

O CANTO QUE VIROU PATRIMÓNIO: DA “BELEZA DO MORTO” AOS FUTUROS POSSÍVEIS

por

Dulce Simões¹

Resumo: A “cultura popular”, invocada como uma fórmula mágica cujo efeito seria suficiente para garantir a existência de uma realidade (Revel 1989), surge-nos numa versão autorizada e atualizada de Património Cultural Imaterial. Neste texto interrogo os processos de patrimonialização como reproduções das modalidades de holismo aplicadas a coletivos que ocupam hoje o lugar do “povo” dos folcloristas do passado, a partir de uma etnografia localizada na raia do Baixo Alentejo, complementada por fontes bibliográficas e documentais. Trata-se de uma primeira abordagem a questões relacionadas com a (re)produção de imaginários simbólicos do cante alentejano, realizada no âmbito de dois projetos de investigação².

Palavras-chave: Património cultural imaterial; Relações de poder; Cante alentejano.

Abstract: “Popular culture”, has been invoked as a magic formula whose effect would be sufficient to guarantee the existence of reality (Revel 1989), and it is presented to us in an authoritative and up-to-date version of Intangible Cultural Heritage. In this text I discuss the patrimonialization processes as reproductions of modalities of holism applied to the collective that today occupy the place of what the folklorists of the past understood as the “people”, from an ethnographic study conducted in the border of Baixo Alentejo, complemented by bibliographic and documentary sources. This is a first approach to issues related to the (re) production of the symbolic imaginary of Cante Alentejano, carried out within two research projects.

Keywords: Intangible cultural heritage; Power relationships; Cante alentejano.

¹ Doutorada em Antropologia pela NOVA FCSH é investigadora no INET-md, bolsista pós-doc. da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, membro da Red(e) Ibero-Americana Resistência e (y) Memoria (RIARM), colaboradora do Instituto de História Contemporânea (NOVA/FCSH) e do Grupo de Estudos Sociales Aplicados da Universidad de Extremadura.

² Projecto pós-doc. “A cultura expressiva na fronteira luso-espanhola: continuidade histórica e processos de transformação socioculturais, agentes e repertórios na construção de identidades” (SFRH/BPD/89108/2012), financiado por fundos nacionais do MCTES, em articulação com o projecto de investigação “A nossa música, o nosso mundo: Associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais (1880-2018)” (PTDC/ CPC-MMU/5720/2014), em curso na Universidade de Aveiro, coordenado pela IP Maria do Rosário Pestana, financiado com fundos FCT/ Compete2020.

A “CULTURA POPULAR” E A SALVAGUARDA DO PATRIMÓNIO IMATERIAL

*O Cante Alentejano é um género de canto polifónico tradicional em duas partes, não acompanhado por instrumentos. [...] A documentação existente, que remonta a mais de 100 anos, atesta a estabilidade das suas características melódicas. [...] O Cante é praticado principalmente por grupos corais [...] Esses grupos desempenham um papel central na transmissão desta prática expressiva às novas gerações, bem como na sua divulgação em toda a região, no país e no estrangeiro*³.

A inscrição do Cante Alentejano na Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade da UNESCO, em Novembro de 2014, como “género de canto polifónico tradicional em duas partes, não acompanhado por instrumentos, (...) praticado principalmente por grupos corais”, estabelece a continuidade de uma prática musical “objetificada”⁴ a partir da década de 1930, como emblema identitário da região do Alentejo⁵. Jacques Revel recorda-nos que a cultura das elites moldou a “cultura popular” que melhor se ajustava ao contexto político de cada época, com o propósito de não a negar, mas de “mostrar as relações estratégicas entre os atores sociais que agem por detrás da constituição das identidades culturais”⁶. A construção da “cultura popular” intersejou diversos processos de definição social de uma categoria simultaneamente “analítica, ideológica, política, simbólica e social, na aceção mais vasta da palavra”⁷, que hoje surge numa versão atualizada

³ “Dossier UNESCO do Cante Alentejano”, *A Tradição*, Nova Série (2015): 17. Acedido a 10 de setembro, 2018: <http://www.cm-serpa.pt/casadocante/pdf/A_TRADICAO_0.pdf>.

⁴ O conceito de “objetificação 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 descontextualização e recontextualização os “espécimes” identificados como tradicionais, pelos especialistas eruditos da cultura, deixam de significar representações da vida social e cultural de grupos ou comunidades, para serem exibidos como emblemas identitários subjetivos e objectos patrimoniais. Richard Handler, *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec* (Madison: The Wisconsin University Press, 1988), p. 77.

⁵ Contribuíram para a fixação deste modelo performativo os estudos de: Rodney Gallop, *Cantares do Povo Português: estudo crítico, recolha e comentário* (Lisboa: Instituto de Alta Cultura, 1960); Armando Leça, *Da Música Popular do Baixo Alentejo* (Beja, s.e., 1940); Manuel Joaquim Delgado, *Subsídio para o Cancioneiro Popular do Baixo Alentejo* (Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1.ª edição, 1955); António Marvão, *O Cancioneiro Alentejano: Corais majestosos, coreográficos e religiosos do Baixo Alentejo* (Braga: Editorial Franciscana, 1955), entre outros.

⁶ Jacques Revel, *A Invenção da Sociedade* (Lisboa: Difel, 1989), p. 47.

⁷ Augusto Santos Silva, *Tempos cruzados: Um estudo interpretativo da Cultura* (Porto: Edições Afrontamento, 1994), p. 111.

e autorizada de “patrimônio cultural imaterial”⁸. Narrada no plural, como “culturas populares”, o conceito deslocou-se do sentido folclórico e nacionalista para se converter em sinónimo de diversidade cultural da humanidade. Como afirmou João Leal, o conceito instituído pela UNESCO parece reproduzir, “sob novas formas e procedimentos, as modalidades de holismo aplicadas a coletivos indeterminados, que ocupam hoje o lugar do ‘povo’ dos românticos e folcloristas do passado”⁹. Segundo este autor trata-se de um conceito de “design culturalista”¹⁰ que envolveu processos de democratização e institucionalização do conceito antropológico de cultura, a “partir de cima”, na propagação de usos políticos que decorrem das tendências neoliberais para a “mercadorização de tudo”¹¹. Na linha da Paula Godinho, será que a salvaguarda do patrimônio cultural assegura um gigantesco potencial de sobrevivência após a destruição de modos de vida por parte de governos neoliberais, “empenhados numa cruzada ideológica pejada de inevitabilidades, conjugada com uma economia política favorável às classes dominantes”?¹².

Sabemos que as políticas patrimoniais são definidas à escala mundial e que a sua gestão envolve um conjunto complexo de organismos que interagem a nível supranacional, nacional e local. Sabemos que o valor patrimonial de uma prática cultural deve ser atribuído aos seus detentores, designados no vocabulário da UNESCO por “portadores da tradição”, mas “o estatuto patrimonial é sempre outorgado pelas instituições governamentais que mantêm a prerrogativa de gerir as intervenções de salvaguarda a nível internacional”¹³. A relação entre os bens patrimoniais e os seus detentores parece configurar uma estratégia de governação neoliberal, em que a retórica do empoderamento serve apenas de cortina verbal a propósitos de subordinação, quando o regime patrimonial transforma práticas culturais em “objetos sobre os quais os governos passam a atuar”¹⁴. Segundo Alonso González, a “máquina patrimonial” não constitui apenas um novo sistema de governança, como também submete de forma real e objectiva os “sujeitos patrimonializados” a novas

⁸ Ver Barbara Kirshenblatt-Gimblett, “Theorizing Heritage”, *Ethnomusicology*, 39 (1995), pp. 367-380); Françoise Choay, *A alegoria do patrimônio* (São Paulo: Editora Unesp, 2001); Chiara Bortolloto, “A salvaguarda do patrimônio cultural imaterial na implementação da Convenção da UNESCO de 2003”, *Memória em Rede*, 3, n.º 4 (2011), pp. 1-13.

⁹ João Leal, “Agitar antes de usar: a antropologia e o patrimônio cultural imaterial”, *Memória em Rede*, 5, n.º 9 (2013), p. 12.

¹⁰ João Leal, “Agitar antes de usar: a antropologia e o patrimônio cultural imaterial” (2013), p. 6.

¹¹ David Harvey, *Breve historia del Neoliberalismo* (Madrid, Ediciones Akal, 2007), p. 181.

¹² Paula Godinho, “Uso da memória e práticas do patrimônio. Alguns trilhos e muitas perplexidades”. In *Usos da Memória e Práticas do Patrimônio* (Lisboa: Edições Colibri, 2012), p. 15.

¹³ Chiara Bortolloto, “A salvaguarda do patrimônio cultural imaterial na implementação da Convenção da UNESCO de 2003”, *Memória em Rede*, 3, n.º 4 (2011), p. 14.

¹⁴ Leal, “Agitar antes de usar: a antropologia e o patrimônio cultural imaterial”, p. 7.

formas de produção abstratas, que permitem a apropriação de benefícios por parte de agentes conhecedores das indústrias culturais¹⁵. As representações culturais e a “tradição”, reinventadas como produtos para atrair o turismo cultural, conduzem à padronização de modelos emblemáticos, (re)produzidos em vários tempos e lugares e exibidos esvaziados de significado. As diferenças temporais entre o passado e o presente são aniquiladas graças aos simulacros desta “atualização”, que segundo Henri-Pierre Jeudy é uma maneira de tornar presente o que aparentemente deixou de o ser, subtraindo-o da temporalidade atribuída ao passado, que se torna a-histórico, ao mesmo tempo que se confere às representações culturais um “poder de contemporaneidade”¹⁶. Neste sentido, o cante alentejano funde-se na consagração patrimonial após a destruição dos modos de vida que o sustinham, protegê-lo contra indesejáveis e desacostumadas modificações é uma maneira de o salvar, e “com os patrimónios da humanidade nada se perde”¹⁷. Desde uma perspetiva histórica sugiro que o controle sobre as formas de representação culturais já não está orientado para as meta-narrativas universais (nação ou humanidade), mas para a consolidação da “máquina matrimonial” como dispositivo de governança direcionado para a produção e captura de imaginários simbólicos futuros.

OS PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO DE IMAGINÁRIOS MUSICAIS E O PODER DO FOLCLORE

[...] Não havia fainas agrícolas em que não se ouvisse cantar, e os tempos de lazer eram invariavelmente ocupados a cantar e a bailar. A polifonia tradicional do canto alentejano só tinha uma regra fixa: no alto [terceira superior à melodia] só cantava uma voz, fosse masculina ou feminina. De resto, imperava a liberdade e conveniência do momento: tanto cantavam as mulheres só, como os homens, como todos em conjunto.[...]”¹⁸.

Até à década de 1930 não existiam grupos corais formais na região do Alentejo e o baile tinha uma forte expressão¹⁹. As cantigas eram entoadas por homens e

¹⁵ Pablo Alonso González, *El antipatrimonio: fetichismo y dominación en Maragatería* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017), p. 289.

¹⁶ Henry-Pierre Jeudy, *La machinerie patrimoniale* (Paris, Circé, 2008), p. 75.

¹⁷ Jeudy, *La machinerie patrimoniale*, p. 103.

¹⁸ José Alberto Sardinha, *A Viola Campaniça: O Outro Alentejo* (Sons da Tradição, vol. 1, Livro-DVD Tradisom, 2001), p. 29.

¹⁹ Paulo Lima. *Ao Romper da Bela Aurora: antologia poética de tipo tradicional e popular de Cuba* (Câmara Municipal de Cuba, 2013).

mulheres nos trabalhos agrícolas, nas tabernas, nos serões familiares e nas festas, como elemento de sociabilidade e de resistência quotidiana aos poderes políticos e eclesiásticos. A primeira referência documental ao “Canto às Vozes” surgiu no contexto em que o povo se constituiu “objeto da ciência”²⁰, num livro de contos de Francisco Manuel de Melo Breyner (1837-1903), Conde de Ficalho, em que o canto estava ligado à dança, “por pares que ficavam horas no baile, andando à roda n’um passo vagaroso, cantando em coro as modas lentas, entoadas em terceiras, prolongadas em sonoridades singulares e doces”²¹. A permanente disponibilidade para cantar e dançar por parte das classes subalternizadas, mesmo nas condições mais difíceis da sua existência, causava perplexidade nas autoridades, que viam na repressão a única solução para os desejados caminhos do progresso. Numa sociedade civilizada que proclamava as virtudes da austeridade e do rigor, “o excesso e o frenesim das festas populares exigiam leis, regulamentos e o controlo das autoridades”²². Como afirmou Michel de Certeau a “cultura popular” teve de ser censurada para passar a ser estudada e tornar-se objeto de interesse nacional, “pelo seu perigo ter sido eliminado”²³. Coube aos etnógrafos e eruditos locais a seleção, categorização e recontextualização de práticas culturais que reforçassem a identidade nacional, numa versão autorizada e intemporal do “povo, enquanto essência da nação”²⁴. O interesse por um “povo” a que se cortou a palavra para melhor o “domesticar”, justifica que as conotações encontradas em revistas folclóricas (de “ingénuo”, “espontâneo” e “autêntico”) obliterassem as revoltas camponesas e as estratégias de resistência²⁵.

Os primeiros estudos sobre a música de matriz rural foram produzidos fora da academia, segundo uma “conceção elitista da cultura”²⁶, em coletâneas musicais

²⁰ Michel de Certeau e Dominique Julia, “A beleza do morto: o conceito de ‘cultura popular’”, in *A Invenção da Sociedade* (Lisboa: Difel, 1989), p. 55.

²¹ Lia Marchi, Celina da Piedade e Domingos Morais, *Caderno de Danças do Alentejo* (Pêdechumbo, vol. 1, 2010). Acedido a 10 de setembro, 2018: <http://memoriamedia.net/dancas-alentejo-musicas/CDA_portugues.pdf>.

²² Jorge Crespo, *A História do Corpo* (Lisboa: Difel, 1990), p. 356.

²³ Michel de Certeau e Dominique Julia, “A beleza do morto: o conceito de ‘cultura popular’”, in *A Invenção da Sociedade*, p. 49.

²⁴ João Leal, *Etnografias Portuguesas (1870-1970). Cultura Popular e Identidade Nacional* (Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000), p. 18.

²⁵ Ver Eric Hobsbawm, *Rebeldes Primitivos; Estudo de Formas Arcaicas de Movimentos Sociais, Séculos XIX e XX* (Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978); E. P. Thompson, *Tradicón, Revuelta y Conciencia de Clase* (Barcelona, Editorial Crítica, 1979); James C. Scott, *Los Dominados y el Arte de la Resistencia* (México: Editorial Txalaparta, 2003) e José Pacheco Pereira, *Conflitos Sociais nos Campos do Sul de Portugal* (Mem Martins: Europa-América, 1983).

²⁶ Michel de Certeau e Dominique Julia, “A beleza do morto: o conceito de ‘cultura popular’”, p. 53.

destinadas a públicos eruditos e urbanos²⁷. Na revista *A Tradição*, de Serpa (1899-1904)²⁸ encontramos sessenta canções traduzidas em textos e partituras, descontextualizadas do valor de uso e dos significados associados, “propagadas pelas elites como paradigmas da modernidade”²⁹. A codificação em partituras, que reduziram canções populares a um conjunto de códigos legíveis apenas por especialistas, “representou um exercício de dominação e exclusão que 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 salientou Maria do Rosário Pestana³⁰. A associação da música de matriz rural ao campesinato foi gradualmente substituída pelo folclore,³¹ como instrumento central dos movimentos nacionalistas, “que assegurou a assimilação de um museu que passou a ser tranquilizador”³². O processo de “folclorização” envolveu o saber autorizado de eruditos, com influência social, política e económica a nível local, regional e nacional, que intervieram na seleção de cancioneiros e adaptação de repertórios, na organização de ranchos folclóricos e promoção de espetáculos³³. O primeiro espetáculo de cantares alentejanos foi organizado pelo Grémio Alentejano³⁴ a 22 de

²⁷ Destacam-se as obras de Adelino António Neves e Melo (1846-1912), *Músicas e Canções Populares Coligidas da Tradição* (1872), e de César das Neves (1841-1920) e Gualdino Campos (1847-1919), *Cancioneiro de Músicas Populares* (1893, 1895 e 1898), inicialmente publicado em fascículos quinzenais. Susana Sardo, “Músicas Populares e diferenças regionais”, in *Portugal: Percursos de Interculturalidade: raízes e estruturas* (Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural, 2008), p. 418.

²⁸ *A Tradição* (1899-1904). Acedido a 10 de setembro, 2018: <<http://www.archive.org/stream/radio12lisbuoft#page/n7/mode/2up>>.

²⁹ Maria do Rosário Pestana, “Alentejo, visibilidade e ocultação: scriptualização e institucionalização de práticas musicais rurais”, in *Cantar no Alentejo. A Terra, o Passado e o Presente* (Estremoz Editora, 2017), p. 147.

³⁰ Maria do Rosário Pestana, “Alentejo, visibilidade e ocultação: scriptualização e institucionalização de práticas musicais rurais”, p. 135.

³¹ Alejandro Guinot y Sierra diz-nos que o termo *Folklore* (saber do povo) foi introduzido em 1846 pelo folclorista britânico Williams Thoms, membro fundador da *Folklore Society* (1878), associação destinada à conservação e publicação de tradições populares, baladas, provérbios, frases, superstições e costumes antigos, acrescentando que, “como título de una asociación inglesa se puede aceptar; como designación científica es imperfecta, porque no expresa sino un lado de tan complicados problemas, lo que se refiere al saber del pueblo”. *História del Folklore. Orígenes en todos los Países hasta 1890. Desarrollo en España hasta 1921* (Sevilla: Hijos de Guillermo Alvarez Impresores, 1922), p. 44.

³² Michel de Certeau e Dominique Julia, “A beleza do morto: o conceito de ‘cultura popular’”, p. 56.

³³ Salwa Castelo-Branco, “A Folclorização”, in *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX* (Lisboa: Círculo de Leitores, vol. 2, 2010), pp. 508-512.

³⁴ Segundo Maria do Rosário Pestana, “o Grémio Alentejano teve um papel relevante na inscrição da ‘província’ nas políticas tendencialmente centralistas do Estado português e na construção de um imaginário dos usos e costumes do ‘ser português’”. *Alentejo: vozes e estéticas em 1939/1940. Edição crítica dos registos sonoros realizados por Armando Leça* (Livro-DVD Tradisom, 2014), p. 23. Sobre a história do Grémio Alentejano / Casa do Alentejo ver Rui Rosado Vieira, *O Associativismo Alentejano na Cidade de Lisboa no séc. XX* (Lisboa: Edições Colibri, 2005).

Março de 1937 no Teatro São Luís, em Lisboa, para as elites da capital, e contou com a presença de António Carneiro Pacheco, Ministro da Educação Nacional do II Governo do Estado Novo (1936-1968). No Sarau participaram os “ranchos de cantadores” 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). Segundo o jornal *Diário do Alentejo* foi “uma noite memorável, que constituiu uma apoteose ao Alentejo e deverá ter tido a vantagem de o tornar mais conhecido. [...] Aqueles que o julgavam uma província ‘bárbara’, ficaram agora sabendo que a arte lhe não é indiferente”³⁵.

A etnografia do regime ditatorial prolongou as linhas centrais da etnografia da I República, usando a “cultura popular como essência da nacionalidade, e a propaganda como meio eficaz à difusão da retórica nacionalista dominante”³⁶. Durante o Estado Novo (1933-1974) “a ofensiva moralizadora da Igreja e do Estado” conduziu a um vasto processo de disciplinação e doutrinação pelo “folclore”, como instrumento funcional de coação ideológica e “domesticação” do camponês, detentor das marcas singulares da identidade nacional³⁷. Projecto político que envolveu um conjunto de actores sociais, instituições e organismos corporativos indispensáveis à difusão do ideário do regime³⁸. A “cultura popular” devia ser comemorada através de festivais de folclore, concursos de cantares alentejanos e espetáculos direcionados “para o embelezamento de um país visto como uma realidade de natureza cénica”³⁹. Segundo Vera Alves tratou-se de um quadro comum às práticas e aos discursos etnográficos associados aos movimentos nacionalistas, “que as iniciativas do SPN/SNI reproduziram plenamente”⁴⁰. A partir da década de 1940 estabeleceu-se

³⁵ *Diário do Alentejo*, de 25 de Março de 1937, p. 1.

³⁶ João Leal, *Etnografias Portuguesas (1870-1970). Cultura Popular e Identidade Nacional*, p. 58.

³⁷ Ver os estudos de: Jorge Ramos do Ó, *Os Anos de Ferro: O Dispositivo Cultural durante a “Política do Espírito” (1933-1949)* (Lisboa: Editorial Estampa, 1999); Jorge Freitas Branco, “Autoritarismo Político e Folclorização em Portugal: O Mensário das Casas do Povo (1946-1971)”, in *Actas del VIII Congreso de Antropología*, pp. 29-45 (Santiago de Compostela: Asociación Galega de Antropoloxia, 1999); Daniel Seixas de Melo, *Salazarismo e Cultura Popular (1933-58)* (Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2001); Vera Alves, *Arte Popular e Nação no Estado Novo. A Política Folclorista do Secretariado de Propaganda Nacional* (Lisboa: ICS, 2013).

³⁸ Destaco aqui o papel das Casas do Povo, criadas em 1933, do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) criado em 1933, seguido do Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI) a partir de 1945, da Junta Central das Casas do Povo (1945-1974), da FNAT – Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (1935-1974) e do seu Gabinete de Etnografia criado em 1946, assim como os programas da Emissora Nacional organizados pela FNAT e SNI “Alegria no Trabalho” e “Serão para Trabalhadores” (1941-1974), e as publicações *Mensários das Casas do Povo* (1946-1971).

³⁹ Leal, *Etnografias Portuguesas (1870-1970)...*, p. 58.

⁴⁰ Vera Marques Alves, “A poesia dos simples: arte popular e nação no Estado Novo”, *Etnográfica*, 1 (2007): p. 71.

uma relação de dominação com os ranchos folclóricos através das Casas do Povo, na seleção de repertórios e trajés, e no controlo dos seus elementos por parte de delegados da FNAT, que moldaram os grupos corais alentejanos à forma que hoje conhecemos. Um conjunto de traços associados ao canto como prática coletiva desapareceram, nomeadamente os grupos mistos, o acompanhamento com instrumentos musicais (viola campaniça, harmónio e pandeiro) e o baile⁴¹. Fixou-se o esquema cantiga/moda/cantiga/moda, para impedir que estas tivessem um tempo ilimitado e pudessem cantar a solo quantos cantadores o desejassem fazer, introduzindo livremente novas estrofes. Os folcloristas autorizados suprimiram o canto espontâneo, “passível de promover contestação”⁴², e obliteraram a sua dimensão política como expressão raramente ausente do terreiro das lutas camponesas, que “simbolizou por muito tempo – pelo menos no espírito da gente rural do Sul do Tejo – a solidariedade dos pobres na luta pelos seus direitos elementares”⁴³. Os cantadores mais idosos ainda recordam a proibição da igreja aos cantos natalícios, que os trabalhadores rurais dedicavam ao nascimento do Menino, e a repressão dos agentes da Guarda Nacional Republicana por cantarem nas ruas⁴⁴.

Após a Revolução de Abril de 1974 o cante saiu à rua, foi resignificado, e os grupos corais alargaram os espaços de atuação a comícios e manifestações dos trabalhadores. Formaram-se novos agrupamentos no Alentejo, associados a Unidades Colectivas de Produção, nas comunidades alentejanas da diáspora, e surgiu o primeiro grupo coral feminino⁴⁵. Ao ocuparem as terras e organizarem-se em unidades colectivas de produção homens e mulheres envolveram-se pela primeira

⁴¹ Aspetos ainda presentes no primeiro levantamento “músico-popular” feito em Portugal através do registo de som, que o folclorista Armando Leça realizou em 1939 e 1940, por encomenda da Comissão Executiva dos Centenários, nomeada pelo Estado Novo para comemorar o oitavo centenário da Nacionalidade (1140) e o terceiro da Restauração (1640), junto de agrupamentos de Aldeia Nova de São Bento, Aljustrel, Campo Maior, Castro Verde, Évora, Mértola, Moura, Serpa, Vidigueira e Vila Verde de Ficalho. Maria do Rosário Pestana, *Alentejo: vozes e estéticas em 1939/1940. Edição crítica dos registos sonoros realizados por Armando Leça* (Livro-DVD Tradisom, 2014).

⁴² Sónia Moreira Cabeça e José Rodrigues dos Santos, “As mulheres no Cante Alentejano”, in *Proceedings of the International Conference in Oral Tradition* (Ourense: Concello de Ourense, 2010), p. 33.

⁴³ Michel Giacometti cit. em Luísa Tiago de Oliveira, “O Alentejo de Michel Giacometti”, in *Cantar no Alentejo. A Terra, o Passado e o Presente* (Estremoz Editora, 2017), p. 174.

⁴⁴ No Arquivo Histórico Municipal de Barrancos (Baixo Alentejo) encontramos, entre 1934 e 1942, vinte seis “Autos de Transgressão” à infração ao Art.º 14.º do Edital do Governo Civil de Beja, de 14 de Fevereiro de 1932, que proibia os homens de cantarem na rua, e os obrigava ao pagamento de 50\$00 de multa.

⁴⁵ O primeiro grupo coral feminino “Flores de Primavera” de Ervidel (Baixo Alentejo) foi formado em 1979, mas só nos finais do século XX os grupos corais femininos se impuseram no panorama das práticas musicais. Sónia Moreira Cabeça e José Rodrigues dos Santos, “As mulheres no Cante Alentejano”.

vez na vida social e política das suas vilas e aldeias, e criaram novas cantigas que correspondiam ao sentimento de esperança que cimentava a Reforma Agrária e a Revolução:

[...]
*As nossas Forças Armadas
Ao lado têm seu povo
Temos que estar bem unidos
Para fazer Portugal novo.*

*Para fazer Portugal novo
Amigos e camaradas
Ao lado têm seu povo
As nossas Forças Armadas*⁴⁶.

A partir da década de 1980, com a destruição da Reforma Agrária e a implementação das políticas agrícolas neoliberais impostas pela Comunidade Europeia, abandonaram-se as cantigas de intervenção social. No Alentejo e na diáspora os grupos corais cantavam a terra, recuperavam a “tradição” e os modelos de “autenticidade” fixados em cancioneiros ditos tradicionais. Os repertórios cristalizaram-se a favor da revitalização da performance, por meio de trajes que remontam a “uma espécie de universo mítico de enunciação”⁴⁷. Assistiu-se a um processo de “refolclorização” desenvolvido pelas autarquias e outras instituições de âmbito local e nacional, mediado por estudiosos e promotores locais⁴⁸. A refolclorização trespassou as fronteiras da ruralidade e transformou-se num fenómeno urbano, com o número de grupos a aumentarem, e as mulheres a participarem ativamente animadas de um forte sentido lúdico⁴⁹. Criaram-se novas modalidades de espetáculos – os Encontros

⁴⁶ “As nossas forças Armadas”, repertório do Grupo Coral Os Ganhões de Castro Verde, Baixo Alentejo, *Cancioneiro Cante Alentejano* (Câmara Municipal de Serpa, 2013), p. 42.

⁴⁷ Susana Sardo, “Músicas Populares e diferenças regionais”, in *Portugal: Percursos de Interculturalidade: raízes e estruturas*, p. 459.

⁴⁸ Jorge Freitas Branco, “Lugares para o povo: Uma periodização da cultura popular em Portugal”, *Revista Lusitana*, 13-14 (1995), pp. 169-170.

⁴⁹ Ver Sónia Moreira Cabeça e José Rodrigues dos Santos, “As mulheres no Cante Alentejano”, in *Proceedings of the International Conference in Oral Tradition* (Ourense: Concello de Ourense, 2010).

de Grupos Corais – organizados pelos grupos nas suas localidades com o apoio das autarquias⁵⁰, que substituíram os antigos concursos de Cantares Alentejanos⁵¹.

A “MÁQUINA PATRIMONIAL” E A PATRIMONIALIZAÇÃO DO CANTE

*[...] A inscrição do Cante na lista representativa aumentará a autoestima e o orgulho de portadores da tradição individuais, dos grupos corais e das comunidades envolvidas neste modo de expressão. [...] De facto, o cante está integrado nos programas de desenvolvimento sustentado de alguns dos municípios do Alentejo, especialmente em setores como o turismo e as indústrias da cultura e do património. [...]*⁵².

Na viragem para o séc. XXI a revitalização do cante alentejano deveu-se ao movimento associativo, com particular destaque para a Associação de Cante Alentejano – A MODA⁵³, que congregou parte dos grupos corais em atividade no Alentejo e na diáspora com o objetivo de salvaguardar a prática do cante como património cultural e identitário do Alentejo, e impulsionar a sua candidatura à UNESCO⁵⁴. A candidatura à Lista Representativa do Património Cultural Imaterial

⁵⁰ Este processo de “refolclorização” foi interpretado por Jorge Freitas Branco como um fenómeno desenvolvido pelas autarquias e outras instituições de âmbito local ou nacional, mediado por estudiosos e promotores locais. Jorge Freitas Branco, “Lugares para o povo: Uma periodização da cultura popular em Portugal”, *Revista Lusitana*, 13-14 (1995), pp. 169-170.

⁵¹ O Concurso de Cantares Alentejanos de Beja iniciaram-se em 1948 com o apoio do SNI. Na década de 1970 eram organizados pela Comissão Municipal de Turismo, na véspera de São João. O concurso estava aberto apenas aos grupos do distrito de Beja, possuidores de pelo menos quinze elementos. Segundo o regulamento a comissão organizadora podia recusar a inscrição de grupos que não estivessem devidamente organizados, e obrigava-os à interpretação de um única cantiga, que devia ser repetida obrigatoriamente “ente a linha de partida e a linha final do percurso” estabelecido. A cantiga era de livre escolha, mas devia obedecer “às características tradicionais dos cantares regionais alentejanos”. A indumentária também ficava ao critério dos grupos, desde que estivesse de acordo “com a feição tipicamente regional”, com o traje de trabalho a ter preferência sobre o traje “domingueiro”. O júri era constituído por um presidente, nomeado pela Comissão Municipal de Turismo, e um representante de cada grupo concorrente por ele nomeado, “como pessoa de reconhecida idoneidade”. *Diário do Alentejo*, de 1 de Junho de 1974, p. 3.

⁵² *A Tradição* (2015), pp. 21-22.

⁵³ A MODA – Associação de Cante Alentejano foi criada no ano 2000. Acedido a 10 de setembro, 2018: <<http://www.cantoalentejano.com/v2/home.php>>.

⁵⁴ Em 1998 o inquérito realizado pelo Instituto de Etnomusicologia aos grupos de música tradicional dava conta da existência de 164 grupos de cante alentejano activos. Em 2013 o inquérito realizado pela Universidade de Aveiro aos grupos corais amadores registou a existência de 158 grupos corais alentejanos. Maria João Lima, “Grupos de cante Alentejano: um retrato a partir de dois inquéritos extensivos (1989-2013)”, in *Alentejo: vozes e estéticas em 1939/1940. Edição crítica dos registos sonoros realizados por Armando Leça* (Livro-DVD Tradisom, 2014), p. 75.

da Humanidade (LRPCIH) iniciou-se em 2011, e refletia, segundo Susana Mareco, a vontade de várias entidades em obterem “o reconhecimento internacional sobre o valor patrimonial do cante”, e de assumirem publicamente o compromisso de “promover e salvaguardar esta prática”⁵⁵. A ideia da candidatura partiu “de cima”⁵⁶, patrocinada pela Câmara Municipal de Serpa e a Entidade Regional de Turismo do Alentejo Ribatejo (ERTAR), e reuniu diversos actores sociais e entidades públicas e privadas⁵⁷. Em março de 2012 o Ministério dos Negócios Estrangeiros português recusou a candidatura e adiou a apresentação à UNESCO para 2013, para evitar a sua inviabilização. A recusa deveu-se aos pareceres negativos de membros da Comissão Científica e à demissão do seu presidente, que alegou:

*[...] a fraca consistência científica do dossiê da candidatura elaborado pela Comissão Executiva sem a consulta dos investigadores destacados para o efeito, a exclusividade do Cante atribuída à cidade de Serpa, a falta de participação da comunidade detentora no processo e o facto de o cante alentejano não se encontrar inserido em nenhum inventário nacional. [...]*⁵⁸.

A Câmara Municipal de Beja declarou o apoio à candidatura na condição de ser efetuada uma “reestruturação orgânica e funcional do projeto”, que garantisse “a participação efetiva das autarquias e dos grupos corais dos concelhos”⁵⁹. A equipa foi destituída e o processo recomeçou com uma nova entidade gestora, a

⁵⁵ Susana Mareco, *Pôr o Alentejo no Mundo: Expectativas de uma candidatura do Cante Alentejano a Património Imaterial da Humanidade* (Master, diss., ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, 2014), p. vi.

⁵⁶ Tratou-se “de um desafio do Embaixador Fernando Andresen Guimarães (presidente da Comissão Nacional da UNESCO, 2007-2011) ao Eng.º João Rocha (presidente da Câmara Municipal de Serpa, 2009-2013), no âmbito da candidatura de Serpa à Rede das Cidades Criativas da UNESCO” Susana Mareco, *Pôr o Alentejo no Mundo: Expectativas de uma candidatura do Cante Alentejano a Património Imaterial da Humanidade*, p. 21.

⁵⁷ A Comissão Executiva foi presidida por Carlos Laranjo Medeiros da IPI (Inovação, Projetos e Iniciativas, Lda.). A Comissão Científica foi presidida por Rui Vieira Nery, assessorado por antropólogos, sociólogos e etnomusicólogos. A Confraria do Cante Alentejano, a Casa do Alentejo e a Associação MODA foram as entidades promotoras. A Comissão de Honra era constituída pelo Presidente da República Aníbal Cavaco Silva, o Primeiro-Ministro Pedro Passos Coelho, o Bispo do Porto e Presidente da Comissão Episcopal da Cultura, Bens Culturais e Comunicações Sociais D. Manuel Clemente, o Presidente do Conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian, o Comendador Rui Nabeiro, entre outros. Susana Mareco, *Pôr o Alentejo no Mundo: Expectativas de uma candidatura do Cante Alentejano a Património Imaterial da Humanidade*, p. 21.

⁵⁸ Susana Mareco, *Pôr o Alentejo no Mundo: Expectativas de uma candidatura do Cante Alentejano...*, p. 22.

⁵⁹ Susana Mareco, *Pôr o Alentejo no Mundo: Expectativas de uma candidatura do Cante Alentejano...*, p. 22.

Casa do Cante, de Serpa, ficando responsável pela coordenação da candidatura o seu diretor⁶⁰. A necessidade de um relato patrimonial consensual representa um imperativo da UNESCO, que exorta os Estados requerentes a juntarem ao processo de candidatura um documento que garanta o consentimento da comunidade. Mas as comunidades não são entidades abstratas, nem os grupos corais são homogêneos, antes complexos e heterogêneos, submetidos a desiguais distribuições de poder. A localização geográfica e as declarações de apoio à candidatura evidenciam os contextos sociais em que estão inseridos (urbanos e rurais), assim como o reduzido número de municípios e agrupamentos envolvidos no processo⁶¹. Os grupos corais estão integrados em associações que asseguram o espaço de ensaios e o acesso a subsídios municipais, segundo o regulamento de apoio ao movimento associativo. As suas atividades dependem destes financiamentos e a candidatura criou expectativas de reconhecimento e de novos apoios, apesar de estarem desvinculados da construção do relato patrimonial a que deram o consentimento pretendido pela UNESCO.

A inscrição do Cante na LRPCIH contribuiu para a autoestima de uma classe socialmente subalternizada e criou expectativas diferenciadas, em função das experiências dos actores sociais envolvidos na candidatura. A expectativa dos promotores direciona-se para a visibilidade internacional do património cultural português, pela oportunidade de interação do cante alentejano com outras tradições polifónicas do mundo⁶². As entidades públicas e privadas orientam-se para a valorização da região do Alentejo através do Cante, como recurso endógeno de um programa de “desenvolvimento sustentável” direcionado para as “indústrias culturais e serviços de turismo”⁶³. A própria UNESCO considera o turismo como “um meio de erradicação da pobreza” quando desenvolvido “de forma sustentável”, e recomenda nas Diretrizes Operacionais para a Implementação da Convenção de 2003 que “todas as partes devem tomar cuidados especiais”, de forma a impedirem

⁶⁰ A Casa do Cante foi fundada em 2011 pela Câmara Municipal de Serpa, como “entidade gestora da Candidatura do Cante Alentejano à Lista representativa do património cultural imaterial da humanidade, apresentada pelo Estado Português à UNESCO em 2013, e teve por diretor o antropólogo Paulo Lima (2011-2016). Acedido a 10 de setembro, 2018: <<http://www.casadocante.pt/>>.

⁶¹ As declarações individuais evidenciam o apoio de 56 grupos corais. A documentação apresentada à UNESCO pode ser consultada no Dossier UNESCO (2015). Acedido a 10 de setembro, 2018: <http://www.cm-serpa.pt/casadocante/pdf/A_TRADICAO_0.pdf>.

⁶² Susana Mareco, *Pôr o Alentejo no Mundo: Expectativas de uma candidatura do Cante Alentejano...*, p. 39.

⁶³ Os recursos endógenos compreendem, entre outros, 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]”. *Uma Estratégia de Especialização Inteligente para o Alentejo* (2014), p. 53. Acedido a 10 de setembro, 2018: <https://www.cedr-a.gov.pt/docs/ccdra/alentejo2020/EREI_Alentejo_vf.pdf>.

que a comercialização excessiva e o turismo “possam pôr em risco o Patrimônio Cultural Imaterial em questão”⁶⁴. Como assinei num trabalho anterior não existe ainda uma política definida para a “sustentabilidade” do Cante, apesar de algumas iniciativas promocionais serem realizadas com recursos públicos em benefício de entidades privadas⁶⁵.

A etnografia mostra-nos que os homens e mulheres designados por “portadores da tradição” vivem em mundos com significados culturais e em circunstâncias materiais diversificadas, e sustentam a esperança na valorização dos grupos corais e nos apoios necessários à sua continuidade. A maioria dos agrupamentos existentes em contextos rurais são formados por pessoas idosas, com recursos escassos, sem acesso a tecnologias da informação, que dependem das políticas culturais dos municípios para desenvolverem as suas atividades. No texto da candidatura recai sobre eles a responsabilidade da salvaguarda e divulgação do Cante dentro e fora das suas localidades, de forma a garantirem “a viabilidade do elemento, contribuindo para a sua sustentabilidade. (...) através de espetáculos regulares, *workshops*, e aulas de Cante para crianças e jovens”⁶⁶. Paralelamente, existe uma nova geração de cantadores que incorporou a prática do cante em contextos informais e formais, em espaços de sociabilidade e em grupos organizados. São jovens reconhecidos pelas suas qualidades vocais e acarinhados pelos mais velhos, que tiveram acesso ao ensino e a formação musical, dominam as tecnologias de informação e construíram redes junto de agentes culturais e músicos profissionais, com influência na comunicação social e indústrias culturais. Nas suas atividades desdobram-se em cantadores, ensaiadores de grupos corais, professores de cante em escolas e associações, e criadores de projetos musicais. Livres de amarras com um passado que não os subjugou a modelos performativos resgatam instrumentos musicais e misturam nos seus espetáculos o cante formal com outros géneros musicais⁶⁷. As suas expectativas relacionam-se com a oportunidade de profissionalização artística, e reconhecem no Cante um produto certificado internacionalmente.

⁶⁴ UNESCO (2014), p. 49.

⁶⁵ Dulce Simões, “A turistificação do Cante Alentejano como estratégia de ‘desenvolvimento sustentável’: discursos políticos e práticas da cultura”, in *Cantar no Alentejo. A Terra, o Passado e o Presente* (Estremoz Editora, 2017), pp. 81-82.

⁶⁶ Dossier UNESCO (2015), p. 22.

⁶⁷ Ver como exemplos os vídeos realizados no âmbito do projeto de investigação pós-doc.: “O Cante e seus cantadores – Festa do Cante nas Terras do Grande Lago (2015)”. Acedido a 10 de setembro, 2018: <https://www.youtube.com/watch?v=IaMrEqno_R8> e o “XIV Encontro de Culturas de Serpa (2017)”. Acedido a 10 de setembro, 2018: <<https://www.youtube.com/watch?v=ANBxeVuYNpg>>.

ALGUMAS REFLEXÕES

*No es una poesía gota a gota pensada.
No es un bello producto. No es un fruto perfecto.
Es algo como el aire que todos respiramos
y es el canto que espacia cuanto dentro llevamos*⁶⁸.

Os folcloristas e académicos do passado reclamaram a preservação da herança cultural – ou pelo menos a sua representação – perante as transformações materiais e simbólicas da sociedade capitalista. As suas narrativas foram rearticuladas pelos estados-nação, como representações hegemónicas regionais ou nacionais, vinculadas à “cultura popular” e à “autenticidade do povo”. Na atualidade as representações culturais preservadas são patrimonializadas e adaptadas ao “mercado das autenticidades”, entraram em circulação e transformaram-se em objetos de culto, como produtos rentáveis das indústrias culturais⁶⁹. Os Estados e as regiões continuam a necessitar de narrativas que legitimem simbolicamente as comunidades fragmentadas pelo desenvolvimento capitalista, e o património imaterial parece servir para expressar desejos e inquietações. A rutura simbólica com a tradição, pelo desaparecimento das realidades vividas no mundo rural, produz a representação dessas formas de vida e das relações desaparecidas, como algo que pode ser recuperado e posto em valor, ao serviço do turismo e do desenvolvimento regional.

O Cante como património selecionado, inventariado e construído por instituições, académicos e actores sociais diversificados, segundo lógicas racionais e instrumentos burocráticos, é hoje substanciado por formas de dominação mais abstratas que pessoais. Nas suas distintas modalidades a “máquina patrimonial” rearticula a esfera social e as suas ontologias, descartando os “portadores da tradição”, socialmente subalternizados pelas economias políticas e pelas lógicas discursivas patrimoniais, que vivem culturalmente e reproduzem as suas práticas em redes de relações a-patrimoniais⁷⁰. Isto significa que os sujeitos patrimonializadores, ao representarem o mundo vivencial a que os detentores do Cante atribuem sentido, estabelecem uma relação hierárquica entre o “eu” que classifica, e o “outro” que é classificado. As novas relações de poder (simbólicas) reproduzem um saber autorizado, subordinado a organizações políticas conduzidas por agências internacionais que fazem com que o problema da salvaguarda do Cante seja, também, um problema de dominação.

⁶⁸ Gabriel Celaya, “La poesía es un arma cargada de futuro”, *Poesías Completas* (Madrid: Aguilar, 1968), p. 631.

⁶⁹ Pablo Alonso González, *El antipatrimonio: fetichismo y dominación en Maragatería*, p. 288.

⁷⁰ Pablo Alonso González, *El antipatrimonio: fetichismo y dominación en Maragatería*, 289.

Como afirmou Isabel Tamaso, os antropólogos não podem olhar para o património (material ou imaterial), como “mais uma possibilidade de trabalho”⁷¹. O nosso olhar deve estar atento aos processos políticos que reduzem práticas da cultura a categorias e inventários descritivos que ignoram o seu impacto na vida das pessoas. Compete-nos questionar os usos políticos da cultura e a diversidade de interesses que estão em jogo, incluindo os dos próprios académicos. O Cante como produto posto em valor pode ser dominado pela lei do mercado capitalista, por meio de novas formas de representação simbólicas, abstratas, deslocalizadas e impessoais. As relações de dominação persistem, subtraindo aos “portadores do tradição” o valor de uma expressão cultural representativa de uma “estrutura de sentimentos”⁷². O desafio dos antropólogos consiste em converter o campo patrimonial num ativo campo de agenciamento social alternativo e contra-hegemónico, através do reconhecimento dos processos de participação colectivos e dos modelos de gestão e socialização das práticas das pessoas. No quotidiano das famílias e nos espaços de sociabilidade cantar é um costume que atribui sentido à vida, como herança cultural incorporada, transmitida por gerações e instituições. As estrofes poéticas das modas estão carregadas de futuro, como bem observou Michel Giacometti quando nos diz que “os cantos alentejanos atualizam as letras que frequentemente refletem (...) os problemas, as tensões e as situações sociais do momento”⁷³.

*Ó meu Alentejo canta
Faz brilhar tuas cantigas
A sua beleza é tanta
Que todo o país encanta
As nossas modas antigas.*

*Somos património imaterial
Lutámos e conseguimos
Adultos, jovens e crianças
No cante pomos a esperança.
De mostrarmos o que sentimos.
[...]⁷⁴.*

⁷¹ Izabela Tamaso, “A expansão do património: novos olhares sobre velhos objectos, outros desafios...”, *Sociedade e Cultura* 8, n.º 2 (2005), p. 17.

⁷² Raymond Williams, *The Country and the City* (Oxford: University Press, 1973).

⁷³ Citado em Luísa Tiago de Oliveira, “O Alentejo de Michel Giacometti”, in *Cantar no Alentejo. A Terra, o Passado e o Presente* (Estremoz Editora, 2017), p. 174.

⁷⁴ Excerto da “Moda ao Cante Alentejano” da autoria de Maria Rosa Campaniço (Vila Verde de Ficalho, 1956), cantadeira do Grupo Coral Feminino “Flores do Chança”, de Vila Verde de Ficalho (Baixo Alentejo), formado em 2008 por vinte e uma mulheres com idades compreendidas entre os 35 e os 80



Fig. 1. Grupo Coral Feminino “Flores do Chança”, foto da autora, 2016.

anos de idade. Letra criada a 24 de Dezembro de 2017, para assinalar o 3.º aniversário da inscrição do Cante na LRPCIH da UNESCO.