





CANTAR NO  
ALENTEJO:

A TERRA, O PASSADO E O PRESENTE

**Título:** CANTAR NO ALENTEJO: A terra, o passado e o presente

**ISBN:** 978-989-98644-6-7

**EAN:** 9789899864467

**Autoras:** Maria do Rosário Pestana (coordenação)

e Luísa Tiago de Oliveira (coordenação)

©Maria do Rosário Pestana, Luísa Tiago de Oliveira e Estremoz Editora

**Editor:** Manuel Piñeiro

**Coordenação editorial:** Manuel Piñeiro

**Coordenação científica:** Maria do Rosário Pestana

e Luísa Tiago Oliveira

**Revisão de textos:** Margarida Reis e Silva, Luísa Tiago de Oliveira e

Maria do Rosário Pestana

**Projecto gráfico:** Susana Vaz Duarte

**1.ª edição:** Julho de 2017

Impressão:

Depósito Legal:

**Estremoz Editora** | Telef.: +351 912 282 497/ 218 219 013

Estremoz | Lisboa | Porto | Madrid | São Paulo

**E-mail:** [estremozeditora@gmail.com](mailto:estremozeditora@gmail.com)

<https://www.facebook.com/estremozeditora>

[www.estremozeditora.com](http://www.estremozeditora.com)

Reservados todos os direitos de publicação em português para Portugal e de tradução para todos os países.

Proibida a reprodução ou transcrição de qualquer parte do texto ou ilustrações por qualquer meio sem o consentimento do editor.

**Este livro, por decisão de Maria do Rosário Pestana e Luísa Tiago de Oliveira, não seguiu o Novo Acordo Ortográfico.**

MARIA DO ROSÁRIO PESTANA  
LUÍSA TIAGO DE OLIVEIRA  
(COORDENAÇÃO)

CANTAR NO  
ALENTEJO:

A TERRA, O PASSADO E O PRESENTE



ESTREMOZ  
EDITORIA



## Índice

- 9** **Preâmbulo: para o estudo dos patrimónios sonoros do Alentejo**  
*Salwa Castelo-Branco*
- 15** **Introdução**  
*Maria do Rosário Pestana e Luísa Tiago de Oliveira*
- 25** **Alentejo. Terra, trabalho, património**  
*Fernando Oliveira Baptista*
- 41** **Montras panorâmicas: práticas culturais e usos do espaço em repertórios de Cante Alentejano**  
*Ema Pires e Daniel Rodrigues*
- 59** **A turistificação do Cante Alentejano como estratégia de “desenvolvimento sustentável”: discursos políticos e práticas da cultura**  
*Dulce Simões*
- 89** **A Nova Geração do Cante e as Manifestações sobre o Cante Alentejano**  
*Susana Mareco*
- 119** **Cante ao Baldão: uma prática de desafio no Alentejo entre 1980 e a actualidade**  
*Maria José Barriga*

**133 Alentejo, visibilidade e ocultação: scriptualização e institucionalização de práticas musicais rurais**

*Maria do Rosário Pestana*

**151 O Alentejo de Michel Giacometti**

*Luísa Tiago de Oliveira*

**183 Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial: produção de conhecimento e medidas de salvaguarda**

*Paulo Ferreira da Costa*

**197 Mesa-redonda – O Cante: práticas, memórias e património**

*Moderação Jorge Freitas Branco*

**Com:** *Ana Paula Amendoeira, Anabela Caeiro, António Caixeiro, David Pereira, Dulce Simões, Joaquina Margalha, José Pedro Fernandes, José Pereira, Luís Caixeiro, Luís Filipe Marcão, Maria Antónia Zacarias, Maria do Rosário Pestana, Maria José Barriga, Paulo Ferreira da Costa, Pedro Mestre, Serafm Silva e Susana Mareco.*

**247 Biografias dos autores**

**255 Resumos dos capítulos**



# **Preâmbulo: para o estudo dos patrimónios sonoros do Alentejo**

*Salwa El-Shawan Castelo-Branco*

O meu primeiro encontro com o Cante teve lugar quando iniciei pesquisa de terreno em Cuba, em 1986. Ouvi esse cantar ao vivo pela primeira vez num ensaio do Grupo Coral Os Ceifeiros de Cuba (fundado em 1933). Fiquei indelevelmente marcada pelo profundo envolvimento dos elementos do grupo com o Cante, pelo zelo com que procuravam concretizar os ideais estéticos deste modo expressivo, pela dimensão afectiva presente no acto de cantar em conjunto e pela densa massa vocal produzida, que transformava um conjunto de indivíduos num todo uno através do som. A generosidade dos meus interlocutores em Cuba permitiu-me vivenciar o Cante numa das tabernas da vila, um espaço de sociabilidade masculina, mas igualmente em momentos de convívio entre familiares e amigos que juntavam homens e mulheres na prática do Cante, em ocasiões festivas e em encontros de grupos corais. Com efeito, nestes e noutros espaços no Alentejo e na diáspora, o Cante integra e contribui para a construção e consolidação de uma teia de relações de amizade, de camaradagem e de alianças políticas. O Cante encarna a identidade e é um meio poderoso para manter um sentido de comunidade, para expressar emoções e para resistir ao isolamento e ao oblvio<sup>1</sup>. Apesar

---

<sup>1</sup> Castelo-Branco 2008, 34.

da sua vitalidade, desde as últimas décadas do século xx que detentores do Cante manifestavam a sua preocupação com a sustentabilidade desta prática no futuro, uma vez que a maioria dos jovens não se interessava por este modo expressivo.

Trinta anos passados após o meu primeiro encontro, o Cante e outras práticas expressivas do Alentejo atravessam um momento de transformação. Um novo ecossistema musical está em configuração na região e na diáspora alentejana. Centra-se no Cante, integrando igualmente a viola campaniça e o Cante ao Baldão, entre outras práticas expressivas. Desde a última década do século passado, uma teia de forças tem contribuído para a configuração deste novo ecossistema musical, entre as quais o ensino do Cante nas escolas da região, a revitalização da viola campaniça, a proliferação de grupos femininos e o alargamento por estes do repertório canónico do Cante. A inscrição do género na Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade da UNESCO, em 2014, estimulou o interesse dos jovens por este modo expressivo, levando à formação de grupos corais constituídos exclusivamente por jovens, à sua integração em alguns grupos existentes, à formação de pequenos grupos constituídos por cantores acompanhados pela viola campaniça e à configuração de novos idiomas musicais que misturam o Cante com diversos estilos de música popular.

O livro que ora se publica apresenta estudos preliminares, realizados no âmbito de cursos académicos, sobre algumas das mudanças em curso em diversas práticas expressivas do Alentejo. Inclui igualmente a revisitação de alguns trabalhos realizados desde final do século passado sobre modos expressivos da região e sobre o contributo de alguns estudiosos para a textualização do Cante. As mudanças em curso no Cante Alentejano e noutros modos expressivos também constituíram tema de debate entre músicos, estudiosos, gestores culturais e outros participantes na mesa redonda, cujo conteúdo está transcrito no final deste volume e que encerrou a conferência que deu origem a esta publicação. O livro inicia-se com uma análise da transformação da agricultura, da paisagem e da vida laboral e económica no Alentejo, proporcionando uma contextualização indispensável para a compreensão das mudanças que estão em curso nas práticas expressivas da região. Integra igualmente algumas perspectivas sobre as políticas de patrimonialização e seu impacte. Analisa a construção discursiva das práticas expressivas da região, com destaque para o Cante, por folcloristas e etnógrafos em dois períodos

distintos, 1893-1937 e 1959-1990, o último focando exclusivamente o trabalho do etnógrafo corso Michel Giacometti. A obra dos estudiosos abordada neste livro reforça o retrato do Alentejo como uma das regiões arcaizantes do país que cultivava práticas expressivas tidas por “autênticas,” cuja origem se situa num passado remoto, tendo chegado até aos nossos dias numa linha de transmissão oral ininterrupta. Estes pressupostos também nortearam o trabalho realizado por outros estudiosos, nomeadamente por um conjunto de eruditos locais, alguns ligados ao regime autoritário, o qual teve um impacte considerável na constituição e consolidação de um cânone para o Cante e na folclorização e divulgação da sua prática dentro e fora do Alentejo. A maioria exercia funções profissionais nas localidades onde desenvolvia investigação tais como o sacerdócio, o ensino, ou a actividade militar.<sup>2</sup> Destacam-se pelo seu impacte José Alcobia (1914-2003), Azinhal Abelho (1911-1979), Manuel Joaquim Delgado (1910-1990), José António Pombinho Júnior (1898-1983), António Marvão (1903-1993) e Joaquim Roque (1913-1995).<sup>3</sup> Nas últimas décadas do século xx, algumas obras destes estudiosos foram reeditadas, o que atesta a sua importância como referência na configuração de identidades locais e como fontes para repertórios canónicos.<sup>4</sup> Nas décadas de 1960 a 1980, o musicólogo João Ranita Nazaré levou a cabo a documentação, textualização e análise musical sistemática de um conjunto de modas que constituem o cânone do Cante, chamando a atenção para os processos dinâmicos que caracterizavam esta prática expressiva na altura.<sup>5</sup> A edição, por José Alberto Sardinha, do álbum e livro focando a viola campaniça chamou a atenção pela importância do instrumento, seus tocadores e práticas, na altura relegados ao esquecimento.<sup>6</sup>

Perspectivando o futuro, importa estudar e avaliar de modo sistemático e colaborativo as continuidades e transformações das práticas expressivas do Alentejo em articulação com as mudanças nos contextos político, económico, social e cultural. Especial importância deve ser conferida à patrimonialização do Cante, ao seu impacte, à sua ligação às estruturas de poder, à memória, à identidade e aos sentidos de lugar. Os processos que sucedem à patrimonialização devem ser igualmente alvo da atenção dos estudiosos.

---

2 Castelo-Branco 2010, 424.

3 Branco 2010 a,b,c e d; César, Clemente e Petas 2010 e Clemente 2010.

4 Branco 2010d, 1145; Delgado 1980 (1955) e Marvão 1997.

5 Brissos 2010, 904 e Nazaré 1986.

6 Sardinha 1986 e 2001.

Seguindo o conceito de pós-revivalismo lançado por Bithell e Hill<sup>7</sup>, proponho a noção de *pós-património* para denotar os processos que decorrem quando práticas patrimonializadas deixam de servir os objectivos políticos, sociais ou económicos que as espoletaram, passando a ser alvo de uma abordagem livre e criativa por parte dos músicos. O modelo performativo do Cante, configurado nas décadas de 1920 e 1930 do século passado, continua a predominar na representação do património sonoro do Alentejo. Ao mesmo tempo, as abordagens recentes, que cruzam o Cante com a viola campaniça e com diversos estilos e géneros de música popular, apontam para uma nova fase de pós-património, que liga as músicas do Alentejo aos mercados da música popular e das músicas do mundo.

## Bibliografia

- Bithell, Caroline e Juniper Hill (edição). 2015. *The Oxford Handbook of Music Revival*. Oxford e Nova Iorque: Oxford University Press.
- Branco, Jorge Freitas. 2010a. “Abelho, Joaquim Azinhal,” in *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, VOLUME I editada por Salwa Castelo-Branco, 5. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores.
- Branco, Jorge Freitas. 2010b. “Delgado, Manuel Joaquim,” in *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, VOLUME II, editada por Salwa Castelo-Branco, 371. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores.
- Branco, Jorge Freitas. 2010c. “Pombinho Júnior” in *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, VOLUME III, editada por Salwa Castelo-Branco, 1031. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores.
- Branco, Jorge Freitas. 2010d. “Roque, Joaquim,” in *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, VOLUME IV, editada por Salwa Castelo-Branco, 1144-1145. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores.
- Brissos, Cristina. 2010. “João Ranita Nazaré,” in *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, VOLUME III, editada por Salwa Castelo-Branco, 904. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores.
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan. 2008. “The Politics and Aesthetics of Two-Part Singing in Southern Portugal” in *European Voices I: Multipart Singing in the Balkans and the Mediterranean*, editado por Ardian Ahmedaja, 15-36. Viena: Böhlau.
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan. 2010. “Etnomusicologia,” in *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, VOLUME II, editada por Salwa Castelo-Branco, 419-432. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores.
- César, António, Luís Clemente e Teresa Petas. 2010. “António Marvão,” in *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, VOLUME III, editada por Salwa Castelo-Branco, 751 - 752. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores.
- Clemente, Luís. 2010. “Alcobia, José Mendes,” in *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, VOLUME I, editada por Salwa Castelo-Branco, 24. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores.

---

7 Bithell e Hill 2015, 3.

- Delgado, Manuel Joaquim. 1980. *Subsídio para o Cancioneiro Popular do Baixo Alentejo*. 2 vols. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica. 1.ª edição – 1955.
- Marvão, António. 1997. *Estudos sobre o Cante Alentejano*. Lisboa: INATEL.
- Nazaré, João Ranita. 1986. *Momentos vocais do Baixo Alentejo: Cancioneiro da tradição oral*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Sardinha, José Alberto. 1986. *A Viola Campaniça: O outro Alentejo*. Vila Verde: Tradisom.
- Sardinha, José Alberto. 2001. *A Viola Campaniça: O outro Alentejo*. Reedição alargada. Vila Verde: Tradisom.



# Introdução

Monsaraz e Reguengos de Monsaraz surgem na paisagem alentejana mas também em obras científicas, literárias e artísticas. As estruturas agrárias do concelho, o seu povoamento, a sua história, o seu património natural, edificado e imaterial, entre outros, constam de registos com os mais diversos suportes. Festividades mais antigas e outras mais recentes animaram o espaço rural e urbano. Nas últimas décadas, a Câmara Municipal de Reguengos de Monsaraz tem organizado eventos culturais e festas com variadas designações, desde o certame cultural Monsaraz – Museu Aberto às Festas do Cante nas Terras do Grande Lago. Foi neste último âmbito que decorreu mais uma edição da Festa, na segunda quinzena de Julho de 2015.

Entre os eventos desta Festa, centrada sobretudo em espectáculos de Cante Alentejano, decorreu, nos dias 24 e 25 desse mês, uma Conferência, organizada pela autarquia de Reguengos de Monsaraz, pelo Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança (pólo da Universidade de Aveiro) e pelo Centro de Investigação e Estudos em Sociologia do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, subordinada ao tema *Práticas Musicais no Alentejo: a terra, as memórias e o património*.

Esta Conferência foi constituída por jornadas de estudo, incluindo a última delas uma mesa-redonda sobre o Cante. Foi um colóquio em dias tórridos, intervalados por espectáculos nocturnos, em que apenas numa das noites os participantes puderam conhecer uma aragem mais amena no alto de Monsaraz.

A principal originalidade desta Conferência consistiu no entrecruzar do discurso de estudiosos das mais variadas áreas disciplinares (Antropologia, Etnomusicologia, História e Sociologia) com as intervenções de cantadores e de decisores. A multiplicidade de perspectivas presentes na conferência

passou também para este livro, que se baseou em boa parte das comunicações aí apresentadas e na passagem a texto da mesa-redonda final.

É Fernando Oliveira Baptista que inicia o livro com uma visão de longo prazo sobre o Alentejo, em que o autor mostra os novos contornos da questão da terra na actualidade e os seus novos usos (marcados pela agricultura intensiva, por um lado, e, por outro, pelo valor “espaço”, essencial para a procura urbana). Estas mudanças ocorrem num quadro em que os trabalhadores locais conseguiram ganhar, nos últimos quarenta anos, a cidadania e a presença no espaço público – mas do qual estão ausentes os novos trabalhadores imigrantes.

Em seguida, Ema Pires e Daniel Rodrigues, Dulce Simões, e Susana Mareco abordam o Cante, atendendo a várias escalas de análise, como a local (caso de Santo Aleixo da Restauração – Moura) e como as escalas regional e nacional, nos casos dos concelhos raianos do Baixo Alentejo, estando estas bem patentes no lugar social conseguido pelas novas gerações do Cante, grandes utilizadores das novas tecnologias de informação e comunicação. Ao longo dos seus estudos, os autores debruçam-se sobre as reconfigurações do Cante neste tempo em que surgem novas expressões do género musical, que é confrontado com os desafios da monetarização, do turismo e da vaga de patrimonialização. Assim se cruzam o local, o regional, o nacional e o internacional.

Porém, se o Cante é o género musical mais associado ao Alentejo, existem também outras práticas musicais, desvendando Maria José Barriga um outro género, repentista, bem menos conhecido, o Cante ao Baldão, da zona Sul e Oeste do Baixo Alentejo.

Com Maria do Rosário Pestana e Luísa Tiago de Oliveira, recuamos para realidades históricas mais afastadas no tempo. Maria do Rosário Pestana analisa o processo de passagem a escrita musical da música de matriz rural bem como problematiza os discursos escritos sobre o Cante Alentejano nos finais do século XIX/primeiras décadas do século XX e o seu impacto na sociedade. Por seu turno, Luísa Tiago de Oliveira mapeia o itinerário e acção de Michel Giacometti, dos anos sessenta a 1990, cujo cerne é constituído por gravações e edições de registos musicais, contextualizando-o e debruçando-se sobre o lugar ocupado pelo Alentejo na sua obra.

Em seguida, Paulo Ferreira da Costa atende aos problemas globais do Património Cultural Imaterial, analisando o seu regime de protecção legal, na tripla óptica do enquadramento, dos procedimentos e dos constrangimentos.

Depois das páginas escritas por estes autores, passamos para um texto muito diverso. Trata-se da transcrição editada de uma mesa-redonda, moderada



por Jorge Freitas Branco, em que participaram cantadores e ensaiadores de Cante, autarcas, decisores, uma jornalista, o público e os oradores das sessões anteriores. Em conversa informal e por vezes bem acesa, entrevistaram sucessivamente Jorge Freitas Branco, Luís Filipe Marcão, António Caixeiro, Serafim Silva, David Pereira, Luís Caixeiro, José Pedro Fernandes, Maria do Rosário Pestana, Maria Antónia Zacarias, Susana Mareco, Anabela Caeiro, Joaquina Margalha, José Pereira, Maria José Barriga, Pedro Mestre, Dulce Simões, Paulo Ferreira da Costa, e Ana Paula Amendoeira.

Muitos foram os tópicos debatidos na mesa-redonda, numa proximidade e troca de papéis entre os oradores sentados em “palco” e os oradores defronte sentados.

O moderador lança o debate, indagando as razões do envolvimento no Cante de cada um dos oradores. Quer das respostas a esta questão de partida quer da conversa posterior, percebe-se a existência de duas gerações no Cante: a geração mais antiga, que vem de um tempo marcado pelo trabalho na agricultura e pela sociabilidade em torno do vinho, e a geração mais nova, que agora tomou alargadamente o gosto ao Cante e o articula com projectos mais ou menos pontuais, utilizando as novas tecnologia de informação como meio de difusão.

Percorrem-se os trilhos do Cante ontem e hoje.

Os trajectos de cantadores como Pedro Mestre, David Pereira e António Caixeiro, que vivem do Cante, diferenciam-se dos do jovem Luís Caixeiro, que a tal almejaría, do jovem José Pedro Fernandes, e de cantadores mais velhos como Serafim Silva ou José Pereira.

Os cantadores mais jovens presentes exprimem o desejo de “viver do Cante”. Mas o que significa tal: Receber um cachê por cada espectáculo? Receber um subsídio de manutenção para os grupos e suas actividades assim como um *per diem* nas deslocações? Conseguir o reembolso de despesas necessárias à manutenção do grupo e à realização dos seus espectáculos? Ou ainda outra coisa? A expressão “viver do Cante” acaba por recobrir quer o desejo de ser cantador a tempo inteiro quer a vontade de, através do pagamento enquanto professor, ensaiador, *performer* de alguma das vozes ou participante em projectos, poder não ter de exercer outra profissão fora da música. Oradoras com mais idade, músicas, testemunham o mesmo problema na música clássica.

Vários participantes invocam os casos de sucesso financeiro de Tony Carreira e de Zé do Pipo, que são mais ou menos bem pagos, enquanto frequentemente os corais alentejanos apenas conseguem que as despesas lhes sejam reembolsadas.

Apesar do apoio das autarquias, generalizado, mais velhos e mais novos concordam que, sendo importante, não basta e que urge mudar a atitude do público que, neste momento, não parece disposto a pagar para ouvir grupos corais.

Debate-se a transmissão e o ensino do Cante, surgindo a ideia da existência de disciplinas de Cante alentejano na Universidade, à semelhança do que acontece com outros tipos de Canto. A internacionalização constitui uma meta.

Uma preocupação sobre um fenómeno actual perpassa o debate: a diferenciação entre grupos e projectos. E os novos problemas não ficam por aqui: Como tratar o Cancioneiro? Como resolver as questões dos direitos de autor? O individual e o colectivo, o privado e o público convocam-nos.

A relação passado/presente assim como uma certa visão da etnografia e da música atravessam as reflexões sobre qual deve ser o traje envergado pelos cantadores nas suas apresentações. Questão antiga, emerge com nova acuidade quando aparecem novos grupos, femininos, infantis, juvenis e alguns outros rejuvenescem. Mas também se levanta quando se pretende marcar a diferença de grupo para grupo.

No final do debate, ressurge a actualidade, reconhecido que foi o Cante Alentejano em 2014, pela UNESCO, como Património Cultural Imaterial da Humanidade, através da inscrição na sua Lista Representativa. Este “selo” pode ser mantido ou não, facto para o qual alerta o director do Museu Nacional de Etnologia, conhecedor dos processos da candidatura, ao notar que a profissionalização do Cante, por alguns desejada, poderá pôr em causa este emblema. Sob esta nuvem, alguns participantes questionam aspectos do processo de candidatura, escapando lamentos sobre o protagonismo de alguns mas comungando os presentes no júbilo pelo resultado final. E que fazer para a salvaguarda do Cante?

Uma mulher, jornalista, coloca uma última questão: há diferença entre o Cante dos homens e o Cante das mulheres? Tiveram de ser homens a responder.

E a fogueira, com todas as achas para ela lançadas, como então se disse, continuaria, se não fosse necessário enfrentar o calor da rua para ouvir o Cante da noite em Monsaraz... No fundo, todas estas intervenções orais, marcadas pela espontaneidade e pelo várias vezes assumido “amor pelo Cante”, cruzaram os tempos e possibilitaram entrever futuros possíveis.

Assim, a mesa-redonda e os capítulos escritos por Fernando Oliveira Baptista, Ema Pires e Daniel Rodrigues, Susana Mareco, Maria José Barriga, Maria do Rosário Pestana, Luísa Tiago de Oliveira, e Paulo Ferreira da Costa,

permitem uma abordagem multi-situada da questão da terra, da memória e do património que, hoje, se encontram numa encruzilhada.

A relação entre música e local é um tema recorrente desde os primórdios da Etnomusicologia, muito marcada nesses anos pela procura de culturas unitárias supostamente *naturais* e não tocadas pela civilização moderna ocidental. Este livro retoma essa relação, mas agora noutra perspectiva. As abordagens propostas afastam-se dessa visão essencialista ao enquadrar as práticas musicais locais em processos sociais mais vastos e ao enfatizar as interações, os mapas ideológicos, os fluxos e a pluralidade de protagonistas que se cruzam no Alentejo. Na verdade, as práticas em estudo neste livro, apesar de se firmarem no local e na interação face a face de pequena escala, alcançam grande sentido em geografias e redes de comunicação muito mais amplas, definidas no âmbito de movimentos sociais, culturais e políticos enquadrados em valores como a herança cultural, a ecologia ou o património cultural imaterial da humanidade.

A tripla dimensão do local referida por Arjun Appadurai – uma estrutura de sentimentos, uma propriedade da vida social e uma ideologia de comunidade situada –, enfatiza o facto de a produção da localidade se fazer tanto no sentido interno, como externo. Ora, nesta última dimensão – o sentido externo –, observam-se fluxos culturais que atravessam e reconfiguram *heranças* locais. Nas práticas musicais que constituem a *herança cultural* local, ou seja, os comportamentos incorporados e as tradições transmitidas localmente ao longo de gerações, ocorrem interações com esferas sociais mais amplas, tanto para expressar o transnacional que habita no local (frequentemente como metáfora do desenvolvimento e/ou progresso), como para reforçar a frágil expressão musical particular que resiste à cultura hegemónica global (como metáfora de continuidade, enraizamento e/ou diversidade). Relativamente ao primeiro caso, damos como exemplo os “mundos da música” (uma designação adaptada por Ruth Finnegan a partir do conceito “mundos da arte” proposto por Howard Becker), sistemas estabelecidos onde certas convenções interrelacionadas são tomadas como *naturais*<sup>1</sup>, ou seja, esferas de produção musical que atravessam geografias mantendo um conjunto de comportamentos, códigos e valores que permitem interna e externamente ser identificados como uma realidade própria, como acontece com as bandas filarmónicas, os

---

<sup>1</sup> Finnegan 2008.

grupos folclóricos ou os grupos corais polifónicos<sup>2</sup>. No que se refere ao segundo caso, damos como exemplo as tradições musicais que permitem construir alegorias em torno dos valores da Nação, da Ecologia ou do Património Imaterial da Humanidade. Também nestes casos, as intersecções entre o local e o global são agenciadas por pessoas (em grupos ou singulares) e não exclusivamente pelos mercados.

Num estudo recente, parafraseando Veit Erlmann, o etnomusicólogo Thomas Turino defendeu que “o pequeno é belo” e sustentou o real poder transformador de grupos e de pequenas organizações, face à monopolização e massificação da produção cultural visibilizada pelos *media* e operada pelos consórcios político-económicos à escala global.<sup>3</sup> Na sua perspectiva, cantar num grupo, integrar uma cooperativa de artesanato ou praticar agricultura biológica são pequenas acções que expandem oportunidades de participação qualificada e potenciam a transformação social. Ainda segundo Thomas Turino, quando articuladas em redes de simpatia, estas acções constituem uma tessitura referencial de visões de mundo alternativas, permitindo a realização de expectativas, a construção participada de lugares utópicos, a emergência de novas formações culturais. Esta interpretação de Turino enfatiza o potencial da acção criativa local – como a produção musical de pequena-escala –, na germinação e expansão de novas formações culturais para lá das ditadas pela hegemonia do cosmopolitismo capitalista.

Na nossa perspectiva, a participação é um procedimento chave neste processo. Os modelos hegemónicos de cultura impelem-nos a desvalorizar o potencial disruptivo dos contextos relacionais face a face de pequena escala e das práticas (*performances*) que comprometem *todos* os corpos presentes com um modo pré-determinado de participação. É essa participação na(s) performance(s) musical(is) que, na nossa perspectiva, confere poder e espaço de criatividade às pessoas singulares e trabalha dia após dia na transformação social. Nestes contextos face a face a participação individual ou colectiva é um campo turbulento de exposição ao Outro, mais do que um consensual espaço de apresentação pública. Estudar o local é, por isso, colocar uma lente sobre processos situados de construção e negociação de acordos e de imaginações sónicas individuais e colectivas, nomeadamente pela repetição periódica de práticas comuns e consequente reafirmação desses valores e significados.

---

2 Garnett 2009.

3 Turino 2008.

Este potencial da acção criativa local obriga-nos a repensar prioridades, a desconstruir a dominação supostamente *natural* que, na sociedade capitalista ocidental, o *trabalho* tem tido sobre o *lazer*. No domínio da música essa dicotomização legitimou os valores em que assenta a polarização profissional/ /amador ou sério/ligeiro.

Na nossa perspectiva, fazer música em contexto laboral ou de tempo livre é igualmente uma actividade criativa e de valor. Na escala do local, são os comportamentos musicais cultivados fora do âmbito laboral que mais dinâmicas trazem à vida social, construindo rituais, estruturando espaços e regulando tempos da vida social. O poder de práticas musicais comumente desclassificadas com a etiqueta “amadoras” exerce-se em espaços e tempos públicos e privados, promulgando a própria realidade social. Este argumento foi, aliás, sustentado por Ruth Finnegan num estudo sobre os “músicos ocultos” que desenvolvem actividade musical na cidade inglesa de Milton Keynes.<sup>4</sup> A autora sublinhou o facto de as designações “lazer” e “entretenimento” ocultarem o modo estruturado como estas práticas participam na vida *real* local. De facto, as práticas musicais locais não são só um reflexo de acordos socialmente construídos, como os refazem em tempo real, actualizando-os em contextos abertos a um largo espectro de possibilidades de participação face-a-face e potencialmente a *todos* os elementos da sociedade, como referimos atrás. Estes contextos locais da performance musical criam espaços relacionais de interlocução, onde *todos* podem estabelecer conexões, praticar a diferença e aprender a participar musicalmente na vida social.

Assim, a música, os sons humanamente organizados<sup>5</sup> e o som enquanto expressão cultural não podem ser reduzidos a um conjunto de artefactos cujo mérito se esgota na expressão de algum tipo de sublime. Afastando-nos dessa visão dissociadora, defendemos que a música e o som são *modos de germinação de novas coexistências* numa ecologia do indivíduo com a sociedade, do tempo com o espaço, do que se experienciou com o que se quer experienciar, das competências adquiridas com as possibilidades de criação, das contingências com as utopias e da razão com a ressonância.

Relativamente ao último vector – razão e ressonância – o nosso argumento sustenta-se no estudo de Veit Erlmann sobre os modos de ouvir que designa por auralidade. Nele, o autor explora dois conceitos enquadrados num

---

4 Finnegan 2008.

5 Blacking 1974.

binómio de opostos, de alteridade e incompatibilidades, que adquiriram no século XVII uma grande operacionalidade no pensamento ocidental: razão e ressonância. Segundo o autor, o primeiro foi entendido como reflexo, associado ao mecanismo do espelho e à disjunção entre sujeito e objecto<sup>6</sup>; já o segundo, a ressonância, relaciona-se com a conjunção entre sujeito e objecto, a simpatia, “o colapso da fronteira entre o que apreende e o que é percebido”<sup>7</sup>. Depois de uma extensa discussão sustentada em mais de três séculos de literatura, Erlmann revaloriza o papel do ouvir imerso na construção do conhecimento e defende a interdependência da razão e da ressonância. O interesse desta abordagem deve-se ainda ao léxico que substantiva a intersecção em análise: ressonância, eco, oscilação, som, sonoridade, audição, etc. Rejeitando ideias simplistas como a da suposta “profundidade” do ouvir, por oposição à correlativa “superficialidade” do ver, o autor defende que os modos de ouvir – em vez de serem apenas condicionados por – têm um papel efectivo na construção da cultura, do conhecimento e das nossas “visões” de mundo. Na sua perspectiva, a *essência humana* encontra-se na indeterminação entre razão e ressonância, na oscilação entre corpos que conhecem e mentes que sentem.<sup>8</sup>

O contributo de Erlmann reforça o modo como apostamos no estudo da música, da experiência musical no Alentejo: na oscilação entre o conhecimento dos processos que codificaram, deram sentido e textualizaram um determinado conjunto de sons como “música alentejana” e, por outro lado, a experiência de fazer música, de ouvir e ser ouvido no Alentejo.

A *terra*, as memórias e o património foram as coordenadas dos estudos apresentados na Conferência e agora publicados. Além de explorarem perspectivas construídas a partir de cada um dos conceitos singulares (da sua genealogia individual), os diferentes autores procuraram pensá-las em conectividade e interdependência, mergulhando nas práticas que as materializam e naturalizam, e auscultando nelas a ressonância de políticas, histórias e utopias *modernas* tecidas na geografia do Alentejo. Apesar de, nos dias de hoje, a produção de localidade ocorrer tanto em interações face a face (como acontecia em culturas tradicionais anteriores à cibercultura) como em interações digitais, este livro centra-se nas primeiras. Interessam-nos as práticas face a face que delimitam o microespaço público da praça, que justificam a activação de comportamentos

---

6 Erlmann 2010, 9.

7 *Ibidem*, 10.

8 *Ibidem*, 340.

e saberes-fazer incorporados por sucessivas gerações, criadoras de lugares de memória e de contextos de confiança. Nesse espaço relacional local, a “terra” é uma noção fundante, que adquire sentidos e operacionalidades particulares, que sintetizamos de seguida.

Na língua portuguesa, *terra* é um termo onde se misturam noções com sentidos comumente polarizados nos discursos *modernos* como local e global, lugar e planeta, origem e fim, natureza e cultura. Apesar do alcance polissémico, o termo manteve-se secular, resistindo como metáfora da nossa *natureza material* não tendo, ao que sabemos, equivalente na língua anglo-saxónica. O termo resistiu (i) à dissociação da esfera dos humanos relativamente à esfera dos não-humanos operada no paradigma científico-tecnológico desde o século XVII<sup>9</sup>, (ii) à utopia *moderna* da autonomia humana<sup>10</sup> e (iii) à consequente fractura epistemológica entre sujeito e Natureza. Esta assunção e pertença à *terra* – repetidamente evidenciada nos discursos sobre o local – inscreve as pessoas que fazem música dentro de um mesmo mundo e exige-lhes uma correlativa responsabilidade, a cada um e a todos. Ao evidenciar estes sentidos do termo, pretendemos enfatizar a complexidade de elementos em jogo em práticas musicais legitimadas pelo facto de “serem da terra”, neste caso, do Alentejo. Nos casos em estudo neste livro, fazer música e participar na construção dos sons constituem um modo comprometido onde razão e ressonância convergem numa totalidade integradora, num compromisso e conjugação dos indivíduos com a sociedade e com a *terra*, o Alentejo.

Finalmente, agradecemos a todas as vozes e mãos que construíram este livro, designadamente aos oradores das sessões, aos organizadores da Câmara Municipal de Reguengos de Monsaraz, aos fotógrafos, ao público, a Margarida Reis e Silva, que connosco editou a mesa-redonda bem como o livro, e à Estremoz Editora.

*Maria do Rosário Pestana  
Luísa Tiago de Oliveira*

---

<sup>9</sup> Descola 2016, 125.

<sup>10</sup> Hamilton 2016, 230.

## Bibliografia

- Appadurai, Arjun. 2004. *Dimensões Culturais da Globalização*. Lisboa: Teorema.
- Blacking, John. 1974. *How Musical is Man?* Seattle e Londres: University of Washington Press.
- Descola, Philippe. 2016. "How we Became Modern: a view from afar". In *Reset Modernity!*, editado por Bruno Latour, 121-128. Cambridge: The MIT Press.
- Erlmann, Veit. 2010. *Reason and Resonance: A History of Modern Aurality*. Nova Iorque: Zone Books.
- Finnegan, Ruth. 2008. *The Hidden Musicians Music-Making in an English Town*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Garnett, Lizz. 2009. *Choral Conducting and the Construction of Meaning: Gesture, Voice, Identity*. Surrey: Ashgate.
- Hamilton, Clive. 2016. "Reset Modernity: After Humanism". In *Reset Modernity!*, editado por Bruno Latour, 230-233. Cambridge: The MIT Press.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press.



# Alentejo.

## Terra, trabalho, património

*Fernando Oliveira Baptista*

Instituto Superior de Agronomia – Universidade de Lisboa

Os campos de trigo, a penosidade, as sociabilidades do trabalho agrícola nas ceifas e noutros labores, e a luta pela terra marcaram o século xx no Alentejo. Nas últimas décadas tudo se foi alterando.

### **1. Da *terra de pão* à propriedade ambiental**

O Alentejo já não é *terra de pão*. Este destino, que lhe fora há muito anunciado – “Alentejo, celeiro de Portugal algum dia”<sup>1</sup> – só foi plenamente cumprido na primeira metade do século xx. O protecționismo do trigo, desde as últimas décadas do século xix, favorecendo a utilização de adubos fosfatados, que adequavam os solos a este cereal, e o aumento da tracção animal promoveram um grande acréscimo da área trabalhada e da produção. Em meados da década de quarenta do século xx, o tema dos incultos, que desde o último quartel do século xix animara, de modo continuado, os debates sobre o futuro do país, perdera sentido: já não sobravam terras para alargar o cultivo. O trigo era então a principal cultura nos sistemas de produção agrícola.

---

<sup>1</sup> Soares de Barros 1789, citado por Santos 2003.

A consolidação do país do trigo – possível pelo protecționismo – contrariava as análises da Agronomia, de finais de oitocentos e das primeiras décadas de novecentos, que avaliavam as vantagens comparativas do país num contexto de “franco e livre comércio”. Um grande objectivo destes trabalhos era inferir ou, como Ferreira Lapa preferia, *deduzir* as implicações dos factores do meio na agricultura.

As análises indicavam que a vantagem se concentrava, sobretudo, nas lenhosas, arbóreas e arbustivas, e nas hortícolas. Sertório do Monte Pereira, um dos mais destacados agrónomos da época, declarava mesmo, em 1900, que “Portugal poderia abandonar, ou pelo menos restringir consideravelmente a cultura cerealífera, para alargar a exploração de plantas lenhosas”<sup>2</sup>. Face, no entanto, ao protecționismo, o mesmo autor, que interveio activamente na institucionalização desta política, justificava alguns anos mais tarde: “os interesses superiores da alimentação pública, do trabalho nacional e da valorização do solo impõem a continuação e mesmo o desenvolvimento das culturas cerealíferas”<sup>3</sup>.

Esta orientação consolidou interesses, moldou a cultura técnica e persistiu no tempo, sempre associada ao protecționismo dos cereais. Teve, no entanto, de se confrontar com as consequências do grande êxodo populacional – emigração e *ida* para as cidades: no Alentejo, de 1960 para 1970, a população activa agrícola diminuiu um terço. Os que ficaram puderam exigir melhores condições de trabalho e salários mais elevados. De 1960 para 1972, os salários foram multiplicados 3,3 vezes, enquanto os preços agrícolas no produtor tiveram acréscimos bem menores. O preço do trigo, na época o produto central da economia agrícola do Alentejo, apenas cresceu 20%. Paralelamente, no mesmo período, o custo da tracção animal duplicou, enquanto os tractores apenas subiram 34%. O gasóleo, as sementes seleccionadas, os adubos e os herbicidas também registaram incrementos de preço muito inferiores aos salários e à tracção animal.

Os sistemas de produção, até então assentes no trabalho manual e na tracção animal, tiveram de se adaptar ao novo contexto, intensificando o cultivo e utilizando a motomecanização. As unidades agrícolas que não reuniam condições que lhes permitissem capitalizar e intensificar (tipos de solo, dimensão, forma de exploração, apoio estatal) foram obrigadas a extensificar os sistemas

---

2 Pereira 1900.

3 Pereira 1908.

de produção (criação extensiva de gado, coutadas...), a reconverterem para floresta ou, mesmo, a abandonarem o cultivo.

Na primeira metade dos anos setenta, a retracção da área cultivada anualmente era já relevante, bem como o surgimento, de novo, de incultos.

Desde este período, passados os anos de transição para a democracia – que se vão referir noutra ponto –, e numa perspectiva de médio e longo prazo, as grandes tendências da evolução ocorrida foram modeladas pelas diferentes fases da Política Agrícola Comum (PAC), que se aplicou à agricultura portuguesa desde a adesão à União Europeia (UE), em 1986. Foram sobretudo marcantes os anos posteriores a 1992, em que se acentuou fortemente uma quebra do protecção agrícola da UE e se introduziu uma política de apoio ao rendimento dos agricultores (subsídios), largamente desligada do que produziam.

Da transformação que ocorreu podem reter-se três vertentes. Acentuou-se a utilização da motomecanização e de outros factores (adubos, herbicidas, fitofármacos, cuidados com a sanidade e a alimentação animal, espécies melhoradas) associados à intensificação dos sistemas de produção. As explorações agrícolas passaram a repartir-se entre as que visavam sobretudo a maximização de subsídios de apoio ao rendimento e as que procuravam competir no mercado. Nestas últimas, sobressai actualmente um núcleo de um forte e dinâmico capitalismo agrícola, em larga medida centrado nas produções que a Agronomia de há um século considerava vantajosas num contexto de “franco e livre comércio”, que agora tende a vigorar. Uma parte deste sector tem vindo a crescer associado ao regadio do Alqueva. Na economia da produção deste capitalismo, a tecnologia e o investimento sobrepõem-se à terra.

Diminuiu também a área agrícola trabalhada anualmente. As parcelas que agora ficam incultas têm, de qualquer modo, uma natureza bem diferente dos incultos que foram arroteados e postos em cultivo na primeira metade do último século. Então, eram uma fronteira agrícola a conquistar. Actualmente, são terra que sobra da produção.

O recuo da área foi sobretudo intenso em culturas que tinham crescido com o protecção. O trigo, em todo o país, é o caso mais esclarecedor. De 1925-29 a 1955-59, a área semeada anualmente aumentara quase 400 mil hectares; deste último período a 1970-73, baixou de 813 para 484 mil hectares; nas vésperas da adesão à UE, a área de trigo já diminuía para cerca de 200 mil hectares; no início da presente década, já não atingia 50 mil hectares. No Alentejo, a evolução foi similar: está distante a *terra de pão*.

Nas duas últimas décadas, acompanhando a procura urbana, foi-se também acentuando no espaço agro-florestal o desenvolvimento de actividades territoriais (caça, lazer, desporto, iniciativas ambientais...) que se afastam da utilização da terra para produção agrícola e que, simultaneamente, tendem mesmo a redefinir as fronteiras da propriedade agrícola. Na terra agrícola, a propriedade delimitava a apropriação do que nela se produzia. Para as actividades territoriais, o que está em causa é o consumo do próprio espaço e, portanto, é este que se apropria. Por isto, muitas terras, em que antes a fronteira coincidia com os contornos das searas, estão agora fechadas e cercadas.

Os campos do Alentejo estão hoje fragmentados. De um lado, uma agricultura muito intensiva, sobretudo capitalista, cuja produção depende mais da tecnologia e do investimento do que da terra. Muitas das suas explorações recorrem, com frequência – como a imprensa tem noticiado – a contingentes de trabalhadores imigrantes, importados sazonalmente, que são sobreexplorados, sujeitos a condições de vida muito deficientes ou mesmo miseráveis e a quem não são reconhecidos direitos sociais e de cidadania. Acresce ainda que, nalgumas unidades, os sistemas de produção praticados correm o risco de provocar danos ecológicos.

A outra face dos campos – o outro lado – são áreas cuja lógica económica de aproveitamento já não é a produção agrícola, seja por estarem incultas, seja por visarem principalmente a maximização de subsídios ou por serem um espaço de consumo dedicado a actividades territoriais. Para estas terras – que se vão referir como propriedade ambiental – quer-se, agora, uma nova alma, como paisagem e como património, ou seja, quer-se convertê-las numa mercadoria certificada, de modo que se favoreça a sua procura como espaço de consumo. Não faltam os folhetos e prospectos que enaltecem este objectivo que, por vezes, se exprime em formas mais elaboradas e ambiciosas. Apenas um exemplo. Está em curso uma candidatura do “Montado, uma paisagem cultural”, a uma certificação da UNESCO. Esta iniciativa recorda, de algum modo, a apreciação de R. Williams: “Raramente uma terra em que se trabalha é uma paisagem.”

Esta outra terra – a propriedade ambiental – tem, de qualquer modo, uma economia e implica uma dimensão social. Assim, em muitas zonas onde prevalece esta propriedade, assiste-se, com as cercas que limitam os contornos dos prédios fundiários, ao corte de caminhos, ao fecho de acessos a rios e riachos, ou seja, à apropriação privada de vias e recursos que são de toda a

comunidade. Estes são apenas dois exemplos de uma questão mais ampla: a relação da sociedade com o seu território.

É uma perspectiva abordada, desde há muito, por destacados reformadores agrários, como por exemplo George<sup>4</sup> e Pisani<sup>5</sup>, que, sem qualquer perspectiva radical, insistem em tornar o acesso à terra compatível com mais equidade, mais oportunidades para todos e com o sentimento de que esta é, para cada um, um espaço possível de acolhimento, mesmo que apenas simbólico ou efémero.

No plano da economia, a propriedade ambiental põe em evidência, de modo extremo, uma realidade que, de resto, é comum a toda a propriedade fundiária. Para além do que produz, dos serviços que presta e das construções e equipamentos instalados de que dispõe, a propriedade da terra traz ao seu titular outras vantagens, que se podem identificar e contabilizar. Assim, por exemplo, num estudo sobre a economia de propriedades agro-florestais da Andaluzia, os autores concluem que, em média, mais de metade do valor que os proprietários atribuem às suas terras provém de bens não comerciais. Os proprietários valorizavam também: a possibilidade de poder deixar a terra como herança; o desfrutar do lazer, da paisagem, da vida rural e de poder gerir; o prestígio e o valor sentimental.<sup>6</sup> Ou seja, estas são dimensões que também determinam a lógica económica dos proprietários e que têm de ser contabilizadas no cálculo do rendimento fundiário, na avaliação das rentabilidade e nos indicadores relativos à economia do território.

## 2. Do trabalho manual à motomecanização

Na década de cinquenta do século passado, a população activa agrícola teve a sua maior expressão. No Alentejo, predominavam largamente, nesta população, os trabalhadores agrícolas temporários, dos quais cerca de um terço eram mulheres. Era gente fustigada pelo desemprego e indefesa face aos interesses dos grandes agricultores e proprietários. Henrique de Barros, em 1934, referia-os como constituindo “a reserva de mão-de-obra onde os lavradores se abastecem quando os serviços das suas lavouras não podem ser executados

---

4 George 1985.

5 Pisani 1997.

6 Oviedo *et al.* 2015-2016.

apenas pelos criados”<sup>7</sup>. As mondas, as ceifas, as debulhas e a apanha da azeitona eram as principais tarefas para que eram contratados.

Além deles, que estavam no último degrau de uma escala hierárquica bem estabelecida, havia os trabalhadores permanentes que se ocupavam do enquadramento e da organização, do gado, da tracção animal e de outros trabalhos, em geral mais qualificados e especializados. Eram apenas cerca de um décimo do conjunto de todos os assalariados, ou seja, um contingente bem menor do que o dos temporários, a quem eram entregues tarefas que não exigiam competências ou capacidades específicas. Na avaliação de um grande lavrador-etnógrafo “o ganhão raso é simplesmente máquina de trabalho, para que só se exige robustez e um bocado de compreensão”<sup>8</sup>.

O panorama do trabalho agrícola, nestes anos, exige ainda mais duas referências: as unidades familiares – de proprietários, rendeiros ou seareiros – que constituíam cerca de um décimo da população activa agrícola, e os ranchos migratórios. Sobre estes, um estudo de 1956 estimava entre setenta a cem mil o número de pessoas que anualmente participavam em migrações internas temporárias com o objectivo de executar trabalhos agrícolas.<sup>9</sup> Uma grande parte destes migrantes iam das Beiras para a ceifa e a apanha de azeitona no Alentejo, onde eram recebidos com animosidade pelos trabalhadores temporários que os viam como gente que lhes vinha roubar o sustento.

Tanto para as famílias como para os ranchos e assalariados, o trabalho agrícola a que tinham de se submeter era, quase sempre, rude e penoso. Homens e mulheres encaravam-no como uma inevitabilidade, com que se conformavam e que tinham de sofrer para conseguir alguns meios de subsistência. Mas este trabalho, ingrato e desgastante, era também vivido com uma subjectividade que se exprimia tanto individual como colectivamente. Lopes Graça, nos anos cinquenta, assinalava esta dimensão a propósito da canção popular: “companheira de vida e de trabalho do povo português”. Explicitava ainda: “E para todas as fainas, e para todas as estações, e para todas as horas, lá tem a canção dolorida ou acre, estimulante ou resignada, que, no alvor da manhã, no pino do dia ou no crepúsculo do anoitecer, ecoa por devesas, vales e oiteiros, dizendo a secular comunhão ou a secular luta do homem com a terra.”<sup>10</sup>

---

7 Barros 1934, 111.

8 Picão 1983, 91.

9 Magalhães 1956.

10 Graça 1974, 16.

Este foi um mundo que o êxodo dos anos sessenta e a transformação tecnológica da agricultura, que se lhe associou, viriam a mudar. Em 1970, a população activa agrícola no Alentejo já tinha diminuído um terço relativamente a 1950. Nos assalariados, a quebra era superior a 40%. A vinda de ranchos migratórios tinha registado uma grande diminuição. O gado de trabalho também se reduzira. Em contrapartida, a motomecanização começava a impor-se: a percentagem do número de explorações agrícolas que utilizavam energia mecânica passou de 2% (em 1952) para 51% (1968); o número de tractores subiu de 1401 (1952) para 10 712 (1972); o número de ceifeiras-debulhadoras cresceu de 79 (1958) para 2317 (1973).

Nas décadas seguintes, estas tendências – da população agrícola, como do gado de trabalho e, em sentido inverso, da motomecanização, dos meios de produção químicos e do recurso a espécies melhoradas – mantiveram-se e associaram-se, até ao fim do século, a um persistente aumento da produção agrícola.

Em termos quantitativos, a consequência da aplicação do modelo químico-mecânico (motomecanização + meios químicos + espécies melhoradas) foi enorme: a diferença de produção por trabalhador, em unidades físicas, no caso dos cereais, entre um sistema assente no trabalho manual e um que utiliza o modelo químico-mecânico pode ser de 1 para 1000.

As consequências da passagem do trabalho manual e da tracção animal à motomecanização são, no entanto, mais amplas do que indiciam os aspectos quantitativos.

Sobre este tema e para Portugal, a propósito da cultura da vinha, dispõe-se de um excelente estudo<sup>11</sup> que evidencia as grandes transformações do trabalho associadas à motomecanização. Mostram-se, nomeadamente, os seus efeitos na divisão do trabalho, nas competências, no processo e nos agentes de subcontratação de equipamentos, e na feminização e desvalorização do trabalho manual. Explicita-se ainda a relevância das diferenças entre os contextos regionais – no caso, Oeste, Alentejo e Douro – e o modo como estas condicionaram as mudanças que ocorreram. Assinalam-se também consequências nas sociabilidades em torno do trabalho. Assim, refere-se que, na poda com tesouras pneumáticas, o barulho dos compressores impossibilitava a conversa entre as mulheres que executavam esta operação, contrariamente ao que ocorria na poda com tesoura manual. Este efeito era, de resto, desejado pelos patrões, dado que, como afirmam, ao não conversarem, tornam-se mais produtivas.

---

11 Canadas 1998.

A poda assistida mecanicamente é apenas um episódio de um tema mais vasto: com a transformação do trabalho foram desaparecendo os momentos rituais de sociabilidade que acompanhavam as malhas, as descamisadas do milho, a vindima e a pisa das uvas e muitos outros trabalhos agrícolas. “A ceifeira e a debulhadora, com o seu ruído mecânico, acabaram com os belos corais com que se acompanhavam estes trabalhos feitos à mão.”<sup>12</sup> Desfizeram-se sociabilidades, mas os que sofreram a penosidade da ceifa, do trabalho junto das debulhadoras e das enfardadeiras fixas, da violência das vindimas e da monda dos arrozais ou o esforço desmesurado da surribe e cava da vinha, não lamentaram a transformação do trabalho agrícola.

Foi um mundo que declinou. As alfaias e equipamentos do trabalho manual e da tracção animal saíram dos campos agrícolas. Os saberes tradicionais que os fabricavam e as artes dos “belos corais” tiveram idêntico destino, mas alguns encontraram espaços onde puderam ir persistindo devido a renovadas sociabilidades e a teimosias locais.

Estas heranças de um passado recente começaram a ter um novo caminho quando vilas e aldeias foram confrontadas com uma crescente procura exterior que pretende reencontrar o *velho rural*, que é assim necessário reinventar para satisfazer estes *novos* consumidores e melhorar a economia local. É neste percurso que emerge o actual movimento de patrimonialização. Por um lado, dá uma nova vida ao que se toma como património, favorecendo a sua conservação e transmissão. Por outro, legitima a sua aceitação como produto credível para os consumidores do *velho rural*. É, assim, que alfaias e equipamentos, saberes tradicionais e artes dos “belos corais” mudaram de *natureza* e se estão a converter em património.

### ***3. Terra de trabalho, terra de promessa***<sup>13</sup>

A luta pela terra começou com a República: “Depois de 5 de Outubro de 1910, tudo principiou.”<sup>14</sup> De facto, após a proclamação do novo regime político iniciaram-se lutas e greves de trabalhadores rurais, que se estenderam por todo o Alentejo. Este movimento teve a sua maior expressão em Janeiro de

---

<sup>12</sup> Ribeiro 1991.

<sup>13</sup> Neste ponto retomam-se textos de Radich e Baptista (2012 e 2014) e de Baptista (1993 e 2010).

<sup>14</sup> Pereira 1982.



1912, depois declinou e apenas no início de 1916 voltou a ganhar relevo.

Um factor que contribuiu para a coincidência entre a proclamação da República e o início do movimento dos trabalhadores rurais foi, sem dúvida, a esperança que esta suscitou. Brito Camacho, alentejano e ministro do Fomento no primeiro governo depois de Outubro de 1910, evidenciou-o, a propósito dos trabalhadores rurais:

“A proclamação da República deu a esses pobres diabos a consciência de serem verdadeiramente pessoas, até ali tendo sido tratados como se fossem bestas [...], e [...] no desvairamento de uma embriaguez forte, no estonteamento dum felicidade que não lhes permitia a visão real das coisas, ergueram-se a formular reclamações e protestos, tão seguros de que poderiam ter tudo quanto pediam.”<sup>15</sup>

As lutas dos trabalhadores rurais tiveram sobretudo motivações laborais (emprego, salário, horário, condições de trabalho). Os objectivos, mesmo quando atingidos no imediato, vieram depois, com frequência, a erodir-se, dada a oposição das autoridades republicanas e dos grandes proprietários. Alterar a relação dos trabalhadores com a terra aparecia, na voz dos sindicatos rurais e de alguns militantes e partidos políticos, como a possibilidade de alterar, de facto, as condições de vida e de trabalho dos rurais. Estes deveriam ter o direito de trabalhar e de poder viver decentemente desse trabalho. A terra era a única realidade que aparecia como podendo satisfazer estes objectivos, fosse pelo Estado obrigar os proprietários a assegurarem trabalho e salário, fosse por os trabalhadores se apropriarem da terra.

Estes objectivos e anseios mantiveram-se no seio dos trabalhadores mesmo depois da consolidação do Estado Novo, embora em condições bem mais difíceis.

Os grandes latifundiários, então como antes, cultivavam as melhores terras por conta própria com recurso a trabalho assalariado, e entregavam as de pior qualidade a seareiros, para a cultura do trigo. O latifúndio estava no centro da vida agrícola, controlando o acesso à terra e ao mercado de trabalho.

A maior parte da população estava assim dependente dos latifúndios que, com a conivência das autoridades administrativas e das polícias – muito fortalecida com o Estado Novo – governavam a vida dos montes e aldeias, numa

---

15 Citado por Pereira 1982.

época em que quase não havia alternativas ao jornal ganho na agricultura ou ao acesso ao cultivo de uma pequena parcela. As grandes herdades afogavam ainda as aldeias com os seus cultivos, em particular o trigo, trazendo as searas até aos logradouros dos povoados. Fechavam também, com frequência, caminhos e o acesso aos rios e ribeiros. Esta ordem dos latifúndios, apoiada na repressão policial de qualquer reclamação ou protesto, estendia-se também ao espaço social das vilas e aldeias. As populações viviam, numa formulação de Michel Drain, em espaços coercivos impostos pelo latifúndio.<sup>16</sup>

Por seu turno, e como já se referiu, os trabalhadores eram então fustigados pelo desemprego, sujeitos a aviltantes condições de trabalho e de vida e, com frequência, submetidos à mais cruel servidão. A este propósito é esclarecedora uma apreciação de um estudo dedicado ao relacionamento, na primeira metade do século xx, no Alentejo, entre um *senhor* e uma *criada*: “Convenhamos, pois, que para muitas mulheres de condição humilde o Alentejo era, na concepção conradiana, um verdadeiro ‘coração das trevas.’”<sup>17</sup>

Neste contexto, embora em condições mais difíceis depois do derrube da República, a revolta e as lutas dos trabalhadores iam persistindo. A década de quarenta, em especial os anos 1943-45, foi mesmo marcada por grandes movimentações e greves dos assalariados do Alentejo.

Persistia, também, a resistência contida de que não faltam testemunhos, nomeadamente, de técnicos agrários que trabalhavam nas vilas e aldeias do Sul. Assim, por exemplo, Vaz Pinto, depois de salientar a gravidade do desemprego e das condições de vida da população rural, afirmava: “Como consequência destes factos gerou-se um estado psicológico que encontro espalhado na gente simples do campo, o da revolta, não já contra o patrão, a sociedade ou o Estado, mas contra a própria pessoa de Deus, que permite tanta injustiça e miséria – ora isto é muito grave para uma sociedade que quer viver.”<sup>18</sup>

A situação dos trabalhadores agrícolas só veio a alterar-se com o grande êxodo dos anos sessenta. A repressão policial mantinha-se, mas a emigração e as oportunidades de trabalho na zona Lisboa-Setúbal tornaram mais aberto o horizonte dos trabalhadores, que partiram em grande número. Também declinaram os ranchos migratórios que vinham das regiões da agricultura familiar, onde a emigração também devastou as aldeias. Neste contexto, como já antes se notou, impôs-se a motomecanização, o desemprego diminuiu e os

---

16 Drain 1980.

17 Morais 2003, 19.

18 Pinto 1943.

trabalhadores eventuais puderam exigir e lutar por salários mais elevados e melhores condições de trabalho. As grandes greves que percorreram o Alentejo em 1962 assinalaram esta nova fase, em que a defesa de um emprego aparecia como a alternativa local para a possibilidade de sair para Lisboa ou para a França e Alemanha.

A primeira metade da década de setenta foi um período de ruptura. A crise petrolífera abalou as economias ocidentais e tanto o fluxo emigratório como a possibilidade de encontrar trabalho no país diminuíram. Em 1974, o Estado Novo foi derrubado, e o fim das guerras coloniais fez regressar aos mercados de trabalho largos milhares de trabalhadores. Paralelamente, os grandes empresários e proprietários, um dos grandes pilares e beneficiários do regime deposto, retraíram-se tanto em relação à terra que exploravam como à que entregavam de arrendamento. Desenhou-se assim uma situação em que se acentuou a pressão sobre a terra, a possibilidade de sair tornou-se menos aberta e o espectro do desemprego ganhou de novo contornos mais marcados.

Com a queda da Ditadura, a questão da terra, reprimida desde a República e central na identidade social dos trabalhadores, foi proclamada com vigor no confronto social que, nos anos 1974-75, se desequilibrou, no Alentejo, a favor dos trabalhadores agrícolas temporários. Estes eram, de um modo geral, trabalhadores que sempre tinham sido arredados da gestão e organização do processo produtivo. A sua esperança possível era um emprego e um salário permanentes e não tornarem-se pequenos agricultores, o que aliás aparecia condenado pela evolução tecnológica da agricultura alentejana e pelo modelo económico-social que emergia com nitidez da ideologia das organizações e dos movimentos sociais dos assalariados temporários. Quando estes, em 1975, desencadearam o movimento de ocupação de terras, se organizaram em unidades colectivas de produção e cooperativas agrícolas de produção, concretizando a Reforma Agrária, cumpriam a sua ideologia e conquistavam um emprego; a terra aparecia-lhes como a possibilidade de alcançar este último objectivo. A *terra de trabalho* era agora, para retomar a expressão de Mário de Castro<sup>19</sup>, a *terra de promessa*.

---

19 Mário de Castro (1901-1976) foi advogado e um destacado opositor do Estado Novo. Natural de Avis, publicou em 1933, dedicada ao *seu* Alentejo, uma proposta de intervenção na estrutura fundiária norteada por “conceitos de larga inspiração humanitária e cristã” (Barros 1954, 435). Sobre a vida e o percurso de Mário de Castro ver o conjunto de cinco artigos que Victor de Sá publicou, em Dezembro de 1985, no jornal *Diário de Lisboa*.

Nas unidades colectivas e nas cooperativas agrícolas de produção, os trabalhadores encontraram um salário assegurado. Percursos marcados pela incerteza e, em muitos casos, também pela errância, enraizavam, pela primeira vez, nas suas aldeias, nos seus montes, nos lugares onde os homens e as mulheres da Reforma Agrária se sentiam pertencer e onde agora tinham um emprego certo, que lhes permitia aumentar o rendimento disponível, melhorar os cuidados de saúde, investir mais na educação dos filhos e beneficiar as casas. Alterou-se também o regime de trabalho. Passaram a um horário de 45 horas, que deixava livres o domingo e a tarde de sábado, e tiveram ainda o direito aos feriados, a férias pagas e às regalias da previdência social. Começou também a haver transporte assegurado do local de residência para o de trabalho.

Mudaram-se igualmente as aldeias e os montes. A saída dos grandes proprietários, e dos que lhes eram afectos, das instituições locais (juntas de freguesia, cooperativas, grémios, casas do povo, sociedades recreativas), o apagamento das polícias e o posicionamento que então tinham os militares abalaram a ordem local que vinha do Estado Novo. As ocupações de terras e a constituição das unidades colectivas e das cooperativas definiram os novos contornos do espaço social que as primeiras eleições para as autarquias, em 1976, vieram a consagrar e a legitimar.

As aldeias deixaram de ser espaços cerrados pela grande propriedade, para recorrer à expressão de Orlando Ribeiro. Retomaram-se estradas e caminhos tradicionais que os grandes domínios haviam fechado arbitrariamente. Abriram-se logradouros, fez-se recuar o limite dos campos cultivados e alargaram-se assim as áreas onde as gentes viviam o quotidiano. Simultaneamente, as populações apropriaram-se do espaço das suas aldeias: alteraram nomes de ruas e de largos, passaram a circular neles sem receios e inauguraram novos monumentos nas praças centrais.

A Reforma Agrária e a democratização das autarquias conheceram, ao nível local, episódios e acontecimentos diversos, mas os grandes traços apresentados traduzem o essencial do caminho percorrido pela sociedade rural em que a cidadania só chegou para a grande maioria da população quando a Reforma Agrária derrubou o poder dos grandes domínios fundiários.

Nestes anos, o Alentejo foi a *terra de trabalho* dos assalariados e a agricultura constituiu o cerne de um processo regional de desenvolvimento que incluía a grande maioria da população rural.

A contra-Reforma Agrária, iniciada no final de 1977, e, posteriormente, a adesão à União Europeia viriam a desenhar o panorama agrícola actual do Alentejo que já foi brevemente traçado no primeiro ponto deste texto.

Esta transformação económica não abalou, no entanto, os direitos no trabalho, o apoio social e a cidadania que os trabalhadores agrícolas do Alentejo tinham conquistado com a Reforma Agrária, mas acompanhou o declínio da luta pela terra. Diminuiu o peso social e económico da agricultura. Retraiu-se o emprego agrícola mas também se reduziu o número de assalariados. Muitos saíram para outros trabalhos e lugares, outros envelheceram e reformaram-se.

A transformação da questão social da terra ocorreu, de modo similar, noutras regiões da Europa do Sul em que havia um forte contingente de assalariados na agricultura. De facto, no Sul de Itália, na Andaluzia e na Estremadura (espanhola), verificou-se também este processo, embora com ritmos diferentes e com episódios distintos. No Alentejo, foi o termo de um longo itinerário: os combates contra a fome e a miséria; as lutas por melhores condições de vida e de trabalho, nos anos sessenta; a conquista da terra, para se conseguir trabalho e salário dignos; a violência e a destruição impostas pela contra-Reforma Agrária.

No Alentejo, para os trabalhadores agrícolas, a terra deixou de ser um pólo de conflitualidade. Paralelamente, o grande capitalismo agrícola vem utilizando imigrantes sazonais vindos de outros países, cuja presença é muito relevante, mas com uma grande invisibilidade social e sem condições para qualquer reivindicação.

O Alentejo já não é *terra de pão*. Esta veio a repartir-se entre as áreas onde se fortalece um intensivo capitalismo agrícola, que não cultiva trigo, e a parte – antes referida como propriedade ambiental – que se vai convertendo em paisagem e património, como roupagens que favorecem a resposta a *novas* procuras urbanas. Foi também este o destino que vieram a cumprir as alfaias, equipamentos, saberes e artes corais dos anos em que os assalariados lutavam pela sua *terra de trabalho*. Entretanto, este objectivo esbateu-se, acompanhando o declínio da questão social da terra. Paralelamente, começaram a emergir novos desacertos e debates em torno da terra, centrados nas dimensões social e económica da propriedade ambiental. Na agricultura capitalista, além dos riscos ecológicos, agrava-se a realidade do trabalho imigrante.

Contrariamente ao romance, tudo mudou, e nada ficou na mesma. Mas tudo se mantém ainda longe do voto de Mário de Castro, que esperava ver um

dia o *seu* Alentejo “servir de esteio ao advento de uma civilização mais elevada, ou, o que tanto monta, a uma sociedade mais justa, mais culta e mais fraterna”.

## Bibliografia

- Aviliez, Francisco. 2015. *A agricultura portuguesa*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Baptista, Fernando Oliveira. 2010. *Alentejo: a questão da terra*. Castro Verde: 100Luz.
- Baptista, Fernando Oliveira. 1993. *Agricultura, espaço e sociedade rural*. Coimbra: Fora do Texto.
- Barros, Afonso. 1986. *Do latifundismo à reforma agrária. O caso de uma freguesia do Baixo Alentejo*. Oeiras: Centro de Estudos de Economia Agrária.
- Barros, Henrique. 1934. *Inquérito à freguesia de Cuba*. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa.
- Barros, Henrique. 1954. *Economia Agrária, VOLUME III*. Lisboa: Livraria Sá da Costa.
- Basto, E. A. Lima, António de Faria e Silva e Carlos Silva. 2012. *Inquérito à habitação rural, VOLUME III. A habitação rural nas províncias da Estremadura, Ribatejo e Baixo Alentejo*, introdução e organização de Fernando Oliveira Baptista, João Castro Caldas e Mária Carlos Radich. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Canadas, Maria João. 1998. *Trabalho, território e tecnologia: transformação e situação actual na viticultura*. Lisboa: Instituto Superior de Agronomia.
- Carvalho, Lino. 2004. *Reforma Agrária. Da utopia à realidade*. Porto: Campo das Letras.
- Castro, Mário. 1933. *Alentejo, terra de promessa. Linha geral de um pensamento agrário*. Lisboa: sem editor.
- Drain, Michel. 1980. “Le latifundium en Espagne et au Portugal”. In *A agricultura latifundiária na Península Ibérica*, editado por Afonso de Barros, 439-454. Oeiras: Centro de Estudos de Economia Agrária.
- Feio, Mariano. 1983. *Le Bas Alentejo et l’Algarve*. Évora: Universidade de Évora. 1.ª edição – 1949.
- Fonseca, Helder. 1996. *O Alentejo no século XIX. Economia e atitudes económicas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- George, Henry. 1985. *Progreso y miseria*. Madrid: Instituto de Estudios Agrarios, Pesqueros Y Alimentarios. 1.ª edição, em língua inglesa – 1879.
- Graça, Fernando Lopes. 1974. *A canção popular portuguesa*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Magalhães, José. 1956. *Os ranchos migratórios em Portugal*. Lisboa: Instituto Superior de Agronomia.
- Martins, José, e Miguel Pereira. 2014. “Conservação do solo – principais ameaças”. In *Boas práticas no olival e no lagar*, coordenado por Pedro Jordão, 56-69. [Oeiras]: INIAV.
- Mazoyer, Marcel, e Laurence Roudart. 2001. *História das agriculturas do mundo*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Morais, J. A. 2003. *Senhores e servas. Um estudo de antropologia social no Alentejo da primeira metade do século XX*. Porto: Edições Afrontamento.
- Novais, Ana. 2005. *Lucro, renda, património e risco nas casas agrícolas do Alentejo no final do século XIX. A Casa de Ficalho*. Lisboa: Instituto Superior de Agronomia.

- Oviedo, José, Pablo Campos e Alejandro Caparrós. 2015-2016. *Valoración de servicios ambientales privados de propietarios de fincas agroforestales de Andalucía, Memorias científicas de RECAMAN*, volume 4, Memoria 4.1. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Pereira, José Pacheco. 1982. *Conflitos sociais nos campos do Sul de Portugal*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Pereira, Sertório. 1900. “Les céréales”. In *Le Portugal au point de vue agricole*, editado por B. C. Cincinnato da Costa e D. Luiz de Castro, 565-607. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Pereira, Sertório. 1908. “A produção agrícola”. In *Notas sobre Portugal*, 103-136. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Picão, José. 1983. *Através dos campos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Pinto, Armando Sevinate, Francisco Xavier Miranda de Avillez e Luís de Albuquerque. 1984. *A agricultura portuguesa no período 1950-1980*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Pinto, José Vaz. 1938. *A agricultura no concelho da Vidigueira*. Lisboa: Instituto Superior de Agronomia.
- Pisani, Edgard. 1977. *Utopie foncière*. Paris: Gallimard.
- Radich, Maria Carlos. 2006. “Meio físico e agricultura – uma questão oitocentista” *Ler História*, 50: 109-130.
- Radich, Maria Carlos e Fernando Oliveira Baptista. 2014. “Reforma agrária”. In *Dicionário de História da I República e do Republicanismo*, volume III. 490-502. Lisboa: Assembleia da República.
- Radich, Maria Carlos e Fernando Oliveira Baptista. 2012. “Os anos do Inquérito à habitação rural”. In *Inquérito à habitação rural*, volume 3. *A habitação rural nas províncias da Estremadura, Ribatejo, Alto Alentejo e Baixo Alentejo*, da autoria de E. A. Lima Basto, António de Faria e Silva e Carlos Silva, introdução e organização de Fernando Oliveira Baptista, João Castro Caldas e Mária Carlos Radich. 31-56. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Reis, Jaime. 1993. *O atraso económico português 1850-1930*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Reis, Pedro, Inocêncio Seita Coelho e David Machado (coordenação). 2016. *Olival tradicional: contextos, realidades e sustentabilidade*. Serpa: Rota do Guadiana.
- Ribeiro, Orlando. 1991. *Opúsculos geográficos*, volume IV, *O mundo rural*. Lisboa: Fundação Gulbenkian.
- Sá, Victor. 1985. Artigos sobre Mário de Castro publicados no *Diário de Lisboa* em 24, 26, 27, 28 e 30 de Dezembro de 1985.
- Santos, Rui. 2003. *Sociogénese do latifundismo moderno. Mercados, crises e mudança social na região de Évora, séculos XVII a XIX*. Lisboa: Banco de Portugal.
- Saraiva, Clara. 2003. “Aldeia da Luz: entre dois solstícios, a etnografia das continuidades e mudanças”, *Etnográfica*, volume VII, 1: 105-130.
- Simões, Francisco, José Augusto dos Santos Varela e João Augusto Mendes Espada. 1959. *Causas fundamentais do desemprego rural no Alentejo*. Lisboa: Junta de Colonização Interna.
- Soeiro, José. 2013. *Reforma Agrária. A Revolução no Alentejo*. Lisboa: Página a página.
- Torres, Cláudio. 2011. *O Alentejo agrícola. Um pouco de história*. Porto: Edições Afrontamento.
- Wateau, Fabienne. 2014. “Querem fazer um mar...”. *Ensaio sobre a barragem de Alqueva e a aldeia submersa da Luz*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Williams, Raymond. 1973. *The country and the city*. Londres: Chatto & Windus.





# Montras panorâmicas: práticas culturais e usos do espaço em repertórios de Cante Alentejano

*Emma Pires*

Departamento de Sociologia/Universidade de Évora IHC-CEHFCi  
Universidade de Brasília (PPGAS-DAN-UnB)

*Daniel Rodrigues*

Departamento de Sociologia/Universidade de Évora

## 1. Introdução

Este texto explora relações entre usos da ruralidade, práticas musicais e dinâmicas sociais numa freguesia rural do Baixo Alentejo. Na contemporaneidade, assistimos a uma procura de adiamento da falência progressiva do espaço rural, através de estratégias de conservação e preservação das suas práticas culturais. As mudanças que a modernidade impôs ao espaço rural implementaram de forma progressiva um processo de desruralização, que trouxe às populações do Alentejo a necessidade de recorrer a processos migratórios, deixando a região com graves problemas de despovoamento. Segundo Fernando Oliveira Baptista, “o uso do espaço deixou de ser hegemônico pela agricultura. Sobram hoje terras, que já não são incultos à espera de ser cultivados, mas espaço

abandonado pela agricultura”<sup>1</sup>. Esta falência progressiva do espaço rural abriu portas a novos investimentos do poder central e local, que têm como objectivo a conservação e patrimonialização das práticas que envolvem a tradição, a identidade e a cultura local, numa procura pela revitalização do espaço rural, tendo como meta o desenvolvimento local.

É neste sentido que o presente trabalho procura compreender os usos do espaço rural e as suas reconfigurações contemporâneas, através da análise dos repertórios de Cante Alentejano<sup>2</sup>, onde se encontram representações quotidianas do espaço rural que questionam e põem em causa as suas apropriações contemporâneas. Deste modo, o trabalho alicerça-se metodologicamente numa etnografia em Santo Aleixo da Restauração<sup>3</sup>, onde temos vindo a registar o quotidiano do Cante Alentejano, de modo que compreendamos a dualidade existente entre a sua prática quotidiana e a patrimonialização. 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 semidirectivas, que posteriormente foram transcritas e submetidas a procedimentos metodológicos de análise de conteúdo.

## 2. Contexto

Em Santo Aleixo da Restauração, a prática espontânea do Cante não é identificável no tempo, pois não existem registos que nos permitam precisar os primórdios desta prática, que conta com oitenta e dois anos de manifestação formal, supondo-se portanto que seja uma actividade com muitos anos de existência neste contexto. Nas primeiras décadas do século xx, esta prática

---

1 Baptista 2013, 27.

2 “[...] o Cante, conjunto de maneiras de cantar melismáticas a capella (sem instrumentos) cuja estrutura melódica e harmónica assenta na sua poesia, na atribuição de diferentes papéis aos cantadores, na excelência vocal e liberdade dos solistas que constituem os grupos de cantadores, e que o tornam diferente das demais formas culturais musicais que com ele convivem” (Cabeça e Santos 2013, 5).

3 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. É a freguesia mais distante da sua sede de concelho (cerca de 27 km) e mais próxima da fronteira espanhola (0,4 km).

cultural viveu no seio do trabalho agrícola o seu primeiro impulso, onde a sazonalidade e o tipo de campanha determinavam os seus protagonistas.

O Cante era condicionado pela divisão sexual do trabalho e pela gestão latifundiária do mesmo. Em campanhas como a ceifa e a azeitona, o Cante assumia contornos de prática mista, pois os ranchos, compostos por homens e mulheres, entoavam modas nas deslocações casa-trabalho, trabalho-casa, durante a jornada de trabalho, nas pausas de descanso e, por vezes, quando o trabalho exigia deslocação para as herdades distantes da aldeia e os trabalhadores pernoitavam nos montes. Ana Marques da Silva foi recrutada, entre as décadas de cinquenta e setenta do século xx, como trabalhadora assalariada para a colheita da azeitona na Herdade dos Machados (dista 6 km da cidade de Moura), tendo esta que migrar sazonalmente durante o período de duração da colheita e pernoitar nas casas dispersas da herdade. No decorrer da colheita da azeitona, os trabalhadores regressavam ao cair da noite aos espaços de pernoita, e recorriam ao Cante enquanto prática de lazer, criando espaços de baile onde o convívio entre pares era permitido. Ana Marques da Silva recorda esses espaços de convívio criados entre os trabalhadores: “E chegávamos à noite, mesmo nas azeitonadas, um tocava flauta e os outros bailavam todos [...] Era tudo ‘balhos’ assim de Cante.”<sup>4</sup>

Em campanhas como a lavoura dos solos ou a monda, a prática do Cante era exclusivamente masculina ou feminina, estando a prática mista condicionada por esta divisão sexual do trabalho.

Como nos relembra Renato Miguel do Carmo: “[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”<sup>5</sup>

Até ao final da década de cinquenta do século xx, a sazonalidade do trabalho em Santo Aleixo da Restauração garantia empregabilidade intermitente dos seus habitantes durante a quase totalidade do ano. Na aldeia, o trabalho escasseava entre o final de Abril e o final do mês de Maio, período a que correspondia o crescimento da sementeira do cereal. Durante os períodos de desemprego, os trabalhadores ocupavam o espaço público da aldeia de forma diferenciada, o que condicionava directamente a prática espontânea do Cante. Em Santo Aleixo, como em muitas outras localidades, a taberna assumia-se

---

4 Entrevista a Ana Marques Silva, Santo Aleixo da Restauração, 22/04/2015.

5 Carmo 2007, 812.

enquanto espaço de sociabilidades masculinas, interdita à mulher por questões de divisão social do espaço, e de códigos culturais como a honra. Era no espaço da taberna que os homens praticavam o Cante de forma espontânea e regular, ficando assim a mulher privada da sua prática. Quando não trabalhava nos campos, a mulher permanecia maioritariamente no espaço da casa e ficava responsável por uma gestão quotidiana, que envolvia deslocações à mercearia, às fontes para trazer água potável, e à ribeira para realizar a lavagem da roupa. Para além destas deslocações, a mulher apenas frequentava a igreja e, quando procurava alguma interação social, esta era feita ou entre portas, ou entre a vizinhança. Alvo de grande controlo social, a mulher apenas interagia com o homem acompanhada da mãe (ou alguém em sua substituição), em festividades familiares (casamentos, baptizados, Natal e Páscoa), festividades locais (Festa da Tomina e Festa de Santo António) e nos bailes, espaço onde o Cante se assumia enquanto prática de lazer, de forma espontânea e ao despique entre os participantes. Como refere Ana Maria Chouriço (trabalhadora assalariada entre a década de cinquenta e a década de setenta do século xx), a mulher era alvo de condicionalismos sócioespaciais à prática do Cante: “Em casa cantávamos nós sozinhas, onde cantavam todas juntas antes de fazermos os grupos era nos trabalhos. Por as festas, por um baptizado, por um casamento, uma coisa assim... fazia-se isso tudo.”<sup>6</sup>

Para além do espaço de interação dos bailes, a mulher apenas praticava o Cante no espaço da casa em homofonia, em polifonia com os restantes elementos da família (nas festividades ou durante o serão) e nos trabalhos, onde cantava em ranchos femininos ou mistos, dependendo sempre do tipo de campanha.

### **3. Do Estado Novo aos nossos dias**

Conforme apontado por nós num outro lugar<sup>7</sup>, a ruralidade era central como paleta discursiva da odisseia propagandística de consolidação do Estado Novo. Durante o Regime do Estado Novo (1933-1974), o Cante em Santo Aleixo viveu um período de transição para uma prática regulada formalmente pelas instituições do Regime. Em 1934, foi fundado o Grupo Coral de Santo

---

<sup>6</sup> Entrevista a Ana Maria Chouriço, Santo Aleixo da Restauração, 21/04/2015.

<sup>7</sup> Pires 2003.

Aleixo, o primeiro grupo coral da aldeia. Este grupo coral apenas continha elementos masculinos, os quais, na sua totalidade, pertenciam ao grupo profissional dos trabalhadores rurais. A fundação do grupo dá início a uma fase marcada pela gestão masculina da prática do Cante e sustentada pela instrumentalização do Regime Salazarista, que a divulga exclusivamente como prática masculina.

O Regime Salazarista apostou na ruralidade como virtude e na terra como fonte de vida, tendo reforçado o sistema latifundiário de posse da terra e de gestão do trabalho. Os trabalhadores de Santo Aleixo continuaram a depender do trabalho assalariado como fonte de sustento e praticamente dentro dos mesmos contornos vividos no período anterior ao Regime. Assim sendo, homens, mulheres e crianças trabalhavam nas mesmas campanhas, de acordo com a sua sazonalidade e divisão sexual do trabalho. A dependência do trabalho agrícola continuou a possibilitar a prática espontânea do Cante para ambos os géneros, estando esta apenas dependente do tipo de campanha, que influenciava a composição do rancho de trabalhadores, podendo este ser misto, masculino ou feminino.

A permissão do trabalho infantil e o não reconhecimento da infância e dos seus direitos gerou na população de Santo Aleixo um elevado nível de analfabetismo. Em 1940, das 3013 pessoas que constituíam a população residente<sup>8</sup> de Santo Aleixo da Restauração, 2496 eram analfabetas, o que representava uma preocupante taxa de analfabetismo de 82,84%. O espaço da socialização escolar continuada ficaria praticamente disponível apenas para as famílias mais abastadas, cabendo às restantes crianças ajudar os pais através do trabalho infantil. Esse factor criaria uma realidade marcada pelo binómio trabalho-infância, onde ambos os campos se interligam e dão origem a jogos, brincadeiras e aprendizagens em contexto de trabalho. Como refere Joaquina Neves (trabalhadora assalariada entre a década de cinquenta e sessenta do século xx), nas pausas de descanso: “Jogava-se à china, fazia-se meia. As mulheres assim mais de idade levavam a meia, a gente, as novas, jogávamos à china, fazíamos brincadeira, judiávamos umas com as outras, era tudo assim.”<sup>9</sup>

Por vezes, algumas dessas brincadeiras eram representações e recriações do quotidiano dos adultos, de que é exemplo o contrabando, um comportamento

8 De acordo a categorização utilizada pelo INE para a Instrução, no recenseamento geral da população de 1940, a Taxa de Analfabetismo foi calculada de acordo com a seguinte fórmula: T. Analfabetismo (%) = (População que não sabe ler/População Residente) x 100.

9 Entrevista a Joaquina Neves, Santo Aleixo da Restauração, 23/04/2015.

tomado como desviante pelos poderes regulatórios do Estado e que se assumia como alternativa às crises de trabalho na aldeia. Era no contexto de trabalho que as crianças, sem acesso ao sistema de educação, recebiam a aprendizagem para o desempenho de funções na campanha agrícola, e tinham contacto com a prática musical do Cante, reproduzindo-a através de mecanismos de aprendizagem por imitação e identificação com os cantadores/trabalhadores mais velhos. A transmissão deste património oral não se restringia apenas ao contexto de trabalho, pois, sendo estas crianças na sua maioria filhos de trabalhadores rurais, o Cante era praticado no espaço da casa, sendo a sua aprendizagem potenciada através dos processos de socialização primária, com mecanismos de aprendizagem por imitação e identificação.

A prática conhece durante o período salazarista as suas primeiras restrições. A formalização do Cante sob o domínio e controlo masculino restringe o acesso das mulheres. Este factor, juntamente com a imagem da mulher como “dona de casa”, exclui-a quase na totalidade da prática performativa do Cante. Esta, devido à divisão sexual do trabalho, passa a permanecer mais tempo em casa, local onde desempenha funções valorizadas socialmente e que a deixam sob a envolvimento de um controlo social, que a desencoraja de tomar qualquer iniciativa de criação de grupos corais femininos. Sem acesso aos espaços de sociabilização masculina, a mulher vê assim reduzida a sua prática do Cante ao espaço da casa, às festividades e ao trabalho agrícola.

A prática espontânea também conhece as suas primeiras restrições durante o regime ditatorial. O Cante é associado a uma cultura boémia de taberna, com incompatibilidades com os ritmos de trabalho, passando os cantadores a receber restrições horárias e a ser alvo de algumas repreensões por parte da Guarda Nacional Republicana. Segundo Bento Figueira (porqueiro e trabalhador assalariado entre as décadas de quarenta e sessenta do século xx), na taberna: “Cantava-se, desde que não existisse aquelas modas políticas e isso, cantava-se até a uma certa hora.”<sup>10</sup>

O Grupo Coral de Santo Aleixo iniciou a sua actividade em 1934, associado a uma Sociedade Recreativa intitulada Pé Descalço, sendo o seu primeiro ensaiador o mestre Joaquim Vilão. Inicialmente, na aldeia, a prática formal do Cante estava confinada a um casão (actual Taberna do Barnabé), propriedade de Bento Ramos, que foi cedido para os ensaios e primeiras actuações do grupo. Só após a fundação da Casa do Povo de Santo Aleixo, em 1943, é que o grupo se

---

<sup>10</sup> Entrevista a Bento Figueira, Santo Aleixo da Restauração, 22/04/2015.

agregou à Casa do Povo, passando a chamar-se Grupo Coral da Casa do Povo de Santo Aleixo. Desconhece-se a totalidade dos contornos da instrumentalização do grupo pelo Estado Novo, mas quanto à dinâmica e aos espaços performativos o grupo ganha uma nova vida.

A partir da década de sessenta do século xx, com o aumento das crises do trabalho na aldeia, a prática musical do Cante decresce. Em consequência do êxodo rural e da emigração, entre 1950 e 1970, Santo Aleixo da Restauração perde 1256 pessoas das 3021 que constituíam a sua população residente em 1950.<sup>11</sup> Os que ficaram na aldeia procuraram fazer face às crises do trabalho, recorrendo à procura das escassas ofertas de trabalho geridas pela Casa do Povo e socorrendo-se de comportamentos desviantes como o contrabando e o furto de bolota.

No período pós-25 de Abril de 1974, o Cante ganha um novo impulso democrático. A queda da Ditadura e da repressão devolve a liberdade de expressão à população desta aldeia que, impulsionada por esta fase de transição, vê nascer uma nova dinâmica no Cante, que potenciou a escrita de novas modas e a utilização do Cante como música de intervenção em comícios e manifestações de índole política.

A Reforma Agrária trouxe, a Santo Aleixo da Restauração, a esperança da “terra para quem a trabalha”, e muitos latifundiários viram as suas propriedades ocupadas e exploradas pelas unidades colectivas de produção (UCP).<sup>12</sup> A oferta de trabalho teria alguma melhoria e o Cante voltaria a ser uma prática em contexto laboral, mas por pouco tempo. As crises do trabalho que se haviam iniciado na década de sessenta, com o resfriamento da aposta na agricultura em detrimento do investimento no processo de industrialização português, aumentariam de forma mais acentuada a partir da década de oitenta, levando grandes fluxos populacionais de Santo Aleixo da Restauração para o estrangeiro e para o tecido industrial do litoral português. Ao todo, entre 1950 e 1981, Santo Aleixo da Restauração perde 1640 pessoas, das 3021 que constituíam, como já referido, a sua população residente em 1950<sup>13</sup>, o que provocou na aldeia problemas adicionais de despovoamento e de envelhecimento populacional. Aos que ficaram coube-lhes a protecção e salvaguarda da prática cultural do Cante Alentejano, que passou a depender do

11 Instituto Nacional de Estatística (1952, 1963, 1970).

12 A primeira ocupação ocorreu na freguesia em 3 de Março de 1975, nas herdades Donas Marias e Cevacedo.

13 Instituto Nacional de Estatística (1952; 1963; 1970; 1981).

auto-investimento do(a)s cantadore(a)s e de uma gestão pública. A Câmara Municipal de Moura e a Junta de Freguesia de Santo Aleixo, com base na sua autonomia administrativa e financeira (conquistada a partir de Abril de 1974), passaram a ser responsáveis pelos apoios logísticos e financeiros distribuídos aos grupos corais de Santo Aleixo da Restauração. Em caso de corte ou diminuição destes apoios, a prática do Cante é condicionada, ficando apenas dependente do auto-investimento dos cantadores.

No ano de 2002 é formado o primeiro grupo feminino de Cante Alentejano em Santo Aleixo da Restauração, intitulado Grupo Coral Feminino Papoilas em Flor. A criação deste grupo marca uma viragem na prática do Cante, que vê iniciar as mulheres na sua prática formal, sendo este fenómeno também ilustrativo da emancipação da mulher no contexto de Santo Aleixo da Restauração.

A prática formal do Cante em Santo Aleixo da Restauração é actualmente desempenhada por três grupos: um misto, com oitenta e dois anos de actividade, o Grupo Coral da Casa do Povo de Santo Aleixo da Restauração; e dois femininos, o Grupo Coral Feminino Papoilas em Flor e o Grupo Coral Feminino Sol da Vida. A escrita de modas goza hoje de liberdade de expressão e Santo Aleixo da Restauração tem como letristas os ensaiadores Bento Figueira (Bento “Torra”, alcunha pela qual é localmente conhecido) e Ana Marques da Silva. As temáticas das modas continuam a ilustrar os tempos passados; as críticas à actualidade são escassas e não ocupam lugar nos espaços performativos.

Para além da prática formal, o Cante em Santo Aleixo da Restauração mantém uma reduzida prática espontânea, que ocorre maioritariamente nas festividades locais, na Sociedade Os Restauradores e nos cafés e tabernas da aldeia. Nas festividades locais, a prática espontânea é mista e é potenciada pelo regresso da população migrante à aldeia. Nas tabernas, embora seja permitida a entrada da mulher, continua a verificar-se maioritariamente a presença masculina, assim como a prática masculina do Cante.

Um dos aspectos percepcionados pelos informantes diz respeito à diminuição ou ausência de convites para actuação, em eventos organizados pela Autarquia ou pela Junta de Freguesia. Segundo Bento Figueira, mestre do Grupo Coral da Casa do Povo de Santo Aleixo da Restauração, os convites da autarquia deixaram de chegar: “Agora já há muito tempo, não sei porquê. Mas costumávamos, até aí ao ano passado, ou há dois anos, convidavam-nos sempre, sempre, sempre.”<sup>14</sup>

---

14 Entrevista a Bento Figueira, Santo Aleixo da Restauração, 22/04/2015.



Esta situação revela-se prejudicial, na medida em que os cantadores entrevistados reagem a essas decisões com sentimentos de exclusão e de desmotivação perante a prática.

#### **4. À Janela do Quotidiano**

O espaço rural na freguesia é hoje usado de forma diferenciada. Esvaziado das grandes campanhas agrícolas do passado (a ceifa, a lavoura e a monda), que compunham a sazonalidade e o quotidiano dos campos em Santo Aleixo da Restauração, o sector primário vê a sua actividade reduzida à campanha da azeitona, ao descortçamento e ao corte e limpeza de árvores. Estas actividades convivem paralelamente com a pastorícia (criação de bovinos, suínos e caprinos), realizada essencialmente em terrenos arrendados nas herdades de Rabo Coelho e da Coitada, propriedades da agora União de Freguesias de Safara e Santo Aleixo da Restauração. De uma paisagem arvensa a aldeia converteu-se numa paisagem maioritariamente composta por pastagens permanentes e espaços arborizados. Os protagonistas também mudaram. O sector primário já não emprega os ranchos de trabalhadores de outrora; hoje, o espaço rural dá trabalho essencialmente aos homens, estando as mulheres divididas pelo terceiro sector (União de Freguesias e Lar de Nossa Senhora das Necessidades) e por cursos de formação ministrados na Associação Sol da Vida, que ajudam a mascarar as drásticas estatísticas de emprego da aldeia (à data dos censos de 2011, a taxa de desemprego atingia 20,8% da população activa de Santo Aleixo da Restauração).

A população de Santo Aleixo da Restauração continua a praticar a agricultura, mas de um modo familiar, realizada em pequenos terrenos de que são proprietários ou rendeiros, ou em quintais da própria habitação, sempre numa perspectiva de satisfação das necessidades familiares. Nestes espaços dominam culturas hortícolas e frutícolas e alguma produção animal (aves, caprinos e cunicultura); para os santoaleixenses entrevistados, estes espaços desempenham funções de subsistência e de ocupação de tempos livres, em práticas de “passar o tempo” em idade de reforma.

De igual modo, também o quotidiano no espaço público (ruas e praças) e semipúblico da aldeia é ocupado de forma diferenciada na contemporaneidade. Durante a manhã, a Praça da Restauração encontra-se repleta de homens,

maioritariamente aposentados, que aproveitam o espaço para socializar, repousar e contemplar a paisagem, junto ao obelisco central ou sentados no adro da igreja. A Praça da Restauração recebe as mulheres maioritariamente durante a manhã, quando se deslocam até à mercearia Mini-Mercado Aleixo e aproveitam esse local também como espaço de sociabilidades femininas. A Praça recebe novas ocupações do espaço às terças-feiras, dia em que a população de Santo Aleixo da Restauração recebe vendedores no mercado da União de Freguesias e é possível comprar produtos frescos como carne, peixe, legumes, enchidos e queijos. De quinze em quinze dias, este mercado é acompanhado de um mercado exterior, com vendedores ambulantes de vestuário. Quando os mercados estão em funcionamento simultâneo, verifica-se que os espaços são ocupados pelos residentes de um modo diferenciado, num processo a que parecem subjazer critérios como o género dos utilizadores, entre outros. O mercado exterior apresenta maioritariamente artigos de vestuário feminino e é visitado essencialmente pela mulher, que, ao contrário do homem, frequenta ambos os mercados. O homem apenas frequenta o mercado interior, do exterior mantém-se afastado ou apenas o observa à distância.

À excepção da dinâmica dos mercados de venda, a Praça da Restauração apenas conhece outras dinâmicas nos dias de festa, de missa, de ensaio do coro da igreja (composto apenas por mulheres), ou quando as comissões de festa decidem vender frangos de churrasco à população, com o intuito de angariar dinheiro para a organização das festividades locais (Festa da Tomina e Festa de Santo António). Em ambas as situações, tanto a presença do homem como da mulher é normal e frequente.

Na Praça da Restauração, encontra-se a Sociedade Os Restauradores, mais conhecida na aldeia como “O Pim-Pim”, por alusão ao som proveniente da sua antiga orquestra de cordas. Esta Sociedade Recreativa encerra apenas à segunda-feira, estando aberta à população nos restantes dias da semana. É no Pim-Pim que a maior parte dos homens da aldeia se encontra, sendo um espaço maioritariamente preenchido por sociabilidades masculinas. No seu interior, existe um espaço de jogos (*snooker*, bilhar, dominó, damas e cartas), um espaço de leitura, um bar e respectiva sala de convívio, uma varanda com esplanada e uma cave com salão de baile. Os homens permanecem grande parte do dia na sala de convívio, entre um copo de vinho, um jogo de cartas e dois dedos de conversa. Próximo da hora de almoço, chegam grupos de trabalhadores que se refrescam num copo de vinho antes da pausa para a refeição.

No horário pós-almoço, verificamos a entrada de algumas mulheres para tomar café, pequenas em número mas grandes na sua emancipação, porque, muito embora este espaço não possua qualquer tipo de restrição à sua entrada, continua a verificar-se uma cultura e ocupação fortemente masculina, que aos olhos da aldeia não é compatível com a “honra” feminina. No restante período da tarde até ao cair da noite, o espaço é maioritariamente frequentado por homens dentro das mesmas dinâmicas, que variam entre uma cultura boémia, o jogo e as sociabilidades masculinas. A Sociedade O Pim-Pim recebe um maior número de visitantes nos dias de baile, quando o seu salão se embeleza para receber os “bailes da pinha”, momento em que homens, mulheres, jovens e crianças convivem de forma fraterna.

A Sociedade O Pim-Pim não é um espaço isolado; como ela, existe a Taberna do Barnabé, os cafés O Gato, O Tijolo e O Juncalinho, ou o *Snack-bar* Dom Afonso, que maioritariamente são palcos de sociabilidades masculinas. Nestes espaços, o homem ocupa o seu tempo livre; contudo, no que diz respeito à prática do Cante Alentejano, ao contrário de outros tempos, esta não se impõe quotidianamente (excepto nas raras ocasiões que resultam de jantares de convívio, ou da desinibição resultante do consumo de álcool), surgindo apenas maioritariamente em épocas festivas, quando à aldeia retornam os seus migrantes.

Na contemporaneidade, a prática do Cante Alentejano encontra-se localizada na aldeia sobretudo em dois espaços sociais: na Casa do Povo e na Associação Sol da Vida. É nestes locais que ensaiam os grupos corais da aldeia, dependendo em muito a regularidade desses encontros da agenda de actuações.

No espaço da Casa do Povo, também são disponibilizados serviços à população, sendo que às segundas-feiras de manhã, às quartas-feiras à tarde e às sextas-feiras de manhã este espaço acolhe consultas médicas de profissionais do Centro de Saúde de Moura.<sup>15</sup> A Casa do Povo também disponibiliza o espaço do salão de baile e pátio exterior para a realização de actividades lúdicas, em troca de um valor taxado na sua tabela de cedências (valor que ronda os 50 euros). É no espaço da Casa do Povo que ensaiam o Grupo Coral da Casa do Povo de Santo Aleixo da Restauração e o Grupo Coral Feminino Papoilas de Santo Aleixo. Para além dos ensaios destes grupos, o salão da Casa do Povo acolhe aulas de ginástica, integradas no projecto de actividade física dirigida à população sénior da Câmara Municipal de Moura.

---

<sup>15</sup> Esta informação refere-se aos anos de 2014 e 2015.

## 5. Algumas Modas e os seus contextos

Com vista a ilustrar exploratoriamente a diversidade de repertórios (re)produzidos localmente, apresentamos em seguida um conjunto de letras de modas recolhidas durante o trabalho de campo. A primeira moda intitula-se *No nosso Lindo Alentejo* e representa o despovoamento que desde 1950 afecta a aldeia, fruto da quebra do antigo modelo agrícola assente na exploração extensiva:

### *No nosso Lindo Alentejo*

No nosso lindo Alentejo  
Era assim antigamente  
O campo era habitado  
Trabalhava toda a gente

Hoje os velhos estão no fim  
Os novos vão abalando  
À busca de melhor vida  
O Alentejo chorando

Só fica a terceira idade  
Para manter a tradição  
Da província alentejana  
Que é o celeiro da Nação

Bento Figueira. Registada em 21 de Janeiro de 2015.

A segunda moda, intitulada *O Governo Prometeu*, apresenta uma temática reivindicativa que ilustra os novos modos de produção do Cante, assentes numa representação contemporânea do quotidiano, onde a acção cívica incorpora os novos processos criativos. A letrista Ana Maria Chouriço deixa na sua escrita sombras do salazarismo, marcadas nos versos “Nós não queremos ofender/Nós temos que respeitar”, representativos de uma repressão impeditiva de qualquer questionamento cívico à acção do Governo. No en-

tanto, de forma irónica, a letrista critica o modelo de desenvolvimento centralizado do país, que trouxe ao interior alentejano desequilíbrios no plano do desenvolvimento.

### ***O Governo Prometeu***

O Governo prometeu  
Vamos a falar agora  
A vida não está demais  
Arranjem os Hospitais  
Esqueçam os campos da bola

Quando é para enganar  
Todos fazem bem e depressa  
Quando o partido ganhar  
Fica tudo como está  
E acabaram-se as promessas

Nós não queremos ofender  
Nós temos que respeitar  
Apenas queremos dizer  
Que o Alentejo é Portugal

Ana Maria Chouriço. Registada em 2 de Fevereiro de 2015.

A terceira moda intitula-se *Mondadeira Lindos Ranchos* e constitui uma moda representativa da campanha da monda. Nas primeiras cinco décadas do século xx, a campanha da monda decorria, em Santo Aleixo da Restauração, no final do mês de Maio. Para a monda, eram apenas recrutados ranchos de mondadeiras, o que dava origem a uma prática feminina e espontânea do Cante.

### ***Mondadeira Lindos Ranchos***

Mondadeira lindos ranchos  
Lenços de todas cores  
Vão mondando e vão cantando  
Cantigas aos seus amores

Um dia mais tarde quando  
Chega a ceifa que alegria  
Vão ceifando e vão cantando  
Passa mais depressa o dia

Passa mais depressa o dia  
Passa mais depressa a hora  
E vão ceifando e vão cantando  
Até ao romper da aurora

Ana Marques Silva. Registrada em 18 de Abril de 2015.

Por fim, a quarta moda intitula-se *Moda da Salvação*, por alusão à Junta de Salvação Nacional, instituída em Abril de 1974 pelo Movimento das Forças Armadas. Esta moda é um inédito do letrista Bento “Torra”, tendo sido escrita quando este se encontrava emigrado em França e recebeu a informação da ocorrência do 25 de Abril e da formação da Junta de Salvação Nacional. O letrista escreveu esta moda mas nunca a cantou publicamente, nem deu a cantar, porque afirma não gostar de política no Cante.

### ***Moda da Salvação***

Viva a Salvação  
Queremos igualdade  
‘Tá o povo em festa  
Nossa pátria é esta  
Viva a liberdade

Viva a liberdade  
Com direito ao voto  
Queremos paz na terra  
E acabar a guerra  
Portugal é nosso!

Bento Figueira “Torra”. Registada em 20 de Fevereiro de 2015.

É através do processo criativo da escrita de modas que os autores exteriorizam (recorrendo a representações do passado) as suas vivências quotidianas para apreciação do público, usando a moda como plataforma de comunicação (evada de tons discursivos que intermedeiam sátira e narrativas sobre um passado imaginado). As modas assumem, neste processo, o papel de fio condutor entre um passado distante e a sua recriação cénica, em que os cantadores interpretam representações de um Alentejo distante, que apresenta ao público experiências de identificação e/ou de encantamento. Nesta representação cénica, as modas apresentam-se enquanto montras panorâmicas, pois através da sua apreciação é possível contemplar um conjunto de temas, onde figuram representações do trabalho, da religião, da identidade local, das condições de vida, do bucolismo, da mágoa e do sentimento de saudade.

O que torna estas montras panorâmicas atractivas? A combinação entre a moda escrita, o Cante e o seu conceito de espectáculo. Em público, os cantadores apresentam-se figurados, exibindo trajes que podiam fazer parte da colecção de um qualquer museu etnográfico. Esta envolvência contribui para o conceito de montra panorâmica, pois estabelece a ligação entre os cantadores e o seu público, dando enquadramento à *performance* e ilustrando em tempo real as modas cantadas. Nos grupos, representam-se seareiros, ceifeiros, camponeses, pastores, entre outros, que vêem as suas vidas representadas em actos de heroísmo, criando-se aqui um paralelismo entre o trabalhador e a figura do herói (figura que terá sido construída e propagandeada durante o Estado Novo), enaltecendo-se a sua vida sofrida e de sacrifício em prol de um Alentejo rural. Esta figura do herói procura provocar no público processos de identificação, que desencadeiem sentimentos de pertença e de encantamento por uma sociedade rural que ficou no passado e que é revivida e oferecida ao público em cada actuação.

As actuações são, então, montras panorâmicas do Alentejo, onde são expostas e oferecidas as memórias destes cantadores que, de forma fragmentada, nos mostram o quotidiano dos seus contextos de origem.

## 6. Balanço em Aberto

Assim como acontece com o espaço rural envolvente da aldeia, os grupos de Cante de Santo Aleixo da Restauração sofrem actualmente de inúmeros condicionalismos à sua prática: ambos os grupos apresentam um envelhecimento e diminuição do número dos seus cantadores; o desinteresse dos jovens na prática do Cante; o afastamento dos membros quando ocorre o falecimento de um familiar; a diminuição dos convites para actuação (devido à substituição do Cante por instrumentistas ou bandas de baile); as difíceis condições oferecidas aos grupos para actuação (ausência de cachê, refeições, pagamento de deslocações...); a rivalidade entre os grupos femininos da aldeia; a gestão pública do Cante (recorde-se que, em caso de corte ou diminuição destes apoios, a prática do Cante é prejudicada, ficando dependente do auto-investimento dos cantadores); a ausência de apoios da entidade gestora desta manifestação do Património Cultural Imaterial; e, por último, o despovoamento da aldeia.

Actualmente, o Cante (no país e na região Alentejo) passa por uma nova fase de impulso, motivada pela inscrição desta prática cultural na Lista da UNESCO, que reconhece (e classifica com valor para todo o mundo) uma selecção de bens de Património Cultural Imaterial. Em Santo Aleixo da Restauração, porém, o processo de candidatura não trouxe até ao momento alterações visíveis, podendo apenas afirmar-se que o número de convites para actuação, assim como os apoios concedidos pela Câmara Municipal de Moura diminuíram (de 2012 para 2013). Em Portugal, o impulso da candidatura à Lista da UNESCO tem levado o Cante a patamares performativos onde figuram quotidianamente expressões culturais tidas como mais eruditas. A entidade gestora do Património do Cante tem levado esta prática a grandes salas nacionais e internacionais (Paris, Madrid, entre outras), numa representação cénica de um Alentejo imaginado por muitos e emulado por outros tantos. Estas deslocações e actuações têm sido feitas pelo conjunto de grupos corais que são reconhecidos pelas instituições promotoras, como sendo os grandes focos do Cante (Serpa, Cuba e Castro Verde). Mas enquanto alguns grupos



são potenciados e levados a brilhar, outros estão a ser deixados na sombra e longe dos espaços performativos. Os cantadores de Santo Aleixo encontram-se, assim, segundo os próprios, numa posição desvantajosa e condicionante da continuidade desta prática em contexto de performances públicas. Ainda que no quotidiano, nas casas e nas Sociedades e tabernas da aldeia, cantar seja uma realidade onde se tece a vida.

E o Cante Alentejano? Esse tem acompanhado e crescido a par das mudanças no seu contexto. Ao longo deste percurso, têm mudado os protagonistas, os contextos de actuação e as dinâmicas do quotidiano, mas a sua prática tem-se mantido resiliente, moldando-se e adaptando-se aos constantes impulsos e constrangimentos. Nos interstícios desses quotidianos feitos de encruzilhadas, entre a janela da realidade e as representações de uma montra panorâmica, encontramos nuances de complexidade, que nos inspiram a repensar, neste século XXI, os desafios do rural, entre patrimonializações, abandonos e reconfigurações.

## Fontes

### *Fontes orais*

Entrevista a Ana Maria Chouriço, feita por Daniel Rodrigues, Santo Aleixo da Restauração (Moura), 21 de Abril de 2015.

Entrevista a Ana Marques Silva, feita por Daniel Rodrigues, Santo Aleixo da Restauração (Moura), 22 de Abril de 2015.

Entrevista a Bento Figueira, feita por Daniel Rodrigues, Santo Aleixo da Restauração (Moura), 22 de Abril de 2015.

Entrevista a Joaquina Neves, feita por Daniel Rodrigues, Santo Aleixo da Restauração (Moura), 23 de Abril de 2015.

### *Fontes documentais*

Chouriço, Ana Maria. *O Governo Prometeu*. Santo Aleixo da Restauração: Texto Manuscrito (por gentil cedência da autora), 2 de Fevereiro de 2015.

Figueira, Bento. *No nosso lindo Alentejo*. Santo Aleixo da Restauração: Texto Manuscrito (por gentil cedência do autor), 21 de Janeiro de 2015.

Figueira, Bento. *Moda da Salvação*. Santo Aleixo da Restauração: Texto Manuscrito (por gentil cedência do autor), 20 de Fevereiro de 2015.

Silva, Ana Marques da. *Mondadeira Lindos Ranchos*. Santo Aleixo da Restauração: Texto Manuscrito (por gentil cedência da autora), 18 de Abril de 2015.

### *Fontes estatísticas*

Instituto Nacional de Estatística. 1943. *VIII Recenseamento Geral Da População (1940)*. Lisboa.

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

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

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

Instituto Nacional de Estatística. 1983. *XII Recenseamento Geral da População. II Recenseamento Geral da Habitação (1981)*. Lisboa.

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

## **Bibliografia**

Baptista, Fernando Oliveira. 2013. *O Destino Camponês*. Castro Verde: 100LUZ.

Cabeça, Sónia Moreira e José Rodrigues dos Santos. 2013. “Cante Alentejano: Reingressos, Redes de Sociabilidade e Espetacularização na Construção de Uma Autonomia em Democracia.” In *VIII Congresso Português de Sociologia – 40 Anos de Democracias: Progressos, Contradições e Prospectivas*, 1-15. Évora: APS. [http://www.aps.pt/viii\\_congresso/VIII\\_ACTAS/VIII\\_COM0406.pdf](http://www.aps.pt/viii_congresso/VIII_ACTAS/VIII_COM0406.pdf).

Carmo, Renato Miguel do. 2007. “As desigualdades sociais nos campos: O Alentejo entre as décadas de 30 e 60 do século XX”, *Análise Social*, volume XLII, 184: 811-835.

Pires, Emma. 2003. *O Baile do Turismo. Turismo e Propaganda no Estado Novo*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.

Figueiredo, Elisabete. 2011. *O Rural Plural – Olhar o Presente, Imaginar o Futuro*. Castro Verde: 100LUZ.

Rodrigues, Daniel. 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. Universidade de Évora.

# A turistificação do Cante Alentejano como estratégia de “desenvolvimento sustentável”: discursos políticos e práticas da cultura<sup>1</sup>

*Dulce Simões*

INET - md

Instituto de Etnomusicologia – Centro de Música e Dança

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa

“O melhor do Alentejo é uma liberdade que escolheu a ordem, o equilíbrio. Estas formas puras, sóbrias de linha e cor, que vão da paisagem à arquitectura, da arquitectura ao vestuário, do vestuário ao Cante, são a expressão de um espírito terreno, cioso de limpidez, capaz da suprema elegância de ser simples.”

Eugénio de Andrade. [1968]. *Os Afluentes do Silêncio*

---

<sup>1</sup> Artigo realizado no âmbito do projecto de investigação internacional e multidisciplinar Los Festivales y Celebraciones Musicales como Factores de Desarrollo Socioeconómico y Cultural en la Península Ibérica, coordenado por Susana Moreno Fernández, Universidad de Valladolid, financiado pelo Ministerio de Ciencia y Innovación (Ref. HAR2013-46160-P), em articulação com o projecto A Cultura Expressiva na Fronteira Luso-Espanhola: Continuidade Histórica e Processos de Transformação Socioculturais, Agentes e Repertórios na Construção de Identidades, bolsa pós-doutoral financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (Ref. SFRH/BPD/89108/2012).

## 1. Introdução

O neoliberalismo suscitou uma formidável crença na propriedade privada e no livre comércio e fez retroceder os limites do não mercantilizável, ao sacralizar o poder dos mercados sob “o signo da liberdade”<sup>2</sup>. Os efeitos imediatos desta acção destruidora não é apenas a violência estrutural do desemprego, da precariedade e da ameaça de despedimento, mas também o desaparecimento progressivo dos universos simbólicos de produção cultural, pela imposição intrusiva dos valores comerciais.<sup>3</sup> Os processos patrimonializadores procuram corresponder às exigências do mercado, segundo duas perspectivas complementares: a globalização cultural e a heterogeneidade cultural por referência a identidades localizadas. Neste contexto, a mercantilização da cultura, do património público e da natureza, como espectáculo e lazer, assim como a exploração da autenticidade e da criatividade popular, “pressupõe atribuir um preço a coisas que na realidade nunca foram produzidas como mercadorias”<sup>4</sup>. No caso do Cante Alentejano, significa ser-lhe atribuído um valor comercial, que provém da substituição do valor simbólico, como prática e representação de modos de vida do passado, pelo valor de “exibição de si mesmo”<sup>5</sup>, acrescido de um “valor de autenticidade” certificado pela UNESCO. O reconhecimento do Cante como Património Cultural Imaterial serve a clientela ampliada e diversificada das classes subalternizadas e torna-se “mais substancial, mais secular, e mais social”<sup>6</sup>, mas “subtrai aos usuários o que apresenta aos observadores”<sup>7</sup>, ao transformar um sistema de práticas e uma rede de praticantes num produto destinado a novas clientelas e a diferentes usos. Deste modo, o problema central relaciona-se com os beneficiários de um processo que conduz à desarticulação de um sistema de valores, transformado pela economia de mercado em mais um “recurso endógeno” a explorar, visando o “desenvolvimento sustentável” do Alentejo.<sup>8</sup>

2 Bourdieu 1998.

3 Bourdieu 1998, Comaroff e Comaroff 2001, Harvey 2007, Ortner 2011.

4 Harvey 2007, 182.

5 Kirshenblatt-Gimblett 1995.

6 Lowenthal 1998, 14.

7 Certeau 1996, 195.

8 No programa Uma Estratégia de Especialização Inteligente para o Alentejo, os recursos endógenos compreendem o “património etnográfico e de arte popular, com exemplos expressivos no artesanato e no Cante (reconhecido recentemente pela UNESCO como Património Cultural Imaterial da Humanidade)” – *Estratégia* 2014, 54.

O termo “sustentável” banalizou-se no discurso “politicamente correcto” das multinacionais, nos meios de comunicação social e entrou nas ciências sociais. Ao ser utilizado para definir acções e actividades humanas, que visam suprir as necessidades de subsistência das populações sem comprometer o futuro das gerações vindouras, gerou uma unanimidade e um consenso quase global.<sup>9</sup> Apesar da relação entre crescimento económico e “sustentabilidade” ser uma contradição crónica, quando o objectivo da “sustentabilidade” se revela incompatível com o desenvolvimento de um sistema económico global, direccionado para a homogeneização cultural e a destruição ambiental.<sup>10</sup> Todavia, o “desenvolvimento sustentável” tornou-se no fundamento do programa *Uma Estratégia de Especialização Inteligente para o Alentejo*, decorrente da Política de Coesão da União Europeia para o período 2014-2020, que assenta “na valorização da identidade”, representada pela herança cultural, pelo valor ambiental e o aprofundamento das relações urbano-rurais, segundo uma lógica de mercantilização direccionada para as “indústrias culturais e serviços de turismo”<sup>11</sup>.

No guia turístico *Roteiros do Baixo Guadiana*, podemos ver como a fronteira representa uma nova perspectiva territorial “enquadrada em programas comunitários, que estão a permitir a criação de uma identidade territorial entre as três regiões que integram o Baixo Guadiana, Algarve, Baixo Alentejo e Andaluzia”<sup>12</sup>. O espaço territorial agora recriado e substancializado pela riqueza e diversidade do património material, natural e imaterial, obedece a um discurso institucional orientado para uma estratégia turística conjunta, seduzida pela “nostalgia que se apega a um mundo a ponto de desaparecer”<sup>13</sup>, ao serviço do “turismo cultural”<sup>14</sup>.

---

9 O conceito de “desenvolvimento sustentável” aplicado ao desenvolvimento socioeconómico formalizou-se em 1987, num documento conhecido por Relatório Brundtland, intitulado *Nosso Futuro Comum* (*Our Common Future*), elaborado pela Comissão Mundial sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento das Nações Unidas. Esta definição foi assumida no Princípio 3.º da Declaração da Cimeira do Rio (ECO-92), ou Cimeira da Terra, e entrou nas propostas estratégicas de desenvolvimento a aplicar aos países subdesenvolvidos, despojados dos seus recursos naturais e ambientais pelas empresas multinacionais dos países desenvolvidos.

10 Norgaard 1997.

11 O processo de elaboração iniciou-se em Novembro de 2012, no âmbito mais vasto da reflexão estratégica subjacente à preparação dos documentos regionais decorrentes da Política de Coesão da União Europeia para o período 2014/2020, designadamente o Plano de Acção Regional Alentejo 2020 (PAR 2020) e o Programa Operacional Regional (POR), elementos essenciais ao enquadramento da aplicação dos fundos comunitários para este período. Consultar *Estratégia* 2014, 9.

12 *Roteiros do Baixo Guadiana* 2013, 8.

13 Certeau 1996, 190.

14 Choay 2001.

Na linha de Henry-Pierre Jeudy, o património cultural faz com que uma sociedade o apreenda como um espelhamento, operado num desdobramento de espectáculo que implica a passagem do simbólico ao virtual. Para tal, é necessário que “tudo o que vive seja actualizado”, e aniquiladas as diferenças temporais entre o passado, o presente e o futuro. “Actualizar” é uma maneira de tornar presente o que deixou de o ser, subtraindo-o da temporalidade atribuída ao passado, que se torna a-histórico, para lhe conferir um “poder de contemporaneidade”, como referiu Jeudy.<sup>15</sup> A (re)construção do passado de práticas da cultura, vinculadas a formas de vida das comunidades, ao serem transformadas em património suscitam um largo espectro de discussões.<sup>16</sup> Nestes processos, as comunidades são influenciadas, directa ou indirectamente, pela força e pelo poder das “indústrias culturais”, apesar das comunidades não serem grupos consensuais e homogéneos, mas sistemas sociais complexos e heterogéneos, submetidos a desiguais distribuições de poder. No entanto, o equilíbrio entre a mudança e a continuidade só pode ser visto na sua especificidade local, “na dialéctica entre o abstracto e o formal, o tangível e o informal, o universal e o específico, o desterritorializado e o territorializado”, como nos propõe Eriksen.<sup>17</sup>

A etnografia mostra-nos que as pessoas vivem em mundos com significados culturais e em circunstâncias materiais diversas, que nos permitem compreender de que forma as políticas impostas “desde cima”, segundo modelos de desenvolvimento neoliberais, são tratadas em contextos locais. Como assinalou Marcel Mauss, a lógica mercantil não substituiu a constituição de vínculos e alianças entre as pessoas, que continuam presentes nas sociedades modernas, apesar da vitória do racionalismo de o mercantilismo ter elevado à categoria de princípios as noções de lucro e de indivíduo.<sup>18</sup> Assim, os valores e práticas de sociabilidade, baseados na reciprocidade e solidariedade, são mais necessários à existência humana do que os princípios de mercado que desenraízam e desumanizam.<sup>19</sup> Neste argumento, procuro compreender de que forma as pessoas resistem às transformações que lhes são impostas, como as negociam, ou como desenvolvem estratégias de sobrevivência, segundo lógicas culturais fundadas na solidariedade e na reciprocidade. Defendendo que

---

15 Jeudy 2008, 75.

16 Kirshenblatt-Gimblett 1995 e 1998, Lowenthal 1985 e 1998, Harvey 2007, Jeudy 2008.

17 Eriksen 2016, 207.

18 Mauss 2001, 188.

19 Polanyi citado por Eriksen 2016, 206.

todas as pessoas percebem, compreendem e agem sobre os processos de patrimonialização da cultura de maneiras muito diferenciadas, em função das posições sociais que ocupam no lugar de pertença, das características desse lugar, e da posição que este ocupa a nível regional, nacional e transnacional.

## 2. O Alentejo da Margem Esquerda: uma cultura de resistência

“Nestes territórios da margem esquerda estamos, ainda, no lugar onde a presença próxima da fronteira determinava que à agricultura se viesse juntar como forma de sobrevivência o comércio legal ou ilegal [...]. Assim era em Serpa e em Ficalho, vias de penetração das estradas que vinham da Andaluzia. [...] E que dizer de Barrancos [...] metida como uma cunha apontada ao Andévalo, [...] onde os homens de origem espanhola coabitam com os de origem portuguesa. [...] os alentejanos sem terra cultivaram a resistência para poderem sobreviver no meio de uma natureza hostil, aprenderam à sua custa a desconfiar de todas as ‘salvações’ que de fora lhe quiseram trazer, descobriram a dignidade de quem sabe viver sem o auxílio dos poderosos, treinaram-se a poupar esforços inúteis.”

Mattoso, Daveau e Belo. 1998.  
*Portugal. O sabor da terra. Baixo Alentejo*

A raia do Baixo Alentejo é uma das zonas da Europa com maiores índices de desertificação e de envelhecimento da população.<sup>20</sup> A adesão de Portugal e Espanha à CEE (1986) e a “Europa de Schengen” (1992) provocaram uma profunda alteração na vida das populações, ao contribuírem para a perda da “*tradicional funcionalidad geo-logística y geo-económica*”<sup>21</sup>, sustentada em fluxos de pessoas e bens e em trocas formais e informais. Num passado anterior aos fluxos migratórios (1960) e ao “declínio da agricultura”, analisado por

20 “*El espacio de cooperación transfronteriza de España y Portugal se caracteriza por tener una relativa debilidad demográfica, expresada territorialmente en bajas densidades de población (40 hab./km), un mayor grado de envejecimiento y bajos índices de accesibilidad por carretera y por ferrocarril, que le confieren un claro carácter rural*” – Resumen 2013, 1.

21 Podadera Rivera e Calderón Vázquez 2014, 25.

Oliveira Baptista<sup>22</sup>, a actividade agrícola era complementada pelo contrabando, como mostram os estudos de vários autores<sup>23</sup>. Esta actividade consolidou relações de interdependência económica, alicerçadas num sistema de trocas de bens e de valores que uniu os dois lados da fronteira numa cultura de resistência aos estados ibéricos. Na actualidade, encontramos novas modalidades relacionais em tempos festivos, ou dinamizadas por agentes culturais e representantes autárquicos, já que os quotidianos das povoações raianas estão esvaziados de gente.<sup>24</sup>

As câmaras municipais, a Entidade Regional de Turismo e a Associação de Municípios do Baixo Alentejo e Alentejo Litoral – Comunidade Intermunicipal do Baixo Alentejo são os principais agentes do desenvolvimento local e regional. No entanto, são as políticas europeias traçadas no Programa Portugal 2020 que definem, determinam e impõem, “de cima para baixo”, os eixos prioritários de uma lógica mercantil de “desenvolvimento sustentável”, de exploração dos recursos naturais, materiais e imateriais ao serviço do turismo e do lazer.<sup>25</sup> Como sublinhou Harvey, as transformações na agricultura, com o progressivo esgotamento de bens comuns e a degradação de *habitats*, que excluem formas de produção agrícola distintas do sistema intensivo capitalista, “traduzem-se na mercantilização da natureza, em todas as suas formas”<sup>26</sup>.

“No quadro de programação 2014-2020 os domínios do património e da cultura deverão ter uma abordagem que contemple a protecção, a promoção e o desenvolvimento do património cultural e natural. [...] Entre os elementos de suporte a uma nova configuração das cidades destacam-se as indústrias criativas e as indústrias da cultura que devem ser assumidas na Região como sector económico com elevado potencial para a rentabilização dos fatores identitários do

---

22 Baptista 1996, *passim*.

23 Valcuende del Río 1998, Cunha 2006, Freire *et al.* 2009, Cairo Caro *et al.* 2009, Godinho 2011, Rovisco 2013 e Simões 2013.

24 Simões 2015, 252.

25 A Euro-região EUROAAA (Alentejo, Algarve e Andaluzia) apresenta como principais referenciais de cooperação transfronteiriça: (v) património, cultura e turismo; (viii) meio ambiente, património e envolvente natural – *Programa* 2014, 302-303. A *Estratégia Regional de Especialização Inteligente para o Alentejo* apresenta como eixos estratégicos: (1) Atractividade económica, valorizando uma economia assente nos recursos endógenos e nas atividades emergentes de elevado índice tecnológico; (2) Valorização da identidade cultural e patrimonial; (3) Responsabilidade social – *Estratégia* 2014, 9.

26 Harvey 2007, 176.



Alentejo (valores naturais, manifestações de cultura), muitos deles com elevado potencial de (re)criação artística.”<sup>27</sup>

No Programa, destacam-se os apoios direccionados para uma “renovação cultural” da região do Alentejo, no que concerne ao “espírito empreendedor”, através de condições para o surgimento de “novas empresas” direccionadas para o “património, indústrias culturais e serviços de turismo”, resultantes dos “recursos endógenos”. No entanto, as políticas económicas ditadas por Bruxelas têm contribuído para a diminuição do financiamento dos municípios, e para o conseqüente aumento do desemprego e da redução dos serviços sociais e educacionais, o que destrói a qualidade de vida das populações. Os municípios têm assumido, junto das populações, em particular na área dos apoios sociais, múltiplas acções que não são da sua competência, mas do Estado, nomeadamente o fornecimento de refeições, de transportes, apoios em medicamentos, apoios em rendas de casa e apoios na área da saúde, a desempregados, a idosos, a crianças e a deficientes. Os programas de formação profissional e inserção social, financiados por fundos comunitários destinados à requalificação e criação de novas competências, apenas têm servido para mitigar as condições de vida das pessoas, e para baixar as estatísticas de desemprego a nível nacional. Na raia do Baixo Alentejo, a reprodução da maior parte das famílias depende de trabalhos precários nos serviços, na agricultura e na pecuária, de contratos temporários no estrangeiro, de pensões de reforma, de subsídios de inserção social e de rendimentos provenientes das poupanças da emigração.

Os municípios, como principais empregadores, debatem-se com falta de meios para responder a problemas estruturais, como o desemprego e a desertificação que assola ambos os lados da fronteira. O presidente da Associação Alentejo de Excelência<sup>28</sup> lembrava, numa entrevista ao *Diário do Alentejo*

---

27 *Programa 2014*, 27-28. O *Programa Operacional Regional do Alentejo* está integrado no Programa Portugal 2020, um acordo de parceria entre Portugal e a Comissão Europeia, que reúne cinco Fundos Europeus Estruturais e de Investimento (FEDER, Fundo de Coesão, FSE, FEADER e FEAMP) e define a política de desenvolvimento económico, social e territorial para Portugal, entre 2014 e 2020. Os objectivos apontam para o crescimento económico, a criação de emprego, a produção de bens e serviços transaccionáveis, a transferência de resultados do sistema científico para o tecido produtivo, o cumprimento da escolaridade obrigatória até aos 18 anos, a redução dos níveis de abandono escolar precoce, a integração das pessoas em risco de pobreza e combate à exclusão social e a promoção do “desenvolvimento sustentável”, numa óptica de eficiência no uso dos recursos (*Programa 2014*, 371).

28 A Associação Alentejo de Excelência (2008), presidida por Henrique Sim-Sim, tem por missão “promover um debate informado sobre o desenvolvimento regional, apoiando o desenho de estratégias, formando futuros Líderes e promovendo a competitividade e a reputação da Região”, “através da

(de 2 de Março de 2016), que o processo de despovoamento do Alentejo está em curso há mais de 75 anos, sendo que, “nos últimos anos, face a uma maior emigração, estima-se que o Alentejo esteja a perder oito pessoas por dia”, acrescentando “a esta sangria populacional, o facto de ser uma população extremamente envelhecida”. Segundo dados do Instituto Nacional de Estatística (INE) avançados pela Associação, o Alentejo possuía em 2011 o índice de envelhecimento populacional mais elevado do país, com cerca de 179 idosos para cada 100 jovens, quando a média nacional era de 129. Segundo Henrique Sim-Sim, “com estes fatores conjugados, obtém-se um território que deixa de ter capacidade de dar resposta aos desafios sociais, ambientais e económicos, os três pilares de um desenvolvimento sustentável que cada vez mais é uma miragem no Alentejo”.<sup>29</sup> Por outro lado, o presidente da Câmara Municipal de Barrancos, numa entrevista ao jornal *Público*, relativizava a taxa de desemprego local, justificando que “se houvesse esse desemprego, como dizem as estatísticas, as pessoas estavam à fome. [...] uma coisa é o que figura no papel, outra é a realidade”, afirmando que “o sentido de solidariedade e de entreatajuda do barranquenho é uma coisa notável, mas caridade não”.<sup>30</sup>

#### Alguns dados sobre os municípios raianos do Baixo Alentejo (2013)

Municípios	Moura	Barrancos	Serpa	Mértola
<b>Superfície em km<sup>2</sup></b>	958,5	168,4	1 105,6	1 292,9
<b>População residente</b>	14 717	1775	15 421	6909
<b>Densidade populacional por km<sup>2</sup></b>	15,4	10,5	13,9	5,3
<b>Desempregados inscritos no centro de emprego (% da pop.)</b>	16,8%	15,1%	12,2%	9,6%
<b>Pensionistas da Seg. Social (% da pop.)</b>	49,1%	46,9%	48,3%	58,7%
<b>Beneficiários de RSI (% da pop.)</b>	12,4%	5,2%	6,3%	2,6%

Fonte: PORDATA<sup>31</sup>

Participação Cívica, Conhecimento, Inovação, Competência, capacidade de Comunicação e mobilização de vontades e esforços”. Site da Associação Alentejo de Excelência, disponível em: <http://www.alentejodeexcelencia.com/missao-e-visao>, consultado em 20/05/2016.

29 Pedrosa, Nélia. 2016. “Repovoar o interior com famílias cidadinas”. *Diário do Alentejo*, 2 de Março.

30 Henriques, Joana Gorjão. 2013. “Barrancos: O município com menos gente em Portugal não tem emprego”, *Público*, 4 de Agosto.

31 Pesquisa realizada na rubrica *Números dos municípios e regiões de Portugal*. 2013. PORDATA-Fundação Francisco Manuel dos Santos. Quadros-resumo de Moura, Barrancos, Serpa e Mértola.

Ao abandono rural também corresponde o desaparecimento da memória colectiva dos grupos, associada a práticas da cultura a que os poderes políticos contrapõem uma memória social patrimonializada e turistificada, ao serviço do desenvolvimento económico da região. Como assinalou Paula Godinho, os municípios raianos têm substituído “as redes informais do passado” por modelos de cooperação que “actualizam o lugar da fronteira”<sup>32</sup>, nomeadamente com a invenção de festas e eventos baseados em produtos certificados e práticas culturais, que têm transformado as fronteiras políticas em “produtos turísticos”, como sugerem alguns investigadores<sup>33</sup>. Joaquim Pais de Brito<sup>34</sup> assinalou que as sociedades “produzem ficções de si próprias” e, num contexto global, o local necessita de reafirmar-se, reinventar-se e sobreviver, de atrair forasteiros e traduzir-se numa imagem competitiva com outros locais, criando um mapeamento de atributos identitários.<sup>35</sup>

A identidade raiana foi construída segundo uma lógica cultural de resistência, dirigida para a sobrevivência económica, fortemente humanizada, centrada na interacção social e nos valores da solidariedade, como demonstram vários estudos.<sup>36</sup> Esta lógica impregna todos os âmbitos da vida das pessoas e condiciona tanto a visão e prática do económico como das normas que regem os distintos tipos de relações sociais. Neste sentido, a identidade cultural raiana foi, e é, objectivamente, uma “identidade-resistência”, na linha proposta por Manuel Castells<sup>37</sup>. Uma identidade que pode converter-se no eixo de uma identidade-projecto, desvinculada dos valores mercantilistas neoliberais e do pensamento único, vinculada a particularidades históricas, geográficas e humanas de valor alienável para a construção do futuro. Uma identidade baseada em valores que situam a solidariedade, e não o mercado, no lugar

32 Godinho 2014, 197.

33 Pais de Brito 2006, Silva 2007, Cunha 2010, Rovisco 2011 e Godinho 2011 e 2012.

34 Brito 2006.

35 Na lógica de promoção turística, os municípios raianos reinventam-se e competem entre si por meio de novos eventos e de frases promocionais, como: “Moura, encanto natural, encanto interior”; “Barrancos, Terra Única”; “Serpa, Terra Forte” e “Mértola, terra de cultura e beleza natural”. Como eventos mais significativos de divulgação e comercialização de produtos locais destaco a Feira do Queijo do Alentejo (Serpa), a ExpoBarrancos – “a grande feira da raia” (Barrancos), a Feira do Vinho e da Vinha (Ama-releja – Moura), a FATOR – Feira de Artes e Ofícios da Raia (Vila Verde de Ficalho – Serpa), a Feira Agropecuária Transfronteira de Vale do Poço (Santana de Cambas – Mértola), o Festival do Peixe do Rio de Pomarão (Santana de Cambas-Mértola) e a Feria Gastronómica Transfronteriza del Gurumelo (Paymogo – Huelva).

36 Godinho 2011, Cunha 2006, Rovisco 2013 e Simões 2013.

37 Castells 1998.

central, por ser fundada no resgate da participação colectiva e na diversidade cultural. A etnografia mostra-nos como as festas e eventos organizados pelos municípios raianos envolvem o comércio, as associações culturais e os grupos musicais locais, estando orientados para a inclusão social e a cooperação, através da criação de trabalhos temporários e da valorização de práticas da cultura. Neste contexto, a prática do Cante assume particular destaque, como marcador da memória colectiva e referente identitário representativo de modos de vida do passado.

### 3. O Cante Alentejano: memórias do passado e expectativas de futuro

“Este Alentejo lembra-me sempre um imenso relógio de sol onde o homem faz de ponteiro do tempo.”

Miguel Torga, *Diário VIII*.

Os cantadores e as cantadeiras da Amareleja, Santo Aleixo da Restauração, Barrancos e Vila Verde de Ficalho, de quem recolhi memórias do passado e expectativas de futuro para o Cante, recordaram que as “modas” eram entoadas por homens e mulheres durante os trabalhos agrícolas, a caminho de casa, nas tabernas, nos serões familiares e nas festas. A forma como a música era enquadrada simbolicamente nos quotidianos, em diferentes actividades sociais, e incorporada nos seus modos de vida, representava “um elemento essencial para a descoberta de ‘gramáticas musicais’ nas raízes do pensamento e da sensibilidade humana”, como assinalou Blacking<sup>38</sup>. As modas cantavam a terra, o trabalho, os acontecimentos, os sentimentos, em suma, a vida, e não estavam isentas da repressão das autoridades nem da censura da Igreja. Os cantadores mais idosos recordaram a repressão da Guarda Nacional Republicana durante a Ditadura, como comprovam os “Autos de Transgressão” e as multas a jovens “encontrados a cantar pelas ruas da vila”<sup>39</sup>. Da mesma

38 Blacking 1995, 227.

39 Autos instaurados a um grupo de jovens barranquinhos: Manuel Pelicano Portas, jornalista, solteiro; António dos Santos Varela, comerciante, solteiro; Manuel Cláudio, comerciante, solteiro; António Tereno Sequeira, ferrador, solteiro; Tomás Caeiro Tereno, continuo, solteiro; António Mendes, ferreiro, solteiro, André Marques Garcia, ferrador, solteiro, e António Mira, empregado do comércio, solteiro. Sobre cada um recaiu a multa de 60 escudos, por não terem “licença especial da autoridade adminis-

forma que as autoridades eclesiásticas não permitiam os cantos natalícios no interior das igrejas, que os trabalhadores rurais dedicavam ao nascimento do “Menino”.<sup>40</sup>



#### Grupos corais na raia do Baixo Alentejo

##### Amareleja:

- Grupo coral da Casa do Povo (1945)
- Grupo coral feminino Espigas Doiradas (1999)
- Grupo coral da Sociedade Recreativa Amarelejense (2007)

##### Barrancos:

- Grupo coral Arraianos de Barrancos (1940? desactivado)
- Grupo coral feminino Vozes de Barrancos (2015)

##### Santo Aleixo da Restauração:

- Grupo coral da Casa do Povo (1939)
- Grupo coral feminino Papoilas em Flor (2003)
- Grupo coral feminino Sol da Vida (2006)

##### Vila Verde de Ficalho:

- Grupo coral Arraianos de Ficalho (1937)
- Grupo coral feminino Flores do Chança (2008)

Grupos corais das povoações raianas do Baixo Alentejo (mapa: Beja Digital).

A partir de 1933, o Estado Novo 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 terminolo-

trativa para cantarem na via pública”, segundo o art.º 14.º do Edital do Governo Civil de Beja. Arquivo Histórico Municipal de Barrancos. Pasta 1, Auto de Transgressão de 16/06/1935.

40 Em Vila Verde de Ficalho, cantava-se *O Cante ao Menino* à porta da Igreja Matriz mas, a partir de 2012, o pároco local convidou o grupo coral Os Arraianos de Ficalho a cantar no interior da igreja. As modas dedicadas ao Menino eram cantadas no seio das famílias dos trabalhadores rurais.

gia de Foucault. Na década de 1930, o processo de “folclorização” mobilizou mediadores, pessoas letradas com influência pessoal, política e económica a nível local, regional e nacional, que intervieram na selecção e adaptação de repertórios e na organização de grupos folclóricos e de eventos musicais, como referiu Castelo-Branco<sup>41</sup>. No processo de apropriação do Cante, no contexto político e cultural do Estado Novo, as Casas do Povo foram o “espaço social”<sup>42</sup> privilegiado para a criação e emblematização dos grupos corais alentejanos como representações locais da nação como “comunidade política imaginada”<sup>43</sup>. Os estatutos da Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT) de 1935 determinavam uma educação estética de exaltação do rural, assente nos pilares do folclore e da etnografia, segundo um “modelo nacionalista-ruralista-tradicionista da “cultura popular”. Os “verdadeiros valores nacionais” estavam contidos nos hábitos e costumes do povo, “dum povo que se mitificava e idealizava ao arrepio do seu próprio índice de subdesenvolvimento”<sup>44</sup>. As elites alentejanas participaram no processo de “doutrinação política” e na “domesticação do Cante” como mediadoras e organizadoras de espectáculos e festivais de folclore para o público da capital. O primeiro espectáculo de grupos corais alentejanos realizado em Lisboa foi organizado pelo Grémio Alentejano (Casa do Alentejo) em 22 de Março de 1937, no Teatro São Luís, e contou com a presença do Ministro da Educação.<sup>45</sup> Nele participaram os grupos corais de Mértola, Vidigueira, Aldeia Nova de São Bento e Vila Verde de Ficalho, e a orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, dirigida pelo maestro Pedro de Freitas Branco (1890-1955). Como assinalou a etnomusicóloga Maria do Rosário Pestana, “a Casa do Alentejo teve sempre um papel relevante na inscrição da ‘província’ nas políticas do Estado português, e na construção de um imaginário dos usos e costumes do ‘ser português’”<sup>46</sup>.

A partir da década de 1960, as transformações na agricultura e os consequentes fluxos migratórios de trabalhadores rurais para as periferias de Lisboa e da Margem Sul, e para a Europa, na procura de melhores condições de vida, alargaram a geografia emocional do Cante na interacção social entre as pes-

41 Castelo-Branco 2010, 510.

42 Bourdieu 2001.

43 Anderson 2005, 25.

44 Torgal e Homem 1982, 1438.

45 Machado 1980.

46 Pestana 2014, 23.

soas e os lugares. No contexto da diáspora, formaram-se grupos corais nos arredores de Lisboa e em associações de emigrantes, enquanto os grupos locais perderam gradualmente os seus cantadores.<sup>47</sup>

Após o 25 de Abril de 1974, aumentou o número de grupos corais alentejanos na Área Metropolitana de Lisboa, e no estrangeiro formaram-se grupos em Caracas, Genebra, Luanda, Paris, Bruxelas e Toronto. Durante o processo revolucionário (1974-1976), os grupos corais foram reactivados, conquistaram as ruas e alargaram os espaços de actuação a comícios, manifestações e reivindicações dos trabalhadores, assumindo um papel de intervenção política. Neste contexto de transformação social, assistiu-se à formação de novos grupos, nos quais as mulheres passaram a assumir um papel relevante, na recuperação de modas que denunciavam a fome, a repressão nos campos e as legítimas aspirações da Reforma Agrária.<sup>48</sup>

Na década de 1980, com a destruição da Reforma Agrária e a implementação de políticas liberais decorrentes da entrada de Portugal na CEE, abandonaram-se as modas de intervenção política e social e recuperou-se o “repertório tradicional”, que evocava a pureza original dos campos como símbolo das virtudes conservadas desde os tempos mais remotos. Paralelamente, cresceu um renovado interesse pela música tradicional, que se traduziu, em algumas regiões, na emblematização de práticas musicais em via de desaparecimento e na sua re-significação como símbolos de identidade regional, no âmbito das “indústrias do património e do turismo”, em que o cavaquinho no Minho e a gaita-de-foles em Trás-os-Montes foram os exemplos mais significativos. Neste contexto, configurou-se um processo de “refolclorização”, que Jorge Freitas Branco interpretou como um fenómeno desenvolvido pelas autarquias e outras instituições de âmbito local ou nacional, mediado por estudiosos e promotores locais.<sup>49</sup> Nos finais dos anos oitenta, também assistimos à formação de novos grupos na periferia de Lisboa e na Margem Sul, como o caso do grupo coral masculino Amigos do Alentejo, do Feijó, formado em 1986 por trinta e um cantadores provenientes de dezassete localidades da Margem Esquerda do Guadiana.<sup>50</sup>

47 O fenómeno migratório está presente em modas que permanecem no repertório do grupo coral Arraianos de Ficalho, como *Abalei para Lisboa* e *O Ponto do Nosso Grupo*, que o mestre Bento Reinero dedicou a um companheiro nos seguintes termos: “Abalou para Lisboa/Com esperança de voltar/O Ponto do nosso grupo/nunca mais se ouviu cantar.”

48 O primeiro grupo coral feminino foi formado em 1979, mas só nos finais do século xx os grupos corais femininos se impuseram no panorama das práticas musicais (Cabeça e Santos 2010).

49 Branco 1995, 169-170.

50 Machado 2001.

Na década de 1990, o Cante viveu um período de indefinição, acentuado pelas políticas agrícolas da comunidade europeia que conduziram à reconversão do espaço rural em espaço turístico e à desertificação do Alentejo, com o conseqüente desaparecimento de alguns grupos corais<sup>51</sup>, o envelhecimento dos que resistiram, e o surgimento de novos grupos corais femininos<sup>52</sup>. No ano 2000, um grupo de cantadores e de agentes politicamente implicados na defesa do Cante criaram a MODA – Associação do Cante Alentejano, com o objectivo de “divulgar, defender e dignificar o canto alentejano”, congregando uma parte significativa dos grupos corais em actividade no Alentejo e nas regiões de Lisboa e Setúbal.<sup>53</sup> Em 2009, Joaquim Soares, vice-presidente da “MODA”, afirmava à Agência Lusa que o envelhecimento dos grupos corais era “um dos grandes problemas do Cante” e que a maioria dos grupos associados eram sobretudo “homens entre os 50 e os 70 anos”. Joaquim Soares defendia o ensino das modas nas escolas e nos conservatórios da região, para que as novas gerações aprendessem “o cantar típico da sua terra como aprendem outras músicas”.<sup>54</sup>

### 3.1. A candidatura do Cante: novos discursos, dinâmicas e agentes

A partir de 2013, encontramos novos discursos em torno do Cante, construídos por agentes envolvidos no processo de candidatura a Património Cultural Imaterial da UNESCO, como José Francisco Colaço Guerreiro, presidente da direcção da MODA, que escreveu, no *Correio do Alentejo*: “o Cante hoje deve ser tido como um produto cultural, um património de inestimável valor, pertença colectiva de um povo e de uma região, e não mais uma manifestação etnográfica específica do proletariado rural”. Para o autor “é necessária a evo-

51 Na raia do Baixo Alentejo, assistiu-se à desactivação do grupo coral Os Arraianos de Barrancos, devido ao falecimento dos mais idosos e à falta de interesse das gerações mais jovens.

52 A formação do grupo coral feminino Espigas Doiradas em 1999, na Amareleja, contribuiu para o surgimento dos grupos femininos na raia do Baixo Alentejo.

53 “Os seus objetivos inscrevem-se no âmbito da salvaguarda, promoção e divulgação do Cante Alentejano. A Moda é uma das entidades promotoras da candidatura à inscrição do Cante Alentejano na lista do Património Cultural Imaterial da Humanidade pela UNESCO”, *Site oficial da MODA – Associação do Cante Alentejano*, disponível em: <http://www.cantoalentejano.com/v2/home.php>, consultado em 02/03/2015.

54 Declarações de Joaquim Soares, em “Cante Alentejano: Sobrevivência depende da convivência dos mais velhos com ‘geração mp3’”, Agência Lusa, 03/09/2009.



lução no conceito e do significado do cante alentejano”, assim como “premente que nas escolas seja demonstrada às crianças a riqueza desta nossa pertença e se promova uma aproximação descomplexada e global dos alentejanos à sua expressão vocal mais autêntica”.<sup>55</sup>

No sentido da formação de novas gerações mobilizaram-se alguns municípios e agentes culturais na implementação de dois projectos-piloto de ensino do Cante Alentejano nas escolas, um em Serpa (2008) e outro na Damaia, em Lisboa (2013). Em 2014, surgiram novas iniciativas de ensino do Cante nas Escolas Básicas e Secundárias de Barrancos e Amareleja (Moura), impulsionadas pela candidatura do Cante à Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade, pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO).<sup>56</sup> A candidatura foi encabeçada pela Câmara Municipal de Serpa e assessorada por antropólogos e etnomusicólogos, mobilizou municípios, associações, grupos corais e criou expectativas nos cantadores. Segundo o documento da candidatura:

“A inscrição do Cante na lista representativa aumentará a auto-estima e o orgulho de portadores da tradição individuais, dos grupos corais e das comunidades envolvidas neste modo de expressão. Irá ainda reforçar a coesão entre portadores de tradição locais e grupos corais e promover a colaboração entre indivíduos, grupos corais, instituições, investigadores académicos e o público em geral para salvaguardar e reforçar o património cultural imaterial. E também contribuir para suscitar o interesse dos jovens pelo seu património cultural e pela sua identidade. [...] A inscrição irá contribuir para desenvolver a criatividade tanto dos praticantes como dos compositores de outros domínios musicais. Em síntese, a inscrição do Cante ajudará a salvaguardar este património cultural imaterial, promovendo a diversidade cultural e a criatividade humana num mundo cada vez mais globalizado.”<sup>57</sup>

55 Guerreiro, José Francisco Colaço. 2013. “Cante Alentejano: a evolução do conceito”, *Correio do Alentejo*, 6 de Junho.

56 Sobre as problemáticas geradas em torno da candidatura do Cante, ver a dissertação de mestrado de Susana Mareco – Mareco 2014.

57 “Dossier UNESCO do Cante Alentejano”, in *A Tradição*, 2015. Nova Série, nº 0, 21-22. Trata-se de uma revista e colecção monográfica de Etnografia, Antropologia e História editada pela Casa do Cante de Serpa, com edições disponibilizadas, ao fim de 12 meses, na página digital *Cante* e na plataforma digital *Paisagem Id*, à excepção deste número.

No contexto da candidatura, assistiu-se à reactivação de antigos grupos corais, como os Arraianos de Ficalho, que estavam desactivados há vários anos, e à formação de novos grupos. Em Barrancos, formou-se o grupo coral feminino Vozes de Barrancos, a partir da Associação de Reformados, impulsionado por Leonor Burgos (Barrancos, 1947), que após o casamento migrou para Moçambique e posteriormente para os arredores de Lisboa, onde criou os filhos e os netos. O regresso e a fixação em Barrancos foram decididos em 2012, após a reforma do casal, independentemente de ao longo dos anos participarem nas festas mais significativas da vila, como acontece com a maioria da população migrada. A candidatura do Cante também atraiu os jovens, até então desligados da sua prática, como revelam os testemunhos recolhidos no terreno e alguns estudos académicos.<sup>58</sup> Na sua maioria, são estudantes, alguns com formação musical, fixados em contextos urbanos, como o grupo Os Bubedanas, de Beja. O sucesso e a mediatização do grupo contribuíram para o surgimento de novos grupos, como Os Mainantes de Pias, Os Secádegas de Vila Ruiva e os Bafos de Baco de Cuba, entre outros, que parecem dar resposta às problemáticas da “actualização” e continuidade do Cante.

Em 27 de Novembro de 2014, o reconhecimento do Cante como Património Cultural Imaterial pela UNESCO foi amplamente divulgado na comunicação social, suscitando profundas emoções na comunidade dos “detentores” e uma multiplicidade de discursos dos agentes culturais. O presidente da MODA afirmou que o reconhecimento do Cante Alentejano como Património Cultural Imaterial da Humanidade representou um “marco histórico na vida dos grupos corais e cria uma enorme responsabilidade que deve envolver todas as entidades”<sup>59</sup>. O presidente do Turismo do Alentejo e Ribatejo, um dos promotores da candidatura, considerou “uma enorme vitória não só para o Alentejo, mas também para Portugal, a classificação do Cante Alentejano”. O presidente da Câmara de Serpa manifestou a sua “enorme satisfação”, considerando que poderá favorecer “um futuro ainda mais risonho para o cantar típico do Alentejo”.<sup>60</sup> O presidente da Comunidade Intermunicipal do Baixo Alentejo e da Câmara de Beja, antigo presidente da Câmara Municipal de Serpa e impulsionador da candidatura, sublinhou que “é também o reconhecimento da importância da identidade cultural alentejana, porque o Cante expressa a alma

58 Ventura 2006, Santos 2008, Cabeça e Santos 2010, Sousa 2011, Mareco 2014.

59 TVI – Redacção/IF. 2014. “Cante alentejano: ‘um marco histórico na vida dos grupos corais’”, 27 de Novembro.

60 *Ibidem*.

do Alentejo e das suas gentes, que é posta em cada moda”<sup>61</sup>. Para o director da Casa do Cante, e coordenador da candidatura, o Cante Alentejano “tem hoje uma função social como nenhuma outra prática, como se fosse uma ‘esteva’ numa região cada vez mais desertificada. Para além de combater a solidão em sítios onde se perdeu o centro de saúde, o posto dos CTT, e outros serviços, o Cante permite que homens e mulheres possam sair do seu lugar, conviver e mostrar a sua tradição”<sup>62</sup>.

O contexto socioeconómico apresentado pelo antropólogo Paulo Lima corresponde à realidade das povoações alentejanas, apesar da mobilidade e da sociabilidade fazerem parte da identidade cultural das cantadeiras e cantadores. Todavia, é o reconhecimento e a dignificação como legítimos herdeiros (classificados como “portadores da tradição”) que mais importa a homens e mulheres pertencentes a grupos socialmente subalternizados. No texto da candidatura, recai sobre eles a responsabilidade da salvaguarda e divulgação do Cante dentro e fora das suas comunidades, de forma que garantam “a viabilidade do elemento, contribuindo para a sua sustentabilidade [...] através de espectáculos regulares, *workshops*, e aulas de Cante para crianças e jovens”<sup>63</sup>. O *Plano de Salvaguarda* apresenta objectivos e propostas de acção, como a criação de condições aos “portadores da tradição do Cante que garantam a documentação e transmissão do seu *know-how*”<sup>64</sup>. Trata-se de uma proposta ambiciosa, se considerarmos que a maioria dos grupos corais é constituída por pessoas idosas, que não têm acesso a “tecnologias da informação” e não possuem condições económicas para assegurar “a gestão dos recursos” que lhe são exigidos. Para além disso, “propor princípios éticos que norteiem a relação entre os praticantes do Cante e os grupos, políticos e culturais, promotores, investigadores e instituições” significa ignorar as condições de trabalho

---

61 *Ibidem*.

62 A Casa do Cante tem por Missão: “a salvaguarda do Cante Alentejano”, cuja Visão “é a Sustentabilidade do Território através da Identidade, e onde os objetivos são criar projetos que autossustentem e valorizem os elementos de uma identidade em constante dinâmica. O projeto pretende ser uma plataforma entre as pessoas, os grupos e as comunidades, detentoras dos bens culturais imateriais, entre os investigadores e os centros de investigação dedicados a esta área e entre os agentes da economia da cultura. A geografia de atuação da Casa do Cante compreende o Sul de Portugal, o Mediterrâneo, a Península Ibérica e a Ibero-América. A gestão da Candidatura do Cante Alentejano a Património da Humanidade é um dos seus principais projetos em curso”. Texto de apresentação no *site* da Casa do Cante, disponível em: <http://casadocante.pt/>, consultado em 02/03/2015.

63 *A Tradição* 2015, 22.

64 *Ibidem*, 25.

dos grupos e a escassez de meios que lhe são facultados para desenvolver as suas actividades musicais. Por último, a salvaguarda da “propriedade intelectual”<sup>65</sup> será uma das temáticas mais complexas, para grupos cujo sistema de trocas não se rege pelas lógicas mercantilistas da indústria discográfica.

### 3.2. A “sustentabilidade” do Cante e os Encontros de Grupos Corais

Os Encontros de Grupos Corais são um dos exemplos mais significativos da “sustentabilidade” do Cante, pelas características dos organizadores e pela diversidade de representações sociais que produzem. Entre os vários encontros que observei, destaco a 2.<sup>a</sup> edição do Encontro de Grupos Corais de Vila Verde de Ficalho, organizado em Maio de 2015 pelo grupo coral feminino Flores do Chança. Um grupo formado em 2008 por vinte e uma mulheres, com idades compreendidas entre os 35 e os 80 anos de idade. Nas suas actividades quotidianas, estas mulheres desdobram-se entre as tarefas domésticas, o apoio aos filhos e netos, os trabalhos precários e a prática do Cante, com ensaios semanais e espectáculos aos fins-de-semana. Para além dos convites para actuarem noutras localidades, em função das redes sociais que construíram ao longo do tempo, participam em todas as festas da vila, cantando e angariando fundos por meio de quermesses, e decidiram nessa data organizar um Encontro para festejar o aniversário do grupo. Das vinte e uma cantadoras, apenas uma está empregada, treze são desempregadas de longa duração e as restantes sete estão reformadas. Margarida Castelhana é a coordenadora e assinalou que o grupo “começou por brincadeira, mas que o povo gostou tanto que passou a ser sério”<sup>66</sup>. A organização do Encontro dependeu do trabalho voluntário destas mulheres, que procuraram os apoios financeiros necessários à sua concretização junto de entidades públicas e privadas, neste caso a Junta de Freguesia de Ficalho, a Câmara Municipal de Serpa e a Caixa de Crédito Agrícola de Ficalho. Na véspera do Encontro, compraram a comida e as bebidas necessárias para o jantar-convívio, contrataram uma vizinha como cozinheira e confeccionaram as sobremesas. Na manhã do Encontro, começaram a azáfama da decoração do Salão Multiusos (cedido pela Junta de Freguesia) para o jantar. Montaram mesas, arrumaram cadeiras, dispuseram pratos, copos, talheres e

---

65 *Ibidem*, 25.

66 Testemunho de Margarida Castelhana, Vila Verde de Ficalho, 23/05/2015.

flores para adornar. Algumas cantadeiras foram dispensadas no final da manhã para irem à cabeleireira, prescindindo do almoço colectivo. Durante o almoço, acertaram-se detalhes sobre a instalação do equipamento de som (cedido pela Junta de Freguesia), as ofertas aos grupos convidados, e definiram-se quais as cantadoras que os receberiam e acompanhariam no desfile pelas ruas da vila. Os grupos foram assim convidados em função das redes sociais construídas ao longo do tempo, segundo a lógica de reciprocidade que marca a cultura dos grupos corais alentejanos. Isto significa que os grupos convidados têm a obrigação de retribuir o convite nas suas localidades, assim como as oferendas que recebem pela participação graciosa, segundo a “teoria da dádiva” de Marcel Mauss<sup>67</sup>, fundamentada na obrigação de dar, receber, e retribuir.



Grupo coral Flores do Chança. Vila Verde de Ficalho, 23/05/2015.

Foto de Dulce Simões.

O trabalho e a iniciativa destas mulheres estabelecem uma relação entre cultura e economia, e representam um “espírito empreendedor” que não se inscreve na lógica empresarial. Antes pelo contrário, a festa obedece a um processo ritual e performativo que compreende a participação colectiva, e

<sup>67</sup> Mauss 2001, *passim*.

cria espaços de sociabilidade e experiências musicais partilhadas pelos cantadores e o público, que não dissociam as práticas musicais da dimensão da cultura. Como assinalou John Blacking, ao referir que “a música tradicional possui uma consistência performativa intuitiva, quando os seus executantes possuem uma gramática e um sistema musical interiorizados, que transmitem pelas suas práticas sociais”<sup>68</sup>. As festas organizadas pelos grupos corais alentejanos conferem poder e reconhecimento social a indivíduos e grupos, constituídos na sua maioria por pessoas desvinculadas, ou marginalizadas, dos centros de poder e de decisão das políticas culturais. Por outro lado, mostram-nos que junto à dinâmica da globalização, baseada na extensão da lógica mercantil às práticas da cultura, coexiste, e resiste, uma dinâmica cultural oposta e complementar de afirmação do Cante Alentejano baseada na reciprocidade e na solidariedade.

### 3.3. A “segunda vida” do Cante: objectificação e mercantilização

O conceito de “objectificação da cultura”, proposto por Richard Handler, designa o modo como determinados traços culturais são transformados em “coisas” que devem ser estudadas, catalogadas e exibidas, por meio de um processo de selecção e de reinterpretação. Segundo o autor, o “objectificador” olha para um meio que lhe é familiar e descobre que é composto de traços tradicionais, “coisas, que ele retira de um contexto adquirido e transforma em espécimes típicos”<sup>69</sup>. Ou seja, por meio de um processo de descontextualização e recontextualização, esses “espécimes”, identificados como tradicionais pelos “especialistas eruditos da cultura”, deixam de significar representações da vida social e cultural dos grupos, para serem exibidos como emblemas identitários subjectivos: como objectos patrimoniais. O conceito de “objectificação da cultura” de Handler aproxima-se das ideias defendidas por Barbara Kirshenblatt-Gimblett sobre os processos de patrimonialização que injectam nos objectos patrimonializados “uma segunda vida, uma vida como exibição de si mesmos”<sup>70</sup>, como testemunhos de algo que deixaram de ser. Como muito bem observou o antropólogo João Leal:

68 Blacking 1995, 227.

69 Handler 1988, 77.

70 Kirshenblatt-Gimblett 1998, 150.

“passa-se o mesmo com a cultura quando objectificada. A sua vida antes da objectificação pode ser vista como a sua primeira vida. Quando a objectificação ocorre é uma segunda vida que se inicia. A sua primeira vida era coincidente com a própria vida social e cultural das comunidades. A sua segunda vida passa a ser vivida nos discursos patrimoniais construídos pelos eruditos e outros atores”<sup>71</sup>

Na “segunda vida” do Cante, proliferam as iniciativas musicais pelo Alentejo e pelo país, nas mais diversas formas estéticas e artísticas, que conduziram, pela primeira vez, os grupos corais alentejanos à sala de espectáculos do Centro Cultural de Belém, em Lisboa.<sup>72</sup> Serpa comemorou o 1.º aniversário do reconhecimento do Cante Alentejano como Património Imaterial da Humanidade de 27 a 29 de Novembro, com a realização do Cante Fest’2015, através da apresentação de um programa musical desdobrado entre Serpa e Lisboa.<sup>73</sup> No terreno, observei espectáculos que comemoraram o reconhecimento da UNESCO, como a *Homenagem ao Cante* na Amareleja, organizada pelos grupos corais da Casa do Povo, e em Barrancos, organizada pelo Município, no âmbito do programa da expoBarrancos 2015. Mas também observei eventos com objectivos promocionais da região do Alentejo, nomeadamente a 32.ª edição da Ovibeja (2015), a Festa do Cante nas Terras do Grande Lago, em Reguengos de Monsaraz, no âmbito da programação cultural da Cidade Europeia do Vinho 2015<sup>74</sup>, e a promoção à Feira de Queijos do Alentejo 2016, em hipermercados do grupo SONAE nos arredores de Lisboa, que exigem alguma reflexão e questionamento sobre o uso do Cante como “produto turístico”.

Na 32.ª edição da Ovibeja, o Cante Alentejano serviu de tema para diversas representações em *stands* institucionais, para a criação de espaços expositivos no Pavilhão do Cante, e para a venda de publicações e de vários CD. Durante os cinco dias da Ovibeja, o Pavilhão do Cante apresentou uma exposição que

71 Leal 2013, 9.

72 Frota, Gonçalo. 2015. “A tradição do Cante chama outro Alentejo ao palco”, *Público*, 12 de Março.

73 Freitas, Ana Elias de. 2015. “Serpa comemora 1º aniversário do cante património mundial”. Rádio Voz da Planície, 27 de Novembro.

74 “O ano de 2015 será de intensa atividade para afirmar a importância da produção vitivinícola da região, atestar a qualidade dos vinhos aqui produzidos e divulgar as potencialidades turísticas e económicas associadas ao Património Cultural Material e Imaterial, que confere toda a singularidade a este concelho alentejano”. Publicação no *site* do município: “Cidade Europeia do Vinho 2015. Reguengos de Monsaraz foi eleita Cidade Europeia do Vinho no ano 2015”, disponível em: <http://www.cm-reguengos-monsaraz.pt/pt/site-acontece/CEV2015/Paginas/cev-2015.aspx>, consultado em 28/07/2015.

explicava aos visitantes a sua história ao longo do tempo, exibindo trajes folclóricos de vários grupos corais e disponibilizando cabines sonoras, nas quais podíamos escutar um conjunto de modas previamente seleccionadas. A Rádio Voz da Planície associou-se ao evento, ao editar uma revista temática e um CD com catorze modas de grupos corais do distrito de Beja, que esgotaram rapidamente. Para além das diversas exibições de grupos corais alentejanos ao longo do evento, realizou-se um “megaespectáculo”, denominado I Grande Encontro do Cante.



I Grande Encontro do Cante. Beja, 02/05/2015.  
Foto de Dulce Simões.

Em 2 de Maio, no Pavilhão Multiusos da Feira, mais de uma centena de grupos corais, representados por cerca de dois mil e trezentos cantadeiras e cantadores, interpretaram em uníssono cinco modas, acompanhados pelas vozes de mais de trezentas pessoas que esgotaram o espaço do Pavilhão. Os grupos participantes foram submetidos a um processo de selecção pelos respectivos municípios, que asseguraram o transporte até ao recinto da Feira. Os cantadores, pontos e altos, foram escolhidos pela organização do evento, assim como as modas: *Alentejo, Alentejo; Alentejo, és nossa terra; Dá-me uma gotinha de*



*água; Ao passar da Ribeirinha e Castelo de Beja.* Entre os participantes estavam cerca de seiscentos cantadores residentes na Área Metropolitana de Lisboa, que viajaram para o evento no designado “Comboio do Cante”, acompanhados pela comitiva da Casa do Alentejo, e por jornalistas e operadores de câmara da comunicação social. Considerando a mediatização e a dimensão do Encontro, a organização decidiu acolher todos os grupos num ambiente de festa e de visita à Ovibeja, atribuindo 7 euros a cada cantador e oferecendo um lanche no final da actuação. O espectáculo representou um momento de afirmação identitária da região do Alentejo e da “cultura alentejana”, segundo uma lógica de mercantilização de práticas da cultura, que merece a atenção e reflexão dos investigadores envolvidos em processos patrimonializadores.

Na mesma lógica de mercantilização da cultura, realizou-se a campanha de divulgação da Feira de Queijos do Alentejo, promovida pelo município de Serpa no fim-de-semana de 30 e 31 de Janeiro de 2016, em quatro hipermercados Continente (Oeiras, Amadora, Seixal e Centro Comercial Colombo) e na Casa do Alentejo em Lisboa. A iniciativa partiu do Gabinete de Apoio ao Desenvolvimento Económico e Social (GADES) da Câmara Municipal de Serpa, no âmbito dos programas de Apoio ao Empresário, em parceria com o Grupo SONAE e a Casa do Alentejo, e insere-se nas políticas de “desenvolvimento sustentável” do Alentejo, ao promoverem queijos e grupos corais como “produtos turísticos” da região.



Arraianos de Ficalho no hipermercado Continente do Seixal, 30/01/2016.

O presidente da Câmara Municipal de Serpa, que acompanhou os grupos corais, considerou a participação dos cantadores neste tipo de eventos como uma forma de retribuírem o apoio de alguns produtores de queijos à divulgação do Cante no estrangeiro.<sup>75</sup> Mas, com estas práticas, os municípios e outras entidades públicas e privadas envolvidas no plano de desenvolvimento turístico do Alentejo podem conduzir à degradação e empobrecimento do Cante Alentejano, ao mesmo tempo que geram grupos de pressão influentes, que obedecem a apreciações de ordem comercial direccionadas para uma indústria de serviços degradante e de imagens superficiais, de exploração e mercantilização da cultura.

---

<sup>75</sup> Segundo o presidente da Câmara Municipal de Serpa, a deslocação do Rancho de Cantadores da Aldeia Nova de São Bento à sede da Organização das Nações Unidas (ONU), em Nova Iorque, em Junho de 2015, foi financiada por um produtor de queijo da região de Serpa. Em entrevista ao jornal *Luso-Americano*, o autarca afirmava que “para além de um bem cultural, o Cante Alentejano pode ser um activo económico”. *Luso-americano*. 2015. 18 de Junho.

#### 4. Algumas reflexões

“Eu sou devedor à terra  
A terra me está devendo  
A terra paga-me em vida  
Eu pago à terra em morrendo.”

*(Autor desconhecido)*

O reconhecimento do Cante Alentejano veio criar um incomensurável campo de possibilidades económicas para entidades públicas e privadas ligadas ao turismo da Região do Alentejo, ao mesmo tempo que os grupos corais se debatem com falta de apoios financeiros e estão dependentes das políticas culturais dos municípios. O município de Serpa destaca-se pelo compromisso assumido no processo de candidatura à UNESCO, ao apoiar os grupos corais com meios logísticos, subsídios anuais e gravações discográficas nos estúdios da Musibéria sem custos de gravação, esforço inserido no Plano de Salvaguarda e divulgação do Cante. As práticas demonstram que se, por um lado, os esforços de classificação e inventariação dos traços culturais de determinados grupos ou regiões são positivos, por outro, algumas destas iniciativas poderão facilmente configurar práticas degradantes com objectivos meramente comerciais, de “valorização turística”, realizadas com recursos públicos em benefício de entidades cujos interesses são alheios aos grupos corais cuja cultura visam “salvaguardar”.

A etnografia mostra-nos experiências colectivas que contribuem para a auto-estima das cantadeiras e dos cantadores e para o prestígio dos grupos corais, que lhes conferem poder e reconhecimento enquanto agentes culturais que participam no desenvolvimento local e na transmissão da prática do Cante. Os Encontros de grupos corais não dissociam a música de uma cultura baseada na convivialidade e na solidariedade, como valor de pertença a um “lugar social”<sup>76</sup>. Esse “lugar social”, individualizado no espaço e no tempo, pertencente a um mundo global, permite o desenvolvimento da criatividade e a construção de utopias, vinculadas a memórias colectivas e práticas culturais que atribuem sentido e significado à vida das pessoas. Se aceitarmos em

---

76 Augé 2005.

todo o seu significado as iniciativas musicais encetadas pelos grupos corais alentejanos, assim como a sua condição de agentes culturais que participam na construção de futuros alternativos, temos de aceitar que a lógica cultural raiana está muito distante dos programas de desenvolvimento mercantilistas assumidos pelos poderes centrais e regionais, por as suas actividades não estarem direccionadas para o turismo. Mais, aceitar a lógica mercantilista em nome de supostos modelos de “desenvolvimento sustentável” equivale a aceitar que as práticas musicais ficam reduzidas a artigos de consumo, a campanhas promocionais e a espectáculos sem significação identitária nem valor de uso. As festas e os encontros de grupos corais servem para pensar que, junto à dinâmica da globalização, baseada na extensão da lógica mercantil a todas as dimensões da vida social, coexiste uma dinâmica cultural oposta e complementar, de reafirmação de identidades colectivas localizadas, baseadas na convivialidade e na solidariedade como formas de desenvolvimento social, cultural e humano.

Como antropólogos, não podemos olhar para o património imaterial como “mais uma possibilidade de trabalho”; como assinalou Izabela Tamaro<sup>77</sup>, o nosso olhar deve estar atento às categorias que reduzem modos de vida e práticas da cultura a inventários descritivos e ignoram o impacto dos processos patrimonializadores no futuro. Para que os legítimos detentores não sejam suplantados por interesses particulares, ou de entidades regionais e estatais, que os transformam em “produtos turísticos” ao serviço do “desenvolvimento sustentável”. Como cientistas sociais, compete-nos questionar os processos de patrimonialização e turistificação da cultura, e “aclarar a diversidade de interesses e de colectivos que estão em jogo, incluindo os dos próprios antropólogos, os dos portadores da herança cultural e os das entidades envolvidas”, como nos propõe María Cátedra.<sup>78</sup> O reconhecimento do Cante Alentejano pela UNESCO pode produzir uma incomensurável paleta de “actualizações” e apropriações, que nos darão conta de dinâmicas transformadoras, opostas ou complementares, e de diferentes perspectivas de desenvolvimento traçadas pelos grupos e pelas comunidades, através de iniciativas que servem para afrontar as incertezas do presente e construir o futuro.

---

77 Tamaro 2005, 17.

78 Cátedra 1998.

## Fontes e bibliografia

- A ANMP e a atual situação do poder local em Portugal. 2012. Coimbra: Associação Nacional de Municípios Portugueses. Disponível em <http://www.anmp.pt/files/dfin/2012/ANMP3201205PT.pdf>.
- A Tradição, Nova Série. “Dossier UNESCO do Cante Alentejano”. 2015. Serpa: Casa do Cante de Serpa, 0, Novembro. Disponível em: [http://casadocante.pt/pdf/A\\_TRADICAO\\_0.pdf](http://casadocante.pt/pdf/A_TRADICAO_0.pdf).
- Anderson, Benedict. 2005. *Comunidades Imaginadas. Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*. Lisboa: Edições 70.
- Augé, Marc. 2005. *Não-Lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Lisboa: 90 Graus Editora.
- Baptista, Fernando Oliveira. 1996. “Declínio de um tempo longo”. In *O Voo do Arado*, coordenado por Fernando Oliveira Baptista, Joaquim Pais de Brito e Benjamim Enes Pereira. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, Instituto Português de Museus/Ministério da Cultura.
- Blacking, John. 1995. *Music, Culture & Experience*. Chicago: University of Chicago Press.
- Branco, Jorge Freitas. 1995. “Lugares para o povo: Uma periodização da cultura popular em Portugal”, *Revista Lusitana*, 13-14: 145-177.
- Bourdieu, Pierre. 1998. “The essence of neoliberalism”, *Le Monde Diplomatique*. Dezembro. <https://mondediplo.com/1998/12/08bourdieu>.
- Bourdieu, Pierre. 2001. *Razões Práticas. Sobre a Teoria da Acção*. Oeiras: Celta Editora.
- Cabeça, Sónia Moreira e José Rodrigues dos Santos. 2010. “As mulheres no Cante Alentejano”. In *Proceedings of the International Conference in Oral Tradition*, dirigido-coordenado por Santiago Prado Conde, vol II, 31-38. Ourense: Concello de Ourense.
- Cairo Caro, Heriberto, Paula Godinho e Xerardo Pereiro (coordenação). 2009. *Portugal e Espanha – Entre discursos de centro e práticas de fronteira*. Lisboa: IELT/Edições Colibri.
- Castelo-Branco, Salwa (direcção). 2010. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, volume II. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores.
- Castells, Manuel. 1998. *El poder de la identidad. La era de la información. Economía, Sociedad y Cultura*, volume II. Madrid: Alianza Editorial.
- Cátedra, María. 1998. “La manipulación del patrimonio cultural: la Fábrica de Harinas de Ávila”, *Política y Sociedad*, 27: 89-116.
- Certeau, Michel de, Luce Girard e Pierre Mayol. 1996. *A invenção do cotidiano: 2. morar, cozinhar*. Petrópolis-RJ: Vozes.
- Choay, Françoise. 2001. *A alegoria do património*. São Paulo: Editora Unesp.
- Comaroff, Jean e John Comaroff. 2001. “Millennial Capitalism: First Thoughts on a Second Coming”. In *Millennial Capitalism and the Culture of Neoliberalism*, editado por Jean Comaroff e John Comaroff, 2-56. Durham: Duke University Press.
- Cunha, Luís. 2010. “A memória como património: da narrativa à imagem”. In *Los Lindes del Patrimonio. Consumo y Valores del Pasado*, coordenado por Camila del Mármol, Joan Frigolé e Susana Narotzky, 235-249. Barcelona: Icaria.
- Cunha, Luís. 2006. *Memória Social em Campo Maior*. Lisboa: D. Quixote.

- Estratégia de Especialização Inteligente para o Alentejo (Uma)*. 2014. Évora: Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional do Alentejo. Disponível em: <https://www.portugal2020.pt/Portal2020/Media/Default/Docs/EstrategiasEInteligente/EREI%20Alentejo.pdf>
- Eriksen, Thomas Hylland. 2016. “Sobreaquecimento: pequenos lugares e grandes questões na antropologia do século XXI”, *Etnográfica*, volume 20, 1: 197-208
- Freire, Dulce, Eduarda Rovisco e Inês Fonseca (coordenação). 2009. *Contrabando na fronteira luso-espanhola: práticas, memórias e patrimónios*. Lisboa: Edições Nelson de Matos.
- Freitas, Ana Elias de. 2015. “Serpa comemora 1º aniversário do cante património mundial”. Rádio Voz da Planície, 27 de Novembro. Disponível em: <http://www.vozdaplanicie.pt/index.php?go=noticias&id=7505>.
- Frota, Gonçalo. 2015. “A tradição do Cante chama outro Alentejo ao palco”, *Público*, 12 de Março. Disponível em: <https://www.publico.pt/2015/03/12/culturaipsilon/noticia/a-tradicao-do-cante-chama-outro-alentejo-ao-palco-1688946>.
- Godinho, Paula. 2014. “A violência do olvido e os usos políticos do passado”. In *Antropologia e Performance. Agir, Atuar, Exibir*, coordenado por Paula Godinho, 191-205. Castro Verde: 100Luz.
- Godinho, Paula. 2012. “Contextos da memória, lugares dessubstanciados e re-significação do passado; a fronteira como amenidade, insígnia e património”. In *Usos da Memória e Práticas do Património*, coordenado por Paula Godinho, 225-242. Lisboa: Edições Colibri.
- Godinho, Paula. 2011. *Oír o Galo cantar Dúas Veces*. Ourense: Deputación Provincial de Ourense.
- Guerreiro, José Francisco Colaço. 2013. “Cante Alentejano: a evolução do conceito”, *Correio do Alentejo*, 6 de Junho. Disponível em: [http://www.correioalentejo.com/?opinioa=1157&page\\_id=56](http://www.correioalentejo.com/?opinioa=1157&page_id=56).
- Handler, Richard. 1988. *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*. Madison–Wisconsin: The Wisconsin University Press.
- Harvey, David. 2007. *Breve historia del Neoliberalismo*. Madrid: Ediciones Akal.
- Henriques, Joana Gorrão (texto) e José Sarmento Matos (fotografia). 2013. “Barrancos: O município com menos gente em Portugal não tem emprego”, *Público*, 4 de Agosto. Disponível em: <http://www.publico.pt/tema-de-capajornal/o-municipio-com-menos-gente-em-portugal-nao-tem-emprego-mas-ninguem-quer-sair-de-la-26906775>.
- Judy, Henry-Pierre. 2008. *La machinerie patrimoniale*. Paris: Circé.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 1998. *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley: University of California Press.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 1995. “Theorizing Heritage”, *Ethnomusicology*, volume 39, 3: 367-380.
- Leal, João. 2013. “Agitar antes de usar. A antropologia e o Património Cultural Imaterial”, *Revista Memória em Rede*, volume 3, 9. Disponível em: <http://www2.ufpel.edu.br/ich/memoriaemrede/beta-02-01/index.php/memoriaemrede/article/view/212/157>
- Lowenthal, David. 1998. *The heritage crusade and the spoils of history*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lowenthal, David. 1985. *El pasado es un país extraño*. Madrid: Ediciones Akal.
- Lusa. 2009. “Cante Alentejano: Sobrevivência depende da convivência dos mais velhos com ‘geração mp3’”. 3 de Setembro. Disponível em: <http://noticias.sapo.pt/lusa/artigo/10076396.html>, consultado em 02/03/2015.
- Luso-Americano. 2015. 18 de Junho, disponível em: <http://www.lusoamericano.com/?p=13264>. Consultado a 20/04/2016.

A turistificação do Cante Alentejano como estratégia de  
“desenvolvimento sustentável”: discursos políticos e práticas da cultura

- Machado, Ana Durão. 2001. “*Feijó, meu lindo Feijó*” – *O Alentejo na Margem Sul do Tejo*. Dissertação de mestrado em Antropologia: Património e Identidades, ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa. Disponível em: [https://www.academia.edu/7759496/\\_FEIJ%C3%93\\_MEU\\_LINDO\\_FEIJ%C3%93\\_O\\_ALENTEJO\\_NA\\_MARGEM\\_SUL\\_DO\\_TEJO](https://www.academia.edu/7759496/_FEIJ%C3%93_MEU_LINDO_FEIJ%C3%93_O_ALENTEJO_NA_MARGEM_SUL_DO_TEJO).
- Machado, Francisco Valente. 1980. *Monografia de Vila Verde de Ficalho*. Vila Verde de Ficalho: Biblioteca-Museu.
- Mareco, Susana. 2014. *Pôr o Alentejo no Mundo: Expectativas de uma candidatura do Cante Alentejano a Património Imaterial da Humanidade*. Dissertação de mestrado em Gestão e Estudos da Cultura: Património e Projetos Culturais, ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa. Disponível em: <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/10032>.
- Mauss, Marcel. 2001. *Ensaio Sobre a Dádiva*. Lisboa: Edições 70.
- Norgaard, Richard B. 1997. “Globalization and Unsustainability. In *¿Sostenible?: tecnología, desarrollo sostenible y desequilibrios*, de VVAA, 523-532. Barcelona: Icaria Editorial.
- Números dos municípios e regiões de Portugal*. 2013. PORDATA – Fundação Francisco Manuel dos Santos. Quadros-resumo de Moura, Barrancos, Serpa e Mértola. Disponíveis em: [http://www.pordata.pt/Municipios/Quadro+Resumo/Moura+\(Munic%c3%adpio\)-7982](http://www.pordata.pt/Municipios/Quadro+Resumo/Moura+(Munic%c3%adpio)-7982); [http://www.pordata.pt/Municipios/Quadro+Resumo/Barrancos+\(Munic%c3%adpio\)-7868](http://www.pordata.pt/Municipios/Quadro+Resumo/Barrancos+(Munic%c3%adpio)-7868); [http://www.pordata.pt/Municipios/Quadro+Resumo/Serpa+\(Munic%c3%adpio\)-8075](http://www.pordata.pt/Municipios/Quadro+Resumo/Serpa+(Munic%c3%adpio)-8075); [http://www.pordata.pt/Municipios/Quadro+Resumo/M%c3%a9rtola+\(Munic%c3%adpio\)-8107](http://www.pordata.pt/Municipios/Quadro+Resumo/M%c3%a9rtola+(Munic%c3%adpio)-8107). Consultados em 31/03/2017.
- Ortner, Sherry. 2011. “On Neoliberalism”, *Anthropology of this Century*, 1. Disponível em: <http://aotcpress.com/articles/neoliberalism/>.
- Pais de Brito, Joaquim. 2006. “Património e Identidades: a difícil construção do presente”. In *Património e Identidades – Ficções Contemporâneas*, editado por Elsa Peralta e Marta Anico, 43-51. Oeiras: Celta.
- Pedrosa, Nélia. 2016. “Repovoar o interior com famílias citadinas”, *Diário do Alentejo*, 2 de Março. Disponível em: <http://da.ambaal.pt/noticias/?id=9022>.
- Pestana, Maria do Rosário (coordenação). 2014. *Alentejo: vozes e estéticas em 1939/1940. Edição crítica dos registos sonoros realizados por Armando Leça*. Sem local: Tradição Produções Culturais.
- Podadera Rivera, Pablo e Francisco Calderón Vázquez. 2014. “La frontera hispano-lusa en el contexto de la integración europea: ¿Un futuro imperfecto?”, *Revista Universitaria Europea*, 20: 107-136.
- Programa Operacional Regional do Alentejo*. 2014. Decisão de Execução da Comissão Europeia N.º C(2014) 10163, de 18/12/2014. Texto integral do Programa Operacional Regional do Alentejo 2014-2020. Disponível para descarregamento em: <http://www.alentejo.portugal2020.pt/index.php/po-regional-do-alentejo-2014-2020>. Consultado em 10/04/2015.
- Resumen del análisis del contexto económico, social e territorial de la zona de cooperación*. 2013. Programa de Cooperação Transfronteiriça Espanha–Portugal 2007-2013/UE-FEDER. Disponível em: [http://www.poctep.eu/sites/default/files/documentos/1420/Resumen\\_Diagnostico\\_14\\_10\\_13\\_ES.pdf](http://www.poctep.eu/sites/default/files/documentos/1420/Resumen_Diagnostico_14_10_13_ES.pdf)
- Roteiros do Baixo Guadiana*. 2013. Andaluzia: Junta de Andalucía/Programa de Cooperação Transfronteiriça Espanha–Portugal 2007-2013/UE-FEDER. Disponível em: <http://www.juntadeandalucia.es/turismoycomercio/publicaciones/143368212.pdf>
- Rovisco, Eduarda. 2013. “*Não Queirais ser Castelhana*”: *Fronteira e Contrabando na Raia da Beira Baixa*. Lisboa:

- Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- Rovisco, Eduarda. 2011. “Fronteira e turismo no ‘concelho mais português de Portugal’”, *Geopolítica(s)*, volume 2, 1: 91-107.
- Santos, José Rodrigues dos. 2008. “Que estratégia para a salvaguarda do Cante?”. Comunicação no Congresso anual da Associação A MODA, Universidade de Évora. Disponível em: [http://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/2675/1/Que\\_estrategia\\_para\\_a\\_salvaguarda\\_do\\_Cante-I.pdf](http://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/2675/1/Que_estrategia_para_a_salvaguarda_do_Cante-I.pdf). Consultado em 12/05/2014.
- Silva, Luís. 2007. “Sortelha e Monsaraz: estudo de caso de dois lugares turísticos no interior de Portugal”, *Análise Social*, volume XLII, 184: 853-874.
- Simões, Dulce. 2015. “Memórias e resistências na guerra civil de Espanha: processos de emblematização na raia luso-espanhola”. In *Resistência e/y Memória – Perspectivas Ibero-Americanas*, coordenado por Paula Godinho, Inês Fonseca e João Baía, 252-262 [Documento electrónico]. Lisboa: IHC-FCSH/UNL. Disponível em: <http://run.unl.pt/bitstream/10362/16123/1/Resiste%CC%82ncia%20e%20Memo%CC%81ria.%20Perspectivas%20Ibero-americanas.pdf>
- Simões, Dulce. 2013. *Frontera y Guerra Civil de España. Dominación, resistencia y usos de la memoria*. Badajoz: Departamento de Publicaciones da Diputación Provincial de Badajoz.
- Sousa, Filomena. 2011. “O Cante Alentejano e os Ceifeiros de Cuba”, artigo revisto, 2.ª edição, 1-12. Projecto Memóriamedia, Porto: Memória Imaterial/IELT. Disponível em: [http://www.memoriamedia.net/bd\\_docs/trancricao\\_cuba/Sobre%20Cante%20e%20Ceifeiros%20de%20Cuba.pdf](http://www.memoriamedia.net/bd_docs/trancricao_cuba/Sobre%20Cante%20e%20Ceifeiros%20de%20Cuba.pdf).
- Tamaso, Izabela. 2005. “A expansão do património: novos olhares sobre velhos objectos, outros desafios...”, *Sociedade e Cultura*, volume 8, 2: 13-36.
- Torgal, Luís Reis e Amadeu de Carvalho Homem. 1982. “Ideologia salazarista e ‘cultura popular’ – análise da biblioteca de uma Casa do Povo”, *Análise Social*, xviii, 72-73-74: 1437-1464.
- TVI – Redacção/IF. 2014. “Cante alentejano: ‘um marco histórico na vida dos grupos corais’”, 27 de Novembro. Disponível em: <http://www.tvi24.iol.pt/sociedade/moda/cante-alentejano-um-marco-historico-na-vida-dos-grupos-corais>. Consultado em 28/11/2014.
- Valcuende del Río, José María. 1998. *Fronteras, territorios e identificaciones colectivas: interacción social, discursos políticos y procesos identitarios en la frontera sur hispano-portuguesa*. Sevilla: Fundación Blas Infante.
- Ventura, Lígia Tatiana Rosado. 2006. *A Identidade Social Alentejana Estudada Através do Cante Alentejano*. Dissertação de Mestrado em Psicologia Social e das Organizações, Instituto Superior de Psicologia Aplicada.



# A Nova Geração do Cante e as Manifestações sobre o Cante Alentejano

*Susana Mareco*

Mestre em Gestão e Estudos da Cultura, ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

## 1. Introdução

O presente texto resulta da investigação realizada para a minha dissertação de mestrado em Gestão e Estudos da Cultura – Património e Projectos Culturais, no ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, sobre a candidatura do Cante Alentejano à Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade.<sup>1</sup> Tendo nascido no Alentejo, assisti à desmobilização e envelhecimento dos públicos dos grupos corais, mas ouvia as modas serem cantadas sempre que o convívio se proporcionava, num café ou numa festa. Quando ouvi pela primeira vez falar desta candidatura, pareceu-me um enorme desafio, principalmente quanto ao reconhecimento e valorização do Cante a nível local.

---

<sup>1</sup> Mareco, Susana. 2014. *Pôr o Alentejo no Mundo: Expectativas de uma candidatura do Cante Alentejano a Património Imaterial da Humanidade*. Dissertação de mestrado em Gestão e Estudos da Cultura: Património e Projectos Culturais, ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa.

A candidatura foi entregue à UNESCO em 28 de Março de 2013 e a inscrição efectiva na Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade foi decidida em 27 de Novembro de 2014.<sup>2</sup> Toda a pesquisa foi feita entre 2013 e 2014, portanto um período em que esta candidatura ganhava espaço nos *media* e se geravam expectativas sobre o seu desfecho. O foco da minha pesquisa começou exactamente por centrar-se nas expectativas face ao futuro do Cante no pós-candidatura.

Para ter uma antevisão do que a classificação da UNESCO poderia trazer ao Cante no domínio do património, da exploração turística, das oportunidades comerciais, e das identidades e sociabilidades envolvidas, foi necessário entender o contexto em que o Cante se praticava. Como todas as formas culturais, o Cante é uma contínua construção entre a memória do passado e os recursos e a criatividade do presente. Quando falamos de um Património Cultural Imaterial (PCI), o principal foco de tensão radica no facto de não estarmos a falar do passado, ou não estarmos só a falar do passado. A missão de salvaguarda dos bens imateriais só é concretizada porque estas culturas ainda são vividas.<sup>3</sup>

O Cante Alentejano no formato de grupos corais, como estamos habituados a ouvir, é produto de um processo de folclorização, iniciado pela propaganda ideológica durante o período do Estado Novo.<sup>4</sup> Enquanto no início do século passado a emblematização cultural das identidades simplificadas foi recurso para a implementação de uma ideologia política, no final desse mesmo século era já resposta sustentável à procura turística do mundo rural e das tradições tidas como autênticas.<sup>5</sup>

No decorrer das minhas pesquisas, percebi que o Cante estava a entrar numa fase de *revigor*, cujo motor eram as expectativas que se estavam a gerar face ao resultado da candidatura. No espaço de cinco a seis anos, o panorama musical alentejano foi completamente renovado. Só entre 2013 e 2014 foram fundados cerca de uma dezena de novos grupos corais exclusivamente constituídos por jovens. Por outro lado, um outro movimento mais antigo de

---

2 A candidatura foi entregue sob direcção da Casa do Cante de Serpa, sendo Paulo Lima o responsável, na qualidade de seu Director, em colaboração com a etnomusicóloga Salwa Castelo-Branco, a associação MODA – Associação do Cante Alentejano, a Confraria do Cante Alentejano, a Casa do Alentejo em Lisboa e a Entidade Regional de Turismo do Alentejo e Ribatejo.

3 Cabral 2011.

4 Cabeça e Santos 2010.

5 Agudo Torrico 2005.

criatividade artística sobre o Cante Alentejano crescia agora exponencialmente com novas sonoridades emprestadas ao Cante e com artistas de diferentes estilos musicais interessados em trabalhá-lo.

## 2. A Pesquisa

A minha dissertação de mestrado assentou em três planos de pesquisa distintos. O primeiro plano centrou-se na análise do conteúdo do dossiê que foi entregue à UNESCO para a candidatura do Cante Alentejano à Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade.<sup>6</sup> Deste dossiê faziam parte o formulário de inscrição, as declarações de apoio à candidatura de mais de 50 grupos corais activos e um vídeo promocional. O objectivo consistiu em perceber o que estava efectivamente a ser candidatado, ou seja, como estava a ser definido o *Cante Alentejano* e como estava a ser documentado e fundamentado.

De acordo com o segundo plano de pesquisa, foram realizadas uma série de entrevistas semidirectivas. Comecei por entrevistar os principais envolvidos no processo da candidatura, como o antropólogo Paulo Lima (Director da Casa do Cante de Serpa), e José Santos (Secretário-Geral da Entidade Regional de Turismo do Alentejo e Ribatejo). A lista de entrevistados foi-se alongando à medida que fui percebendo a pertinência de ouvir também alguns dos artistas e outros indivíduos que praticam ou trabalham directamente com o Cante Alentejano: nesse sentido, foram também entrevistados, por exemplo, Pedro Mestre (cantor, tocador e construtor de violas campaniças, principal promotor do programa de ensino de Cante nas escolas primárias e ensaiador de vários grupos corais), José Colaço Guerreiro (dirigente da MODA e locutor da Rádio Castrense) e Celina da Piedade (presidente honorária da Associação PédeXumbo, compositora, cantora, acordeonista e formadora no âmbito da música e danças tradicionais do Alentejo).

Todas estas entrevistas se revelaram de extrema importância para entender o ponto de situação do Cante Alentejano. Para além de perceber as intenções e expectativas destas entidades e individualidades face à candidatura,

---

<sup>6</sup> O dossiê de candidatura encontra-se disponível na página da UNESCO dedicada ao Património Cultural Imaterial, em: <http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/cante-alentejano-polyphonic-singing-from-alentejo-southern-portugal-01007>. Última visualização em 05/04/2017.

permitiram-me ainda conhecer as acções propostas para a sua salvaguarda, os projectos de promoção cultural com fins turísticos e as novas estratégias das indústrias musicais.

O último plano de pesquisa dizia respeito a dois momentos de observação: as Tertúlias de Cante Alentejano, organizadas por Celina da Piedade na Casa do Alentejo em Lisboa, e o espectáculo *Novas Vozes do Cante*, no Espaço Alentejo da Festa do Avante! de 2014. Este plano permitiu-me ir ao encontro dos públicos do Cante e perceber a relevância das novas gerações de cantadores e o reconhecimento deste movimento, concretizado num espectáculo em que todos os grupos convidados tinham sido formados nesse mesmo ano de 2014.

Mas, para entendermos melhor estas dinâmicas e retirarmos algumas conclusões, é necessário entender o percurso histórico, social, cultural e até político que motivou o reconhecimento patrimonial do Cante Alentejano, ao nível mundial, no século XXI.

### 3. O Cante Alentejano

As abordagens mais comuns sobre a origem do Cante Alentejano do Padre António Marvão (1903-1993), Fernando Lopes Graça (1906-1994) e João Ranita Nazaré remetem para a polifonia da Idade Média. Inesperadamente, na *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* há apenas uma referência ao Cante Alentejano que é feita na entrada “Moda”: “No Alentejo designa-se por ‘moda’ o género vocal polifónico que enforma o canto alentejano.”<sup>7</sup>

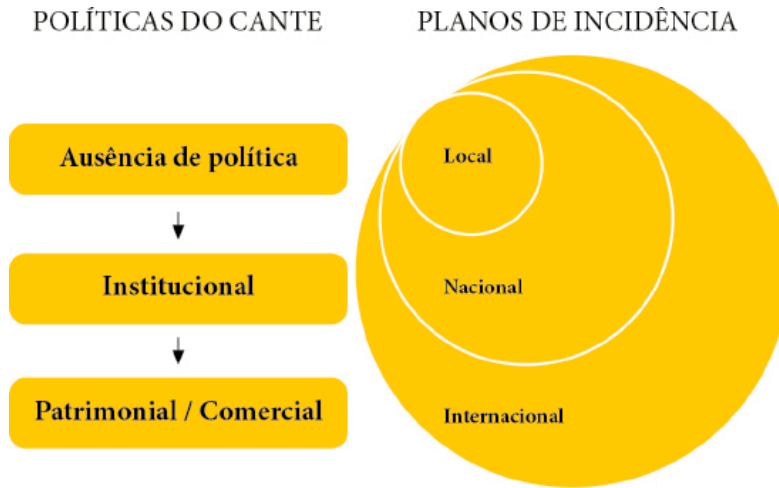
O Cante Alentejano é um cante coral polifónico, de andamento lento, baseado num repertório de poesia simples, que retrata as vivências dos seus cantadores, com modas sobre o trabalho no campo, a natureza ou o amor.<sup>8</sup>

Mas, antes de uma definição musical ou literária, é necessário definir o Cante enquanto forma cultural, o seu espaço de variação, as suas estruturas fundamentais, os seus mecanismos de regulação, a sua colectividade de portadores e as suas fronteiras culturais. Segue-se uma esquematização conceptual para entendermos os diferentes planos onde o Cante é praticado, os seus protagonistas e as estruturas que os acompanham nos dias de hoje.

---

<sup>7</sup> Sardo 2010, 805.

<sup>8</sup> Cabeça e Santos 2010.



Políticas do Cante e respectivos planos geográficos de incidência.

É difícil determinar no tempo o surgimento do Cante Alentejano ou os contextos musicais que estarão na sua origem. Os registos históricos são vagos e referem-se a práticas “mais ou menos espontâneas” e pouco formalizadas, onde cantavam homens, mulheres e crianças em conjunto ou separados, nos espaços públicos e privados.<sup>9</sup> Nos documentos consultados, o Cante é contextualizado no caminho para os campos, nas tabernas, nos *balhos*, nas festas, em casa, etc. Nesses registos, é enfatizado o facto de o acompanhamento musical, à concertina, à gaita-de-beiços ou à viola campaniça, por exemplo, depender unicamente da existência ou não dos instrumentos e dos tocadores.

Esta prática corresponde a um círculo de incidência e de projecção essencialmente local. Ao longo dos anos, os contextos foram-se alterando com a redução dos assalariados agrícolas pela mecanização da agricultura, a requisição de conjuntos musicais e bandas para a animação das festas, a conversão de muitas tabernas em cafés e *snack-bares* modernizados, etc. No entanto, este Cante espontâneo e não regulamentado não é uma prática ultrapassada. As fotografias de Augusto Brázio, que fazem parte do dossiê de candidatura do Cante à UNESCO, procuram documentar isso mesmo, quando retratam um grupo de homens que canta ao balcão de uma taberna ou uma família a cantar enquanto petisca à mesa.

<sup>9</sup> Cabeça e Santos 2010, 2.

A partir da década de 1930, em prol de uma “Política do Espírito” de enaltecimento das tradições e da essência popular portuguesa, o regime salazarista regulamentou a produção e exibição de práticas musicais e de dança de cariz popular, com a criação de órgãos governamentais como o SPN (Secretariado da Propaganda Nacional), a FNAT (Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho) e a Junta Central das Casas do Povo. O concurso A Aldeia mais Portuguesa de Portugal, em 1938, organizado pelo SPN, motivou a formação de vários agrupamentos folclóricos por todo o país, que incorporavam os trajes e as danças em repertórios que se consideravam genuínos das suas localidades.<sup>10</sup> A folclorização popularizou o Cante ao nível nacional como um ícone cultural da região alentejana, que se perpetuou no tempo.<sup>11</sup>

Os grupos corais de Cante Alentejano começaram a surgir a partir dos anos de 1920.<sup>12</sup> Mais tarde, surgiram, não raras vezes, associados a instituições como as Casas do Povo. Incentivava-se a constituição de grupos corais para “maior controlo de uma prática susceptível de transformar-se em expressão de contestação”<sup>13</sup>. É também neste contexto que “a intensa propaganda do regime [...] impõe a ideia que o Cante é de essência masculina”, afastando as mulheres desta prática.<sup>14</sup> Os cantadores viram-se obrigados a criar estratégias de apresentação em palco e o traje regional surgiu quase como condição, porque o Cante passou a ser um espectáculo: “a postura dos cantadores e músicos nas actuações não é a de encenar um hino ao trabalho manual na agricultura, mas mais a de cativar o espectador com a indumentária exibida”<sup>15</sup>.

Até hoje, os grupos corais são a forma mais mediatizada das práticas do Cante. Salwa Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco definiram o período após a revolução de 1974 como “Refolclorização”, possibilitado pela auto-regulação do movimento folclórico e liberdade de associação.<sup>16</sup> Ainda assim, os autores defendem que não se verificaram alterações profundas de conteúdo no movimento, ou seja, muitas das tendências folclóricas foram sendo interio-

---

10 Félix 2003.

11 Folclorização diz respeito à reconversão institucional de determinada configuração da cultura popular (Branco 2010).

12 “O grupo mais antigo que se conhece é o Orfeão Popular de Serpa, criado no Verão de 1907, mas o grupo coral que permanece como o primeiro é o grupo coral dos mineiros de Aljustrel, fundado em 1926.” (Lima 2012, 4.)

13 Cabeça e Santos 2010, 2.

14 *Ibidem*.

15 Branco 2003, 411.

16 Castelo-Branco e Branco 2003.

rizadas pelas gerações que as vivenciaram, depois pelas que se lhes seguiram e assim continuaram a estabelecer-se como parâmetros para essas práticas.<sup>17</sup> Com efeito, de acordo com o *Inventário-Catálogo dos Grupos Corais*, que foi realizado no seguimento dos levantamentos históricos orientados para a candidatura, cerca de 72% dos agrupamentos corais existentes em 2012 iniciaram a sua actividade depois de 1975.<sup>18</sup>

Para este número, muito contribuiu a integração das mulheres no prisma institucional do Cante, com a formação de grupos mistos ou exclusivamente femininos. O número de grupos masculinos foi sempre superior ao número de grupos femininos; no entanto, a formação de grupos femininos mantém-se em crescimento desde a década de 1980. O reforço das mulheres nos grupos corais reclama “uma visão holística do património cultural imaterial e uma nova compreensão da memória colectiva futura”<sup>19</sup>. As mulheres revitalizaram temas e tradições que tinham caído em desuso, como as modas dançadas e os desfiles de Carnaval. Por outro lado, o processo de folclorização privilegiou o Cante, sem dar relevo a outros géneros performativos da região do Alentejo, como o Cante ao Baldão, os *Balhos*, a Moda Campaniça ou a Encomendação das Almas.

Em 2013, 21,5% dos grupos activos pertenciam à diáspora nos distritos de Lisboa, Setúbal, Faro e Porto.<sup>20</sup> Fora do país existem também grupos em Caracas, Genebra, Luanda, Paris, Bruxelas e Toronto.<sup>21</sup> Ao constituírem-se fora do Alentejo, os grupos corais afirmam a incidência do Cante ao nível nacional. Estes grupos reforçam o sentimento de pertença e o vínculo identitário de comunidades afastadas das suas raízes culturais e constituem um valioso veículo de transmissão da língua portuguesa nas comunidades emigrantes.

No entanto, outra consequência dos movimentos migratórios foi o decréscimo populacional e o envelhecimento no Alentejo. O envelhecimento dos grupos corais é proporcional ao envelhecimento da população. Para além de levar à cessação ou à inactividade dos grupos, esta condição provocou também um desinteresse por parte dos jovens que não se viam representados e que também já não se identificavam com a etnografia pesada dos trajes nem com os temas cantados sobre os trabalhos nos campos e vivências passadas

---

17 *Ibidem*.

18 Lima 2012.

19 Cabeça e Santos 2010, 14.

20 Lima 2015, 78.

21 Lima 2012.

que nunca experimentaram. Da mesma forma, também os públicos do Cante envelhecem e vão diminuindo. O circuito das actuações dos grupos não se expande, na maioria das vezes, para além das festividades locais ou dos encontros que os próprios grupos organizam. Nas entrevistas que realizei, entendi a precariedade em que ocorrem estas actuações, na maioria das vezes sem cachê ou a troca de uma refeição e/ou transporte, que se repetem anualmente por serem o único grupo da terra ou apenas por ser costume, para um público desinteressado. Transversalmente, todos os entrevistados se mostraram apreensivos quanto à continuidade dos grupos corais, devido à falta de renovação geracional e à perpetuação do estigma social de ser um cantar de velhos, da miséria dos trabalhadores agrícolas ou dos bêbedos na taberna.

Nas décadas de oitenta e noventa, começaram a surgir no país o que a etnomusicóloga Maria João Lima designou de Grupos Urbanos de Recriação<sup>22</sup>. Entrámos numa nova fase da música tradicional quando estes grupos se inseriram no mercado nacional da música popular urbana e internacional da *World Music*. Na última década, o Cante entrou num novo paradigma, o do património. Todos os trabalhos para a candidatura promoveram uma consciencialização colectiva de um património vivo, que deve ser documentado, divulgado e salvaguardado. Em 2014, a classificação da UNESCO promoveu a valorização deste património a nível internacional e colocou-o em relação directa com outras formas corais polifónicas do globo.

#### **4. Um novo paradigma para o Cante Alentejano**

O reconhecimento mundial dos bens patrimoniais não-materiais representou um processo de construção e afinação das boas práticas para esta especificidade do património, combinado entre várias áreas das ciências humanas. Foi em resposta à impossibilidade de se inscrever bens imateriais na Lista do Património Mundial da UNESCO que surgiu a necessidade de encontrar um enquadramento legal para o Património Cultural Imaterial (PCI). O Japão

---

<sup>22</sup> Os Grupos Urbanos de Recriação não pretendem ser fiéis ao que é considerado tradicional; pelo contrário, as suas intenções são de questionamento e “ruptura com os modelos de representação dessa mesma tradição estabelecidos até então” (Lima 2000, 23). Procuram um conhecimento sobre a música tradicional em contacto directo com os estudiosos e os elementos mais antigos das populações rurais, excluem o traje e as coreografias, inserem novos instrumentos e arranjos musicais, adaptando estes repertórios a um público urbano.



foi o primeiro país a criar legislação específica sobre o PCI, em 1950, distinguindo os seus detentores como “Living National Treasures”, seguido pela República da Coreia em 1962. A primeira acção tomada pela UNESCO neste domínio foi a criação da Secção de Património Não-Material e o Comité de Peritos para a Salvaguarda do Folclore, em 1982. Seguiram-se outras acções de extrema importância, como a publicação do *Atlas of the World's Languages in Danger*, o programa Living Human Treasures, ou a *Proclamação das Obras-Primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade*. Mas o grande passo para o reconhecimento do PCI foi, em 2003, a *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial*. Depois de anos de discussões sobre os usos do termo *folclore*, define-se, na *Convenção* de 2003, a terminologia e o conteúdo deste tipo de património: “as práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões – bem como os instrumentos, objectos, artefactos e espaços culturais que lhe estão associados – que as comunidades, os grupos e, sendo o caso, os indivíduos reconheçam como fazendo parte integrante do seu património cultural”<sup>23</sup>.

Foram criadas duas listas para a inscrição das manifestações culturais – a *Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade* e a *Lista do Património Cultural Imaterial que necessita de uma salvaguarda urgente* – que devem ser inseridas numa destas categorias:

- a) Tradições e expressões orais, incluindo a língua como vector do património cultural imaterial;
- b) Artes do espectáculo;
- c) Práticas sociais, rituais e eventos festivos;
- d) Conhecimentos e práticas relacionados com a natureza e o universo;
- e) Aptidões ligadas ao artesanato tradicional.”<sup>24</sup>

---

23 Artigo 2.º, n.º 1, da *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial*, citada por Cabral 2011, 253.

24 Artigo 2.º, n.º 2, da *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial*, citada por Cabral 2011, 254.

Este processo de reconhecimento do PCI e as decisões que fundamentam a Convenção de 2003 foram construídos na base do que o sociólogo António Firmino da Costa definiu como “paradoxo das identidades em contexto de globalização”<sup>25</sup>. Este paradoxo prende-se com as ameaças de perda dos modos de vida tradicionais, devido ao intenso e acelerado processo de globalização. Na iminência do desaparecimento desses modelos culturais, surgem movimentos de sensibilização e revigoração que reforçam a diferenciação pelas particularidades, recusando os modelos de cultura globalizantes.

Em todos os seus documentos, a UNESCO referencia o turismo como meio para erradicar a pobreza, na condição de que sejam tomadas precauções para que as acções “não levem à comercialização excessiva ou ao turismo não sustentável que possam pôr em risco o Património Cultural Imaterial em questão”<sup>26</sup>, ou seja, defende o turismo sustentável. Esta é uma questão premente e debatida por vários autores.

Para Joaquim Pais de Brito, “a identidade tem esse efeito mais global e amplo de se construir sempre no espaço das alteridades, e de ser também matéria de negócio, exibição e astúcia”<sup>27</sup>. A patrimonialização corresponde a um interesse (seja ele turístico, político, educativo ou de afirmação cultural das comunidades) e, neste sentido, as identidades são convertidas em recursos consumíveis que se devem adaptar ao mercado das autenticidades<sup>28</sup> que enfatizam a univocidade e a partilha colectiva do produto cultural<sup>29</sup>.

O sucesso destes mercados leva à adaptação das tradições às expectativas dos turistas, exploradas quer por entidades externas quer pelas próprias comunidades.<sup>30</sup> As culturas são simplificadas em discursos identitários de síntese muito aproximados dos antigos modelos folclóricos nacionalistas, que são hoje largamente criticados. Para Xerardo Pereiro Pérez, essa reconstrução da identidade representa a “mudança de função, significado e valor social dos

---

25 “[À] medida que os processos contemporâneos de globalização se intensificam e se alargam, envolvendo poderosíssimas dinâmicas de interligação e intercâmbio, de comunicação e difusão em termos mundiais, as identidades culturais diferenciadas, específicas, fragmentadas, ou mesmo marcadamente particularistas, em vez de se esbaterem ou desintegrarem, parecem tender a proliferar, a multiplicar-se e a acentuar-se” (Costa 2002, 15).

26 UNESCO 2014, 49.

27 Brito 2006.

28 “[E]stamos hablando casi en exclusiva de su consideración como potencial recurso económico. [...] de un verdadero consumo de identidades” (Agudo Torrico 2005, 198).

29 Agudo Torrico 2005.

30 Costa 2008.

bens patrimoniais” e é uma resposta local ao processo de globalização, em contexto de crise socioeconómica.<sup>31</sup>

O plano de acção da Entidade Regional de Turismo do Alentejo e do Ribatejo (ERTAR) aposta na obtenção de títulos e distinções como asseguradores da qualidade e excelência dos seus produtos. Em 2014, quando entrevistei o Secretário-Geral José Santos, o objectivo da ERTAR era conseguir até 2020 um total de dez classificações patrimoniais pela UNESCO; no último ano já foram divulgadas duas outras possíveis candidaturas. Se este plano fosse concluído com sucesso, em 2020 o Alentejo seria a região do país com mais classificações da UNESCO. A lista completa é a seguinte:

#### **Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade**

- Cante Alentejano ✓
- Festas do Povo de Campo Maior
- Tapete de Arraiolos
- Tapeçaria de Portalegre
- Cultura Avieira (Estuário do Tejo)
- Falcoaria Real de Salvaterra de Magos
- Jangada de São Torpes

#### **Lista do Património Cultural Imaterial que necessita de Salvaguarda Urgente**

- Arte chocalheira (Alcáçovas) ✓

#### **Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade**

- Centro Histórico da cidade de Évora ✓
- Cidade-quartel fronteiriça de Elvas e suas fortificações ✓
- Montado (Alentejo e Andaluzia)
- Paisagem cultural do Marvão

✓ Classificações já obtidas

Plano de classificações patrimoniais da UNESCO a obter pela ERTAR até 2020.

<sup>31</sup> Pereiro Pérez 2003, 15.

É uma estratégia de *marketing* territorial ambiciosa, a de espalhar distinções patrimoniais em toda a área geográfica de valorização da oferta turística e dos produtos das empresas da região. Este é um exemplo do que Clara Cabral identifica como “histeria patrimonial”, quando os limites do que é patrimonializável parecem não existir.<sup>32</sup> Em entrevista, também Paulo Lima me falou das suas preocupações a longo prazo quanto à banalização do estatuto de Património, pelo abuso nas distinções.<sup>33</sup>

Para além do interesse das entidades turísticas e de gestão do património na sua rentabilização, um património cultural imaterial musical atrai também interesses da camada artística. O estatuto de excepcionalidade mundial e a mediatização gerada tornam o Cante numa nova oportunidade de mercado para as indústrias musicais. A tarefa de conquista dos públicos no Alentejo e em todo o país está facilitada pela publicidade gratuita que se gerou com a patrimonialização. O Cante deixou de ser “o que os velhos fazem quando se juntam” e passou a ser uma herança cultural reconhecida, que orgulha a região e o país e que deve ser salvaguardada.

## 5. A Nova Geração do Cante

Tal como os restantes públicos, os públicos do Cante são um colectivo que se constitui pela escolha de determinada oferta cultural, que procura uma experiência estética e de entretenimento, mas também de afirmação do seu estilo de vida.<sup>34</sup> *Ser público* acarreta um factor identitário de fazer parte dessa cultura, participando e construindo os seus meios de sociabilidade. *Ser público* do Cante significa então também ter um papel na salvaguarda deste património. A única forma de preservar um Património Cultural Imaterial é trabalhar na sua transmissão para as gerações futuras e assegurar que se mantém vivo.<sup>35</sup> O maior desafio a uma transmissão efectiva e generalizada é a superação dos *não-públicos*, aqueles que, por um conjunto de disposições incorporadas (*background* familiar, formação escolar, capital social, etc.), não procuram, não tentam compreender/interpretar e não se sentem convidados

---

32 Cabral 2011.

33 Entrevista a Paulo Lima, Alcáçovas – Viana do Alentejo, 24/05/2013.

34 Rosas Mantecón 2009.

35 Cabral 2011.

a apropriar-se das ofertas de que dispõem.<sup>36</sup>

Quando comparado com os corais adultos, o movimento coral infantil tem uma expressão muito fraca, correspondendo a 5,1% do total de grupos activos em 2013.<sup>37</sup> Os grupos infantis, como o Grupo Coral e Etnográfico Os Carapinhas de Castro Verde, foram surgindo nos períodos de maior incógnita para o Cante, na tentativa de reforçar um vínculo identitário que permitisse a sua continuidade, ou seja, são a resposta das comunidades, de combate ao desinteresse dos mais novos por esta prática.

Foi com o objectivo de formar não só cantadores mas também públicos que Pedro Mestre desenvolveu o projecto Cante nas Escolas, em 2006, nas escolas do 1.º ciclo do concelho de Almodôvar. Actualmente, esta iniciativa estendeu-se a outros municípios, como Vidigueira, Castro Verde ou Beja, no formato AEC (Actividade de Enriquecimento Curricular). Para Pedro Mestre, esta é uma forma ligeira de inculcar nos mais novos não só o gosto pelo Cante mas também um sentimento de pertença e valorização das vivências locais, sendo uma ponte entre a escola e a comunidade.<sup>38</sup> No entanto, o ensino em regime institucional não é uma metodologia consensual para a passagem do Cante às gerações futuras. A discussão baliza-se entre o ensino e a transmissão.<sup>39</sup>

Iniciativas de ensino e de transmissão são acções de formação de públicos e de combate aos *não-públicos*. Elas oferecem as bases de entendimento, interpretação e descodificação da poética e da musicalidade do Cante e levam os indivíduos a apropriarem-se do Cante em termos identitários e de contextos de pertença.

Apesar da fraca renovação geracional dos grupos corais já existentes, nos últimos anos assistimos a um resgate do Cante Alentejano pela emergência de novos grupos. A *Nova Geração do Cante* é constituída por grupos corais com uma formação recente e cujos elementos são quase exclusivamente jovens adultos.<sup>40</sup> Um dos primeiros grupos desta categoria é o Grupo Coral Os

---

36 Rosas Mantecón 2009.

37 Lima 2015, 78.

38 Mareco 2014, 34.

39 Para além da transmissão espontânea, várias actividades de transmissão do Cante têm sido realizadas nos últimos anos, como oficinas, *workshops* ou tertúlias de Cante. Exemplos disso são as Oficinas de Cante em Évora (dinamizadas por Joaquim Soares, fundador do Grupo de Cantares de Évora) e as Tertúlias de Cante Alentejano na Casa do Alentejo em Lisboa (por Celina da Piedade). Estes momentos acontecem num ambiente informal, à porta aberta, com participantes de várias idades e com as mais variadas motivações.

40 Não existe até à data um trabalho de levantamento de dados que considere estes novos grupos de forma substancial, tendo em conta que o trabalho mais actualizado e divulgado é o *Inquérito aos Grupos*

Bubedanas, formado no ano de 2011 em Beja. Este grupo tornou-se bastante popular no Baixo Alentejo e serviu de exemplo para que outros grupos de jovens formassem novos agrupamentos. Desde 2011, foram constituídos mais de quinze grupos corais jovens (masculinos, femininos e mistos), predominantemente no Baixo Alentejo. Na página do *Facebook*, Os Bubedanas descrevem-se da seguinte forma: “estamos a fazer com que o velho Cante Alentejano passe a novo. Outrora gozado por muitos, hoje vemos que são cada vez mais os jovens a cantar as nossas músicas. De jovens para jovens. De jovens para velhos. Com um só objectivo: Fazer renascer o cante alentejano! Temos muito para dar, acreditem!”<sup>41</sup>.

### 5.1. Apresentação e performance

As denominações dos grupos dão conta da forma independente como estes foram criados ou se apresentam, sem filiações em associações ou noutras entidades. Também se torna menos comum encontrar os nomes das suas localidades na sua denominação, muitas vezes porque já existia um grupo mais antigo que utilizava essa designação. Foi o que aconteceu na aldeia de Cabeça Gorda, onde já existia o Grupo Coral da Freguesia de Cabeça Gorda e se formaram, em 2014, os Moços da Aldêa e as Moças do Cante. Ainda houve grupos que aproveitaram o facto de não existir outro grupo na sua localidade e se estabeleceram como Grupo Coral da Bemposta ou Grupo Coral da Vidigueira. Existem nomes inspirados no Cante das tabernas (como Os Bubedanas ou Os Secãdegas), na natureza (como Os Rama Verde), no trabalho (como Os Picaretas), em elementos do quotidiano (de que são exemplo Os Boinas), etc.

Estes grupos têm continuidades com as *performances* dos antigos grupos, que sofriam várias coacções folclóricas: a disposição em palco por filas, a estrutura das modas, as vozes (*alto*, *ponto* e *baixos*) e o facto de cantarem as modas do cancionero tradicional, que os grupos mais antigos já cantavam.

---

*Corais Amadores em Portugal*, com dados de 2013 (Lima 2015). Assim sendo, a informação aqui prestada tem como base conhecimentos obtidos por intermédio de contactos informais com os grupos e pesquisas realizadas nas redes sociais *online*. Neste contexto específico as redes sociais constituem uma fonte importante de conhecimento, uma vez que são os principais meios de partilha de informação de que os grupos se servem, geridas pelos próprios.

41 Página de *Facebook* do Grupo Coral Os Bubedanas, disponível em: <https://www.facebook.com/bubedanas/info> (última visualização no dia 17/09/2014).

No entanto, pretendem de certo modo diferenciar-se da identidade discursiva dos grupos anteriores e apresentam em palco uma imagem renovada, pondo de lado os trajes de trabalho ou domingueiros.

As roupas escolhidas são exemplos claros da forma como esta nova geração se pretende apresentar e da importância que, para eles, tem a imagem. As calças de ganga e as camisas são elementos comuns a todos estes agrupamentos, tanto para elementos femininos como masculinos, e a *boina* e/ou colete para os rapazes. Os lenços coloridos ao pescoço, que marcavam muitos dos grupos da geração anterior, não figuram nestes novos fardamentos. Também não se apresentam elementos cenográficos como objectos do quotidiano dos trabalhos nos campos ou outras peças etnográficas, nem estandartes ou letreiros identificativos do grupo.<sup>42</sup>



Retratos da Nova Geração do Cante: Grupo Coral Os Bel' Aurora de Campinho.

Fonte: Página de *Facebook* do Grupo Coral Os Bubedanas.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Há naturalmente excepções, como os Moços d' Aldêa, que usam no bolso uma fiska de madeira, ou o Grupo Coral da Bemposta, que se apresenta com um colete que tem bordado o logótipo da Escola Profissional de Desenvolvimento Rural de Serpa.

<sup>43</sup> Disponível em: <https://www.facebook.com/334499496685556/photos/rpd.100006625594055/65058>



Retratos da Nova Geração do Cante: Moças do Cante

Fonte: Página de *Facebook* das Moças do Cante.<sup>44</sup>

Em entrevista para a reportagem de Carlos Dias no jornal *Público*, as Moças do Cante falavam sobre a escolha do traje para o grupo:

“Elas querem transmitir o Cante mais virado para os dias de hoje. Vestir calça de ganga e camisa. ‘Não temos que ter aqueles lenços na cabeça e aquelas saias’. O revivalismo não motiva o grupo, disposto a inovar no estilo e nas letras das modas. ‘*Meu amor abalou para a vida militar. Ai que saudades...*’, não é tema para nós, assume Ana Pereira.”<sup>45</sup>

Ainda assim, no que toca ao repertório, o que se verifica é que, de modo generalizado, as modas antigas mantêm-se e ouvimos jovens a cantar realidades que nunca viveram e com as quais à partida não se identificariam, como os trabalhos nos campos:

---

2965077206/?type=3&theater (última visualização em 24/02/2016)

44 Disponível em: <https://www.facebook.com/1488921261394055/photos/pb.1488921261394055.-2207520000.1456341485./1516858435267004/?type=3&theater> (última visualização a 24/02/2016).

45 Dias, Carlos. 2014. “Porque não ter no Alentejo casas do cante?” *Público*. 27 de Novembro.



Eu aprendi a cantar  
Lavrando em terra molhada  
Lá na solidão do campo  
Pensando em ti, minha amada  
Ouvem-se os galos cantar.

*Repertório do Grupo Coral Bafos de Baco.*

## 5.2. Agenda

A *Nova Geração do Cante* é reconhecida e legitimada nos circuitos do Cante enquanto movimento. Em 6 de Setembro de 2014, na Festa do Avante!, decorreu no Espaço Alentejo o espectáculo *As Novas Vozes do Cante*, com o Grupo Coral Os Mainantes, os Moços da Aldêa e o Grupo Juvenil de Monte do Trigo (todos eles formados durante esse ano). Um ano mais tarde, o município de Reguengos de Monsaraz organizou, em Junho, o Alentejo Coral Jovem, I Encontro de Grupos Corais Juvenis, apadrinhado por Janita Salomé, com a presença de seis grupos.

É toda uma comunidade empenhada no sucesso dos que acreditam que serão a continuidade desta prática. Marcam presença nos encontros organizados pelos grupos mais antigos, participam nas festividades locais e representam as suas localidades fora delas. Em entrevista, José Colaço Guerreiro falou-me da estratégia dos grupos mais antigos de convidar estes novos grupos a actuar em último lugar nos encontros que organizam, para que o público fique até ao fim e, enquanto aguarda, oiça também a velha guarda.<sup>46</sup>

Em 2012, José Colaço Guerreiro falava-me na desigualdade de oportunidades no seio dos grupos mais antigos, no acesso a recursos como um ensaiador, transporte, financiamento para os seus encontros, rede de contactos para conseguir actuações, etc.<sup>47</sup> Com efeito, a remuneração monetária é, como já vimos, insuficiente ou inexistente numa grande parte das actuações realizadas. Na *Nova Geração*, encontramos a mesma desigualdade de recursos, embora esta geração não tenha constrangimentos em pedir cachê. As desigualdades acentuam-se principalmente no que diz respeito ao *marketing* e agenciamento dos grupos.

---

<sup>46</sup> Entrevista a José Colaço Guerreiro, Castro Verde, 04/06/2014.

<sup>47</sup> *Ibidem*.



Cartaz de eventos de 4 a 7 de Fevereiro de 2015 no bar La Taska & The Room, em Beja.

Fonte: Página de Facebook do bar La Taska & The Room.<sup>49</sup>

### 5.3. As Novas Tecnologias

A Internet é uma ferramenta de trabalho essencial para esta geração. A facilidade com que se encontram *online* os trabalhos de recolha do século XX, como os de Armando Leça, Lopes Graça e Michel Giacometti, aproxima os jovens das fontes mais antigas do Cante – documentadas e disponibilizadas. Há uma reconfiguração no processo de transmissão, em que as “fontes humanas”

48 “Por questões de identidade e gestão o Grupo Coral ‘Os Bubedanas’ teve o seu fim e deu abertura e possibilidade a um projecto agora mais sério e maduro, com o objectivo de representar a nossa cidade. Este intitula-se Grupo Coral de Beja e é formado pelos elementos dos ‘Bubedanas’ embora com a sua devida reestruturação.” Disponível na página oficial do Grupo Coral “Os Bubedanas”, em: <https://www.facebook.com/bubedanas/timeline> (última visualização em 23/02/2016).

49 Disponível em: <https://www.facebook.com/1488921261394055/photos/pb.1488921261394055.-2207520000.1456342483.1572333766386137/?type=3&theater> (última visualização no dia 23/02/2016).

já desaparecidas continuam próximas e se ouvem a partir de casa. A selecção da informação que se encontra disponível na *web* deve ser fundamentada. É da responsabilidade dos que utilizam a Internet para este efeito criar critérios que lhes permitam distinguir o que pode ser considerado como o cancionero tradicional, as modas de autor, as modas recriadas, etc.

A Internet desempenha ainda outro papel importante na popularidade destes grupos, através das redes sociais. A *Nova Geração do Cante* faz uso destas plataformas para divulgar o seu trabalho. Para mim, a forma mais eficaz de encontrar os novos grupos que iam surgindo foi efectivamente através do *Facebook*. Os contactos do grupo, a agenda de actuações, as fotografias e o *feedback* de espectáculos estão constantemente a ser actualizados, e em interactividade com os seguidores das páginas. Este é um poderoso recurso para o grupo afirmar a forma como quer ser reconhecido e o público que pretende cativar. A actualização permanente das redes sociais, o cuidado com as descrições dos grupos e a preocupação na qualidade dos materiais divulgados certificam os visitantes destas páginas da seriedade e do empenho dos grupos na salvaguarda do património mundialmente reconhecido de que são detentores.

## **6. As Manifestações sobre o Cante Alentejano**

No tempo de espera entre a candidatura e a classificação, entre os detentores sentia-se uma nuvem de incertezas sobre o que era realmente o Património Cultural Imaterial, quais eram os limites culturais e musicais que se haviam imposto e de quem eram as responsabilidades que se seguiriam. O Alentejo concentra uma vasta diversidade musical e os géneros são separados por linhas muito ténues, tendo como pontos comuns as temáticas, a poética, os repertórios e vários traços da musicalidade. Nas entrevistas que efectuei, fiquei muitas vezes com a sensação de que não se sabia ao certo a que Cante se referiam na candidatura.

A inventariação pressupõe critérios de objectividade muito precisos acerca do património a classificar, para que possam ser implementadas medidas de salvaguarda focalizadas. Isto constitui um dos principais desafios à inventariação dos bens imateriais: o consenso entre os discursos identitários produzidos pelos detentores e a informação prestada pelos profissionais técnico-científicos, numa produção de conhecimento que se pretende imparcial e objectiva. O formulário

de candidatura do Cante entregue à UNESCO é bastante claro na definição do património que está a inventariar:

*“Cante Alentejano is a genre of traditional polyphonic singing in two parts with no accompanying instruments. A vast repertoire of traditional poetry (modas) is set to existing or newly created melodies (estilos). Men’s choral groups predominate, however, there is an increasing number of women’s, mixed and children’s groups. Consisting of up to 30 members, voices in each choral group.”*<sup>50</sup>

O Cante que está a ser patrimonializado é, portanto, um Cante polifónico, sem recurso a instrumentos, protagonizado por agrupamentos corais. Esta definição não incluiu o acompanhamento com instrumentos (como por exemplo a viola campaniça, cuja história mostra que a sua função original era a de acompanhar as modas alentejanas), nem as danças das modas de baile, nem o despique do Cante ao Baldão. De acordo com esta definição, os grupos corais (num formato de apresentação ao vivo) são os principais agentes do Cante tanto na sua prática como no que diz respeito à sua transmissão.

Posto isto, de acordo com a definição dada, e apesar da aceção generalizada de que o Cante é tudo, nem tudo é Cante. A categoria das *Manifestações sobre o Cante Alentejano* foi criada para incluir todas as manifestações que não se enquadram na definição estabelecida na candidatura porque apresentam um ou mais dos seguintes critérios:

---

<sup>50</sup> *Nomination File* no. 01007..., 2014, 4.



Critérios de identificação de grupos/artistas na categoria das *Manifestações sobre o Cante Alentejano*.

As *Manifestações sobre o Cante Alentejano* são adaptações do repertório do cancionero popular alentejano por artistas reconhecidos no seu próprio género musical ou com um género híbrido, ou por indivíduos ou ainda por grupos que se formam para recriar a música tradicional alentejana num formato que não seja o dos grupos corais.<sup>51</sup>

## 6.1. Profissionalização e Imagem

Na categoria das *Manifestações sobre o Cante Alentejano* inserem-se os Grupos Urbanos de Recriação, mas também uma panóplia imensa de artistas e projectos com muitas particularidades e que seria quase impossível nomear todos.<sup>52</sup> Em traços gerais, primam pelo aligeiramento das modas com um su-

<sup>51</sup> Mareco 2014, 55.

<sup>52</sup> De forma genérica, os meus estudos recaíram sobre as manifestações musicais sobre o Cante Alentejano. Deixo, no entanto, o apontamento de que o Cante tem sido nos últimos anos inspiração para os mais variados ramos artísticos, como o cinema, a literatura, as artes plásticas ou a dança. Um exemplo disso foi a 1.ª edição do Festival Vozes e Gestos da Terra Chã, em Julho de 2015, organizado pela Companhia de Dança Contemporânea de Évora com o objectivo de cruzar o Cante Alentejano com criações contemporâneas. Este festival contou por exemplo com o espectáculo Há Lobos sem Ser na Serra – Cantares do Sul e da Utopia, que juntou os músicos David Pereira, Bernardo Espinho e António Bexiga à artista visual Cristina Viana. Foi também palco de estreia de *Terra Chã*, uma exploração da linguagem poética do Cante pela coreógrafa Nélia Pinheiro, que colocou em palco grupos corais e bailarinos.

porte instrumental (à viola clássica, campaniça, concertina, bandolim, adufe, bombo, etc.) e uma polifonia acrescida de terceiras e quartas vozes que melodiza o impacto vocal que estamos habituados a ouvir com um grupo coral.

O principal aspecto que diferencia estes artistas dos grupos corais (tanto da antiga como da nova geração) é a profissionalização. Estes já não são cantadores amadores de ocasião, que promovem encontros de confraternização e querem salvaguardar a cultura musical alentejana. A música é a sua actividade profissional e são concorrentes entre si no que toca aos públicos, às editoras, às rádios, etc. A preocupação com o repertório, a imagem, a atitude e a *performance*, nestes casos, é absolutamente necessária: para além da qualidade musical, são esses os factores que levam o público a identificar-se com os seus projectos. O grupo Adiafa é um exemplo da criação de uma imagem artística que passa pelo humor, conseguido por uma selecção criteriosa das modas, associada a uma musicalidade, *performance* em palco e videoclipes, que recorrem à imagética arcaica do quotidiano das tabernas e dos montes alentejanos.

Tendo em conta a mediatização que obtêm ou pretendem obter, estes artistas apostam na divulgação do seu trabalho e para isso as imagens que produzem (fotografias, vídeos, cartazes, capas de CD, páginas de redes sociais, páginas *web*, etc.) são cuidadas e direccionadas. O traje não se apresenta como um factor diferenciador. Apesar de se verificar um cuidado com a apresentação, de um modo generalizado, a carga etnográfica do traje não se associa à imagem que pretendem. De todo o modo, são usuais apontamentos de vestuário ou em palco que remetem para a ruralidade alentejana, como as *boinas*, os lenços, as mantas alentejanas, ferramentas dos trabalhos no campo, entre outras, como na figura seguinte.



Divulgação do *showcase* de Mara, integrado na edição de 2015 da EXIB Música – Expo Iberoamericana de Música. Fonte: Página de *Facebook* do EXIB Música.<sup>53</sup>

Existem manifestações que misturam o Cante Alentejano com outros géneros musicais<sup>54</sup>, numa abordagem holística da música tradicional portuguesa<sup>55</sup>, ou com outras expressões musicais do mundo<sup>56</sup>. Celina da Piedade é uma das artistas cujo trabalho editado não se enquadra na definição de Cante Alentejano dada pela Candidatura e assume que é um trabalho *sobre* o Cante.<sup>57</sup> Também Pedro Mestre me frisou a importância de os artistas reconhecerem que não praticam o Cante mas que o trabalham, não só por uma questão de ética profissional e de respeito para com o património, mas também de educação dos públicos.<sup>58</sup>

53 Disponível em: <https://www.facebook.com/exibmusica/photos/pb.118554908186160.-2207520000.1456318968./883946044980372/?type=3&theater> (última visualização no dia 23/02/2016).

54 Entre Cante e Piano é um projecto que surgiu em 2013 com o incentivo do antropólogo José Rodrigues dos Santos para juntar o ponto Joaquim Soares e o alto Pedro Calado do Grupo de Cantares de Évora e o pianista Amílcar Vasques Dias num encontro entre o Cante e a música de câmara contemporânea.

55 Sopa de Pedra é um grupo de jovens cantadoras que surgiu em 2012 no Porto, com um repertório que incorpora cantigas de várias regiões do país, com novas harmonizações e arranjos polifónicos.

56 Em 2007, Pedro Mestre e o brasileiro Chico Lobo lançaram o CD *Encontro de Violas – Viola Campaniça e Viola Caipira* e, em 2013, realizaram o espectáculo com o mesmo nome. Tomando outro exemplo, o grupo Zanguizarra, que surgiu em 2013, inclui no seu repertório o Cante, o Fado e outras formas musicais portuguesas, aproveitando instrumentos tradicionais portugueses (como o cavaquinho e as violas campaniça e beiroa) para a recriação de outros ritmos como a morna ou a bossa nova.

57 Entrevista a Celina da Piedade, Lisboa, 17/06/2014.

58 Entrevista a Pedro Mestre, Cem Soldos – Tomar, 16/08/2014.

## 6.2. Oportunidades de carreira

Curiosamente, no seguimento do que já vimos que acontecia com a *Nova Geração do Cante*, também as *Manifestações sobre o Cante Alentejano* são chamadas a tomar parte em encontros de Cante e festividades locais, sendo cabeças de cartaz, contando com grupos corais para fazer a abertura dos seus espectáculos. Para além das apresentações de divulgação dos seus trabalhos enquanto grupos ou a solo, são também frequentes os encontros pontuais de alguns artistas para realizar um determinado espectáculo, que pode ser preparado para uma única ocasião ou pode ser vendido enquanto produto e assim apresentado várias vezes em diferentes locais.<sup>59</sup>

José Colaço Guerreiro falou-me de um fenómeno de multiplicação de grupos e espectáculos constituídos pelos mesmos artistas.<sup>60</sup> Nos últimos anos, consolidou-se um núcleo de artistas inovadores e pró-activos, instruídos na musicalidade e nos cantes do Alentejo, com conhecimentos e contactos não só nos circuitos locais do Cante mas também nas rádios e televisões, tendo entre si elementos com *know-how* para realizar o seu agenciamento e com os recursos necessários para as gravações discográficas e em vídeo. Neste contexto, estes artistas desdobram-se em grupos corais, grupos de recriação e espectáculos, rentabilizando os seus contactos e conhecimentos. Repetem-se os rostos entre os grupos Adiafa, A Moda Mãe ou Cantá'Ái, e parte deles integram também grupos corais da *Nova Geração do Cante*. Pedro Mestre é um dos artistas do Alentejo mais mediáticos actualmente. Para além de professor de Cante nas escolas, tocador e mestre de construção de violas campaniças, ensaiador e cantador em grupos corais, ele é também um elemento que circula entre vários grupos como Cantadores do Sul, Rastolhice, 4uatro ao Sul e Campaniça Trio.

Assistimos ainda ao interesse pelo Cante Alentejano de artistas conceituados nos seus próprios estilos, que abraçam projectos relacionados com o Cante, como é o caso do grupo Tais Quais, criado em 2014 com o apoio da Casa do Alentejo. Este grupo é constituído pelos músicos Celina da Piedade, João

---

59 O projecto Entre Cante e Piano é exemplo destes espectáculos, tal como o projecto Alentejo Cantado. Este último é produzido pela Viola Campaniça Produções Culturais e protagonizado por cantadores dos grupos A Moda Mãe e Cantadores do Sul, com uma selecção de modas menos usuais nos repertórios dos grupos corais, acompanhadas à viola campaniça. Já se apresentou em vários palcos do país, bem como na televisão.

60 Entrevista a José Colaço Guerreiro, Castro Verde, 04/06/2014.



Gil, Jorge Palma, Paulo Ribeiro, Sebastião Santos, Tim e Vitorino e ainda o humorista Jorge Serafim. O grupo lançou o CD *Os Fabulosos Tais Quais*, com modas alentejanas recriadas e intervenções humorísticas faladas, em Novembro de 2015, tendo apresentado o seu trabalho em canais de televisão, rádios, entrevistas à imprensa escrita e blogues de música, etc.

A expectativa gerada face ao resultado da candidatura e, por fim, a classificação patrimonial do Cante criaram um novo espaço de oportunidades comerciais para a música produzida no Alentejo ou sobre repertório do cancionero tradicionalmente alentejano. José Colaço Guerreiro falou-me das suas reservas quanto a este fenómeno de interesse súbito e circunstancial dos artistas pelo Cante Alentejano, apontando também a desigualdade em questões de visibilidade e representatividade do trabalho dos grupos corais nos *media* nacionais.<sup>61</sup> Noutra perspectiva, Celina da Piedade acredita que esta pode ser uma fase de renovação para os grupos corais que pretendem alargar o seu circuito de actuações mas que ainda não despertaram para a vertente artística e de espectáculo que está inerente a estas.<sup>62</sup>

## 7. Conclusões

Demos conta de uma série de factores que contribuíram para a renovação do interesse pelo Cante Alentejano, que se sistematizam em quatro pontos fundamentais:

1. O *paradoxo das identidades em contexto de globalização*;
2. A formação de públicos com os projectos de ensino do Cante nas escolas;
3. A consciencialização social do valor cultural do Cante no âmbito dos mercados das identidades;
4. As expectativas e a mediatização da patrimonialização pela UNESCO.

---

61 Entrevista a José Colaço Guerreiro, Castro Verde, 04/06/2014.

62 Entrevista a Celina da Piedade, Lisboa, 17/06/2014.

Depois do Cante ter passado por um período de incerteza quanto à renovação geracional dos grupos corais e públicos, os anos de preparação para a sua candidatura à Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade, as expectativas face ao resultado e a patrimonialização pela UNESCO colocaram o Cante Alentejano num novo paradigma cultural, social e comercial. Para os mercados turísticos, esta classificação transforma o Cante num produto que valoriza e certifica toda a oferta cultural da região. Relativamente às práticas, proporcionou o desenvolvimento da *Nova Geração do Cante* e a multiplicação dos meios de transmissão e ensino, assegurando o envolvimento das comunidades na sua continuidade. Em matéria comercial, espoletou o interesse dos artistas e das indústrias musicais pela criação de novas *Manifestações sobre o Cante Alentejano* que introduziram novos hábitos de consumo de música tradicionalmente alentejana. Em poucas palavras, o Cante passou de arcaico a património, do estigma à excepcionalidade.

Do ponto de vista musical, sejam representações etnográficas amadoras ou *performances* artísticas profissionais, a realidade actual do Cante é esta coexistência de movimentos, sem atrito aparente. Partilham cantadores, agendas, fundem-se em palco e tiram partido uns dos outros, por forma a procurar garantir a sustentabilidade de cada um.

A discussão em torno do purismo e da impermeabilidade das formas culturais vivas é, até à data, uma preocupação estritamente académica. Podemos até questionar a quantas pessoas vai chegar a informação que consta no dossiê de candidatura ou mesmo se esta definição foi alguma vez consensual entre os detentores. A determinação das práticas que podem ou não ser consideradas Cante Alentejano é um recorte difícil de desenhar, assim queiramos ser mais fiéis à inventariação realizada para a UNESCO ou a outras definições historicamente formuladas por outros autores. O que se apresenta como claro e inequívoco é a renovação e o revigorar do panorama da música tradicional alentejana de forma alargada. O que falta saber é quão circunstancial será este movimento.

## Fontes

### *Fontes orais*

Entrevista a Paulo Lima, director da Casa do Cante de Serpa. Jardim Público das Alcáçovas, Alcáçovas – Viana do Alentejo. 24 de Maio de 2013.

Entrevista a José Colaço Guerreiro, dirigente associativo da MODA – Associação de Cante Alentejano e locutor do programa Património da Rádio Castrense. Cartório Notarial de Castro Verde, 4 de Junho de 2014.

Entrevista a José Santos, Secretário-Geral da Entidade Regional de Turismo do Alentejo e Ribatejo. Entidade Regional de Turismo do Alentejo e Ribatejo, Évora, 16 de Junho de 2014.

Entrevista a Celina da Piedade, presidente honorária da Associação PédeXumbo, compositora, cantora, acordeonista e formadora no âmbito da música e danças tradicionais do Alentejo. Casa do Alentejo, Lisboa, 17 de Junho de 2014.

Entrevista a Pedro Mestre, cantor, tocador e construtor de violas campaniças, principal promotor do programa de ensino de Cante nas escolas primárias e ensaiador de vários grupos corais. Festival Bons Sons, Cem Soldos – Tomar, 16 de Agosto de 2014.

### *Fontes documentais*

*Nomination File no. 01007 for Inscription on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity.* 2014. Paris: Ninth session of the Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. Disponível em: <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/download.php?versionID=30590> (última visualização no dia 05/04/2017).

UNESCO. 1972. *Convenção para a Protecção do Património Mundial, Cultural e Natural*. Paris: 17.ª Conferência Geral da UNESCO. Disponível em: <http://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf> (última visualização em 20/09/2014)

UNESCO. 2014. “Diretrizes Operacionais para a Implementação da Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial”. In *Textos base: Convenção de 2003 para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial*, 23-59. Brasil: Seção do Património Cultural Imaterial Setor de Cultura UNESCO Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0021/002181/218142por.pdf> (última visualização no dia 21/09/2014).

## Bibliografia

Agudo Torrico, Juan. 2005. “Patrimonio Etnológico: recreación de identidades y cuestiones de mercado”. In *Patrimonio inmaterial y gestión de la diversidad*, coordenado por Gema Carrera e Gunther Diétz, 197-213. Cádiz: Junta de Andalucía.

Barriga, Maria José. 2003. “Repentismo e folclorização no Baixo Alentejo”. In *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*, coordenado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco, 275-280. Oeiras: Celta Editora.

Branco, Jorge Freitas. 2003. “Peroguarda: Folclorização e Memória”. In *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*, coordenado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco, 409-417. Oeiras: Celta Editora.

- Brito, Joaquim Pais de. 2006. "Patrimónios e Identidades, A difícil construção do presente". In *Patrimónios e Identidades – Ficções contemporâneas*, coordenado por Elsa Peralta e Marta Anico, 43-54. Oeiras: Celta Editora.
- Cabeça, Sónia Moreira e José Rodrigues dos Santos. 2010. "As mulheres no Cante Alentejano". In *Proceedings of the International Conference in Oral Tradition*, editado por Santiago Prado Conde, volume II, 31-38. Ourense: Concello de Ourense.
- Cabral, Clara Bertrand. 2011. *Património Cultural Imaterial, Convenção da UNESCO e seus contextos*. Lisboa: Edições 70.
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan e Jorge Freitas Branco. 2003. "Folclorização em Portugal: uma perspectiva". In *Vozes do Povo, a Folclorização em Portugal*, coordenado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco, 1-21. Oeiras: Celta Editora.
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan, Jorge Freitas Branco e Maria João Lima. 2003. "Perfis dos grupos de música tradicional em Portugal nos finais do século XX". In *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*, coordenado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco, 73-141. Oeiras: Celta Editora.
- Costa, António Firmino da. 2002. "Identidades culturais urbanas em tempo de globalização". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, volume 17, 48: 15-30.
- Costa, Paulo Ferreira da. 2010. *Património Imaterial, Identidade e Desenvolvimento Rural*. Lisboa: Departamento de Património Imaterial do Instituto dos Museus e da Conservação.
- Costa, Paulo Ferreira da. 2008. "Discretos Tesouros: Limites à Protecção e outros Contextos para o Inventário do Património Imaterial", *Museologia.pt*, 2: 16-35.
- Dias, Carlos. 2014. "Porque não ter no Alentejo casa do cante?" *Público*, 27 de Novembro. Disponível em: <https://www.publico.pt/2014/11/27/culturaipsilon/noticia/porque-nao-ter-no-alentejo-casas-do-cante-1677539>.
- Félix, Pedro. 2003. "O concurso 'A Aldeia Mais Portuguesa de Portugal'". In *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*, coordenado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco, 207-232. Oeiras: Celta Editora.
- Lima, Maria João. 2015. "Grupos de Cante Alentejano: um retrato a partir de dois inquéritos extensivos (1998 e 2013)". In *Alentejo: Vozes e Estéticas em 1939/40. Edição Crítica dos Registos Sonoros realizados por Armando Leça*, 2.ª ed., coordenado por Maria do Rosário Pestana, 70-93. S.l.: Tradisom Produções Culturais.
- Lima, Maria João. 2000. *A Brigada Victor Jara e a Recriação de Música Tradicional Portuguesa (1975-2000)*. Dissertação de mestrado em Ciências Musicais (Etnomusicologia). Universidade Nova de Lisboa.
- Lima, Paulo. 2012. *Inventário-catálogo dos Grupos de Cante Alentejano: Documento de Trabalho para a Proposta de Candidatura do Cante Alentejano à Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade a Apresentar à UNESCO*. Versão Preliminar. Disponível em: <http://luardameianoite.pt/cante/cantealentejano%20inventariogrupos.pdf> (última visualização no dia 23/02/2016)
- Lima, Paulo e A. Brázio. 2012. "Cante. Uma estória de vida do Sul". In *As Terras e as Gentes do Cante*, 56-87. Serpa: Câmara Municipal de Serpa.
- Mareco, Susana. 2014. *Pôr o Alentejo no Mundo: Expectativas de uma candidatura do Cante Alentejano a Património Imaterial da Humanidade*. Dissertação de mestrado em Gestão e Estudos da Cultura: Património e Projectos Culturais, ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa. Disponível em: <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/10032>.

- Marvão, António Alfaiate. 1955. *Cancioneiro Alentejano: Corais majestosos, coreográficos e religiosos do Baixo Alentejo*. Braga: Editorial Franciscana.
- Nazaré, João Ranita da. 1979. *Música Tradicional Portuguesa – Cantares do Baixo Alentejo*. Lisboa: Instituto da Cultura Portuguesa.
- Pereiro Pérez, Xerardo. 2003. “Patrimonialização e transformação das identidades culturais”. In *Portugal Chão*, organizado por José Portela e João Castro Caldas, 231-247. Oeiras: Celta editora.
- Rosas Mantecón, Ana. 2009. “O que é o público?”, *Poiésis*, 14: 175-215.
- Sampaio, Joaquim. 2012. “Mitificação e paisagem simbólica: o caso do Estado Novo”, *Cadernos de Curso de Doutoramento em Geografia*, 4: 101-122.
- Sardo, Susana. 2010. “Moda”. In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, volume III, dirigida por Salwa Castelo-Branco, 805. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores.



# Cante ao Baldão: uma prática de desafio no Alentejo entre 1980 e a actualidade

*Maria José Barriga*

CESEM – Universidade Nova de Lisboa

## 1. Introdução

Estudos apresentados nas últimas décadas no domínio da Etnomusicologia têm focalizado o papel da música não só na construção dos processos sociais mas também na negociação e transformação de posições e fronteiras sociais. De entre os processos referidos, a construção e/ou reconstrução e a manutenção e reforço da identidade têm tido uma presença privilegiada no domínio desta disciplina científica.<sup>1</sup>

A identidade – um conceito que tradicionalmente surgia caracterizado por elementos como “unidade”, “integralidade” e “origem”<sup>2</sup> – é agora definida como algo “construído” e “fragmentado”. A questão fulcral que se tem colocado nos últimos anos nas Ciências Sociais e, por consequência, na Etnomusicologia, é a seguinte: como falar de “unidade” e “integralidade” relativamente a um conceito que está permanentemente em mudança e que

---

<sup>1</sup> Seeger 1987 e 1992, Waterman 1990, Guilbault 1993, Stokes 1994, Rice 1994 e Frith 1996.

<sup>2</sup> Hall 1996.

portanto nunca se pode conceber como um produto acabado?

A identidade é nesta perspectiva entendida como uma construção discursiva: “construção” porque se trata de um processo de natureza ficcional, do qual o imaginário e a fantasia são elementos constitutivos; “discursiva” porque é uma produção realizada através de enunciados num determinado contexto histórico e institucional. Esta construção discursiva de representação da identidade reflecte um processo de reinvenção da tradição: a estratégia discursiva acentua um “eu” ficcionado, em contínua mudança, que ao negociar a sua identidade se vê confrontado com duas relações entre opostos: eu/passado, eu/outro. A relação eu/passado é conceptualizada através de uma perspectiva não de “regresso às origens” mas de “recriação das origens”, conceito assumido como base do processo de “invenção da tradição”<sup>3</sup>. A relação eu/outro parte da conceptualização dos conceitos de “semelhança” e “diferença” que, segundo Hall, constituem factores estruturantes de representação da identidade.

Associada ao conceito de identidade enquanto integrante das duas relações entre opostos acima referidas, surge a noção de “emblema” que, no caso das práticas musicais alvo de análise no presente artigo, focaliza uma perspectiva regional ou local. O conceito de “emblema” que irei evocar remete para o significado grego de “o que é colocado dentro e entre”: determinadas práticas musicais são seleccionadas para desempenhar, por um lado, um papel de identificação e de matriz cultural dentro de uma área geográfica e, por outro, de marcação de fronteiras entre diferentes áreas geográficas. Deste modo, as práticas expressivas transformam-se em “emblemas culturais” de regiões administrativas ou de espaços geográficos.

## **2. Práticas musicais no Alentejo: folclorização e estereótipos**

Até meados do século xx, uma diversidade de géneros existia e estava em intensa actividade nos diversos espaços geográficos do Alentejo. Contudo, de entre eles, apenas um foi regularmente exibido para o exterior – o Cante a Vozes ou Cante Alentejano. O porquê de tal facto tem sido alvo do meu estudo nos últimos anos.

---

<sup>3</sup> Conceito estudado de forma sistemática por historiadores e antropólogos como Hobsbawm 1983, Handler e Linnekin 1984, Hanson 1989, Cantwell 1991 e Briggs 1996.



A projecção do Cante Alentejano coincide com um período de intensa actividade de determinadas instituições do Estado Novo, nomeadamente o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), durante o qual os seus agentes promoveram a selecção de certos comportamentos expressivos que desempenharam o papel de “emblemas culturais” de âmbito regional. No caso do Alentejo, o Cante Alentejano foi o escolhido e passou a ser o “emblema” da identidade alentejana, um dos “bens culturais” que potenciavam a imagem do Estado Novo, tendo as outras práticas performativas tradicionais sido marginalizadas.

A música enquanto modo de construção do ser foi uma das formas expressivas instrumentalizada pelo Estado Novo com objectivos políticos muito bem definidos (criação de uma noção de identidade e unidade, uma “nação una”). No caso específico do Cante Alentejano, este tornou-se o modo de construção do “ser alentejano” e isso significaria a aprendizagem e a divulgação de um género específico de *performance*. As regras da *performance* foram então instituídas pelo poder central a partir de informações recolhidas por uma elite local de eruditos, conotados politicamente com o regime e com profissões respeitadas pelas populações locais (professores ou inspectores da instrução primária, padres, militares).

No período revolucionário que se seguiu ao 25 de Abril, período de conturbações sociais e políticas, o Cante sobreviveu e foi de novo alvo de uma instrumentalização, não de um poder central mas de poderes político-partidários. Várias estratégias foram utilizadas. Continuou a fomentar-se a organização formal de grupos de Cante Alentejano e assistiu-se ao aparecimento de um elevado número de grupos em zonas geográficas fora do Alentejo: na área metropolitana de Lisboa (onde foram criados cerca de vinte e cinco grupos entre 1974 e 1982) e em zonas de emigração fora de Portugal. O Cante Alentejano continuou a ser o emblema cultural do Alentejo mas passou também a ser um emblema político de transmissão de uma mensagem fortemente politizada. Neste período, assistiu-se a uma proliferação de novos textos para as modas alentejanas, sendo estes adaptados às melodias pré-existentes.

Neste processo, assistimos de novo a uma forte rigidez em relação ao conceito de “tradição”: por exemplo, a continuação da formalização de grupos masculinos de Cante e a continuação de uma atitude de não-relevo dos outros géneros performativos, o que contribuiu para que muitos se mantivessem em contextos isolados, apenas com o apoio de indivíduos ou entidades locais (como foi o caso do Cante ao Baldão, do Cante do Ladrão do Sado, das mo-

das de Balho). O Cante Alentejano acentuou-se como emblema da identidade alentejana, concepção essa que tinha sido criada no período político anterior mas que, aos olhos dos políticos locais e movimentos sociais pós-25 de Abril, não pareceu importante refutar.

Em meados dos anos de 1980, fomos confrontados com um novo processo que revitalizava e revalorizava, através da acção de agentes locais, algumas dessas outras práticas musicais, com o intuito de representar a diversidade identitária dos vários contextos geográficos do Alentejo. A procura da diversidade e a tentativa de revitalização, valorização e preservação das práticas culturais locais foram objectivos comuns a um conjunto de agentes culturais locais. Quem foram estes agentes? Instituições autárquicas, instituições culturais, associações privadas locais, rádios locais e ainda eruditos locais. As estratégias de acção passaram pela criação e formalização de grupos representativos de outros géneros performativos, a organização de espectáculos, a recriação de contextos performativos tradicionais, a representatividade em rádios locais, a preocupação com a transmissão às gerações vindouras, a divulgação em massa e o chamamento (sem excepção e sem selecção) de “todos” os detentores dessas tradições que se anunciavam como “quase perdidas”.

A discussão acerca da contextualização das práticas tradicionais, a competência dos seus praticantes e o apoio ou não-apoio institucional foram temas fulcrais de colóquios, seminários e encontros, organizados por entidades locais entre 1980 e 2000. Neste contexto, emergiu um novo processo de institucionalização (“refolclorização”), que procurou não tanto reproduzir de forma rígida fórmulas musicais ou poéticas do passado mas transmitir vivências e ambientes que reconstruíssem, embora parcialmente (e os seus agentes mostravam disso consciência), um diálogo entre diferentes identidades culturais locais. Pretendeu construir-se um diálogo entre uma reinvenção da tradição, com as suas ferramentas de construção de elementos imaginários, e uma “reprodução estereotipada”<sup>4</sup> de recursos que constituíam o quotidiano da sua prática.

Vários exemplos de práticas tradicionais sofreram tentativas de revitalização durante este período: as *saias* e o *harmónio* no Alto Alentejo, o *balho de Carnaval* na região de Marmelar e Selmes, o *banjo* em Vila Verde de Ficalho, as *décimas* na zona de fronteira entre o Baixo e o Alto Alentejo, e as *modas campaniças* na região do Campo Branco (Castro Verde, Ourique). Mas um dos exemplos mais apoiados institucionalmente e em intenso florescimento

---

4 Waterman 1990.

foi o do Cante ao Baldão. Esta prática performativa assistiu, a partir dos finais dos anos de 1980, a um processo de revitalização que o nomeava como elemento de reconstrução e reforço de um diálogo entre duas identidades culturais locais: os *campaniços* dos concelhos de Castro Verde e Ourique e os *serrenhos* dos concelhos de Odemira e Almodôvar.

O processo de “refolclorização”, iniciado por meados dos anos de 1980, veio estimular a “construção” de identidades culturais locais, sendo que cada prática “representativa” de um espaço geográfico determinado foi transformada num “bem cultural”, com o fim de reclamar a atenção de entidades locais, autárquicas, regionais, nacionais e desta forma obter dividendos económicos ou políticos a favor dessas comunidades. Poderemos, contudo, observar que aos três modelos referidos subjaz um princípio comum: as classes sociais “populares” são fonte de legitimidade de identidades – nacionais, regionais ou locais.

### 3. O que é o Cante ao Baldão?

O Cante ao Baldão é uma prática poético-musical de “canto ao desafio”. Os cantos ao desafio têm em comum o desempenho individual de um discurso poético criado em tempo real (é utilizado o termo “repentista”) e apresentado através de um suporte musical conhecido localmente. Trata-se de uma prática onde as fronteiras entre “canto” e “fala” se esbatem: “é um falar cantando, através do qual se pode comunicar, criticar ou debater qualquer assunto e o que dá gozo é conseguir falar cantando durante horas a fio”.<sup>5</sup>

O Cante ao Baldão terá surgido nos finais do século XIX num espaço geográfico pertencente às freguesias *serrenhas* do concelho de Odemira (Baixo Alentejo) como uma variante de outra prática performativa igualmente desempenhada *ao desafio* – o Cante a Despique –, cuja dificuldade das regras de construção poética conduzia a muitas desavenças entre os cantadores. Terá sido este o motivo que levou à criação de outra forma de *despicar* com regras “mais baldas” – o Cante ao Baldão. Nos anos de 1930-1940, o Cante ao Baldão expandiu-se pelas freguesias *campaniças* dos concelhos de Ourique e Castro Verde e a sua prática manteve-se em ambientes restritos desta área geográfica.

---

5 Entrevista ao cantor António José Bernardo, Aldeia das Amoreiras, 02/04/1996.



Ocasão de *performance* de Cante ao Baldão. Castro Verde. Outubro de 2011.

Foto de Maria José Barriga

Um desempenho de Cante ao Baldão envolve um número reduzido de cantadores (quatro a dez), um público conhecedor das regras de construção poética e do contexto social dos cantadores, um local específico para a actuação e ainda um assunto (um *afundamento*) em torno do qual se discute. O acompanhamento por um tocador de viola campaniça é considerado um elemento relevante na prática do género mas que pode ser prescindível. É uma prática essencialmente masculina; são raras as mulheres que surgem nas práticas performativas.

Tabernas, cafés, feiras, romarias, festas e casas particulares constituem os locais privilegiados para uma ocasião de *performance* do Cante ao Baldão. Numa *performance*, os cantadores adoptam uma disposição fixa: sentados, à volta de uma mesa, onde são colocadas bebidas e petiscos; nas pausas, bebem e comem. Os tocadores de viola campaniça são dispostos num lugar central da mesa, permitindo a todos os cantadores ouvirem a viola.

A componente musical (*estilo*) caracteriza-se por uma estrutura rítmico-melódica extraída de uma moda campaniça. A componente verbal (*cantiga*) é construída pelo cantador no momento do desempenho; é composta por três frases repetidas que formam uma estrutura de três quadras (esquema rimático *abab/cb'cb'/da'ba*).

Fui criado à beira serra  
Com carinho e sem dinheiro  
Fui criado à beira serra  
Com carinho e sem dinheiro.

Eu 'inda não pensei bem  
A teu respeito, ó Sapateiro  
Eu 'inda não pensei bem  
A teu respeito, ó Sapateiro.

Mas olha que eu dou valor  
À pessoa que é honrado  
Com carinho e sem dinheiro  
Eu na serra fui criado.

Cantiga do cantador *José Guerreiro*.

Os textos apresentam dois tipos de discurso: a “discussão de um *afundamento*” ou o “fazer cantigas uns aos outros”. No primeiro caso, o discurso é constituído por um assunto seleccionado pelos cantadores (diferenças entre a “serra e o campo”, “os serrenhos e os campaniços”, “o valor do ouro e do ferro”, as “origens do Cante ao Baldão e a sua relação com a Bíblia” ou acontecimentos da actualidade política). O segundo tipo de discurso consiste na crítica recíproca entre cantadores. Este tipo de construção discursiva torna-se de difícil compreensão para um público não informado sobre o contexto social dos cantadores, dado que nestas ocasiões os pormenores da vida de cada um poderão ser alvo de *assunto* do Cante e cada cantador “toma partido” e expressa a sua opinião.

### 3.1. Revitalização do Cante ao Baldão – final da década de 1980

A intervenção de várias instituições locais a partir dos finais de 1980 provocou mudanças no contexto do desempenho e no processo de construção musical e poética do Cante ao Baldão. Foi criado o Encontro de Baldão, uma ocasião de desempenho de carácter formal, organizada por instituições públicas e privadas (Juntas de Freguesia, Câmaras Municipais, associações de festa, associações regionais e/ou locais, cafés ou “Grupos de Amigos”), em espaços bastante distintos, como palcos ou salões de grandes dimensões, que implicaram amplificação sonora nunca antes utilizada pelos cantadores. Este novo contexto atraiu um público numeroso e diversificado, constituído por pessoas versadas na prática e por outras totalmente desconhecedoras.



Encontro de Baldão na Feira de Castro Verde. 18 de Outubro de 2014.  
Foto de Maria José Barriga.

A maioria dos Encontros de Baldão foi gravada e divulgada por uma rádio local, a Rádio Castrense, o que estimulou o aparecimento de um número crescente de cantadores que pretendiam participar nos Encontros com o objectivo de “se fazer ouvir na rádio” e de serem reconhecidos como cantadores pela audiência.

O novo contexto de *performance* produziu alterações importantes na construção das componentes poética e musical do Cante ao Baldão, através da introdução de *cantigas* de “apresentação” e de “despedida” do cantador e do condicionamento da estrutura da *performance* a uma duração temporal pré-determinada. No tipo de eventos informais, uma *performance* de Cante ao Baldão não tem um início e um final determinados previamente, poderá durar várias horas ou dias, com a entrada e saída de cantadores, tal como não é necessário um processo formal de apresentação e despedida, uma vez que todos os participantes se conhecem.

A necessidade da realização de uma gravação com uma duração específica para ser transmitida pela rádio determinou uma nova estrutura do Cante (com um início e final), que se pretendia coerente num determinado período temporal. Dado que uma grande parte dos Encontros de Baldão era presenciada por um público heterogéneo, a maioria do qual não possuía um conhecimento prévio dos cantadores e do seu contexto social, foi então proposto pelos organizadores que a primeira cantiga fosse constituída por uma auto-apresentação individual (com o nome, local de origem e/ou local de residência) e a última pela “despedida” (agradecimentos à instituição organizadora e saudações de despedida aos participantes).

Outra mudança esteve relacionada com as noções de “competência” e de “qualidade emergente da *performance*”.<sup>6</sup> Numa apresentação de Cante ao Baldão, os ouvintes têm um papel relevante: são eles que atribuem o estatuto de “bom” ou “mau” *cantador* e as suas críticas são essenciais para a manutenção do Cante ao longo de várias horas. Uma vez que, nos Encontros de Baldão instituídos depois de 1980, grande parte do público não era conhecedor dos critérios que determinavam a competência no género, este não demonstrava a atitude crítica que os cantadores aguardavam e que os motivava na prossecução do Cante. A demonstração de uma maior ou menor competência não era apreendida pela maioria dos ouvintes; este novo público focalizava-se apenas no acto performativo enquanto manifestação cultural de detentores de uma tradição “quase perdida”.

---

6 Bauman 1975 e 1989.

Um Encontro de Baldão constitui uma reinterpretação de um conjunto de representações culturais compartilhadas por um colectivo de indivíduos e com referentes históricos na “tradição”<sup>7</sup>. Um conjunto de elementos considerados “tradicionais” da *performance* do Cante ao Baldão (os petiscos, o vinho, a disposição à volta da mesa, a construção “repentista” dos textos, a componente musical, o acompanhamento à viola campaniça) articulava-se com outros, totalmente novos, ou seja “invenções”, como por exemplo a decoração dos locais de *performance*, as cantigas de apresentação e de despedida, a escolha sistemática de determinados *afundamentos* (“serra e campo”, “campaniços e serrenhos”), a gravação áudio das ocasiões performativas, o desempenho em palco, a utilização de aparelhagem sonora, a oferta de um almoço ou jantar aos cantadores, a entrega de “diplomas de participação”.

A procura da diversidade e a tentativa de revitalização, valorização e preservação das práticas culturais locais foram objectivos comuns a um conjunto de agentes culturais locais que intervieram no Cante ao Baldão. Contudo, o contexto tradicional, em que o Cante ao Baldão surgia de forma informal e era praticado pelos cantadores que casualmente se encontravam, continuou a existir nas tabernas, romarias e algumas feiras e foi reforçado durante este período. Este reforço deveu-se, segundo os cantadores, ao facto de haver um número mais elevado de participantes activos, que surgiram através dos Encontros de Baldão.

O Cante ao Baldão assistiu a um processo de revitalização que o nomeou como elemento de reconstrução e reforço de identidades culturais locais.<sup>8</sup> Os campaniços começaram a reclamar o Cante ao Baldão como uma prática da zona campaniça por considerarem a sua acção tão importante para o “reviver” do género como a dos serrenhos. Reconheciam contudo o Cante ao Baldão como um género com origem na serra e a execução diferenciada por parte dos serrenhos, especialmente em relação à métrica e *tempi* escolhidos.

Estas declarações corroboram a perspectiva de Simon Frith, que sustenta que “a identidade, tal como a música, engloba ética e estética”<sup>9</sup>. O autor desenvolve esta ideia do seguinte modo: a ética descreve a qualidade de uma experiência, não a qualidade de um objecto, o que significa a possibilidade do indivíduo experienciar um processo e construir-se a si próprio no seio de

---

7 Briggs 1996, Hobsbawm 1983.

8 Seeger 1992 e Stokes 1994.

9 Frith 1996, 109.



uma experiência estética. O produto estético (a “história”) e o processo ético (a “*performance*”) são os dois constituintes da música, tal como da identidade. Um não existe sem o outro: para Frith, música e identidade descrevem o social no individual e o individual no social; cérebro e corpo constituem uma unidade indivisível do indivíduo. Uma ideia ou uma experiência estética dificilmente representam ou reflectem as condições de produção de uma outra, criada noutra ambiente histórico, social ou político; essa nova experiência estética constrói um diferente contexto ético.

A perspectiva de Frith põe em causa as concepções de “imitação” ou “reprodução” de qualquer produto artístico ou estético; as práticas do Cante ao Baldão nos Encontros criados pós-1980 não podem assumir-se como formas de “fazer reviver” produtos de um passado dos serrenhos ou campaniços, mas antes como experiências estéticas nas quais os indivíduos se constroem a si próprios no presente.

A concepção de ética que Frith desenvolve sobre a “qualidade da experiência” como elemento relevante na construção quer da música quer da identidade dificilmente pode ser testemunhada nos novos conceitos de *performance* que irei descrever em seguida.

### **3.2. Actualidade: estabilização e interrogações**

A partir de 2007/2008, assistiu-se a uma progressiva estabilização dos contextos de *performance* do Cante ao Baldão: o número de cantadores deixou de aumentar e tendeu a reduzir-se (com o falecimento dos mais velhos e emigração dos de média idade); os Encontros de Baldão continuam a ser realizados, embora com menos presença de público e de participantes. O número de tocadores de viola campaniça, por sua vez, aumentou e a viola campaniça aparece progressivamente em novos contextos (tocadores mais novos, público mais novo, presença nos festivais de *World Music*). Começaram a surgir localmente novos construtores de violas, que introduziram novos materiais na sua construção (cravelhas de metal, *softwares* e *hardwares* electrónicos) e que divulgam a sua actividade nas rádios locais, nos Encontros de Despique e Baldão e nas feiras e festas locais. A viola campaniça assume na actualidade a preponderância, mas os contextos performativos caracterizam-se pela crescente presença de estereótipos da música popular comercial e da *World Music*.

#### **4. O momento actual – após a inscrição do Cante Alentejano na Lista do Património Imaterial da Humanidade da UNESCO**

Com a inscrição, em 2014, do género Cante Alentejano na Lista do Património Cultural Imaterial da Humanidade da UNESCO, surge uma nova situação para as outras práticas musicais no Alentejo, como é o caso dos géneros “repentistas”. No caso do Cante ao Baldão, este assiste a um novo momento de interrogações e impasses. Os cantadores<sup>10</sup> referem que, neste momento, as instituições só apoiam e dão relevo ao Cante Alentejano, e as outras práticas apenas aparecem em espaços muito isolados, quase sem público. Os Encontros de Baldão raramente existem: apenas permanece o projecto de Encontros de Baldão da Associação para o Desenvolvimento de Amoreiras-Gare e o Encontro de Despique e Baldão na Feira de Castro Verde, mas ambos sem o relevo e a diversidade de públicos de anos anteriores.

Ao longo dos últimos anos, surgiram progressivamente projectos individuais de cantadores jovens, que saíram do contexto tradicional, e que tentam entrar no universo dos espectáculos de cariz mais comercial para fazer carreira e vida profissional, tendo como fonte de inspiração estética uma dada tradição musical. Alguns destes cantautores adaptam melodias ou textos tradicionais, criam novos textos ou músicas, experimentam conciliar instrumentos tradicionais das práticas musicais alentejanas com outros externos às práticas e passam a “fazer estrada”, como nos anos de 1970 e 1980 acontecia, só que com ferramentas bastante diferentes. Com a utilização dos novos recursos da Internet, criam as suas próprias empresas e rapidamente contactam estúdios de gravação, instituições e empresas de espectáculos que os colocam no meio comercial. Ocorrem espectáculos onde são misturados diferentes práticas e géneros, como repertório a solo de viola campaniça, modas campaniças, Cante ao Baldão, Cante Alentejano, sendo introduzidos sintetizadores, baterias, instrumentos tradicionais de outras regiões (portuguesas ou do mundo), instrumentos de orquestra clássica, e diferentes músicos com experiências e formações muito diversificadas, que apenas se juntam para os espectáculos ou gravações. Resultam assim espectáculos híbridos, com alinhamentos totalmente imprevisíveis e onde a noção de contexto social e cultural surge esvaziada. Autarquias, patrocinadores, entidades governamentais ou locais e empresas comerciais promovem e pagam estes espectáculos.

---

10 Entrevistas a Antero Silva e José Guerreiro, Amoreiras-Gare, 05/07/2015.

Ética, estética e comércio parecem estar de “mãos dadas” no universo actual da tradição do Alentejo.

## 5. Conclusões

O momento actual representa um diálogo entre a reinvenção de uma tradição, com as suas ferramentas de construção de elementos imaginários, e a reprodução estereotipada de recursos que constroem o quotidiano das suas práticas.

Trata-se de um diálogo que providencia uma variedade de interpretações e de olhares e, tal como reflecte a metáfora de Bruno Nettl<sup>11</sup> acerca do “elefante na sala” da Etnomusicologia, os dados estão presentes, só que nem sempre os queremos ou conseguimos ver. Importa fazer um exercício de focalização da atenção no óbvio: as culturas musicais são fenómenos dinâmicos, não são dinossauros embalsamados e passíveis de ser conservados nos museus. As culturas musicais vivem num universo social, geográfico, político, familiar; não são apenas produtos mas processos de vida e, por tal, as entidades políticas responsáveis, patrocinadores de espectáculos, académicos, estudiosos e detentores das tradições devem manter um alerta consciente para que se promovam espaços onde, de uma forma contextualizada, se continue a aprender a cantar, mas também a *(con)viver com afecto* com o património oral.

## Fontes

Entrevista a António José Bernardo, Aldeia das Amoreiras, 2 de Abril de 1996.

Entrevista a Antero Silva, Amoreiras-Gare, 5 de Julho de 2015.

Entrevista a José Guerreiro, Amoreiras-Gare, 5 de Julho de 2015.

## Bibliografia

Bauman, Richard. 1975. “Verbal art as performance”, *American Anthropologist*, 77: 290-311.

Bauman, Richard e Joel Scherzer (edição). 1989. *Explorations in the ethnography of speaking*. Cambridge: Cambridge

---

<sup>11</sup> Nettl 2010.

- University Press. 1.ª edição - 1974.
- Briggs, Charles. 1996. "The Politics of Discursive Authority in Research on the 'Invention of Tradition'", *Cultural Anthropology*, volume 11, 4: 435-469.
- Cantwell, Robert. 1991. "Conjuring Culture: Ideology and Magic in the Festival of American Folklife", *Journal of American Folklore*, volume 104, 412: 148-163.
- Frith, Simon. 1996. "Music and Identity". In *Questions of Cultural Identity*, editado por Stuart Hall e Paul du Gay, 108-127. Londres: Sage Publications.
- Guilbault, Jocelyne. 1993. *Zouk. World Music in the West Indies*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press.
- Hall, Stuart. 1996. "Introduction: Who needs 'Identity'?". In *Questions of Cultural Identity*, editado por Stuart Hall e Paul du Gay, 1-17. Londres: Sage Publications.
- Handler, Richard e Jocelyn Linnekin. 1984. "Tradition, Genuine or Spurious", *Journal of American Folklore*, 97: 273-290.
- Hanson, Alan. 1989. "The Making of the Maori: Culture Invention and its Logic", *American Anthropologist*, 91: 890-902.
- Hobsbawm, Eric. 1983. "Introduction" In *The Invention of Tradition*, editado por Eric Hobsbawm e Terence Ranger, 1-14. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nettl, Bruno. 2010. *Nettl's elephant: On the History of ethnomusicology*. Urbana, Springfield e Chicago: University of Illinois Press.
- Rice, Timothy. 1994. *May It Fill Your Soul. Experiencing Bulgarian Music*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press.
- Seeger, Anthony. 1992. "Performance and Identity: Problems and Perspectives". In *Musical Repercussions of 1492: Encounters in Text and Performance*, editado por Carol E. Robertson, 451-461. Washington e Londres: Smithsonian Institution Press.
- Stokes, Martin (edição). 1994. *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford e Providence (EUA): Berg.
- Waterman, Christopher Alan. 1990. "'Our Tradition is a very modern tradition': Popular Music and the Construction of Pan-Yoruba Identity", *Ethnomusicology*, volume 34, 3, *Symposium: The Representation of Musical Practice and the Practice of Representation*: 367-379.

# Alentejo, visibilidade e ocultação: scriptualização e institucionalização de práticas musicais rurais

*Maria do Rosário Pestana*

INET-md  
Instituto de Etnomusicologia – Centro de Música e Dança  
Universidade de Aveiro

“Um dos homens do Rancho, alcandorado na oliveira, ergue a voz iniciando o canto [do Ailé], e, ao meio deste, entram no coro todos os restantes do agrupamento, produzindo ao longe, esse conjunto de vozes incultas, um coral harmonioso de efeito, estranho, revelando em sua dolência ingénita, reminiscências acentuadas de canção árabe! [...] Que momentos de funda emoção e de beleza panteísta se não sentem, deambulando pelos ermos de Vila Viçosa, ouvindo, à distância, um numeroso rancho de azeitoneiros, que entoa, no meio da sua faina”

Lopes Manso 1925

## 1. Introdução

Cerca de noventa anos depois da deambulação de Lopes Manso acima transcrita, cantar a vozes já não faz parte da paisagem sonora dos ermos de Vila Viçosa, mas tomou conta do espaço da Pedreira d' El Rei, num evento promovido pela autarquia no âmbito das comemorações dos quinhentos anos da outorga do Foral Manuelino, graças à participação de quatro grupos formalmente instituídos: o Grupo Coral Trabalhadores de Montoito, Os Ceifeiros de Cuba, o Grupo Coral Etnográfico do Ateneu Mourense e Os Vindimadores da Vidigueira. Nesse ano de 2012, o antropólogo Paulo Lima identificava, no *Inventário-Catálogo dos grupos de Cante Alentejano* da proposta de candidatura do Cante Alentejano à Lista do Património Cultural Imaterial<sup>1</sup>, 250 grupos corais formalmente instituídos no Alentejo ou em territórios da diáspora dos trabalhadores alentejanos.

Entre um e outro momentos, ocorreu um processo de institucionalização do Cante Alentejano no qual participaram figuras letradas, desde folcloristas a músicos e eruditos locais. A raiz desse processo cruza-se com um outro, de scriptualização (ou seja, de tradução e codificação em pautas musicais) de práticas performativas de matriz rural em Portugal e com a *regeneração* de práticas, comportamentos e *traços* do “povo português” assumida por intelectuais cosmopolitas. Segundo o crítico de arte Manuel Ramos, no final do século XIX “o nosso folk-lore musical” estava ainda “por fazer”, sendo por isso urgente, na sua perspectiva, “colher as toadas e os cantos do povo português”.<sup>2</sup> Nesse confronto entre decadência e regeneração que dominou o final do século XIX, os ventos do positivismo que sopravam do centro da Europa apelaram a um conhecimento objectivo e diferenciador não só da *natureza* mas também das comunidades sociais situadas. Em resposta a esses apelos, figuras letradas descobriram no campo (longe dos meios urbanos) um manancial de relações entre o homem rural e a natureza, sintetizadas em práticas musicais que transcreveram e frequentemente harmonizaram. Estas pautas musicais foram depois enquadradas em *discursos* nacionalistas tecidos em metáforas relacionadas com as origens da nação, o *povo* português e a sua suposta relação *natural* ou histórica com o território nacional. Um *discurso* minimalista, mas eficiente, traduziu-se na inscrição num território administrativo (local ou regional) dos

---

1 Lima 2012.

2 Ramos 1892, ix e x.

exemplos coligidos da boca dos detentores da tradição. Ou seja, sem recorrer a uma explanação, a evidência da relação música/território falou por si.

Nesse processo, complexas práticas musicais, poéticas e coreográficas foram *traduzidas* em textos e reduzidas a conjuntos abstractos de “peças”, desincorporados do contexto performativo, dos valores e sentidos que os enformavam e, inclusive, dos *músicos* que lhes davam voz e som. Tratou-se, na verdade, de um exercício de dominação e de exclusão, como referia Raymond Williams já no meio do século passado<sup>3</sup>, que no caso em estudo conduziu à negação da *performance* e ao anonimato do detentor da tradição, a favor do lugar de origem, do produto musical e do autor do registo. Como irei documentar, colecções de harmonizações e transcrições de música de matriz rural foram profusamente editadas com a finalidade de documentar, mas também de providenciar repertório musical para os palcos urbanos, agindo na construção de comunidades imaginárias<sup>4</sup>, na actualização da dicotomia tradição/modernidade<sup>5</sup> e na legitimação da cultura dominante e das suas hierarquias.

Nesse contexto, a unidade administrativa Alentejo<sup>6</sup> (segundo a divisão geográfica oitocentista) foi paulatinamente expressa numa unidade musical não conflitual, como documentarei ao longo do capítulo.

Neste estudo, abordo criticamente as colecções de música de matriz rural publicadas entre 1893 e 1937, respectivamente ano de início da edição do *Cancioneiro de Músicas Populares* e ano da publicação em língua portuguesa do estudo de Rodney Gallop onde o folclorista apelou à organização de grupos formalmente instituídos.

## 2. O Alentejo: entre a etnografia e as demandas dos salões (1893-1907)

Na última década do século XIX, entre 1893 e 1898, foi publicado em fas-

3 Williams 1997 [1958].

4 Anderson 1991.

5 Moosa 2007.

6 Em finais do século XIX, argumentou-se a favor da colonização do Alentejo, em virtude de “a densidade de população e a intensidade de produção” estarem abaixo “das médias nacionais do país” (*Boletim da Sociedade de Geografia Comercial do Porto*, Junho de 1883) e, nos anos que se seguiram ao virar do século, foram frequentes as referências a trânsitos sazonais de trabalhadores rurais provenientes de outras regiões do país.

cículos o *Cancioneiro de Músicas Populares* pelo músico e tipógrafo César das Neves (1841-1920), autor das harmonizações musicais pelo jornalista Gualdino de Campos (1847-1919) e pelo folclorista Francisco Pinto Nogueira<sup>7</sup>. Esta obra magistral, realizada por sugestão do etnógrafo Teófilo Braga, reuniu 622 harmonizações musicais representativas da geografia da língua portuguesa. Consiste por isso numa singular tentativa de *construção de império*, já que contraria a circunscrição à temática nacional característica das etnografias portuguesas.<sup>8</sup> Na verdade, será necessário esperar pelos anos quarenta do século seguinte para que a temática do império colonial regresse a processos de documentação de música em Portugal. Refiro-me aos registos sonoros realizados pelo compositor Artur Santos, em 1949<sup>9</sup> e pelo etnólogo José Redinha, em 1950<sup>10</sup>. Apesar da pouca representatividade que as colónias e ex-colónia do Brasil tiveram neste cancionero, a inclusão desses documentos não foi gratuita. As sinergias em torno do império português, que o *Ultimatum* esplotou, justificam este alcance.

Esta colecção reuniu músicas de matriz rural e urbana e composições de autor, facto que na óptica do antropólogo Leite de Vasconcelos denunciava a “falta de educação etnológica” dos autores e a sua incapacidade em diferenciar a canção popular da canção popularizada.<sup>11</sup> Na verdade, César das Neves e Gualdino de Campos coordenaram uma equipa de quarenta colectores sem formação etnológica que coligiu *in loco* transcrições musicais e/ou poéticas – padres, militares, etnógrafos, professores, regentes, entre outros –, accionando para isso redes de relações pessoais, algumas firmadas nas tipografias em que Neves trabalhou. Grande parte dos registos musicais e poéticos deve-se a César das Neves, também ele colector.

No Alentejo, o Cancioneiro teve a colaboração de padres, um oficial do exército, um botânico, entre outras figuras letradas, num total de nove autores: António de Matos Heitor, Eugénio J. Tarana, F. P. da Silveira, Filipe Nery de Sousa, Gonçalo Sampaio, J. M. Soeiro de Brito, Joaquim José da Rocha Espanca, J. Nunes Sereno, António Tomás Pires e Vitorino d’ Almada. Residentes ou de

7 Sobre Francisco Pinto Nogueira apenas encontrei duas fontes: o *Catálogo Geral Alfabético do Cancioneiro de Músicas Populares*, onde se publicita uma composição de F. Pinto Nogueira (trata-se de uma polca para piano intitulada *Nuit Blanche*); e a gravura publicada no *Charivari*, 8.º ano, n.º 7, de Junho de 1893, com as figuras de César das Neves, ladeado por Gualdino de Campos e Francisco Pinto Nogueira.

8 Leal 2000, Medeiros 2002.

9 Cruz 2001.

10 Cidra 2010.

11 Vasconcelos 1895.



passagem no Alentejo, esses colaboradores coligiram 155 exemplos musicais e poéticos<sup>12</sup> em cidades e vilas<sup>13</sup>. Nas transcrições musicais, registaram a alternância de linhas melódicas simples com linhas melódicas em movimento paralelo, sobrepostas frequentemente à distância de intervalos de terceiras, uma recorrência que no Cancioneiro foi extensiva a todo o território continental, não sendo, por isso, distintiva do Alentejo. As curtas notas explicativas que estes autores publicaram no Cancioneiro omitiram o género dos músicos, o número e tipo de participação das vozes cantantes e referiram ocasionalmente os instrumentos musicais.

Apesar dessas omissões, o *Cancioneiro de Músicas Populares* teve um grande impacto na vida musical em Portugal, contribuindo para a definição de um cânone da música portuguesa, pela disseminação massiva, transversal a toda a sociedade, de géneros musicais e repertórios até aí exclusivos de contextos e sectores sociais restritos. Esse impacto é observável nas músicas gravadas pela indústria fonográfica em Portugal nas primeiras décadas do século xx, no repertório de orfeões e outros grupos amadores e nas obras de compositores de música erudita como Viana da Mota.

O ímpeto colecionista continuou ao longo do século xx. Nos anos seguintes, a imprensa periódica regional colaborou nesse processo, publicando nas suas páginas curtas harmonizações e, mais raramente, transcrições musicais.

Ainda no século xix, o periódico *A Tradição*, editado em Serpa por Dias Nunes e Ladislau Piçarra entre 1899 e 1904, conferiu um carácter unitário às múltiplas e diversas “modas e estribilhos alentejanos”. Nesses anos, as publicações periódicas de perfil etnográfico em Portugal estavam circunscritas à *Revista Lusitana* e à *Revista do Minho*. Ainda o periódico não tinha sido dado à imprensa e já Leite de Vasconcelos apelava à sua circunscrição à região do Alentejo, alertando para o perigo de “dispersar forças”.<sup>14</sup>

No que se refere à música, *A Tradição* colocou uma lupa sobre o Alentejo: os exemplos musicais foram contextualizados em práticas locais, algumas das quais descritas num texto enquadrador da harmonização para piano e transcrição poética publicadas. As harmonizações e transcrições musicais testemu-

---

12 As harmonizações foram classificadas como descantes, danças de roda, dança pulada, cantiga, cantiga das ruas, contradança, coreográficas, marcha, passeata, saia e xácara.

13 Os colectores não realizaram incursões fora dos principais centros populacionais do Alentejo. Com excepção do lugar do Cano, concelho de Sousel, todas as outras localidades documentadas tinham o estatuto de cidades ou de vilas.

14 Vasconcelos 1897.

nham a diversidade local de práticas e de instrumentos musicais. Nas descrições de procissões, canto das almas, Janeiras, Reis ou trabalhos agrícolas, encontram-se referências ao género e idade dos praticantes, aos contextos performativos (públicos ou privados), a alguns instrumentos musicais em uso e a outros já extintos, segundo os autores. Dias Nunes esboçou uma tentativa de assimilação dos conceitos énicos (ou seja, de termos com um sentido específico na cultura local), na simples e supostamente objectiva tradução de palavras: “estilo” seria “a música ao ritmo da qual entoa as suas cantigas”; “resquebre” uma “corrupção de requebro”, que se referia “à letra de qualquer moda”; “Moda” significava “o resquebre conjugado ao estilo”. As etnografias de Dias Nunes e de A. de Mello Breyner contaram com os conhecimentos de escrita e imaginação musical da colaboradora do periódico para a parte musical D. Elvira Monteiro, responsável pelo registo na pauta e harmonizações musicais. Este modo concertado de trazer o assunto “modas e estribilhos alentejanos” para junto das elites letradas reduziu a um monólogo o que poderia ter sido um diálogo, se tivermos em consideração a proximidade espacial entre observadores/colectores e detentores da tradição. Subalternizou as práticas sociais de conhecimento que sustentavam o fazer música no contexto rural e impôs os valores da cultura culta aos códigos das pautas musicais (redução da afinação ao temperamento e do ritmo aos compassos, por exemplo).

Desconhece-se o impacto das harmonizações de Elvira Monteiro na actividade musical. As harmonizações para piano que assinou destinavam-se em primeira mão ao consumo doméstico da crescente classe média urbana. Todavia, sabendo que (i) nesse período escasseou a edição de música acessível ao crescente aumento de grupos de músicos não profissionais, em associações como os orfeões e tunas; (ii) os maestros dessas constituições vocais e/ou instrumentais recorreram a cancioneiros para elaborarem rapsódias de músicas populares e outras composições; (iii) o movimento orfeónico integrou largamente no seu repertório músicas de matriz rural local<sup>15</sup>, é possível sustentar que, assim como aconteceu com o *Cancioneiro de Músicas Populares*, as harmonizações de Elvira Monteiro saíram do papel e foram activadas em repetidas e distintas *performances* musicais.

Por sua vez, a transcrição inédita de Manuel de Jesus Gentil-Homem Valadas do “repertório do Tamborileiro” deu início a uma nova linha de

---

15 Pestana 2014.

documentação de música de matriz rural que se afastou decisivamente das finalidades performativas.

### 3. O Alentejo: estudos comparados e etnografias (1907-1937)

Leite de Vasconcelos (1858-1941), uma figura que segundo Jorge Freitas Branco integrou a galeria de notáveis com um interesse específico e matricial pelas “coisas do povo”<sup>16</sup>, publicou em 1907 um estudo sobre “canções do berço”, com o objectivo de “mostrar a universalidade e a [sua] continuidade histórica”, tendo compilado os exemplos poéticos e musicais segundo o critério que presidiu à “antiga divisão geográfica e administrativa”<sup>17</sup>. Vasconcelos justificou esse critério geográfico advertindo para que não se inferisse disso que “tal facto é de tal terra” porque “os factos etnográficos e glotológicos são comuns a várias localidades, mas entendo que é útil, a diversos respeito, citar sempre o local onde foram colhidos, embora lhe não sejam especiais. Os botânicos fazem o mesmo com relação às plantas que descrevem”<sup>18</sup>. Com este argumento, de base metodológica, Vasconcelos ultrapassou a questão levantada por Teófilo Braga relativamente aos géneros musicais e poéticos “flutuantes”. No Alentejo, Leite de Vasconcelos recorreu à colaboração do escritor António Tomás Pires (1850-1913) que assinou 2 transcrições e 3 harmonizações de práticas observadas em Elvas, provavelmente realizadas por um músico local. Trata-se de um estudo comparativo que, apesar de coligir transcrições poéticas e musicais, excluiu a análise musical.

No mesmo ano, o professor e compositor padre Tomás Borba publicou 10 transcrições musicais no periódico *Ilustração Portuguesa*. Neste artigo, defendeu a unicidade da canção folclórica, sustentando que a “melodia popular” se refere aos aspectos matriciais enquanto o que “sai da boca” do povo, ou seja, a *performance*, relaciona-se com o “traço característico” de uma determinada região ou província. Na sua perspectiva, a “variabilidade”, decorrente da “circulação provincial”, apesar de ser fonte da “grande vitalidade” das “modas e modinhas portuguesas”, não é estrutural porque ocorre apenas no domínio da *performance*. Minho, Alentejo e Açores foram as regiões documentadas

16 Branco 1999, 24.

17 Vasconcelos 1907, 9.

18 *Ibidem*, 25.

por Borba. O autor ilustrou o Alentejo com a transcrição musical e poética de duas modas a duas vozes onde predomina o movimento em terceiras paralelas, e especulou sobre as razões que, na sua perspectiva, justificam o canto a vozes: “Na província do Alentejo o povo, em regra, não tem instrumentos para acompanhar as suas danças. Desta lacuna resulta para as respectivas melodias uma tal ou qual vantagem, pois que para a suprimirem inventam um contraponto a duas vozes muito curioso e muitíssimo interessante.”<sup>19</sup> Borba comparou os modos de cantar no Alentejo ao praticado nos Açores, sustentando que estes derivam dos primeiros, e também ao canto eslavo que ouviu em Lisboa cantado por um orfeão russo:

“As modas do Alentejo têm, em regra, um cunho de gravidade e de grandeza hierática, nada comuns às *modas* dos povos das outras províncias. Lembram até na largueza do desenho melódico e na forma de harmonização as melodias eslavas, de cujo tipo nos deixou, em Lisboa, perfeito conhecimento, um orfeão russo, que, há alguns anos, por aqui passou. Nas modas ainda mais alegres, o alentejano não perde este cunho original de sobranceira que é o traço característico deste povo.”<sup>20</sup>

No ano seguinte, em 1908, o cosmopolita e crítico de arte António Arroio (1856-1934), um engenheiro responsável pela construção de vias de comunicação, que realizou inúmeras viagens pelo território continental, publicou nas *Notas sobre Portugal* uma etnografia da paisagem humana e física onde, pela primeira vez, propôs uma sistematização do *habitat* nas “várias terras portuguesas” incluindo nessa caracterização os comportamentos musicais segundo quatro zonas:

“definidas não só pelos seus caracteres morfológicos, pela vegetação, clima, densidade de população, etc., como ainda pela canção popular. Para mim, de todas as expressões do folclore de uma nacionalidade qualquer, a canção é a que mais se prende à terra e às condições naturais do meio físico onde ela aparece e do qual procede imediatamente o seu carácter estrutural e expressivo.”<sup>21</sup>

19 Borba 1907, 835-836.

20 *Ibidem*, 836.

21 Arroio 1908, viii-ix.

Na perspectiva de Arroio, essa divisão não punha em causa o fundo de carácter exclusivo do “povo português” que, na sua óptica, assegurava a unidade nacional:

“Na própria canção popular, de um ao outro extremo de Portugal, há um laço de parentesco, um fundo comum de carácter, que vai desde a mais viva das danças até ao mais calmo e místico bendito, e muito confirma o que expus. Esse fundo de carácter, a que não podemos deixar de chamar nacional, porque é absolutamente diverso do da canção espanhola, revela-se logo a partir de qualquer ponto da fronteira. A nossa canção pobre de harmonia, embora muito interessante pelo desenho melódico e pelo ritmo, corresponderá, em última análise, à simplicidade primitiva que a antropologia encontra no povo português.”<sup>22</sup>

A terceira zona em que o autor divide o País compreende o Alentejo:

“Toda a região dos distritos alentejanos de Portalegre, Évora e Beja, compreendida entre o Tejo a N., a fronteira espanhola e o Guadiana a L., as serras de Monchique e Caldeirão a S., a costa marítima desde a foz do Seixe até ao limite da zona anterior, entre a foz do Sado e o Cabo de Sines, e a linha irregular que de Abrantes levamos até este último ponto. [...] Clima por vezes extremo, mas idêntico em toda a zona; anos há em que, aos calores prolongados e ardentíssimos do verão, se opõe a neve no inverno. Chuvas medias, entre 500 e 700 hibernais. Zona a menos povoada do país, inferior a um terço da média geral. Luz que cega, cruel. Língua áspera, mas pouco incorrecta. Canção lenta, profunda, triste; danças rudes, por vezes vivas e alegres.”<sup>23</sup>

A etnografia de Arroio inseriu-se numa publicação que reuniu diferentes estudos sobre a geografia humana apresentados na Exposição Nacional do Rio de Janeiro, em 1908. Cinco anos depois, na introdução ao cancionário de Pedro Fernandes Tomás, Arroio acrescentou ao Alentejo das “canções sentimentais, suaves, plangentes” os “Coros a 2 e 3 vozes” de Serpa com “melodias

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, xii.

<sup>23</sup> *Ibidem*, x.

simples, originalidade e doçura; por vezes carácter litúrgico”<sup>24</sup>.

No texto de 1908, Arroio sustentou que viveu “muito tempo”<sup>25</sup> na parte mais inclemente e inóspita do baixo Alentejo” e descreveu uma deambulação que efectuou pela charneca: “Num dos meus passeios pela charneca, uma vez, ensejo de ouvir a deliciosa canção que abaixo transcrevo e que parecia erguer-se das entranhas daquela terra infeliz, na mais íntima identificação com a natureza, e como que fazendo corpo comum com ela.”<sup>26</sup>

Na descrição desse passeio, registou o calor, a imobilidade, o “silêncio profundo” daquela terra que disse ser “erma, pobre e melancólica”. O despovoamento e desertificação, que descreveu no Alentejo que conheceu nesses anos, contrastam com o que disse terem sido “os tempos passados” daquela região:

“Contam que em tempos passados havia sido rica e alegre; que a agricultura prosperava aí, graças aos trabalhos da mourama. Vieram depois as guerras e os mouros abalaram com o seu saber e os seus segredos de fazer coisas. Hoje a charneca parece absorta, ou esquecida das alegres festivas desses tempos.”<sup>27</sup>

De repente, como que interrompendo esta deambulação pela charneca alentejana e pelos pensamentos sobre os “tempos” em que era habitada por árabes, António Arroio revelou a surpresa proporcionada pela audição... “muito ao longe, por detrás de um casal, de um monte, como lá dizem”, de uma:

“melopeia lenta e suave, verdadeira canção de *steppe*, de um desenho levemente ondulado e de uma harmonia como que horizontal. As últimas notas, num esbatimento prolongado e doce, perderam-se quando descíamos para o leito seco da ribeira. Do lado fronteiro prolongava-se o esteval. Mas esse canto gerado em sítios de desolação acompanhou-nos ainda por largo tempo. A alma da charneca, alma de moura encantada, infiltrava-nos em seduções de arte, toda a sua tristeza e saudade das alegrias perdidas”<sup>28</sup>.

24 Arroio 1913, xxviii.

25 Esse período deve situar-se entre 1890, ano em que segundo Cristina Brissos regressa a Portugal (Brissos 2010, 73) e a data da publicação, em 1908.

26 Arroio 1908, 64-65.

27 *Ibidem*, 65.

28 *Ibidem* 65-66.



Transcrição musical e poética (Arroio 1908, 65).

Arroio não referiu se a melodia foi cantada a solo ou por um grupo, nem se o foi por homens ou por mulheres. Todavia, a alusão à alma da moura encantada, que o acompanhou por largo tempo, sugere que a voz pudesse ter sido de uma mulher.

Cinco anos depois, António Arroio retomou a questão em torno da classificação segundo áreas geográficas na Introdução ao cancioneiro *Velhas Canções e Romances Populares Portugueses*, de Pedro Fernandes Tomás<sup>29</sup>. Este colector publicou em 1919 e 1934 mais dois cancioneiros com transcrições musicais coligidas no Alentejo, uma das quais com a parte do adufe anotada, sustentando que na Beira Baixa e Alentejo este instrumento era muito tocado.<sup>30</sup> Nestes cancioneiros, Fernandes Tomás abandonou a harmonização a favor da transcrição musical.

*Cantares do Povo Português: Estudo Crítico, Recolha e Comentários*<sup>31</sup> foi uma publicação com grande impacto no processo de documentação de música de matriz rural e na folclorização em Portugal. Assinado pelo cosmopolita diplomata e folclorista inglês Rodney Gallop (1901-1948)<sup>32</sup>, este estudo incluiu

29 Tomás 1913.

30 Tomás 1919.

31 Gallop 1937.

32 Em 1936, Gallop publicara em Inglaterra *Portugal: A Book of Folk Ways*, livro que, pela dificuldade imposta pela língua, não terá tido o mesmo impacto em Portugal que *Cantares do Povo Português*, apesar de ter sido recenseado, no ano seguinte à sua edição, na revista *Trabalhos da Sociedade Portuguesa de Antropologia*. Traduzido por António Emílio de Campos, o livro *Cantares do Povo Português* foi revisto, na parte musical, pelo compositor Artur Santos.

129 transcrições musicais efectuadas durante a sua estada em Portugal (31 no Alentejo, das quais apenas 1 registou a sobreposição de vozes). A publicação contribuiu para a consolidação de um consenso alargado na sociedade portuguesa em torno da necessidade de preservação da música de matriz rural, nomeadamente através da institucionalização de grupos folclóricos.<sup>33</sup> Gallop retomou a questão aberta por Arroio relativa às áreas geográfico-musicais portuguesas, considerando não ser possível classificar as melodias populares por regiões.<sup>34</sup> Todavia, defendeu haver *regiões* onde se encontravam “vestígios de música popular mais arcaica, mais variada e de interesse musical consideravelmente maior”, incluindo nessa selecção o Alentejo:

“Ouvi pela primeira vez o Rancho Coral de Serpa no festival de música e dança popular organizado pelo jornal *O Século* no Estoril, no verão de 1932, e o grande carácter das suas cantigas inspirou-me logo o desejo de as estudar mais pormenorizadamente. Consegui-o em Fevereiro de 1933, graças à amabilidade dos senhores Tomás Gomes Ciríaco e João Bentes. Na pequena região de entre Beja e a raia, que compreende Serpa, Moura, e alguns sítios mais humildes, conservou-se uma tradição de cantar a três partes, que não tem paralelo na minha experiência em qualquer país. [...] tive tempo de notar a cantiga com a qual um campónio da Aldeia Nova de Ficalho, acompanhado interpoladamente pelos seus companheiros, manifestou de improviso o seu prazer de cantar diante dum estrangeiro. Das melodias que recolhi nesta região algumas são assaz correntes, enquanto outras [...] lembra[m] muito mais um *Lied* alemão do que uma cantiga portuguesa. Certas têm, porém, extraordinária beleza e interesse, tanto por motivo do seu irregular recorte, como pela tonalidade, que é a que em Inglaterra designamos por ‘Modo mixolídio irlandês’ [...]. Trata-se de uma escala maior, com sétima bemolizada no alto e sustida na base.”<sup>35</sup>

Gallop introduziu um novo diferencial na classificação de música de matriz rural, ao colocar o “interesse” das práticas no modalismo e no recorte rítmico, resolvendo assim o problema levantado por Leite de Vasconcelos aos colectores de música popular, quanto à distinção entre música popular e

<sup>33</sup> Castelo-Branco 2010.

<sup>34</sup> Gallop 1937, 26.

<sup>35</sup> *Ibidem*, 31-32.



popularizada. A aplicação deste critério levou-o a distinguir geografias e práticas musicais que serão matriciais, nas décadas seguintes, nos levantamentos de música de matriz rural de Fernando Lopes Graça de *resistência* à estética folclorizante do regime. Paralelamente e paradoxalmente, Gallop, pelo poder de que estava investido – um diplomata folclorista com estudos publicados em língua inglesa –, legitimou os processos de *objectificação cultural*<sup>36</sup> em torno da folclorização que já vinham a ser dinamizados pelos órgãos do Estado, desde a Exposição Colonial Portuguesa, em 1934.

#### **4. Em conclusão. Ocultação dos corpos dos detentores da tradição e do conjunto de regras de uma sociedade em acção**

“Por tradição e disciplina popular o *Ailé* só é cantado pelos homens dos ranchos que ripam ou varejam as olivas, quando empoleirados nas árvores ou nas escadas manuais, como se mostra na primeira gravura. Todo o varão do rancho azeitoneiro que estiver no chão, e pretenda entrar no coro do *Ailé*, é logo investido e vaiado, impiedosamente, e coagido a calar-se. Às mulheres apenas se lhes permite cantar o *Ailé* no dia do acabamento da azeitona [...] Não se ouve o *Ailé* em qualquer época que não seja a da faina azeitoneira, porque este canto é só próprio do tempo da azeitona.”

Lopes Manso 1925

A descrição de Lopes Manso, publicada na *Revista Portuguesa*, revela como a prática de cantar o *Ailé* estava interiorizada (expressa no vaiar dos comportamentos divergentes) e regulava os princípios estruturais daquela comunidade e do trabalho da apanha da azeitona (distinguindo papéis de género e funções laborais). Extrapolando o estudo de John Blacking, as práticas e os comportamentos musicais da apanha da azeitona descritos por Manso inscrevem-se num *conjunto de regras* socialmente acordado, crucial para a continuação daquela comunidade. No exemplo dado, o repertório musical e poético, as vozes individuais que cantam e o contexto temporal e espacial são uma totalidade não sonogável de uma sociedade em acção.

---

36 Handler 1988.

A codificação em notação musical das práticas musicais observadas no Alentejo pelos diferentes colectores, acima elencados, reduziu essa complexidade a um conjunto de códigos legíveis apenas por especialistas letrados. Inclusive, operou uma tradução do sistema sócio-musical de comunidades rurais pelo sistema sócio-musical de elites urbanas. A abstracção e a busca da objectivação inerentes à scriptualização omitiram múltiplos elementos que estruturam a realidade complexa em observação. Tomando de empréstimo a crítica de Jacques Derrida, tal como foi descrita por James Clifford<sup>37</sup>, não subscrevo a assunção de um universo puro não escrito “oral/aural”, porque defendo que nas *performances* estão “escritos” e codificados conhecimentos. A crítica que faço dirige-se a um tipo de scriptualização exclusivo de um monopensamento hegemónico, que impôs os seus códigos e assim filtrou de modo abusivo e autoritário as práticas musicais em observação.

Como foi documentado atrás, colecções de harmonizações e transcrições de música de matriz rural foram editadas com a finalidade de documentar, mas também de providenciar repertório musical para os palcos urbanos, agindo na legitimação da cultura dominante e das suas hierarquias. Todavia, tratou-se de uma transferência parcial, não neutral e não dialogada de conhecimento. Já em 1999, o antropólogo Jorge Freitas Branco assinalava os compromissos entre a etnografia e o processo de institucionalização do folclore.<sup>38</sup> Este processo contribuiu localmente para a legitimação do papel do mediador local e do ensaiador, figuras que por norma fizeram a ponte entre as elites locais e os detentores da tradição. Estes novos papéis zelaram pela selecção (tanto de práticas como de participantes), pelas novas rotinas decorrentes da descontextualização das práticas rurais (em ensaios, actuações) e pelo controlo das *performances* (construindo nos cortejos ou em palco a estética e o *sentido* da folclorização).

Observamos ao longo desse processo que, musicalmente, o Alentejo foi sendo construído como uma unidade, fosse pela suposta proximidade do desenho melódico e ritmo das melodias à paisagem rural, fosse pela singularidade das polifonias que aí se praticavam. Esses argumentos continuaram a sustentar discursos sobre a música do Alentejo muito depois do período em análise. Podemos assim sustentar que, também neste caso, a escrita e a imprensa reforçaram o consenso em torno de uma *comunidade imaginária*,

---

37 Clifford 1986.

38 Branco 1999.

na acepção de Benedict Anderson.<sup>39</sup>

Em todo este processo, o conhecimento dos detentores da tradição e o *conjunto de regras* do fazer musical que dava sentido às suas comunidades foram subalternizados e paulatinamente substituídos nos modelos performativos propagados pelas elites como paradigmas da modernidade.<sup>40</sup> Refiro-me, sobretudo, ao orfeonismo e à folclorização. A scriptualização, ou seja, o processo de codificação em pautas musicais, que caracterizou o coleccionismo e a etnografia musical durante o período em análise neste estudo forneceram “peças portuguesas” para serem tocadas nos salões, cruciais para a *habituação*<sup>41</sup> das elites ao “ser português” e para a massificação de uma nova ordem institucional e social em torno do orfeonismo<sup>42</sup> e da folclorização. Surpreendentemente, o impacto deste modo de representação estender-se-á à gravação sonora, justificando que o registo sonoro fosse valorizado como um recurso facilitador da escrita/transcrição musical<sup>43</sup> e condicionando a própria selecção de sons a serem registados, condicionamento patente, por exemplo, na desvalorização da repetição/renovação da melodia<sup>44</sup> feita em cada nova estrofe (reveladores de competências musicais dos detentores da tradição como a interpretação e a improvisação) ou na omissão dos processos de afinação de instrumentos.

## Fontes

- Arroio, António. 1908. “Advertencia Preliminar”. In *Notas sobre Portugal*, volume II. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Arroio, António (também Arroyo). 1913. “Introdução”. In *Velhas Canções e Romances Populares Portugueses*, editado por Pedro Fernandes Thomás, I-LLI. Coimbra: F. França Amado.
- Arroio, António (também Arroyo). 1919. “Prefácio”. In *Cantares do Povo*, de Pedro Fernandes Tomás. Coimbra: F. França Amado.
- Borba, Tomás. 1907. “Dansas e cantos populares da nossa terra”, *Ilustração Portuguesa*, IV: 833-838.
- Gallop, Rodney. 1936. *Portugal A Book of Folk Ways*. Cambridge: University Press.

---

39 Anderson 1991.

40 Relativamente à discussão da suposta dicotomia tradição/modernidade ver Moosa 2007.

41 Berger e Luckmann 2010.

42 Ver Pestana 2014.

43 Ver Arroio 1913.

44 A limitação do tempo de gravação aos condicionalismos do suporte não explica esta opção. Lembro que a colecção de Armando Leça, realizada em 1939-40, foi feita em fita, não tendo por isso as restrições de tempo de gravação impostas aos discos de 78 r.p.m.

- Gallop, Rodney. 1937. *Cantares do Povo Português: Estudo Crítico, Recolha e Comentários*. Lisboa: Instituto para a Alta Cultura.
- Manso, Lopes. 1925. “Etnografia Calipolense”, *Revista Portuguesa*, número dedicado aos distritos de Évora e Portalegre.
- Neves, César Augusto Pereira das, Gualdino Campos e Francisco Pinto. 1893. *Cancioneiro de Músicas Populares*. Porto: Empresa Neves & Campos.
- Neves, César Augusto Pereira das, Gualdino Campos e Francisco Pinto. 1895. *Cancioneiro de Músicas Populares*. Porto: Empresa Neves & Campos.
- Neves, César Augusto Pereira das, Gualdino Campos e Francisco Pinto. 1898. *Cancioneiro de Músicas Populares*. Porto: Empresa Neves & Campos.
- Ramos, Manuel. 1882. *A Música Portuguesa*. Porto: Imprensa Portuguesa.
- Tomás, Pedro Fernandes. 1934. *Canções Portuguesas (do Século XVIII à Actualidade)*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Tomás, Pedro Fernandes. 1913. *Velhas Canções e Romances Populares Portugueses*. Coimbra: F. França Amado.
- Vasconcelos, José Leite de. 1895. “Bibliografia. Cancioneiro de músicas populares para canto e piano”, *Revista Lusitana*, volume III, 1:190-192.
- Vasconcelos, José Leite de. 1897. “Periódicos. A Tradição”, *Revista Lusitana*, volume IV: 240.
- Vasconcelos, José Leite de. 1907. “Canções do berço”, *Revista Lusitana*, volume X, 1-2: 1-86.

## Bibliografia

- Anderson, Benedict. 1991. *Imagined Communities. Reflections in the Origin and Spread of Nationalism*. Londres e Nova Iorque: Verso.
- Berger, Peter e Thomas Luckmann. 2010. *A construção social da realidade. Um livro sobre a sociologia do conhecimento*. Lisboa: Dinalivro.
- Branco, Jorge Freitas. 1999. “A fluidez dos limites: discurso etnográfico e movimento folclórico em Portugal”, *Etnográfica*, volume III, 1: 23-48.
- Brissos, Cristina. 2010. “António Arroio”. In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, dirigido por Salwa Castelo-Branco, volume I, 73-74. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores.
- Castelo-Branco, Salwa. 2010. “Rodney Gallop”. In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, dirigido por Salwa Castelo-Branco, volume IV, 559-561. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores.
- Cidra, Rui. 2010. “José Redinha”. In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, dirigido por Salwa Castelo-Branco, volume II, 1103-1105. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores.
- Clifford, James. 1986. “On Ethnographic Allegory”. In *Writing Culture*, editado por James Clifford e George Marcus, 98-121. Califórnia: University of California Press
- Cruz, Cristina Brito da. 2001. *Artur Santos e a Etnomusicologia em Portugal*. Dissertação de mestrado. Universidade Nova de Lisboa.

- Handler, Richard. 1988. *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*. Madison – Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Leal, João. 2000. *Etnografias Portuguesas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Lima, Paulo. 2012. *Inventário-catálogo dos grupos de Cante Alentejano. Documento de Trabalho para a Proposta de Candidatura do Cante Alentejano à Lista Representativa do Património Cultural da Humanidade a Apresentar à UNESCO*. Programa INALENTEJO.
- Medeiros, António. 2002. *Rio de Memórias e de Esquecimentos Nacionalismos e Antropologias na Galiza e em Portugal*. Tese de doutoramento em Antropologia. ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa.
- Moosa, Ebrahim. 2007. “Transitions in the ‘Progress’ of Civilization: Theorizing History, Practice and Tradition”. In *Voices of Change: Voices of Islam*, coordenado por Omi Safi e Vincent Cornell, 115-130. Westport: Praeger.
- Pestana, Maria do Rosário. 2014. *Vozes ao Alto. Cantar em coro em Portugal (1880-2014): protagonistas, contextos e percursos*. Lisboa: mpmp.
- Williams, Raymond. 1977. *Marxism and Literary Study*. Oxford: Oxford University Press.



# O Alentejo de Michel Giacometti

*Luísa Tiago de Oliveira*

Departamento de História  
Centro de Estudos e Investigação em Sociologia  
ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

## 1. Introdução

Sendo um referente essencial para a etnomusicologia em Portugal, Michel Giacometti (Ajaccio-Córsega, 1929 – Faro, 1990) constitui uma figura ímpar das recolhas e difusão da cultura portuguesa.<sup>1</sup>

Em 1958, Michel Giacometti veio a Portugal e, desde então até à sua morte, em 1990, o seu itinerário no país passou por várias etapas.

Na primeira etapa, desde a sua visita inicial, com estada em Trás-os-Montes, até ao 25 de Abril, dedicou-se sobretudo à recolha de música tradicional, de literatura oral, de instrumentos musicais e de objectos de arte popular. Criando em 1959 os Arquivos Sonoros Portugueses, editou inúmeros discos com Fernando Lopes Graça, nomeadamente os da *Antologia da Música Regional Portuguesa*, de 1960 a 1970, que ainda hoje são obras de referência. No seu trabalho, prestou uma grande atenção aos meios de comunicação social tais

---

<sup>1</sup> Sobre Giacometti, ver: Oliveira no prelo, Giacometti 2010-2011, Museu 2009, Oliveira 2004, Correia *et al.* 2004, Oliveira 2003, Correia e Roquette 2001, Branco e Oliveira 1994 e Branco e Oliveira 1993.

como a rádio e a televisão, ficando especialmente conhecido pela série de programas televisivos intitulada *Povo que Canta*, que foi emitida pela RTP entre 1970 e 1974.

A etapa seguinte da vida de Giacometti em Portugal caracteriza-se pela esperança, sentimento que, se no tempo anterior a 1974 alimentava o sentido da sua actividade, depois do 25 de Abril veio para a rua e gerou acções quotidianas e urgentes para um futuro em aberto. Nessa altura, efectuou algumas recolhas pontuais com antigos colaboradores mas sobretudo realizou acções de maior dimensão, coordenando o Plano Trabalho e Cultura (1975) e articulando este Plano, levado a cabo por 124 estudantes, com as suas novas responsabilidades no INATEL (Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores), onde projectou o Centro de Documentação Operário-Camponesa – Museu do Trabalho. As recolhas reforçaram eixos de trabalho anteriores e alargaram-se à cultura material, ao levantamento de dados de medicina tradicional e saúde pública, e às novas formas de expressão pública, como os murais e as inscrições políticas. Novamente, Giacometti procurou a cobertura pelos *media*, nomeadamente pela televisão. A institucionalização das recolhas constituiu uma das suas grandes preocupações, tendo sido assinada a escritura de fundação do Centro de Documentação Operário-Camponesa – Museu do Trabalho, em Setúbal, ainda em 1975.

Na terceira etapa do seu itinerário, a partir de 1976, altura em que saiu do INATEL, Giacometti reutilizou material já recolhido, efectuou algumas recolhas, fez algumas mostras esporádicas (sobretudo no Alentejo) e retomou os programas radiofónicos. De particular alcance, mais uma vez em colaboração com Fernando Lopes Graça, foi a publicação do livro *Cancioneiro Popular Português*, em 1981. Porém, o cerne da sua acção visou sobretudo conseguir a necessária salvaguarda e institucionalização das recolhas etnográficas e de outros materiais que tinha reunido. Assim, prosseguiu a colaboração com o Centro de Tradições Populares Portuguesas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em cujas edições de literatura oral saíram algumas recolhas que Giacometti orientou ou efectuou. Na sequência de negociações prolongadas, vendeu em 1985 parte do seu acervo musical à Secretaria de Estado da Cultura, com o intuito de ser constituído um Instituto de Etnomusicologia, ficando contudo com o seu usufruto. Vendeu também objectos de arte popular e instrumentos musicais populares, assim como a sua biblioteca, à Câmara Municipal de Cascais (respectivamente em 1981 e 1989), espólio este que foi



encaminhado para a Casa Verdades de Faria – Museu da Música Regional Portuguesa, a cuja Comissão Instaladora Giacometti pertenceu desde 1988. Giacometti acompanhou e participou ainda na exposição de apresentação do projecto do Museu do Trabalho em Setúbal, em 1987.

Em suma, ao longo do seu percurso em Portugal, Michel Giacometti teve uma acção multifacetada e procurou salvaguardar materiais. Estas preocupações traduzem-se por uma vertente editorial mas também pela vontade de criar um Arquivo Sonoro e um Centro de Documentação Operário-Camponesa – Museu do Trabalho. Outros momentos e resultados da sua obra poderão ainda ser revelados. Foi o que aconteceu em 2010-2011 quando, vinte anos após o seu falecimento, pela mão de Paulo Lima, foi editada uma nova recolha etnográfica que Giacometti estava a efectuar quando morreu.<sup>2</sup> Mas é no campo musical que Giacometti constitui um referente essencial, sendo que o trabalho do etnógrafo corso marcou e marca ainda a recriação artística de música tradicional em Portugal.<sup>3</sup>

Para o impacto da sua obra, contribuem o seu valor, dimensão, âmbito geográfico muito alargado, a sua rede de apoio e a sua boa compreensão do potencial das novas tecnologias de informação então disponíveis.

Neste artigo, parte-se das várias etapas do percurso de Michel Giacometti e dos resultados já conhecidos do seu trabalho, para se averiguar qual o lugar do Alentejo no seu itinerário e acção.

## 2. Imagens do Alentejo

Um dos tópicos da Geografia, os mapas mentais, baseados na percepção, utilização e valorização do território, evidenciam a importância da subjectividade nas representações do espaço. Estas imagens podem ser sempre confrontadas com as práticas de terreno e com os discursos sobre locais, regiões e Estados.

A questão também se levanta nas outras Ciências Sociais. Procurando perceber relações entre as representações da ruralidade e da identidade nacional, o antropólogo João Leal sublinhou que geógrafos e etnólogos como Orlando Ribeiro, Jorge Dias e José Cutileiro têm objectos de estudo que, por vezes, acabam por se constituir como espaços de referência para realidades e

---

<sup>2</sup> Giacometti 2010-2011. Sobre outros materiais inéditos de Giacometti, ver Oliveira no prelo.

<sup>3</sup> Lima 2000, Castelo-Branco e Toscano 1988, Castelo-Branco, Neves e Lima 2003.

processos analisados, deles construindo imagens que justificam vinculações afectivas diversas.<sup>4</sup>

Na pesquisa mencionada de João Leal, o autor procurou imagens do Sul mediterrânico naqueles autores de referência. Podendo ser efectuada com muitos outros investigadores, independentemente do seu lugar e da área das Ciências Sociais, tente-se este exercício com Michel Giacometti, cujas recolhas abrangeram todo o país. Para indagar qual o lugar do Alentejo na sua investigação, passemos rapidamente revista a alguns dos aspectos da sua obra, sendo imprescindível atender em termos gerais ao lugar das várias regiões.

## 2.1. Mapeamento da acção de Michel Giacometti

Giacometti trabalhou em áreas muito variadas de Portugal Continental, como mostram imediatamente os registos musicais editados, o Cancioneiro publicado, a série televisiva e o Plano Trabalho e Cultura de 1975. Apesar de haver materiais recolhidos ainda inéditos ou por estudar, as principais obras divulgadas em vida de Giacometti, assim como o que tem vindo a surgir posteriormente, bastam para provar o âmbito nacional das suas recolhas. Este facto diferencia-o, aliás, de outros investigadores e constitui uma das razões do impacto da sua obra.

Em discos e textos, qualquer que seja a região focada, Giacometti exprime um olhar afável e uma visão épica da vida do povo cujos cantos recolhe.

Exemplifique-se com o caso da *Antologia da Música Regional Portuguesa*. No primeiro disco desta série, respeitante a Trás-os-Montes, região onde esteve logo na sua visita inicial ao país, Giacometti choca-se com “as linhas duma paisagem brutal como um acidente e que lhe imprimem aquele cunho enxuto e escaldado que as fisionomias revelam e transparece nas canções”, que classifica aliás como “ouro puro”, na esteira de Kurt Schindler<sup>5</sup>. No Minho, atende à “epopeia quotidiana” do mundo rural e artesanal, e repara nas suas camponesas, de rostos quais “medalhas cunhadas no metal de uma vida rude”. Passando à Beira, agradece ao povo beirão. A sul, inclina-se perante o povo alentejano e finalmente salienta o isolamento dos montes algarvios, que persiste apesar das mudanças dos anos sessenta, e a “quotidiana coragem” dos pescadores.

---

<sup>4</sup> Leal 2001.

<sup>5</sup> Schindler 1941.

Nestes discos, ao explicitar ainda o sofrimento do “nosso povo” e ao referir a emigração, as palavras de Giacometti denunciam a situação global, não evidenciando regionalismos.

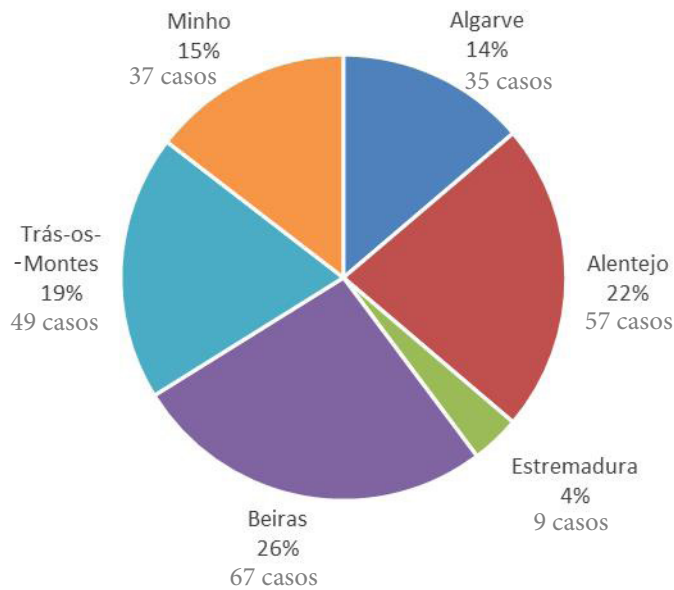
Assinalada a dimensão nacional do trabalho de Giacometti, aprofunde-se o lugar das regiões em que trabalhou. Seguiu-se neste trabalho a divisão regional utilizada pelo etnógrafo corso. As regiões de Portugal Continental consideradas são aquelas que Giacometti utilizou nos discos, em textos e no Plano Trabalho e Cultura. Assim, tal como aconteceu neste Plano, o Ribatejo é associado à Estremadura; quanto à Beira, forma uma só zona, o que contribui para o peso dos seus resultados.

Para mapear a cobertura geográfica do seu trabalho, independentemente da fase da sua vida, consideraram-se como indicadores a localização das peças musicais editadas em obras com um alcance nacional e nas quais estas peças estão claramente localizadas: ou seja, nos 13 discos e cassetes com estas características (os 11 discos das Antologias, 1 outro e 1 cassete), bem como no livro *Cancioneiro Popular Português*.<sup>6</sup> Ou seja, atenda-se aos resultados do seu trabalho, saídos entre 1960 e 1983, e que procuraram documentar o país musical.

Refira-se, assim, a distribuição regional do total dos registos musicais (254 casos) constantes da *Antologia da Música Regional Portuguesa*, da *Pequena Antologia da Música Regional Portuguesa*, dos *Cantos Religiosos Tradicionais Portugueses*, *Cantos e Ritmos de Trabalho do Povo Português*, e do *Cancioneiro Popular Português*.

---

<sup>6</sup> Para uma análise mais aprofundada à escala nacional, ver Oliveira no prelo. A construção da base de dados e a cartografia devem-se a Maria João Carvalhão Duarte e a Manuel Rodrigues, a quem agradeço – assim como a Margarida Reis e Silva.

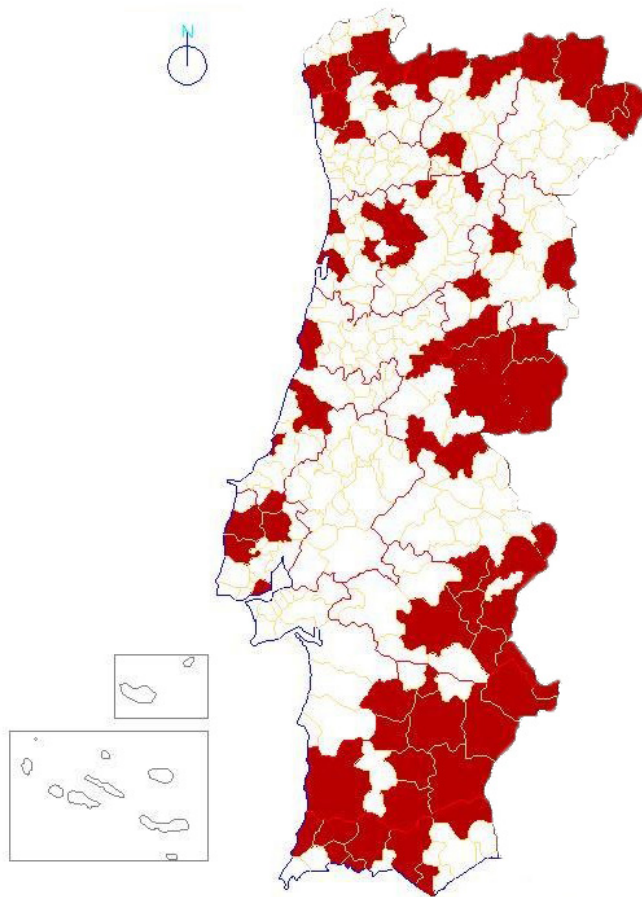


Distribuição por região dos registos musicais constantes de:

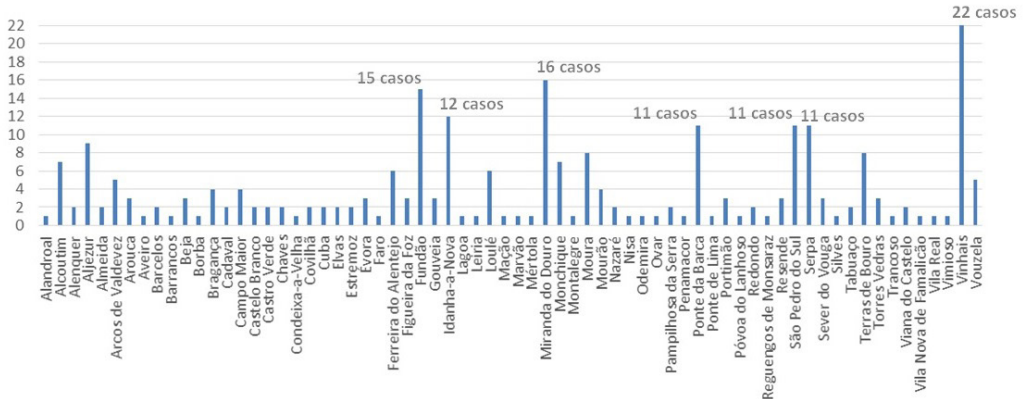
*Antologia da Música Regional Portuguesa, Pequena Antologia da Música Regional Portuguesa, Cantos Religiosos Tradicionais Portugueses, Cantos e Ritmos de Trabalho do Povo Português e Cancioneiro Popular Português.*

Todas as regiões em que Giacometti repetidamente dividiu o país (Minho, Trás-os-Montes, Beiras, Estremadura, Alentejo, Algarve) estão representadas, apesar do pouco peso da Estremadura, para o que contribui o facto de não ter chegado a sair o disco da *Antologia da Música Regional Portuguesa* dedicado à região.

Passando para uma escala mais detalhada, veja-se em que concelhos foram recolhidas estas peças musicais, através de um mapa e de um gráfico.



Concelhos presentes em: *Antologia da Música Regional Portuguesa, Pequena Antologia da Música Regional Portuguesa, Cantos Religiosos Tradicionais Portugueses, Cantos e Ritmos de Trabalho do Povo Português e Cancioneiro Popular Português.*



Distribuição por concelho dos registos musicais constantes de: *Antologia da Música Regional Portuguesa, Pequena Antologia da Música Regional Portuguesa, Cantos Religiosos Tradicionais Portugueses, Cantos e Ritmos de Trabalho do Povo Português e Cancioneiro Popular Português*.

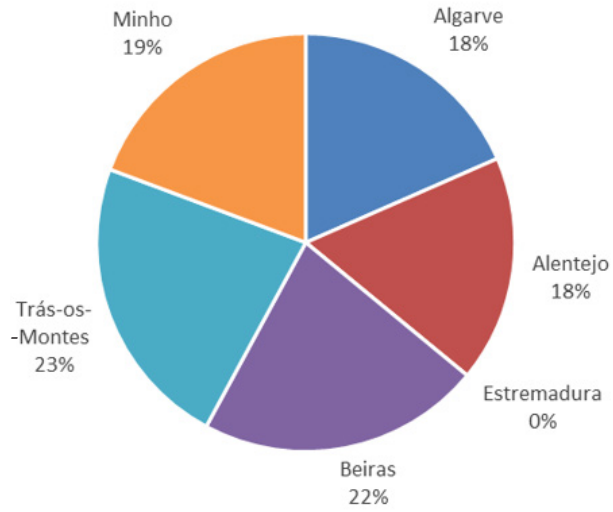
Constata-se imediatamente a importância do interior e em especial da fronteira Norte, da Beira Baixa e do Alentejo. Quanto ao número de recolhas musicais editadas, salientam-se os concelhos de Vinhais e Miranda do Douro (Trás-os-Montes), Fundão, Idanha-a-Nova e S. Pedro do Sul (Beira), Ponte da Barca (Minho) e Serpa (Alentejo).

Após esta perspectiva geral, considerem-se, agora, as diferentes incidências regionais, ao longo das várias etapas do itinerário de Giacometti.

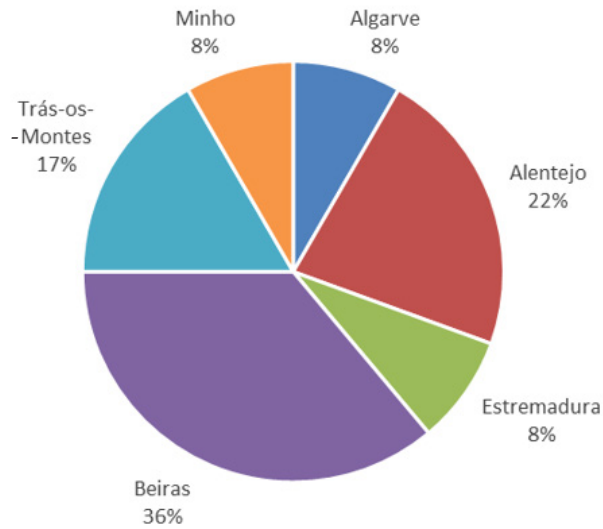
Passa-se então à abordagem mais detalhada da primeira etapa da sua presença em Portugal.

Comece-se pelos registos musicais da *Antologia da Música Regional Portuguesa*, saídos de 1960 a 1970 (114 casos) e da *Pequena Antologia da Música Regional Portuguesa*, editada em 1971 (36 casos), séries de discos que deveriam cobrir todo o país – mau grado a omissão da Estremadura na primeira destas antologias.

O Alentejo de Michel Giacometti



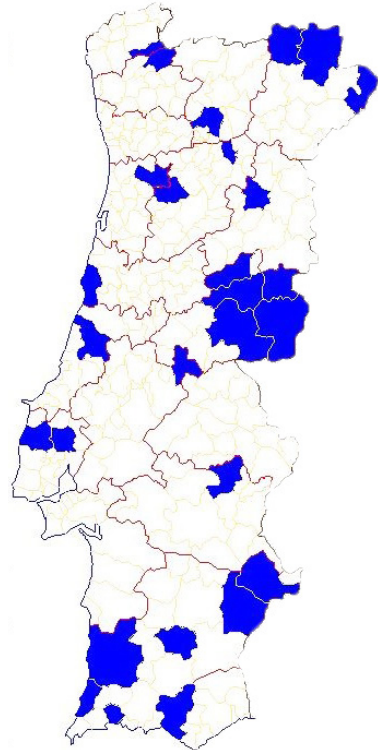
Distribuição por região dos registos musicais constantes de:  
*Antologia da Música Regional Portuguesa.*



Distribuição por região dos registos musicais constantes de:  
*Pequena Antologia da Música Regional Portuguesa.*



Concelhos presentes em:  
*Antologia da Música Regional Portuguesa.*



Concelhos presentes em:  
*Pequena Antologia da Música Regional Portuguesa.*



O Alentejo representa 18% e 22% nas Antologias com propósitos nacionais. Tal facto ocorre num quadro geral, em que se constata a importância do interior, nomeadamente da raia Norte, da Beira Baixa (sobretudo) e do Alentejo.

Numa análise detalhada de registos musicais doutro disco de âmbito nacional saído nesta fase, *Cantos Religiosos Tradicionais Portugueses*, verifica-se que, dos 19 registos, 9 são do Alentejo, evidenciando o interesse de Giacometti pelos cantos religiosos do Alentejo, ao qual voltaremos.<sup>7</sup>

Passe-se, agora, para uma obra de Giacometti com outro suporte e que exige outro tipo de indicadores. Trata-se da série televisiva *Povo que Canta*, realizada por Alfredo Tropa e emitida de 1970 a 1974. Dado o carácter de documentário desta série de programas televisivos, cujo subtítulo (*Vozes e Imagens para uma Antologia da Música Popular Portuguesa*) sublinhava, aliás, conterem registos áudio mas também visuais, não se justifica efectuar uma análise semelhante à efectuada anteriormente apenas sobre os registos musicais – que, aliás, na série televisiva, nem sempre são individualizáveis e que se cruzam com peças de literatura oral e mesmo entrevistas. Atender-se-á, assim, aos concelhos que surgem nos episódios de *Povo que Canta*.

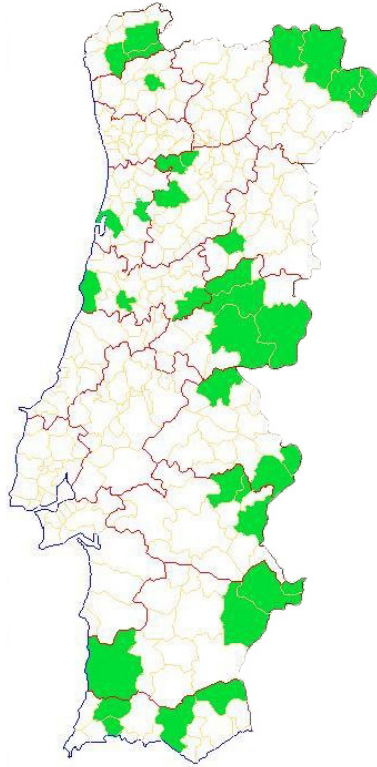
Embora tenha havido programas com cobertura de várias regiões num só episódio, e do percurso seguido não ter sido linear, o sentido geral da rota da equipa liderada por Michel Giacometti e Alfredo Tropa desenha-se pelo interior, orientando-se de sul para norte. Posteriormente, o etnógrafo e a equipa da RTP deveriam descer pelo litoral e rumar às ilhas. Mas este projecto foi interrompido pela revolução de 1974, sendo que o último programa, gravado anteriormente, foi emitido já depois do 25 de Abril.

O percurso realizado assemelha-se ao itinerário percorrido, em 1972, por António Pintado e Eduardo Barrenechea e que foi o ponto de partida do livro *A raia de Portugal. A fronteira do subdesenvolvimento*, comungando ainda Giacometti e os autores espanhóis da mesma procura de documentar, divulgar e denunciar as más condições de vida das populações da fronteira e, através da sua contextualização, do poder político que as permitia.<sup>8</sup>

---

7 A saber, de Ferreira do Alentejo, Cuba, Redondo, Alandroal, Elvas, Estremoz, Castro Verde, Moura e Serpa. Quanto aos outros registos, 2 são do Minho, nenhum de Trás-os-Montes, 6 são da Beira, 1 é da Estremadura/Ribatejo, e 1 é do Algarve.

8 Pintado e Barrenechea 1974.



Concelhos presentes nos episódios de *Povo que Canta*.

Observando o mapa dos concelhos de Portugal presentes na série televisiva *Povo que Canta*, percebe-se a importância do interior subdesenvolvido como espaço de recolhas e gravações, salientando-se a raia Nordeste de Trás-os-Montes, a Beira Baixa e o Alentejo. Porém, como a série televisiva deveria ser continuada, não se devem sublinhar demais estas constatações.

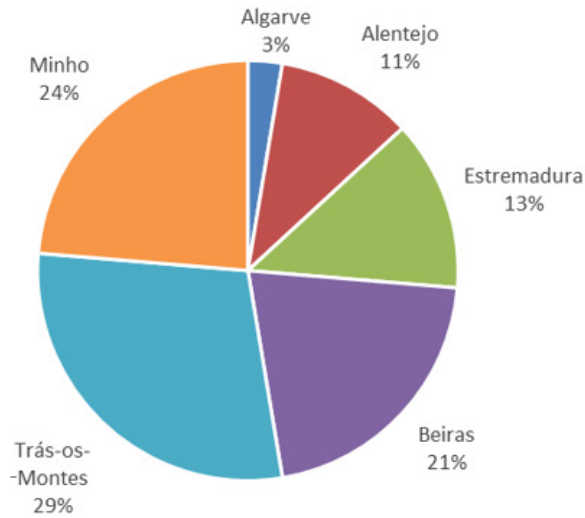
Mude-se agora para a segunda etapa da estada de Giacometti em Portugal.

Examine-se o âmbito geográfico do Plano Trabalho e Cultura de 1975.<sup>9</sup> Nesta análise, não se justifica, também, utilizar como indicador a proveniência de cada um dos registos de oralidade, dos artefactos ou dos inquéritos efectuados, pois os seus resultados dispersaram-se, estando ainda, em parte

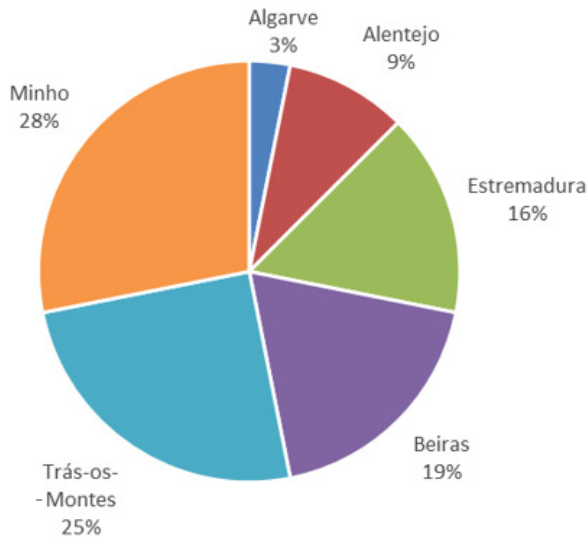
---

<sup>9</sup> Ver mais elementos em Oliveira 2004.

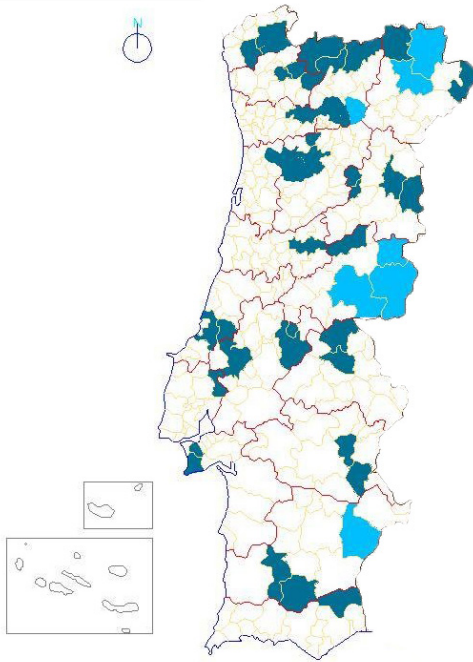
substantial, por recolher ou identificar. Observe-se então a distribuição das equipas pelo território.



Distribuição por região das equipas previstas no *Plano Trabalho e Cultura*.



Distribuição por região das equipas concretizadas no *Plano Trabalho e Cultura*.



Concelhos atribuídos às equipas previstas e concretizadas no *Plano Trabalho e Cultura*.

Atendendo a que este Plano constitui a grande acção de recolha etnográfica no pós-25 de Abril liderada por Michel Giacometti, a geografia das equipas é significativa, especialmente se cruzada com o seu número e com o contexto da sua formação.

O Plano Trabalho e Cultura previu 38 equipas que se distribuiriam do seguinte modo: 11 para Trás-os-Montes, 9 para o Minho, 8 para as Beiras, 5 para a Estremadura, 4 para o Alentejo e 1 para o Algarve.

Na realidade, partiram 31 equipas para o terreno, algumas desmembraram-se e depois formou-se mais 1, havendo resultados de trabalho de 32 equipas.

O Sul do país é uma zona cuja cobertura não preocupou o responsável pelo Plano Trabalho e Cultura. De acordo com o programado, apenas 5 equipas se deveriam dirigir para o Alentejo e Algarve e, na altura da partida, na realidade, só 3 grupos seguiram para lá – quaisquer que tenham sido as razões. Contudo, na região meridional, era fácil constituir ou reconstituir equipas: aqui se situou a única equipa formada já no decurso da acção e todas as equipas existentes receberam membros vindos dos grupos que se desfizeram mais

a norte, configurando um movimento de transferências de estudantes no sentido norte-sul.

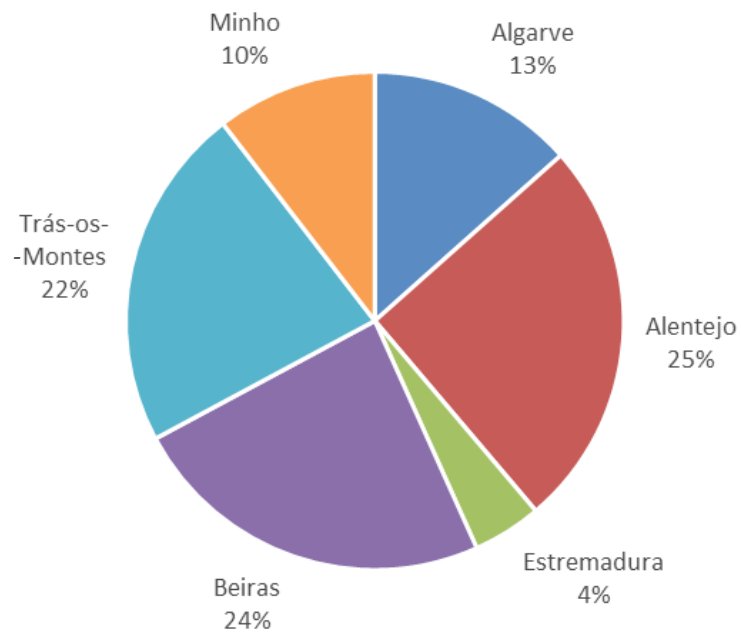
Se o Sul não constituiu o destino principal do Plano Trabalho e Cultura, no caso do Alentejo os poucos concelhos abrangidos são dos menos próximos do Partido Comunista Português (PCP). As equipas do Sul formadas logo no início do Plano Trabalho e Cultura actuaram em concelhos caracterizados por serem aqueles com menor votação no PCP nos seus distritos. Quanto à equipa de recurso, foi a única que trabalhou num concelho de maior votação no PCP mas, mesmo assim, este foi um dos de mais baixa votação comunista no distrito.<sup>10</sup>

Importa perceber esta preponderância do Norte face a um Sul que não constituiu prioridade, mas sim local de refúgio. Provavelmente, a urgente necessidade de intervir, sentida por Giacometti e pelos seus próximos, não implicava a ida de equipas para o Sul mas sim para as terras nortenhas do “obscurantismo”. Contudo, observe-se que o primeiro esboço do Plano Trabalho e Cultura é anterior às primeiras eleições democráticas (logo, desconhecia-se a geografia eleitoral precisa do país). Note-se ainda que, em qualquer caso, neste Sul, o Algarve, onde ganhou o PS, esse sim, é a região menos coberta.

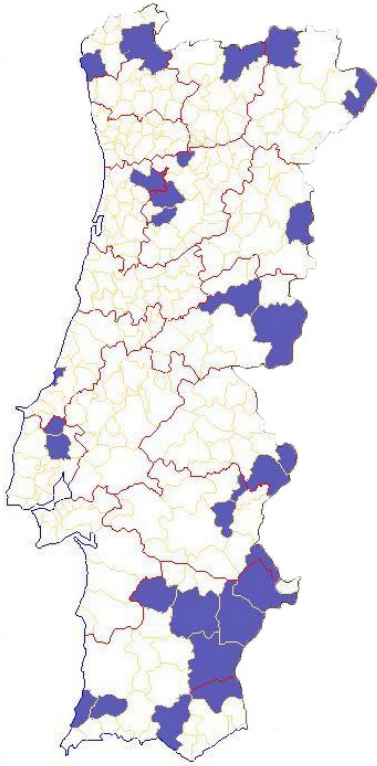
Passando à terceira etapa da vida de Giacometti em Portugal, atente-se no *Cancioneiro Popular Português*, publicado em 1981. Tendo o objectivo de cobrir todo o Continente e Ilhas, esta obra contém registos recolhidos por Giacometti e Lopes Graça mas também por outros investigadores, ao longo de muitas décadas. No respeitante às recolhas do etnógrafo corso, todos os registos são anteriores ao 25 de Abril, isto é, datam da primeira fase da sua vida. Não obstante, este livro pode mostrar aquilo que Giacometti quis publicar nesse ano de 1981, escolhendo num universo muito maior de gravações.

---

<sup>10</sup> Ver Gaspar e Vitorino 1976, Gaspar 1979. Para uma análise detalhada, ver Oliveira 2004, 307-309.



Distribuição por região dos registos musicais gravados por Giacometti constantes de: *Cancioneiro Popular Português*.



Concelhos com registos musicais gravados por Giacometti em:  
*Cancioneiro Popular Português*.

No que respeita apenas aos trechos reutilizados por Giacometti (67 casos), verifica-se que a região alentejana tem um peso um pouco maior no território continental (25%) do que noutros resultados discográficos do trabalho do etnógrafo corso. Para além disso, mais uma vez, estes trechos respeitam sobretudo ao interior, nomeadamente ao Alentejo.

Quanto à cassette *Cantos e Ritmos de Trabalho do Povo Português*, de 1983, também com reutilizações, dos 18 registos, 3 correspondem ao Alentejo.<sup>11</sup>

Percorridos todos estes materiais, confirma-se que Giacometti procurou atender a todas as regiões do país, sendo mais interessante e fértil a análise à escala concelhia do que à escala regional.

<sup>11</sup> A saber, 2 de Serpa e 1 de Évora. Nesta cassette constam 3 registos do “Minho de Giacometti”, 2 de Trás-os-Montes, 7 das Beiras, 2 da Estremadura, os 3 já nomeados do Alentejo e 1 do Algarve.

Nesta abordagem geográfica da acção de Michel Giacometti, importa ainda considerar outros indicadores, agora qualitativos, da forma como se dedicou a várias regiões, justificando-se analisar as suas palavras em textos, programas e entrevistas, bem como atender à sua prática.

As dedicatórias das obras constituem um lugar para invocações protectoras mas também para expressão de cumplicidades, reconhecimentos e afectos.

Ora, na *Antologia da Música Regional Portuguesa*, o disco *Alentejo* é o único da série que é dedicado a um grande colectivo: o “povo alentejano”. No caso do Algarve, Giacometti dedica o disco à tripulação de uma embarcação cuja labuta acompanhou na pesca em alto mar (à “companha da Traineira Nicete fraternalmente”), outra figura colectiva mas de bem menor tamanho. Por seu turno, os discos sobre Trás-os-Montes, Minho e Beiras são dedicados a estudiosos ou a intérpretes.<sup>12</sup> Aquela menção ao “povo alentejano”, no disco sobre a região, pela dimensão e pelo teor dos textos (de valorização dos trabalhadores, do seu trabalho e do seu canto), deixa adivinhar uma determinada utilização do conceito de povo: não no sentido do colectivo regional mas no de classes populares. Assim, constitui um sinal, uma escrita intertextual, uma homenagem.

Já na série televisiva *Povo que Canta*, Giacometti faz poucas e parcas dedicatórias, que se dirigem apenas à Sociedade de Instrução Tavadense (Figueira da Foz), a quem ajudou localmente, a estudiosos locais, a “folcloristas” e a Ernesto Veiga de Oliveira.<sup>13</sup>

Complete-se a leitura das dedicatórias com a abordagem dos apoios de que Giacometti beneficiou e que entendeu nomear.

Se, em geral, na etnografia, a rede de informantes constitui um suporte essencial, numa obra de militância cultural como a de Giacometti, a rede de apoio ganha ainda um outro valor. É essa rede que permite o estabelecimento de contactos para um trabalho de intervenção social e política que, nos tempos anteriores ao 25 de Abril, é de difusão de notícias, de formação, de politização, e de apoio em caso de dificuldades. E, não menos importante, a rede assegura sociabilidades reconfortantes e retemperadoras.

Todos os testemunhos apontam a importância das redes de apoio na própria recolha de Giacometti. Atenda-se, assim, às referências a estes apoios nas

---

12 Respectivamente: à memória de Kurt Schindler e padre Firmino Martins; à memória de Gonçalo Sampaio e às cantadoras que colaboraram; e à memória de José Leite de Vasconcelos.

13 Giacometti dedica episódios a habitantes locais e novamente à memória do padre Firmino Martins e de Gonçalo Sampaio, surgindo, pela primeira vez, os nomes de José António Ribeiro Gáscon, Virgílio Pereira e Ernesto Veiga de Oliveira.



obras editadas. Na série *Povo que Canta*, Giacometti nomeia o apoio de duas colectividades: na Beira, o da Sociedade de Instrução Tavaredense (Figueira da Foz); e, já no Alentejo, o do Círculo Cultural de Estremoz que participou na gravação de três episódios. Foi através deste Círculo, aliás, que Giacometti contactou o teatro popular dos Bonecos de Santo Aleixo. Por seu turno, nos discos respeitantes ao Alentejo e às Beiras da *Antologia da Música Regional Portuguesa*, Giacometti apresenta listas de “personalidades apoiantes”. Nesta Antologia, o Alentejo volta a constituir um caso único: é apenas nesse disco que aparece um inquérito etnográfico feito com a colaboração de estudantes universitários e de uma cooperativa agrícola (Granja do Mourão, 1963).<sup>14</sup> Além de destino para Giacometti, o Alentejo também o foi para estudantes e grupos de intervenção política e cultural, como o Coro da Academia dos Amadores de Música, depois chamado Coro Lopes-Graça, cujas actuações o etnógrafo acompanhou frequentemente.

Continue a reparar-se no modo como Giacometti se dedicava a várias regiões, agora através de edições específicas. De facto, para além dos respectivos discos das Antologias da Música Regional Portuguesa, certas regiões originaram discos e cassetes avulsos, de âmbito apenas regional. É desde logo o caso de Trás-os-Montes, com discos saídos em 1960, 61 e 62. É também o sucedido no Alentejo: *Cantos Tradicionais do Distrito de Évora* em 1965, *Bailes Populares Alentejanos* em 1968, *Bonecos de Santo Aleixo*, também em 1968 e *Alentejo. Música Vocal e Instrumental* em 1974<sup>15</sup>. Tal como já havia acontecido anteriormente, Giacometti beneficiou de apoios de entidades locais alentejanas depois do 25 de Abril, havendo uma Câmara da região que editou uma cassette com registos por si recolhidos, *Modas Populares do Concelho de Serpa*, em 1982.

Finda a conjuntura revolucionária, para Giacometti desenha-se um Alentejo em sentido lato, que começa em Setúbal, e constitui um abrigo.

Já tendo tido nos anos de 1960 o apoio das Juntas Distritais de Beja, Évora e Portalegre, da Câmara Municipal de Évora e da Comissão de Turismo, na fase pós-revolucionária outras personalidades e instituições alentejanas proporcionaram-lhe novamente apoios e recursos. Foi às Câmaras Municipais da região (de Serpa, Cuba, Alvito e Alcácer do Sal) que, na década de 1980, Giacometti apresentou novas proposta de recolha e investigação. Entidades locais deste

14 Disco *Alentejo* (1965). Giacometti trabalhou com outros “colectivos” como aquele que é designado como o “grupo de colaboradores de Alenquer” (Galhoz 1988, 609-612).

15 No último disco, os registos vocais e instrumentais respeitam a Moura (3), Serpa (2), Ferreira do Alentejo (2), Vidigueira, Cuba, Almodôvar, Odemira, Beja, Estremoz, Alandroal, Borba, Campo Maior e Nisa.

grande Alentejo organizaram exposições em Setúbal e em Grândola com objectos de cultura material provenientes do Plano Trabalho e Cultura. Em 1987, Giacometti participou também, na cidade sadina, numa exposição com um carácter inaugural, de apresentação da vocação do Museu do Trabalho, não dispondo o museu de instalações próprias à época. É certo que Giacometti também se dirigiu a instâncias centrais (Secretaria de Estado da Cultura), a um Centro de Investigação da Universidade de Lisboa ou à Câmara de Cascais, o concelho onde vivia. Todavia, o Alentejo em sentido lato detém um lugar maior.

A militância política de Michel Giacometti levou-o a participar, utilizando as suas recolhas etnográficas, na campanha eleitoral para a autarquia de Ourique, em 1982, lutando pela vitória da coligação liderada pelo PCP sobre o PSD, que detinha a Câmara Municipal, destoando essa autarquia no distrito alentejano de Beja a que pertencia.<sup>16</sup>

O Alentejo pós-revolucionário representava, pois, um abrigo, um reduto a manter, um espaço a alargar.

Podem tirar-se algumas conclusões a partir destes dados quantitativos e qualitativos. Apesar da obra de Giacometti ter um alcance nacional, nem todas as áreas têm um peso equivalente, havendo uma preponderância do interior Nordeste de Trás-os-Montes, da Beira Baixa e do Alentejo. Ao longo do tempo, Giacometti modificou a sua atenção às várias áreas, sendo que o Alentejo se reforça como uma das três zonas principais de trabalho. Para além disso, o lugar do Alentejo reconfigurou-se ao longo do tempo: representa um espaço de respeito no pré-25 de Abril; não é prioridade na conjuntura revolucionária portuguesa; e transforma-se em espaço de refúgio após o fim da Revolução. Detendo um lugar específico, veja-se que imagens dele perduram ou se formam com o passar dos anos.

## 2.2. Que Alentejo?

Na cultura política da oposição anterior ao 25 de Abril, bem como nas movimentações sociais e lutas políticas posteriores, o Alentejo representa um baluarte da esquerda e do PCP. Basta pensar no mapa da Reforma Agrária ou no mapa dos resultados eleitorais, com grandes continuidades desde as

---

<sup>16</sup> Giacometti 2010-2011, volume 12.

primeiras eleições democráticas até ao século XXI. Ora, o PCP constitui o partido de referência para Giacometti, tendo participado activamente em campanhas eleitorais, e do qual indiscutivelmente assumiu até ao fim ser, pelo menos, um *compagnon de route*. Para Giacometti, o PCP é o Partido. Política e culturalmente. A sua ligação com o PCP tem também de ser interpretada como um facto cultural.

O Alentejo em questão para Giacometti é rural e, para usar as suas palavras, é o Alentejo dos muito castigados, o do sofrimento, o da fome.

Giacometti denuncia a injustiça desses campos do Sul em que a estratificação social, assente na posse da terra, apresenta grandes desigualdades sociais entre ricos e pobres: uma clara dicotomia entre os grandes detentores de terras, dum lado, e, do outro, os trabalhadores rurais, permanentes ou eventuais, sem terra ou quase, estando os poucos estratos intermédios constelados em torno de um daqueles pólos sociais. Esta clivagem social forte é verbalizada através da oposição entre um “nós” e um “eles” cujos universos pouco se misturam. E é num desses lados que Giacometti se encontra.

Os espaços que se costumam designar por praças de jorna, praças de homens, praças de trabalho ou praças dos ceifeiros, locais em que estão frente a frente aqueles que procuram trabalho e aqueles que os vão contratar, bastas vezes com agentes da GNR por perto, materializam a polarização social. Estas praças de jorna, presentes no neo-realismo (como, por exemplo, nas descrições de Soeiro Pereira Gomes, nos desenhos de Álvaro Cunhal, mas de que é tão difícil encontrar fotografias), traduzem e tornam visível uma desigualdade social que constitui um referencial fundamental do discurso de esquerda, estrutural em todo um repertório de luta. Ainda hoje se levantam vozes a evocá-las quando se discutem novas construções nos espaços onde estas praças decorriam, ainda são representadas em murais de azulejos em espaços públicos e discutidas na blogosfera. Nem a desruralização da sociedade portuguesa calou a sua memória.

Subjaz a esta polarização social um sistema marcado pelo latifúndio, definido por Fernando Oliveira Baptista como um “regime de utilização da terra, em unidades de grande dimensão, que se traduz na sua cedência em parcelas a seareiros ou no seu cultivo com base no trabalho assalariado”<sup>17</sup>. Quando Giacometti percorreu o Alentejo, o latifúndio já estava em erosão devido às transformações técnicas, demográficas e sociais iniciadas nos anos de 1960.

---

17 Baptista 2010.

Porém, o sistema ainda mantinha algumas das suas características. Outras tinham mudado: tendo o sistema como lógica económica a maximização tendencial dos proventos dos latifundiários, diminuíram as áreas exploradas por seareiros face às áreas cultivadas com base no trabalho assalariado – e aumentaram os incultos no interior do latifúndio. Se as lutas pelo emprego, pelo horário de trabalho e por melhores salários são sobretudo anteriores à vinda de Giacometti para o Alentejo, se as praças de jorna já estavam a cair em desuso, a sua memória continuava. Apesar das modificações devidas à emigração, às migrações internas, à urbanização do país e à guerra colonial, as clivagens sociais permaneciam.

Aparecendo como clara a cumplicidade entre os agrários e o poder político, estas injustiças eram agravadas pela repressão política do Estado Novo. O “nós” torna-se frequentemente também o daqueles que se opõem ao Estado Novo e o “eles” é composto por aqueles que o defendem. A cultura política deste “nós” apresenta traços de resistência aos grandes, na hierarquia social e política e torna-se também num facto cultural, no sentido quer do discurso quer do modo de vida quotidiano.

Faz parte desta cultura de resistência a valorização do associativismo, das colectividades populares e sociedades recreativas, dos círculos culturais propícios a debates, das suas sociabilidades e do seu papel na formação e organização colectiva que depois se pode transformar em acção contra o poder.<sup>18</sup> Tudo isto Giacometti procurou e tentou ajudar a construir no Alentejo.

A perspectiva de Michel Giacometti diferencia-se da visão de José Cutileiro, apesar de o ter nomeado como apoiante do disco *Alentejo* da *Antologia da Música Regional Portuguesa* de 1965. Enquanto, para este último, as desigualdades sociais entre ricos e pobres e a conivência dos ricos com o poder político tornavam a vida terrível em Vila Velha, fazendo dela um lugar repulsivo, para Giacometti, o domínio dos agrários sobre os trabalhadores está condenado por traços de rebeldia e organização, que entrevê, e é num dos lados em confronto que o etnógrafo corso se situa. Deste modo, as tensões sociais

---

18 Foi também este o caso da Sociedade Musical Fraternidade Operária Grandolense que originou a *Grândola, Vila Morena* de José Afonso. Convidado para cantar numa noite musical desta colectividade em 1964 e muito tendo apreciado o seu ambiente e labor, poucos dias depois, o cantor enviou uma carta de agradecimento à Sociedade, acompanhada por um poema que lhe era dedicado, intitulado *Grândola, vila morena*. Inicialmente cantado sobre uma música tradicional alentejana pré-existente, esta letra e esta música foram depois trabalhadas, surgindo, assim, a tão conhecida *Grândola*, a canção emblemática do 25 de Abril. Ver, por exemplo, Pimentel 2009 e Guerreiro e Lemaitre 2014.

e políticas não ofuscam o espaço, encontrando o mesmo enlevo de Orlando Ribeiro em mirar as ruelas mouriscas e a beleza da paisagem, comungando ambos do encantamento pelas terras do Sul.<sup>19</sup>

No período da revolução portuguesa, o posto de Giacometti foi sobretudo em Lisboa e no INATEL, não se dedicando ao Alentejo nem acompanhando especialmente a Reforma Agrária no local. É já no quadro do Movimento Alfa, uma campanha de alfabetização, educação sanitária e intervenção cultural e desportiva, organizada pelos estudantes comunistas no rescaldo da conjuntura revolucionária, no Verão de 1976, que Giacometti volta a trabalhar com estudantes, preparando-os e procedendo a recolhas de cultura popular e de história da Reforma Agrária no Alentejo.<sup>20</sup>

Para Giacometti, não é o Alentejo do pós-25 de Abril (da Reforma Agrária ou da desertificação posterior) que constitui a representação fundamental. É o Alentejo dos longos anos sessenta que constitui o seu referente.

É obvio que os programas do *Povo que Canta*, devido à sua data de realização, só se podiam referir ao Alentejo do latifúndio e não a outro.

Nestes programas, Giacometti refere-se de um modo muito especial ao Alentejo. Atribui um lugar exemplar ao “povo sul alentejano”. Sublinha a fraternidade das polifonias masculinas que exprimem a fraternidade de um trabalho e de um viver difíceis. Atende aos cantos cujas letras exprimem desigualdades e reivindicações sociais. Constata a pouca prática religiosa de um povo cujo forte não são modas religiosas mas que, contudo, canta o *Menino* na pobreza nascido. Concretamente:

“O Baixo Alentejo, pouco dado aos cantos religiosos, é, talvez, das regiões mais pródigas do país em cantares alusivos ao nascimento do Menino. O homem sul alentejano, por razões a que a sua condição social e económica talvez não seja estranha, canta modas cuja linha severa não impede uma certa ternura ao Menino, nascido em tão pobres agasalhos.”<sup>21</sup>

E, de acordo com esta sua sensibilidade, no disco *Cantos Religiosos Tradicionais Portugueses*, de âmbito nacional, praticamente metade dos registos são do Alentejo, como já vimos.

19 Cutileiro 1977 (edição inglesa 1971) e Ribeiro 1945, 1961, 1968 e 1977.

20 Oliveira 2004: 100-103.

21 Giacometti 2010-2011 volume 3, 64 (reedição de episódio de 27/12/1971).

Por várias vezes, Giacometti interpretou os cantos polifónicos de trabalho como a “expressão sempre severa, se não dramática [...] da necessária fraternidade dos que labutam, lado a lado, nas tarefas colectivas”<sup>22</sup>.

Num programa dedicado à polifonia popular, que considera a “característica dominante do nosso folclore musical”, Giacometti distingue entre as polifonias da Beira Alta e as do Baixo Alentejo. Antes de mais, assinala que os “cantos corais alentejanos actualizam as letras que frequentemente reflectem – e talvez mais do que em qualquer outra região do país – os problemas, as tensões e as situações sociais do momento”<sup>23</sup>. Já quanto às polifonias femininas beirãs, Giacometti interpreta-as diferentemente, chegando mesmo a contrapô-las às polifonias alentejanas:

“[Se há uma] tendência do povo alentejano para exprimir pelo cante os problemas da actualidade que determinaram a sua vida social, nada de semelhante acontece geralmente com os cantos da Beira Alta: a renovação das letras parece processar-se por um lento trabalho de assimilação mais que por improvisação ou adaptações a situações de momento. Daí a predominância de temas de carácter cerimonial ou simplesmente líricos.”<sup>24</sup>

Novamente, em 1984, Giacometti propõe a mesma caracterização e interpretação para as polifonias masculinas do Alentejo:

“A expansão contínua do cante e a sua adopção por parte de populações proletárias rurais e urbanas (curiosamente nem todas de matriz alentejana) pode associar-se ao facto de se assumir como canto matriz, ou seja, no caso, como canto colectivo e gregário, próprio à expressão de ideias e sentimentos de pertença do património comum. Acresce que o cante, raramente ausente do terreiro das lutas camponesas, simbolizou por muito tempo – pelo menos no espírito da gente rural no Sul do Tejo – a solidariedade dos pobres na luta pelos seus direitos elementares.”<sup>25</sup>

22 Giacometti 2010-2011 volume 4, 61 (reedição de episódio de 21/02/1972). O mesmo afirmara no disco *Alentejo* 1965.

23 Giacometti 2010-2011 volume 5, 61-62 (reedição de episódio de 26/06/1972).

24 Giacometti 2010-2011, volume 5, 64 (reedição de episódio de 26/06/1972).

25 Giacometti 2010-2011, volume 11, 14-15.

É ainda o Alentejo que surge na última entrevista de Michel Giacometti.

O entrevistador, Adelino Gomes, faz perguntas a Giacometti sobre Portugal, que começara a conhecer a partir de Trás-os-Montes, vivendo depois em Lisboa, antes de ir morar para Cascais, e de percorrer minuciosamente o país. Nessa entrevista, feita na aldeia alentejana de Pêroguarda, o diálogo é bem claro:

“P: Chocou-o a vida nos campos em Portugal?

R: Cheguei a tirar pão da minha boca para dar a camponeses esfo-meados do Alentejo. Aqui um bocado de pão significa ainda muito para muita gente. Sobretudo para os que têm hoje mais de 50 anos. Sofreram tanto que não esquecem. Foram muito castigados.”<sup>26</sup>

Mais uma vez, em artigo publicado no *Diário do Alentejo*, em 1988, ao que sabemos o último texto que assinou, Giacometti evoca esta região que foi de violentas assimetrias sociais, onde há um forte “nós”, de grupo, que também se exprime na música. Texto doloroso, negro e nostálgico. Apesar da sua data, os seus elementos estruturantes vêm de um tempo de solidariedade e esperança anterior ao 25 de Abril, que Giacometti relembra. E é o Cante que permite entrever, apesar de tudo, o futuro. Citemos, então, a longa descrição de um regresso de Giacometti ao Alentejo, onde volta a ouvir o Cante do *Menino*:

“Alentejo. Um quarto de século a cruzar os teus caminhos, a penetrar a solenidade dos teus gestos, a auscultar o ritmo da tua respiração.

Deixar de procurar a tua imagem nos mapas líquidos das saudades ou na cristalina vontade do sonho e, nestes dias últimos de Maio, estar contigo, consistentemente em ti, e esquecer a trémula agitação de uma noite baleizoeira e as tuas lágrimas de alvorada na praça de homens de Granja de Mourão de Setembro de 1963; esquecer um quase dia de 1970 e o povo de Portel nas ruas soltando uma rubra canção de Lopes-Graça ou, ainda, aquela tarde de fogo na Vidigueira de 1969 quando levantaste do chão uma bandeira de rebeldia.

Reencontrar o Alentejo. O companheiro de viagem ao meu lado e o espelho mirífico onde vagabundeamos, prestes a agarrar nas nossas máquinas o eco silenciado do canto a desafiar memórias, moribundas

---

26 Gomes, Adelino. 1990. “Povo que canta não pode morrer”, *Público Magazine*. Suplemento ao n.º 154: 6-17. 5 de Agosto.

com *resquebres* frágeis de dignidade.

Nesta procura insensata de vozes inalteradas que rebentam as pedras negras do esquecimento, vislumbro a ferida mortal do teu coração, o esvanecer dos teus ritos nas vozes que não mais serão as fibras solidárias percorrendo o teu destino.

26 de Maio de 1988 em Alvito. Sorrisos e calor discreto de uma dezena de homens, obscuros e lentos a formar o círculo da fatalidade de ombros cerrados, donde irrompe o Cante em *modas* suaves e rijas – fios longínquos da fonte subterrânea que atravessa tempos infinitos.

As horas correm no ar imóvel e eis que, de súbito, uma voz surge, pausada e inquieta estrela de pastor, respondida pelo grito do *alto* – clarão de trovoada que lentamente se suaviza nas cores do entardecer. E este grito feito canto inesperado repercute-se no coro plano dos *baixos*, firme e tranquilo como uma certeza.

Das gargantas se liberta o rio profundo do cante ressuscitando numa rua mourisca de Alvito o *Menino* humilde e poderoso do imaginário cristão.

Neste instante de rara densidade descubro, como num mistério de floresta recôndita, a árvore majestosa do canto, feridas as suas raízes, mas inexplicavelmente viva e promissora.

Em Alvito, abriram-se de repente os *portais sagrados* da memória de um povo e o tecido das vozes renascidas encobria o espectro da morte.

A aranha gigantesca da esperança abrigava no seu olhar a novidade de um novo dia, pálido mas vigoroso, distante mas já próximo.

Em Alvito, a surpreendente tangibilidade da *Moda do Menino* rebentava as pedras negras do esquecimento e alumia a teia perfeita do cante, onde se prende o teu coração, Alentejo.”<sup>27</sup>

E Peroguarda, a aldeia alentejana onde ouvira pela primeira vez a *Moda do Menino*, cantou novamente esta canção, quando Michel Giacometti baixou à terra.

---

27 Giacometti, Michel. 1988. “Alvito, em 26 de Maio” *Diário do Alentejo*, 322, Junho.





Praça de Ceifeiros, Mértola, 1957.

Fonte: Oliveira, Ernesto Veiga de, Fernando Galhano e Benjamim Pereira. 1983. *Alfaia Agrícola Portuguesa*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica/Centro de Estudos de Etnologia.



Capa do livro de Soeiro Pereira Gomes, com desenho de Álvaro Cunhal.

Fonte: Gomes, Soeiro Pereira. 1976. *Praça de jorna*. Ilustrações de Álvaro Cunhal (desenhos da prisão).

Lisboa: Organização dos Técnicos Agrícolas da Direcção da Organização Regional de Lisboa do PCP.

## Fontes

### *Obra de Michel Giacometti (edição, autoria, co-autoria ou colaboração)*

#### *Discografia*

- Caufriez, Anne e Michel Plumley. 1980. *Portugal. Chants du blé et cornemuses de berger*. Musiques traditionnelles vivantes. 1. Musiques de tradition orale. Colaboração de Michel Giacometti. Paris: Ocora.
- Giacometti, Michel. 1960. *Chants et Danses du Portugal, 2. Traz-os-Montes*. Paris: Le Chant du Monde.
- Giacometti, [Michel]. 1960. *Fados*. Paris: Le Chant du Monde.
- Giacometti, Michel. 1969. *Visages du Portugal*. Paris: Le Chant du Monde.
- Giacometti, Michel. 1983. *Cantos e Ritmos de Trabalho do Povo Português. Homenagem a Fernando Lopes Graça*. Cassete áudio. S.l.: Festa do Avante!.
- Giacometti, Michel e Fernando Lopes Graça. 1968. *Bailes Populares Alentejanos. Guitarra: Manuel Jaleca*. Lisboa: Arquivos Sonoros Portugueses/Valentim de Carvalho.
- Giacometti, Michel e Fernando Lopes Graça. 1971. *Bonecos de Santo Aleixo*. Lisboa: Arquivos Sonoros Portugueses.
- Giacometti, Michel e Fernando Lopes Graça. 1971. *Cantos Religiosos Tradicionais Portugueses*. Lisboa: Philips/Arquivos Sonoros Portugueses.
- Giacometti, Michel e Fernando Lopes Graça. 1971. *Pequena Antologia da Música Regional Portuguesa*. 6 Discos. Lisboa: Philips.
- Giacometti, Michel e Fernando Lopes Graça. 1974. *Alentejo. Música Vocal e Instrumental*. Lisboa: Torralta.
- Giacometti, Michel e Fernando Lopes Graça. 1991. *Bonecos de Santo Aleixo*. Lisboa: Sassetti/Diapasão/Secretaria de Estado da Cultura.
- Giacometti, Michel e Fernando Lopes Graça. 1991. *Cantos e Danças de Portugal*. Lisboa: Sassetti/Diapasão/Secretaria de Estado da Cultura.
- Giacometti, Michel, Fernando Lopes-Graça e Rosário Borges Pereira. 1982. *Modas Populares do Concelho de Serpa*. Cassete áudio. Serpa: Câmara Municipal e Comissão Municipal de Turismo.
- Graça, Fernando Lopes, João Gaspar Simões, Michel Giacometti, Sebastião Rodrigues e Francisco Domingues. 1961. *Vozes e Imagens de Trás-os-Montes*. Lisboa: Arquivos Sonoros Portugueses.
- Graça, Fernando Lopes e Michel Giacometti. 1960. *Antologia da Música Regional Portuguesa. Trás-os-Montes*. Lisboa: Arquivos Sonoros.
- Graça, Fernando Lopes e Michel Giacometti. 1961. *Antologia da Música Regional Portuguesa. Algarve*. Lisboa: Arquivos Sonoros Portugueses.
- Graça, Fernando Lopes e Michel Giacometti. 1961. *Oito Cantos Transmontanos. Por Francisco Domingues*. Lisboa: Arquivos Sonoros Portugueses.
- Graça, Fernando Lopes e Michel Giacometti. 1962. *Anthology of Portuguese Music, volume 1. Trás-os-Montes*. Nova Iorque: Folkways Records.
- Graça, Fernando Lopes e Michel Giacometti. 1962. *Anthology of Portuguese Music, volume 2. Algarve*. Nova Iorque:

Folkways Records.

Graça, Fernando Lopes e Michel Giacometti. 1963. *Antologia da Música Regional Portuguesa. Minho*. Lisboa: Arquivos Sonoros Portugueses/Estabelecimentos Valentim de Carvalho.

Graça, Fernando Lopes e Michel Giacometti. 1965. *Antologia da Música Regional Portuguesa. Alentejo*. Lisboa: Arquivos Sonoros Portugueses/Estabelecimentos Valentim de Carvalho.

Graça, Fernando Lopes e Michel Giacometti. 1965. *Cantos Tradicionais do Distrito de Évora*. Lisboa: Arquivos Sonoros Portugueses.

Graça, Fernando Lopes e Michel Giacometti. 1970. *Antologia da Música Regional Portuguesa. Beira Alta, Beira Baixa, Beira Litoral*. Lisboa: Arquivos Sonoros Portugueses/Valentim de Carvalho.

### *Filmografia*

Giacometti, Michel. 1970-1974. *Povo que canta. Vozes e Imagens para uma Antologia da Música Popular Portuguesa*. Realização de Alfredo Tropa. 37 programas. Lisboa: RTP.

Giacometti, Michel. 2010-2011. *Michel Giacometti. Filmografia completa*. Coordenação de Paulo Lima. 12 volumes, Tradisom, Produções Culturais Lda. Série editada com o jornal *Público* de 22/11/2010 a 07/02/2011.

### *Textos*

Giacometti, Michel. 1988. “Alvito, em 26 de Maio”, *Diário do Alentejo*, 322, Junho.

Giacometti, Michel e Fernando Lopes-Graça. 1981. *Cancioneiro Popular Português*. Com cassete áudio. Lisboa: Círculo de Leitores.

### *Outros*

Gomes, Adelino. 1990. “Povo que canta não pode morrer”, *Público Magazine*, suplemento ao número 154: 6-17. 5 de Agosto.

Museu da Música Portuguesa/Casa Verdades de Faria. 2009. *Giacometti, Michel. 80 anos. 80 imagens*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais.

## **Bibliografia**

Baptista, Fernando Oliveira. 2010. *Alentejo: a questão da terra*. Castro Verde: 100Luz.

Branco, Jorge Freitas e Lúisa Tiago de Oliveira. 1993. *Ao encontro do povo I. A missão*. Oeiras: Celta Editora.

Branco, Jorge Freitas e Lúisa Tiago de Oliveira, 1994. *Ao encontro do povo II. A coleção*. Oeiras: Celta Editora.

Castelo-Branco, Salwa El-Shawan, José Soares Neves e Maria João Lima. 2003. “Perfis dos grupos de música tradicional em Portugal nos finais do século XX”. In *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*, organizado por Salwa El-Shawan Castelo Branco e Jorge Freitas Branco, 73-141. Oeiras: Celta Editora.

Castelo-Branco, Salwa El-Shawan e Maria Manuela Toscano. 1988. “In search of a lost world? An overview of

- documentation and research on the traditional music of Portugal”, *Yearbook for Traditional Music*, volume 20: 158-192.
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan e Jorge Freitas Branco (organização). 2003. *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta Editora.
- Correia, Maria da Conceição, Catarina Roquette, Miguel Magalhães e Paula Lopes (organização). 2004. *Michel Giacometti. Caminho para um museu*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais/Museu da Música Portuguesa/Casa Verdades de Faria.
- Correia, Maria da Conceição e Catarina Roquette (organização). 2001. *Para uma memória de Michel Giacometti*. Roteiro de Exposição Cascais: Câmara Municipal de Cascais/Museu da Música Portuguesa/Casa Verdades de Faria.
- Cutileiro, José. 1977. *Ricos e pobres no Alentejo. Uma sociedade rural portuguesa*. Lisboa: Sá da Costa. Edição inglesa – 1971.
- Galhoz, Maria Aliete Dores (organização, introdução, notas e bibliografia). 1988. *Romanceiro popular português II. Romances Religiosos e Orações Narrativas. Romances Vulgares e Cantigas Narrativas*. Lisboa: Centro de Estudos Geográficos/Instituto Nacional de Investigação Científica.
- Gaspar, Jorge e Nuno Vitorino. 1976. *As eleições do 25 de Abril. Geografia e imagem dos partidos*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Gaspar, Jorge. 1979. *Les élections portugaises. 1975-1976*. Lisboa: Centro de Estudos Geográficos.
- Guerreiro, Mercedes e Jean Lemaitre. 2014. *Grândola, Vila Morena. A Canção da Liberdade*. Lisboa: Edições Colibri.
- Leal, João. 2001. “Orlando Ribeiro, Jorge Dias e José Cutileiro: imagens do Portugal mediterrânico”, *Ler História*, 40: 141-163.
- Lima, Maria João. 2000. *A Brigada Victor Jara e a Recriação de Música Tradicional Portuguesa (1975-2000)*. Dissertação de mestrado em Ciências Musicais (Etnomusicologia). Universidade Nova de Lisboa.
- Oliveira, Luísa Tiago de. 2003. “Michel Giacometti (1929-1990). Dilemas de um colector”. In *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*, organizado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco, 493-505. Oeiras: Celta Editora.
- Oliveira, Luísa Tiago de. 2004. *Estudantes e Povo na Revolução. O Serviço Cívico Estudantil (1974-1977)*. Oeiras: Celta Editora.
- Oliveira, Luísa Tiago de. No prelo. “Giacometti e o nosso povo”. In *Canto a Vozes no Contexto Europeu: Percursos históricos e perspectivas actuais*, organizado por Salwa Castelo-Branco. Lisboa: Tinta-da-china.
- Pimentel, Irene Flunser. 2009. *José Afonso*. Coleção Fotobiografias do Século XX. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores.
- Pintado, António e Eduardo Barrenechea. 1974. *A raia de Portugal. A fronteira do subdesenvolvimento*. Porto: Afrontamento. Edição espanhola, 1972.
- Ribeiro, Orlando. 1945. *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*. Lisboa: Sá da Costa.
- Ribeiro, Orlando. 1961. *Geografia e civilização. Temas geográficos*. Lisboa: Centro de Estudos Geográficos.
- Ribeiro, Orlando. 1968. *Mediterrâneo. Ambiente e tradição*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Ribeiro, Orlando. 1977. *Introduções geográficas à História de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Schindler, Kurt. 1941. *Folk Music and Poetry from Spain and Portugal*. Nova Iorque: The Hispanic Institute in the United States.



# Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial: produção de conhecimento e medidas de salvaguarda

*Paulo Ferreira da Costa*

Museu Nacional de Etnologia

## 1. Enquadramento

Não devo errar muito ao afirmar que das doze secções (aliás, “Títulos”) em que se organiza a *Lei de Bases do Património Cultural*, publicada em 2001, apenas uma permaneceu totalmente ignorada por mais de meia década, sem ter sido objecto de qualquer acção, ou mesmo atenção, por parte das entidades nacionais de alguma forma envolvidas na protecção do património cultural, incluindo a academia. Trata-se do Título 8, dedicado precisamente aos “bens imateriais”, constituído apenas por dois artigos: o 91.º, que define o “Âmbito e regime de protecção” destes bens e o 92.º, que estipula os “Deveres das entidades públicas” com vista a essa protecção. E foi apenas nestes dois artigos que se consagraram as “bases da política e do regime de protecção e

valorização do património cultural [imaterial]”, aí considerado “como realidade da maior relevância para a compreensão, permanência e construção da identidade nacional” (n.º 1 do art.º 1).

Como devemos entender a inclusão destes dois artigos relativos ao Património Cultural Imaterial (PCI) no contexto da Lei? No que respeita a questões formais, três evidências devem ser destacadas.

Em primeiro lugar, essa inclusão prolonga, quer na forma, quer no conteúdo, o que o artigo 43.º da anterior *Lei de Bases* (Lei n.º 13/85, de 6 de Julho) dispunha já sobre os bens imateriais, constituindo a sua particular inovação relativamente a esta a disposição relativa à valorização dos bens imateriais das comunidades, incluindo os das “minorias étnicas”, por parte das autarquias locais.

Em segundo lugar, a publicação da Lei antecede em dois anos a *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial*, adoptada pela UNESCO em Outubro de 2003. Contudo, o texto da Lei em nada evidencia qualquer benefício decorrente não apenas das reflexões promovidas pela UNESCO a partir de 1996,<sup>1</sup> como também dos diversos programas que aquela organização desenvolveu ao longo de toda a década de 1990 na área do PCI, e de que se destacam o *Programa dos Tesouros Humanos Vivos* (1994) e a *Proclamação das Obras-Primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade* (1997). Para além do contexto legislativo em curso de ordem supranacional, a Lei n.º 107/2001 parece ignorar igualmente legislação específica sobre o PCI adoptada em 2000 pelo Brasil<sup>2</sup>, além das leis adoptadas sucessivamente por várias regiões de Espanha.

Em terceiro lugar, uma das maiores evidências da Lei n.º 107/2001 consiste precisamente na absoluta secundarização da protecção do PCI expressa não apenas na flagrante desproporção de disposições para os bens imateriais (dois artigos) e os bens materiais (noventa e nove artigos), mas também no próprio facto de apenas estes últimos constituírem, certamente por lapso, objecto da própria definição de “bens culturais”: “Consideram-se bens culturais os bens móveis e imóveis que [...] representem testemunho material com valor de civilização e cultura” (n.º 1 do art.º 14.º).

Por felicidade, contudo, o conteúdo dos artigos 91.º e 92.º desta Lei n.º

---

1 World Commission on Culture and Development 1996.

2 Concretamente o Decreto n.º 3551, de 4 de Agosto, que institui o “Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem património cultural brasileiro”, uma forma de protecção que antecipa em dois anos a criação do inventário do PCI que vem a ser preconizado pelo art.º 12.º da Convenção.



107/2001 revelou-se bom para pensar as possibilidades (e também os limites)<sup>3</sup> da salvaguarda do PCI em Portugal quando, no último trimestre de 2007, foi solicitada ao recém-criado Instituto dos Museus e da Conservação<sup>4</sup>, pelo Ministério da Cultura, a apresentação da proposta de desenvolvimento e regulamentação da Lei para a área do PCI, harmonizando as suas disposições com o próprio articulado da Convenção, cujo processo de ratificação se iniciara em Agosto desse mesmo ano.

Dessas articulações entre a Lei de Bases e a Convenção devem reter-se, para além do papel das comunidades, incluindo as “minorias étnicas”, como detentoras do PCI, a frequente associação entre os bens imateriais e os bens móveis ou imóveis, que constituem expressão material ou “suporte” daqueles, a aproximação entre o PCI e o universo dos “testemunhos etnográficos ou antropológicos”, com o qual coincide o próprio conceito de PCI instituído pelo Art.º 2.º da Convenção, assim como o carácter dinâmico que é reconhecido ao PCI, do qual decorre, na perspectiva da Lei de Bases, a necessidade da documentação em profundidade das características que um bem imaterial assume em determinado momento do seu devir histórico (n.º 4 do art.º 91.º).

Num segundo plano de questões, a exigência da Convenção quanto à implementação, a nível nacional, de um sistema de inventário do PCI, veio também a encontrar correspondência no “registo patrimonial de inventário”<sup>5</sup> previsto na Lei de Bases para a protecção legal dos bens imateriais, que permite, por um lado, “assegurar a identificação com vista à salvaguarda” à escala nacional exigida pelo artigo 12.º daquele Tratado e, por outro, assegurar que, nos termos das Directrizes Operativas que regulamentam a aplicação da Convenção, um elemento de PCI possa vir a ser objecto de candidatura a inscrição nos

---

3 Costa 2008.

4 Organismo ao qual foram cometidas competências para a salvaguarda do PCI desde há muito ausentes na administração do património cultural: formalmente, desde 1999, com a alteração de competências da “Direção de Serviços de Inventário” do Instituto Português de Museus; na prática, ausentes desde a extinção do Departamento de Etnologia do Instituto Português do Património Cultural, ocorrida em 1989.

5 O “registo patrimonial de classificação” definido pela Lei é aplicável unicamente aos bens materiais, móveis e imóveis. Configurando naturalmente uma restrição jurídica de base, a impossibilidade de aplicação daquele registo revelou-se, contudo, totalmente pertinente, de acordo com a ética antropológica, para a protecção legal dos bens imateriais, pois resultou na impossibilidade da sua hierarquização de acordo com os níveis (nacional, público ou municipal, no sentido decrescente de relevância) em que se gradua o “interesse” dos bens sujeitos ao registo de classificação.

inventários, ou “Listas”, instituídas pela Convenção, apenas após a inscrição nesse inventário nacional.

Foi desta articulação entre ambas as leis, nacional e internacional, que veio a nascer, como regulamentação da primeira, harmonizada com a segunda, o regime jurídico para a salvaguarda do património cultural imaterial em Portugal<sup>6</sup>, que, a par da implementação do *Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial* como mecanismo de protecção legal dos bens imateriais homólogo ao que a Lei de Bases tinha já definido em 2001 para os bens móveis e imóveis, configura igualmente o quadro ético geral para a salvaguarda do PCI, conferindo primazia absoluta às comunidades patrimoniais sobre as organizações (administrativas, científicas, etc.) na salvaguarda do património daquelas, e definindo o enquadramento científico, técnico, metodológico e os modos de articulação institucional indispensáveis para a concretização dessa protecção legal, nos quais ocupam lugar de destaque os municípios como representantes directos das comunidades patrimoniais.

Uma das questões que deve ser sublinhada a propósito da produção deste regime jurídico específico para a protecção legal e a valorização patrimonial do domínio da “cultura imaterial” é que ele surge apenas um século após as primeiras medidas homólogas de classificação do património “monumental” e “artístico”, desenvolvidas em Portugal a partir da I República.<sup>7</sup> Até 2009/2010, e com excepção das suas dimensões materiais, valorizadas com maior ou menor destaque através da constituição de colecções etnográficas em alguns museus, as expressões da cultura tradicional popular simplesmente não foram reconhecidas como patrimonializáveis. E, mesmo que as Leis de Bases do Património Cultural de 1985 e 2001 previssem, ainda que de forma totalmente embrionária, tal possibilidade, a verdade é que o movimento espoletado pela *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial* – e a necessidade de a administração do património cultural se dotar de um serviço efectivamente vocacionado para enquadrar e promover uma intervenção efectiva na área do PCI (suprida apenas em 2007 ainda que com escassíssimos meios humanos e financeiros, que se perpetuam até ao presente) – é que vem a dar origem à operacionalização desse mecanismo de patrimonialização da cultura tradicional popular.

---

6 Regime jurídico expresso no Decreto-Lei n.º 139/2009, de 15 de Junho (entretanto actualizado pelo Decreto-Lei n.º 149/2015, de 4 de Agosto, que esclarece, muito particularmente, a necessidade da prévia protecção legal a nível nacional como condição para a apresentação de candidaturas à UNESCO), e a Portaria n.º 196/2010, de 9 de Abril.

7 Custódio 2010.

Paradoxalmente, na letra da Lei de Bases de 2001, a “cultura tradicional popular” é referida como devendo constituir “objecto de legislação própria” (n.º 8 do Art.º 2.º) e, como tal, foi excluída do âmbito de aplicação da própria lei. Tal deve-se ao facto, muito provavelmente, de no espírito do legislador a “cultura tradicional popular” ter sido entendida como coincidente com expressões de carácter “folclórico” (no sentido de representações sobre o passado e as tradições locais de uma determinada comunidade, tais como as actuações de agrupamentos de folclore ou a realização de cortejos etnográficos), realizadas por entidades às quais o Ministério da Cultura frequentemente reconhecia então como sendo de “interesse cultural”, mas distintas das expressões reconhecidas pela Lei como bens imateriais, tais como as “expressões orais [...] e os modos tradicionais de fazer, nomeadamente as técnicas tradicionais de construção e de fabrico e os modos de preparar os alimentos” (n.º 2 do Art.º 91.º). A referência a estes últimos decorre possivelmente da recente elaboração do quadro legislativo próprio para a valorização das culturas gastronómicas nacionais como “património imaterial”.<sup>8</sup>

## 2. Procedimento

Em termos práticos, o regime jurídico de salvaguarda do PCI estabelece dois tipos de registo no *Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial*: o Registo de “inventariação” propriamente dito, destinado à protecção legal de manifestações de PCI cuja continuidade futura não se encontre sujeita a riscos ou ameaças expressivos; e o Registo de “salvaguarda urgente”, destinado à protecção legal de manifestações em risco de desaparecimento a curto ou médio prazo. Tal como já referido, constitui condição indispensável a inscrição num destes registos do *Inventário Nacional* para que uma manifestação de PCI possa eventualmente vir a ser objecto de candidatura às Listas da UNESCO instituídas pela Convenção, respectivamente a *Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade* e a *Lista do Património Cultural Imaterial que necessita de Salvaguarda Urgente*.

Independentemente do tipo de registo realizado no *Inventário Nacional*, a protecção legal de uma manifestação de PCI implica a obrigatoriedade da sua revisão periódica, sendo a “revisão ordinária” do registo efectuada com

---

<sup>8</sup> Costa 2010.

regularidade de pelo menos dez anos<sup>9</sup>, de modo que se afirmam as alterações entretanto ocorridas na manifestação de PCI. Tal revisão pode, contudo, ser suscitada a qualquer momento em virtude de alterações verificadas nessa prática social, em particular alterações de carácter significativo relativas às condições de transmissão da prática.

Deve ser explicitado que o regime jurídico nacional de salvaguarda do PCI se vincula directamente ao conceito de Património Cultural Imaterial definido no Art.º 2.º da *Convenção*. Trata-se esta de uma questão fundamental a considerar na elaboração de pedidos de protecção legal à escala nacional, dado que, no âmbito da sua rápida disseminação após a divulgação da *Convenção* na última década, a designação de “património imaterial” passou a ser utilizada com sentidos distintos do que lhe imprimiu aquela *Convenção*, inclusive por parte de organizações subsidiárias da própria UNESCO.<sup>10</sup> Em todo o caso, deve ter-se em atenção que património imaterial não pode ser confundido, de modo algum, com memória colectiva, pelo que se devem considerar exclusivamente como PCI as ditas “tradições vivas”, isto é, expressões sociais de carácter tradicional praticadas contemporaneamente, em contexto da sua dinâmica tradicional.

Como tal, deve ter-se em atenção que no estudo e investigação de uma manifestação de PCI, tendo em vista o seu registo no *Inventário Nacional*, a pesquisa etnográfica e a prática antropológica devem ter prioridade e preponderância absolutas sobre a pesquisa histórica e documental (bibliográfica, arquivística, etc.). Tal como preconizado pelo regime jurídico de salvaguarda do PCI, a actuação sobre este deve decorrer de uma acção de estudo e documentação dessa expressão cultural *do presente para o passado*, documentando a realidade social na actualidade, a partir da prática etnográfica, e, naturalmente, documentando, sempre que e tanto quanto possível, com recurso a fontes orais ou escritas, o seu processo histórico e raízes mais profundas.

Em matéria de protagonistas da patrimonialização dos bens imateriais, a iniciativa conducente à inscrição ou registo de uma manifestação de PCI no *Inventário Nacional* pode ser desenvolvida por diversos tipos de entidades: comunidades, grupos ou indivíduos detentores do PCI, organizações não-governamentais, autarquias locais, Regiões Autónomas, assim como as próprias organizações da Administração Central do Estado.

---

9 Precisamente a mesma periodicidade estabelecida pela UNESCO para a revisão da inscrição nas Listas instituídas pela *Convenção*.

10 Costa 2014.

Contudo, nos princípios do regime jurídico nacional do PCI, as “comunidades, grupos e indivíduos”, por seu turno fundados sobre os princípios essenciais da Convenção, são considerados como os “detentores” de uma expressão cultural, constituindo factores indispensáveis a sua autorização, envolvimento e participação efectiva no processo de patrimonialização, para que esse bem imaterial possa ser objecto de patrimonialização, desde o momento da sua “identificação” à concretização do seu reconhecimento legal como PCI. Como tal, a protecção legal dos bens imateriais deve resultar, fundamentalmente, do envolvimento das respectivas comunidades (ou grupos, ou indivíduos) de detentores no processo, não podendo ser conduzido exclusivamente por organizações, governamentais ou não-governamentais, sem o consentimento, a participação e, preferencialmente, o envolvimento activo desses detentores.<sup>11</sup> Precisamente por esta razão, o *Inventário Nacional* assume-se como um inventário participativo, que prevê o envolvimento da comunidade na fase de elaboração e validação do pedido de protecção legal, assim como o acompanhamento por esta do processo administrativo de inventário, através de uma plataforma electrónica de acesso remoto, universal e gratuito<sup>12</sup>, componente absolutamente inovadora – e, até à data, única – de entre os diversos mecanismos de protecção legal de património em Portugal.<sup>13</sup>

Em termos metodológicos, a elaboração e apresentação à administração do património – desde 2012 a Direcção-Geral do Património Cultural (DGPC), que nestas funções sucedeu ao Instituto dos Museus e da Conservação – de um pedido de inventariação de uma manifestação de PCI deve consubstanciar-se no preenchimento dos campos da “Ficha de Inventário” instituída pela Portaria n.º 196/2010, de 9 de Abril, em conformidade com as normas de preenchimento definidas no seu Anexo III. De uma forma genérica, o pedido de inventariação, submetido à DGPC através daquela “Ficha de Inventário”, é constituído por dois tipos de informação. Por um lado, informação sobre a manifestação de PCI, de carácter etnográfico e histórico, que ateste obrigatoriamente a dinâmica actual da prática social, assim como, com a profundidade temporal possível, o devir histórico e as dinâmicas que a tradição conheceu no âmbito da sua génese e transmissão ao longo das gerações. Por outro lado, o pedido deve configurar a apresentação de um Plano de Salvaguarda ou a

---

11 Costa 2013a.

12 Trata-se do sistema *MatrizPCI – Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial*, acessível em [www.matrizpci.dgpc.pt](http://www.matrizpci.dgpc.pt).

13 Costa 2013b.

proposta de medidas de salvaguarda, articuladas entre si e exequíveis, quer por parte da entidade proponente da inventariação, quer no âmbito de articulação desta com outras entidades, tais como ONG ou entidades de carácter patrimonial, técnico ou científico.

Dado que o terreno do PCI coincide com o das tradições populares – tais como festas, rituais, expressões artísticas e performativas, técnicas tradicionais e saberes naturalistas populares –, para a produção e organização do primeiro tipo de informação deve ter-se em conta que a elaboração de um pedido de inventariação do PCI deve resultar de um processo de investigação exaustivo, rigoroso e fundado na prática etnográfica, isto é, com recurso a trabalho de terreno e a observação directa das realidades sociais a registar no *Inventário Nacional*. Neste sentido, considera-se fundamental a utilização de métodos e técnicas de pesquisa antropológica, indispensáveis também à produção dos registos documentais (fotografia, vídeo, entrevistas, histórias de vida, etc.) que poderão integrar o procedimento de inventariação, a par de outra documentação, de natureza bibliográfica ou arquivística.

Para a definição das medidas de salvaguarda, deverão ser apresentadas propostas de acção destinadas à valorização – à escala local, regional, nacional ou mesmo internacional – da manifestação de PCI e, muito em particular, destinadas a assegurar a futura “viabilidade” ou transmissão da prática para as gerações futuras. Como exemplos de medidas de salvaguarda poderão ser consideradas as dos seguintes tipos: *estudo e investigação* (realização de pesquisas etnográficas sistemáticas, contemplando recolhas orais, registo fotográfico ou audiovisual, documentação de histórias de vida; constituição de arquivos, etc.); *divulgação, valorização, sensibilização* (realização de colóquios, mesas-redondas, exposições, acções educativas, assim como a realização de edições, etc.); *educação, transmissão* (elaboração de programas destinados à viabilidade de saberes e técnicas, em contexto formal ou não-formal, prevenindo inclusive o apoio financeiro ao surgimento de novos praticantes de um determinado ofício tradicional, etc.); *valorização patrimonial* (elaboração de iniciativas de protecção legal do património material, móvel ou imóvel, associado à manifestação de PCI; elaboração de candidaturas à Convenção UNESCO 2003, etc.).

Tais medidas deverão ser ajustadas à natureza de cada manifestação de PCI e às dinâmicas sociais particulares que lhe conferem o seu sentido no âmbito da respectiva comunidade ou grupo social (ou ainda, como reconhece

a UNESCO, dos indivíduos que se constituem como portadores específicos dessa tradição, como no caso de muitos dos ofícios tradicionais), devendo ter-se em conta que a aplicação dessas medidas de salvaguarda visa assegurar a permanência da tradição para o futuro, mas não a sua transformação estrutural, como sucede nos fenómenos de acentuada “folclorização”, que frequentemente implicam a realização (ou mesmo encenação) da prática social fora do seu contexto (temporal, espacial, etc.) original, ou a sua realização dirigida não especificamente *para a comunidade* em que ela tem origem e que lhe dá o seu sentido tradicional, mas sim para o *exterior da comunidade*.

### 3. Constrangimentos

A patrimonialização dos bens culturais imateriais constitui, pois, na perspectiva que lhe imprimiu o respectivo regime jurídico nacional, um processo que promove a produção de conhecimento em profundidade sobre as práticas tradicionais como fundamento indispensável para a promoção dessa protecção legal e, paralelamente, para a definição das medidas de “salvaguarda” (na perspectiva muito ampla com que a UNESCO a define) mais adequadas à valorização e à perpetuação (ou, nos termos da Convenção, à “viabilização futura”) dessas práticas.

Naturalmente, trata-se de um processo que conhece ainda os seus primeiros passos, e cujos escassos resultados não podem ser comparados com os obtidos ao longo do século anterior em matéria de patrimonialização dos bens culturais móveis e, muito particularmente, dos imóveis. Tal decorre de vários factores, de que destaco três. Em primeiro lugar, a ausência de uma massa crítica significativa, especificamente capacitada para a elaboração de processos de protecção legal de bens culturais imateriais, especialmente no âmbito dos quadros municipais, e que em grande medida tem vindo a ser formada nos próprios contextos de patrimonialização concretizados até ao momento, quer em virtude das acções e cursos de formação realizados sistematicamente pela administração do património desde 2008, quer em virtude do apoio técnico por si prestado às entidades promotoras do inventário do PCI, maioritariamente municípios e museus locais.<sup>14</sup> Em segundo lugar, deve ser tido em conta

<sup>14</sup> Tal ausência de massa crítica decorre, por outro lado, do desinteresse que, com honrosas excepções, a academia tem revelado até ao momento pelo seu envolvimento operacional nestes processos de patrimonialização, e que contrasta com o interesse de inúmeras investigações, em particular na área da

que a metodologia de protecção legal dos bens culturais imateriais é radicalmente distinta da utilizada para os bens móveis e imóveis, pois a primeira deve fundar-se em iniciativas de base local, contando com o envolvimento activo e, desejavelmente, de empoderamento dos agentes da comunidade patrimonial no próprio processo de patrimonialização, ao invés da segunda, que resulta normalmente da acção e decisão exclusivas da administração (local, regional ou central). Finalmente, no que à administração do património compete, a evidente escassez de recursos humanos de que esta dispõe para a área do imaterial quando comparada com as restantes áreas do património cultural.

Quanto aos riscos que, a médio e longo prazo, poderão vir a comprometer os objectivos que estiveram subjacentes à concepção do quadro jurídico para o PCI em Portugal e à implementação do *Inventário Nacional*, estes são também vários, mas destacarei aqui igualmente três factores, já identificados precisamente no contexto daquele trabalho de concepção.<sup>15</sup>

Em primeiro lugar, a possibilidade de afrouxamento do rigor técnico-científico e da profundidade de conhecimento requeridos, em contexto de prática etnográfica e pesquisa histórica, para a documentação da prática social que constitui objecto de patrimonialização. Trata-se de uma possibilidade aferida regularmente em resultado das críticas dirigidas ao procedimento de protecção legal acima referido, que diversos utilizadores potenciais do sistema, não conhecedores dos critérios homólogos aplicáveis aos bens móveis e, sobretudo, aos bens imóveis, preferiam ver substituído por metodologias de trabalho menos exigentes.<sup>16</sup>

O segundo risco resulta do facto de os processos de patrimonialização à escala nacional serem preferencialmente dirigidos a práticas com maior dinâmica social, expressão simbólica e “identitária” e notoriedade pública, frequentemente com maiores potencialidades de atracção turística e rentabilidade económica, e raramente necessitadas de medidas de salvaguarda, em detrimento das práticas com menor visibilidade social (à escala local e nacional) e, como tal, menor potencialidade de mercadorização, mas as mais sujeitas ao

---

antropologia e do património, pela análise crítica desses mesmos processos.

<sup>15</sup> Costa 2008.

<sup>16</sup> Sobre tal risco, deverão referir-se os resultados tão díspares obtidos na protecção legal de bens móveis em Portugal até à década de 2000, em resultado da aplicação de critérios igualmente díspares e frequentemente subjectivos ao longo das seis décadas anteriores, de que decorreu a necessidade de, desde então, a administração do património cultural ter em curso a revisão integral de cerca de 2200 bens culturais, e que constituiu uma aprendizagem fundamental para o rigor técnico preconizado em 2007 para a implementação da protecção legal dos bens imateriais.



desaparecimento e, precisamente, as mais necessitadas de efectivas medidas de “salvaguarda”. Trata-se de um processo em tudo idêntico ao que sucede à escala da protecção internacional assegurada pela UNESCO, cuja *Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade* tem efectivamente muito mais notoriedade, quer pela sua designação quer pelos tipos de manifestações de PCI que a integram (festividades, rituais, música e canto, dança, teatro, etc.), do que a *Lista do Património Cultural Imaterial que necessita de Salvaguarda Urgente*, integrada maioritariamente por técnicas, saberes e ofícios tradicionais.

Finalmente o terceiro risco, naturalmente articulado com o anterior, consiste na possibilidade de o *Inventário Nacional* poder ser entendido, ao nível das comunidades municipais e das organizações locais mais directamente implicadas na patrimonialização (Câmaras Municipais e Museus Municipais), não como um instrumento exaustivo de produção de conhecimento e valorização da diversidade das práticas tradicionais locais – à semelhança do que sucede nomeadamente com a valorização do património imóvel municipal –, mas sim como um mecanismo produtor de “marcas” culturais. E, se for este o caso, o mais provável é que a cada comunidade, ou aos seus representantes, baste a produção de uma única marca, projectada como emblemática e distintiva da cultura local, não suscitando a necessidade do inventário sistemático, estudo aprofundado e valorização patrimonial das demais práticas tradicionais.



Realizando uma enxertia “de garfo” numa videira. Brejo, Sinde – Tábua, 2014.  
Fotografia de Paulo Ferreira da Costa.



Dando forma a uma bilha de barro. Nisa, 2012.  
Fotografia de Paulo Ferreira da Costa.

## Fontes e bibliografia

- Costa, Paulo Ferreira da. 2014. “Património Imaterial: organizações e conceitos”, *Revista Património*, 2: 76-79.
- Costa, Paulo Ferreira da. 2013a. “Património Imaterial: entre as comunidades e as organizações”, *Revista Património*, 1: 154-159.
- Costa, Paulo Ferreira da. 2013b. “O Inventário nacional do Património Cultural Imaterial: da prática etnográfica à voz das Comunidades”. In *Actas do Colóquio “Políticas Públicas para o Património Imaterial na Europa do Sul: percursos, concretizações, perspetivas”*, coordenado por Paulo Ferreira da Costa e Cyril Isnart, 93-115. Lisboa: Direcção-Geral do Património Cultural.
- Costa, Paulo Ferreira da. 2010. “Gastronomia: uma perspectiva a partir do Património Imaterial”, *Gastronomias – Revista da Federação das Confrarias Gastronómicas*, 14: 4-5. Março.
- Costa, Paulo Ferreira da. 2008. “Discretos Tesouros: Limites à Protecção e outros Contextos para o Inventário do Património Imaterial”, *Museologia.pt*, 2: 16-35.
- Custódio, Jorge (coordenação). 2010. *100 Anos de Património: Memória e Identidade. Portugal, 1910–2010*. Lisboa: IGESPAR.
- Decreto-Lei n.º 139/2009 (Diário da República, 1.ª Série, n.º 113, de 15 de Junho). Estabelece o regime jurídico de salvaguarda do património cultural imaterial [alterado pelo Decreto-Lei n.º 149/2015].
- Decreto-Lei n.º 149/2015 (Diário da República, 1.ª Série, n.º 150, de 4 de Agosto). Procede à primeira alteração ao Decreto-Lei n.º 139/2009, de 15 de Junho, que estabelece o regime jurídico de salvaguarda do património cultural imaterial.
- Decreto do Presidente da República n.º 28/2008 (Diário da República, 1.ª Série, n.º 60, de 26 de Março). Procede à ratificação da Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial, adoptada na 32.ª Sessão da Conferência Geral da UNESCO, em Paris, a 17 de Outubro de 2003.
- Lei n.º 13/85 (Diário da República, 1.ª Série, n.º 153, de 6 de Julho). Estabelece as bases da política e do regime de protecção e valorização do património cultural, incluindo os bens imateriais [Revogada pela Lei n.º 107/2001].
- Lei n.º 107/2001 (Diário da República, 1.ª Série – A, n.º 209, de 8 de Setembro). Estabelece as bases da política e do regime de protecção e valorização do património cultural, incluindo os bens imateriais.
- Portaria n.º 196/2010 (Diário da República, 1.ª Série, n.º 69, 9 de Abril). Aprova o formulário para pedido de inventariação de uma manifestação do Património Cultural Imaterial e as respectivas normas de preenchimento.
- World Commission on Culture and Development. 1996. *Our Creative Diversity: Report of the World Commission on Culture and Development*. Paris: UNESCO.



# Mesa-redonda

## O Cante: práticas, memórias e património



Mesa-redonda *O Cante: práticas, memórias e património*

Jorge Freitas Branco, Anabela Caeiro, David Pereira, António Caixeiro, Luís Caixeiro, José Pedro Fernandes, Serafim Silva e Luís Filipe Marcão

Telheiro-Monsaraz, 25 de Julho de 2015

Foto de João Frutuosa

**Jorge Freitas Branco** – Tenho o prazer de coordenar esta sessão cujo tema é *O Cante: práticas, memória e património*. Pretendemos, nesta mesa-redonda, dar a palavra aos protagonistas que estão junto a mim mas também a quem está na plateia.

Passo às apresentações:

Em primeiro lugar, temos Anabela Caeiro, Técnica Superior do Município de Reguengos de Monsaraz, que tem colaborado na preparação das Festas do Cante, como esta a que temos estado a assistir. Também participou no levantamento para o futuro repositório dos grupos corais. Esteve empenhada na preparação da candidatura de Reguengos de Monsaraz a Cidade Europeia do Vinho 2015. Teve ainda um papel importante na formação do grupo coral Os Bel'Aurora de Campinho, entre outras actividades.

Passo depois a David Pereira. Foi cantador no grupo A Moda Mãe, integrou e integra vários grupos corais.

Em seguida passo para o António e para o irmão, Luís Caixeiro, que participam como cantadores em A Moda Mãe e continuam a integrar vários grupos.

Depois, temos José Pedro Fernandes, um jovem num grupo menos jovem, ou seja, no Grupo Coral da Casa do Povo de Reguengos de Monsaraz, o grupo mais antigo que existe no concelho. O José Pedro é o elemento mais jovem; a média de idade do grupo andarà pelos 60 anos de idade.

Passo ainda ao senhor Serafim Silva, que é ensaiador do Grupo Coral do Grupo Cultural e Desportivo da Freguesia de Monsaraz e também é cantador.

Finalmente, Luís Filipe Marcão. É compositor, escritor e disse-me ser poeta, não só nas horas livres, mas também nas manhãs.

**Luís Filipe Marcão** – Agora, como vou ficar reformado, tenho mais tempo para me dedicar à escrita. Mas o que diz é um bocadinho laudatório demais, porque compositor não sou propriamente. Experimento fazer algumas coisas...

**Jorge Freitas Branco** – Muito obrigado. Proponho uma questão inicial muito simples: porque é que nós aqui presentes, de uma forma ou de outra, mais próxima ou mais afastada, nos empenhamos no Cante? Quem quer responder?



Anabela Caeiro, David Pereira, António Caixeiro, Luís Caixeiro  
Telheiro-Monsaraz, 25 de Julho de 2015  
Foto de Dulce Simões

**António Caixeiro** – Posso responder eu. Tenho a sorte de morar a cinco metros de uma taberna. O Cante Alentejano, como todos sabemos, tem uma ligação infindável com as tabernas, com o “vinho do trabalho”, como nós costumamos dizer. Ao fim do dia, ali se juntam vários homens para beber um copo de vinho, e trocar meio pero ou meio marmelo, para cantar vinte ou trinta modas.

O Luís e eu fomos criados a esses cinco metros da taberna, a ouvir Cante Alentejano todos os dias e, se calhar, desde aí criei este gosto pelo Cante. Acho que desde as idades mais novas se devem incutir estes saberes e estas tradições de cada terra. Cada vez é mais importante transmitir às gerações mais novas que o Cante Alentejano é importante na vida de cada um porque transmite a identidade, que é a cultura que o povo tem. Transmite tudo aquilo que os nossos antepassados, os nossos avós, os nossos primos, trabalharam e fizeram. Até porque o Cante vem de um trabalho que se fazia de ano a ano, de sol a sol, de dia a dia: trabalhando no campo, cantavam às vezes umas modas para se distrair desses trabalhos tão árduos. É por isso que nós cantamos à alentejana e gostamos tanto: foi desde pequeninos que ouvimos o Cante Alentejano e de pequenino é que se torce o pepino. Tivemos essa sorte de nascer ali, de

sermos ali criados. O bichinho sempre ficou e, depois, quando tivemos idade, integrámos um grupo coral local, que são Os Ceifeiros de Cuba, que até são padrinhos do...

**Serafim Silva** – Do Coral de Monsaraz.

**António Caixeiro** – Sim. Quando começámos a ter alguma noção do que é a vida, com 13 anos, entrámos nos Ceifeiros de Cuba: recebemos um convite de um amigo nosso, que era na altura presidente da direcção da associação e fomos experimentar o que era o Cante Alentejano. Desde aí, nunca mais nos desvinculámos do Cante e dou graças a Deus por ter sido criado ao lado de uma taberna onde se canta à alentejana todos os dias.

**Jorge Freitas Branco** – Quem mais?

**David Pereira** – Sou natural do concelho de Castro Verde, de Estação de Ourique, uma terra que tem cerca de 80 habitantes, neste momento. Uma terra muito pequena – e felizmente que é pequena... Se tivesse muita oferta, talvez se tivesse futebol, voleibol, patinagem e outras coisas como existem na sede de concelho, em Castro Verde, hoje não estaria aqui, pois não estaria ligado ao Cante. A terra só tinha 80 pessoas e 80% dessa população tinha mais de 65 anos. Ainda hoje tem uma população muito envelhecida.

Eu saía de casa, atravessava a estrada, que é pequena, e tinha o Francisco António, um tocadour de viola campaniça. Ia para o vizinho do lado, e tinha um senhor que era conhecido por Manuel Teresa, o Manuel Patrício, que cantava ao Baldão. Andava mais uma casa para o lado e tinha o Xico do Moinho, o Francisco Colaço, ensaiador do grupo de Casével já há muitos anos. Andava mais duas casas para o lado e tinha a Mariana Maria, cantadora de Baldão, que toda a gente conhece, a Ti' Mariana. E foi aí que me apaixonei pelo Cante, porque era o que eu vivia, não tinha mais oportunidades. Os jovens eram poucos, eu tinha de estar com os mais velhos e felizmente que assim foi. Com os mais velhos é que aprendi e criei o gosto pelo Cante. Talvez se tivesse tido um clube de futebol, eu deixasse os velhos de parte e fosse para o futebol; assim, como não tinha mais nada, tinha de me dedicar ao Cante e aprendi a gostar.

**Jorge Freitas Branco** – Quem mais?

**Luís Caixeiro** – Eu partilho a opinião do António. O Cante sempre foi muito vivido na minha vida e sempre estive no Cante com muito amor e muita dedicação. O Cante pode ser profissionalizado, mas também pode ser um *hobby*. E este *hobby* pode ter essa valência muito importante, que é fazer aquilo de que nós gostamos, que é dar testemunho do que os antepassados nos ensina-



ram, independentemente de saberem cantar e pouco mais. Há uma história e uma raiz que devemos manter, mesmo querendo fazer algo novo... porque o Cante vive da modernização e não apenas da paragem dos tempos. Vive dos grupos “etnográficos” que marcam a história deste povo mas, em Cuba, também surgem grupos corais com rapazes de tenra idade: 20, 15, 13 anos, se tanto. Há dez anos, o Cante foi para mim uma descoberta e ainda bem que hoje também é uma descoberta para muitos jovens de Cuba que fazem do Cante um *hobby*. Que possam aliar os estudos e a vida laboral com o Cante Alentejano, isso é muito bom. O Cante tem hoje uma importância que não lhe era dada há dez anos. Nessa altura, quando integrei o grupo, entrar num coral de “gente velha” era como parar no tempo, não poder ir jogar futebol, não estar com os amigos, não estar onde estavam todos: na patinagem, no futebol, no andebol e tudo mais. Estar isolado com cinquenta, vinte, trinta homens a cantar à alentejana era, assim, um escândalo que fazia do António e de mim dois meninos retrógrados, dois meninos que não queriam ir além daquilo que existia. A patinagem e o futebol dão-nos prémios, levam-nos à televisão e dão-nos muito – o futebol tem uma abertura ao mundo social que há dez anos o Cante Alentejano não tinha. Felizmente que houve esta candidatura a Património Imaterial da Humanidade, esta aprovação e que o Cante Alentejano é visivelmente um património do mundo. Vem dar-nos mais do que a muitos que foram para o futebol e que se calhar nunca foram vistos. Ainda bem que o Cante Alentejano foi visto como património do mundo e que fomos, digamos, pioneiros na sua salvaguarda.

**Jorge Freitas Branco** – Muito obrigado. Pergunto se o Zé Pedro...

**José Pedro Fernandes** – Em Reguengos, também se tem a prática de ir para a taberna cantar, mas eu nunca morei perto de nenhuma onde isso se fizesse. Sou um novato nestas andanças e é com muito prazer que aqui estou, com algumas das minhas referências de quando comecei a interessar-me pelo Cante. Ainda bem que o Cante cruzou o meu caminho e que decidi investir nele, porque é realmente algo que temos de apoiar, é a nossa identidade.



José Pedro Fernandes e Serafim Silva  
Telheiro-Monsaraz, 25 de Julho de 2015  
Foto de Dulce Simões

**Jorge Freitas Branco** – Segue-se o senhor Serafim Silva.

**Serafim Silva** – Eu estou metido num dilema: a faixa etária que até aqui usou da palavra é uma e, agora, para o meu lado dá um pulo que não é brincado...

A minha actividade no Cante vem de há bastante tempo, conforme dá para ver pela minha fisionomia. Desde os anos setenta que estou integrado no Cante, no primeiro grupo que se formou na freguesia de Monsaraz. O grupo teve dois interregnos, mas voltou a ser reactivado em 2002. Está a fazer anos, no dia 29 de Julho, que a associação foi constituída em termos legais, dando cobertura a este Grupo Cultural e Desportivo – que tem também futebol e pedestrianismo e até já teve um grupo de forcados (neste momento uma associação autónoma).

Sobre o Cante propriamente dito, o que posso eu dizer? O Cante, para mim, é um estado de alma. Penso que o Cante é uma forma de expressão que nós assimilamos de pequeninos: gostamos ou não gostamos.

Estes moços acabaram de dizer que ainda bem que nasceram ao pé de tabernas e eu lembrei-me de episódios. Eu também tinha duas ou três tabernas

perto e cantava-se nas tabernas. Os miúdos da minha idade (com 7, 8, 9 anos) não podiam tão pouco chegar com o nariz à porta da taberna, vinha logo o taberneiro correr-nos dali para fora. Os homens juntavam-se ao fim da tarde, da jornada de trabalho, e iam cantar; os miúdos não podiam assistir porque era proibido. Os homens é que cantavam na taberna. Anteriormente, os miúdos não tinham voto para cantar junto dos adultos, só quando os acompanhavam no trabalho. Mesmo quando os adultos se juntavam em roda, fora da taberna, a falar dos assuntos deles, os rapazes não podiam chegar ao pé porque os próprios adultos não permitiam.

Passados vinte/trinta anos, os taberneiros não permitiam que se cantasse nos estabelecimentos e as tabernas até acabaram por fechar. As tabernas deixaram de o ser, pelo menos aqui nesta zona (mais lá para sul ainda há bastantes, que já tenho por lá passado e ainda lá se bebe um copinho encostado ao balcão). Aqui, as tabernas mudaram de nome, passaram a ser *snacks*, bares, restaurantes, e os donos não queriam que os cantadores estivessem ao balcão a cantar, porque incomodavam as pessoas que estavam sentadas numa mesa a beber café. Esse era o argumento que nos era apresentado para não cantarmos – isto já depois de eu ser adulto e poder entrar nas tabernas.

Então, o Cante vem de onde? Veio de quando nós ouvíamos esses mesmos homens e mulheres cantando nas falhas do trabalho, quando os acompanhávamos, quando os ouvíamos vir de regresso, cantando no caminho, e gostávamos ou não. Muitos gostaram, como foi o meu caso, e ainda cá estou.

O Cante, depois, foi-se organizando em grupos como o nosso e, agora, somos solicitados para ir cantar.

As dificuldades do Cante têm a ver com muita coisa. Hoje, os grupos como o meu sentem dificuldade em cativar gente nova para integrar o grupo e, neste espaço geográfico, essa dificuldade é tanto maior quanto maior é a falta de gente nova. E diz-se: “Vamos incrementar o Cante nas escolas...” Não se pode falar assim de forma leviana. O Cante – é uma opinião minha – deve ser incentivado nas escolas mas não standartizado. Digamos que a escola do Telheiro tem um Cante, a escola de Reguengos tem outro, a de Portel terá outro, ali os vizinhos do Redondo terão outro, Amareleja terá outro; cada escola tem o seu tipo de Cante próprio. Não se pode standartizar, como a Matemática. Podia dizer muito mais coisas, mas quero passar a palavra ao nosso poeta, que já nos ofereceu alguns temas bem bonitos para o nosso repertório.



Luís Filipe Marcão  
Telheiro-Monsaraz, 25 de Julho de 2015  
Foto de João Frutuosa

**Luís Filipe Marcão** – Bom, vou tentar ser breve. Temos de passar para outros temas.

Começo por lembrar que, em Monsaraz, sempre se cantou, independentemente dos grupos. Lembro-me do António Lobo Antunes, que viveu aqui em Monsaraz, falar precisamente disso numa entrevista, na qual dizia que aprendeu a ouvir e a gostar dos grupos corais em Monsaraz, quando estava a escrever *Os Cus de Judas* e *O Fado Alexandrino*, e a formar apontamentos para novos livros. Não havia um grupo organizado, mas já se ouvia cantar em Monsaraz – tal como sempre se ouviu cantar no Alentejo, por influências árabes ou por influências religiosas. De uma maneira ou de outra, o Cante existiu sempre. A organização do Cante, essa, apareceu talvez com António Ferro, ainda no Antigo Regime, que, tal como no *Serão para Trabalhadores* e

noutras iniciativas culturais, viu aqui uma oportunidade de pegar nestas coisas populares, o que deu resultado. Temos, como exemplo disso, no concelho, o Grupo Coral da Casa do Povo de Reguengos de Monsaraz que, salvo erro, fez agora setenta anos.

“A memória dos grupos corais alentejanos que são a música mais bela do meu país...” Assim dizia, não Lobo Antunes, mas agora Vergílio Ferreira. Esse grito que é colectivo, esse culto à terra, essa quase mágoa de viver, de trabalhar, de estar, faz com que surjam os grupos corais e faz com que surjam com uma intensidade e com uma força quase, diria, divinal.

Eu só pediria licença para referir um poema que publiquei, não para divulgar propriamente o livro, mas para prestar uma pequenina homenagem ao senhor Joaquim Cardoso, de quem era muito amigo. Foi ele que me trouxe para o Cante e, ao explicar-me como era, dizia: “Um começa, depois o outro fica lá em cima, e depois ataca tudo a moda, e aquilo faz estremecer... tu tens de fazer assim uma coisa parecida”. Com esta conversa toda, o Joaquim Cardoso conseguia transmitir-nos entusiasmo. E eu, um dia, lembrei-me de começar a escrever modas para o Grupo Coral da Freguesia de Monsaraz que, com alguma felicidade, foram bem aceites. O objectivo foi sempre o de tentar não estragar aquilo que é, de facto, a génese do Cante Alentejano, que é mesmo a lavoura, o sítio onde as modas nascem. A lavoura e os diversos trabalhos agrícolas; e depois, como dizia muito bem o António Caixeiro, a taberna, que é o sítio onde por norma se canta. Fui buscar estes temas e transmiti-os precisamente ao Grupo Coral da Freguesia de Monsaraz, que tem agora uma moda intitulada *Ao cair da tarde*, que nos explica precisamente que havia a lavoura, a taberna, e um elemento de ligação que era o vinho.

Peço licença para dizer, agora, como sinto o Cante Alentejano:

Começa o ponto em toada lenta  
ombro a ombro a formar a roda,  
rio suspenso que o alto aguenta  
sobre o coro grave da moda.

Este cante sabe a sol e a terra.  
Os horizontes cercados de infinito  
sabem a coral que no ventre encerra  
a pureza colectiva do grito.

Bocas redondas. Deus sabe quanto  
do teu cantar é mágoa e tristeza!  
Fome, orgulho que cresce no espanto  
de tanto sofrer, sem pão sobre a mesa.

Nasceu na monda, na ceifa, na eira  
seara livre de cardo e poejo  
cante ondulante, que é bandeira  
a flutuar ao sol do meu Alentejo!

E, pronto, é este Cante ondulante...

**Jorge Freitas Branco** – Obrigado, como vêm a esmagadora maioria é de cantadores. Alguém da plateia deseja intervir?

**Maria do Rosário Pestana** – Pergunto à geração mais nova que canta: quem está a trabalhar? E a fazer o quê? Gostava de saber qual a vossa situação profissional.

**David Pereira** – É mesmo um assunto que eu gostava de debater aqui esta tarde. Eu tirei um curso profissional de Turismo, ainda trabalhei em turismo, durante pouco tempo, mas agora posso dizer que a minha profissão é o Cante Alentejano. Muita gente por vezes diz:

- Onde é que tu trabalhas?
- A minha profissão é o Cante.
- Mas trabalhas onde?
- Então... vivo do Cante.
- Mas é a tua profissão?
- É! A minha profissão é o Cante Alentejano.

E a situação do António penso que é a mesma.

**Luís Filipe Marcão** – O Cante passou a ser um produto turístico.

**António Caixeiro** – Como disseram aqui há pouco, é um modo de vida.

Aquilo que nós somos na idade adulta é baseado naquilo que vivemos e naquilo que nos ensinaram durante a infância. Eu tirei um curso técnico-profissional de Apoio à Infância; o meu objectivo maior é fazer com que mais crianças participem no Cante Alentejano.

Tive a felicidade de aprender porque vivia a cinco metros de uma taberna.

Sei que há muitos que não têm essa possibilidade e precisam de aprender nas escolas, até porque vivemos numa sociedade conformista e sedentária, em que ninguém sai de casa para ir aprender a cantar à alentejana. É mais fácil ligar o computador e ouvir o que quer que seja através do ecrã. É preciso nós chegarmos aos jovens e às crianças, é deveras importante. Não tenho na minha ideia ir para uma escola e fazer trinta ou quarenta cantadores, o que se pretende é sensibilizar e informar as crianças de que existe este património, esta cultura, esta identidade que faz parte da nossa terra. É importante elas saberem, independentemente de o seguirem ou não. E é isso que nos move. Se hoje nós damos graças por ter aprendido com os grupos que existem há setenta/oitenta anos, também queremos que, daqui a cinquenta anos, os mais novos possam dizer de nós: estes senhores cantam há cinquenta anos. Se não for assim, se não houver sempre essa transmissão de conhecimento para as crianças mais novas, vai chegar um dia em que isto vai morrer, como uma fonte. Se não conseguirmos ir à fonte beber, qualquer dia morremos à sede. E é preciso irmos procurar essa fonte. Mas, se não vamos à fonte, alguma coisa tem de se passar: a água também se pode mover, certo? Chegamos à fonte, metemos um garraão e a água vem de lá. É preciso chegar às pessoas de outra maneira porque, se não for assim, esta tradição não se transmite e dura pouco mais que vinte anos. Contam-se pelos dedos das mãos quantos ouvem Cante Alentejano no seu dia-a-dia. E, se não ouvem, temos de ser nós a ir à luta e fazer com que eles o conheçam. Muitos não ouvem porque não conhecem e é preciso dizer-lhes: “se gostas de música, as tuas raízes estão aqui; se gostas de música, foste buscar esse gosto a algum lado”. E se calhar esse gosto até pode vir do Cante, porque nós vivemos desde pequeninos no seio dele, ouvimos cantar a toda a hora, a todo o minuto. E, se for preciso, ligamos a Internet e ouvimos Cante Alentejano em todo o mundo. A globalização trouxe isso. Às vezes, distraímos-nos com outros tipos de Música do Mundo e, depois, esquecemo-nos de que temos mais uma Música do Mundo tão perto de nós. Por isso, é preciso chegar ao pé da malta mais nova para que eles consigam perceber que têm bem perto deles uma coisa muito importante, que é o Cante Alentejano.

**Luís Caixeiro** – Bom, ainda relativamente à pergunta sobre a nossa situação profissional: eu sou electricista de profissão. Gostava de fazer vida do Cante, tal como o António e o David fazem, e possivelmente haverá aqui mais pessoas que dele fazem vida. Mas, nos tempos que correm, é difícil, muito difícil, sobreviver do Cante Alentejano ou conciliar esses dois factores: o Cante

e o trabalho. Porque o trabalho exige presença, no sítio onde o exerço, assim como eles estão cem por cento presentes no Cante Alentejano. Quando temos um trabalho fora daquilo de que gostamos, limita-nos. É um pouco frustrante, porque muitas vezes eu estou trabalhando com pena de não poder estar a cantar noutra lado: na televisão, nos espectáculos que me rodeiam. Muitas vezes tenho de abdicar de uma coisa pela outra (outras vezes abdicoo das minhas férias para poder fazer aquilo de que mais gosto, ou seja, o Cante). Ao contrário dos meus colegas, eu tenho um ordenado ao fim do mês, subsídio de férias e tudo. Mas, já tenho percepção disso, chego ao fim de contas e eles são mais felizes do que eu! Eu tenho de cumprir horários, tenho de me levantar às 8 da manhã, tenho de sair às 5 da tarde... E, afinal, o Cante Alentejano, que é onde eu devia apostar mais, onde me devia centrar...

Se todos nos centrássemos em que o Cante Alentejano pudesse ser uma profissão, se calhar eu não estava nesta posição e trabalhava no Cante Alentejano, transmitia-o aos mais novos e fazíamos a sua promoção. O Cante Alentejano é um mundo por descobrir. O meu irmão e eu estamos no Cante há treze ou catorze anos, o Pedro Mestre trabalha há vinte anos no Cante, e ainda não conhecemos nada – e ainda bem. A fonte do Cante Alentejano tem água para dar e vender, e ainda mais. Fazer aquilo de que se gosta mas ter outro trabalho, por vezes, acaba por ser um pouco triste, por se querer estar em dois sítios ao mesmo tempo. Acabam por ser quase coisas incompatíveis: ou estamos num lado ou estamos no outro. Felizmente, tenho a possibilidade de poder conciliar ao máximo, mas gostava de viver do Cante e de sustentar família, claro. A aposta dos jovens passa por aí mesmo, pela sobrevivência não só do Cante, mas também de cada pessoa que o exerce.

**Jorge Freitas Branco** – Obrigado. Mais alguém?

**José Pedro Fernandes** – A minha vivência é um bocado diferente: não estou no Cante assim há tantos anos e não conheço sequer esta vertente de viver do Cante, como estas pessoas inseridas em projectos e que são quem o está a dinamizar. Tenho só 19 anos, trabalho numa loja de roupa e vou começar a estudar Antropologia este ano. A minha vida rege-se pelo Cante Alentejano: ensaio com o meu grupo coral uma vez por semana; de vez em quando, temos uns espectáculos aqui e ali. Realmente gostava que acontecessem com mais frequência no meu dia-a-dia, mas ainda não dei esse passo.

**Jorge Freitas Branco** – Temos outra pergunta da plateia.

**Maria Antónia Zacarias** – Sou jornalista do *Diário do Sul* e a pergunta vai



no sentido daquilo de que estiveram a falar, para que o *Diário do Sul* sirva precisamente como veículo de informação. A questão que coloco é esta: como é possível ter-se a profissão de cantador? Se acham que isso é possível, o que faz falta para que isso aconteça? Por parte de quem? De entidades públicas? Dos próprios grupos? No fundo, interessa percebermos até que ponto esta pode ser uma profissão de futuro.



Maria Antónia Zacarias  
Telheiro-Monsaraz, 25 de Julho de 2015  
Foto de João Frutuosa

**António Caixeiro** – Primeiro, da parte de quem nos contrata. Existe uma comissão de festas, num local qualquer, que telefona ao grupo:

- Somos uma comissão de festas, queremos convidá-los para virem cantar aqui, temos aqui um jantarinho de grão e vocês vêm cá cantar.
- Ah, pois, mas o grupo leva “x”.
- Ah, mas nós já não temos dinheiro porque contratámos o Zé do Pipo.

O Cante Alentejano não é sustentável, porque não o querem pagar. Sempre houve essa mentalidade... se calhar, estou ferindo alguma susceptibilidade de grupos que assim trabalham, mas cada grupo é livre de fazer aquilo que quiser.

Respondendo à sua pergunta, abdica-se de pagar a pessoas que são da terra. Por exemplo: “Então, mas tu és daqui, vais agora receber o quê?!... Se és daqui, a gente não te vai pagar a ti, temos de gastar os 3000 euros com o Zé do Pipo.”

O Cante Alentejano seria mais sustentável se as pessoas que contratam os cantadores lhes pagassem devidamente, com o devido valor que cada grupo tem.

**David Pereira** – No seguimento do António, acho que as autarquias são as principais promotoras da salvaguarda do Cante. As autarquias financiam, por exemplo, clubes de futebol... Posso dar um exemplo: sou de Castro Verde, onde a autarquia financia o Futebol Clube Castrense, paga a um treinador que faz treinos durante a semana para ter resultados nos jogos. Porque é que a autarquia não pode também pagar ao ensaiador de grupos corais, para obter resultados em torno do Cante?! Por acaso em Castro Verde a autarquia até dá um subsídio a um ensaiador... Podemos comparar um grupo coral com uma equipa de futebol: tem treinos semanais e jogos ao fim-de-semana! É a mesma coisa.

Por exemplo, o senhor Serafim Silva está ensaiando o Grupo Coral de Monsaraz, perde o seu tempo, e não ganha nada. Mas há uma equipa de futebol aqui em Monsaraz que está a ser financiada para ter um treinador que ganha para treinar, chegar ao fim e apresentar resultados.

Os grupos corais têm de seguir o mesmo caminho, ter um ensaiador a trabalhar só naquilo, que ganhe pelo seu trabalho, que o faça bem feito, que chegue à actuação em cima do palco e obtenha resultados. Não é um jogo, é uma actuação. E assim se consegue melhorar e dar um emprego a alguém que mereça.

**António Caixeiro** – Na bola, há um jogo por jornada e, às vezes, o Cante Alentejano tem actuações sexta, sábado e domingo, duas vezes.

**Luís Filipe Marcão** – O Cante só agora foi reconhecido a nível mundial. Isto elevou a nossa auto-estima. Até reparámos, afinal, que o nosso Cante vale qualquer coisa e desatámos todos a cantar. É claro que alguns conseguem viver do Cante, conseguem mostrar o Cante nas suas diversas vertentes. Ontem vim ouvir o Pedro Mestre (já conhecia, claro) e fiquei encantado com aquela polifonia que ele foi buscar lá fora. E também com aquelas décimas, que estão

uma maravilha. A décima serve muita vez de suporte ao Cante Alentejano. Aquilo que o Pedro Mestre e os outros músicos fizeram no espectáculo foi absolutamente excepcional. Há uma espécie de crivo, que é parecido com o crivo das editoras. O trabalho de um poeta passa por uma editora, ficando com uma espécie de garantia, por aquela editora ter apostado nele; no caso dos grupos corais vai acontecer precisamente a mesma coisa: haverá grupos que podem e devem ser mais bem pagos, e há outros que vão ficando pelo caminho. De facto, pagamos subsídios a um clube de futebol, somos capazes de pagar 5000 euros ao Zé do Pipo para vir cá tocar meia dúzia de canções enquanto os grupos corais não ganham nada. Talvez isso se possa, a pouco e pouco, modificar. Mas não podemos ter a veleidade de pensar que o Cante agora passará a ser sempre bem pago e, quando o vamos cantar, já devemos saber. Ainda bem que A Moda Mãe já recebe e ainda bem que o Pedro Mestre já recebe, agora o nosso Cante...



Festa do Cante nas Terras do Grande Lago: Pedro Mestre – Campaniça do Despique  
Monsaraz, 24 de Julho de 2015  
Foto de Dulce Simões

**Serafim Silva** – Permitam-me deitar mais uma acha para a fogueira, a respeito da pergunta da senhora. E a mentalidade do público que ouve? A comissão de festas paga 3000 euros ao Zé do Pipo. E o público quanto é que pagará pelo bilhete para ver o Zé do Pipo? E uma comissão de festas conseguirá cobrar bilhete para se ouvir um grupo coral? O público tem de querer pagar o bilhete. A mentalidade é uma coisa ancestral...

**Luís Filipe Marcão** – O Cante é o canto do povo. É o povo que canta para o povo.

**Serafim Silva** – O hábito que está implementado nas nossas mentes é que o Cante é uma coisa espontânea, não se paga. Até agora, tem sido virado para dentro, para si próprio. Não levo dinheiro a Aljustrel, para depois Aljustrel não me levar dinheiro. Vou cantar a Aljustrel, para depois Aljustrel vir cantar cá. E os espectáculos são feitos assim, vive-se à conta das autarquias, que dão um subsídio para os grupos corais, um subsídio para o futebol. Temos os dois casos: o treinador do futebol e o ensaiador do grupo coral...

**David Pereira** – E qual é o que ganha mais?

**Serafim Silva** – O do coral ganha dores de cabeça e cabelo branco; o outro também não leva muito, mas leva uns trocos. Mas é assim, há que transmitir, que esperar e irmos todos... É por isto que esta gente nova faz falta, porque eles, sim, já vêm com uma mentalidade diferente para o Cante, já trazem um espírito mais vocacionado para outras ideias. Já se fala em estar ali a cantar e a ganhar uns tostões. Nós, mais idosos, na nossa mentalidade dos grupos de cantadores, pensamos assim: “– Então, foste pedir dinheiro para ir lá cantar?... – Eh pá, para irmos lá, têm de pagar o transporte. Eu tenho de pagar o transporte a quem me leve; não posso ir cantar se não me derem jantar e pagarem o transporte.”

Mas não vou dizer: “Dá lá mais 50 ou 100 euros para eu pagar a luz deste edifício, para pagar o papel daquela impressora ou os tinteiros.”

E mesmo assim, só para terem a noção do que é isto, já nos tem sido recusado: “Ah não, nós não pagamos transportes a ninguém! Se quiserem vir cá, vêm.”

É por isso que digo que as nossas mentalidades, dos mais idosos, são diferentes. Um grupo não vai; quem organiza vai então ao grupo do lado e este vai. O grupo do lado tem outras simbioses, outras características, outras condições...

Cada município dá a um grupo determinadas regalias e subsídios: uns dão de uma maneira e outros dão de outra. Hoje temos exemplos disso com Os

Ceifeiros de Cuba e Os Almocreves da Amiera, que são nossos padrinhos, do Grupo Coral de Monsaraz. Os Almocreves vêm cá, a Câmara de Portel dá-lhes o transporte graciosamente. Aos Ceifeiros de Cuba temos de lhes pagar o transporte, porque a Câmara de Cuba cobra o transporte. São dois exemplos.

**Jorge Freitas Branco** – Muito obrigado. Susana...

**Susana Mareco** – Queria perguntar-vos: vocês, enquanto profissionais do Cante, estão inseridos numa série de grupos como ensaiadores e estão noutras vertentes? Não vos estou a perguntar valores. O que estou a perguntar é de quais ocupações relacionadas com o Cante é que vivem. Ali o Zé Pedro diz que não vive do Cante porque só está num grupo coral, mas outros já conseguem viver do Cante. Então, qual é exactamente a actividade no Cante que está a dar dinheiro? Já vimos que não são os grupos corais. Quero saber da vossa parte o que vos permite ser profissionais do Cante e não fazer mais nada.

**David Pereira** – Eu posso dizer que vivo, em parte, dos grupos corais. Por exemplo: eu estou a ensaiar grupos corais, sou pago para isso, mas também canto no Grupo Coral Vozes de Casével, onde também sou ensaiador, e nesse grupo não ganho nada. Noutros grupos onde estou, sou financiado por uma associação, que é a Cortiçol, que também gere a Rádio Castrense, em Castro Verde: essa associação recebe um subsídio da Câmara para apostar na cultura e gere-o. Paga-me para ensaiar os grupos corais e dar aulas de viola campaniça na Escola Secundária de Castro Verde. Por isso, posso dizer que vivo, em parte, dos grupos corais.

Tal como o António, outra parte do que ganho vem dos espectáculos que fazemos. Temos meses em que fazemos espectáculos todos os fins-de-semana, mas podemos ter meses em que não fazemos nada. Mas, quando chegamos ao fim do mês, temos de pagar a Segurança Social. Tenhamos espectáculos ou não tenhamos, a Segurança Social tem de ser paga.

**Anabela Caeiro** – Quando se fala dos municípios, qual é o papel mais activo?

Eu percebo a questão de pagar a um ensaiador, falávamos há pouco na importância de ter alguém que ensaiasse alguns grupos. Mas actividades como a que estamos aqui a fazer hoje (que é uma parceria entre a Junta de Freguesia de Monsaraz e o Município de Reguengos de Monsaraz) também são formas de apoiar o Cante. Quando nós as promovemos, é porque há interesse dos municípios no Cante. Quando temos uns oradores que falam com esta paixão do Cante, é óbvio que os municípios têm uma missão importante a cumprir. Temos de contribuir financeiramente para os treinadores de futebol, etc., mas

também fazer mais do que isso, fomentando eventos e actividades onde se promova o Cante.

Em relação às verbas, está estabelecido com as associações que os nossos grupos recebem financiamento por parte do Município. Colaboramos anualmente com as associações... Estou a olhar para a senhora vereadora a pedir ajuda.



Joaquina Margalha  
Telheiro-Monsaraz, 25 de Julho de 2015  
Foto de Dulce Simões

**Joaquina Margalha** – Têm toda a razão naquilo que disseram. Os exemplos que vocês deram embaraçam qualquer Câmara... Entre o futebol e o Cante não há comparação. O Grupo Cultural e Desportivo da Freguesia de Monsaraz tem um subsídio atribuído para o futebol que é maior do que o subsídio que é atribuído para o Cante. E o seu Grupo Coral tem uma grande dinâmica, organiza actividades todo o ano, como estão a ver. Ainda assim, o trabalho tem de ter continuidade ao nível das câmaras: mudança de mentalidades.

Coloca-se também a questão daquilo que o público quer e do que vamos organizar. Em Junho, colaborámos na organização do espectáculo de encontro

de grupos corais alentejanos. Na primeira vez que me falaram nisso, eu ainda estava com umas *palas*, e pensei assim: “Eles agora pedem dinheiro, mas os grupos corais não pedem dinheiro...!”. E, às tantas, pensei: “Claro que têm de pedir dinheiro!” Vocês fizeram um espectáculo em Monsaraz que foi uma coisa excepcional em termos de qualidade. E esse é o caminho: quando as câmaras não estão a colaborar, o trabalho dos grupos corais é darem-lhes algum estímulo.

Em Reguengos, há efectivamente apoios para os grupos corais: financeiros e logísticos. Temos vários projectos de orientação destes grupos, destes jovens, para que tenham quem lhes dê a conhecer algumas técnicas. O Cante Alentejano está agora a ter esta dimensão toda e o trabalho tem de ser feito cuidadosamente.

Penso que é legítimo vocês dizerem para se pagar ao ensaiador. Mas, se calhar, nalguns grupos corais, pagarmos ao ensaiador pode causar-nos algum problema. Não é pela verba que se vai pagar. É que os ensaiadores são também membros do grupo coral, e têm até agora trabalhado numa vertente lúdica; porque é que de repente há um que passa a ser profissionalizado? Está tudo em aberto e tem de se ter algum cuidado.

Tal como dizia a Anabela Caeiro, o apoio não se faz só com verbas – que são importantíssimas, naturalmente – mas também com outro tipo de coisas que possam surgir. Por exemplo, esta Casa do Cante existe muito, muito, por conta da persistência do cantador senhor Joaquim Cardoso, de quem já falámos. Da primeira vez que ele falou connosco e nos disse que esta antiga escola, onde estamos agora, não estava a ser utilizada e estava a ficar muito degradada, e nos propôs fazer dela uma Casa de Cante... Estava o executivo todo e eu olhei para os meus colegas: “Isto é impossível, claro que não!” O único que acreditou logo nisso, assim à primeira vista, foi o Presidente, e nós ficámos a olhar para ele: “Não, ele não está a ver bem...” E está aqui a prova de que foi possível. Esta também é uma forma de apoiar o Cante Alentejano, não tem de ser apenas com verbas, pode ser de muitas maneiras. Também há o outro lado, como aquilo que o senhor Joaquim fez e que vocês estão a fazer agora: insistir com as câmaras, obrigá-las a olhar para vocês.



Gala do Cante: *O Cante... Uma História de Vida*

Homenagem a Joaquim Cardoso, fundador do Grupo Coral da Freguesia de Monsaraz

Monsaraz, 25 de Julho de 2015

Foto de Dulce Simões

**António Caixeiro** – O mais fácil até é passar o cheque: “Tomem lá dinheiro e desenrasquem-se.” Não é só isso que se pede às câmaras, não é um cheque que resolve todos os problemas. Vamos fazer um espectáculo com o grupo coral, precisamos da logística da Câmara, quando queremos deslocar-nos aqui ou ali... Não é o dinheiro que comanda tudo.

**Joaquina Margalha** – Mas ajuda muito...

**António Caixeiro** – Pois, claro que sim.

**Jorge Freitas Branco** – Muito obrigada. Senhor José Pereira, se faz favor.





José Pereira  
Telheiro-Monsaraz, 25 de Julho de 2015  
Foto de João Frutuosa

**José Pereira** – Sou de Monsaraz e pertenço ao Grupo Coral da Freguesia de Monsaraz. Creio que, nesta discussão sobre dar dinheiro aos grupos corais, ou pagar-lhes mesmo, estamos a ir já um bocado adiantados, estamos a dar um passo maior do que a perna. Porquê?

Na minha terra, e nas outras também, existe um provérbio: “A gente, para ser respeitado, tem de se dar ao respeito.” Os grupos corais têm de se dar ao respeito, têm de ter uma cultura de exigência. Ora, na minha opinião, muito poucos têm hoje, muito poucos... uns dez, doze. Isto porquê?

Se formos ver bem, os grupos corais, hoje, apresentam-se muitas vezes em palco. Todos têm um traje, que é a primeira coisa que se vê. Como se costuma dizer, e é verdade, os olhos também comem; a apresentação de um grupo coral perante as pessoas, na minha opinião, tem uma enorme importância. E muitas vezes o que se vê num grupo coral? Que não sabe utilizar o traje nem respeitá-lo. Quase todas as pessoas que estão aqui já viram o filme *Alentejo, Alentejo*. Reparem que a primeira cena do filme mostra um elemento do Grupo Coral da Casa do Povo de Serpa. A fazer o quê? A trajar-se. É a primeira

cena. E nós vemos, hoje, muitas vezes, incluindo no meu próprio grupo, lenços mal postos, de qualquer maneira e feitio, chapéus já de tipo *cowboy*, outras vezes de óculos escuros, que é uma coisa horrorosa. Isso é desvirtuar. Primeiro, nós temos de ser exigentes connosco próprios.

Depois, há a falta de respeito que os grupos corais têm uns pelos outros: está um grupo cantando e o outro falando de qualquer maneira. É uma coisa que, a mim, me custa... estar a ver um espectáculo de alguns corais cantando e os outros colegas falando, sem lhes ligar importância nenhuma. É uma falta de respeito.

Depois, fazem letras e aplicam-lhes a música de outras modas, o que para mim é o fim da picada. Quem faz uma letra, deve assumi-la e fazer uma música adequada para ela; senão, deixe-se estar quieto que não vale a pena fazer nada.

Podíamos ainda dar mais exemplos. Na minha opinião, temos de olhar para o espelho e ser exigentes connosco próprios. A partir daí, quando fizermos uma autocrítica e tivermos a consciência de que temos algo a exigir além daqueles apoios que já foram aqui citados, aí sim, está bem. Daqui por vinte, trinta, quarenta anos, talvez os mesmos já possam exigir ser profissionais. Hoje, temos que rectificar mesmo muita coisa.

Vou dar ainda outra achega: às vezes acontece um grupo coral pedir dinheiro para o transporte e ser recusado, mas haver um outro que vai cantar, mesmo pagando esse transporte. Porque há a cultura de que o cantador, tendo ali duas garrafas de vinho, chega. Isso não pode ser. Mais uma vez, infelizmente, temos de ser primeiro exigentes connosco próprios e depois, então, partir para outras coisas. Muito obrigado.

**Jorge Freitas Branco** – Muito obrigado também. Agora está uma pessoa a pedir a palavra...

**Maria José Barriga** – Eu gostava agora de deitar outra acha para a fogueira. Temos estado a discutir bastante, até agora, o aspecto financeiro, económico e as expectativas da vossa parte, dos mais novos.

Eu sou música profissional há mais de trinta anos e trabalho numa área da música para a qual tive uma formação específica escolar na área da música clássica, além da minha experiência. Quando comecei, aos 6 anos, a estudar, estudei música e fi-lo durante vinte e três anos.

Qualquer músico profissional sabe que nós precisamos, pelo menos, de uma formação de vinte anos para começarmos a chegar ao palco. Não chegamos ao palco ao fim de um ano ou de seis meses de estarmos a praticar. Quanto àquilo

que eu estava a ouvir sobre questões financeiras, é exactamente o problema que um músico profissional tem ao final de vinte/vinte e cinco anos de tocar. Com muita frequência, na música clássica, tenho entidades que chegam ao pé do meu grupo e dizem: “olhe, não temos cachê, pagamos o alojamento e o jantar”. A questão não tem a ver com o Cante Alentejano, pode acontecer com a música tradicional ou com música erudita. Nenhum de nós chega ao palco com menos de vinte anos de formação e, depois, oferecem-nos uma garrafa de vinho e um jantar. Assim, não me parece que seja por aí que nós vamos pensar em valorizar a nossa profissão num género musical ou noutro.

Parece-me que o Cante Alentejano está, neste momento, numa nova fase, e há uma série de questões que têm de ser analisadas por todos. Quando digo “todos”, é mesmo todos: os detentores da tradição antiga, os interventores e participantes novos, os investigadores, os políticos, os agentes associativos, toda a população. Há um conjunto de questões que me parece urgente discutir.

Os problemas que estão a equacionar não passam de queixas, desculpem que vos diga. Para viver, eu tenho de ser professora e, para ser professora, depois de vinte e tal anos de carreira musical, tive de ir fazer um curso de cinco anos. Tive de fazer uma licenciatura e um mestrado profissionalizante, senão não podia dar aulas. Para fazer concertos ou para estar aqui hoje convosco, tenho de ter outra profissão, porque não podia viver dos concertos. Consegui; por acaso, tive a sorte (como muitos outros) de ser professora na mesma área. E faço música por paixão.

Temos de defender o Cante Alentejano, defender as nossas tradições ou a nossa paixão e devemos também fazer essa defesa em torno dos pagamentos. Claro que eu posso decidir: não toco se não me dão cachê. Mas posso dizer-lhes que também é completamente impossível a uma orquestra de trinta ou quarenta músicos profissionais com mais de vinte anos de profissão conseguirem competir com o Tony Carreira, vamos lá pôr os pontos nos “is”! Uma orquestra de cinquenta membros não pode pedir o cachê que o Tony Carreira pede. Esta questão tem a ver com produção, com publicidade... São áreas diferentes, não estamos na área da música comercial. Há toda uma hierarquização, uma estrutura comercial, de venda de produtos... E vocês estão a querer entrar por essa via, não é? Mas será que a defesa do Cante Alentejano e a candidatura que foi feita, e ganha, tem a ver com a defesa só desta questão financeira ou há muitas outras questões que nós temos defender?

**Luís Filipe Marcão** – Desculpe meter-me na conversa. A sua questão é muitíssimo importante. Agora que o Cante foi reconhecido, temos de ter cuidado, porque podemos estragar tudo. Se enveredarmos só por esses problemas de finanças, podemos esquecer-nos daquilo que é mais importante: podemos esquecer a defesa do cancionero, como vamos evoluir neste Cante, se vale a pena essa evolução, e com quem podemos contar para essa evolução. É um papel, de facto, de todos. Como a senhora dizia, é um papel que não é só de quem canta, é de quem compõe, é de quem está nos municípios. Temos um bom exemplo nesta sala, onde eu fiz a minha 4.<sup>a</sup> classe e admissão, portanto, tenho paixão por esta sala, e agora gosto muito de a ver transformada numa sala de Cante. É bom, é uma forma de apoio necessária, as escolas do Cante. Como é que vamos transmitir esse Cante, como é que o vamos inovar? E a outra questão: já falei no tal crivo das editoras, há-de haver sempre quem ganhe mais e quem ganhe menos, é assim mesmo.



Antiga escola primária, transformada em Casa do Cante

Telheiro-Monsaraz, Julho de 2015

Foto de Dulce Simões



Antiga escola primária, transformada em Casa do Cante

Telheiro-Monsaraz, Julho de 2015

Foto de Dulce Simões

**Maria do Rosário Pestana** – Queria deixar um comentário, a respeito do que foi dito pela Maria José, que julgo que pode gerar um equívoco. Os músicos têm de viver... Enquanto música, quero agradecer-vos por vocês reivindicarem isto, e o vosso contributo vai reflectir-se depois em todos nós. Acho que a música é uma profissão e que deve ser honrada com o seu próprio reconhecimento. E pode haver aqueles que são reconhecidos pelo seu trabalho na música. A mim não me reconheceram, não pude impor-me como pianista, e tive de encontrar o ensino como forma de viver. Podemos aceitar as escolhas da sociedade, mas também reivindicar a dignidade dos que são músicos, que é feita, sem dúvida, com um cachê e com um vencimento. Se são reconhecidos, se a sociedade gosta de vós como ensaiadores, pontos, altos ou seja o que for, deve viabilizá-lo também. É hoje um assunto corrente, em cultura, a questão da economia e da viabilidade. Um cidadão comum também precisa de viabilizar a sua vida relativamente às despesas diárias, etc.

**António Caixeiro** – Também queria comentar, partilhando aqui a minha opinião pessoal – foi o que nós viemos aqui fazer. Faz-me confusão quando oiço dizer: “Ah, quando o Cante Alentejano foi reconhecido...” Mas quem é

que não reconhecia o Cante Alentejano muito antes da UNESCO?! Acho que todos nesta sala já o tinham reconhecido muito antes da UNESCO meter lá o carimbo e dizer “Está aprovado”. Não é por o Cante Alentejano ter sido aprovado que deve ser incentivado e pago, porque, antes de ser Música do Mundo, já era como outra música qualquer do mundo. E se nós pagamos a búlgaros que trazem as tradições da Bulgária ou aos da Sardenha... Acho que, se não formos nós a dar incentivo ao Cante Alentejano, ninguém vai dar.

E ninguém está falando das situações financeiras serem o mais importante no Cante Alentejano. Não, de todo. De certeza absoluta que não são! Antes de virem essas situações monetárias, temos de ir atrás e ir falar com os grupos que já existem há oitenta anos ou mais. Aí é que podemos falar do Cante, até chegar aos problemas sociais e económicos de cada grupo.

Há este problema – não sei se lhe hei-de chamar assim – de nós não pagarmos ao Cante Alentejano, de abdicarmos do pagamento a um grupo coral para pagar ao Zé do Pipo. Volto ao mesmo assunto. Esse problema, somos nós que o temos de solucionar, somos nós que temos de bater o pé e dizer: “Se pagam a um, pagam a outro.” Porque é tão justo pagar a um como a outro, não estou a dizer que um é inferior ao outro. Para mim, o gosto que eu tenho e a reputação que dou a cada grupo fica para mim e para mim ficará. Agora, se se paga a uma orquestra, o dinheiro não é o mesmo que se paga ao Tony Carreira. Isto já tem a ver com o modo de trabalhar de cada grupo. Como há bocado o senhor Serafim Silva estava a dizer, há grupos que pedem um cachê e há outros que pedem duas garrafas de vinho. O problema de não pagarem ao Cante é nosso, somos nós que não exigimos isso para o Cante Alentejano. Na minha opinião, nós é que temos de exigir às entidades que nos contratam, a quem quer o Cante Alentejano nas festas ou em qualquer evento, que paguem minimamente aquilo que os grupos merecem. Porque, se têm oitenta anos de vida – o Tony Carreira não tem oitenta anos de carreira –, pela lógica, deveria ser mais caro oitenta anos de vida do que vinte de carreira. Mas não conseguimos combater isso, nem conseguimos fazer concorrência nesses palcos. Mas, se não conseguirmos, desde já, reivindicar e pedir aquilo que os grupos merecem, se hoje existem cerca de cento e cinquenta/cento e sessenta grupos organizados, daqui a trinta anos existem vinte. De certeza absoluta.

**Anabela Caeiro** – Só um detalhe. Se as entidades os contratam para actuações e *performances*, estão a contratar os grupos exactamente como contratam o Tony Carreira. Devem contribuir da mesma forma. Se, de forma espontâ-

nea, o grupo começa a cantar ali no café, ninguém tem de pagar. Juntamo-nos todos, eles cantam. Agora, se uma entidade contrata estas pessoas, que se pague aquilo que elas pedem. Percebo que há aqui diferentes posições e, pelo comentário do José Pedro, temos aqui diferentes posições de faixas etárias com formas de ver muito diferentes.

**José Pereira** – Aquilo a que eu me referi foi só em termos profissionais. Acho bem que os grupos tenham dinheiro para as despesas.

**António Caixeiro** – Ao fim e ao cabo, isso é profissionalizar o Cante Alentejano. O trabalho que se faz tem de ser pago.

**José Pereira** – Há um caminho muito longo para se chegar lá. Mas as despesas têm de se pagar, é evidente. Há o subsídio que a Câmara dá, e bem, e que devia chegar para isso, mas não dá.

**Luís Caixeiro** – Queria responder, já agora, aqui à senhora que é professora de música. Eu gostaria muito de fazer vinte anos de carreira ou de aprendizagem do Cante Alentejano, era sinal de que o Cante Alentejano estava nas universidades. Porque não há, hoje, professores de Cante Alentejano? Há professores de canto clássico e de canto lírico nas universidades. Há que formar mestres de Cante Alentejano que saibam. O Cante Alentejano é um canto do mundo, como é o canto clássico e o canto lírico.

**Maria José Barriga** – Não recebia mais cachê!

**Luís Caixeiro** – Não é isso que está em causa. Era importante que o Cante Alentejano saísse do Alentejo. É bom que este Cante seja profissionalizado, não só na parte monetária.

Não sendo o ponto forte a afinação... Eu não vou contratar uma banda que desafina. Independentemente de haver gostos para tudo – o Zé Cabra fez um sucesso maravilhoso – mas não é por aí. A profissionalização do Cante passa por formar os grupos, por formar os vinte ou trinta homens desse grupo, independentemente de fazerem ou não vida do Cante Alentejano. Enquanto têm um grupo, há que ter um grupo apresentável, não só no traje e na maneira de estar: há que ter um grupo que cante bem. Há grupos de Cante Alentejano, de rapazes novos – permitam-me dizer isto – que cantam melhor do que grupos cujos membros têm 50, 60 e 70 anos.

**José Pereira** – Isso é verdade.

**Luís Caixeiro** – E é por aí que passa o trabalho do David, do António e de muitos mais. É um trabalho de profissionalizar, no sentido de o grupo ser afinado, de ter uma organização. Aqui o aspecto monetário não conta nada.

A experiência que os ensaiadores têm é muito importante e há que valorizar isso. A profissionalização passa por dotar os grupos de uma harmonia que soe bem. Esta geração que promete que o Cante Alentejano irá dar um passo em frente passa por isso mesmo. Porque, senão, não passamos... como o Cante Alentejano nunca passou de um grupo de velhos que ali estão cantando, com copos de vinho e assim... Há grupos que cantam, desculpem-me dizer, horripelantemente. A gente vai a um encontro com dez grupos corais e aquilo é uma seca, é uma seca.

**Pedro Mestre** – E ninguém lhes paga!

**Luís Caixeiro** – E ninguém lhes paga, exactamente! Acaba por haver aqui duas situações.

**António Caixeiro** – E depois aqueles que cantam bem pagam por aqueles que cantam mal.

**Luís Caixeiro** – Exactamente.

**José Pereira** – Falta a tal cultura de exigência de que eu falava há bocado. Muitas vezes ouve-se esta afirmação dos membros dos grupos corais: nós somos amadores. Atenção, o público que nos está a ver e a ouvir não quer saber se nós somos amadores ou profissionais; ali no palco, temos de nos portar como sendo profissionais. É essa cultura de respeito pelo público que os grupos corais às vezes não têm.

**Maria do Rosário Pestana** – A minha questão é relativa ao modo como todos falaram: uns falaram de grupos, outros de projectos, e alguns falaram de grupos e depois de projectos. Gostava de saber o que são grupos de Cante e o que são projectos de Cante. O que é uma coisa e outra. Ou serão a mesma?

**António Caixeiro** – Posso responder à questão. Cada vez é tudo mais efémero, é um ponto assente. Tenho 23 anos e já sei disso por experiência própria.

É muito difícil criar grupos. Mesmo na nossa vida pessoal: temos um grupo de vinte amigos, daqui a quinze dias já não tenho vinte, e depois já só tenho dois. É tudo tão efémero, que não se consegue, hoje em dia, fazer um grupo: a maioria da rapaziada nova não tem responsabilidades para nada. Posso fazer um grupo coral de vinte pessoas, hoje faço o grupo coral, cria-se uma associação e o grupo fica. Nós sabemos que hoje saio eu, amanhã entra o Manel, no outro dia outro, e o grupo segue.

E o que é um projecto?

Eu trabalho em vários projectos mas, se me perguntarem quantos grupos eu tenho, se calhar digo que, quanto a grupos de cantares alentejanos, só estou



inserido num. Canto num grupo, mas tenho vários projectos. Vários projectos porque partilho a minha experiência com outros que fazem a mesma vida do que eu. A diferença entre grupos e projectos é que...

**Pedro Mestre** – Os projectos são coisas pontuais.

**António Caixeiro** – Pois. Hoje fazemos este projecto, amanhã podemos estar a fazer outro. Esta noite apresentamos aqui um projecto, o Alentejo Cantado. Este projecto é a fusão de dois grupos distintos: o A Moda Mãe e os Cantadores do Sul. Estou dando este exemplo, como podia dar mais, em que dois grupos fazem um projecto para conseguir mostrar às pessoas que nos ouvem que o Cante Alentejano deve ser cada vez mais unido. São dois grupos completamente distintos que se juntam num projecto.

Na minha visão, um grupo é aquilo em que trabalhamos todos os dias; um projecto é um espectáculo, é um projecto de que nós vendemos vinte/trinta espectáculos em casos pontuais.



Gala do Cante: *O Cante... Uma História de Vida*

Projecto Alentejo Cantado

Monsaraz, 25 de Julho de 2015

Foto de Dulce Simões

**Luís Caixeiro** – Um projecto engloba grupos. Pode haver uma solicitação de um cantor qualquer que queira fazer um projecto com um determinado nome. Uma peça de teatro pode ser um projecto, no qual o grupo se integra. Essa é a diferença entre grupo e projecto. O A Moda Mãe é um grupo e contratam-nos para ir fazer participações com um artista qualquer: sai um projecto. É o projecto de fulano, com a participação do A Moda Mãe, por exemplo.

**David Pereira** – Luís, vou dar um exemplo para te ajudar. O grupo Bafos de Baco é um grupo coral de jovens da Cuba, de que o António é responsável, e que participou agora num projecto com o cantor FF.

**António Caixeiro** – Exactamente.

**David Pereira** – Os Mainantes de Pias, um grupo de jovens, estão a fazer concertos com a Ala dos Namorados. São grupos separados, juntam-se para aquele caso pontual, fazem aquele espectáculo e depois separam-se novamente. Pode chamar-se a isto um projecto.

Eu é que falei mais aqui nos grupos corais e nos grupos de espectáculos. Estou nos grupos corais e no grupo de Casével como cantador e não ganho nada. É possível fazer vida de um grupo coral se se for ensaiador, se se tiver aquela responsabilidade, mas é impossível, num grupo com vinte elementos, sobreviverem os vinte elementos e pagarem as contas ao fim do mês. Mas, se eu tiver um projecto com o António, com o Luís e com o Pedro Mestre, somos quatro, temos um projecto que já será outro grupo...

**Luís Caixeiro** – Os projectos é que dão o dinheiro.

**David Pereira** – É isso! É que já somos mais profissionais.

**Maria José Barriga** – Chegámos ao ponto!

**Luís Caixeiro** – É como no fado!

**António Caixeiro** – Se a gente quiser dinheiro do PRODER, temos de apresentar um projecto!

**Pedro Mestre** – Então vamos lá projectar o Cante! É só projectos...

**Jorge Freitas Branco** – Muito obrigado. Pedro Mestre...



Pedro Mestre

Telheiro-Monsaraz, 25 de Julho de 2015

Foto de João Frutuosa

**Pedro Mestre** – Queria dar várias respostas mas já não sei por onde começar. A conclusão a que chego é que cada vez é mais complexo tratar todos estes assuntos. Já se falou aqui de várias realidades e exemplos: de que uma coisa é ser um grupo coral e outra é cantar à viola campaniça, outra é ser ensaiador, cantador, e outra é fundar um grupo coral e ter respeito por ele e querer preservá-lo, e outra é ser amador, e outra coisa é querer ser mais profissional para comercializar essa música que o grupo faz... A partir daí, vão ficando todas essas questões que são complexas.

Posso dizer que canto em grupos desde os 10/11 anos de idade. Tenho 31 anos, há vinte anos que canto, até comemoro agora, com um disco que fiz, vinte anos a cantar. A partir de 2000, comecei a ser remunerado como ensaiador de um grupo de pessoas que tinham o objectivo de fazer um grupo coral e foram buscar um ensaiador. Eles próprios é que preferiram: “queremos que vá como ensaiador, vai ser pago para isso”. Venho de fora e vou ensaiar aqueles

homens que querem formar um grupo. Outra questão é já estar num grupo e alguém se lembrar: “Agora, você é mestre, e tem de ganhar ‘x’”. Então, poderá haver elementos que dirão: “Porque é que é ele e não sou eu? Se eu também sou o ponto, se eu também sou alto...”

Desde 2000 que fundei vários grupos corais, mas há um, que eu fundei em 2001, a que não consigo nunca pedir dinheiro como ensaiador nem como cantador. Porquê? Porque é da minha terra, são homens que me viram nascer e crescer; de certo modo, organizo a forma como eles hão-de cantar, não lhes ensino nada. Nem a eles nem a nenhum, é uma troca de experiências e cada um dá o que sabe. É muito importante perceber também até onde vão as exigências ou o conhecimento de alguém que diz ser mestre de um grupo coral. Não é só chegar lá e dizer “eu sou o mestre e quero dinheiro por isso”. Hoje em dia temos de ter cuidado, não é qualquer pessoa que é mestre de um grupo. Cada vez mais, isso vai acontecendo e às tantas o caso complica-se... Ainda temos outra situação: temos de respeitar o cancionero. Até onde é que vai o nosso conhecimento desses cancioneros? Que cancioneros são esses?

**António Caixeiro** – E será que ainda há mestres?

**Pedro Mestre** – E será que vão haver algum dia? Até costume dizer que cada cantador é um cancionero, que cada cantador é um mestre. Tive vários mestres e ainda hoje tenho, até mais novos do que eu.

Ganhar dinheiro com o Cante, para mim, vem de há muito tempo. Porque tive uma facilidade, que me foi dada sem eu perceber que a tinha nas mãos, a de tocar a viola campaniça. Só pelo facto de eu tocar viola campaniça, indo sozinho, podia dizer: “Eu quero 20 contos.” E davam-mos. Se eu dissesse “Venho cá com um grupo coral, e quero 50 contos” ou “quero só 5 contos”, não mos davam! Estou a falar de há cerca de quinze anos. Pelo facto de ter uma viola campaniça, fazia já outro tipo de Cante; ter uma viola já era visto de outra forma, era um outro tipo de cantar. Há quem divida: uma coisa é Cante à campaniça e outra é Cante às vozes. Daí que é fácil existir o A Moda Mãe e cobrar cachês cada vez que cantam, é fácil existir o Campaniça Trio, porque a mentalidade ainda é aquela de que o senhor Serafim falava há pouco. Quem actua com um instrumento consegue cativar mais facilmente o público, enquanto um concerto de uma hora só com um grupo coral não cativa. A não ser que seja um concerto como os que tenta fazer o projecto Alentejo Cantado (que é um “projecto”!), que surgiu para preparar um tipo de espectáculo que transmite uma mensagem. O Alentejo Cantado procura

ilustrar as várias festividades cíclicas existentes no Alentejo que, cantando, se podem transmitir e mostrar às pessoas. O projecto surge para montar esse espectáculo que junta dois grupos. Aí pode pedir-se dinheiro porque, de certa forma, trabalhamos de outra maneira o Cante, não há sempre a mesma toada, não há sempre o mesmo andamento. Tentamos levar o Cante mais para o lado profissional.

Já com um grupo coral que canta cinco modas em palco, todas elas com o mesmo andamento, todas com o mesmo ponto, alto e coro, eu tenho de ser muito cuidadoso e tentar abrir a mentalidade daquelas trinta vozes que cantam comigo ou então... vamos beber um copo de vinho, cantamos a moda e ficamos por ali.

Não sei se assistiram ao espectáculo de ontem, que eu chamo um espectáculo de Cante Alentejano com umas aspas, é uma forma minha de ver as coisas. Naquele espectáculo, *Campaniça do Despique*, participou um grupo coral que tem o objectivo de se profissionalizar mais, levar aquilo muito a sério, desde a postura em palco, à Direcção, que dirige toda a burocracia do grupo e trata da qualidade das condições a dar aos cantadores: desde o transporte (da hora a que se sai de casa até à hora em que se chega), passando pelo alojamento e pela refeição. É-se exigente! Foi definido que esse grupo existiria, mas teria de ter esta, esta e esta condições para que pudesse actuar e exercer a actividade. Ora, isto depende de uma série de factores. Cada grupo define os seus objectivos, e hão-de existir sempre “grupos” que são homens que se juntam para cantar, bebem um copo de vinho e, à volta de uma mesa, cantam. E Deus queira que eles possam existir por muitos e muitos anos.

**David Pereira** – Eu canto em todo o lado!

**Pedro Mestre** – É importante que se Cante em todo o lado porque é feito por gosto e é esse gosto que nós temos de transmitir. Porque se existir essa vaidade, esse orgulho de ser do Alentejo e de cantar um Alentejo com uma tradição forte, é claro que se canta em todo o lado. Agora, se se vai para um grupo... como, há dias, um rapaz que me perguntou:

“Pedro, eu tenho 15 anos e comecei a cantar há dois anos. Acha que ainda vou a tempo de fazer carreira?”

É verdade, isto é real. E eu respondi-lhe assim:

“Olhe, sabe uma coisa? Quando eu vivia na Sete, ia para Castro Verde na camioneta da carreira, todos os dias ia e vinha, todos os dias. Fiz uma carreira pegada.”

Não quis responder mais, mas é muito preocupante, quando alguém com

15 anos está a vir para o Cante pensando que vai fazer carreira. Eu, que canto há vinte anos, ainda acho que não fiz carreira nenhuma. Tenho a certeza! Tanto que fiz um carimbo que diz “20 ANOS A CANTAR”. Não sei se é bem, se é mal, se é em carreira, se é em autocarro!... Sei que há vinte anos que canto, por uma paixão que me foi transmitida pela minha família. Mas temos de ter atenção a isto: onde é que vamos chegar se eu só conseguir ter jovens a cantar comigo se lhes pagar? Pensam que vão fazer carreira.

Em 2006, iniciei um projecto, que nessa altura foi piloto, chamado Cante nas Escolas. É claro que não ia às escolas formar cantadores; comecei por sensibilizar os meus alunos para uma questão que eles diziam ser dos velhos. Hoje, é uma realidade completamente diferente. Nessa altura, tinha crianças de localidades que nunca tinham ouvido falar do Cante, nunca tinham ouvido alguém cantar. Mas depois tinha outros que diziam: “O meu pai canta quando está com os copos, vem da taberna e vem cantando, porque lá cantaram.” É a realidade, isto é cultural. O Cante Alentejano é aquele que é da nossa terra, pode estar na nossa casa, às vezes não percebemos que existe, que os nossos avós o estão a cantarolar, e que o ouvimos muitas vezes. Deve começar por sensibilizar-se as crianças e dar-lhes a conhecer uma coisa que eles desconhecem. Foi em parte por aí que comecei a desenvolver o Cante nas Escolas nessa altura. Hoje, há alguns desses rapazes que cantam em grupos corais, receberam uma paixão que é minha e que é aquilo que é importante passar. É importante cantar, sim senhora, é importante ir à televisão, é importante estar cantando na rádio, toda a gente ouve e vem elogiar: “é bonito, é bonito!”. E nós vamos crescendo. Às tantas, nem sabemos se é mesmo bonito, ou se... porque nem tudo aquilo que reluz é ouro.

E agora, só para terminar, que eu tinha muito mais para dizer, há uma cantiga que diz: “Cantando ganhei dinheiro, cantando se me acabou, dinheiro que é mal ganhado, água o deu, água o levou.” O cachê não é tudo, mas sem ele nós não sobrevivemos.

**António Caixeiro** – Mas não é mal *ganhado*...

**Pedro Mestre** – A cantiga é que diz, não sou eu que estou a dizer!

**Luís Caixeiro** – Havia outra que dizia: “Se o cantar desse dinheiro, vinha ao mundo quem era rico, mas o cantar não dá nada, pobre sou e pobre fico.”

**Pedro Mestre** – Há essa questão do cachê... Aquele grupo que esteve ontem à noite no espectáculo tem tido cachês de 2500 euros, tem tido concertos em que só a parte do coral fica em 6000 euros. Ainda há bem pouco tempo isso

aconteceu e acontece várias vezes por ano. Mas depois não vêm aquele grupo num encontro de grupos corais, num intercâmbio. A estrutura que eles criaram para aquele grupo está definida assim. Tanto que eles são conhecidos pelo “grupo dos ricos”, é o nome que lhes é dado aí...

**Dulce Simões** – E assim se vestem.

**Pedro Mestre** – Pois. Eles até podiam estar com a sua roupa de todos os dias, a postura ainda ia ser a mesma. Mas sempre houve várias classes e haverá sempre.

Há a questão da imagem... Ainda ontem me questionaram: “Não sabemos o que fazer com o nosso traje. Somos um grupo de raparigas, de senhoras...”

A imagem é muito importante para quem define ser “etnográfico”. Mas, para mim, hoje não faz sentido que um grupo de rapazes com 15/20 anos esteja a cantar com um chapéu na cabeça, porque isso é de uma época que já passou. Se nós queremos que o Cante Alentejano esteja actual, então temos de cantar agora conforme cada um está. O David pode dar um exemplo, porque está a deparar-se com essa questão: ele ensaia o grupo coral Os Carapinhas, em Castro Verde, onde eu comecei a cantar, com 10 anos de idade; ele tem lá miúdos que vão aos ensaios, mas não vão às actuações. Sabem porquê? Porquê, David?

**David Pereira** – Por causa da roupa. Temos elementos desde os 3 até aos 15 anos de idade. Os dos 3 anos adoram vestir a roupa mas chegamos aos de 13/14 e há aquela mudança. Às vezes depende da saída. Vão aos ensaios mas, se for para cantar em Castro Verde, já sei que não aparecem. Dizem que vão, mas chega-se à altura da actuação e nesse dia não aparecem. E os pais:

“Ah, eles não quiseram ir, fartei-me de insistir, ainda lhe cheguei a oferecer porrada, ainda lhe bati, não sei o quê...”

Talvez viessem, se fosse para vir de Castro Verde cantar aqui em Monsaraz, onde ninguém os conhece; agora, se for lá em Castro Verde, especialmente raparigas com 13/14 anos, têm medo de encontrar alguma colega que goze com elas por terem aquela roupa. E aos ensaios vão e gostam plenamente de cantar.

**Pedro Mestre** – E agora pergunto: por causa do traje vamos perder os cantadores? Às tantas, um grupo muito falado e que antes de ter nascido já tinha feito carreira, os Bubedanas surgiu de calças de ganga e camisa branca, *boina* na cabeça... Foi a imagem que eles criaram para aquele grupo.

**Luís Caixeiro** – Daí vieram os outros grupos todos...

**Pedro Mestre** – Agora, está tudo a seguir o exemplo: calça de ganga, camisa

branca e *boina* na cabeça. Mas porquê?

Agora vou contradizer o que disse há pouco. Porque não seguem o exemplo daqueles que cantam há oitenta anos, de safões e samarra, e chapéu?

**Luís Caixeiro** – Não há para a medida deles...

**Pedro Mestre** – E agora o que é importante? Salvar o Cante ou a etnografia?

**Jorge Freitas Branco** – Ora muito bem, essa questão não é nova, é muito antiga e bastante pertinente. Ainda temos aqui a Dulce Simões, se faz favor.

**Dulce Simões** – No fundo, surgem deste debate questões problemáticas.

Algumas têm a ver com as pessoas, com as suas opções; é nítido que há, pelo menos, duas gerações no Cante: a geração dos pais e a geração dos filhos, que são vocês. E essas duas gerações, apesar de pertencerem à mesma terra, de terem incorporado formas de expressão e práticas musicais comuns, já têm culturas diferentes. Há, para vocês, no Cante, outras expectativas, que têm a ver com a vossa vida e com aquilo que vocês querem construir em termos futuros. As gerações anteriores viam no Cante um momento de lazer, de permuta, a possibilidade de sair, de conhecer outras terras e outros locais. Não é o mesmo que acontece convosco. Vocês podem ir aonde quiserem, tanto fisicamente como a partir do computador. Estamos aqui, de facto, perante duas culturas diferentes.

Depois, uma questão formal: o que é a candidatura, o que é a salvaguarda, o que foi escrito, o que vai ser cumprido? Afinal, o que está definido? Vão ter de cumprir? Há um plano? Que vontade política há? E, sobretudo, qual a política cultural a adoptar em relação ao Cante?

A questão de se pagar ao Tony Carreira e de se investir mais no futebol é um problema de política cultural, isto é, das opções que cada município faz em termos de investimento, em função de determinados interesses concretos – porque os investimentos nunca são feitos de forma aleatória, pressupõem sempre que irá haver dividendos nesse processo. Qual a política cultural que os municípios estão a adoptar em relação ao Cante? O que é a salvaguarda do Cante enquanto património? O Cante é, de facto, aquilo que as pessoas quiserem. No caso do Pedro Mestre, ele é um nome de sucesso no Cante e toda a gente percebe isso. O Pedro nasceu no seio de uma comunidade de prática do Cante, mas é um homem que sabe adaptar-se ao mercado, que percebe as possibilidades e as diversidades, daí a existência destes projectos, de ele poder estar em palco ou com o “Grupo Campaniça em Sete”, ou “Campaniça



e Campaniça”... Toda esta maleabilidade deve-se ao Pedro Mestre ter conseguido fazer esta aprendizagem e também conhecer o mercado. Mas, estando nesta dinâmica de mercado, há dois problemas que se põem à partida.

Um, o dos direitos discográficos, direitos de gravação. É qualquer coisa em que tem de se pensar e em que as gerações anteriores não pensaram. De quem são os direitos de autor de um disco, das modas? Alguém fez as modas e muita gente sabe os nomes! Mas algumas até foram gravadas e não tinham lá os nomes. Quando gravam um disco, para quem são os direitos desse disco? E quando participam num espectáculo de televisão? Sobretudo com a importância que os *media* têm no processo de divulgação do próprio Cante. O Cante existirá se aparecer na televisão; se não aparecer na televisão, desculpem-me, mas não *existe* Cante em lado nenhum. A presença do Cante nos *media* é absolutamente fundamental para a sua continuidade. A mediatização é outra questão.

Outro aspecto muito importante é esse reconhecimento enquanto género musical. Vocês já têm essa visão, essa mentalidade: “nós somos um grupo de cantadores, há grupos de música popular e há bandas...”. Portanto, terão de ser reconhecidos por aquilo que se chama a indústria cultural ou indústria do espectáculo. Ser reconhecido significa estar no mesmo pé dos outros perante uma negociação contratual do cachê. Acho que é absolutamente fundamental. Não é, por exemplo, termos um palco principal, com uma pessoa contratada pela comissão de festas e termos um grupo coral num palco secundário. Isso pôde fazer sentido noutra contexto, noutra tempo que não é o de agora e, possivelmente, não será o tempo do futuro. Com toda esta competição, esse processo de negociação será cada vez mais vulgar.

**António Caixeiro** – Queria só dizer uma coisa muito breve. Falava do Pedro e, como todos sabem, o Pedro é um ícone do Cante Alentejano para todo o Alentejo. Não é por ele estar aqui; nós trabalhamos juntos, conhecemo-nos há muito tempo e, inclusive, quando eu dava os primeiros passos nos Ceifeiros de Cuba, encontrámo-nos uma vez e eu disse-lhe: “– Pedro, o que é que eu ando aqui fazendo?” Eu estava no meio de vinte homens com 60 anos para cima. “– Ah, deixa estar que um dia tu cantas e alguém te há-de ouvir.”

O Pedro não é um exemplo de sucesso, ele é um exemplo de persistência, também porque começou desde pequeno, como nós todos e, desculpem-me a expressão, muita *bordanada* levou ele, como eu levei, dos mais velhos: “Eu estou aqui há cinquenta anos, agora vem um puto com 12 ou 13 anos e vem

fazer-me um ponto e tirar-me o lugar?!” O Pedro é um exemplo de persistência, como é o Luís, como é o David, como é toda a malta nova que pertence aos grupos corais. Costumo fazer uma comparação entre um grupo coral e uma equipa de futebol. Quando vão a jogo, querem marcar golos; quando vou cantar com um grupo coral, eu quero fazer pontos, quero fazer altos, senão, para mim, não faz sentido lá estar.

**Pedro Mestre** – Mas o coro também é importante.

**António Caixeiro** – Sim, mas eu estava a dizer o que é importante para mim. Nem todos os que jogam à bola marcam golos.

Nós todos sabemos que existe a vida antes de Cristo e a vida depois de Cristo. Existem também duas vidas no Cante Alentejano, o antes-de-se-falar-de-candidatura e o depois-de-se-falar-de-candidatura. Antes de se pensar em candidatura: “O que é que tu andas aí fazendo, com trinta velhos? Aí vais tu, em vez de ires para a discoteca...”

**Pedro Mestre** – “Lá vai ele com o chapéu na cabeça...”

**António Caixeiro** – Diziam-me os meus tios: “O que é que tu andas fazendo, em vez de ires para a discoteca? Vai jogar à bola, vai para aqui, vai para ali.” Agora, há uma apresentação qualquer e já dizem: “Ele é o meu sobrinho!...” É triste isto acontecer. Para quem cantou antes e depois da ribalta... para nós, a ribalta é sempre a mesma, cantamos com o mesmo amor que cantávamos antes de se falar do Cante como Património.

É certo que houve oportunistas. A gente ouve um lisboeta, e diz que é Cante Alentejano. Já toda a gente canta à alentejana! Só come quem quiser comer... O que é importante dizer é que nós vivemos, desde pequenos, no seio dos mais velhos, aprendendo sempre com eles, independentemente de criarmos grupos maioritariamente com idades mais novas. E é com os mais velhos que nós temos de aprender, porque um dia vamos ser velhos e aquilo que aprendemos hoje é para passar aos mais novos.

**Jorge Freitas Branco** – Muito obrigado. Paulo Costa, se faz favor.

**Paulo Ferreira da Costa** – O que eu queria dizer em grande parte perdeu o sentido depois da intervenção do Pedro Mestre, que disse tudo, e muito melhor do que eu alguma vez diria.

Gostava só de focar um ponto: há aqui claramente duas visões diferentes. Há dois períodos: antes da candidatura, AC, e depois da candidatura, DC. Habitualmente, antes da candidatura, vocês estavam do lado dos mais velhos, mas agora já não estão. Vocês estão a querer ser como o Tony Carreira, que-

rem ser pagos como ele. Independentemente de acharmos justo ou não que vocês tenham um retorno como cantadores e portadores da tradição, vocês já estão descolados da tradição. Eu estou a olhar para vocês os três – ali o jovem, futuro antropólogo, não se tem estado a pronunciar em relação a esta questão – não me levem a mal, mas vocês já estão noutra esfera, sobretudo o António e o David. Vocês já se estão a descolar da tradição e têm um discurso em que vão buscar à tradição aquilo que vos importa. Mas naquilo que também vos interessa, vocês afastam a tradição e descartam-na. Desculpem-me, mas eu tenho de dizer isto – tenho 46 anos, portanto já estou quase do lado dos anciãos, tenho essa autoridade etária. É evidente que há sempre emulação, rivalidade e competitividade entre os grupos e avaliação mútua: “aquele canta melhor, aquele veste-se melhor ou pior”, etc., etc. Toda a gente faz isto na vida, fazemos isto com os nossos colegas e com as pessoas da nossa família, é uma regra. Mas o que é estranho é que sejam os mais jovens, de 23 anos, a fazê-lo e não os mais velhos. Que sejam os mais jovens a dizer: “é preciso respeitarmo-nos uns aos outros, é preciso nós darmos o exemplo”, etc.

Como sou profissional de património, estou mais do lado da UNESCO. Aquilo que foi feito em Portugal, em termos jurídicos, programáticos e técnicos, de defesa do património imaterial, segue a organização mundial que é a UNESCO. E foi graças ao selo da UNESCO que vocês estão aqui nesta mesa-redonda e conseguem ter hoje o protagonismo que têm. E, felizmente, com vocês dois a conseguirem ser monetariamente autónomos. Antes da candidatura...

**David Pereira e António Caixeiro** – ... já o éramos.

**Paulo Ferreira da Costa** – Antes, o Cante não tinha tanta visibilidade, como vocês acabam de assumir, aliás.

Atenção a esta questão da salvaguarda do Cante Alentejano como Património Imaterial: foi feita uma candidatura, há um Plano de Salvaguarda, e o Cante foi inscrito na Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade da UNESCO porque a candidatura do Cante Alentejano cumpria determinados requisitos em termos do que era a tradição, do modo como se organizavam os portadores da tradição e como se fazia a transmissão dos conhecimentos, dos saberes, dos mais velhos para os mais jovens, sendo que vocês são os herdeiros desses processos tradicionais.

A candidatura vai ser avaliada daqui a dez anos, quando vocês tiverem 33. E, depois, passados outros dez anos. Ora, a UNESCO não reconhece como

Património Cultural Imaterial da Humanidade o Tony Carreira, nem o George Michael, nem os Abba, nem os Pink Floyd, nem grupos mais actuais. Atribui, sim, o selo a “Património Cultural Imaterial que Necessita de Salvaguarda Urgente”, por exemplo, aos chocalhos de Alcáçovas, ou o selo de Património Cultural Imaterial da Humanidade a tradições populares em geral, que têm determinadas formas de transmissão dos saberes, como o Cante Alentejano. E é isso que diferencia a expressão musical do Cante das músicas comerciais, que têm outras formas de retorno, entre as quais o retorno monetário. Ora bem, são as tradições que são valorizadas pela UNESCO e é isso que significa Património Cultural Imaterial da Humanidade. Não estamos a falar de música comercial, não estamos a falar de música que gera milhões em *royalties*.

Vocês até disseram uma coisa muito interessante: “eu canto em todo o lado!”.

Mas há um grande perigo: quando vocês forem a geração mais velha e, se vocês já estão hoje com uma perspectiva exclusivamente monetarizada do Cante Alentejano, imagino o que serão as gerações que se seguirão a vocês.

**Pedro Mestre** – Querem fazer carreira.

**Paulo Ferreira da Costa** – Eu ia calar-me, mas a verdade é esta. Não pensem, por favor, que vocês são o Tony Carreira ou que poderão ser alguma vez pagos como o Tony Carreira, porque vocês são os portadores de tradições populares. E, se não fosse assim, a UNESCO não tinha atribuído esta distinção ao Cante Alentejano.

**Pedro Mestre** – Só uma questão em relação à UNESCO e falo agora como cantor: até onde é que vai o esclarecimento sobre aquilo que poderá ser feito por um grupo coral quanto a todas estas questões que a UNESCO possa “exigir” daqui a dez anos? Na verdade, e eu estou ligado a dois grupos corais, os grupos corais são aqueles que estão menos esclarecidos sobre essa questão. Como eu sou cantor num grupo coral, tento informar-me sobre o que está a acontecer com a candidatura. Acabou de dizer que estava do lado da UNESCO...

**Paulo Ferreira da Costa** – Imaginem, vamos fazer aqui um exercício. A tradição é pervertida. Pode acontecer isto. De repente, há uma decisão, que cabe exclusivamente aos portadores da tradição, deste tipo: “Nós, agora, calamo-nos e mais ninguém ouve o Cante Alentejano, nem ao almoço, por mais copos de vinho. Só com cheque e o cheque é cachê: precisamos de ‘x’ euros”.

Esta hipótese não entra na lógica da UNESCO da defesa das tradições populares. É importante atender a isto, porque às vezes as fronteiras são cinzen-

tas e nós estamos a passá-las quando pensamos que ainda temos muito para ir para a frente.

**Pedro Mestre** – Eu sou cantador num grupo coral e tento informar-me sobre o que está a acontecer na candidatura.

**Paulo Ferreira da Costa** – Tem de haver bom senso. É evidente que, se um grupo se desloca de Monsaraz a Lisboa ou de Cuba a Lisboa, não podemos pensar que vai ter de pagar o gasóleo e as portagens, a alimentação e a estada e que até não deva receber um cachê. Não sei se são os cantadores ou se é o ensaiador que recebe mais, se a situação é desigual ou não. Mas é evidente que isso faz sentido porque, seja de calças de gangas, camisas brancas ou sa-fões, os grupos têm de se manter. Agora, nunca pensem que será pela lógica comercial. Vocês não são profissionais do património, não foram vocês que escreveram a candidatura ou que leram os requisitos da UNESCO para fazer candidaturas e não sabem a lógica.

**Pedro Mestre** – Mas devíamos ter lido...

**Luís Caixeiro** – Porque é que a candidatura foi feita sem a presença dos grupos corais?

**Paulo Ferreira da Costa** – Isso já não lhe posso responder... Estou a falar abstractamente acerca do que é a lógica do Património Imaterial, seja ao nível da UNESCO, o nível máximo, seja ao nível do Estado Português, seja ao nível de outros Estados. A lógica é a mesma.

É preciso bom senso. Se há uma lógica monetária, exclusiva ou preponderante, a questão é esta: deixamos de ter cultura *em si* e passamos a ter cultura *para si* (ou seja, quando aquilo que fazem só é feito quando os outros quizerem ver e pagarem para isso). Já não fazemos como fazíamos tradicionalmente, em que cantamos para nós próprios, porque estamos entre os amigos, na taberna, ou à porta de casa de algum, ou à mesa do almoço, etc. Isto importa porque o Cante foi classificado como tradição pela UNESCO pelo gozo que dava aos próprios cantadores.

**Anabela Caeiro** – Mas uma coisa não exclui a outra.

**Paulo Ferreira da Costa** – Não exclui. Mas não podemos é cair também no outro extremo.

**Maria José Barriga** – E atenção ao cancionero, à autoria. A autoria das modas do cancionero é anónima.

**Luís Caixeiro** – É popular?

**Maria José Barriga** – É popular. Não tem autores, atenção a este ponto. Mas

temos de ter a certeza de que não há autor. Isso dá problemas muitos graves...

**Luís Caixeiro** – Eu sei.



Ana Paula Amendoeira  
Telheiro-Monsaraz, 25 de Julho de 2015  
Foto de João Frutuosa

**Ana Paula Amendoeira** – O meu nome é Ana Paula Amendoeira. Sou Directora Regional de Cultura do Alentejo e vim aqui essencialmente para ouvir mas, como se falou da candidatura, vou falar. Estive, com outras pessoas, nomeadamente com o Professor Jorge Freitas Branco, em Paris, no dia em que o Cante foi inscrito na Lista da UNESCO. Conheço o processo antes da candidatura e depois. Antes de ser Directora Regional de Cultura, também trabalhava na área do património.

Desde 2006 que se falava na candidatura do Cante a Património Cultural. Nesse ano, quando nós organizámos um colóquio sobre cultura popular e tradição oral, aqui em Monsaraz, já se falava da candidatura a Património da

Humanidade (ainda antes do Estado Português ter aceiteado a *Convenção de Património Mundial* de 2003). Em 2006, falava-se da candidatura, mas com muitas dúvidas, muitos “ses”, muitas incertezas, sem saber como se ia fazer, e com a maior parte das pessoas no Alentejo a não acreditarem que poderíamos inscrever o Cante Alentejano na Lista do Património Cultural Imaterial da UNESCO.

E esse processo foi muito, muito, muito, muito mal conduzido, sempre, até ao fim. Nós ficámos todos muito contentes porque o Cante foi inscrito. Quem candidatou o Cante Alentejano à Lista do Património Cultural Imaterial da UNESCO foi o Estado Português, foi Portugal. A UNESCO reconhece, na elaboração de uma candidatura, uma “comunidade representativa”. E a comunidade representativa, até por conveniência de logística e operacionalidade da candidatura, foi Serpa. Mas Serpa...

**António Caixeiro** – Não é detentora do Cante Alentejano...

**Ana Paula Amendoeira** – ... não é detentora do Cante Alentejano, nem o é o Grupo Coral da Casa do Povo de Serpa, que foi o grupo coral que foi a Paris.

**Luís Caixeiro** – A única bandeira que aparecia em Paris era a bandeira de Serpa, não sei por que carga de água. Porque o Cante Alentejano é do Alentejo.

**Pedro Mestre** - O Alentejo não tem bandeira!...

**Luís Caixeiro** – O Alentejo não tem bandeira; se calhar foi por isso!

**Ana Paula Amendoeira** – Estou inteiramente de acordo consigo. Mas quem organizou a candidatura foi Serpa, aliás com um executivo autárquico diferente do que depois ganhou, ainda que do mesmo partido. Diferente nas pessoas, na liderança. Quem iniciou o processo de candidatura foi João Rocha. Nós, que somos aqui do Alentejo, sabemos muito bem qual o envolvimento das pessoas, dos cantadores, na candidatura: assinaram um papel a dizer que estavam de acordo com a candidatura.

Este assunto é muito importante e estou a intervir aqui em termos oficiais, devido ao cargo que agora ocupo, embora tivesse acompanhado todo este processo antes. Em termos institucionais, é preciso que as pessoas percebam todas, no Alentejo, sobretudo quem teve mais responsabilidades na candidatura, que ninguém é dono nem da candidatura nem do Cante. Não se canta melhor na Margem Direita ou na Margem Esquerda, no Redondo ou em Castro Verde. Não interessa. Aquilo que a UNESCO inscreveu é uma prática cultural de uma determinada região. Os grupos corais são os detentores do Cante, é o que diz na candidatura, mal ou bem. E eu sou muito crítica da UNESCO, devo dizer.

Acho que uma das causas desta discussão que estamos a ter sobre a mercantilização do património se deve à UNESCO. A UNESCO é que tem contribuído imenso para a mercantilização do património. Não estou sequer a fazer juízos de valor, mas é verdade. A globalização e a internacionalização dos patrimónios mundiais (quer do património imaterial, quer do património construído à luz da Convenção de 1972) são, neste momento, praticamente selos turísticos. Ainda não são só, mas praticamente. Sobre o que se está aqui a discutir, penso que há vários equívocos: deu-se um tempo a Serpa, que levou a candidatura até ao fim e que a apresentou, mas até hoje ainda não vi uma única coisa feita do Plano de Salvaguarda que foi inscrito na UNESCO. Daqui a um tempo temos de enviar um relatório.

**António Caixeiro** – Nem por Serpa nem por nenhum outro...

**Ana Paula Amendoeira** – Exactamente. Como o processo foi mal conduzido e sabemos que há muitas tensões no terreno, tem de ser gerido com pinças – como vamos tentar e como estamos até agora a fazer.

Nós já demos dinheiro para a implementação do Plano de Salvaguarda e, até agora, ainda nada foi feito; portanto, vamos tomar algumas medidas ao nosso ritmo, no momento em que acharmos estrategicamente oportuno. Não porque tenhamos só nós a obrigação de o fazer, mas porque somos uma instituição que, no terreno, representa o Estado Português na área da Cultura e, portanto, do Património. Em colaboração com a Direcção-Geral do Património Cultural, vamos propor um plano de acção. Não para criarmos um conflito, não para nos somarmos ao problema, mas para conseguirmos ficar do lado da solução. E esse lado da solução só pode ser inclusivo, de todos. Nós, em Paris, assistimos a alguns comportamentos que foram altamente reprováveis, que ficaram só nos bastidores (e ainda bem que ficaram nos bastidores porque é assim que deve ser; nós devemos discutir as nossas coisas em casa, entre nós, no Alentejo, que o Cante é Alentejano e nós lidamos com os nossos problemas). Não temos de levar essas questões lá para fora. Mas houve comportamentos que indiciaram, de facto, alguma vontade de hierarquização... E não pode haver. Se a comunidade não funciona, alguém tem de assumir algum papel de regulador nesta situação. Não era desejável que isso acontecesse mas, de facto, como a realidade é a que é, seis ou sete meses depois da inscrição do Cante na Lista da UNESCO, estamos neste ponto. Vamos ter de propor outro tipo de abordagem a este assunto, outro tipo de estratégia, e, sobretudo, uma operacionalização daquilo que foram os compromissos do Estado Português



perante a UNESCO. Volto a dizer: não estou a fazer juízos de valor nenhuns sobre a inscrição do Cante na UNESCO.

**Luís Caixeiro** – Acha que, em termos de organização, a candidatura devia ter esperado mais?

**Ana Paula Amendoeira** – A candidatura devia ter sido inclusiva e não foi.

**Pedro Mestre** – Mas agora que já está...

**Ana Paula Amendoeira** – Agora que já está, o Plano de Salvaguarda tem de ser inclusivo.

**Pedro Mestre** – Claro. E como é que nós, que somos cantadores, sabemos se estamos a fazer bem ou mal, de acordo com aquilo que se exige?

**Ana Paula Amendoeira** – Quando for possível e acertado, do nosso ponto de vista. Na altura em que acharmos que podemos fazer isso, vamos promover reuniões plenárias com todos os interessados para divulgar, por exemplo, uma coisa que os grupos corais não têm, que é a Candidatura. E todos deviam ter tido. Como quem lho deveria ter enviado não enviou, então nós vamos ter de nos substituir.

**Pedro Mestre e Luís Caixeiro** – Mas quem é que deveria ter enviado?

**António Caixeiro** – Deveria ser Serpa?

**Ana Paula Amendoeira** – Se há uma comunidade representativa do Cante que fez a candidatura e se os grupos corais escreveram cartas a dizer que autorizavam, apoiavam, colaboravam, que se reviam e se empenhavam, e que estavam de acordo com a candidatura, tinham de ter sido incluídos de outra maneira, e não apenas com a assinatura de uma declaração.

Mas Serpa é muito importante, pelo trabalho que a Câmara de Serpa e a Casa do Cante de Serpa desenvolveram. Mal ou bem, chegou-se ao fim e ainda bem que hoje em dia o Cante Alentejano está na lista da UNESCO. Mas, agora, de facto, penso que já tinha havido tempo suficiente para se sararem as feridas e se assumirem alguns erros e algumas coisas que não tenham corrido tão bem. É sempre assim nestes processos. Temos um objectivo final, mas há sempre coisas pelo caminho que correm mal e pessoas que ficam magoadas. A função de quem quer sarar as feridas e resolver as questões é de *zerar* isso tudo: tem de limar essas arestas para que, de facto, seja um projecto colectivo. Se há uma coisa que existe no Cante Alentejano é que é uma prática colectiva e, portanto, tem de ser assim abordado do ponto de vista institucional. Tem de ser inclusivo e não exclusivo. Ora, depois da inscrição, o processo não tem sido muito inclusivo, porque no fundo cada grupo, cada Câmara, cada instituição,

tem estado a trabalhar um bocadinho em roda livre. E isso tem de ser corrigido, explicado e gerido com muita sensibilidade, porque não queremos aqui pôr ninguém contra ninguém. Aquilo que nós queremos é, quando enviarmos os relatórios de avaliação para a UNESCO, termos uma boa prestação, desde a altura em que fomos inscritos até à altura em que formos avaliados.

**Pedro Mestre** – Era necessário menos protagonismo próprio e mais protagonismo colectivo... E cantadores envolvidos. Acho que cantadores lá em Paris só estive o Grupo Coral de Serpa. A candidatura teve lá poucos. Os cantadores têm amor pelo Cante e...

**Ana Paula Amendoeira** – Eles portaram-se muito bem.

**Pedro Mestre** – Claro que sim! Eu estou do lado deles...

**José Pereira** – Nós temos de saber a regra que a UNESCO nos exige e, até agora, estamos a zero. Nós não sabemos nada do Plano de Salvaguarda.

**Serafim Silva** – Peço imensa desculpa, mas tenho de me ausentar. Tenho um compromisso, tenho de estar lá em cima com o meu grupo às 7 horas e eu estou “à civil”, tenho de ir mudar de traje. Estejam à vossa vontade, faço questão que voltem mais vezes...

**Pedro Mestre** – Ó Serafim, vamos programar um outro encontro com mais gente com voto na matéria!

**Serafim Silva** – Isso é que era! Com mais cantadores na sala, fundamentalmente.

**Pedro Mestre** – Com mais comunicação social.

**Serafim Silva** – Mais comunicação social, mais diálogo, mais tempo. Em vez de três dias, cinco dias.

Eu não estou a pôr ninguém na rua, estou a colocar-me a mim. Desejo a todos muito boa tarde, tem de ser, bom resto. Quando terminarem, vão jantar e ouvir o espectáculo. Até já.

**Todos** – Até já.

**Serafim Silva** – Depois, no fim, é só puxarem a porta que ela fica fechada.



Gala do Cante: *O Cante... Uma História de Vida*

Grupo Coral da Freguesia de Monsaraz, com os seus padrinhos Os Ceifeiros de Cuba e os Almoceves da Amieira Monsaraz, 25 de Julho de 2015

Foto de Dulce Simões

**Jorge Freitas Branco** – Agradeço a todos a participação, tive imenso prazer em poder estar aqui convosco. Obrigado.

**Maria Antónia Zacarias** – Quanto à comunicação social, não está muita mas está uma pessoa. Gostava de fazer só uma última pergunta.

**Jorge Freitas Branco** – Com certeza. Por mim podemos continuar.

**Maria Antónia Zacarias** – A questão é muito rápida. Falou-se imenso sobre o Cante, a tradição dos homens, das tabernas. Falou-se de duas gerações diferentes. Faltou falar de uma questão que, a mim, me parece pertinente: há alguma diferença entre o Cante masculino e o feminino? E qual é o futuro, neste caso?

**Jorge Freitas Branco** – Peço que proponha alguém para responder, é mais fácil.

**Maria Antónia Zacarias** – Não houve aqui uma intervenção de uma cantadeira. Há aqui alguma mulher? Alguma senhora cantadeira?

**Pedro Mestre** – Há aqui ensaiadores de mulheres.

**Maria Antónia Zacarias** – Prefiro uma mulher.

**Pedro Mestre** – É complicado, mas se houver alguma cantadeira...

**Maria Antónia Zacarias** – Não há? Não se falou aqui na opinião das mulheres relativamente ao Cante e ao seu futuro.

**Pedro Mestre** – Tenho uma opinião muito pessoal em relação ao Cante das mulheres. Sou filho de uma mulher que é cantadeira desde que me embalava no berço. Se há Cante que eu admiro, é o Cante das mulheres ou o Cante por mulheres. Para mim, não há diferença entre o Cante das mulheres e o Cante dos homens. Poderá haver, sim, diferença de repertório de Cantes de função. Teria de tentar explicar o que será para mim um Cante de função. Há repertórios para mulheres que não são para homens, essa é a diferença que eu encontro. É claro que, em termos mais técnicos, outras pessoas hão-de responder sobre timbres vocais e tonalidades que os homens cantam e que as mulheres não cantam, e por aí fora. Aí, se calhar, a Dr.<sup>a</sup> Maria José Barriga e o Professor António César poderão responder, não sei se mais alguém. Ao contrário daquilo que se diz, o Cante tanto é das mulheres como dos homens. É daqueles que o cantam. Poderá haver todas essas ideias ligadas ao Cante dos homens porque, em tempos, o Cante significava uma outra coisa e as mulheres viviam num regime diferente. Considero que não há diferença entre o Cante das mulheres e o dos homens, porque é o mesmo Cante, só que as vozes das mulheres são de uma forma e as dos homens são de outra. Quem quiser concluir...

**David Pereira** – Também ensaio grupos femininos e tenho uma senhora, em As Camponesas, que diz que, quando começou a cantar no grupo, o marido não autorizava, fazia-o às escondidas. Hoje em dia, não é assim, as raparigas podem cantar quando quiserem. Contudo, consigo encontrar muitas dezenas de grupos de rapazes a cantar (como é o caso dos Bafos de Baco, dos Mainantes), mas grupos de raparigas só encontro um, na Cabeça Gorda. Não sei porque é que não existem mais.

**António Caixeiro** – Se calhar não gostam de vinho!...

**Pedro Mestre** – Mas atenção. Nos últimos anos, são mais os grupos femininos que têm surgido do que os masculinos. É preciso ter isso em conta. Poderá ter a ver com a maior liberdade depois do 25 de Abril. Existem muito poucos grupos mistos e a maioria dos grupos masculinos não aceita a junção de mulheres com homens, porque dizem que o Cante é dos homens e não das mulheres. Eu discordo plenamente.

**Maria Antónia Zacarias** – Obrigada, não tenho mais questões.

O Cante: práticas, memórias e património



Mesa-redonda *O Cante: práticas, memórias e património*

Telheiro-Monsaraz, 25 de Julho de 2015

Foto de João Frutuosa



## Biografias dos autores



Fernando Oliveira Baptista  
Telheiro-Monsaraz, Julho de 2015  
Foto de Dulce Simões

### Fernando Oliveira Baptista

Professor catedrático aposentado do Instituto Superior de Agronomia – Universidade de Lisboa. Principais linhas de trabalho: políticas agrárias, critérios de gestão da propriedade florestal e socio-economia do espaço rural. Publicações mais recentes: *O destino camponês* (2013); *O café em Angola. Um panorama socioeconómico* (em colaboração) (2012); *Inquérito à habitação rural*, 3.º volume, *A habitação rural nas províncias da Estremadura, Ribatejo, Alto Alentejo e Baixo Alentejo*, de E. A. Lima Basto *et al.* (introdução e organização da edição, em colaboração) (2012); *O espaço rural. Declínio da agricultura* (2010); *Alentejo: a questão da terra* (2010).



Ema Pires  
Telheiro-Monsaraz, Julho de 2015  
Foto de Dulce Simões

## Ema Pires

Antropóloga. Professora Auxiliar no Departamento de Sociologia/Escola de Ciências Sociais da Universidade de Évora. É Doutorada em Antropologia (ISCTE-IUL, 2012), com a tese *Paraísos Desfocados: Nostalgia Empacotada e Conexões Coloniais em Malaca*. É mestre em Sociologia (Universidade de Évora, 2002) e licenciada em Antropologia (ISCSP-UTL, 1998). Entre os seus interesses de pesquisa, salientam-se os processos de apropriação social de espaços, antropologia do colonialismo, processos de patrimonialização e turistificação. Tem realizado pesquisa em contextos europeus e asiáticos. Investigadora Integrada do IHC-CEFChi\_UÉ desde Novembro de 2015. Investigadora colaboradora no Centro em Rede de Investigação em Antropologia (pólo ISCTE-IUL), no grupo de investigação: Práticas e Políticas da Cultura. Desde 2016, colabora ainda com o Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília (Brasil).



Daniel Rodrigues

## Daniel Rodrigues

Sociólogo, natural de Moura, com trabalho nas áreas da Sociologia do Património Cultural, Etnografia e Antropologia do Espaço. Mestre em Sociologia (Universidade de Évora, 2016) e licenciado em Sociologia (Universidade de Évora, 2012). Entre os seus interesses académicos, destacam-se processos de patrimonialização, práticas culturais, música e construções identitárias. É músico amador e integrante de uma banda filarmónica na sua terra natal.





Dulce Simões  
Telheiro-Monsaraz, Julho de 2015  
Foto de Susana Mareco

## Dulce Simões

Nasceu em Almada em 1957. É doutorada em Antropologia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH/NOVA) e bolsreira de Pós-Doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia. É membro do Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança e colaboradora do Instituto de História Contemporânea da FCSH-UNL, fundadora do Grupo de Estudios Sociales Aplicados da Universidad de Extremadura e da Red Ibero Americana Resistencia y Memoria (RIARM). Realiza investigação na fronteira luso-espanhola do Baixo Alentejo/Extremadura/Andaluzia sobre cooperação fronteiriça, usos políticos da memória e práticas da cultura. Participa em projectos de investigação internacionais e multidisciplinares. Publicou três livros (dois com edição em castelhano), colaborou em doze obras colectivas, publicou diversos artigos e participou em inúmeros congressos nacionais e internacionais, para além de realizar produção audiovisual e consultoria científica em documentários.



Susana Mareco  
Telheiro-Monsaraz, Julho de 2015  
Foto de João Frutuosa

## Susana Mareco

Mestre em Gestão e Estudos da Cultura, na vertente de Património e Projectos Culturais e licenciada em Sociologia pelo ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa. No âmbito da dissertação de mestrado, orientada pelo antropólogo Jorge Freitas Branco, desenvolveu estudos em torno do processo de candidatura do Cante Alentejano a Património Cultural Imaterial da Humanidade. Paralelamente, desenvolveu pesquisas de terreno em casas de fados em Lisboa. Prepara doutoramento sobre as dinâmicas culturais e artísticas do Cante no contexto da pós-patrimonialização. Áreas de interesse: Sociologia da Cultura, o Património Cultural Imaterial, Etnomusicologia.



Maria José Barriga  
Telheiro-Monsaraz, Julho de 2015  
Foto de João Frutuosa

## Maria José Barriga

Natural de Beja. Doutoranda em Ciências Musicais – Universidade Nova de Lisboa e investigadora do LAMCI (CESEM). Mestre em Etnomusicologia pela Universidade Nova de Lisboa. Licenciada em Cravo pelo Conservatório Real de Haia/Holanda (1992) sob a orientação do Professor Ton Koopman. Apresentou-se em concertos em Portugal, Espanha, Holanda, Alemanha e México. Docente de Cravo na Academia de Música de Santa Cecília em Lisboa. Directora e coordenadora pedagógica do Estúdio Mousiké – Lisboa. Publicações: *Cante ao baldão – Uma prática de desafio no Alentejo* (2003).



Maria do Rosário Pestana  
Telheiro-Monsaraz, Julho de 2015  
Foto de João Frutuosa

## Maria do Rosário Pestana

Doutorada em Etnomusicologia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. É Professora na Universidade de Aveiro e Investigadora Integrada do Instituto de Etnomusicologia: Centro de Estudos em Música e Dança. Desenvolveu investigação de arquivo e de campo em Portugal, França e na Suíça, as quais resultaram em publicações sobre: folclore e folclorização, música e emigração, comunidades musicais, música e movimentos sociais e indústrias culturais. Publicações recentes incluem a coordenação editorial dos livros *Indústrias da música e arquivos sonoros em Portugal: práticas, contextos, patrimónios* (2013); *Alentejo, Vozes e Estéticas em 1939–40. Edição crítica de Registos Sonoros de Armando Leça* (2014), *Cantar em coro em Portugal (1880-2014): protagonistas, contextos e percursos* (2014). Coordenou o projecto de investigação *A Música no Meio: o canto em coro no contexto do orfeonismo (1880-2012)*, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia e coordena actualmente o projecto *A Nossa Música, o Nosso Mundo: Associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais (1880-2018)*, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia e o Balcão2020.



Luísa Tiago de Oliveira  
Telheiro-Monsaraz, Julho de 2015  
Foto de Dulce Simões

## Luísa Tiago de Oliveira

Doutorada em História pelo ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa, em 2000. Professora no Departamento de História e Investigadora do Centro de Investigação e Estudos em Sociologia do ISCTE- Instituto Universitário de Lisboa.

Tem trabalhado sobre movimentos sociais, políticos e culturais dos séculos XIX e XX. Áreas de interesse: culturas de resistência, o activismo estudantil, o MFA e a revolução portuguesa (1974-1976). Publicações mais relevantes: “Giacometti e o *nosso povo*”. In *Canto a Vozes no Contexto Europeu: Percursos históricos e perspectivas actuais*, organizado por Salwa Castelo-Branco (no prelo); “O 25 de Abril, a marinha e uma rede clandestina”. In *Resistência e/y Memória – Perspectivas Ibero-Americanas*, editado por Paula Godinho *et al.* (2015); *Militares e Política: o 25 de Abril* (2014); “O ativismo estudantil no IST (1945-80)”, in *Visões do Técnico, no Centenário 1911-2011*, editado por Jorge Freitas Branco, (2013); “A História Oral em Portugal”, *Sociologia. Problemas e Práticas* (2010); “Schools ‘without walls’ during the portuguese revolution”, *Portuguese Journal of Social Science* (2005); *Estudantes e Povo na Revolução. O Serviço Cívico Estudantil, 1974-1977* (2004); “Michel Giacometti (1929-1990). Dilemas de um colector”. In *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*, editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco (2003).



Paulo Ferreira da Costa  
Telheiro-Monsaraz, Julho de 2015  
Foto de Dulce Simões

## Paulo Ferreira da Costa

Com formação em Antropologia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, é desde 2015 Director do Museu Nacional de Etnologia, instituição onde trabalhou entre 1993 e 2001. Na Direcção-Geral do Património Cultural, desempenhou funções de Técnico Superior para a área do Património Imaterial (2014-2015) e de Chefe da Divisão do Património Imóvel, Móvel e Imaterial (2012-2014). Foi Director do Departamento de Património Imaterial do Instituto dos Museus e da Conservação (2007-2012) e Director de Serviços de Inventário do Instituto Português de Museus (2002-2007).

Mesa redonda – *O Cante: práticas, memórias e património*

Moderação **Jorge Freitas Branco** (antropólogo).

Participantes: **Ana Paula Amendoeira** (Directora de Cultura do Alentejo), **Anabela Caeiro** (Técnica Superior da Câmara Municipal de Reguengos de Monsaraz), **António Caixeiro** (cantador), **David Pereira** (cantador e ensaiador), **Dulce Simões** (antropóloga), **Joaquina Margalha** (Vereadora da Câmara Municipal de Reguengos de Monsaraz), **José Pedro Fernandes** (cantador), **José Pereira** (cantador), **Luís Caixeiro** (cantador), **Luís Filipe Marcão** (autor de letras de modas), **Maria Antónia Zacarias** (jornalista do *Diário do Sul*), **Maria do Rosário Pestana** (etnomusicóloga), **Maria José Barriga** (etnomusicóloga), **Paulo Ferreira da Costa** (antropólogo e Director do Museu de Etnologia), **Pedro Mestre** (cantador e ensaiador), **Serafim Silva** (cantador e ensaiador) e **Susana Mareco** (socióloga).



# Resumos dos capítulos

**Fernando Oliveira Baptista**

fobaptista@isa.ulisboa.pt

*Alentejo. Terra, trabalho, património*

Nas últimas décadas, os territórios que antes eram do Alentejo do trigo repartiram-se entre uma agricultura mais intensiva e manchas aproveitadas extensivamente – muitas delas com arvoredos de sobreiro ou de azinho – onde o pastoreio alterna com incultos e outras actividades (caça, desporto, lazer, ...), que tentam corresponder a *novas* procuras urbanas. Neste percurso, acentuou-se, desde os anos sessenta, a transformação tecnológica da agricultura: o trabalho manual e a tracção animal recuaram diante dos processos químico-mecânicos, nomeadamente da motorização. Paralelamente, a luta pela terra que teve momentos de grande intensidade e concretização – a Reforma Agrária – esbateu-se. Hoje, a principal faceta da questão social do trabalho são os imigrantes, muitos sazonais, utilizados pelo capitalismo agrícola. São, no entanto, uma realidade sem visibilidade social e política. Nestas transformações, alteraram-se também as sociabilidades locais e as relações da população com o trabalho e a terra. Muitas das que antes eram as suas manifestações são agora convertidas em património. Procura-se, assim, salvaguardar as heranças do passado mas, simultaneamente, dar-lhes legitimidade para, como mercadorias, encontrarem procura por parte dos visitantes das cidades.

## **Ema Pires e Daniel Rodrigues**

epires@uevora.pt/ danielnunesrodrigues9@gmail.com

### *Montras panorâmicas: práticas culturais e usos do espaço em repertórios de Cante Alentejano*

Este texto explora relações entre usos do espaço e suas reconfigurações contemporâneas numa aldeia do Baixo Alentejo (Santo Aleixo da Restauração, Moura). Especificamente, através de investigação etnográfica e análise documental em curso, discutiremos como os repertórios de Cante Alentejano (re) produzidos localmente retratam representações quotidianas do espaço rural e/ou questionam as suas apropriações contemporâneas. Argumentamos que os repertórios musicais ilustram uma montra panorâmica de representação do espaço rural, que por vezes é cristalizado, e outras vezes é reconfigurado, numa variação que é muitas vezes situacional e decorre de variáveis como o género e o contexto sócio-espacial.

## **Dulce Simões**

mariadsimoes@gmail.com

### *A turistificação do Cante Alentejano como estratégia de “desenvolvimento sustentável”: discursos políticos e práticas da cultura*

O reconhecimento do Cante Alentejano como Património Cultural Imaterial da Humanidade veio criar um incomensurável campo de possibilidades económicas para entidades públicas e privadas ligadas ao turismo da Região do Alentejo, que exige o questionamento da mercantilização da cultura como estratégia de “desenvolvimento sustentável”. Neste texto, procuro compreender de que forma as pessoas resistem às transformações que lhes são impostas e como as adaptam, a partir de valores e práticas de sociabilidade. Por considerar que as pessoas percebem, compreendem e agem sobre os processos de patrimonialização de maneiras diferenciadas, em função das posições sociais que ocupam no lugar de pertença, das características desse lugar, e da posição que este ocupa a nível regional, nacional e transnacional. Esta análise resulta de uma etnografia intensiva e de revisitação da raia do Baixo Alentejo, que entrelaça fontes impressas, fontes Internet, registos audiovisuais e bibliografia,



com experiências do terreno e narrativas de pessoas que participam na construção de uma herança cultural significativa.

**Susana Mareco**

susana.mareco@gmail.com

*A Nova Geração do Cante e as Manifestações sobre o Cante Alentejano*

A expectativa gerada face ao resultado da candidatura do Cante Alentejano a Património Cultural Imaterial da Humanidade e a sua classificação, em 2014, foram o motor de resgate desta prática socialmente estigmatizada. O recente paradigma patrimonial motivou a criação de um movimento de recuperação geracional do Cante, com a mobilização massiva de jovens na formação de novos grupos corais. Por outro lado, a mediatização gerada em torno da candidatura renovou os interesses das camadas artísticas e dos mercados da música sobre o cancionero e a musicalidade tradicionalmente alentejana.

Posto em prática, o Plano de Salvaguarda elaborado para esta candidatura ficará à sombra do impacto social, cultural e musical que se gerou nos últimos anos e que revigorou não só a prática do Cante como potencializou a música tradicional alentejana no seu todo.

**Maria José Barriga**

mariajbarriga@gmail.com

*Cante ao Baldão: uma prática de desafio no Alentejo entre 1980 e a actualidade*

Um processo de revitalização/“(re)folclorização” iniciado por meados de 1980 veio estimular a “construção” de identidades culturais locais no Alentejo. O Cante ao Baldão foi uma das práticas musicais “repentistas” que se tornou elemento de reconstrução de duas identidades culturais locais, *campaniços* e *serrenhos*, localizadas num espaço geográfico entre os concelhos de Castro Verde, Odemira, Ourique e Almodôvar. Tratou-se não propriamente de “fazer reviver” produtos do passado, de *serrenhos* ou *campaniços*, mas antes de realizar experiências estéticas nas quais os indivíduos se construam a si próprios no momento.

Com a inscrição do género Cante Alentejano na Lista do Património Imaterial da Humanidade da Unesco, em 2014, surge uma nova situação para as outras práticas musicais no Alentejo, como é o caso dos géneros “repentistas”. No caso do Cante ao Baldão, este assiste a um novo momento: surge em espectáculos onde se mesclam práticas, géneros e músicos com experiências e formações muito diversificadas. Ética e estética, afecto e tradição constituem noções complexas à procura de reflexões.

### **Maria do Rosário Pestana**

rosariopestana@ua.pt

*Alentejo, visibilidade e ocultação:  
scriptualização e institucionalização de práticas musicais rurais*

Este estudo aborda o processo de documentação de música de matriz rural no Alentejo, entre 1893 (data da edição do primeiro fascículo do *Cancioneiro de Músicas Populares*) e 1937 (ano da publicação em língua portuguesa de um estudo de Rodney Gallop). Nesse processo, complexas práticas musicais, poéticas e coreográficas foram *traduzidas* em textos e reduzidas a conjuntos abstractos de peças desincorporados do contexto performativo, dos valores e sentidos que os enformavam e, inclusive, dos *músicos* que lhes davam voz e som. Tratou-se, na verdade, de um exercício de dominação e de exclusão que no caso em estudo conduziu à negação da *performance* e ao anonimato dos detentores da tradição, em favor do lugar de origem, do produto musical e do autor do registo. Colecções de harmonizações e transcrições de música de matriz rural foram publicadas com a finalidade de documentar, mas também de providenciar repertório musical para os palcos urbanos, agindo na legitimação da cultura dominante e das suas hierarquias.

## **Luísa Tiago de Oliveira**

luisa.tiago@iscte-iul.pt

### *O Alentejo de Michel Giacometti*

Sendo um referente essencial para a Etnomusicologia em Portugal, Michel Giacometti (Ajaccio-Córsega, 1929 – Faro, 1990) constitui uma figura ímpar das recolhas e difusão da cultura portuguesa.

Ao longo do seu percurso em Portugal, Michel Giacometti teve uma acção multifacetada e procurou salvaguardar materiais. Estas preocupações traduzem-se por uma vertente editorial mas também pela vontade de criar um Arquivo Sonoro e um Centro de Documentação Operário-Camponesa – Museu do Trabalho. Outros momentos e resultados da sua obra poderão ainda ser revelados, como aconteceu vinte anos após a sua morte. Mas é no campo musical que Giacometti constitui um referente essencial, sendo que o trabalho do etnógrafo corso marcou e marca ainda a recriação artística de música tradicional em Portugal.

Neste texto, parte-se das várias etapas do percurso de Michel Giacometti e dos resultados já conhecidos do seu trabalho, para se averiguar qual o lugar do Alentejo no seu itinerário e acção.

## **Paulo Ferreira da Costa**

paulocosta@dgpc.pt

### *Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial: Produção de Conhecimento e Medidas de Salvaguarda*

O texto versa sobre o sistema de protecção legal dos bens culturais imateriais estabelecido pelo Estado Português, em resultado da regulamentação da *Lei de Bases do Património Cultural* e em harmonia com o tratado internacional que vincula a acção nacional nesta área do património: a *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial* (UNESCO 2003). Após enquadramento sobre o contexto em que foi elaborado aquele sistema, procedeu-se à caracterização dos princípios e metodologias inerentes ao *Inventário*

*Nacional do Património Cultural Imaterial*, assim como à identificação dos principais constrangimentos à protecção legal do Património Cultural Imaterial em Portugal na actualidade.