

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 Imaterial¹, 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”.² 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 passado³, 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 imaginárias⁴, na actualização da dicotomia tradição/modernidade⁵ e na legitimação da cultura dominante e das suas hierarquias.

Nesse contexto, a unidade administrativa Alentejo⁶ (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 Nogueira⁷. 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.⁸ 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 1949⁹ e pelo etnólogo José Redinha, em 1950¹⁰. 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.¹¹ 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 poéticos¹² em cidades e vilas¹³. Nas transcrições musicais, registaram a alternância de linhas melódicas simples com linhas melódicas em movimento paralelo, sobrepostas frequentemente à distância de intervalos de terças, 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”.¹⁴

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 local¹⁵, 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”¹⁶, 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”¹⁷. 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”¹⁸. 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.”¹⁹ 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.”²⁰

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.”²¹

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.”²²

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.”²³

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

²² *Ibidem*, xii.

²³ *Ibidem*, x.

simples, originalidade e doçura; por vezes carácter litúrgico”²⁴.

No texto de 1908, Arroio sustentou que viveu “muito tempo”²⁵ 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.”²⁶

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.”²⁷

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”²⁸.

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 Tomás²⁹. 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.³⁰ Nestes cancioneiros, Fernandes Tomás abandonou a harmonização a favor da transcrição musical.

*Cantares do Povo Português: Estudo Crítico, Recolha e Comentários*³¹ 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)³², 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.³³ Gallop retomou a questão aberta por Arroio relativa às áreas geográfico-musicais portuguesas, considerando não ser possível classificar as melodias populares por regiões.³⁴ 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.”³⁵

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

33 Castelo-Branco 2010.

34 Gallop 1937, 26.

35 *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*³⁶ 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 Clifford³⁷, 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.³⁸ 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.³⁹

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.⁴⁰ 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*⁴¹ das elites ao “ser português” e para a massificação de uma nova ordem institucional e social em torno do orfeonismo⁴² 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 musical⁴³ e condicionando a própria selecção de sons a serem registados, condicionamento patente, por exemplo, na desvalorização da repetição/renovação da melodia⁴⁴ 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.