparadas para as aulas, para as quais utilizámos as melodias recolhidas e trabalhadas pelo programa sibelius 7. Foram utilizados também vários cancioneiros e algumas melodias que foram recolhidas por via da tradição oral através da utilização do gravador.

Capítulo 4 - Implementação da Ação-Investigação na Prática de Ensino Supervisionada (P.E.S.)

4.1. Caraterização da amostra

Trabalhámos com as turmas do 5º e 6º ano, respetivamente o I grau A e do II grau A que são turmas que frequentam o regime articulado da música fruto da parceria entre o Conservatório Regional do Baixo Alentejo e a Escola EB 23 de Moura. A turma do I grau (5º ano) é composta por 22 alunos dos quais 9 são rapazes e 13 são raparigas. É uma turma bastante homogénea com alunos muito bem comportados e com um bom aproveitamento. Apenas dois dos alunos frequentaram a Iniciação Musical mas todos os alunos mostram interesse na disciplina de formação musical e tem aptidão para a música. Nesta turma apenas dois alunos mostravam algumas dificuldades e não conseguiam, de forma célere, acompanhar a matéria.

A turma do II grau (6º ano) é composta por 23 alunos dos quais 11 são rapazes e 12 são raparigas. É uma turma mais heterogénea na qual alguns alunos, nomeadamente 6, apresentam dificuldades a nível da concentração e da assimilação dos conteúdos revelando estes mesmos alunos alguns problemas comportamentais embora não sejam graves mas o suficiente para destabilizar os restantes colegas.

A Prática de Ensino Supervisionada (PES) decorreu de forma regular existindo uma grande colaboração dos alunos e do Professor Cooperante. Ambas as turmas tinham 2 blocos de 45 minutos dos quais foram ocupados 6, por turma, para realizar o estágio e o estudo pretendidos.

4.2. Planificação das aulas

Foram realizadas planificações das 6 aulas ministradas a cada grau tendo por base a melodia proposta aos alunos para trabalhar explorando os conteúdos programáticos da disciplina de formação musical.

4.3.Descrição das Atividades

As atividades centraram-se essencialmente em recolher as canções tradicionais alentejanas e adaptá-las a material pedagógico, nomeadamente exercícios rítmicos e melódicos, ditados, leituras e teoria. Os alunos demonstraram interesse nas canções propostas e muitos

deles falaram que têm por hábito cantar Canções Tradicionais Alentejanas. As canções previamente selecionadas são das mais conhecidas nesta região. Ao alunos evidenciavam interesse quando era dia de aula ficando expectantes para a canção que lhes era apresentada e pela qual a aula iria decorrer. Na turma do Iº grau, *na primeira aula*, foi entregue aos alunos a canção tradicional de Moura "Pulgas". Após a entrega da canção foi trabalhada a melodia da mesma que depois de estar bem preparada foi -lhe introduzida a letra. Seguidamente foi realizado um ditado rítmico com células baseadas nas existentes da melodia. Foi realizado um ditado rítmico/melódico com espaços por preencher também baseado na melodia. Por último foram construídas as escalas de sol maior e de ré maior. Na *segunda aula* foi entregue a canção tradicional "A Saloia dos três ovos"". Após a entrega da canção foi trabalhada a melodia da mesma sendo, posteriormente, introduzida a letra. Seguidamente foi realizado um ditado rítmico com células baseadas nas existentes da melodia. Foi realizado um ditado rítmico/melódico com espaços por preencher também baseado na melodia. Na *terceira aula* foi entregue aos alunos a canção tradicional "Senta-te aqui oh António". Depois de trabalhada a melodia da canção foi introduzida a letra. Seguidamente foi realizado um ditado rítmico/melódico com espaços por preencher também baseado na melodia e um ditado rítmico.

Por último foram realizados exercícios relacionados com a teoria musical e a construção da escala de sol maior. Foi sugerido aos alunos que trabalhassem a melodia entregue, nomeadamente a alternância entre o compasso quaternário simples e o ternário simples. Na *aula número quatro* foi entregue aos alunos a canção tradicional "Menina Florentina". Após a entrega da canção foi trabalhada a melodia da mesma sendo introduzida a letra posteriormente.

Seguidamente foi realizado um ditado rítmico com células baseadas nas existentes da melodia. Foi realizado um ditado rítmico/melódico com espaços por preencher também baseado na melodia. Por último foram construídas as escalas de mi maior e dó # menor harmónica e melódica.

Relativamente à turma do IIº grau a estratégia foi semelhante à utilizada no Iº. *Na primeira aula* foi entregue aos alunos a canção tradicional "Fui-te ver estavas Lavando" . Após a entrega da canção trabalhámos a melodia que depois de estar bem preparada acrescentou-se-lhe a letra. Seguidamente foram realizadas leituras rítmicas com células baseadas nas existentes na melodia. Foi realizado um ditado rítmico/melódico com espaços por preencher também baseado na melodia. Por último foram construídas as escalas de sol maior e as tonalidades próximas diretas de sol (mi menor, do maior e ré maior). Foram relembradas algumas matérias trabalhadas na leitura designadamente algumas noções básicas de teoria (a suspensão e o ponto de aumentação). Na *segunda aula* traba-

lhámos a canção "Atira Caçador Atira". Realizaram-se exercícios de notação rítmica e melódica incidindo na memória auditiva. A leitura melódica foi realizada com facilidade existindo algumas dificuldades quando lhe juntámos a letra. Relativamente aos exercícios de ditados também se denotou alguma dificuldade de escrita levando o professor a repetir os trechos para escrever mais vezes do que estava previsto. Foi sugerido aos alunos que trabalhassem mais exercícios de memorização auditiva, propondo-se-lhe que cada um interpretasse um trecho de notas no piano e o outro repetisse o que ouvia. Foram ainda propostos exercícios idênticos para a parte rítmica. Na *terceira aula* entregou-se aos alunos a canção tradicional "Laranja da China". Após a entrega da canção trabalhou-se a melodia da mesma que depois de estar bem preparada foi-lhe introduzida a letra.

Parte III - Apresentação e Discussão de Resultados

Capítulo 5. Apresentação e Discussão dos Resultados

Podemos afirmar que o Cante Alentejano foi bem aceite pelos alunos e que estes reagem de forma bastante positiva à execução do mesmo, nomeadamente no que diz respeito à parte prática. A turma do 5º Ano (Iº grau) demonstrou maior facilidade devido à sua heterogeneidade e, na nossa opinião, também pelo fato de estarem mais envolvidos neste projeto. O trabalho da turma do 6º ano (IIº grau) foi francamente positivo excetuando o fato de três alunos que não demonstravam interesse e outros três que manifestavam algumas dificuldades. Os resultados apresentados foram obtidos através da observação e reflexão da própria ação e demonstram que no Iº grau, quer a nível de interesse quer a nível de facilidade na aprendizagem obtiveram-se resultados de 100%. No IIº grau os resultados obtidos a nível do interesse rondaram os 87% e na facilidade da aprendizagem o valor aproximado de 74%.

Como já referimos anteriormente, o principal objetivo deste trabalho consistiu em perceber se o "Cante Alentejano" poderá ser utilizado como ferramenta pedagógica e se poderá ser uma boa ferramenta pedagógica. Concluímos que o cante revelou-se um elemento facilitador sendo o ponto de partida para o decorrer da aula e no qual todos os exercícios giravam. O fato da melodia já ser do conhecimento prévio dos alunos facilitou a aprendizagem e a memória auditiva para a realização dos exercícios. Podemos afirmar que as melodias, transformadas e adaptadas para a sala de aula, revelaram-se cativantes e proporcionam momentos agradáveis de aprendizagem. Quando trabalhamos os exercícios temos a perfeita noção que também trabalhamos melodias ancestrais que os nossos

antepassados usaram e utilizaram em vários momentos das suas vidas. A aprendizagem afetiva é enfatizada pelo sentimento, emoção ou grau de aceitação ou rejeição. Neste caso verificámos que grande parte foi de aceitação tendo sido expressos interesses, atitudes ou valores. Os resultados esperados foram de encontro às nossas expetativas. Existe uma grande ligação ao cante alentejano, nomeadamente após o reconhecimento do mesmo como património imaterial da humanidade, por parte dos jovens. As melodias trabalhadas foram de encontro às expetativas dos alunos e demonstraram-se duplamente úteis: na perspetiva dos exercícios realizados e na perspetiva da divulgação do Património Musical Português. As letras também foram interessantes para os alunos e o fato de cantarem na língua materna facilitou a aprendizagem. Segundo Torres (1998), as canções tradicionais portuguesas demonstram a importância da canção no desenvolvimento musical, cognitivo e social do aluno. Nesta investigação, destacámo-las como instrumento cooperante na disciplina de formação musical.

Conclusão

O resultado deste trabalho, ao ser implementado em contexto prático, vai ao encontro das diversas teorias expostas anteriormente, que tratam da relação entre a Música Tradicional e a aprendizagem**.** Assim, pode considerar-se que a Música Tradicional constitui-se como um fator potencializador e facilitador da aquisição de competências na Formação Musical. No entanto, sendo a Música Tradicional tão ligada ao ser humano e à terra, deve ser objeto de um estudo mais aprofundado e de um tratamento devido. Poder-se-ia ter realizado um estudo caso para averiguar com maior exatidão e precisão até que ponto este trabalho foi influente, contudo as limitações temporais não permitiram desenvolver esta pesquisa. Concluímos que o Cante Alentejano, bem como a maioria da Música Tradicional, não se encontra editada o que condiciona a sua utilização. Parece-nos interessante desenvolver-se um trabalho de recolha de modas e melodias e a realização de um estudo caso para verificar se o Cante Alentejano poderá ser um elemento determinante e qual o grau de influência que poderá ter na aprendizagem musical, trabalho este que poderá recair para a elaboração de uma tese de doutoramento. Concluímos ainda que é pertinente a criação de escolas de cante associadas aos conservatórios e a escolas de música de forma a que este seja valorizado e deixe de ser visto como uma música de qualidade inferior. Os Grupos Corais e Etnográficos devem abrir também os seus horizontes permitindo a presença de profissionais para que em conjunto se possa trabalhar o Cante de forma a impulsioná-lo para outros patamares. Este património deve ser explorado e

carece de uma preocupação por parte de editoras, musicólogos e compositores que devem, realmente, preocupar-se na sua recuperação e transformação em canções e material didático. Não podemos afirmar veemente que o Cante Alentejano se tornou um elemento facilitador, contudo, com base na experiência de mais de duas décadas de aulas, podemos afirmar que estas melodias utilizadas não ficam aquém de outras que normalmente utilizamos em métodos, livros e outros materiais pedagógicos. Houve uma estreita colaboração com o Professor cooperante que esteve sempre disponível para entregar os materiais aos alunos e para colaborar para que o estágio e a aplicabilidade das tarefas tenham decorrido da melhor forma.

Bibliografia

CÂMARA MUNICIPAL DE MOURA (2017), Carta Educativa do Concelho de Moura;

CÂMARA MUNICIPAL DE MOURA (2015), PDS – Plano de Desenvolvimento Social de Moura;

CÂMARA, J. B. (2001). O Essencial sobre a Música Tradicional Portuguesa. Imprensa Nacional: Casa da Moeda.

COELHO, Lauro M., (2010), Nele Vive a Alma de seu Povo – Bartók. São Paulo: Algol Editora.

CORTEZ, M. R. (1994). Cancioneiro de Serpa (Edição da Câmara Municipal de Serpa ed.). Serpa.

CRUZ, C. B. (2006). Artur Santos e a Etnomusicologia em Portugal (1936-1969) Revista APEM – estudos

CRUZ, C. B. (1998). Sobre Kodály e o seu conceito de Educação Musical. Abordagem geral e indicações bibliográficas" in Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical – Metodologias comparadas de Educação Musical: abordagens, Boletim nº 98, Julho/Setembro 1998. Lisboa: Tipografia Minerva do Comércio.

CRUZ, C. B. (1995). Conceito de Educação Musical de Zoltán Kodály e Teoria de Aprendizagem Musical de Edwin Gordon – Uma abordagem comparativa, in Boletim a Associação Portuguesa de Educação Musical, Boletim nº87, Outubro/Dezembro 1995. Lisboa: Tipografia Minerva do Comércio.

GIACOMETTI, M., LOPES-GRAÇA, F. (1981) Cancioneiro Popular Português. Lisboa: Círculo de Leitores.

GORDON, E. E. (2000a). Teoria da Aprendizagem Musical: competências, conteúdos e padrões. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

GROUT, D. & P, Claude (2005), História da Música Ocidental. Lisboa: Gradiva.

LOPES GRAÇA, F. (1974). A canção popular portuguesa. Lisboa: Editorial Caminho SA. 2006

MARVÃO, A. (1955). Cancioneiro Alentejano, Editorial Franciscana, Braga. MARVÃO, A. (1997). Estudos sobre o Cante Alentejano, Instituto Nacional para Aproveitamento dos Tempos Livres do Trabalhadores.

MARVÃO, A. (1966). Origens e Características do Folclore Musical Alentejano, edição do autor, Cucujães. NELSON (2012), Béla Bartók: The Father of Ethnomusicology

RANITA DA NAZARÉ, João (1986). Momentos vocais do Baixo Alentejo, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Índice

Nota de Abertura **5**
Ana Paula Amendoeira

O Canto Polifónico Alentejano: entre o passado e o futuro **7**
Dulce Simões

Cante alentejano: Análise de Dados e Perspetivas — Os Grupos e o Arquivo Digital do Cante como Repositório da Memória **27**
Florêncio Cacête

A folclorização do Cante Alentejano – o papel do Padre António Marvão **59**
Marisa Veiga Bacalhau

Cante Alentejano: uma prática cultural enraizada na força de trabalho (Fragmentos de um Estudo de Caso em Santo Aleixo da Restauração) **73**
Daniel José Nunes Rodrigues

O Cante Alentejano como ferramenta Pedagógica **98**
Joaquim Simões

LACAIT

2024 | **edição:** Câmara Municipal de Moura

Capa:
Serigrafia de António Galvão