



ESTRUTURA E PROCESSO DE FORMAÇÃO DAS FORMAS CULTURAIS

O CASO DO CANTE ALENTEJANO

Sónia Isabel Moreira Cabeça

Tese apresentada à Universidade de Évora
para obtenção do Grau de Doutor em Sociologia

ORIENTADOR: *José Rodrigues dos Santos*

ÉVORA, SETEMBRO 2015



Agradecimentos

Com que letra se escreve Maria

Com que letra se escreve gratidão

Com que letra se escreve lealdade

Com que letra se escreve coração

(Moda alentejana)

Agradeço aos Professores José Rodrigues dos Santos e Cláudia de Sousa Pereira a aturada coordenação do Projecto “Dinâmicas do Cante” e a preciosa contribuição teórica e humana no meu contacto com a realidade do Cante. Agradeço igualmente a Carla Malheiro, Madalena Vaz Freire e Valentina Castro do secretariado do CIDEHUS.

Obrigada Professor José Rodrigues dos Santos, por toda a disponibilidade na orientação deste trabalho, sabedoria e inspiração.

O trabalho aqui apresentado não seria possível sem a calorosa recepção que recebi no terreno por parte de grupos e cantadores, sem a atenção que sempre me foi dedicada e o convite a participar em várias celebrações do Cante, o que transformou a minha investigação num enorme prazer. Obrigada à Associação Moda por todo o apoio e pela possibilidade de devolver à colectividade parte do conhecimento angariado.

Finalmente, agradeço a todos os familiares e amigos que ao longo dos anos partilharam este meu projecto, em especial à minha irmã Carla Cabeça Loureiro que me acompanhou em várias ocasiões e se tornou, também ela, uma amiga do Cante. Obrigada José e Margarida Cabeça, Ana Maltez Costa, Ema Marques, Marisa Pisco, Joana Rosado... Obrigada Custódia, pela sua relevante presença nos mais variados eventos.

Dedico, pois, esta dissertação, cujo empenho resumo numa quadra:

- Ao orientador, por fazer significar a palavra mentor;
- Aos cantadores e grupos corais, por toda a simpatia e disponibilidade para partilhar saberes;
- À minha família e amigos, pelo interesse, força e confiança depositada.

O papel em que te escrevo

Sai-me da palma da mão

A tinta sai-me dos olhos

A pena do coração

(Cantiga alentejana)

O trabalho de campo desta dissertação foi conduzido através do Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades da Universidade de Évora (CIDEHUS-UÉ).

Esta dissertação foi escrita ao abrigo do acordo anterior ao Acordo Ortográfico de 1990.

Todas as imagens fotografadas ou produzidas por S.M. Cabeça.

Estrutura e Processo de Formação das Formas Culturais: o caso do Cante Alentejano

Resumo

Qualquer sistema de práticas individualizado que se distinga aos olhos dos seus praticantes é caracterizável pela forma que assume e pelo seu conjunto de atributos. A essa forma corresponde uma moldura analítica que encontra o seu equivalente real nos actores e no modo como formulam discursos sobre as suas práticas, do qual emerge um conjunto de normas. Por conseguinte, a forma tanto é uma construção metodológica externa para a descrição do sistema e das suas condições de existência como uma realidade dinâmica, produtora de identidades culturais. Pretendemos substituir uma noção imprecisa de “forma cultural” por um conceito estruturado, definindo-a como sistema de referência que os membros de uma cultura partilham e que define e regula as produções e reproduções culturais e que comporta um elemento estruturante, um sistema normativo e uma dinâmica social. O caminho para essa conceptualização implica a aplicação do conceito a um objecto empírico, operação que realizamos ao analisar o Cante Alentejano – conjunto de maneiras de cantar observadas do Alentejo – enquanto forma cultural.

Palavras-chave: forma cultural, estrutura, processo de formação, sistema normativo, Cante Alentejano.

Palavras: 166

Structure and Formation Process of Cultural Forms: the case of Cante Alentejano

Abstract

Any system of practices that can be individualized and distinguished by its practitioners can be characterized through the form it assumes and the set of its attributes. Such form corresponds to an analytical framework that has its equivalent in the real actors world and in the ways they formulate utterances about their practices, from which emerges a set of rules. Therefore, the form is both an external methodological construction needed for the system's description and a dynamic "emic" reality that produces cultural identities. We intend to replace an inaccurate notion of "cultural form" by a structured concept. We will define it as the reference system that the members of a given culture share and that guides and regulates the cultural processes of production and reproductions of the system. The concept comprises a structural element, a normative system, and a social dynamic. The path to this conceptualization implies applying the concept to an empirical object, operation that will be held by analyzing Cante Alentejano – a set of ways of singing from Alentejo – as a cultural form.

Keywords: cultural form, structure, formation process, normative system, Cante Alentejano.

Words: 175



Resumo.....	v
Abstract.....	vi
INTRODUÇÃO.....	1
Parte I A FORMA CULTURAL.....	9
1 Da natureza das formas.....	9
2 O conceito de forma cultural.....	16
2.1 Definição e operacionalização do conceito “forma cultural”.....	18
2.2 Modos de produção: regras, regularidades e cânone.....	41
2.2.1 <i>Questões gerais</i>	42
2.2.2 <i>Seguir uma regra</i>	48
2.2.3 <i>Modos de produção, regularidades e cânone</i>	62
3 Tratar como forma cultural.....	73
3.1 Campo e géneros literários.....	74
3.2 O Feudalismo.....	84
4 Epílogo.....	97
Parte II O CANTE ALENTEJANO.....	105
1 Questões metodológicas e trabalho de campo.....	105
1.1 Entrevista a grupos corais.....	110
1.2 Entrevista a Mestres e cantadores de referência.....	115
1.3 Outras formas de recolha de informação.....	117
1.4 Devolução à colectividade.....	120
1.5 Fiabilidade e validação da informação.....	121
1.6 O Alentejo.....	122
2 Crónica do Cante: do tempo que nos precede ao tempo e questões que nos ocupam.....	126
2.1 O Cante a 6 tempos.....	138
2.2 A forma cultural “Cante” e a dinâmica conservação / inovação.....	140
3 O Grupo Coral	141
3.1 As práticas anteriores à instituição do “grupo coral”	143
3.2 O “grupo coral”, forma de organização performativa relativamente recente.....	145
3.3 Novas “tradições” no Cante: o grupo coral feminino e misto.....	146



3.4 A continuidade problemática e o discurso da “conservação”	150
3.5 Os grupos corais e o destino das formas anteriores ao seu surto..	153
3.6 Entre culturas das elites e culturas populares: dominação e autonomia.....	156
3.7 Conservar inovando: o modo de produção das formas culturais....	162
4 Maneiras de cantar.....	164
4.1 A organização social do Cante: regular a repartição dos papéis..	166
4.2 Gerir a diversidade: diferenças, aceitação e normatividade.....	173
4.3 Maneiras de cantar e espaços de variação: cantar a mesma tradição e ser diferente.....	176
4.4 Da ausência de coreografia ao desfilar cantando.....	186
5 Repertórios.....	193
5.1 O “Cancioneiro clássico”	193
5.2 Adaptações das “modas antigas”	201
5.2.1 A <i>adaptação simples</i>	202
5.2.2 <i>Palavras e versos contagiosos</i>	203
5.2.3 <i>Modas antigas com letras inteiramente novas</i>	207
5.3 As modas “novas”: compor de ouvido.....	211
5.4 A zona híbrida: estilos não completamente antigos ou originais	212
5.5 Compor um repertório: a arbitragem entre o “antigo” e o “novo”	214
6 “Etnografia”: da apresentação à representação, do campo e da taberna ao palco.....	218
6.1 A apresentação de si: o Traje.....	220
6.2 Ceifeiros e mondadeiras nos palcos: um tempo abstracto.....	221
6.3 Opções: entre o uniforme de cena e o quadro etnográfico.....	223
6.4 O que etnografar?.....	226
6.5 Folclorização e apologia do passado rural.....	230
6.5.1 <i>As Instituições normativas</i>	232
6.5.2 <i>A restrição à norma</i>	234
7 Que futuro para o Cante?.....	235
7.1 Património Cultural Imaterial: o sentido da perda, patrimonialização e salvaguarda.....	237
7.2 Conservação e inovação.....	244
7.3 Discursos, novas e velhas questões e diferentes entendimentos...	248
7.4 A evolução das práticas.....	262
DISCUSSÃO.....	273
CONCLUSÃO.....	289
Bibliografia.....	297
Anexos	

Lista de diagramas, imagens e tabelas

1. A Forma Cultural

Diagrama 1: Componentes da Forma Cultural.....35

Imagem 1: A Forma Cultural.....40

2. O Cante Alentejano

Tabela 1: Modas frequentes no repertório dos grupos corais.....195

Tabela 2: Novas modas de estilo “contagioso”200

Tabela 3: Versos “contagiosos”203

Tabela 4: Momentos diacrónicos do Cante Alentejano por dimensão.....268

Índice

Imagem 1: Grupo Coral Feminino “Ceifeiras de Pias”

Imagem 2 e 6: Grupo Coral Etnográfico “Alma Alentejana” de Peroguarda

Imagem 3 e 4: Grupo Coral Feminino “Rosas de Março” de Ferreira do Alentejo

Imagem 5: Grupo Coral Feminino “Flores do Campo” de Cuba

Anexos

Guião de entrevista aos grupos corais.....	iii
Evolução do número de grupos corais 1926-2010.....	xxi
Grupos Corais Alentejanos (só os grupos de cante) entrevistados em números.....	xxv

INTRODUÇÃO

O trabalho que aqui se apresenta parte de uma necessidade conceptual. Como tratar um sistema de práticas enquanto sistema individualizado, distinto dos demais? Impõe-se a construção de um conceito regularizador, estritamente definido, que intuímos nos diversos estudos que concernem a “forma cultural”. Contudo, se podemos de facto indexar uma forma cultural a um sistema de práticas culturais, os diversos textos que abordam a temática falham em concretizar a sua definição científica ou em operacionalizar o conceito e a “expressão” (na ausência dessa conceptualização) é utilizada em contextos francamente díspares. O exercício aqui proposto é, pois, a construção, rigorosa, de um objecto científico.

Matriz geradora de práticas, a forma cultural é uma propriedade efectiva dos indivíduos e dos grupos. Os actores são portadores de esquemas mentais e culturais que lhes permitem agir de modo criterioso e que explicam a forma que as suas práticas adquirem e os julgamentos que formulam sobre as mesmas. Mas uma definição adivinha-se insuficiente, ainda que confira dimensão ao objecto. A forma é real, propriedade dos grupos que a portam. Mas é igualmente uma moldura que configura, dá forma e deve poder ser concebida enquanto ferramenta heurística para a descrição do real, pertinente na sua contribuição para a organização de uma teoria geral das práticas. A construção do conceito “forma cultural” ficaria deste modo incompleta sem tentar a sua operacionalização, sem a construção metodológica de um instrumento que dê conta não só da estrutura das formas culturais e das suas características, como das suas condições de existência e processo de formação e evolução.

É no Cante Alentejano, na definição e caracterização do Cante Alentejano enquanto forma cultural, que ancoramos o exercício. Ao dotar o estudo das práticas culturais de uma ferramenta capaz de tratar de modo similar diferentes formas culturais, fazemos sobressair na moldura analítica cambiantes espaciais, registamos contornos. É-nos igualmente permitido comparar sincronicamente, observar diacronias.

Iniciamos o texto apresentando o espaço de problemas em jogo. Seguimos com a apresentação de um sistema de práticas em concreto – o Cante Alentejano – aqui tratado à luz do recém-definido conceito de forma cultural. Obedecendo a três momentos distintos, embora unidos – a construção do objecto científico, a descrição do objecto empírico e a colação entre ambos – são duas as partes que compõem a tese apresentada: uma teórica e outra teórico-prática, seguidas da discussão, sendo as fontes teóricas transversais a todo o documento.

Na primeira parte apresentamos os *topoi* científicos, para deles emanar uma proposta teórica de conceptualização da forma cultural. Se utilizamos a palavra, designando assim a produção científica que nos antecede, fazemo-lo no estrito respeito do seu primário sentido de “o que tinha sido dito antes”, de forma para “fazer sentido”. Julgamo-lo apropriado na medida em que o exercício que nos ocupou percorreu um longo caminho de significação; de atar, coser e entrelaçar um campo interdisciplinar precioso mas não organizado. Mais que arrolar teorias, tratou-se de reconhecer que elementos cientificamente valiosos contribuiriam, e de que forma, para criar um espaço de problemas e entre eles tecer uma relação dialéctica. Estudamos a natureza das formas para dar conta de diferentes graus de pertença, da existência de práticas mais ou menos admissíveis, de elementos definidores, de formas que variam no tempo e no espaço, para melhor compreendermos as suas propriedades, os seus limites esconsos e o espaço onde estas se movem e com outras formas convivem. Assinalamos seguidamente como os diversos autores têm tratado a forma cultural, que questões colocam, que princípios de abordagem, que teorias. Da confrontação da natureza com as configurações apresentadas, definimos e operacionalizamos o conceito de forma cultural que orienta o processo heurístico: sistema de referência que os membros de uma cultura partilham e que define e regula as produções e reproduções culturais através de um processo que comporta um elemento estruturante, um sistema normativo e uma dinâmica social.

Um conjunto relativamente estável de características emerge do processo de negociação das práticas sociais para fazer reconhecer a forma cultural, que perdura e mantém as suas características ao longo do tempo. Para compreender esta regularidade olhamos mais de perto o jogo normativo, a regulação das práticas e a relação entre os actores. O que é seguir uma regra? Se de facto nem toda a acção é socialmente orientada por regras, estas em muito contribuem para a definição do espaço de jogo e para a cristalização das práticas culturais. Trata-se igualmente de reconhecer o modo de produção de uma forma cultural, ou seja, como os recursos simbólicos são mobilizados pelos praticantes para criar a forma, através do estabelecimento de uma rede de relações sociais.

O espaço de problemas é constituído, deste modo, pelo estatuto dos objectos culturais e as suas condições de existência. São estes puros instrumentos classificatórios ou noções de referência usados no terreno pelos praticantes? Podem estes ser claramente delimitados no espaço como objectos de natureza completamente distinta como “casa”, “cão” ou “cadeira”? Desafiando a lógica aristotélica, os objectos culturais obstam a imposição de fronteiras rigorosas na categorização. São espaços constituídos por diversas combinações e interferências e com elementos que oferecem dúvidas quanto à sua pertença, em que alguns elementos são melhores exemplos ou mais representativos. Não podem, portanto, ser

tratados do mesmo modo que outro tipo de objectos, nem na sua delimitação, nem na sua relação com os demais objectos que concorrem num mesmo espaço, nem na sua relação com esse mesmo espaço. Entre os objectos culturais se distinguem formas culturais tão variadas como o Cante, o Fado, o Tango (entre as práticas culturais musicais) e o Campo Literário ou o Feudalismo (sistemas de práticas culturais e sociais alargadas).

No estudo da categorização e da problemática a ela associada, apoiamo-nos em várias linhas de orientação teórica. Uma primeira linha, reconhece que estes objectos são instrumentos simultaneamente *etic* e *emic* (Pike, 1954), reconhecidos não só pelos actores no terreno, que deles fazem uso na determinação das suas práticas, como pelo investigador. Quanto à estrutura, seguimos dois pontos de apoio: a teoria dos conjuntos com fronteiras difusas (Bromberger e Morel, 2001), espaços polimorfos, constituídos por diversas combinações e interferências que se definem entre “o que é” e “o que não é” (Nosofsky, 1988a e 1988b) nos quais as categorias são politéticas e não implicam a presença de nenhuma característica em particular ou característica essencial ou suficiente de pertença (Needham, 1975); e os estudos de Zadeh (1965), Lakoff (1987), Rosch (1973, 1978) e Rosch e Mervis (1975) sobre o estatuto dos elementos considerados na categoria, com os seus diferentes graus de pertença, objectos “protótipos”, “modelos ideais” e variantes ou extensões.

O outro problema teórico do nosso espaço concerne ao processo de formação das formas culturais. Os objectos culturais, ainda que observados sincronicamente, têm uma história, emergem num processo que é simultaneamente social e cultural; social porque resulta da interacção entre indivíduos e grupos, cultural porque concernem a uma estrutura (maneiras de pensar, agir) indexada a um sistema de referência. Num processo de formação, as formas vão-se constituindo, consolidando e cristalizando ao longo do tempo, mantendo-se ou dando origem a novos objectos. Este processo de formação, que leva um “certo tempo”, “o seu tempo”, imprevisível e contingente, caracteriza-se pela emergência de normas (Reynaud, 1999 e 2004; Becker, 1963; Goffman, 1983; Friedberg, s/d [1993]). Todo e qualquer conjunto de práticas que não gera normas acerca do que é ou não autorizado dispersa as práticas sem permitir a emergência duma forma cultural distinta. É a regulação normativa da forma, do que se pode ou não fazer, e que tanto concerne às boas práticas como aos limites do praticável, que determina o que é essencial numa forma, o seu cânone. No processo de formação, produção e regulação duma forma, as normas e o jogo de regulação apresentam-se como o modo de cristalização das formas culturais. A emergência das normas nas formas culturais, ao contrário de um processo legislativo imediato (e de um sistema normativo inteiramente prescritivo) em que a norma é prevista e aplicável a partir de um momento concreto, é um processo contínuo, não homogéneo e nem sempre coerente. Ele incluiu normas não escritas,

tácitas e implícitas que resultam em e de diferentes visões e versões que os actores veiculam e que são susceptíveis de diferente interpretação e até de contestação. São estes os instrumentos de regulação adequados à estrutura do sistema de práticas e que possibilitam gerir a diversidade que observamos a nível estrutural. Este sistema nunca é totalmente coerente (há normas divergentes, concorrentes...), deixa em aberto esse espaço entre o desejável e o aceitável, entre “o que deve ser” e “o que pode ser” e permite uma multiplicidade de condutas apropriadas (de maneiras consideradas correctas). O sistema normativo expressa diversos entendimentos acerca do adequado e desadequado, os melhores modos, as melhores práticas, o desaconselhado, o recusado... e apreciações como “o bom”, “o melhor”, “o mau”, “o impraticável”, “o absurdo”, “o bonito”, etc. Toda esta movimentação infere na estabilidade ou instabilidade duma forma cultural. Nenhuma forma pode ser totalmente anárquica, mas também não é consentânea e unânime; ela obedece, sim, a pontos de referência comuns necessários à sua distinção entre as demais formas.

É deste conjunto de problemáticas, e em resposta aos problemas enunciados, que emerge uma hipótese de definição de forma cultural. O conceito apoia-se nas teorias da categorização para identificar um primeiro elemento: a estrutura, que é o conceito que a forma veicula em si e concerne à definição dos constituintes da forma, que determinam o que nela é essencial e inclui os diversos entendimentos que originam subcategorias, a relação entre componentes e os critérios de inclusão no sistema de referência. Um segundo elemento emana do estudo da regulação das práticas: o sistema normativo, sistema de controlo, de regras e sanções que inclui tanto qualquer exigência para a pertença como a proibição de determinados elementos, determinando o que pode ou não ser praticado no âmbito da forma cultural e garantindo que o respeito à estrutura é observado. Em terceiro lugar, tratando-se a emergência das formas culturais de um processo social, importa considerar o universo das práticas que os actores referenciam e atribuem à forma cultural, a base social da sua existência. As formas culturais, constituídas pela actividade humana e ao mesmo tempo o meio dessa constituição, não são independentes dos grupos que as portam, das práticas que estes exibem e dos discursos que sobre ela exaram. A colectividade portadora da forma cultural suporta, organiza, determina aquilo que a forma cultural é e não é, define e negoceia as suas práticas. Aplica normas, socializa os novos praticantes, avalia e sanciona as práticas. São os actores sociais que, ao emitirem um julgamento de valor sobre as suas produções culturais, conferem às formas a sua “legitimidade” e “força simbólica”. Identificamos, pois, como terceiro elemento, a dinâmica social, ou seja, as relações entre os actores sociais portadores da forma, força motriz da produção e reprodução dos bens culturais.

No final da primeira parte, apoiando-nos em trabalhos de autores que descrevem sistemas de práticas e recorrendo a objectos que se situam fora do campo das práticas culturais musicais e com estruturas alargadas no tempo e no espaço, experimentamos tratar outros objectos enquanto formas culturais: o campo literário e o feudalismo. No exercício são colocadas em evidência as estruturas radiais e fractais das formas culturais, cujos limites são esconsos e zonas em constante mutação. É exposta a inclusão de novos modos de concretização das formas culturais, a avaliação, por parte da colectividade portadora, dos novos elementos em relação aos cânones instituídos e a categorias contrastantes, a existência de elementos com estatutos diferentes. Observamos igualmente a emergência das formas culturais, histórica e culturalmente determinadas.

A segunda parte da dissertação é dedicada ao Cante Alentejano, sistema de práticas que servirá para reforçar a definição conceptual proposta e a utilidade da ferramenta para o conhecimento concebida.

Conjunto de formas de cantar melismáticas sem instrumentos que assenta na atribuição de diferentes papéis aos cantadores e na excelência e liberdade dos solistas, o Cante Alentejano tem como berço, como o nome indica, o Alentejo, região a sul de Portugal. Longe de poder atestar a sua origem (o momento exacto do início da prática), assumimos, no entanto, que esta prática musical e cultural esteja presente na esfera de sociabilidade das comunidades rurais alentejanas há várias gerações. Ganhando notoriedade às escalas nacional e internacional, o Cante é hoje praticado fora dos limites geográficos que o viram nascer. Apesar das variações micro-locais, o Cante Alentejano distingue-se claramente das formas musicais de outras províncias portuguesas (e da vizinha Espanha) e de outras formas musicais que coexistem na região e é imediatamente reconhecível não só pelas populações autóctones como para as demais.

De um intenso e prolongado trabalho de campo resulta a segunda parte da tese. Com recurso a um pluralismo metodológico (entrevista, observação, participação, conversa, documentação...) e empírico (com a presença em encontros de grupos, ensaios, convívios, desfiles, visitas a sedes...) foi possível a recolha de um conjunto alargado e diverso de dados que não descarta qualquer tipo de manifestação do Cante e nos permite ter uma leitura abrangente acerca dos modos de concretização da forma cultural Cante e das práticas que lhe estão associadas e um sólido entendimento dos discursos que a colectividade emite sobre as suas práticas e da emergência de normas.

O “Grupo Coral Alentejano” é a forma de organização da prática actual do Cante com maior visibilidade e tem servido de base para descrever a estrutura do Cante (deixando, deste modo, uma parte significativa de lado). Os grupos corais apresentam-se, no palco e em desfile,

alinhados em filas paralelas frente ao público e concebem as suas intervenções como espectáculo. A forma de realização consensual do Cante distribui os cantadores por três partes, uma colectiva (os “baixos”, ou coro) e duas individuais (o “ponto” e o “alto”, solistas). As modas são iniciadas por um ponto, que canta, em geral, a cantiga que antecede a moda propriamente dita (que é o refrão). Segue-se o alto, que canta (como o nome indica) num tom mais alto e inicia a moda (geralmente duas estrofes). O coro reúne-se ao alto para continuar a moda. Esta estrutura repete-se uma vez mais terminando a execução: há uma Cantiga – a moda – outra cantiga – e novamente a moda. O repertório dos grupos é escolhido em função dos pontos e altos disponíveis. Dele fazem parte dezenas de modas mas o grupo apenas ensaia um pequeno número para cada manifestação, distribuindo antecipadamente os papéis de solista. Esta forma de interpretação tem sido moldada pelos constrangimentos do canto organizado, evoluindo para este formato estandardizado que obedece à espectacularização.

No entanto, existe um Cante para além deste cânone formal, nem sempre alvo de atenção e que interessa considerar. De acordo com as memórias dos mais antigos, a prática do Cante decorria informalmente no seio das comunidades alentejanas dos finais do século XIX e princípios do século XX e era fruto das contingências mais do que de uma organização deliberada (cantavam os “ranchos” de trabalhadores, os homens na taberna, a família no lar, os participantes do baile e das festas locais e religiosas...). Esta forma, que é anterior à instituição dos grupos corais, subsiste porém (até nos momentos de convívio entre grupos). Na interpretação informal as peças não têm uma duração previamente definida (prolonga-se e podem-se cantar dezenas de letras enquanto há vontade e disponibilidade dos cantadores para fazerem o ponto e o alto). Os solistas, que podem ser outros que não os cantadores de excelência, revezam-se e negociam a sua intervenção no momento. Os cantadores distribuem-se num círculo para que essa negociação seja possível. Uma outra modalidade possível no domínio das práticas informais, raramente referida e em desuso, é a interpretação a solo.

Observamos, pois, a existência de diferentes modos de concretização do Cante, que resultam na proposta de definição do Cante Alentejano como um conjunto de “maneiras de cantar” que admite, cultiva e legitima um conjunto de maneiras de cantar particulares, tidas como lícitas partes do Cante e em que a diversidade é importante; com várias dimensões, que dizem respeito tanto à organização social da performance como a vários parâmetros que determinam a performance em si (tonalidades, tempo, acentuações, fraseado...); e que se define também pela negativa, por oposição a outras maneiras de cantar, excluindo modalidades percebidas como não sendo Cante.

Destacamos, deste modo, a diversidade, concretizada em vários aspectos do Cante, nomeadamente na liberdade que “pontos” e “altos” têm para, dentro dos parâmetros aceitáveis para cada moda, acelerar ou desacelerar os seus solos e demorarem mais ou menos na interpretação do seu trecho. De acordo com os grupos, ou usos locais, uma determinada moda pode incluir mais ou menos cantigas, mais ou menos estrofes, ser ou não dobrada e as partes atribuídas aos solistas podem variar (o alto pode cantar o primeiro verso da moda, uma sílaba ou uma palavra apenas ou mesmo mais que um verso; o ponto pode cantar a cantiga por inteiro ou apenas parte...). Vários espaços de variação podem ainda ser determinados, quer devido à pronúncia (ter “a fala diferente” é cantar de forma diferente) ou à cadência em que a moda é cantada (ligeira, “mais decidida”, arrastada...).

As regras do Cante são estabelecidas, portanto, a dois níveis: as normas internas que regulam a maneira de cantar de cada grupo e as que enquadram o conjunto das maneiras de cantar “aceitáveis”. Neste campo, os julgamentos oscilam entre a validação de algumas variantes e a condenação de outras. Há discursos díspares ou concordantes; rejeitados, de larga ou fraca adesão; maneiras aceitáveis, outras toleradas, outras desprezadas; consideradas boas ou más, inovadoras ou conservadoras. Há práticas prontamente descartadas, outras em permanente discussão. Diversos elementos são introduzidos ou reintroduzidos, quer por substituição de antigas práticas quer por adição ou apuro destas.

Nesta parte dedicada ao Cante damos conta do seu contexto histórico, fazendo uma viagem diacrónica por diferentes momentos do Cante. Reflectimos sobre a dinâmica entre a conservação das práticas e a introdução de novos elementos, a dialéctica que permite que as práticas se adequem ao contexto sem no entanto se descaracterizarem. Explicamos como os grupos corais, relativamente recentes no Cante, se tornaram a sua face mais visível, sendo o grupo de homens em fileiras cerradas a imagética mais poderosa associada a esta forma cultural. Antes da sua instituição, outros modos de executar a moda, outras maneiras de cantar (pois que o Cante concerne diferentes maneiras de cantar que são positivamente sancionadas) eram frequentes. Que lhes aconteceu entretanto? Abordamos a organização social do Cante, a repartição dos papéis entre cantadores, os espaços de variação. Depois, os repertórios, as palavras e versos contagiosos, o cancionero clássico, as adaptações realizadas, o processo de composição (e a dificuldade, por vezes, de definir algo como novo ou velho). Com a crescente espectacularização do Cante observamos a emergência de novas formas de apresentação como cantar desfilando e de uma preocupação “etnográfica” que pretende vestir o Cante de passado alentejano rural. O Cante sai da taberna, dos campos, migra para os palcos. Que mudanças? Como evoluíram as práticas? E que futuro? À data que escrevemos

estas linhas, com a patrimonialização e a salvaguarda, adivinha-se um novo tempo, um tempo que requer tempo para compreender, para ser constado.

Sob uma dupla perspectiva – cultural e sociológica – conferimos os elementos que constituem a forma: da estrutura e do sistema normativo avaliamos fronteiras; entre as normas e os actores, os discursos. Aferimos contornos, formas canónicas, práticas aceitáveis e zonas sombra. Damos conta da estrutura e do processo de formação do sistema de práticas, dos modos de produção e reprodução cultural. Olhamos sincrónica e diacronicamente. Situamos, pois, o objecto Cante no seio das práticas culturais moveáveis.

Finalmente, o exercício de validação: a descrição da forma cultural “Cante Alentejano”, que permite dar conta da emergência das formas culturais e da sua estruturação e processo de formação.

Um texto que, para além da conceptualização do conceito de forma cultural e da sua estruturação em torno de três elementos essenciais e sua aplicação empírica, enlaça dois corpos teóricos fundamentais: a teoria das formas culturais e a teoria das normas.

1 Da natureza das formas

Qualquer sistema de práticas que se individualize e se distinga aos olhos dos seus praticantes é caracterizável pela forma que assume, pelo conjunto de atributos que o define de modo mais ou menos preciso, que o distingue dos demais e que determina o que dele faz parte (e não faz parte) e o que constitui o seu núcleo central.

Ao sistema de práticas assim particularizado corresponde uma forma, uma estrutura, matriz ou moldura analítica que encontra o seu equivalente real nos actores e no modo como formulam e reformulam os discursos sobre as suas práticas. Desse conjunto de discursos e de práticas emerge um conjunto de normas que as regulam. Por conseguinte, a forma não se resume a uma construção metodológica externa, artificial, para a descrição do real; deve, antes, ser obrigatoriamente considerada tanto na sua estrutura como enquanto processo de formação, realidade dinâmica que implica relações complexas entre actores (um modo histórico-culturalmente determinado), potencialmente mobilizador de mecanismos de produção de identidades culturais. “Forma cultural” é pois um conceito que tanto permite descrever de modo fundamentado as características de um sistema de práticas como dar conta das suas condições de existência; descrever a sua estrutura e a relação com demais formas.

A estrutura, antropológica, tem portanto uma história. Ela herda, é devedora, das formas que lhe precedem. Por outro lado, não existe isoladamente, mantendo um conjunto de trocas com as formas suas contemporâneas (distinção e repulsa, empréstimo, contaminação...). Mas precisamente por existir num contexto temporal determinado, tanto pode ser compreendida sincronicamente como diacronicamente (Sausurre, 1916). Sobretudo, no seu tempo. “Nunca um fenómeno histórico se explica plenamente fora do estudo do seu momento”¹, diria Bloch (1949: 35). Como Nadel (1957) bem compreendeu, dois “eixos” ou perspectivas de análise são fundamentais no estudo dos fenómenos “socioculturais”: a perspectiva cultural e antropológica (estrutura simbólica e funcionamento da forma; formação, existência e evolução da forma) e a sociológica (grupos sociais, práticas e normatividade; o eixo das acções). A estrutura (sistema de relações entre os actores) articula e ordena as partes, conferindo uma certa invariabilidade. Mas as formas culturais não são como “batalhões rompendo

¹ Como adiante referimos, é necessária a renúncia ao “ídolo das origens”, essa “obsessão embriogénica” de explicar “o mais próximo pelo mais remoto”. O que é a origem? Um “começo”? As “causas”? “Como se o problema importante não fosse saber como e porquê de uma significação se deslizou para outra”, como se uma palavra “não tivesse o seu papel, em uma língua determinado pelo estado contemporâneo do vocábulo” (Bloch, 1949:31-36).

indiferentemente um país ou continente”: “são sensíveis às variações de contexto”, como explicam Bromberger e Morel (2001: 9), pelo que excessos de reconstrução diacrónica ou de observação espacial sincrónica serão improficuos. Para Holland e Cole (1995) a cultura (enquanto conjunto de artefactos reproduzidos e valorizados socialmente pelos indivíduos e grupos) deve ser compreendida simultaneamente como um sistema de significados e como um resultado social e material de situações históricas específicas. Assim, à análise do conteúdo (próprio de uma filosofia de análise discursiva de Derrida ou Foucault) se alia a do contexto (dos processos de formação das formas culturais, de reproduções das práticas, dos meios de produção, das regularidades das formas; presentes nos trabalhos de Berezin, 1994; Hartman, 2003; Degirmenci, 2006...); a estrutura interna e a formação e relação entre formas (perspectiva dupla de Abrahams, 1976; Willis e Corrigan, 1983; Bohlman, 1988; Leal, 2001; Bromberger e Morel, 2001; Santos, 2001; Robitaille, 2010...).

“Para complicar o jogo” (Bromberger e Morel, 2001: 3), não obstante a tendência humana de perceber um mundo fragmentado por limites, eles são, de facto, turvos, de contornos erráticos. Caprichosos, dir-se-ia. Por vezes as fronteiras parecem inexistentes (há um tipo de vestuário, de construção, de receita culinária...) ou são espaços de empréstimo, polimorfos, constituídos por diversas combinações e interferências² que se definem de formas desiguais entre “o eu” e “o outro”, entre “o que é” e “o que não é”. A fronteira é, portanto, ponto de interrogação, campo de possibilidades e de trocas: que elementos constituem um determinado grupo, uma determinada categoria, um determinado sistema de práticas, uma determinada estrutura, enfim, uma determinada forma?

Classificar, colocar as coisas em grupos distintos e determinados (o que não faz parte e o que parte faz) de acordo com as relações entre estas, não é um acto simples. É, no entanto, essa classificação que permite uma convenção para que os praticantes reconheçam a forma que usam (Abrahams, 1976)³ e ajam de acordo com o que é reconhecido e aceite (*ibidem*). Resultado de uma elaboração (e mais adiante veremos, de um processo de normatização e de construção de cânones), a mera similitude entre objectos é incapaz de explicar plenamente o exercício de classificar (Durkheim e Mauss, 1903). Mutável, a forma, que ao contrário da sua

² “Estas zonas de transição, marcadas por polimorfismo e interferências, onde vários tipos e variações são possíveis, são particularmente reveladoras do sentido do fluxo de empréstimos, dos mecanismos que regulam a escolha duma fórmula em detrimento doutra” (Bromberger e Morel, 2001: 19, traduzido do francês).

³ “Apontamos os géneros porque, nomeando certos padrões de expressão, somos capazes de falar sobre as formas tradicionais e os conteúdos convencionais de representação artística, bem como dos padrões de expectativa que tanto artista e público transportam para a performance estética” (Abrahams, 1976: 193). Traduzido.

real natureza representamos tendencialmente em círculo, nem sempre é nitidamente delimitada (*ibidem*⁴). O que é “um jogo”, pergunta Wittgenstein (no “Tratado Lógico-filosófico”, 1953), não encontrando um conjunto de características comuns a todos eles⁵ e admitindo a possibilidade de invenção de novos jogos pouco ou nada semelhantes aos já existentes: “Como se delimita o conceito de jogo? O que é ainda um jogo e o que já não o é? Podes especificar as fronteiras? Não. Podes traçar algumas” (1953: 230, n. 68). Ainda assim, o conceito “jogo” existe. É “esfumado”. A incapacidade de definir rigorosamente as suas fronteiras “não é ignorância” e tão-somente a asserção da inexistência de predicáveis (de categorias aristotélicas) dando conta de tudo o que pode ser afirmado de um sujeito⁶. O conceito, filosoficamente definido enquanto representação mental que reúne os caracteres comuns e distintivos de um conjunto de seres da mesma espécie (Abrunhosa e Leitão, 1998) pode não possuir esse conjunto de características fixas julgadas condições necessárias (tudo o que é *F* satisfaz a condição mas não garante que tudo nessa condição é *F*) e suficientes (tudo o que satisfaz a condição é *F* mas não garante que tudo o que é *F* satisfaça essa condição)⁷ a partir das quais é aferida a sua extensão (a totalidade dos objectos a que se refere um termo)⁸. Processos de reajustamento, correcção, alargamento são possíveis (inevitáveis). Mas ainda que imprecisa nos seus limites, a forma, conforme a compreendemos, é individualizada e distinta das demais e é nela possível observar regularidades e elementos caracterizadores; um padrão geral, “como um esquema de folha” (Wittgenstein, 1953: 234, n. 73)⁹, um “schema” (Rumelhart, 1980)¹⁰.

⁴ Delimitar uma classe implica analisar os caracteres pelos quais se distinguem e se reconhecem os seres reunidos na classe, exercício nem sempre possível.

⁵ De acordo com Needham (1975) é o botânico francês Michel Adanson (no livro “Familles des Plantes”, 1763) que primeiro desafia a visão tradicional da categorização definida pelas propriedades comuns dos seus membros, o que revolucionaria todo o sistema taxonómico: para que um elemento pertença a uma determinada classe de plantas não é necessário que possua todas as características dessa classe e, em caso de dúvida, o elemento deve ser adstrito à classe com a qual possui mais características em comum.

⁶ São 10 as categorias aristotélicas (Aristóteles 384 a.c – 322 a.c): substância, qualidade, quantidade, de relação, duração, lugar, acção, paixão ou sofrimento, maneira de ser e posição.

⁷ Definição genérica de condição necessária e de condição suficiente obtida em qualquer manual de filosofia, como o acima referido...

⁸ Tomás de Aquino (1225-1274) explica que na enunciação sujeito e predicado são os elementos materiais e a cópula (o verbo), o elemento formal. Matéria e forma são o verdadeiro sujeito da existência: “A forma e a matéria, quanto a elas, são reciprocamente causas uma da outra do ponto de vista de seu ser: a forma da matéria, enquanto ela lhe confere o ser em acto, a matéria da forma enquanto ela a suporta”. Comentários de S. Tomás de Aquino ao Livro nº 3 de Metafísica de Aristóteles (Livro 3, n. 775 em Gardeil, 2013).

⁹ “Mas que este esquema seja compreendido como esquema e não como a força de uma determinada folha”.

¹⁰ A teoria do Schema, desenvolvida por Rumelhart (1980: 33-58) assume que, ao obter qualquer conhecimento, este é ordenado pelo indivíduo numa estrutura que permite dar sentido à nova informação. É uma estratégia activa, uma técnica de codificação que facilita a apreensão. Os esquemas são estruturas mentais que permitem que os indivíduos compreendam e associem o que lhes é

Numa recente investigação, Frixione (2007) constata que não há homogeneidade na forma de categorização, não sendo possível identificar nem um mecanismo cognitivo processual comum de categorização a todos os indivíduos, nem uma noção uniforme de conceito (que serve para designar uma série de coisas, não mutuamente exclusivas, como representações mentais de classes, noções, concepções lexicais, padrões...), o que assinala a incerteza acerca de como se procede à classificação, por um lado, e do que pertence ao mesmo domínio, por outro. Se a problemática nos merece atenção (em particular a segunda) é porque as estratégias e fórmulas de classificação e o agrupamento dos objectos evidenciam a natureza fluída das formas.

Tendencialmente classificamos, pois, os objectos de acordo com as características que possuem em comum. No entanto, colocamos objectos com características comuns em categorias diferentes. No sentido contrário, certas coisas exemplificam um mesmo conceito por partilharem as mesmas características ainda que possam designar coisas diferentes (e coisas diferentes são designadas por um mesmo conceito)¹¹. Essa relação de familiaridade entre coisas que até podem ser muito distintas entre si é registada por Wittgenstein (1953) como “pareceza familiar” ou “semelhança de família” (“familienähnlichkeit”), em analogia com o filho que herda traços dos seus antecessores, não havendo no entanto uma característica comum a todos eles¹². Fenómenos que “nada têm em comum” são, desta forma, “aparentados entre si de muitas maneiras diferentes” (228, n. 65): “porque chamamos a uma coisa um número? Um pouco porque tem um parentesco directo com muitas coisas a que até agora se chamou número; e com isso, poder-se-ia dizer, entrar num parentesco indirecto com outros a que damos o mesmo nome. E alargamos o nosso conceito de número...¹³” (229, n. 67). Donde os limites traçados, as fronteiras, podem diferir a nível individual: “o conceito dela não é o mesmo que o meu, mas é-lhe aparentado” (235, n. 76).

apresentado: os objectos, a relação destes com os demais, situações, eventos... Um “schema” de um cão, por exemplo, conterà informação genérica (late, é quadrúpede, tem cauda...) e específica (tamanho, raça...). A cada nova experiência se incorporará nova informação: a relação com outros animais, a sua docilidade ou ferocidade, etc.

¹¹ Como uma “odd-job word”, termo cunhado por Wittgenstein, uma palavra usada em diversos contextos.

¹² Conceito que encontraremos nas concepções teóricas de grande parte dos autores que aqui referiremos em relação ao assunto: Rosch e Mervis, 1975; Needham, 1975; Rosch, 1978; Lakoff, 1987.

¹³ “... do mesmo modo que, ao fiarmos uma corda, cruzamos uma fibra sobre a outra. E a robustez da corda não está em haver uma fibra que a percorre a todo o comprimento, mas em que muitas fibras se sobrepõem umas às outras”, continua. Recorrendo novamente ao exemplo dos jogos: Que têm todos em comum? Quando se olha não se verá “o que todos têm em comum, mas verá parecidozas, parentescos”. “Vemos uma rede complicada de parecidozas que se cruzam e sobrepõem umas às outras. Parecidozas de conjunto e de pormenor” (228, n. 66).

Conceitos variáveis, categorias com elementos sem características comuns e diferentes objectos pertencentes a mais que uma categoria (as formas herdadas e são “contaminadas” de e por outras formas, já o referimos) atestam a fluidez dos limites que não são claros, antes difusos (mesmo confusos), como faz notar Rosch (1973), que toma de empréstimo o termo “fuzzy”¹⁴, de Zadeh (1965). Quais os critérios de pertença a uma categoria? O cão, o gato pertencem à categoria animal. E bactéria? (Zadeh, 1965). As classes são por vezes indefinidas: o que é a classe das mulheres bonitas? e dos homens altos? pergunta o matemático. Estas observações evidenciam a existência de elementos com diferentes graus de pertença a uma determinada classe, um “fuzzy set”, “classe de objectos com um *continuum* de graus de pertença” (1965: 338)¹⁵ na qual a cada elemento é atribuído um valor diferente¹⁶.

Que imagem de triângulo seria adequada se nenhuma “atingiria a universalidade do conceito”, pergunta Kant (1781: 183). Qualquer que seja a imagem que formulemos, será meramente um representante do conceito que nos ocupa, um “schema”, “representação de um processo geral da imaginação para dar a um conceito a sua imagem” (*ibidem*: 183), “condição formal”. O “schema” representa “como nos aparecem” os objectos. Da mesma forma, ao pensar o conceito de cão se traçará uma imagem de um quadrúpede; contudo, a sua aparência em particular (raça, tamanho, cor, etc.) será uma figura entre um número indeterminado de possibilidades. E dentro dessas figuras, algumas serão mais “possíveis” que outras. Como explica Rosch (1973), determinados objectos serão mais representativos de uma categoria. Um pardal encaixa-se melhor na categoria “ave” que uma galinha; uma maçã será mais frequentemente pensada como fruta que um tomate. Se nem todos os objectos têm o mesmo estatuto numa categoria (*ibidem*), os atributos dos objectos reais não ocorrem uniformemente (Rosch, 1978) e alguns parecem melhor reflectir a estrutura de uma categoria enquanto um todo. Estes objectos são elementos “protótipos”, os “melhores exemplos da categoria”, objectos cuja pertença a uma determinada categoria é evidente, não discutível¹⁷ (é “o caso mais claro”) (Rosch e Mervis, 1975: 574). Ao comparar outros objectos com o protótipo numa determinada categoria se afere a sua pertença ou não a ela (Rosch, 1973). Desta forma, os elementos prototípicos não só têm mais atributos em comum com os outros elementos da categoria, como mais atributos em comum entre si: quanto mais atributos um item possui em

¹⁴ A autora utiliza o termo “fuzzy borders”.

¹⁵ “A fuzzy set is a class of objects with a continuum of grades of membership”.

¹⁶ Num intervalo que se pode quantificar entre 0 e 1, os objectos da classe possuem valores diferentes e são ordenados de acordo com o seu grau de pertença. Na relação entre classes observamos fenómenos de inclusão, união, intersecção, complemento, convexidade...

¹⁷ Holland e Cole (1995) sublinham a existência de valores padrões, elementos essenciais de um “schema” (Rumelhart), que raramente evocamos porque os tomamos como verdadeiros. Como “respira” e “tem sangue quente” no caso de um gato.

comum com os outros membros da categoria, maior a possibilidade de ser considerado um membro representativo desta; ao invés, “quanto menos prototípico o item, menos itens da categoria tendem a partilhar os seus atributos” (1975: 582)¹⁸. Em boa parte dos casos, a ligação entre protótipos de uma mesma categoria evidencia e é operacionalizada por “parecença familiar”¹⁹. Existem, no entanto, outros princípios de formação de protótipos (ainda que este seja o mais frequente) como a validade por palpite, “cue validity” (Beach, 1964), que designa a probabilidade de um objecto pertencer a uma determinada categoria (probabilidade condicional de x/y cuja validade é calculada pela frequência que x – “cue” – tem em y – categoria): uma probabilidade alta (“high cue validity”) indica que o atributo é mais representativo da categoria em que se inclui, ou seja, possui mais informação válida para identificar os objectos que pertencem a essa categoria (Rosch e Mervis, 1975).

O atributo estrutural duma categoria não reside, portanto, numa característica comum a todos os seus elementos. Nela encontramos elementos com propriedades necessárias e suficientes de pertença. Outros objectos que a ela pertencem, porém, não possuem todas as características em comum mas podem ainda assim ser reconhecidos como elementos do mesmo conjunto. De acordo com a tipologia de Beckner²⁰ (1959 em Needham, 1975: 354), os primeiros elementos dir-se-iam “monotípicos”; os segundos “politépicos”. Segundo Beckner, nenhuma propriedade é universalmente distribuída numa classe: cada um dos seus elementos possuirá várias propriedades do seu conjunto de propriedades (cujo número total é indeterminado ou, melhor, mutável) e cada propriedade será possuída por vários elementos (mas não todos) (*ibidem*)²¹. Assim, os termos classificatórios duma categoria “não se referem às características em comum mas a classes politéticas de factos sociais”²² (Needham, 1975: 349). Uma categoria é politética na medida em que “não implica a presença de nenhuma característica em particular” (363) e nela contém organismos com muitas similaridades mas nenhuma característica essencial ou suficiente para pertencer ao grupo (Sneath, 1962²³ em Needham, 1975). No entanto, é de supor, como Lockhart e Hartman (1963), que num grupo

¹⁸ “Quanto mais um item tem atributos em comum com os outros membros da categoria, mais ele será ser considerado um bom e representante membro da categoria”. “Quanto menos prototípico o item, menos outros itens na categoria tendem a compartilhar cada atributo”. Traduzido do inglês.

¹⁹ “Os membros de uma categoria passam a ser vistos como protótipo da categoria como um todo na medida em que eles têm uma semelhança de família (têm atributos que se sobrepõem aos de) outros membros da categoria” (Rosch e Mervis, 1975: 575). Traduzido do inglês.

²⁰ Beckner, M. (1959) *The biological way of thought*, New York: Columbia University Press

²¹ Segundo Lockhart e Hartman (1963: 68), “nenhuma propriedade é necessariamente possuída por todos os indivíduos do grupo e nenhum organismo tem todas as propriedades genericamente características dos membros do seu grupo” (traduzido do inglês).

²² Traduzido do inglês.

²³ Sneath, P. H. A. (1962) “The construction of taxonomic groups” em G. C. Ainsworth e P. H. A. Sneath *Microbial Classification*, Cambridge: Cambridge University Press

politético se encontre “um conjunto monotético de propriedades comuns” (1963: 76), elementos que julgamos constituir o núcleo central, canónico, duma forma.

A dimensão de uma categoria não é facilmente medida (Durkheim e Mauss, 1903; Wittgenstein, 1953; Beckner, 1959 em Needham, 1975; Zadeh, 1965; Rosch e Mervins, 1975; Needham, 1975; Lakoff, 1987; Bromberger e Morel, 2001...). Dada a variabilidade do valor que é atribuído a cada elemento (quer porque a categoria compreende diferentes graus de pertença, quer pela existência de elementos que melhor a representam) e a possibilidade de admissão de novos elementos (a maioria das categorias não é fechada *a priori*), ainda que seja possível identificar um conjunto de características comuns, reconhecer todos os objectos da categoria conhecendo apenas um dos seus membros é irrealizável (o que é conhecido sobre um membro da classe não é conhecido sobre os outros membros, observa Needham). Segundo Lakoff (1987), diferentes modelos cognitivos emergem de um mesmo conceito, criando a sua combinação um “modelo de clusters”. Recorrendo à explanação do conceito de “mãe” (1987: 74), exemplifica: de diferentes modelos / critérios (nascimento, genético, amparo, marital, genealógico, etc.) emanam diferentes concepções de mãe (mãe barriga de aluguer, mãe biológica, mãe adoptiva, madrasta, a mulher que cria, a mulher imediatamente antecessora, etc.). Todos estes modelos cognitivos contribuem para o conjunto (cluster) de significações que o conceito “mãe” assume. Nesse conjunto, os elementos convergentes dos vários modelos formam uma subcategoria, um “modelo ideal” (que importa dos vários modelos). O que fica de fora são variantes ou extensões²⁴. Trata-se de uma estrutura radial, formada por uma subcategoria central e uma estrutura de significados relacionados, extensões não centrais. As variantes são aprendidas por convenção na comunidade (e não previsíveis por regras gerais) e determinadas pelo modelo central (é relacionando o novo elemento com o conceito central que se afere a sua pertença, ou não, à categoria), podendo dar origem a novas categorias. O núcleo central do que significa determinado conceito, ainda assim, não descreverá a categoria na sua totalidade.

Que têm em comum as categorias socioculturais? Responde Noyes (2005:4): “[A] Identificam certas práticas culturais com um certo ambiente ou actores sociais, diferenciados por categoria / status, geração, género, etnia, ideologia, educação, estilo de vida, ou modo de consumo / produção. [B] São abstractas, capazes de englobar vários casos. [C] Carregam uma pesada carga valorativa [D] Com o tempo, acumulam fortes ressonâncias mistas e múltiplos significados. Todos os termos, até os mais localizados, são alvos em movimento; Embora frequentemente usados como categorias “naturais”, na verdade, o seu significado não pode

²⁴ No exemplo aqui explorado, o modelo ideal de mãe seria a mulher que dá à luz, é guardiã legal e ampara a criança, é a progenitora e é casada com o pai. A madrasta seria uma variante não central.

ser separado da sua história. [E]) Tendem a emergir como categorias descritivas. Ao longo do tempo, no entanto, tornam-se prescritivas, usadas como directrizes. [F]) A sua importância é contrastante, por definição. Cada categoria tem um ou mais “Outros” implícitos. Algumas podem desenhar fronteiras nítidas destinadas a manter as distinções; outras podem ser fluidas”²⁵.

Uma intrincada rede de categorias é assim construída. Os membros de cada uma delas possuem atributos e estatutos diferentes e podem ser partilhados por mais que uma categoria. O que constitui o núcleo central de cada uma delas é negociado entre os diversos actores e depende da relação com os demais membros e demais categorias. A classificação, a inclusão ou exclusão dos elementos numa determinada categoria, é feita quer pela sua concordância com os elementos do núcleo central, canónicos ou prototípicos, quer avaliando que características não possuem (Lakoff, 1987), “o que não são” ou “o que não têm”; comparando a similaridade entre o objecto a categorizar e os objectos experienciados de categorias contrastantes (Nosofsky, 1988a, 1988b). As categorias contêm elas próprias subcategorias que se individualizam no seu interior, em formações “fractais” (Mandelbrot, 1989). A estrutura da subcategoria é, nestas condições, homóloga da categoria que a inclui (Santos, 1996). Ao contrário dos objectos mesuráveis através da geometria euclidiana, categorias, sistemas de práticas, formas culturais, são rugosos, fragmentados, com contornos desiguais; sistemas complexos, não lineares na relação entre as suas partes. Observando-as, cada uma delas é “igualmente desigual”, autossimilar, como a costa de um país, irregular qualquer que seja a escala a que a observemos. Como o universo.

2 O conceito de forma cultural

Apesar duma literatura relativamente prolífica, em que vários autores referem “forma cultural” (Muñoz, 2007; Appadurai, 2003; Williams, 1979; Dorin, 2006a; Leal, 2011; Adams, 2008; Berezin, 1994; Hartman, 2005; Mark, 2003; Regev, 1994; Willis e Corrigan, 1983; Robitaille, 2010; Curto, 2004...), nenhum dos trabalhos define operacionalmente o conceito. A noção continua a ser, como Williams (1981) reconhece, uma “mixed bag”²⁶. Impõe-se, a nosso ver, uma construção científica do objecto, rigorosa, nos termos acima propostos e aqui sistematizados:

a) A forma cultural enquanto *construção metodológica*, um modo histórico-culturalmente determinado, ferramenta heurística, para a descrição do real, que fornece uma estrutura,

²⁵ Em inglês no original.

²⁶ “O nosso vocabulário para a discussão das formas é radicalmente diminuído e confuso” (*ibidem*).

matriz ou moldura analítica e descreve o seu processo de formação e condições de existência e as características do sistema de práticas.

b) A forma cultural enquanto *dimensão*, com um equivalente real, uma propriedade efectiva dos indivíduos e dos grupos. Na realidade, os actores são portadores de esquemas (mentais, culturais) que lhes permitem agir de modo criterioso e que explicam a forma que as práticas adquirem e os julgamentos que os actores formulam sobre as mesmas (a cultura como substantivo, objecto, coisa). Ao colocar ênfase nas práticas, compreende-se simultaneamente a natural diversidade e a regularidade da forma, a sua dinâmica e a sua capacidade para perdurar.

Deste modo, a forma é tanto uma ferramenta para o conhecimento como uma matriz geradora de práticas. A forma configura (é um suporte, sustentáculo), regula, controla (é ao mesmo tempo criador de estruturas, cárcere); é constituída pela actividade humana e, ao mesmo tempo, o meio dessa constituição (Giddens, 1996, 2000b). Ela deve ser apreendida num tempo e num espaço em concreto e adstrita a uma colectividade de portadores (como ela é num determinado período), por um lado; por outro, sendo fruto de um processo histórico, é necessário compreender a dinâmica que possibilita a estrutura com que ela se nos apresenta.

Construir o conceito “forma cultural” e tentar a sua operacionalização é, por conseguinte, atender ao seu estatuto duplo (Nadel, 1957), de construção analítica, resultado do trabalho antropológico, e de entidade cultural e social, presente nas representações mentais e nos discursos dos seus portadores. Cada forma cultural é reconhecida, distinta e só existe na medida em que, para além de suportada por uma colectividade, mantém as suas características identitárias ao longo do tempo. Ela deve ser entendida tanto do ponto de vista externo, “etic” (construção externa quanto à análise dos seus componentes, indexada a um sistema de referência externo) como “emic” (identificando como os portadores definem a forma cultural e as práticas que julgam adequadas) (Pike, 1954). A destrinçar, dois códigos, duas partes de um “círculo hermenêutico” (Batalha, 1998): o que é considerado pelos participantes como relevante para o seu sistema de comportamento, que traduz a maneira como os participantes de uma determinada cultura entendem e organizam a sua relação com o mundo que o rodeia e uma linguagem exterior, que fará essa descodificação (*ibidem*).

As formas culturais não têm sido, julgamos, devidamente descritas e são definidas de modo incompleto dada a concentração, tão-somente, em aspectos parciais; por não compreender, por um lado, como os portadores entendem os seus sistemas de práticas e definem as suas maneiras “correctas” e, por outro, como as formas são estruturadas tendo em conta os discursos e práticas dos seus agentes e como emergem as normas nos grupos sociais. Ou seja, negligenciar a análise dos componentes ou como os praticantes categorizam as diversas

manifestações culturais que coexistem no seu espaço sociocultural, impede a apreensão da forma para além do seu elemento estrutural ou do seu conteúdo²⁷. Ora a separação muitas vezes operada entre a estrutura e o conteúdo é artificial e improfícua (Schank e Abelson, 1988) (ainda que para propósitos analíticos ela tenha vindo a ser profícua, quando compreendida a interpenetração dos elementos).

Para além dos elementos puramente estruturais, é necessário procurar o sentido da acção do sujeito na sua própria situação²⁸ (Boudon, 1990). Contudo, a estrutura é dual (Giddens, 1996) e, enquanto resultado de práticas regulares e reprodutora de práticas, concerne tanto às condições que a governam (e que permitem a sua continuidade ou ditam a sua dissolução), como às práticas sociais (“série de actos desencadeados pelos actores”) das colectividades ou comunidades sociais que, através da interacção, a originaram (1996: 121). Para Bourdieu (2002 [1972]) é necessário atender aos princípios de produção das práticas, aos mecanismos operados na relação entre as estruturas e as práticas que as conformam. As estruturas são “regularidades associadas a um meio ambiente socialmente estruturado”, produtoras de *habitus*, “sistemas de disposições duradouras, estruturas estruturadas predispostas a funcionarem como tal, ou seja, enquanto princípio de geração e de estruturação de práticas e de representações que podem ser objectivamente reguladas e regulares” (2002: 163).

Daremos conta quer dos processos de formação das formas, quer das práticas, quer dos actores. Tratar “forma cultural” enquanto conceito operacional permitirá:

- A delimitação, no seio das práticas culturais moveáveis, de um objecto em relação aos demais (o que constitui um problema de categorização);
- Pôr à prova um instrumento para a definição concreta, científica e geral das práticas (uma “teoria formal”, no sentido de Boudon (1990), uma espécie de quadro a preencher a partir do momento em que nos propomos utilizá-la para explicar observações reais.

2.1 Definição e operacionalização do conceito “forma cultural”

A forma, uma das primeiras questões de que a sociologia se ocupou. A “sociologia formal” (sociologia “da forma”, “formismo”) de Georg Simmel, de inspiração kantiana, é amplamente conhecida. “As formas que tomam os grupos de homens, unidos para viver ao lado dos outros ou uns para os outros, ou então uns com os outros – aí está o domínio da Sociologia” (Simmel,

²⁷ Como nota Bohlman (1988), a propósito da música, é determinante poder determinar o estilo a que pertence: não se trata de saber que peças existem mas como são elas organizadas em estilos.

²⁸ Só podemos imputar estados mentais a actores individuais (*ibidem*).

1898 em Filho, 1983: 47). São as formas que devemos observar²⁹. A forma social confere “o carácter social” (*ibidem*), é a construção colectiva que permite a vida social dos indivíduos, a organização das relações sociais, elemento que orienta e organiza a “acção recíproca”. É “a mútua determinação e interacção dos elementos pelos quais se constrói uma unidade” (Simmel, 2006 [1917]: 64): ela configura, regula e controla a vida que, nesta óptica, não só necessita da forma para existir (ela é um suporte), como por ela é determinada (ela cria estruturas que se mantém mais ou menos estáveis ao longo do tempo³⁰). Fixas ou efémeras, de acordo com a sua capacidade para adquirir autonomia, estão presentes quando “uma mesma forma de sociação” é “observada em conteúdos totalmente diferentes” e “o mesmo interesse” surge “realizado em formas de sociação completamente diversos” (Simmel, 1909 em Filho, 1983: 62).

A forma é simultaneamente sustentáculo e cárcere. É uma “matriz cultural” (Curto, 2004), um invólucro. “A noção de forma lembra a moldura de um quadro. Ela tem como função destacar a pintura e, portanto, o génio do artista, que é o que acontece com a forma, cuja noção é encontrada no ideal-tipo de Weber” (Maffesoli, 2008: 7). Conceito sociológico criado enquanto instrumento de ordenação e compreensão da realidade, de criação de tipologias, o tipo-ideal de Max Weber extrai os elementos da realidade para melhor a analisar: formular um tipo-ideal é incidir nos elementos caracterizadores de um dado fenómeno para deles fazer emergir uma síntese de traços comuns (Giddens, 1976). Mas para Williams (1981), o “formismo” enquanto ferramenta descritiva, evita a focagem nos aspectos gerais de uma determinada prática em detrimento da prática em si mesma. Ele não esquece as propriedades específicas. A forma é um “princípio do conhecimento e a matéria de uma realidade (a sua essência) não é conhecida senão através da forma”, é o instrumento que permite que “o essencial da existência” não seja confundido “com a aparência” (Pais, 2009: 23). Para Maffesoli, “ao estarmos atentos à forma podemos entendê-la não como uma externalidade vazia de sentido, mas como resultado de um princípio de organização que nos remete a um sentido” (1996: 247), o que pressupõe como tarefas de investigação a identificação dos elementos que caracterizam uma

²⁹ Não há formas vazias nem conteúdos sem forma (Filho, 1983). No entanto, é a forma e não o conteúdo que devemos compreender. O estudo da forma no sentido simmeliano é um processo de objectivação que separa a multiplicidade das formas do seu conteúdo empírico, conferindo-lhe uma dimensão objectiva. No ensaio “Sociability” (1971 [1911]) Simmel afirma que a conversa é significativa como processo formal e não enquanto actividade. A sociabilidade, enquanto forma, é baseada no conhecimento das regras formais de comportamento que os indivíduos partilham. Ao “descer” para o nível do conteúdo conversacional, perde-se de vista o jogo da sociabilidade. É na violação da forma que reside a transgressão da sociabilidade.

³⁰ As relações sociais, flutuantes e em constante desenvolvimento, apresentam formas externas relativamente estáveis que lhes conferem uma unidade, uma vez que não se alteram cada vez que uma relação em concreto muda (Simmel, 1971 [1908]).

determinada forma e das condições de possibilidade da sua emergência: a forma é “condição de possibilidade” (Maffesoli, 1987). A forma impõe limites, aglomera, germina, faz “sobressair” o quotidiano: “As coisas existem porque elas se inserem numa forma”, explica (1987: 98). “Não é o que o objecto social é mas a maneira como ele se dá a ver que deve guiar a nossa pesquisa” (*ibidem*: 126).

Criar esquemas de inteligibilidade, não impede, nota Boudon (1990), a distinção entre a estrutura e a realidade em si (o que evita “a armadilha do realismo”). Contudo, trata-se, ao invés, de admitir que a forma, até aqui descrita enquanto construção metodológica (uma maneira externa, artificial, de descrever o real) encontra o seu equivalente real nos actores (decerto heterogéneo em relação à primeira), o que lhe confere a sua realidade. Tal postura teórica, mais próxima dum realismo metodológico, atenta à forma como os actores explicam as práticas e os julgamentos que sobre elas formulam. Ao abordar a informação enquanto forma cultural, Curto (2004) aponta precisamente a sua dupla natureza: mais que uma *episteme* (no sentido que Foucault (2004 [1969]) lhe confere, um *a priori* histórico que permite compreender as condições de existência e de emergência dos enunciados e os seus modos de ser), a forma cultural é “uma configuração do ecossistema comunicativo e textual” (Curto, 2004: 90): ela “não é redutível a uma «função» nem a um «efeito» cognitivo, porque supõe uma complexa matriz de significação, um conjunto quase transcendental de condições formais e práticas para produzir sentido” (*ibidem*: 91)³¹. Para além duma “totalidade dotada de uma estrutura própria” (Muñoz, 2007: 2) cuja função é a de suporte (um “esqueleto” ou uma “infra-estrutura”), a forma cultural, “histórico-antropológica”, incluiu “funções de orientação e integração, assimilação e crescimento” (*ibidem*: 51). Tal como Appadurai (2003, 2005), o autor trata a cultura como substantivo, definindo-a enquanto objecto, coisa, substância. Mas se o primeiro abandona o conceito de “cultura” em prol de “forma cultural”³² por não achar “útil considerar a cultura como uma substância” e “preferível considerá-la como uma dimensão dos fenómenos sociais”³³ (Appadurai, 2005: 42), Muñoz vai designar por forma cultural “qualquer objecto das culturas antropológicas, qualquer objecto da enorme multitude de produtos do trabalho cultural. As mercadorias, os bens, coisas da produção”³⁴ (Muñoz, 2007:3).

Dorin (2006a), tendo por referência Simmel, propõe abordar a cultura ao mesmo tempo do ponto de vista individual e das comunidades. Como o segundo entende, a cultura é dual,

³¹ Traduzido do espanhol.

³² Sem contudo o explicitar epistemologicamente.

³³ Traduzido do francês. “A ideia pode ser resumida da seguinte forma: não é útil considerar a cultura como uma substância; é preferível considerá-la como uma dimensão dos fenómenos sociais, uma dimensão que toma em consideração as diferenças locais e concretas”.

³⁴ Traduzido do espanhol.

movimenta-se entre sujeito e objecto; entre a cultura “subjectiva”, questão pessoal, e a cultura “objectiva”³⁵, a forma, reificada, independente do indivíduo, produto material e resultado do processo cultural (ideias, valores, competências...) ³⁶. A forma emerge das próprias relações sociais, não se encontra no abstracto. É apreendida dentro dos limites e especificidades de um determinado grupo e período (em que colectividades? em que tempo?) e está disponível apenas nas suas versões históricas. A sua estrutura é uma estrutura “histórica” (Simmel, 1968 [1882]), situada no tempo e no espaço. Atender à forma é identificar a sua organização interna, os seus propósitos e relações actuais com outras organizações no mesmo campo da sociedade (Williams, 1995 [1981]), o que implica expandir a descrição e análise à história do seu contexto. A forma é, portanto, fruto de um processo social que implica um conjunto de relações complexas entre os actores, a prática cultural (Williams, 1974), “sistema significativo através do qual (...) uma ordem social é comunicada, reproduzida, experienciada e explorada” (Williams, 1995 [1981]: 13). Aliás, continua Williams, “não há separação absoluta entre as relações sociais que são evidentes e reconhecidas como as condições necessárias a uma prática (...) e as que estão tão incorporadas na prática que são ao mesmo tempo sociais e formais”³⁷ (*ibidem*: 148).

Assim, para Williams, qualquer sociologia da cultura terá necessariamente que ser uma sociologia histórica. A forma é um legado comunicacional em constante mudança, em que operam mecanismos de produção de uma identidade cultural, é um sistema de práticas sociais que se estrutura em função dum modo histórico-culturalmente determinado. A cultura, mais que a simples constatação da forma como as pessoas vivem a um determinado momento, é uma selecção e organização do passado e do presente que providencia várias formas de continuidade. Donde a forma é inerentemente reproduzível (réplica, produção e reprodução formal, inovação, transição...) e toda a reprodução cultural um conceito temporal³⁸.

³⁵ Persönliche Kultur e Sachliche Kultur.

³⁶ Uma melodia, por exemplo, não é redutível nem ao compositor (pois persiste após a sua morte) nem ao ouvinte.

³⁷ Traduzido do inglês.

³⁸ Williams explica como, num processo de especialização cultural, as formas dão origem a novas formas. O drama, a tragédia grega, foi determinante para a ópera italiana, por exemplo, que resgata elementos dessa forma cultural e o mesmo meio de produção (o discurso encenado): “o que aconteceu depois foi uma especialização cultural de diferentes modos e centros de interesse até um ponto em que se tornou habitual ver a ópera e o drama não só como formas diferentes mas também como artes diferentes” (1995 [1981]: 154). “Um novo elemento formal (...) pode ser seguido desde a sua emergência dentro duma determinada forma geral até à emergência enquanto forma geral autónoma” (150) (traduzido do inglês). Quando os sinais e as convenções não são reproduzidos perdem a sua significância: a forma que não é reproduzida extingue-se. Em 1979 o mesmo autor descreve a TV comercial enquanto forma cultural devedora das formas que lhe precedem (notícias, argumentação e discussão, educação, drama, filmes, variedades, desporto, publicidade...) e inovadora nos modos como

Apreender a realidade implica percepcioná-la do ponto de vista da actividade prática concreta e não sob a forma de objecto, indicava Marx (1996 [1867]). Mas se as formas culturais são determinadas pelos modos de produção, apreender o mundo é igualmente atender aos sistemas de relações entre as práticas e seus objectos, a essa relação entre o bem material produzido e as forças que animam a sua produção, às “forças produtivas” e relações sociais de produção. Ora, se as formas culturais (que aqui e ali designa como “ideologias”) são determinadas (“em última instância”) pelos modos de produção³⁹, que as legitimam e reproduzem, os próprios modos de produção são formas culturais, ao resultar de combinações historicamente determinadas. Técnicas, recursos, relações entre actores e normas dão conta da sua estrutura e estão em jogo no seu surgimento.

“Há de facto muitas vezes conexões entre as crenças formais e conscientes duma classe ou de um grupo e a produção cultural a ela associada”, nota Williams (1995 [1981]: 27). No amplo conjunto da prática social, diferentes graus de distância entre uma prática e as formas de organização social (as suas condições práticas) podem ser observadas e dão origem a sistemas diversificados. No caso duma maior concordância entre ambos, um sistema complexo de sinais institui fortes relações que dotam a forma duma certa autonomia (ela é relativamente autóctone), facilitando a sua reprodução (é um modo); quando a distância é maior, a forma é menos estável, tem distribuição radial e está sujeita a maiores variações cada vez que se observam mudanças nas características sociais (é um género ou tipo)⁴⁰. Tendo por base o grau de permeabilidade das formas, Appadurai (2005), identifica formas “duras” e formas “leves”, distinção que corresponde, nas suas grandes linhas, à que Hobsbawm institui entre “tradição” e “costume” (Hobsbawm e Ranger, 1983): “As formas culturais duras são aquelas que são acompanhadas por uma rede de ligações entre valor, significado e prática que são tão difíceis de quebrar como de transformar. As formas culturais leves, ao contrário, são aquelas que permitem separar facilmente a prática do seu significado e valor e assim permitem uma transformação relativamente bem-sucedida a todos os níveis”⁴¹ (Appadurai, 2005: 144). Segundo Bourdieu (1996) a ordem num campo (que aqui compreendemos enquanto forma), controlando entradas e defendendo fronteiras, é melhor conservada quando é exigido um

as utiliza, contribuindo também ela para a formação de novas formas culturais (documentário, telescola...).

³⁹ Curto (2004) explica como a diversificação de práticas comunicativas transformaram sociedades modernas e pós-modernas em sociedades de informação, na qual os meios de produção, intercâmbio e difusão do conhecimento (cada vez mais amplos e diversificados) desempenharam um papel fundamental.

⁴⁰ Como nota Dorin (2006a), não há pintura ou uma música “absoluta” e sim imagens ou música próprias de determinados períodos e culturas. Uma forma, como a música, inclui pois outras formas que podem se desenvolver como géneros, estilos e obras distintas (ópera, rock, jazz, reggae, sinfonia, etc.).

⁴¹ Traduzido do francês.

grau de codificação alto de entrada no jogo. Essa complexidade testemunha a existência de regras explícitas e um consenso mínimo sobre estas. Já no caso de um grau fraco de codificação, as regras são postas em jogo no próprio jogo, o que permite maior permeabilidade das fronteiras e uma maior diversidade (1996: 258-259).

Ao colocar ênfase nas práticas, compreende-se simultaneamente a natural diversidade e a regularidade da forma, a sua dinâmica e a sua capacidade para perdurar. A prática é “produto da relação dinâmica entre uma situação e um *habitus*, entendido como um sistema de disposições duradouras e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de acções” (Bourdieu, 2002: 167). Estando as regularidades associadas a um meio ambiente socialmente estruturado, os *habitus* produzidos pelas estruturas são eles mesmos produtores de práticas que tendem a reproduzir as regularidades. As estruturas são, portanto, produto de práticas históricas. Analisar o sistema de práticas é compreender a estrutura que o sustenta; conhecer o *habitus* implica o recurso à história dos praticantes.

Nenhum sistema de práticas pode, portanto, ser compreendido sem atender aos portadores da forma cultural e à forma como negociam e definem as suas práticas; sem identificar e caracterizar a colectividade que sustenta as formas culturais. Note-se a alusão à colectividade de portadores e não à comunidade. A distinção é propositada uma vez que se entende, como Velasco (em Fonquerne, 1986: 173, a propósito das tradições), que existem diferentes níveis de generalidade dentro das comunidades: a entidade real da tradição oral, por exemplo, não é a comunidade local mas sim redes sociais que incluem vínculos familiares de parentesco, vizinhança e amizade. Será artificial, portanto, referir-se ao povo como um sujeito indefinido. Ele pode, e deve, ser diferenciado⁴². Não obstante esta constatação, tendo Tönnies (1995 [1887]) por referência, o grupo de portadores da forma cultural pode, efectivamente, constituir uma comunidade, na medida em que a relação desenvolvida entre os seus membros (e mediada pelo objecto simbólico que a forma cultural produz) é considerada como um bem em si mesmo e não somente a expressão de um fim comum (ainda que o segundo tipo de organização possa ser mais frequente)⁴³.

⁴² No mesmo livro Jacques Revel afirma que o termo popular dissimula mal a heterogeneidade dos agentes sociais assim descritos.

⁴³ Tönnies distingue dois tipos de organização, produto de dois tipos diferentes de vontade social. Uma, a comunidade (“*Gemeinschaft*”), é expressão da vontade essencial, forma social caracterizada por relações pessoais, emocionais, cooperativas que são consideradas um bem em si mesmas; outra, a sociedade (“*Gesellschaft*”), deriva da vontade arbitrária, da necessidade de agrupamento para alcançar um determinado propósito e pode, eventualmente, derivar da especialização da estrutura duma comunidade.

Bohlman (1988) evidencia a importância tanto da comunidade (a “base social”) como dos processos de mudança a que as formas estão sujeitas. Se no contacto com outras formas reside a maleabilidade dos limites de uma determinada forma (porque ela é de facto permeável e susceptível a mudanças); é no seu centro (“centro canónico”) que encontramos as características basilares que a distinguem das demais formas, “elementos de unidade e singularidade”, práticas, fórmulas e normas veiculadas e reforçadas pelos seus portadores. No que concerne ao estudo das formas culturais musicais, e à música *folk* em concreto, o etnomusicólogo demonstra como a música revela a primazia do grupo: sem praticantes, com um sentido de lugar forte e as suas performances, a forma seria um mero artefacto. Ou seja, a força duma forma cultural, duma forma cultural efectiva, reside na sua capacidade para se constituir enquanto força viva, animada, praticada e constantemente negociada. Ainda que o entendimento que os portadores têm da sua forma cultural possa diferir a nível individual, os pontos de referência comuns, o cânone, e a relação deste com os limites, asseguram a sua distinção entre as demais formas e as condições para perdurar.

De facto, num mundo culturalmente dinâmico em que a cultura em si não pode deixar de conter trocas e empréstimos, são os actores sociais que, “ao emitirem um julgamento de valor sobre as produções culturais”, conferem às formas culturais a sua “legitimidade” e “força simbólica”⁴⁴ (Dorin, 2006a: 145). “Não há nenhuma razão para lamentar ou regozijar-se com o desaparecimento de culturas enraizadas”, constata assim o autor, ao “desmontar” a “metáfora das raízes”⁴⁵ (*ibidem*: 144). Se as formas são produto de trocas, circulam, “contaminam” e são “contaminadas” pelas formas que lhes precedem e pelas formas que dividem o mesmo espaço geográfico e temporal, tomam de empréstimo e a outras emprestam e dão origem a novas formas; a ideia da morte das culturas é, de facto, falsa e a ideia de culturas separadas e seladas, uma ilusão (*ibidem*) na qual a mistura de culturas, apesar de evidente empírica e academicamente, ainda é olhada como repugnante e destrutiva para a alegada cultura tradicional “pura” (Adams, 2008: 629). Compreender as “viagens” e as modalidades de apropriação nos contextos locais (historicamente e geograficamente situados) das formas culturais é fundamental para entender como estas se desenvolvem, vivem, e às vezes desaparecem (Dorin, 2006b). Uma forma destituída da sua força simbólica, dos actores e das suas práticas, perece. Regev (1994), num estudo sobre a produção de valor artístico das formas culturais (no caso, o rock) demonstra como elas necessitam criar significado para sobreviverem enquanto tal: os seus produtores de “sentido” têm que demonstrar a

⁴⁴ Traduzido do francês.

⁴⁵ A propensão para tratar culturas e nações como essências ou substâncias, baseando o discurso da identidade e “autenticidade” cultural em pressupostos essencialistas e raciais; o que o autor considera “um obstáculo à análise sociológica das dinâmicas culturais” (frase que dá título ao artigo).

“seriedade” do seu conteúdo, ter uma entidade criativa definida e autónoma e provar que o trabalho produzido é desenvolvido em prol da comunidade portadora (Regev, 1994: 85). A forma cultural é, assim, o trabalho e o conteúdo produzido por um campo cultural animado por diferentes entidades sociais, um espaço de posições onde estas concorrem por recursos e reconhecimento (*ibidem*: 86). Considerar as regras do campo cultural onde as formas se movem é, portanto, indispensável para a produção de significado. No caso da construção do campo do “autêntico” rock, a produção de significado implicou a construção de uma narrativa dentro dos parâmetros tradicionais da música popular na qual a consagração de álbuns e de “grandes artistas” como “obras-primas” desempenhou um papel fundamental na criação de uma “estética rock” com um repertório de códigos musicais, padrões sonoros e obras específicas que foram necessários dominar⁴⁶. O mesmo constata Hartman (2003) ao observar como no campo literário um conjunto de discursos e papéis constrói uma narrativa possível “ao ordenar a actividade cultural em relação às normas autoritárias e ao incorporar-se nas práticas do dia-a-dia e nas instituições” (Hartman, 2003: 483).

As formas culturais competem, desta forma, por recursos que podem pertencer a diferentes grupos culturais (Dorin, 2006b). Nem as populações nem as culturas são conjuntos homogêneos: partilham e/ou distinguem-se por símbolos e significados díspares e por várias formas culturais. “Além de adquirirem, manterem e transmitirem o gosto por formas culturais estabelecidas, as pessoas mudam, reanimam e criam formas culturais” (Mark, 2003: 323)⁴⁷. De acordo com Mark, as formas culturais competem por pessoas: sendo as pessoas o recurso do qual as formas culturais dependem, as formas têm que se tornar apelativas para garantir os seus consumidores (e assim concorrem entre si). Se ninguém gosta, pratica ou divulga uma forma cultural, ela não existe. As pessoas são um recurso escasso. O tempo e a energia que têm para se dedicar às práticas culturais são limitados e é improvável que adquiram novos gostos sem outros perder (*ibidem*: 334). Desta forma, “o nicho que uma forma cultural

⁴⁶ Regev refere igualmente como os produtores de cinema e fotografia alcançaram o reconhecimento destas formas ao aceitar as regras do campo e com base na adesão à crença dos parâmetros artísticos nele existentes.

⁴⁷ Continua: “Três abordagens sociológicas à inovação cultural são notáveis. Alguns estudiosos da cultura conceptualizam a inovação cultural como um processo “bottom-up”. Interaccionistas simbólicos argumentam que as pessoas criam significado através da interacção social (...). Contrastando com este ponto de vista, teóricos da cultura de massa (...) argumentam que a inovação ocorre numa indústria cultural unificada; os consumidores aceitam as inovações que são oferecidas porque a inovação é uma resposta ao seu gosto ou porque o seu gosto é moldado pelas inovações da indústria (...). Um terceiro ponto de vista, a abordagem de produção-de-cultura, concentra-se nas configurações organizacionais e de mercado em que ocorre a inovação filtragem e difusão cultural (...). Teóricos da produção-de-cultura concentram-se nas relações entre os criativos, como artistas e escritores, e as organizações produtoras de cultura, tais como as gravadoras e editoras, e nas relações entre as organizações produtoras de cultura e os consumidores” (323). Traduzido do inglês.

ocupará é maleável e pode ser determinada por processos sociais mais do que pelas qualidades que a forma cultural possui em si mesma”⁴⁸ (*ibidem*: 320), ou seja, pela capacidade observada nos seus modos e meios de produção em participar na “economia da energia dos sujeitos” (Cabeça, 2006). Como referimos em trabalhos anteriores (Cabeça, 2006)⁴⁹, “os indivíduos dispõem duma energia a ser investida e, não havendo sujeitos desligados, eles não podem deixar de investir nos seus interesses e nos seus objectos de interesse” (Cabeça, 2006: 185). Os objectos apresentam-se carregados de um poder de sedução externo às suas propriedades materiais. “Eles são, antes, dotados de propriedades «sobrenaturais», valorizados por aquilo que representam e pelo que a relação com estes traz ao sujeito” (*ibidem*: 175-176). O processo de investimento nos objectos (animados por forças, por um encantamento ou *mana* (Mauss, 1988 [1925])), “obedece a uma lógica de procura de satisfação, a essa tal pulsão que impele para uma relação que preenche uma necessidade” (Cabeça, 2006: 175).

Na competição entre formas culturais, gostar de uma forma cultural e uma forma cultural “fazer-se gostar” assume, portanto, particular relevância. Gronow (1997) encontra um forte paralelo entre as formas sociais e as obras de arte, determinando que o prazer estético é importante nas interacções. Esse gosto pode ser não só uma escolha individual mas também uma escolha grupal⁵⁰, uma vez que as pessoas adquirem (e mantêm) o gosto por formas culturais que são apreciadas por pessoas semelhantes a si mesmas (Mark, 2003: 335). Assim, o exemplo dado pelos outros seres que a ele se assemelham pode ser determinante não só no que o indivíduo gosta como no que opta por gostar (porque partilhado). O gosto tanto une como distingue. “Funciona como uma espécie de sentido de orientação social que orienta os ocupantes de um determinado lugar no espaço social para posições ajustadas às suas propriedades, para as práticas ou bens que convém aos ocupantes dessa posição” (Bourdieu, 1979: 544). Por um lado, indivíduos que partilham as mesmas características tendem a partilhar os mesmos gostos; por outro, praticando um “distanciamento estético”, rejeitam os gostos e práticas daqueles que pouco a si se assemelham. As práticas sociais, ligadas à posição social dos indivíduos, marcam a diferenciação na socialização dos indivíduos (Beitone, 2006).

⁴⁸ Traduzido do inglês.

⁴⁹ Em tese de mestrado cujos autores são os mesmos orientador e orientanda do trabalho aqui apresentado.

⁵⁰ Como Gronow refere, tendo por referência Simmel, os indivíduos tanto são capazes de manter a sua plena individualidade e singularidade como partilhar um ou vários estilos comuns.

Mark (que no seu estudo testa tanto o modelo da homofilia como do distanciamento cultural⁵¹) constata que quanto mais sobrepostas estão as formas no espaço cultural individual, menor a probabilidade de serem adoptadas; ao contrário, uma forma cultural que encontra um nicho com um número relativo de praticantes é positivamente afectada por um efeito de movimento (ou onda) local⁵². Porém, à medida que uma forma cultural ganha notoriedade e um maior número de praticantes, a probabilidade de indivíduos muito diferentes partilharem essa forma aumenta, o que pode ter uma influência negativa no seu grau de popularidade. Esta última pista parece-nos evidenciar que não só as formas culturais competem por pessoas como as pessoas podem competir por formas culturais⁵³: à medida que mais pessoas de uma ampla variedade de posições sociais adquire o mesmo gosto, este perde o seu poder distintivo (o valor que um gosto encontra na distinção que fornece). Os consumidores procuram bens culturais distintivos.

Essa distinção é adquirida localmente. Aí, as formas culturais apresentam-se enquanto particularismos, variantes duma forma; com as suas representações e regulações restritas e tendencialmente exclusivas a um grupo restrito (local). Deste modo, as formas culturais são expressão de particularismos (assentes, orientadas segundo uma lógica de exclusividade, diferenciadoras), particularismos estes que podem promover a proliferação universal da forma ou accionar um mesmo meio de produção (ou modos similares), ou resultar da apropriação local duma forma universal ou de um modo de produção universal; simultaneamente fenómenos de dimensão micro-sociológica (particulares, restritos ao nível das interacções entre indivíduos ou grupos restritos) e macro-sociológica (de proliferação universal) (Goffman: 1975). Os actores retomam, portanto, à sua conta as formas culturais generalizadas, apropriando-se das formas culturais em circulação e de outros recursos simbólicos para produzir significados locais. Ou seja, as formas culturais têm versões locais (Appadurai e Breckenridge, 1996). Numa “área de contestação e canibalização mútua”, a articulação e confronto entre a cultura de massa e as culturas locais origina novas formas de cultura pública (Appadurai e Breckenridge, 1996: 10). Do mesmo modo, a capacidade de gerar adesão duma forma cultural não é uniforme (Dorin, 2004). Longe de um simples contágio cultural, a viagem

⁵¹ O modelo de homofilia indica que as semelhanças ou diferenças culturais fornecem bases para a coesão e a exclusão dos indivíduos a nível grupal e que os indivíduos tendem a uma maior interacção com aqueles que possuem as mesmas características que com os demais. O modelo de distanciamento indica que não só os indivíduos tendem a não partilhar os gostos associados às categorias sociais a que não pertencem como procuram distanciar os seus gostos desses outros grupos.

⁵² O que se encontra em consonância com o princípio da homofilia: quanto maior o espaço cultural de uma forma, maior a proporção de pessoas que nesse espaço a adoptam.

⁵³ O que se encontra em consonância com o princípio do distanciamento: quanto maior o espaço e a adesão a uma forma, maior a probabilidade de um determinado indivíduo a rejeitar por nela encontrar a apreciação de membros de outros grupos sociais que não o seu.

das formas culturais dá origem à produção de versões locais e mesmo a novas formas culturais, fazendo proliferar uma série de identidades particulares (as formas culturais inserem-se numa “dinâmica de identidade”, de acordo com Willis e Corrigan, 1983), o que demonstra não só a singularidade do fenómeno da apropriação como a capacidade dos agentes locais para resistir ou transformar a cultura de massa (Appadurai e Breckenridge, 1996; Leal, 2011). Como Beitone (2006) refere, a socialização tem um papel preponderante na formação de gostos culturais. Mas se os comportamentos sociais são produto de uma determinação social, da interiorização de normas e valores da ideologia dominante; a teoria da legitimação falha em explicar a experiência individual da vida social, o “habitus individual”, “produto de experiências e trajectórias individuais que são sempre singulares e estão fortemente relacionadas com as interacções que unem cada indivíduo aos outros actores sociais”⁵⁴ (Beitone, 2006: 6). As culturas dominadas não se reduzem ao mimetismo e má reprodução da cultura dominante: elas constroem as suas especificidades, a sua identidade, quer a nível social, quer a nível individual⁵⁵. Entre a “vulgaridade mercantilista” e a oportunidade de “enriquecimento e transposição de fronteiras”, a cultura de massa é uma cultura de acção, de inovação (Campa, 2002)⁵⁶ que permite variadas formas de apropriação. Segundo Adams (2008) a cultura global tende a homogeneizar as formas e a diversificar os conteúdos (porque apropriados localmente). “O universalismo cria discursos e práticas externos legitimados que são potencialmente transpostos para qualquer contexto em particular”⁵⁷ (Adams. 2008: 624), afirma. “Os produtores culturais utilizam formas culturais globais para expressar conteúdos culturais particulares” como formas de legitimação cultural (*ibidem*: 636). A autora propõe, então, a separação analítica de forma e conteúdo⁵⁸: a forma cultural é diferente de conteúdo cultural; a primeira tem um nível estrutural (modo de produção, por exemplo); o segundo, um nível interpretativo. Mas se de facto forma e

⁵⁴ Traduzido do francês.

⁵⁵ Beitone dá o exemplo da partilha das mesmas práticas por parte de indivíduos socialmente diferentes ou a adopção de práticas com diferentes graus de legitimidade por parte do mesmo indivíduo (como um jovem mais favorecido que não tem práticas culturais mais legitimadas que outros jovens da sua idade ou um mesmo indivíduo que pratica simultaneamente práticas muito legitimadas (leitura de obras filosóficas e escuta de música clássica) e outras muito pouco (ler romances policiais, cantar no karaoke).

⁵⁶ Segundo a autora a “cultura de massa” é um modo de vida e pensamento, uma forma de comportamento traduzido pelo consumo e códigos de reconhecimento social. De acesso global e adesão voluntária, está geralmente ligada ao lazer e prazer, acessível independentemente da classe social. Compreende diversas formas (artísticas, culturais, vestuário, tecnológicas...). É a “cultura popular” (que não é a cultura do povo e sim a cultura corrente, da esfera do quotidiano) enquanto cultura de classe, que permite a existência de particularismos regionais e a permanência de valores intrínsecos a uma dada população.

⁵⁷ Traduzido do inglês.

⁵⁸ A mesma posição de divisão analítica (apenas num primeiro momento) é partilhada por Willis e Corrigan (1983). O foco de atenção é, contudo, o oposto: o discurso.

conteúdo não são uma mesma coisa, não concebemos a forma como simples estrutura. Podemos acompanhar em certa medida Berezin (1994), que tal como Adams concentra o estudo da forma focando-se nos modos de produção, quando afirma que ela não é um simples veículo para conteúdo, contem significado. Onde os formistas referem uma certa imutabilidade da forma e Adams prevê a diversificação do conteúdo, Berezin advoga a possibilidade da imutabilidade do último: são as propriedades formais de um produto cultural que produzem significado⁵⁹, que diferenciam os objectos com o mesmo conteúdo. A conclusão do autor deriva do seu estudo sobre o teatro fascista que, segundo o próprio, desafia a assunção de que a ideologia está no seu conteúdo: não são as peças em si que contam a história e sim a linguagem política e cultural que foi apropriada pelos empresários culturais por forma a obter suporte e financiamento para os seus projectos teatrais. O Estado fascista não fez peças, subsidiou-as, privilegiou a forma através da produção cultural: é a forma teatral, as dimensões performativas da encenação e dos estilos de representação que comportam o significado fascista⁶⁰.

Incidindo nos meios de produção, formas tendencialmente homogéneas produzem conteúdos localmente diversificados e conteúdos semelhantes obtêm diferentes significados ao serem produzidos de modo díspar; um mesmo meio de produção dá lugar a versões locais e diferentes meios de produção podem ser utilizados no processo de significação de objectos semelhantes. Tanto a homogeneização como a diferenciação das formas culturais e das práticas são possíveis. Mais: ambos podem operar num mesmo processo, como atestam Grattet, Jenness e Curry (1998) na institucionalização da criminalização dos “crimes de ódio”. Ao investigarem o conteúdo da legislação produzida em diversos estados dos Estados Unidos, os autores constataram um padrão de difusão de políticas semelhante ao de muitas outras reformas políticas. Porém, à medida que a variedade de métodos de alteração do código penal diminuía, o domínio e a complexidade das Leis aumentava, observando-se variações significativas nos modos particulares locais. Tal sugere a operacionalização de forças contrárias simultâneas: a homogeneização e a diferenciação das formas culturais. Uma vez institucionalizadas as práticas (num processo relativamente homogéneo), os seus portadores tomam a liberdade de expandir o domínio da forma cultural (de a diversificar). A homogeneização caracterizará melhor níveis de abstracção mais altos; a diferenciação níveis menos abstractos, pelo que este último processo pode indicar que uma forma cultural ou

⁵⁹ Igual posição tem Degirmenci (2006).

⁶⁰ Para compreender como o teatro se tornou um veículo de significado fascista tem que se mover a unidade de análise da peça para os projectos teatrais e sua subsidiação, para os modos de produção.

prática em particular está altamente institucionalizada⁶¹ (Grattet, Jenness e Curry, 1998: 303). A existência de vários modos de produção atesta o que acima referimos: eles são, em si, formas culturais, diferentes modos de instituição social de um tipo de actividade cultural (Chaney, 1993 em Hartman, 2003). A reprodução e a mudança cultural podem ser compreendidas através das produções culturais (Degirmenci, 2006).

Mas se as formas culturais são apropriadas localmente, devedoras das especificidades espaciais, são igualmente temporalmente maleáveis. Como já o referimos, elas têm uma história. Segundo Hartman (2003) as formas revelam actos de posicionamento. “As formas culturais são compostas por relações complexas, específicas e definidas de sistemas simbólicos incorporados nas relações e actividades sociais” (Willis e Corrigan, 1983: 89) e reflectem uma acumulação de reversões, combinações, contextos e recontextualizações (*ibidem*). A flutuação de significados é, portanto, constante⁶² (Degirmenci, 2006). As noções não são imagens fixas, constituem diferentes protótipos em diferentes momentos (Taylor, 1996: 119-142): elas emergem da “convergência de processos materiais distintos”, compostas por uma série de significados. As categorias sociais são “alvos em movimento” (Noyes, 2005: 4-6) que fixam não um objecto em particular e sim uma “zona de atenção e tensão” e acumulam significados múltiplos. Como explica Abrahams (incidindo nos géneros musicais tradicionais), “embora os padrões de conteúdo e forma sejam perceptíveis dentro dos itens e dos próprios géneros, os padrões de uso são externamente impostos. (...) O mesmo item ou género pode ser usado em contextos inteiramente diferentes noutro grupo ou as mesmas situações podem ser respondidas por itens totalmente diferentes” (Abrahams, 1976: 196). Na circulação de significados, fenómenos de retenção, sincretismo, reinterpretação, contra-aculturação, crioulização, hibridização são observados (Leal, 2011). Antigos significados são atribuídos a novos elementos; novos valores mudam o significado cultural das antigas formas (Hers, 1966 em Leal, 2011). Os significados são reinterpretados, tomados de empréstimo, impostos, recusados... Assim, palavras como “lésbica” ou “judeu” não funcionam como referenciais; tomam, antes, parte na construção de um campo de identidade (Hartman, 2003)⁶³; a noção de

⁶¹ Apesar dos efeitos de homogeneização gerais (os Estados convergem em torno dos métodos de alteração do código penal), ocorrem variações significativas nos modos particulares como os estados criminalizam as condutas motivados pelo ódio (as leis específicas de cada estado tornam-se, ao longo do tempo, cada vez mais diferenciadas).

⁶² Caso da transformação de géneros musicais. A música popular turca, por exemplo, não deixou de existir mas continua hoje sob a forma de música popular e de outros géneros musicais.

⁶³ Continua: “... alterando de acordo com as mudanças nas formas do patriarcado e da lei, mudando as concepções de família, heterossexualidade, homossexualidade e casamento”. Noutro texto observa igualmente como a confissão (prática da Igreja Católica Apostólica Romana introduzida na Igreja Anglicana em meados do século XIX) “não se refere a um conjunto estável de referências” (Hartman, 2005: 551). (Traduzidos do inglês).

“bastardia” é composta por elementos flutuantes, mantidos em ténue oposição, sendo as suas fronteiras constantemente redefinidas (Taylor, 1996). Toda a condição humana desenvolve uma expressão cultural; donde qualquer cultura é susceptível de evoluir: o *flower power* dos anos 60 não é mais significativo, o rap, outrora marginal, é hoje massificante (Campa, 2002)... Como Robitaille (2010) observa, o contexto em que as práticas tomam o seu lugar dão origem a novos valores. Analisando a circulação transnacional da Capoeira, o autor faz notar como a prática desta forma cultural fora do seu país de origem acrescentou “um valor renovado” a uma prática nacional relativamente marginal, uma “nova forma de capital cultural”, um “campo cultural completo” em que diversos elementos da cultura brasileira são comunicados e partilhados por praticantes de diversos países (Robitaille, 2010: 1). Num conhecimento que ultrapassa o movimento, a transmissão da forma cultural passa tanto pela aprendizagem da performance como dos valores, atitudes e estratégias⁶⁴. Mais que um valor partilhado, a Capoeira é um “poderoso construtor da comunidade”, o que dá conta tanto da sua estrutura como da colectividade que a porta. Mas ainda que os actores sociais produzam constantemente novos significados (e não se limitem à sua reprodução), as formas culturais, como explica Sulkunen (em 1982 e interpretando o pensamento de Bourdieu) têm uma inércia que permite que sobrevivam à base material que as suporta. Podemos avançar que, dada a retoma das formas, à sua conta, por parte das colectividades locais, o habitus do grupo (produtor de práticas), tende a reproduzir as regularidades (Bourdieu, 1972). Observamos (assunto a que retomaremos), de facto, no seio das formas culturais, um conjunto de práticas robustas que se mantêm e são positivamente sancionadas no processo de regulação. Este núcleo canónico, os elementos que melhor definem a forma de acordo com os seus portadores, permite que as mudanças possam ocorrer sem que a forma cultural desapareça ou se torne confusa (isto é, sem que estejamos já na presença duma outra forma).

Os estudos aqui apresentados evidenciam, em muitos casos, não só a ausência de uma construção científica do objecto “forma cultural” (que raramente é conceptualizado, sendo a “forma” nomeada partindo de um princípio de rigor científico prévio que de facto não existe), como uma visão parcial na descrição do correspondente real do objecto (um sistema de práticas, propriedade efectiva dos indivíduos e dos grupos cuja formação, existência e características é necessário atender). Onde uns advogam a supremacia da estrutura, outros prevêm a primazia do campo, opondo conteúdo a contexto, conteúdo a forma, texto a contexto, etc. Ora, dar conta de uma forma cultural deve prever tanto o seu intrincado sistema de significados como o modo histórico-cultural como é determinada, a sua moldura analítica (o

⁶⁴ “Os textos e as práticas, representações e experiências; todos co-constituem as formas culturais que circulam no mundo global.” (2010: 8). Traduzido.

que contém) e o seu produto social e material (como é produzido), a sua estrutura e os seus processos de formação (o que dá título a esta dissertação); “uma combinação de padrões de forma, conteúdo e contexto” na qual a relação entre os praticantes é determinante⁶⁵ (Abrahams, 1976: 196). Para o folclorista, as formas folclóricas devem ser compreendidas a três níveis estruturais: a estrutura dos materiais (a inter-relação entre os “materiais de construção” - palavras, tons, acções), a estrutura dramática (ponto de vista e propósito da peça) e a estrutura do contexto (os padrões das relações entre os participantes na performance) (*ibidem*).

Impõe-se então, como referimos inicialmente, e com as contribuições que nos precedem, a conceptualização do objecto e a construção de uma ferramenta heurística para o seu conhecimento.

A construção científica do objecto “forma cultural” fornece tanto uma moldura analítica como, ao conferir as condições de existência das práticas (Santos e Cabeça, 2013), uma ferramenta para descrever a sua estrutura e processo de formação: que elementos são da sua ordem e como são as práticas produzidas, reproduzidas, utilizadas e negociadas pelos indivíduos. Conjunto de práticas, entendemos a forma cultural enquanto “sistema de práticas”, um esquema de referência usado pelos membros duma determinada sociedade para regular a produção e reprodução das suas práticas (Santos e Cabeça, 2010, 2013; Cabeça e Santos, 2013, 2014), ou seja, “enquanto esquema / sistema de referência colectivo e individual que os membros de uma cultura (a colectividade portadora e praticante) partilham e que define e regula as produções e reproduções culturais” (Santos e Cabeça, 2010: 3).

Conjunto complexo de relações entre actores, a forma cultural é a prática cultural em si (Williams, 1974). De construção colectiva (que pressupõe actores sociais), orienta e organiza as relações sociais; configura, regula e controla (que pressupõe uma estrutura, um sistema normativo) (Simmel, 2006 [1917]). A forma constitui uma matriz cultural, um princípio de organização (Maffesoli, 1996), permitindo a constituição de um referencial comum aos portadores de uma determinada prática. Contudo, esse sistema organizado de práticas, nem é estanque, nem hermeticamente fechado. Tratando-se também de um exercício de categorização (de constituição de um referencial, de uma estrutura inteligível), os limites são escosos, angulosos. É de facto possível que os elementos que constituem a sua ordem (as práticas) possam abandonar a forma ou ser-lhe introduzidos (mas não arbitrariamente). A dificuldade na delimitação do objecto, dos limites da forma, não redundam, porém, num

⁶⁵ Refere-se aqui o autor especificamente aos géneros musicais e à relação entre criadores e intérpretes e a audiência.

problema transcendente. Dado o sistema normativo para o qual os praticantes concorrem, a forma tem, de facto, um equivalente real; não existe no abstracto. A colectividade suporta, organiza, determina aquilo que a forma é e não é; pratica. É da conjugação dos discursos que os indivíduos elaboram sobre as suas práticas que resulta a extensão da forma. Ao invés duma aferição do objecto plenamente delimitado, devemos assumir as variações daí resultantes e a real existência dos objectos cujos elementos transitam (“saem” ou “entram”) de acordo com o jogo normativo que regula as práticas. Conceptualizar a forma deste modo ultrapassa o aparente obstáculo metafísico inicial.

Uma forma cultural é reconhecida pelo seu conjunto individualizado de práticas, possui atributos que a definem enquanto entidade distinta. Existindo num contexto temporal e espacial que partilha com outras formas, distingue-se, contudo, das demais. O que confere essa distinção e que elementos revelam a sua singularidade? Como explicar a configuração com que se apresenta e os mecanismos através dos quais se individualiza, os seus modos de organização e apresentação e as condições que a permitem perdurar, mantendo as suas características ao longo do tempo? A forma cultural, de existência concreta, é identificável, reconhecível, passível de ser nomeada. Suportada por uma colectividade que a define, é possível aos portadores duma forma cultural um entendimento comum sobre o que ela representa e as suas práticas: uma vez nomeada, os portadores reconhecem a forma (“o que é”, “do que se está a falar”, “do que se trata”). Esse reconhecimento emerge de um conjunto de entendimentos sobre a mesma que, apesar de variável a nível individual (haverá tantas versões duma forma quanto o número de pessoas que a porta), lhe confere uma estrutura peculiar, única. Não obstante a variação dos discursos sobre a prática, a regulação do “que é” ou “não é” a forma, permite aferir o que nela é essencial. Assim individualizada pela forma que assume e pelo conjunto de relações entre actores que concentra, a forma cultural é devedora da prática e do conjunto de discursos que emanam por parte da colectividade portadora, o que lhe confere uma certa estabilidade, reconhecimento e capacidade para durar. Ao ser aplicada e discutida, as práticas desadequadas são eliminadas e, ainda que as fronteiras da forma não possam ser linearmente definidas, aquilo que melhor a caracteriza é identificado (e que provém dos elementos partilhados do conjunto de discursos sobre ela). Grosseiramente anotado, uma forma que se individualiza tem que poder ser definida, ter regras e ter praticantes. Assim se distingue claramente enquanto entidade cultural separada.

Identificamos, deste modo, os três elementos que julgamos conferir as condições de existência de um sistema de práticas: a *estrutura* – estrutura conceptual comum, sistema de referência, o conceito que a forma veicula em si – o *sistema normativo* – sistema de controlo, de regras e sanções e de práticas associadas – e os *actores sociais* portadores da forma – uma dinâmica

social suportada por uma colectividade (Santos e Cabeça, 2010, 2013; Cabeça e Santos, 2013, 2014). O primeiro elemento essencial, a estrutura, incide no conceito em si (a que nos referimos quando mencionamos a forma), nos seus atributos. Trata-se da forma enquanto substantivo (“que exprime substância ou existência”⁶⁶) e da concepção do que ela é ou não é. A este nível, reconhecemos a “coisa”, o que existe, o “objecto” distinto (tanto material como abstracto). Concerne à definição dos seus constituintes, que determinam o que nela é essencial e inclui os diversos entendimentos que originam subcategorias, a relação entre componentes e os critérios de inclusão na categoria. Estruturalmente, aferimos a variação do que se entende por determinada coisa (Santos e Cabeça, 2010). O sistema normativo, segundo elemento, refere-se ao sistema de controlo realizado sobre as práticas associadas à forma cultural. Inclui tanto qualquer exigência para a pertença como a proibição de determinados elementos (modos descaracterizadores, inconsistentes, não conformes com a estrutura). Forma de controlo, elemento regulador, a norma determina o que pode ou não ser praticado e prevê sanções. Funcionando de acordo com a definição estrutural da forma, é o instrumento garante de que o respeito à estrutura é observado (e que a definição continua a fazer sentido). Resultado do elemento que a precede, é a reguladora da estrutura: enquanto a estrutura define as regras de inclusão ou exclusão dos elementos; a norma garante que tais critérios são observados. Deste modo, não só é devedora da estrutura como nela influi largamente. Um sistema normativo frouxo, lasso (ou inexistente) descaracteriza a prática; a norma não observada modifica a estrutura (por vezes ao ponto de a tornar irreconhecível, dando origem a outra forma que não a inicial). Interdependentes, estrutura e norma são simultaneamente resultado e produto. A primeira define as práticas em intensão, ou seja, afere as condições de inclusão na forma; a segunda determina a sua extensão, isto é, que objectos podem ser incluídos (Santos e Cabeça, 2010). Na confrontação entre a estrutura conceptual (conteúdo, “o que”) e o sistema de regulação (contexto, “como”) são estabelecidas as fronteiras. A colectividade, terceiro elemento, é o requisito essencial para essa operação. De facto, uma forma cultural não subsiste sem os seus portadores, sem praticantes, sem reguladores. A colectividade de indivíduos e grupos portadora da forma é promotora da dinâmica social presente na sua definição e regulação, a força motriz da produção e reprodução dos bens culturais. Num processo eminentemente social, os portadores da forma aplicam normas, socializam os novos praticantes, avaliam e sancionam as práticas (aceitáveis ou não, boas ou más...). Da relação entre os actores e o seu sistema normativo emerge o conjunto de discursos que os portadores veiculam acerca das suas práticas e que se traduz no entendimento

⁶⁶ <http://www.priberam.pt/dlpo>, Dicionário Priberam da Língua Portuguesa

(individual e colectivo) do que é ou não a forma e o que dela faz parte ou não. Nos discursos que os portadores elaboram sobre as suas práticas são definidos os aspectos mais relevantes para a subsistência da forma, o adequado e o desadequado, o que pertence e o que não pertence, o que inclui os melhores modos, as melhores práticas, o desaconselhado, o recusado... Apreciações valorativas como “o bom”, “o melhor”, “o mau”, “o impraticável”, “o absurdo”, “o bonito” são emitidas. Deste modo, os discursos correspondem a variações da forma a um nível micro-sociológico, individual e revelam padrões de classificação diferentes. É igualmente neste conjunto de discursos que reside a dialéctica entre conservação e inovação: se, por um lado, determinadas características da forma devem ser observadas (acto de conservação) sob pena da sua descaracterização, a forma, em sentido inverso, deve adaptar-se ao contexto em que as suas práticas ocorrem (innovar). Assim, tanto a conservação como a inovação comportam um elemento potencialmente destruidor, pela desadequação que podem eventualmente revelar. Contudo, como Giddens aponta (1996), a dinâmica social desenvolve-se de acordo com as práticas sociais positivamente sancionadas pela estrutura contribuindo, em sentido inverso, para o seu reforço (a estrutura dual). É o intrincado sistema normativo, ao fixar normas e excluir modalidades, que permite o regular desenvolvimento das práticas em concordância com o conceito que a forma cultural veicula. As fronteiras, mais do que definidas, são negociadas pelos actores. Assim, uma certa invariabilidade da forma, a sua capacidade para perdurar apesar das variações de discurso e de contexto, é possível dada a convergência entre os três elementos que identificamos. A sua existência enquanto entidade cultural e social, antropológica (estruturada) e sociológica (praticada), a sua formação e evolução e a dinâmica da colectividade que a porta (os dois eixos de Nadel), vêm revelar, enfim, o padrão geral da forma.

Podemos, portanto, refinar a definição de forma cultural: “esquema / sistema de referência colectivo e individual que os membros de uma cultura (a colectividade portadora e praticante) partilham e que define e regula as produções e reproduções culturais através de um processo que comporta um elemento estruturante, um sistema normativo e uma dinâmica social” (Cabeça e Santos, 2013: 3).

FORMA CULTURAL

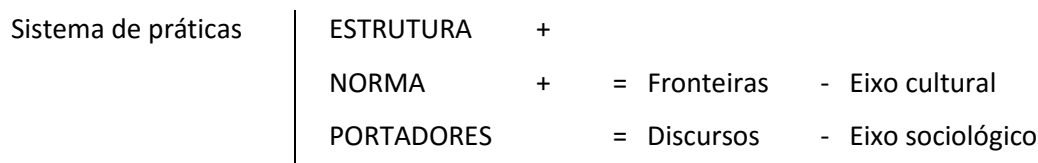


Diagrama 1: Componentes da Forma Cultural

A forma cultural, consistente mas não rígida, deve a sua singularidade a uma estrutura, a um sistema normativo e a uma colectividade; a um esquema, a uma regulação e a critérios e discursos próprios. Dotada duma estrutura e do seu equivalente real (Boudon, 1990), geradora e configuradora de práticas, é simultaneamente estrutura e processo (Muñoz, 2007). Ao partilhar o espaço com outras formas (espaço de influência, contaminação, empréstimo...), as suas fronteiras são difusas (Bromberger e Morel, 2001), definidas largamente por aquilo que não lhe pertence (que “já é outra coisa”) através de um processo de regulação pela negativa, por exclusão, por comparação com categorias contrastantes (Nosofsky, 1988). A forma cultural é, deste modo, edificada sob um espaço de variação, comportando um elemento aparentemente paradoxal: por um lado, ela apresenta uma certa volubilidade (novos elementos, distantes dos seus componentes, podem ser admitidos na forma (Wittgenstein, 2008 [1953]); os discursos individuais sobre as práticas podem diferir largamente...); por outro, é relativamente estável, constante, mantendo as suas características identitárias ao longo do tempo⁶⁷. Movendo-se sincronicamente e diacronicamente, as formas culturais subsistem em contextos espaciais diferentes, sofrendo transformações no curso do tempo. Verificam-se, então, dois processos de variação, de deriva (Santos e Cabeça, 2010): no tempo e no espaço (ainda que, como compreenderemos, não arbitrariamente).

Uma primeira deriva: a espacial. Num espaço povoado por diferentes formas culturais, cujos elementos podem ser tomados de empréstimo (do exterior) e onde diferentes grupos sociais retomam à sua conta as práticas culturais e diversos discursos concorrem para a definição “ideal” (ou “boa” prática) da forma, as variações são inevitáveis. Deste modo, a forma apresenta-se sempre numa das suas variantes possíveis. Uma resenha da forma cultural evidencia em todo o caso uma percepção concreta que deixa de lado, inevitavelmente, os seus cambiantes: é uma peça única num universo de possibilidades. Não existe, portanto, “a” forma única, singular: estamos sempre na presença de uma variante em detrimento de outras. Há, no entanto, variantes mais ou menos adequadas, mais ou menos aproximadas do entendimento generalizado que a forma cultural toma. As várias configurações assemelham-se mas não são idênticas: quais analogias, as variantes equivalem-se mas não são iguais. Por outras palavras, é possível identificar um número indeterminado de variações estruturais e contextuais que, tomando a forma de modos desiguais, permitem ainda assim o seu reconhecimento. Estes entendimentos, discursos e maneiras de praticar díspares não comprometem, contudo, a existência da forma em si e concorrem (em maior ou menor grau) para uma definição geral e

⁶⁷ A segunda questão aqui referida será aprofundada na próxima secção sobre regularidades e cânone.

ideal desta. A forma cultural, embora coesa, permite esse espaço de variação, devedor dos grupos que a portam, das contingências do espaço e das mudanças de contexto; não se configura e reproduz tal-qualmente em todo o espaço.

Identificamos diversos tipos de variação espacial ao situá-los de acordo com dois eixos: o eixo sociológico e o eixo estrutural, o primeiro referindo-se à “dimensão” dos fenómenos – micro e macro sociológicos – e o segundo à “origem” – de influência interna ou externa. Entre estas coordenadas – dimensão e origem – distribuem-se as variantes. Diversidade nas estruturas mentais e nos discursos de indivíduo para indivíduo, de portador para portador originam variações internas a nível micro sociológico; particularismos, maneiras de apropriação da forma consoante o contexto e os actores e o seu alargamento a grandes grupos sociais, geram variações internas macro sociológicas. A existência de elementos que transitam entre categorias ou pertencem a mais que uma forma (presentes numa determinada variante, ausentes noutras), por sua vez, revelam variações externas micro sociológicas e as relações de contaminação e empréstimo entre formas culturais indicam variações externas macro sociológicas. Sendo apenas exemplos, entre estes protótipos se situam diferentes formas de apropriação e entendimento. Remontando à extensão e intensão da variação, ela pode ocorrer a vários níveis, desde a variação na (quase) totalidade da forma a um elemento específico (alteração, introdução desaparecimento), que podem originar tanto particularismos (formas de apropriação particulares) como subcategorias ou subgéneros.

O segundo modo de variação é a deriva no tempo. A forma cultural, enquanto realidade histórica (Williams, 1995 [1981]), é susceptível a variações diacrónicas. Como refere Bohlman (1988: 104-120), a propósito da música *folk*, cada cantiga tem dois marcos temporais: um definitivo que deriva da transmissão e que corresponde ao momento em que ela foi apreendida suficientemente bem para ser executada por uma determinada pessoa; e um indefinido que deriva do consenso geral de que a cantiga era já conhecida das gerações precedentes. Deste modo, à forma, de natureza diacrónica, é-lhe conferida, por via da transmissão, uma temporalidade sincrónica. Sem remontar a um ponto de origem, o marco histórico do nascimento das formas é muitas vezes inexistente (ou indeterminável): ela é devedora das formas que a precedem e que com ela convivem ao longo do tempo. Remontar a um passado consistente é, em alguns casos, um exercício dotado duma certa vacuidade, na medida em que o ponto firme, exacto, único do nascimento ou início da forma cultural não é localizável: como determinar quando estamos na presença duma forma em concreto e não doutra que a precede, lhe dá origem ou apenas a ela se assemelha (por conter determinados elementos em comum)? Tanto os elementos que julgamos essenciais numa forma cultural, determinantes na designação da forma enquanto tal (ou seja, aqueles que terão

necessariamente de estar presentes) como o olhar contemporâneo sobre as idas características duma forma, estão sujeitos a alterações. A variação no tempo é, portanto, contínua – as formas alteram-se, tomam de empréstimo, são descontinuadas, sujeitas a inovações, etc. – mas nem sempre cumulativa – renúncias, desistências, experiências, progressões, recuos e avanços, enfim, podem ocorrer (o inventar, acrescentar, transitar, eliminar). Assumimos, deste modo, que a procura da “origem” se torna uma vã demanda, esvaziada de um certo sentido: “A forma cultural ‘original’ é apenas um objecto virtual” (Santos e Cabeça, 2010: 176). Na corrente do tempo, a variação observada pode ocorrer a vários níveis: mudanças estruturais, nas práticas, nos modos de execução, na classe de portadores, na coexistência ou eliminação de variantes, na “concorrência” entre formas... Esta variação temporal não é constatável unicamente entre largos períodos. O tempo inculca as suas marcas em ínfimos períodos que sejam. Esta variação “nano-temporal”, por assim dizer, espelha-se de forma evidente, por exemplo, na performance que, como a entendemos, não se repete, é sempre única: uma peça que demora um segundo mais ou menos a executar, uma entoação diferente numa cantiga, um gesto não previsto... Abandonaremos a questão filosófica de que cada momento é irrepitível para constatar apenas que, entre o momento presente e o tempo imediatamente anterior, a deriva pode ocorrer.

Da variação espacial dissemos resultar variantes. Utilizamos a palavra enquanto “alternativa” (ou aquilo que varia, que está sujeito a modificações, ou ainda enquanto variedade). Da variação temporal dizemos resultar versões, diferentes interpretações, ao qual são introduzidas alterações (o que pressupõe um antes e um depois). A diferenciação é apenas pertinente na medida em que situa a variação. Variantes e versões ocorrem quer na presença de divergências de entendimentos, de conteúdo, quer de acordo com os contextos (mentais, locais, culturais, sociais...). Melhor dizendo, elas surgem na presença tanto de mudanças de contexto como de conteúdo (na estrutura e na norma). Face a esta aparente volatilidade, a forma permanece. Variantes e versões são elementos constituintes da forma: elas “fazem parte”, não são “outra coisa”; retratam a sua dinâmica e a sua inteligibilidade apesar dos contornos particulares que assume. A variabilidade, possível dentro dos padrões que a regulação determina, atesta a “dureza” de certas formas observadas por Appadurai (2005), capazes de se reproduzir e conservar apesar das mudanças. A deriva não é, portanto, mais que o resultado dessa dinâmica nos modos de entendimento e apropriação. Não é, igualmente, atributo exclusivo das formas culturais. Os elementos que as constituem apresentam-se em mais que uma categoria e podem mesmo ser determinantes em mais do que uma destas (a robustez de um dado elemento em formas diferentes é desigual mas pode ser, efectivamente, canónico em mais do que uma forma). As formas, fazendo uso do mesmo material, não se

confundem no entanto⁶⁸. Dada a graduação de importância dos elementos, é possível que pequenas alterações extravasem os limites da forma, saindo da sua esfera (já é “outra coisa”) ao passo que a alteração numerosa de outros elementos não tenha consequências significativas para o seu reconhecimento.

Nem todas as variações originam variantes e versões da mesma forma, constatamos. As variantes e versões resultantes da deriva são positivamente sancionadas enquanto variações da forma (ainda que umas sejam mais afamadas que outras) e derivam em particularismos, subgéneros ou subcategorias. Já outras variações, tidas como não concordantes com a estrutura e a prática da forma cultural, dão lugar a novas formas ou hibridizações (“isto já não é...”). O espaço de variação tem, portanto, limites quanto ao aceitável (“nem tudo é possível”). Contudo, esse juízo é, igualmente, variável. No processo de selecção do que é essencial numa forma admitimos respostas que, não sendo ambíguas, são discordantes: onde um interveniente responde “sim pertence”, outro dirá “não pertence” (Santos e Cabeça, 2010). Na ausência de consenso total, os melhores objectos, que melhor reflectem o conceito, surgem como ponto de referência, determinando a sua forma canónica, um “esquema de referência virtual” que traduz essa forma desejável, idealizada (a boa prática, os elementos mais representativos). O cânone serve, deste modo, como um poderoso instrumento de regulação ao permitir aferir a pertença e ajustamento de cada elemento através de um processo de referenciação à forma idealizada, uma vez que nele estão contidos os elementos que melhor a caracterizam e lhe conferem o seu carácter único e distintivo (*ibidem*). A forma canónica aproxima as diferentes versões e variantes da forma cultural englobando-as num conjunto heterogéneo mas consistente de modalidades possíveis da mesma. O núcleo canónico apresenta-se como regulador dos espaços de variação mantendo a identidade da forma cultural. Elo de ligação, é o mediador da deriva espacial e temporal (a derivação é controlada, realizada dentro de certos parâmetros que, uma vez ultrapassados, determinam a exclusão da variação da forma cultural).

⁶⁸ Caso dos géneros musicais rock e blues que, partilhando alguns elementos (e sendo em boa parte o primeiro devedor do segundo), mantêm o seu carácter distintivo. Deste modo as propriedades / elementos da forma podem ser vistos como termos médios de um silogismo, que não entram na conclusão, donde qualquer inferência em termos disjuntivos não pode ser validada (se a possui b e c também possui b, tal não resulta em que a seja c [b, termo médio]).

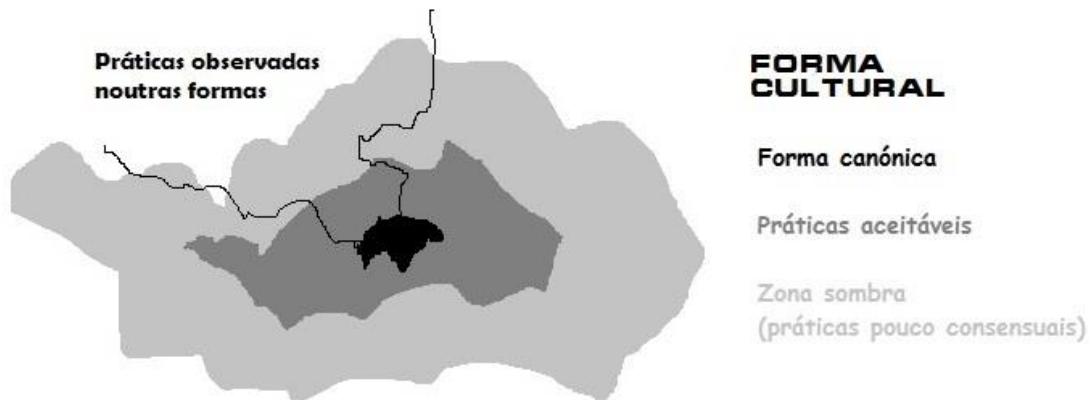


Imagem 1: A Forma Cultural

Simultaneamente cultural e sociológica (Nadel, 1957), micro e macro sociológica, individual e da comunidade (Goffman, 1975; Dorin, 2006a), a forma tem limites fluidos, zonas sombra (Bromberger e Morel, 2001). Para a sua definição concorrem diferentes modelos cognitivos (Lakoff, 1987; Wittgenstein, 1953) nos quais se destacam elementos que melhor caracterizam a forma (Kant, 1781; Rosch e Mervis, 1975). Não estando todos os elementos universalmente por ela distribuídos (Zadeh, 1965; Beckner, 1959 em Needham, 1975; Needham, 1975; Sneath, 1962 em Needham, 1975), alguns assumem particular importância (Lockhart e Hartman, 1963; Bohlman, 1988) determinando o que é essencial, em contraste com aquilo que não faz parte (Lakoff, 1987; Nosofsky, 1988a, 1988b). De contornos desiguais (Santos, 1996), são permitidas diversas variantes e extensões, subcategorias e subgéneros (Lakoff, 1987; Mandelbrot, 1989). Sustentamos, resumindo:

Num sistema de práticas individualizado, ou seja, numa forma cultural:

- a) *Nem todas as práticas / elementos têm que ser observados na sua totalidade para que seja constatada a presença duma determinada forma;*
- b) *Há diferentes graus de aceitação / ocorrência dos elementos que as constituem (diferentes graus de pertença);*
- c) *Os limites nem sempre são (podem ser) claramente definidos, variando a níveis micro e macro sociológicos (a definição de uma mesma forma pode diferir até entre membros da colectividade);*
- d) *Existem “zonas sombras”, elementos não comumente aceites, motivando dúvidas quanto à sua pertença;*
- e) *Diferentes entendimentos e formas de apropriação dão lugar a variantes e versões;*

- f) *Algumas práticas prevalecem enquanto outras desaparecem sem contudo fazer perigar a existência da forma (ela não está fechada a priori);*
- f) *Não obstante a alínea anterior, um número mais ou menos indeterminado de práticas deverá ser constatado para atestar a presença da forma (e permanecer para que ela não desapareça);*
- g) *Práticas com maior frequência ou aceitação tendem a constituir o núcleo canônico da forma (a forma cultural no seu melhor exemplo, a melhor modalidade) sendo esses elementos tidos como mais característicos / distintivos numa forma em relação a outras (a conjugação diferenciadora de elementos);*
- h) *A forma é um poderoso construtor de cânones, um complexo sistema de relação entre elementos de referência centrais e as suas extensões e subcategorias. Nesta relação complexa reside a sua capacidade para perdurar;*
- i) *Os seus constituintes não são exclusivos: as mesmas práticas podem estar contidas em diferentes formas sem contudo estas se confundirem (incorporação dos mesmos elementos);*
- j) *Os elementos podem pertencer ao núcleo canônico de mais que uma forma. Contudo, cada uma delas tem a sua conjugação de elementos canônicos distinta (não se trata de um único elemento determinante mas sim da sua conjugação única⁶⁹);*
- l) *A pertença de um determinado elemento é aferida tendo em conta o cânone da forma;*
- m) *Do mesmo modo, distinguindo-se uma forma pela negativa (“o que não é”), é também tendo em conta o que não pertence que é aferido esse mesmo elemento.*

2.2 Modos de produção: regras, regularidades e cânone

Ainda que para a sua definição concorram diferentes discursos, num espaço em que a variação é possível, a forma cultural mantém, ainda assim, as suas características ao longo do tempo, perdurando. Os seus portadores reconhecem a sua estrutura e a que se referem quando nomeiam a forma. Um conjunto relativamente estável de características emerge do processo de negociação acerca das práticas socioculturais para designar e fazer reconhecer a forma cultural. Esse jogo normativo, que tanto concerne às boas práticas como aos limites das mesmas, determina o que é essencial numa forma (o cânone) para assim a distinguir das demais. O processo de formação, produção e regulação numa forma, o sistema normativo, torna-se crucial para compreender os contornos que assume, a sua estrutura.

⁶⁹ O Cante, que nos irá ocupar no próximo capítulo, fornece-nos um bom exemplo: cantar sem instrumentos faz parte da sua forma canónica. Elemento comum a outras formas, a sua observância, *per si*, não determina a presença da forma cultural “Cante”. No entanto, quando conjugada com outros elementos canónicos – um canto a três partes, por exemplo – a forma assume a sua distinção.

2.2.1 Questões gerais

Numerosas definições têm sido propostas para o conceito de “regra social” ou “norma”, colocando ênfase nos seus vários aspectos – mecanismos, efeitos, modos de aplicação (envolvendo o seu cumprimento, reforço, contestação e controlo), etc. – ou nos seus domínios de validade – formal (sanções, recompensas, práticas e discursos) ou social (onde, por quem e a quem se aplica). Amplas ou específicas, disseminadas ou localizadas, explícitas ou tácitas, claras ou ambíguas; as normas podem permitir, proibir, ordenar, desencorajar... ser obedecidas ou negociadas (Hetcher e Opp, 2001) e apresentar tipos e graus de legitimidade diversas (legal, tradicional, por antiguidade, moralidade...). Sendo entendidas como uma subcategorias das regras (Giddens, 1996) ou enquanto “regras sociais”, as normas apresentam-se, deste modo, diversificadas na sua amplitude, ambiguidade, territorialidade, vinculação e, eventualmente, concorrentes ou contrárias; pelo que a definição de Homans (1950), de formato amplo e genérico, e que permite que o princípio da norma possa ser especificado de acordo com as circunstâncias observadas, é um bom ponto de partida⁷⁰. Uma norma, diz, é uma “ideia na mente dos membros de um grupo” (Homans, 1950: 132). Colocada sob a forma de uma afirmação / declaração que especifica a conduta adequada aos membros, a ideia é concretizada ao prever o que deles se espera numa determinada circunstância⁷¹. É na forma como a norma se concretiza que se distancia da mera ideia, ao prever sanções ou compensações no seu respeito. Da observação e definição conceptual das formas culturais, decorre a evidência de que dentro de um grupo, a ideia – o expectável, o desejável, o “correcto” – que cada membro do grupo produz sobre as suas práticas difere: os agentes “oferecem diferentes ideias sobre como agir dentro de um determinado contexto normativo” (Hoffman, 2007: 10). A norma corresponde a expectativas, deveres, necessidades, consensos, ideias, desejos (Horne, 2001) díspares dos membros do grupo cujas “identidades e interesses diferentes” revelam o processo dinâmico da discussão e negociação normativa (Hoffman, 2007: 9). Burns e Flam definem norma enquanto sistema de regras ou regra social, um “conjunto de gramáticas [no seu sentido orientador] do papel associado a normas e a procedimentos de interacção que incluem ‘as regras do jogo’ aplicadas a todos os participantes” (Burns e Flam, 2000: 17). Deste jogo resulta a coexistência de várias normas

⁷⁰ Respeitamos no texto a forma como as questões normativas são apresentadas pelos diversos autores: onde uns utilizam o conceito de “regra”, outros especificam “norma” e se em alguns casos a distinção não é, de facto, considerada pelos autores, noutros fica subentendido que as regras que abordam são de um tipo específico – sociais – e que remontam, no geral, a normas.

⁷¹ Norm: “an idea in the minds of members of a group, an idea that can be put in the form of a specific statement specifying what the members or others should do, ought to do, are expected to do, under given circumstances” (Homans, 1950: 132).

concorrentes e com diversos estatutos que, num movimento evolutivo, podem dar origem a um novo conjunto de normas que irá determinar o comportamento até que as circunstâncias mudem mais uma vez (Chai, 2004).

De facto, “os participantes numa dada situação social experimentam realidades sociais (...) diferentes” (Burns e Flam, 2000: 39) permitindo a convivência de perspectivas alternativas. Neste choque em torno da construção social da realidade, a luta do velho contra o novo torna-se um tema recorrente: onde uns procuram manter, outros desejam transformar. Assim, boa parte das continuidades e descontinuidades sociais têm que ver com manutenção, transformação ou supressão de regras (Burns e Flam, 2000; Reynaud, 2004). Conjunto de interações regradas (Reynaud, 1999), o sistema normativo pode ser compreendido enquanto “jogo” cujas regras são constantemente negociadas (ainda que, como veremos, as regras não se resumam a simples resultados do confronto de interesses e de relações de força (Reynaud, 1999: 221)). No sistema normativo – imperfeito, de fronteiras difusas e coerência falível (Reynaud, 1999) – as regras do jogo são “incompletas e provisórias”, “incertas e sujeitas a revisão”, “são objecto directo de pressão, contra pressão e negociação”, sujeitas a correcções e adaptações de acordo com cada caso⁷² (Reynaud, 2004: 13). Uma solução é sempre provisória e o novo conjunto de normas define o comportamento, relembramos, apenas até que nova necessidade e circunstâncias venham a ocorrer.

A norma emerge no curso da acção social. No seio do grupo, cujos interesses são comuns aos seus elementos, a definição dos problemas e a elaboração de soluções são questões colectivas. Um conjunto de soluções apresenta-se aceitável e nenhuma é predeterminada (Reynaud, 2004). As opiniões, declarações normalmente associadas a uma atitude possível (ou seja, a uma disposição para agir), assomam numa questão precisa sem resposta prévia (Reynaud, 2014: 135); um problema põe em marcha uma série de opiniões e de vontades de acção díspares. O processo de decisão é um processo de aprendizagem colectiva, na medida em que as respostas e as acções adoptadas, que visam “corrigir a máquina em função das dificuldades encontradas” (*Ibidem*: 140) seleccionam, por tentativa-erro (em que as más práticas são abandonadas e as boas práticas preservadas), o conjunto de regras que permite à comunidade funcionar (*Ibidem*: 94) num processo que não deixa os seus membros incólumes (a decisão colectiva requer uma ruptura com a situação anterior, abala as opiniões individuais, muda atitudes mentais colectivas, dá lugar a um novo saber que é partilhado).

⁷² Em inglês na edição consultada.

O valor surge, muitas vezes, como orientador da acção⁷³, o “elemento do sistema simbólico que é partilhado e que serve como critério ou padrão para a selecção de uma das alternativas de orientação possíveis numa determinada situação” (Parsons, 1951: 12⁷⁴). A forma como essa orientação toma o seu lugar é, segundo Becker (1963: 121-134), uma questão política. Dada a divergência e disparidade de opiniões entre os membros do grupo, a implementação de uma determinada estratégia correspondente a uma visão individual ou de um certo número de elementos, é um exercício de poder onde a decisão é alcançada através do conflito político (a relação entre dois pretendentes à regulação é uma relação de poder em que ambos procuram legitimidade – Reynaud, 2004 – e na qual alguns elementos terão mais influência, quer pelo seu carisma, quer por tradição – Weber, 1922). O ciclo da normatividade está intimamente ligado ao poder (produto da vontade, intencionalidade e interesse dos actores sociais) que cada indivíduo detém para implementar a sua própria visão do expectável. Diferenças na propriedade, personalidade e organização dos actores – fontes de poder – (Galbraith (2007 [1983]) determinam diferentes capacidades para influenciar os demais e comprometem a legitimidade de cada interveniente para controlar as acções dos outros. A incompatibilidade entre as preferências e crenças veiculadas nas normas que regem o grupo e as preferências e crenças individuais dos elementos agitam a coerência das primeiras, impossibilitando uma “agenda comum para a acção” (Chai, 2004). Como contestação, os indivíduos concorrerão entre si pela implementação do seu próprio sistema de preferências e crenças (e é este sistema que orienta a acção humana, segundo o autor). Na contenda, a capacidade de argumentação e angariação de apoios é desproporcional entre os elementos. Desta forma, as normas não só têm uma abrangência controlada (na maioria, elas não são aplicáveis à generalidade dos indivíduos), como têm um prazo, extinguível quando a norma demonstra incoerência com as preferências e crenças individuais. Regressamos à actualização do processo normativo, já constatado, e que requer que as normas sejam constantemente renovadas: por um lado, a norma tem que ser instituída, pois permite chegar a uma resolução; por outro, uma vez alcançada a solução, ela não pode deixar de adequar-se sob pena de comprometer o alcançado (Becker, 1963: 121-134).

A possível falência / inadequação da norma, aliada à coexistência de normas contraditórias, leva a que seja necessário determinar / especificar as circunstâncias em que as normas são aplicáveis. Elas podem ser inclusivas, permitindo várias modalidades, ou exclusivas, obrigando à unicidade do comportamento. Cada norma, diferente, aplicar-se-á em condições distintas; é

⁷³ O valor não se reduz nem a uma preferência individual nem a uma preferência comum: colectivo por natureza, o valor é objecto da relação entre indivíduos e por eles é construído (Reynaud, 2004: 262).

⁷⁴ Tradução livre do inglês. Citação igualmente referida em Becker, 1963: 130.

prescrita tendo em conta tanto o conteúdo (de que se trata, sanções e recompensas) como as circunstâncias em que é operacionalizada (a quem se destina e onde é aplicada). Na formação das normas, cuja necessidade advém da necessidade de coerência dentro do grupo (Chai, 2004), a criação de instituições que as promulguem (e assim assegurem que as necessidades são preenchidas) e a posterior aceitação por parte dos elementos do grupo são cruciais para o seu funcionamento (as três etapas do processo, segundo o autor (*ibidem*: 4-6)). Para Hoffman (2007) os agentes (independentemente da sua relação com a comunidade normativa) oferecem diferentes interpretações e planos de acção, promovendo a discussão e negociação da norma (há uma série de comportamentos compatíveis). Neste processo, diferentes estratégias e estilos de persuasão são adoptados dando origem a variantes distintas. A contestação terminará quando uma das variantes é aceite pela maioria e se torna dominante ou quando é possível um entendimento entre as variantes (uma espécie de hibridismo). Como resultado, a nova norma resultará mais específica do que as que lhe deram origem (*ibidem*). Como constata Bernard (2007), quanto maior consenso se observar, maior poderá ser a especificidade da norma.

Mas ainda que aceites e completamente adoptadas pelos grupos, as normas são constantemente contestadas e debatidas: apesar da estabilidade política que promovem, as normas veiculam expectativas que os indivíduos não deixarão de interpretar e adequar. A contestação é, portanto, inerente ao processo normativo; a conformidade não encerra o debate. As normas são regras sociais gerais que “permitem que os agentes se comportem e relacionem numa ampla série de situações”. “São padrões de comportamento de um modo geral. Em vez de especificar os comportamentos exactos em todas as situações, elas servem para estreitar o leque de possibilidades. Como resultado, os actores terão, inevitavelmente, diferentes interpretações do que é adequado ou do que representa estar em conformidade com uma norma, mesmo quando esta está relativamente bem estabelecida. Ao invés de resolver as questões, as normas sociais estabelecem os contornos do que os actores discutem e como debatem” (Bernard, 2007: 6⁷⁵).

A literatura, como constatamos, evidencia a abrangência do conceito. É um facto que todos os grupos sociais estabelecem normas que definem os comportamentos aceitáveis e desejáveis (Becker, 1963). No entanto, o seu espectro é abrangente, desde práticas legisladas a entendimentos informais (*ibidem*). A definição de “norma” é um problema teórico ao qual nem sempre é fácil dar resposta: por um lado, sendo um conceito vasto, a sua definição pode pecar por ausência de objectivação (ela vai designar, virtualmente, “tudo e qualquer coisa”);

⁷⁵ Tradução livre do inglês.

por outro lado, a procura dessa concisão relegará, eventualmente, para segundo plano, aspectos cuja importância não pode ser ignorada. O conceito de norma é o que Horne (2001a: 3-4) designa de “guarda-chuva”, um conceito úbere em significado, abrangente, onde diversas modalidades podem ser contempladas e que se refere a uma variedade de controlos exercidos. A maioria dos teóricos reconhecerá que normas “são afirmações que regulam o comportamento” mas divergem acerca da natureza dessas afirmações (correspondem a expectativas, a deveres, a necessidades, a consensos, a moralismos, a desejos, etc.). A definição de norma vai depender, portanto, da ênfase dada aos elementos que comporta: que mecanismos, que efeitos, que funções, que produtos?; trata-se duma causa ou dum efeito? Cialdini e Trost (1998) constataam uma dualidade perspectival no tratamento das normas: ora são vistas como regras mais ou menos arbitrárias impostas e validadas por uma cultura, ora como resultado de um funcionalismo normativo cuja agenda é regrada pelos objectivos do grupo (Cialdini e Trost, 1998: 152). Uma dicotomia – valores versus funcionalismo – não é, segundo crêem, necessária, dada a complexidade do processo normativo (e da actividade humana, diríamos). “Pode-se tomar como estabelecido que uma condição necessária para a vida social é que todos os participantes compartilhem um único conjunto de expectativas normativas, sendo as normas sustentadas, em parte, porque foram incorporadas. Quando uma regra é quebrada, surgem medidas restauradoras: o dano termina e o prejuízo é reparado” (Goffman, 1988: 138). Na afirmação está implícita tanto a incorporação da norma como a existência de objectivos comuns e a crença na normatividade⁷⁶. Conte e Castelfranch (1999) advogam o fim dicotomia entre o que é convencionalizado e o que é prescrito. Adaptando uma dupla perspectiva, os autores reconhecem que a norma emerge por demanda de uma necessidade ou desejo mas tal não significa que uma necessidade dê sempre lugar à institucionalização da norma (tal excluiria as normas sociais espontâneas) (Conte e Castelfranch, 1999: 329). Por outro lado, as normas não precisam de ser cognitivamente partilhadas para serem respeitadas e eficazes (é suficiente dar-lhe cumprimento para evitar as sanções previstas) (*ibidem*: 327). Contrariam, simultaneamente, o ponto de vista convencionalista de que a difusão de normas se alicerça num comportamento passivo (por influência social) e a perspectiva prescritiva que atesta a emissão explícita e deliberada das normas por uma autoridade normativa: a difusão e emissão de normas deve-se também a um comportamento cognitivo activo dos indivíduos que, para além das suas vontades e objectivos, crêem na necessidade normativa (*ibidem*). As normas sociais vão, deste modo, incluir quer as

⁷⁶ Segundo Reynaud (2004) o actor social insere-se num mundo em que as convenções já foram balizadas mas as regras, para além de ordens ou prescrições, são dotadas de valor cognitivo, são um conhecimento que é adquirido comumente e a sua invocação determina o sentido dos factos considerados.

convenções (regras simples auto-impostas), quer regras mais complexas que desencadeiam sanções. Entre umas e outras, um sem número de graduações e de níveis de resposta à violação da norma são possíveis (Young, 2008).

As normas não existem se não partilhadas (Cialdini e Trost, 1998: 153). Para Bernard (2007) a necessidade de normatizar corresponde a uma expectativa de obter benefícios no controlo do comportamento de um sujeito por parte de outro e a norma emerge quanto se observam conveniências que interessam aos indivíduos. Segundo Thibaut e Kelley (2004), a norma é constatável mesmo a um nível micro sociológico. Duas pessoas são suficientes para o seu estabelecimento: a concordância sobre um assunto e a aceitação de uma regra sobre tal indica a presença de uma norma (Thibaut e Kelley, 2004: 128)⁷⁷. Induzindo regularidade no comportamento, a norma será uma “regra comportamental” que é aceite (*ibidem*). Porém, a norma é mais que uma simples regra ao pressupor tanto aplicação e cumprimento como reforço e “policiamento”. Na ausência de controlo, a norma cinge-se a uma “afirmação de ideais” (Hetcher e Opp, 2001). O controlo efectivo (tutelado quer por grupos internos ou externos constituídos para a tarefa, quer pelos próprios elementos do grupo) garante a sua aplicação e a adopção de comportamentos regulares. Caso contrário, a norma extingue-se. Ora um consenso generalizado é cada vez menos possível nas sociedades contemporâneas, como constata Becker (1963). Diferentes grupos aceitam e regulam-se por diferentes normas que nem sempre são aceites mas ainda assim obedecidas. A própria noção de conformidade é discutida pelos elementos do grupo que a norma abrange: o que é seguir uma regra? Nem sempre o infractor concebe a sua conduta como infracção à norma. As “normas de identidade” [social] geram “tanto desvios como conformidade”, resultando daí “normas não sustentadas” (não totalmente incorporadas) (Goffman, 1988: 40), espelho da incapacidade do indivíduo para corresponder à multiplicidade de expectativas contidas em certas normas. Contudo, o que observamos é uma relativa estabilidade: as regras habituais de comportamento, que coordenam as interações, são seguidas por manifesta preferência em agir em conformidade dado que essa é igualmente a expectativa em relação aos demais (também eles assim agirão) (Young, 2008). E ainda que o comportamento desviante seja observado, o ajustamento entre os elementos do grupo às normas que o regulam é feito de parte a parte, entre desviantes e cumpridores: é possível um encobrimento do desviante por parte dos demais e que este último aceite o mínimo que lhe é exigido (o que os “normais” consideram como limites “cómodos”) (Goffman, 1988: 140). Horne (2001b), contudo, desvenda um fenómeno de coesão social através do processo inverso: os laços entre os sancionadores e os não

⁷⁷ É difícil nomear uma forma de interacção que não seja de alguma forma regulada por normas sociais, nota Young (2008).

desviantes, um dos principais mecanismos que operam na relação entre os membros de um grupo. Ao aumentar as recompensas que são dadas a quem sanciona e pune o desvio, a coesão do grupo reforça o controlo social. Este mecanismo, operacionalizado por meta-normas, aumenta a diferença entre as recompensas entre quem pune e quem não o faz e afecta a punição (Horne, 2001b: 253-266).

Finalmente, ainda que o espectro da normatividade seja amplo, a regulação social é instável e vulnerável às flutuações da acção colectiva (que é também uma fonte de regulação) (Reynaud, 2004: 264). A ausência, mal funcionamento ou ambiguidade das normas, a existência de zonas sombra, refletem um *deficit* de regulação que é comum. Esta anomia não é uma situação anormal ou excepcional e sim uma característica dos sistemas sociais em que a indeterminação das regras não permite ao indivíduo tomar o seu lugar na acção colectiva (*ibidem*: 269). A desordem e imprevisibilidade são, deste modo, evidentes. Mas também o é o efeito estabilizador da normatividade. Ao desenvolver um corpo especializado no respeito à regra (que impeça que esta seja renunciada) e outros controlos exteriores, a ordem social é mantida (*ibidem*). De acordo com Merton (1938) a anomia, cujo grau é aferido através da extensão da ausência de consenso em relação às normas, apesar da insegurança e incerteza que traz para as relações sociais, é um fenómeno normal. Tanto o desvio como o comportamento adaptado são efeitos normais das estruturas sociais, o que significa que estas não se resumem a um carácter repressivo.

2.2.2 Seguir uma regra

Nem toda a acção é socialmente orientada por regras (Burns e Flam, 2000) e nem todas as regularidades sociais são regras (ainda que a maior parte delas faça referência a uma regulação) (Reynaud, 2004). Contudo, a formação de regras é um facto social⁷⁸ por excelência (Reynaud, 1997; 2004)⁷⁹. Compreender a acção social é compreender “processos de organização pelos quais são moldados, estabilizados e coordenados os comportamentos e as interações estratégicas” (Friedberg, s/d [1993]: 12). Em grupos de adesão voluntária, face a um adversário ou a um problema, os indivíduos agrupam-se quase espontaneamente (quer como estratégia racional, quer afectiva). Vão adoptar regras de acção comuns, descobrindo, à medida que decorre o tempo, o que define o seu projecto. No caso, o actor colectivo pode ter

⁷⁸ Recordamos a noção como foi desenvolvida por Durkheim: os factos sociais são “maneiras de fazer ou pensar, reconhecíveis pela particularidade de exercer uma influência coerciva sobre as consciências particulares” (1993 [1895]: 21).

⁷⁹ Segundo Reynaud (1979) o universo deve ser compreendido através da pluralidade e da oposição entre actores sociais (não a partir da unidade da sociedade), da dispersão de interesses (não da consciência colectiva) e do contínuo de regulações conjuntas pontuais entre os actores.

sido constituído antes do indivíduo ingressar no grupo ou resultar dessa adesão e união conjunta de esforços. Cada elemento assumirá o seu papel e as obrigações ligadas à sua posição no sistema (Goffman, 1975; Reynaud, 2004). A acção colectiva decorre na medida em que os elementos do grupo aceitam uma regulação comum e assim constituem uma comunidade (Reynaud, 2004: 83), uma forma de actividade comum fortemente baseada no sentido de pertença. Uma comunidade assenta, pois, na aceitação de regras que regulam o grupo: elas, mais que o mero resultado do agrupamento, são a solução inventada para um problema em particular (*ibidem*: 82). Num movimento duplo, o constrangimento exercido pela regra liga o indivíduo à colectividade e constitui um actor colectivo (*ibidem*: 69). Defender a comunidade de base é, portanto, proteger o seu corpo normativo.

Uma comunidade tem um projecto particular, um propósito, uma consciência colectiva. A sua acção colectiva é confinada a um domínio (delimita o seu território) e mobiliza certos indivíduos, excluindo outros (reagrupando indivíduos que, porventura, doutra forma não se relacionariam). Na realidade, a escolha de adesão a um grupo por parte dos indivíduos é a escolha de uma forma de organização e não de cada componente que o constitui, pelo que o resultado é uma combinação de ingredientes (Reynaud, 1997). Deste modo, poucas comunidades são simples, coerentes e homogéneas⁸⁰ (Reynaud, 2004: 86). Nelas, cada actor produz a sua regulação e a criação de uma regra comum é mais que o simples estabelecimento de um contrato. A visão de conjunto, do grupo, é o encontro de diferentes sistemas de regras e o resultado de um processo complexo de decisão: acomodação ou conflito, negociação ou arbitragem, acordo ou dominação (*ibidem*: 97). As decisões, interdependentes, formam um sistema que pode ser representado como um “jogo” (*ibidem*: 12)⁸¹. No jogo, são os jogadores que constroem a regulação: eles não se limitam à “melhor escolha” (ou opção mais vantajosa) e na sua estratégia e cálculo individual estão também incluídos esforços para modificar ou transformar as próprias “regras do jogo”. Na elaboração das regras, a troca – interacção social em que a acção de um influencia a situação de outro (*ibidem*: 21) – é um ciclo, repetitivo e progressivo. Nesta aprendizagem colectiva, a mudança de regulação (face à necessidade de criação de novos equilíbrios⁸²) é frequente (*ibidem*: 100): o progresso assume a forma de uma crise, de uma ruptura. Mas a nova regra não se aplica sem uma certa dificuldade: por um lado, as regras que a precedem concederam uma certa estabilidade e constrangem (assim como elementos exteriores ao grupo) o seu surgimento; por outro, a sua aplicação acarreta esforço e

⁸⁰ Reynaud observa o quão frequentemente se formam alianças entre indivíduos com poucas ligações ou que pouco se assemelham, comunidades improváveis.

⁸¹ Encontramos a mesma referência noutros autores, nomeadamente Young (2008) e Friedberg (s/d).

⁸² E a mudanças nas circunstâncias, percepções ou expectativas (Young, 2008). A regulação, não definitiva, muda quando mudam valores ou relações de poder (Reynaud, 1997).

dispêndio de energia, originando igualmente a resposta dos outros elementos (resistência, alternativas, etc.). Regras e meta-regras estão em jogo: não só os indivíduos tentam incluir novas regras como também, por vezes, mudar as regras do jogo, o “conjunto de mecanismos que definem a pertinência dos problemas e das apostas à volta dos quais os actores interessados se podem mobilizar” (Friedberg, s/d [1993]: 158).

Compreender plenamente o contexto em que o jogo normativo ocorre – e a relação entre os sistemas e a acção humana que promove e de que resultam – não é possível sem focar os actores sociais. “Os espaços de acção compõem-se de actores que pensam”, “têm intenções”, “são capazes de escolher”, “ajustar-se”, “desenvolver a sua acção”; não são nem “super-homens híper-rationais” nem “esponjas que absorvem as normas exteriores” (Friedberg, s/d [1993]: 199-200). Mencionamos na íntegra a seguinte afirmação que resume o postulado: “Nem os problemas, nem as soluções, nem os constrangimentos, nem as oportunidades, nem os objectos materiais, nem os dispositivos imateriais, nem as estruturas formais, nem as instituições existem por si, fora e independentemente dos actores” (Friedberg, s/d [1993]: 204). Os actores não existem num vácuo social nem num campo homogéneo. Num universo social fragmentado, em que os actores participam numa pluralidade de sistemas (Goffman, 1975) (cujas fronteiras são permeáveis e fluídas), nem a acção humana é linear, nem os comportamentos são simples reflexos da socialização⁸³, orientando os indivíduos a sua conduta social de diversas formas, como há muito Weber (1964 [1920]: 18-22) o constatou nos quatro tipos de acção social (que não são categorias exclusivas: a maioria das acções pode ser considerada mais do que um tipo), sendo ora racionais nos seus propósitos (calculando resultados, agindo de acordo com um fim), racionais em relação a valores (orientados por um ideal), afectivos (estando sob influência das emoções) ou tradicionais (sob a influência do costume e hábito).

Os sistemas estruturam-se à volta de incertezas (Reynaud, 2004). Seguir uma regra é aceitar uma solução provisória. É entrar num jogo dinâmico. A acção social é conceptualizada e mediatizada “por um conjunto mais ou menos estabilizado e articulado de jogos cujas regras e mecanismos de regulação estruturam os processos de interacção, quer dizer, de troca e de negociação, através dos quais os actores regulam e gerem as dependências mútuas” (Friedberg, s/d [1993]: 113). Ao imporem uniformidade de comportamento dentro de um determinado grupo (coordenando as expectativas dos seus elementos), as normas equilibram o jogo (Young, 2008). Mas esse equilíbrio é temporário. Por inadequação, mudança de

⁸³ Os comportamentos relacionam-se com o historial (o passado) dos actores, a sua história pessoal e aprendizagem, a sua capacidade de antecipar a conduta dos outros, os constrangimentos e oportunidades circunstanciais... (a escolha é um “bricolage pessoal”, constata Friedberg).

circunstâncias, surgimento de discursos concorrentes, etc., a regra vigente vê-se enfraquecida⁸⁴, o que constrange a um reequilíbrio. Desta forma, a regulação não é o oposto do conflito (Reynaud, 1979) e não é separável da negociação (Friedberg, s/d [1993]: 113). Seguindo Friedberg, o jogo normativo é produtor de uma ordem local, de regras, convenções, normas e valores e é a construção dessa ordem que dá lugar a uma convergência (ela não é espontânea). A regulação nunca é total, “é constantemente extravasada por um conjunto de práticas que não respeitam as prescrições que ela promulga” (Friedberg, s/d [1993]: 147). As características formais duma organização não definem directamente os comportamentos; estruturam, antes, “espaços de negociação e de jogo” (*ibidem*: 153). O comportamento dos actores é, pois, o resultado das regras de um jogo (a “acção só tem sentido se relacionada com um sistema” (*ibidem*: 229)) que concilia “liberdade e constrangimento”, “autonomia e integração” (*ibidem*: 232)⁸⁵. Em sentido inverso, afirmando a interdependência do binómio, o sistema só é “explicável a partir da acção”: o sistema não é uma lista prévia e sim o que os actores dele fazem (*ibidem*: 229). Cada sistema de acção concreto organiza e estrutura os espaços de acção onde “são construídas e perpetuadas as ordens locais graças às quais os actores conseguem estabilizar, pelo menos provisoriamente, as suas negociações e as suas interacções estratégicas” (*ibidem*: 111). Os contextos de acção em que os actores se movem são, deste modo, tanto uma obrigação como um resultado, tanto estrutura como processo. A interacção social é, pois, um sistema de troca, um processo de negociação, “conluio tácito” (Friedberg, s/d [1993]: 164) entre actores em que a conclusão é “provisória” (*ibidem*: 173), em que as regras oferecem “um mínimo de protecção contra a deserção” (*ibidem*: 172) e garantem alguma estabilidade mas não podem deixar de ser discutidas. Neste jogo, definem-se diversas estratégias entre as quais os participantes podem escolher e as exigências mínimas que os jogadores têm que satisfazer para serem aceites no jogo (*ibidem*). Os participantes irão tentar moldar as regras a partir da regulação vigente (Burns e Flam, 2000), trocando informação entre si, analisando os dados que possuem e as estratégias alternativas, escolhendo a sua estratégia e tentando a sua execução através dum processo de negociação e mobilização de membros (*ibidem*). As regras são interpretadas e adaptadas ao contexto. No processo podem surgir problemas processuais, regras desenquadradas, erros e divergências de interpretação, falta de competência ou de condições resultando em regulações inseguras e delicadas, que promovem um novo debate. Do mesmo modo, existem alguns objectivos e necessidades

⁸⁴ “Uma regra sem a relação de força que a suporta torna-se sempre, a prazo, uma forma vazia” (Friedberg, s/d [1993]: 150).

⁸⁵ A liberdade é condicionada na medida em que “os actores nunca actuam num espaço não estruturado” (Friedberg, s/d [1993]: 16). As imposições internas estruturam a percepção do meio, da realidade.

latentes que a estrutura formal pode não preencher. Mas ainda que a regra seja implementada com sucesso ela é sempre susceptível de ser contestada. Como Burns e Flam constata, a realidade e a verdade são negociáveis.

De acordo com Conte e Castelfranch (1999), a crença normativa, na necessidade normativa e na norma é um poderoso instrumento de regulação⁸⁶. Os comportamentos tendem a regularizar quando os elementos da comunidade se conformam com uma determinada conduta por acreditarem ser-se obrigado a tal, ser essa a forma de agir (Conte e Castelfranch, 1999: 339). Conquanto se acredite que a regularidade foi prescrita dentro da comunidade, a crença normativa contribui para uma implementação eficaz das normas⁸⁷. A comunidade, fisicamente próxima, localizada, de interacção regular, oferece uma possibilidade de convergência singular. Como constata Latané (em Cialdini e Trost, 1998), a formação de subculturas é um fenómeno usual em parte promovido pela tendência dos indivíduos para serem mais influenciados por parte dos que lhe estão fisicamente perto. De facto, eles estão particularmente atentos às necessidades daqueles de quem gostam e conhecem (Cialdini e Trost, 1998: 174). Nas comunidades, onde muitas das regras são informais, é possível até que, ainda que determinado indivíduo não possua poder, possa de facto exercer a sua influência (Burns e Flam, 2000) e as relações de poder sejam menos assimétricas (uma das normas mais poderosas é a reciprocidade⁸⁸, de acordo com Cialdini e Trost, 1998: 175). Nas comunidades, os modos de produção de regras apoiam-se na distribuição de saberes entre os actores (diferenciados pelos seus saberes e capacidades de aprendizagem) (Hatchuel, 1997). Os sistemas são campos de competências onde o “saber fazer” assume particular relevância, onde se joga a sua validade, legitimidade e aceitação. Aí, a regra de saber fazer é como uma fronteira geográfica: só interessa ao país que a delimita (*ibidem*). Por outro lado, Sherif (1936: 111) constata como a divergência individual deriva em convergência na presença de outros: é a ideia de que o grupo deve ter razão. Orleán (1999) explica esse domínio do grupo através duma estrutura lógica de auto-referenciação: a opinião do grupo é a referência a partir da qual os agentes determinam o seu comportamento e não uma norma que é exarada do exterior (Orleán, 1999: 81). Neste quadro auto-referencial a escolha maioritária do grupo é o “ponto focal” para o qual as escolhas convergem, o que permite a emergência duma opinião comum,

⁸⁶ A crença na virtude da regra é igualmente constatada por Reynaud (1999).

⁸⁷ Num ciclo, a difusão de normas conduz a uma implementação mais eficaz das normas e a maior conformidade, o que contribui para a propagação de crenças normativas, que contribui para a disseminação de acções normativas, que contribui para a propagação de influência normativa, que contribui para a propagação de crenças normativas (Conte e Castelfranch, 1999: 337-338).

⁸⁸ A troca transforma as coisas trocadas em signos de reconhecimento e, mediante o reconhecimento mútuo e o reconhecimento da inclusão no grupo que ela implica, produz o grupo e determina ao mesmo tempo os seus limites (Bourdieu, 1999 [1979]: 65-69).

uma convenção (*ibidem*: 82-84). Por imitação – cópia do comportamento dos outros – o indivíduo antecipa a crença da maioria, imita a escolha maioritária, agindo ainda assim (por auto-referenciação) conforme as suas crenças individuais (*ibidem*), no que o autor entende como forma racional de comportamento.

Contudo, não há campo neutro e não estruturado (Friedberg, s/d [1993]: 115) e o alcance de uma regra não tem, *a priori*, limites (Reynaud, 2004: 162). As regras sociais são o produto das interacções sociais e das relações estabelecidas durante a acção colectiva (*ibidem*): a regulamentação não é uma função, é uma actividade levada a cabo pelos actores que não pode ser deduzida das exigências do sistema (Reynaud, 1999). É através do exercício da regulamentação que são determinadas as condições de pertença a um grupo, que os seus elementos se reconhecem mutuamente, ao mesmo que tempo que produzem, partilham e tentam validar e transmitir os seus discursos sobre as maneiras de fazer, entender, de se situar, de resolver um problema. Essas opiniões, que manifestam julgamentos ou preferências, não têm a força normativa de uma regra mas facilmente podem originá-la (Reynaud, 2004). De facto, várias opiniões endógenas podem contribuir e concorrer para a solução de um problema e servir de sustentáculo para a implementação de uma norma. A discussão reforça a polarização do espaço de decisão (Reynaud, 2004: 134) o que, ao ampliar as estratégias e a variedade de condutas possíveis, alarga as possibilidades de escolha, caso o sistema não seja muito rígido. Enquanto num sistema rígido o actor escolhe um lance no jogo, noutros sistemas, ele escolhe o jogo que vai jogar (*ibidem*).

A criação, manutenção e transformação das regras está no centro da vida social (Reynaud, 2004: 306); a acção social é uma interacção regrada, produz regras (Reynaud, 1999). No princípio, há um actor. No processo de negociação e decisão, concorrerá para impor o seu entendimento sobre a conduta a seguir (ele sente que tem uma certa margem de decisão – Reynaud, 1999). A capacidade que terá para influenciar os seus oponentes e orientar a acção (poder) será, na maior parte dos casos, desproporcional em relação aos demais (os elos que ligam os membros não têm todos a mesma intensidade, a reciprocidade das relações não é equilibrada, a autonomia do sujeito varia em função da complexidade da actividade regulada). Como num jogo, pondera as incertezas do outro (fará uma jogada defensiva? ofensiva?) (Friedberg, s/d [1993]). Para melhorar a sua posição, tentará reduzir as possibilidades de escolha (*ibidem*: 132). A negociação entre actores apresenta-se, deste modo, como espaço de discussão que medeia o início do processo de regulação e a cristalização de uma forma (as formas culturais são produto das trocas, acima o referimos). Objectivos concretos, estruturas formais e papéis bem definidos contribuem para a estabilização do processo de negociação (*ibidem*) mas esta não se esgota no conflito ou ocorrência de regulação (Reynaud, 2004).

Os processos normativos caracterizam-se pela sua dinâmica (Burns e Flam, 2000). Produzem e aplicam regras, implicam tanto cooperação como conflito. Os indivíduos constroem a sua realidade social com base no sistema de regras, a sua realidade comum (*ibidem*). Mais que um contrato, as regras formam uma cultura, um fundo comum. A cultura não é dada, forma-se por uma negociação e invenção incessante de regras em que a institucionalização das práticas é feita por tentativa-erro, contágio e imitação, adaptação ou decisões individuais (Reynaud, 1999: 243). Mais que um conjunto de regras estáveis, há uma actividade constante de regulação (um processo) em que os portadores da cultura reinterpretem e negoceiam as suas regras, que são objecto de discussão, correcção, reforço, desconfiança, descrédito... Como notam Burns e Flam (2000), a aplicação de regras envolve uma dose considerável de improvisação (Burns e Flam, 2000: xx). Consenso e conflito, estabilidade e mudança, são binómios de qualquer processo.

O sistema é então construído sobre práticas regradas e define-se pelo seu conjunto de regras do jogo (Reynaud, 1999). Os actores acordam deliberadamente em despende alguma da sua actividade no grupo para a pilotagem do sistema (Friedberg, s/d [1993]). Para além da “boa” prática, que tentam exercer (a pertença impõe a participação e o cumprimento da regra), cabe-lhes zelar, sancionar e mudar quando assim o julgam necessário. Visando a eficácia, as regras colectivas obrigam os indivíduos a ajustar os seus comportamentos (Livet, 1997). Há, contudo, segundo Livet, um intervalo de indecisão balizado pelas interpretações opostas, um intervalo de interpretações que não garante um resultado determinado e sim uma margem de aproximação. Entre a regra aplicada e a regra interpretada há um nível intermédio de regras de ajustamento contextual. Uma norma colectiva dá deste modo lugar à organização de todo um sistema de contextos interpretativos e de espaços colectivos; espaços de variação dos quais resultam pontos de referência, através de um processo de ajustamento e de aprendizagem, de avaliação de mudanças, limites, acção e objectivos (*ibidem*). É este processo dinâmico de ajustamento que confere o equilíbrio normativo. Identificamos aqui o processo de emergência das normas: um processo de ajustamento no qual estão em jogo uma série de discursos concorrentes que originam pontos de referência comuns (algumas práticas recolhem mais aceitação que outras). Intuímos serem estes pontos de referência o que acima designámos como núcleo canónico, o conjunto de práticas de maior aceitação, que melhor definem a forma e que correspondem às boas maneiras (às melhores práticas).

Uma vez institucionalizada, a regra vê a sua precisão, coerência, domínio de aplicação e mecanismos de sanção aumentar (Reynaud, 2004). Young (2008) identifica três diferentes mecanismos pelos quais as normas são mantidas. Primeiro, por necessidade de coordenação ou conveniência, as normas perduram ao corresponderem às expectativas compartilhadas

sobre a solução adequada. Outras normas, numa segunda modalidade, são sustentadas pela ameaça de desaprovação social ou punição pela sua violação. Um terceiro mecanismo, a internalização das normas de conduta adequada, que muitas vezes assumem o carácter de acção virtuosa ou correcta (o que gera vergonha ou culpa naquele que não a seguir). Cialdini e Trost (1998) identificam o sentido de pertença como uma fonte preponderante de poder normativo. Porquê conformar-se? É mais fácil aceitar a opinião do grupo que discordar (relembramos Sherif: é possível que o indivíduo, cuja opinião é contrária ao grupo, pense estar errado e o grupo certo), submeter-se ao grupo de pressão. O elemento cumpridor goza uma recompensa social (aceitação, admiração, etc.) enquanto quem não se conforma é rejeitado (não sente ser querido, estimado) (*ibidem*). Ao accionar um sistema de regras partilhado – “formas sociais utilizadas pelos actores para organizar padrões reconhecíveis de actividade social permitindo-lhes (...) anteciparem-se uns aos outros e gerar actividades adequadas e eficazes em relação uns aos outros” (Burns e Flam, 2000: 55) – procura-se excluir significados e comportamentos não concordantes.

No entanto, se existem regras, é sempre possível transgredi-las (Burns e Flam, 2000). “É um erro elementar supor que a existência de uma obrigação moral implica necessariamente uma adesão a ela” (Giddens, 1996: 126-127): há sempre espaço livre para o transgressor. O indivíduo só seguirá uma regra na medida em que o interesse em obedecer-lhe é maior que o interesse em desobedecer-lhe (Bourdieu, 2002). Por um lado, à regra, uma vez adoptada, exige-se, mais que conformidade com os valores, um resultado (Reynaud, 1999): é a forma como uma regra é usada que lhe confere o seu sentido efectivo (Livet, 1997). Neste caso, uma transgressão à regra deriva da sua inadequação às circunstâncias (ou à mudança de actores) e a sua substituição por nova e adequada regulação é um exercício comum, fruto da aprendizagem colectiva. Por outro lado, a regra pode não ser aceite (ou entendida de forma díspar) por parte de um elemento ou conjunto de elementos em particular, apesar da sua aceitação no seio do grupo que a adoptou. Outras ameaças à observância das regras derivam de erros de tradução ou diferenças na sua interpretação. As regras, cujas fontes são diferentes, podem concorrer entre si; os limites de cada uma podem não estar claramente determinados (ou depender de interpretações individuais). Tanto a natureza das regras em si como o desenvolvimento das interacções entre actores e os entendimentos pessoais⁸⁹ são determinantes na forma como uma regra é, ou não, seguida. Há, nota Giddens, “a possibilidade de confronto” entre diferentes “visões do mundo” ou definições sobre “o que é”

⁸⁹ A conformidade com a norma é incerta uma vez que os indivíduos não têm informações precisas sobre os outros (Livet, 1997) e uma das principais dificuldades numa negociação é “saber do que se está a falar” (Reynaud, 2004: 326). É, portanto, um erro reduzir as relações sociais a princípios simples (*ibidem*: 247).

ou acerca de “normas comuns” (1996: 128). Um constrangimento pode ser originado tanto pela divergência entre regras como pela transgressão do indivíduo ou da colectividade (a infracção à regra não se reduz ao desvio individual), nota Reynaud. Por falha nos organismos e mecanismos que mantêm e controlam as regras, por falha da acção colectiva em atingir os seus objectivos (ou por incerteza e falta de clarificação dos mesmos ou pela sua variedade), pela dificuldade em tutelar grupos heterogéneos, por má articulação entre as regulações⁹⁰, pela concorrência de diversos centros de poder ou dada a pluralidade de acesso político... a desregulação pode ocorrer (*ibidem*). O resultado é a anomia (inversão do desenvolvimento da acção colectiva), um funcionamento difícil em que as regras não são plenamente eficazes ou legitimadas e os processos de decisão são incoerentes. Nem sempre é possível uma resolução satisfatória, portanto. De acordo com Burns e Flam (2000) podem surgir desacordos quanto à regra, padrões incompatíveis, “cursos de acção opostos”, contradições, conflito de interesses, oposição no seio do sistema e entre agentes (diferentes níveis e prioridades, poder desigual e relações de dominação entre estes)... Os autores identificam três tipos de oposição que manifestam desarmonias quer entre sistemas, quer entre indivíduos e devidos tanto à organização interna como a factores exógenos: contradições sociais (inconsistências e incompatibilidades dentro e entre sistemas), desacordos ou disputas (oposições entre agentes sobre decisões, acções, crenças) e conflitos sociais (mobilização de recursos e sanções a fim de fazer valer os interesses individuais / grupais).

Mas também a forma como a conformidade é alcançada (ou porquê) evidencia uma multiplicidade de factores dos quais os mais evidentes serão os mecanismos reguladores e formas de controlo social: sanções legais, opinião pública, ideologias, códigos morais, etc. (Burns e Flam, 2000). Para além da persuasão, de recompensas e castigos ou do alinhamento grupal, a conformidade pode ter um carácter estratégico ou ser avaliada do ponto de vista das recompensas e benefícios. Razões diversas estão na base da adesão às regras: interesse, *status* e identidade, legitimidade e autoridade, sanções sociais, complexidade, ignorância, hábito e rotina, etc. (*ibidem*: prefácio). Giddens, que evocaremos mais tarde, observa que o comportamento adequado é muitas vezes um acto que, de tão rotineiro, é irrefletido. Mas se uma norma representa apenas um equilíbrio entre muitos, como é que a sociedade se contenta com um em particular, questiona Young (2008). Segundo o autor, três influências concorrem para o efeito; três formas de estabilização das normas: influências *top-down* (decretos oficiais e modelos a seguir), influências *bottom-up* (em que os costumes e práticas

⁹⁰ A concorrência entre regras constitui, segundo Reynaud, uma boa parte do jogo social. O estabelecimento de uma regra pode ser impossível por não ir de encontro à precedente.

locais se fundem em normas) e influências laterais (nas quais normas estabelecidas num tipo de interacção são transferidos para outros tipos).

Segundo Ehrlich e Levin (2005), a chave para implementar normas é perceber como os indivíduos interagem com as culturas em que estão imersos, isto é, com os grandes sistemas de ideias que são a manifestação mais visível dessas culturas. Os indivíduos escolhem as ideias que acolhem; eliminam ou não retêm a maior parte daquelas com as quais estão em contacto e não conservam mais que algumas que estão em conformidade com algum fundo ideológico já formado (*ibidem*). De facto, algumas ideias parecem ter muito mais acolhimento que outras. São particularmente “atraentes”; mobilizadoras. Há uma contagiosidade diferencial entre ideias ou representações, umas mais “contagiosas” (Sperber, 1996). Baquiast e Jacquemin (2005), dão conta de uma “competição darwiniana” entre as ideias dentro das sociedades humanas (uma ideia de Richard Dawkins). A “memética” (assim se chama a nova corrente de estudo) equipara ideias a vírus biológicos que se espalham nas mentes humanas em evolução. Os autores reconhecem que falta rigor na análise (ainda que tenha o mérito de considerar os “memes” – as ideias – como entidades com vida própria, separadas das organizações que os acolhem) mas segundo estes, a evolução dos sistemas parece confirmar o paradigma darwinista. Como as ideias nascem e se desenvolvem nos cérebros humanos e nas redes de interacção entre os seres humanos de forma autónoma está, constatam, por descobrir. As analogias com a epidemiologia são igualmente curtas. Para Ehrlich e Levin, que utilizam o modelo da transmissão de epidemias, é no indivíduo e não no grupo, que reside a resposta para a forma como as ideias são filtradas, aceites ou rejeitadas, difundidas ou ignoradas. As ideias, como vírus, transmitem-se tanto na vertical, horizontal ou diagonal, utilizam os múltiplos canais através dos quais os indivíduos se relacionam uns com os outros, podem mudar ou desaparecer sem razão aparente. Os indivíduos, constantemente bombardeados com informação diversificada, apenas mantêm e usam algumas ideias; possuem “filtros”, como resistências imunológicas no caso de contaminação microbial. Esses filtros constituem os agentes activos da ideação (da formação de ideias), que é feita por selecção. O filtro mais fácil de identificar será a pressão do conformismo, a opinião dos outros e a necessidade de alinhar com uma posição comum, especialmente com aqueles que pertencem a uma mesma classe social e que pretendem limitar desvios comportamentais. Esta “transmissão conformista”, ou seja, a tendência para imitar os comportamentos mais frequentes dos grupos de referência, permite que as normas se estabilizem e é um dos principais mecanismos endógenos de emergência das normas. Tal como os níveis de resistência às epidemias, que são produtos da evolução genética, os filtros são produtos da evolução cultural.

A fronteira entre um comportamento aceitável e inaceitável está, portanto, constantemente em fluxo (Young, 2008)⁹¹. Goffman (1983) recorda que o que é desejável do ponto de vista de um indivíduo pode ser sentido como exclusão ou repressão para outros (Goffman, 1983: 5). Nota, igualmente, que pessoas que violam sistematicamente as normas podem, contudo, ser dependentes delas a maior parte do tempo... até mesmo quando executam um acto desviante (*ibidem*). Sherif (1961: 159-160) pergunta, adequadamente, o que é conformar-se ou desviar-se, já que um dado comportamento, tomado por si só, não pode ser rotulado como conformidade ou desvio. Tais termos só fazem sentido quando relacionados com situações concretas: conformidade com o quê? a que coisa? desvio do quê? das maneiras de fazer predominantes, habituais ou esperadas do indivíduo? de acordo com o lugar e posição que ocupa? Mais: Qual a importância da área em que ocorre o comportamento conforme ou desviante? A base normativa do comportamento em causa é compartilhada por outros grupos com os quais o indivíduo se relaciona ou os vários grupos a que pertence colocam-lhe exigências e expectativas contraditórias? A conformidade e o desvio ocorrem por coacção ou ameaça de coerção ou o comportamento em questão reflecte convicções e valores interiores individuais? Que alternativas dispõe o indivíduo no que diz respeito ao comportamento em causa? estão elas claramente definidas ou são difíceis de distinguir? em que situação (ambiente físico e pessoas envolvidas) se encontra o conformador / desviante? (*ibidem*). A regra, quando não referente a uma situação concreta é, segundo Mayer (citado em Reynaud, 1997), um enunciado abstracto, hipotético, de consequências múltiplas (em função da hipótese considerada). O seu sentido é conferido quando relacionada com a acção comum (é por estarem ligadas a uma finalidade que devem ser obedecidas) (Reynaud, 2004: 80-81). Deste modo, um conjunto de regras não pode ser desligado do grupo social (o actor colectivo) que o porta: as regras conferem a identidade do grupo, determinam as suas fronteiras (o que faz parte e não faz parte); os actores conferem o campo de validade das regras (*ibidem*). Nem todas as conformidades se devem ao poder da regra. Algumas maneiras de fazer induzem regularidades no comportamento que regram as interacções como se uma norma existisse, sem contudo ela tomar forma. Constatamos igualmente que nem sempre as regras têm adesão rigorosa. Para além dos níveis diferentes de aceitação destas, as regras tanto possuem estatutos diferentes – legais, formais, exteriores, sancionadas, inconscientes, interiorizadas, etc. – como diferentes tipologias – códigos morais, leis administrativas, regras, princípios de

⁹¹ O autor dá o exemplo concreto da precedência por vezes aberta nos tribunais, precedências essas que podem, por analogia, ser transferidos a outros domínios (como é o caso da extensão de leis sobre pessoas a corporações).

organização (Burns e Flam, 2000)... As fontes de regulação são plurais (Reynaud, 2004). As regras podem ser elaboradas espontaneamente por tentativa-erro ou por um processo formalizado; podem estar relativamente isoladas ou formar um conjunto (*ibidem*). É necessário, ainda, distinguir as regras de negociação do seu produto: há uma diferenciação fundamental entre as regras do jogo que presidem a uma negociação e as regras que produzem a negociação (as cláusulas do acordo) (*ibidem*: 33). E nem sempre é possível compreender totalmente qual a regra em vigor – de direito, de gestão, moral ou religiosa, de costume – uma vez que ela pode ser imprecisa por resultar de uma negociação em curso. Entre as regras que tutelam um determinado grupo, muitas não são autónomas e sim impostas por uma autoridade exterior (e as regras do jogo de um sistema podem ser o produto de um outro). Contudo, as regras exteriores a um sistema nem sempre se aplicam no seu interior (*ibidem*). “Os actores humanos produzem, adaptam, clarificam e transformam sistemas de regras” (Burns e Flam, 2000: 57) através quer de processos informais, quer formais, com diferentes graus de liberdade de acção e diferentes entendimentos, podendo especificar umas áreas e ignorar outras (*ibidem*), adoptar e transmiti-las quer instintiva e espontaneamente (estão latentes, são inferidas) quer deliberadamente por instrução activa (Cialdini e Trost, 1998).

Uma primeira distinção pode ser feita entre regras formais e informais (Burns e Flam, 2000) (que se complementam ao concorrerem para o mesmo propósito), as primeiras muitas vezes produto da prática e aprendizagem, negociação, persuasão, conflitos, exercício do poder, as segundas nem sempre compostas e resultantes da prática rotineira. Umas são explícitas (e oficiais), estritamente obrigatórias (mas ainda assim passíveis de serem negociadas), estabelecendo responsabilidades e determinando sanções (e cuja legitimação advém sobretudo da crença na sua legalidade); outras estão implícitas, asseguram o funcionamento quotidiano, apenas se revelando no exame directo das práticas (Reynaud, 1999, 2004). Diferentes formas de classificação de regras refletem diferentes aspectos tidos em conta. Burns e Flam (2000) mencionam três tipos gerais de regras: descritivas e de classificação (que distinguem diferentes tipos de acção, actores, resultados, acontecimentos e todos os aspectos relevantes numa relação) de avaliação (ou valores, que indicam objectivos) e prescritivas (ou normas, que especificam como se comportar) às quais acrescem meta-regras (regras sobre regras). Quanto a níveis especificam regras constitutivas das relações e interacções sociais (que definem o que é admissível e especificam papéis), regras estratégicas socialmente difusas (reguladoras, que promovem adesão através da acção eficaz) e regras únicas, idiossincráticas. Em campos de acção específica identificam os seguintes subsistemas de regras: regras constitutivas, nucleares (definem o quê, quem, como, onde, quando e o que o diferencia de

outros sistemas), regras organizadoras (estruturam e regulam relações entre actores, recursos e actividades), regras de fronteira (diferenciadoras, estruturam e regulam informação e materiais) e meta regras (para lidar com ambiguidade e conflito entre regras). Reynaud (2004) estabelece três tipos de regras em função dos seus objectivos (que para Burns e Flam podem ser instrumentais – alcance de bens – ou comunicativos e simbólicos – diferenciação de actividades, atribuição de uma identidade simbólica): regras de eficácia (que prescrevem as operações a realizar a fim de um certo objectivo), regras de cooperação e de autoridade (sobre as boas maneiras de trabalhar e decidir em conjunto) e regras hierárquicas (que diferenciam os papéis e os recursos disponíveis de cada membro). Segundo Livet (1997) as regras podem ser pontos de referência, processos de ajustamento ou regras de orientação. Para Cialdini e Trost (1998) as normas podem ser descritivas (que clarificam situações ambíguas), injuntivas (que aprovam ou desaprovam comportamentos) ou subjectivas (que, ao invés de ditar o comportamento adequado, estabelecem antes o que se deve ou não fazer).

Se encontramos diferentes tipologias, também o âmbito ou esfera de acção de uma regra nem sempre está perfeitamente delimitada. A fronteira da actividade relevante nem sempre é possível de regular, o que pode corroer a prática (Burns e Flam, 2000): na ausência de limites claros que definam a extensão das condutas apropriadas, algumas zonas afastam-se já das maneiras de fazer regulares. Neste caso a meta-regra é um instrumento importante. Reynaud (1997) constata que se a regra é um quadro de acção, todas as interpretações são possíveis e podem ser postas em curso (a interpretação de uma regra não é um dado *a priori* e uma regra interpretativa é um campo de possibilidades). Daí a necessidade de estabelecer uma “regra pronta a uso”, assim como “regras intermediárias” para a alcançar, ambas tuteladas por meta-regras (Reynaud, 1997: 237). A regra pronta a empregar é uma regra de referência aplicada à letra que adequa os meios à acção visada, não sendo deste modo questionada na sua pertinência. Para construí-la, são necessárias regras intermediárias. Neste nível inferior, é possível criar protótipos de regras e pontos de referência que funcionam efectivamente porque foram admitidas pelo colectivo e respondem à questão para que serve uma regra (*ibidem*: 235-254). Entre o prescrito e o real estão em causa as regras do jogo (Reynaud, 1999), construção social legítima cuja violação tem um preço. Seguir uma regra é mais que um cálculo de vantagens; é um projecto de acção colectiva que produz um actor colectivo (e não o produto de um actor colectivo subjacente). Se o sentido comum da regra falha, a empresa social rui. Invocar a cultura comum para fazer aceitar uma decisão não é apenas reclamar submissão ou fazer valer um constrangimento moral. É também exigir um reconhecimento mútuo das regras do jogo, é provocar um compromisso (uma convenção comum que é legitimada e não se reduz a um acordo de vontades ou coincidência de interesses) e exigir reciprocidade. A

legitimidade da regra assenta assim numa “invocação” (Reynaud, 1999: 41) por parte de quem reclama o respeito à regra, por quem sanciona a sua desobediência. Mais que simples complemento, a sanção⁹², a punição da infracção, reforça a regra, conferindo sentido à acção. A regra mantém-se quer dada a sanção, quer porque estabelece um ponto de equilíbrio, quer pela importância do valor moral que invoca. No processo de legitimação das regras (o processo de aceitação e obediência) o exercício de poder⁹³ é fundamental e nele podemos reconhecer os três tipos de legitimidade, as formas de legitimação do poder, destacadas por Weber (1920, 1922) – sendo uma estatuída, outra consuetudinária e outra ainda afectiva – e sua correspondência a diferentes tipologias de regras: legal (ou racional, de adequação dos meios aos fins e de respeito a certos procedimentos de elaboração), tradicional (fundada no costume, hábito ou ancestralidade) e carismática (de evidência religiosa, moral). O poder legal caracteriza-se pela promulgação de uma ordem e pela obediência à lei ou ao “regulamento” que vincula tanto quem a estabelece como os demais; no poder tradicional, o conteúdo das ordens é vinculado pela tradição e o valor da proposição é conferido pela sua ancestralidade (é um “é assim porque assim tem sido”); o poder carismático assinala a dedicação afectiva e rendição pessoal a uma pessoa cujas qualidades pessoais são admiradas⁹⁴ (capacidades mágicas, poder de espírito ou discursivo de profetas, heróis, guerreiros...) (Weber, 2005 [1922]: 19-32). Segundo Aglietta e Orléan (2002), a formação de um princípio de reconhecimento social (2002: 106) gera confiança, cuja manutenção é um problema de regulação (*ibidem*: 104). A confiança, relação de aceitação incondicional entre o agente individual e a colectividade, alimenta-se nas práticas quotidianas, através da vigilância das autoridades de regulação e no projecto de sociedade que é proposto aos cidadãos. Desta forma, os autores identificam três tipos de confiança (*ibidem*: 104-105): metódica (fundada na rotina e na tradição, que deriva da repetição dos actos bem-sucedidos que exprimem a adesão comum a uma estrutura de pontos de referência e papéis), hierárquica (dependente do princípio da legitimidade e da autoridade, da lógica do poder legitimado) e ética (fundada em valores universais, na ideia de que o bem-estar é uma atitude ética).

⁹² Que, segundo Giddens, pode mobilizar recursos internos (envolvendo elementos da personalidade) ou externos (assentando num contexto de acção) e ser positiva ou negativa em relação aos desejos do sancionado (1996: 127).

⁹³ O poder segundo Giddens (1996) é a capacidade de um agente para mobilizar recursos que tornem possíveis os meios de alcançar um resultado, o “fazer ver” e “fazer crer”, nas palavras de Bourdieu (1994: 14).

⁹⁴ “O que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras” (Bourdieu, 1994: 15).

2.2.3 Modos de produção, regularidades e cânone

Há, portanto, que descrever e desmontar os mecanismos que ligam um conjunto de actores com uma mesma agenda normativa. Para além de questões circunstanciais (quem participa, com que papel, com que objectivos; que resultados, acções, obrigações; que actividades e decisões e com que meios e recursos? (Burns e Flam, 2000⁹⁵)) impõe-se questionar como as normas e o jogo de regulação se apresentam como um processo de cristalização das formas culturais. Parecemos já demasiadamente afastados do assunto, acepção injusta, uma vez que a resposta à pergunta “o que é seguir uma regra” (o que implica compreender o jogo normativo) é a chave para compreender o processo de regulação dum forma e a sua estrutura, a constituição do seu corpo canónico (dos elementos que dela fazem parte e ao qual não se pode fugir) e dos elementos dispensáveis e a dinâmica entre conservação e inovação (entre o novo e o velho). A evolução cultural enforma aquilo que Ehrlich e Levin (2005) denominam de “paradoxo da viscosidade”, tal como a evolução biológica⁹⁶: os organismos em evolução devem equilibrar a necessidade de mudar em resposta a diferentes condições ambientais com a necessidade de manter um fenoma em funcionamento⁹⁷. São as normas e meta-normas que fornecem essa “aderência” ou “viscosidade” cultural (Ehrlich e Levin, 2005: 10) que sustenta o comportamento adequado e retarda as alterações prejudiciais (o que, em contrapartida, pode também inibir a introdução e disseminação de alterações benéficas). Sabemos que a regra, uma vez legitimada, é dotada de um poder de controlo, permite o sancionamento perante a sua não observância; que a regra pode por vezes ser aplicada “sem mais” (Gouldner em Friedberg, s/d) e, apesar da entropia que caracteriza os sistemas, a estruturação de um campo tem tendência a perdurar quando não há influência exterior (Friedberg, s/d). Mas através de que processo a norma emerge para vir a fixar estruturas, fronteiras e composições internas formais?

⁹⁵ “Cada esfera de interacção regulada por um regime de regras tem, então, processos e actividades identificáveis, tipos particulares de actores (papéis, posições e status) e de agentes (grupos, organizações e outros actores colectivos), interesses e objectivos definidos para a interacção, tipos de interacção adequados ou aceitáveis e tipos de recursos e de meios de acção aceitáveis ou inaceitáveis” (Burns e Flam, 2000: 108).

⁹⁶ Bourdieu e Passeron (1990) utilizam igualmente a analogia com o campo biológico para fazer compreender como o *habitus* é um instrumento fundamental de continuidade histórica na medida em que opera no campo da cultura como o processo de transmissão de capital genético no campo biológico: os significados culturais são apreendidos, incorporados em produtos e perpetuados por práticas, reproduzidos e transmitidos.

⁹⁷ Na analogia aqui sustentada, a manutenção das características de um campo cultural assemelha-se à manutenção de um fenoma (“phenome” no original), ou seja, do conjunto de todos os fenótipos (características observáveis ou caracteres) de uma célula, tecido, órgão, organismo ou espécie (morfologia, desenvolvimento, propriedades bioquímicas ou fisiológicas, comportamento, etc.).

Longe da procura de uma "origem" da forma (que, sabemo-lo, é um objecto virtual) importa averiguar o seu processo de implementação. Qual o processo de constituição da forma cultural? O processo que temos vindo a descrever, de implementação de regras e condutas apropriadas, que originam a forma que é apropriada para incluir os elementos positivamente sancionados pelo seu corpo de actores, pode ser compreendida em termos de “modos de produção”. Este conceito – “modo de produção” (Marx, 1867) – apresenta-se como instrumento adequado para analisar o processo de desenvolvimento das formas e descrever a cristalização das práticas culturais, estruturadas enquanto “objectos simbólicos”. De facto, os modos de produção, ao focar-se nos “meios de produção”, por um lado e nas “relações sociais de produção”, por outro, permitem sistematizar a emergência destes objectos. O “modo de produção” de uma forma cultural dá conta de como os recursos simbólicos (os elementos significativos e a estrutura das relações entre eles) são mobilizados pelos praticantes locais para criar uma forma, através do estabelecimento de uma rede de relações sociais (regulamentação das práticas, papéis, formas de legitimação). Trata-se, portanto, de questionar as formas de apropriação das práticas culturais. Meios de produção (que segundo Marx são o “complexo de coisas que o trabalhador coloca entre si mesmo e o objecto de trabalho” e serve como “condutor de sua atividade sobre esse objecto” (Marx, 1996 [1867]: 298) são, adaptando a terminologia ao campo cultural, os materiais culturais cuja combinação resulta em padrões culturais (hábitos, normas, maneiras de fazer) que conferem a estrutura da forma cultural⁹⁸. São o capital cultural, um capital considerado não como um *stock* mas como um instrumento produtivo (Santos e Cabeça, 2014). Quanto às relações de produção, que, no sentido conferido pelo autor significam a totalidade da produção social que vincula (associa, opõe) os actores no processo (técnico, material e social) de produção, são analisados nas formas culturais enquanto teia de relações entre as partes envolvidas no processo (grupos locais, ligação entre os seus membros e com instituições, etc.). Os modos de produção implicam toda uma estrutura de relações entre actores e os recursos ("capital") que mobilizam (discursos, maneiras de fazer, saber-fazer, etc.). Se no processo de trabalho, e mediante o meio de trabalho, o homem transforma o seu objecto de labor conferindo-lhe um valor de uso (a objectivação do trabalho) (Marx, 1996 [1867]: 300); na produção cultural os actores colocam em movimento os meios ao seu alcance para produzir uma forma cultural que

⁹⁸ “Considerando-se o processo inteiro do ponto de vista de seu resultado, do produto, aparecem ambos, meio e objeto de trabalho, como meios de produção e o trabalho mesmo como trabalho produtivo”. (Marx, 1996 [1867]: 300). “Parece paradoxal chamar, por exemplo, ao peixe, que ainda não foi apanhado, um meio de produção para a pesca. Contudo, até agora não se inventou a arte de se apanharem peixes em águas nas quais eles não se encontram”. Nota de rodapé do Capital, Vol. I, Secção III Cap. V.

obedeça aos seus critérios de exclusão e inclusão, aos seus objectivos e disposições sobre “o que pertence” ou “deve ser”, criando um objecto simbólico. Como na apropriação de meios de trabalho, eles vão apropriar-se da matéria “numa forma útil para sua própria vida”⁹⁹ e ao actuar sobre esta, modificá-la-ão e a si mesmos (*ibidem*: 297). Produzindo os actores não isoladamente e sim enquanto membros duma sociedade, as formas culturais são a soma de forças produtivas¹⁰⁰ (Giddens, 1976), fundam-se num conjunto de relações de produção que, como vimos, mostram ser desiguais, dada a iniquidade na distribuição do poder e na posse de capacidade de disseminação de ideias (o processo de negociação) e que se alteram quando os meios e as regras mudam (e, conseqüentemente, se observam mudanças nas relações de poder). As formas culturais, como a evolução humana, são compreendidas deste modo enquanto um processo prático e histórico de dialéctica entre sujeito e objecto em que o primeiro subordina progressivamente o segundo orientando a sua actividade de acordo com um fim ou com os meios disponíveis em si para criar objectos simbólicos¹⁰¹.

As formas culturais cristalizam-se na negociação que inclui tanto as “formas de fazer aderir” (meios, discursos, boas práticas) como a “procura de adesão” (influência, confronto entre actores). Meios de produção e relações sociais de produção dão conta do jogo normativo operado pelos actores, da adopção de boas práticas, da formação e regulamentação de práticas e papéis, da construção de um *mana* (Mauss, 1988), de coisas que “têm ainda um valor de sentimento para além do seu valor venal” (Mauss, 1998: 185), “expressão de sentimentos sociais que se formaram quer fatal e universalmente quer fortuitamente, a respeito de determinadas coisas” (*ibidem*: 39)¹⁰². O objecto simbólico assim conseguido, produto de uma ritualização¹⁰³ e de propriedades “mágicas”, não é desligado do valor que assume na relação com os sujeitos (ele resulta num capital simbólico, energia física e social acumulada pelo grupo (Bourdieu, 1972)) proporcionando ao indivíduo a não separação, a pertença.

⁹⁹ “Ele desenvolve as potências nela adormecidas e sujeita o jogo de suas forças a seu próprio domínio” (*ibidem*: 297).

¹⁰⁰ “Segundo Marx: «tal como os indivíduos expressam a sua vida, assim o são. Desta forma, aquilo que são coincide com a sua produção, seja com aquilo que produzem, seja como o produzem»” (Giddens, 1996: 119). Para Giddens, a ordem social é inteligível através das produções e reproduções sociais dos actores (e não da interiorização de valores) (*ibidem*, 1996: 120).

¹⁰¹ A hierarquia do uso e necessidade está relacionada com a organização das relações de produção (Williams, 1995).

¹⁰² A expressão é utilizada pelo autor para definir o encantamento dos objectos, a coisa dotada de uma “força misteriosa”. “As coisas são confundidas com o espírito das coisas” (Mauss, 1988: 113).

¹⁰³ A este propósito, é interessante constatar, como Young (2008), como os rituais sociais complexos permitem o alinhamento entre pessoas e normas ao fornecerem um “campo de treino” para o seu seguimento (aprender a seguir) e disciplinação daqueles que não o fazem.

Os meios de produção de um grupo de actores em concreto constituem o seu “capital social”, “o conjunto de recursos atuais ou potenciais que estão ligados à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas de interconhecimento e de inter-reconhecimento (...), à vinculação a um grupo, como conjunto de agentes que não somente são dotados de propriedades comuns (...) mas também são unidos por ligações permanentes e úteis” (Bourdieu, 1999 [1980]: 67). Estas ligações são fundadas em trocas materiais e simbólicas e produzem e reproduzem relações duráveis e úteis¹⁰⁴. Cada grupo escolhe entre um determinado conjunto, os elementos úteis para criar as suas próprias formas ou reprocessar as formas que virão a constituir particularismos locais destas. Para preservar e manter o capital que funda o grupo, cada membro é um “guardião dos limites do grupo”: define critérios de entrada no grupo, avalia cada nova inclusão. No entanto, os grupos regulam a distribuição de poder entre estes de forma desigual (uns serão meros pertencentes, outros representantes e porta-vozes (*ibidem*: 65-69)). Recorremos aqui aos três estados do capital cultural tal como foram concebidos por Bourdieu (1999 [1979]: 71-79), que intuímos intimamente ligados ao accionamento dos meios de produção por parte dos actores em torno da criação de formas culturais (a um capital cultural comum que exige uma incorporação, um investimento pessoal na sua inculcação e assimilação; enfim, “cultivar-se”): o estado incorporado (disposições individuais e grupais, assimilação); o estado objectivado (apropriação material e simbólica de bens culturais – quadros, livros, instrumentos, escritos, pinturas, monumentos, etc.); e o estado institucionalizado (institucionalização do valor). Neles identificamos os processos de apropriação das formas culturais que previamente aludimos: o desenvolvimento de discursos em torno das práticas, de questões estruturais e do que pertence e não pertence (incorporação do capital), a reprodução e desenvolvimento de boas práticas, a produção cultural e o accionamento dos meios de produção, a disparidade de poder entre os portadores (objectivação do capital) e a demanda pelo reconhecimento exterior (institucionalização do capital). O capital cultural, uma vez assimilado pelos grupos e no seu estado objectivado, torna-se, ainda que apropriado materialmente pelos agentes nas suas produções culturais, autónomo e transcendente às vontades individuais. Ele constitui um objecto simbólico de valorização imaterial, único, relevante e digno, maior que os seus portadores. É esse reconhecimento das qualidades mágicas do objecto que se procura na objectivação e institucionalização do capital cultural, na atribuição de um “diploma” que demonstre e reconheça o valor do capital para além da sua materialidade e para além dos seus portadores biológicos. Uma certidão de competência cultural atesta e reforça essa “alquimia social” (ou

¹⁰⁴ A reprodução do capital social é tributária duma série contínua de trocas (*ibidem*).

“magia colectiva”) de produção da forma cultural autónoma em relação ao seu portador e valiosa por si mesmo.

A importância dos modos de produção enquanto instrumento de compreensão do processo de formação e evolução das formas culturais é manifesta no trabalho de Williams (1995), que se propõe a categorizar as formas a partir do nível de produção. O autor enfatiza a reprodução cultural enquanto conceito temporal e negociável, assimétrica em relação à produção cultural e cujas alterações em relação a esta são vincadas pela apropriação diversificada por parte de diferentes grupos (são uma manifestação entre culturas)¹⁰⁵. Assim, para além do processo social da produção cultural e das relações sociais dos modos de produção, importa compreender o processo de reprodução cultural e social. Se nos antigos modos de produção a paridade entre os propósitos da produção cultural e a sua reprodução seria quase total, hoje encontramos vários graus de simetria. Na dinâmica entre culturas dominantes e culturas dominadas, nas relações de poder e forças de controlo, nas diferentes concepções duma mesma forma, etc., distinguem-se as várias reproduções¹⁰⁶. Num mercado sensível aos gostos e às prioridades estabelecidas, aberto à inovação (e por vezes agente libertador contra as formas de dominação cultural centralizadas) mas ainda assim de produção mais sólida quando baseada em formas já conhecidas, algumas formas culturais recolhem mais aceitação que outras, sendo mais disseminadas. Contudo, longe de uma reprodução mimética, as colectividades locais não se cingem à cópia da produção exterior conferindo muitas vezes, nas suas variações locais, em menor ou maior grau, uma certa especificidade (dando origem a reproduções que podem até, eventualmente, dar origem a novas formas)¹⁰⁷. Num movimento duplo, os actores mobilizam as suas regras e recursos (elementos estruturais) produzindo interações e, através deles, se reconstróem (Giddens, 2000b: 45). O processo de reprodução espelha, deste modo, a estrutura que a forma assume, já que os grupos tendem

¹⁰⁵ Referindo o “estético”, o autor nota que as distinções entre “arte” e “não arte” não são verdades perpétuas, mudando de acordo com os elementos de organizações sociais distintas (como reconhecemos nos estudos aqui abordados de Hartman, Taylor e Campa e igualmente presente nos trabalhos de Elias (1939) e de Bourdieu (1972), que exemplifica a questão através das diferentes formas de matrimónio pelo que “um casamento (...) só ganha o seu sentido por referência ao conjunto dos matrimónios possíveis”).

¹⁰⁶ O mesmo é válido para a adopção de um sistema de normas: diferentes grupos empregam normas diferentes para solucionar problemas semelhantes (Young, 2008).

¹⁰⁷ Transpondo o processo de reprodução cultural para uma análise macro sociológica, “cada acto que contribui para a reprodução da estrutura é também um acto de produção, um novo empreendimento e, enquanto tal, pode iniciar a mudança pela alteração dessa estrutura, ao mesmo tempo que a reproduz - assim como o significado das palavras muda no e através do uso” (Giddens, 1996: 146). A reprodução das estruturas requer colocar em movimento as qualidades construtivas dos actores e racionalizá-las (ou seja, ligar actos ou projectos aos seus fundamentos para assegurar resultados) sob forma de actividade (*ibidem*). O circuito de reprodução dos sistemas vem a incluir a homeostática (relações causais), a auto regulação através da retroacção (filtragem selectiva da informação) e a auto regulação reflexiva (Giddens, 2000b: 60-61).

objectivamente a reproduzir as relações de produção que estão associadas à sua posição na estrutura social (Bourdieu, 2002; Bourdieu e Passeron, 1990). Como Hall afirma, “o homem não pode escapar à apreensão da sua própria cultura, a qual mergulha até às raízes do seu sistema nervoso, modelando a sua percepção” (Hall, 1986 [1966]: 213). É necessário compreender as condições sociais nas quais se produz, reproduz, circulam e consomem os bens simbólicos. No processo de reprodução cultural, não só a cultura é reproduzida como também as condições sociais da cultura¹⁰⁸, são reproduzidos os significados culturais e a estrutura das relações sociais (Bourdieu e Passeron, 1990).

As formas culturais unificam e cruzam elementos díspares dos campos sociais e políticos (Hartman, 2003: 484-485). Os modos de reprodução cultural locais, os elementos escolhidos numa forma pelos grupos em ordem a reproduzi-la localmente, evidenciam como as comunidades especificam as relações entre si através dos seus objectos. Estas relações comunitárias (relações sociais do grupo) baseiam-se num sentido de pertença ou de partilha de um destino comum (Burns e Flam, 2000: 68), o que confere estabilidade ao grupo. Serão então as estratégias locais a conferir estabilidade a equilíbrios globais (Reynaud, 2004: 199) ou seja, a capacidade de reprodução local de uma forma cultural, adaptada ao grupo que a porta, confere o equilíbrio da forma cultural global: a capacidade de diferentes indivíduos e grupos para constituírem as suas práticas particulares em torno de uma forma comum permite que ela sobreviva. A apropriação local reprocessa e transforma o significado contido nas formas culturais, a sua forma estética, dá origem a discursos culturais particulares que justificam as formas de apropriação (Degirmenci, 2006: 47). O objecto criado surge como mediador entre os diferentes elementos do grupo; a existência de um quadro simbólico comum orienta a colectividade nos seus comportamentos. A partilha é fundamental. Ainda que grosseiramente, é certo, não queremos contudo deixar de referir um interessante texto de Radomsky (2012: 155-183) no qual o autor constata que tanto o trabalho de Mauss sobre o dom (e a falta de separação entre pessoa e coisa) como o trabalho de Marx sobre a mercadoria (e a alienação entre produtor e produto) evidenciam um elemento místico: “em ambos os casos, relações são subtraídas ou adicionadas a ‘objetos’” (Radomsky, 2012: 161). Strathern¹⁰⁹ (em Radomsky, 2012) critica a visão ocidental de cultura enquanto produtora, fazedora de “coisas” (numa lógica da mercadoria), em contraponto com a dádiva, “a circulação de objectos em relações com vista a produzir as relações em que os objectos possam circular”, onde a propriedade diz

¹⁰⁸ Segundo os autores, os grupos utilizam a reprodução cultural para impor as suas significações num processo que os autores denominam de “violência simbólica”, ao basear-se em processos de legitimação nos quais tentam esconder a distribuição desigual das relações de poder. A reprodução cultural é uma objectivação da dominação cultural.

¹⁰⁹ Strathern, M. (2006) *O género da dádiva*, Campinas: Unicamp

respeito à relação entre pessoas por meio das coisas e não à relação das pessoas com as coisas (Strathern em Radomsky, 2012: 161). Mas o que os modos de produção indicam é que as formas culturais não são meras produtoras de objectos¹¹⁰ mas igualmente produtoras de relações sociais (pelo que uma dupla perspectiva é possível, tratando a cultura quer como coisa, quer como dimensão dos fenómenos sociais, como acima propusemos), orientadoras e integradoras.

As formas culturais são igualmente reguladoras e promotoras de regularidades. No sentido inverso, as regularidades promovem maneiras de fazer comuns que caracterizam as práticas duma forma cultural. Essa capacidade estabilizadora e diferenciadora (o que fazer e não fazer, o que é e não é) das formas culturais é compreendida se, como Tarabout (2005), renunciarmos ao postulado da autonomia da regra em relação ao comportamento: as normas não permanecem exteriores à prática; situam-se, antes, ao mesmo nível das práticas, têm a mesma substância. Mais que meras práticas comportamentais, as práticas culturais estão integradas nas normas, regulamentadas por prescrições distintivas são objecto de uma reflexão normativa. Assim, apesar das diferenças normativas observadas, que constituem variações locais, grupais ou individuais, a homogeneidade observada nas práticas propriamente ditas conferem uma certa estabilidade às formas culturais. Segundo Tarabout, esta ligação entre a teoria – que é variável – e a prática – que é mais constante – permite compreender as teorias locais que são formuladas sobre as tradições e o conjunto de regras adoptado, assim como as formas de execução da prática¹¹¹.

Goffman (1983) aponta os dois tipos de explicação mais usuais para os fenómenos de regularidade e conformidade, dois “dogmas”, nas suas palavras, pois demonstram ser falíveis. O primeiro, o “contrato social”, a ideia de que qualquer convenção que facilite a coordenação deve ser seguida pois o preço a pagar pela conformidade será sempre pequeno em relação aos benefícios da conveniência. O segundo, o “consenso social”, que vê na interacção ordenada um produto de consenso normativo (a visão tradicional de que os indivíduos aceitam as regras de modo irracional por as considerarem, à partida, justas). Ambas pressupõem que o indivíduo aceita e aplica as restrições a si mesmo, como os demais fazem. E tanto uma como outra falham em explicar uma cooperação eficaz que não implica nem a crença na legitimidade ou na justiça duma convenção em geral, nem a crença pessoal no valor das normas (Goffman,

¹¹⁰ “A noção de que formas culturais diversas geram numerosas ‘sociedades’ diferentes pertence a uma premissa da lógica da mercadoria, a de que aquilo que as pessoas fazem são ‘coisas’ (o que inclui as coisas abstractas como as culturas e sociedade). A actividade ‘cultural’ é a diversificação bem como a proliferação de coisas” (Strathern em Radomsky, 2012: 161).

¹¹¹ Esta “nova antropologia estética” daria conta da normatividade das formas populares, da diversidade de actores e posições e da permeabilidade do campo artístico que, não completamente autónomo, é alvo de uma forte institucionalização social.

1983: 5). No entanto, constata a existência de conformidade: mesmo categorias sociais mais desfavorecidas continuam a cooperar, aceitando disposições para si miseráveis (talvez por não permitir-se ser apontado como inconformado?), prevalecendo arranjos que permitem uma grande diversidade de projectos e a aceitação de convenções e normas “sem mais” (sem constrangimentos) (*ibidem*: 6); os indivíduos alinham numa interacção, apoiam tacitamente a ordem (*ibidem*: 5). Em trabalho anterior (1975 [1959]), o sociólogo observou o ajustamento do indivíduo ao grupo e às suas expectativas, fornecendo um plano de actividade cooperativa: “a definição da situação projectada por um determinado participante é parte integral de uma projecção alimentada e mantida pela íntima cooperação de mais de um participante”¹¹² (Goffman, 1975: 76). Através deste vínculo de dependência o indivíduo participa numa encenação comum formando uma “equipa”¹¹³. A estruturação da vida social é visível em todos os níveis de interacção. Goffman (1983) parte da análise micro sociológica, da interacção cara-a-cara (na presença de outros na qual duas pessoas são o suficiente) para fazê-la transpirar ao nível macro sociológico: os eventos que ocorrem quando os indivíduos estão na presença imediata uns dos outros podem servir como “metáforas micro ecológicas” dos arranjos estruturais (Goffman, 1983: 10-11) ou, nas palavras de Giddens (2000b), há uma relação entre “o mais pequeno dos comportamentos do dia-a-dia com os atributos dos sistemas sociais mais inclusivos” (Giddens, 2000b: 59). Desde este nível primário não menos complexo, há um sistema articulado e persistente de regras, normas e rituais. As relações cognitivas presenciais são o centro da interacção; organizam significativamente a actividade (Goffman 1983: 5). Consequência dos sistemas de convenções, a teia de interacções é ordenada. Esta “ordem da interacção”, assim designa o fenómeno, evidencia a “actividade ordenada” e baseia-se em “pressuposições cognitivas partilhadas, normativas ou auto-restrições” (*ibidem*: 5). Ainda que as estruturas sociais não determinem comportamentos padronizados, há conexões directas entre as estruturas sociais e a ordem da interacção, ajudando as primeiras a seleccionar o comportamento a partir de um “repertório” previamente disponível (*ibidem*: 11). A ideia de que as estruturas sociais são interiorizadas sob a forma de sistemas de regras sociais ficou já aqui espelhada no trabalho de Burns e Flam (2000) que, num retorno a Giddens (1996, 2000b), adoptam uma perspectiva dual no que concerne à relação entre actores e estruturas sociais. Ao invés de sustentar a predominância do agente humano na regulação das forças que estruturam e reestruturam os sistemas sociais ou, em sentido inverso, a predominância da estrutura que determina os papéis e funções aos quais os actores não podem escapar;

¹¹² As normas coordenam as expectativas (Young, 2008).

¹¹³ “Conjunto de indivíduos cuja íntima cooperação é necessária, para ser mantida uma determinada definição projectada da situação” (Goffman, 1975: 99).

afirmam que “os agentes humanos – indivíduos e grupos organizados, organismos e acções” tanto estão sujeitos “a constrangimentos materiais, políticos e culturais” como são “forças activas, muitas vezes criativas, que moldam e reformam as estruturas e instituições sociais” (Burns e Flam, 2000: 4)¹¹⁴. Aqui, como em Giddens (e como em Reynaud), a acção humana (enquanto “fluxo de intervenções causais” que pressupõe, seguindo Giddens, uma escolha e um futuro não predeterminado (Giddens, 1996: 80)) é central¹¹⁵. A estrutura tanto é produto como meio para a acção social. Esta “dualidade da estrutura”, expressão cunhada por Giddens (1996), determina que as propriedades da estrutura dos sistemas sociais não só criam as condições nas quais os indivíduos vivem como também agem sobre eles: “são simultaneamente o meio e o resultado das práticas que constituem esse mesmo sistema” (Giddens, 2000b: 43). Os sistemas têm propriedades estruturais¹¹⁶ geradoras de regras e recursos que são mobilizados pelos actores (Giddens, 1996, 2000b) e que tanto dão forma à personalidade como à sociedade, tanto capacitam como restringem (Giddens, 2000b: 43).

A questão da regularidade dos sistemas sociais (e das formas culturais por inferência) não é, portanto, necessariamente uma questão de consenso ou coesão, segundo Giddens. É, antes, uma questão de estruturação (das condições que governam a continuidade ou a transformação das estruturas e a reprodução dos sistemas), fundada na integração, nos “laços regularizados” ou na “reciprocidade das práticas” (Giddens, 2000b: 57). A estrutura reproduz sistemas de interacção social “constituídos através da interdependência entre actores [integração social] ou grupos [integração sistémica]” (*ibidem*: 57-58). Durkheim (1989 [1858-1917]: 325-343) colocaria, muito antes, a questão do ponto de vista da “moralidade”, do “estar preso à humanidade” por ligações que determinam que cada membro da sociedade desempenha uma função específica, fonte de solidariedade que conduz a um estado de dependência. É o direito (as normas morais), que mantém esse laço social e enuncia as condições fundamentais da solidariedade social, quer sancionando o incumprimento (direito repressivo), quer repondo a forma ou ordem “normal” (direito restitutivo). O primeiro tipo de direito simboliza uma coesão social tornada possível pela conformidade das consciências particulares (em estados de consciência comuns) e permite que a consciência colectiva determine as condutas individuais, daí resultando um tipo de “solidariedade mecânica” que liga os indivíduos a uma vontade e a fins comuns de forma harmoniosa: o indivíduo depende

¹¹⁴ O sistema social é um sistema de actores a três níveis – posições e papéis, contextos e interacções, constrangimentos endógenos – que reflete essa dualidade.

¹¹⁵ Há uma “capacidade transformadora” da acção humana e de um único actor (que detém “poder”) para intervir, alterar o curso e assegurar resultados ainda que essa realização dependa dos outros (Giddens, 1996: 129).

¹¹⁶ Note-se a diferença conceptual entre sistema social e estrutura; a primeira situada temporal e espacialmente e constituída por práticas sociais (2000b: 51).

das partes que compõem a sociedade; o grupo possui um conjunto organizado de crenças e sentimentos comuns. O segundo tipo de direito concilia interesses privados por forma a reconduzir as partes a uma situação de normalidade aplicando normas gerais que as liguem, sem intermediários, à sociedade, daí resultando um tipo de “solidariedade orgânica” na qual cada elemento realiza uma tarefa necessárias mas que escapa à acção da consciência colectiva: cada indivíduo tem a sua esfera de acção própria, a sua personalidade e está ligado à sociedade através de um sistema de funções especiais (a sociedade move-se em conjunto porque cada um dos seus elementos tem o seu movimento próprio).

Os processos comportamentais de interacção de um grupo, contudo, tanto podem favorecer a inibição ou submissão como a competição ou rivalidade. O argumento, de Bateson (1971), funda-se no que o antropólogo designa de processo de *cismógenese*, um processo de diferenciação nas normas do comportamento individual, produto da interacção, que tende a acentuar contrastes e pode resultar em divisões internas nos grupos ou em relações conflituais. Este processo é manifesto igualmente nos contactos entre grupos de indivíduos com diferentes normas culturais de comportamento. A resolução é conseguida através de mecanismos de auto-correcção, alcançando-se um “equilíbrio dinâmico” ao introduzir regularidades: por um lado, a *cismógenese*; por outro, porém, um processo que contraria a tendência para a diferenciação. Os indivíduos activam esses mecanismos de auto-correcção nas suas relações com os demais para travar a hostilidade e, em última instância, a eventual ruptura e desintegração do sistema. Segundo Elias (1989-90 [1939]), os indivíduos reajustam as práticas individuais para fazê-las coincidir com as observadas na classe dominante. Esta adopção generalizada dos padrões de comportamento da classe social superior é sobretudo auto-imposta e não produto de uma coercividade externa. As normas erigidas, a cada período histórico, são redefinidas por novos hábitos, novos costumes e novos significados que trazem outras maneiras de fazer, de se comportar e constantemente regulam (e mudam) a dinâmica entre as práticas aceitáveis e desaconselhadas. A resposta adaptativa a uma nova condição, garante da ordem social, implica a transformação voluntária dos padrões de comportamento individuais para alinhá-los com as regras de comportamento social. É este o “processo civilizacional”.

Abandonando para já no binómio culturas dominantes / culturas dominadas, que adiante retomamos (Elias, 1980-1990; Grignon e Passeron 1989; Bourdieu e Passeron, 1990) destacamos no pensamento dos vários autores a ênfase dada às práticas sociais, às actividades diárias que reproduzem a sociedade. Retomamos Bourdieu (2002 [1972]), que vê na prática o “produto da relação dialéctica entre uma situação e um *habitus*” (Bourdieu, 2002: 167). A prática produz estruturas que são ao mesmo tempo produtoras de práticas (o próprio princípio

produtor das práticas é produto das estruturas). Compreender como surgem regularidades no comportamento é compreender como as práticas geram e são geradas por estruturas, como os indivíduos e os espaços são dotados de uma historicidade que os diferencia (Bourdieu, 1979) e como o *habitus*, sendo comum aos membros dum grupo, gera práticas unitárias (Bourdieu, 2002 [1972]): a história incorporada (*habitus*) é produto da história objectivada (*campo*) e ambas são produto das práticas e acções dos agentes, ao mesmo tempo que também as produzem. Utilizamos como referência a obra “La Distinction”, publicada em 1979, para melhor explicar os conceitos (transversais às produções científicas de Bourdieu) que permitem dar conta das regularidades estruturais. O *campo* é o conjunto de relações entre posições, estrutura de possibilidades, espaço de jogos, de ganhos e sanções; o *habitus*¹¹⁷, o conjunto de disposições interiorizadas nos corpos individuais que reage às solicitações do *campo*, gerando estratégias. O *habitus* cria as disposições para entrar no jogo; o *campo* determina as posições que os jogadores podem ocupar (a diferentes *habitus* correspondem diferentes *campos*). Tanto um como outro são dotados duma historicidade: a história está contida nas relações que promovem, são relações “históricas” que incluem todas as experiências passadas (não apenas individuais mas igualmente dos grupos de pertença, das classes). As trajectórias individuais são profundamente marcadas pela trajectória colectiva pois a situação objectiva em que o indivíduo se acha encontra a sua razão no conjunto de relações históricas que o precedem. Assim, as práticas por ele desenvolvidas não podem deixar de ser resultado do seu campo de possibilidades. A verdade da interacção nunca reside apenas nela própria e sim nesse conjunto de relações e possibilidades históricas: os indivíduos são dotados de um “sentido prático” (Bourdieu, 2002), uma faculdade de conhecimento¹¹⁸ que lhes permite pensar e agir que é desenvolvido dentro da “liberdade” (condicionada) do *campo* que ocupam. Este “conhecimento prático do mundo social” (Bourdieu, 1979) depende da situação em que o indivíduo se encontra e da posição que ocupa (da classe a que pertence), orientando os agentes nos espaços sociais.

Para Bourdieu (2002) é, portanto, ingénuo considerar que as regras definem as práticas uma vez que o *habitus* é o princípio gerador de práticas distintas e distintivas que “podem ser objectivamente reguladas e regulares sem em nada serem o produto da obediência a regras” (Bourdieu, 2002: 163). Não são as regras e sim os princípios de organização do *habitus*,

¹¹⁷ *Habitus*: “sistema de disposições duradouras e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de acções” (Bourdieu, 2002: 167), “sistemas de posições duradouras, estruturas estruturadas predispostas a funcionarem como tal, ou seja, enquanto princípio de geração e de estruturação de práticas e de representações” (*ibidem*: 163).

¹¹⁸ “Acção, maneira de sentir, sentimento, pensamento, significação”, “faculdade de conhecer de uma maneira imediata e intuitiva” (Bourdieu: 2002: 13).

regulado por normas e sustentado por sanções, que produzem práticas reguladas (nas quais os costumes e normas são princípios implícitos): uma “pequena quantidade de esquemas” permite “engendrar uma infinidade de práticas adaptadas a situações sempre renovadas” (*ibidem*: 198). Há que abandonar as teorias que consideram as práticas como reacção mecânica a modelos, regras ou papéis, afirma Bourdieu; substituir a estratégia à regra (o *habitus* orienta as estratégias dos agentes e as suas diferentes formas de materialização). Mas para Burns e Flam (2000) não há na concepção do autor qualquer contradição ou dicotomia em relação aos teóricos que advogam que a maior parte da actividade humana está regulada pela produção e reprodução de regras. Apesar da “ilusão da regra” (Bourdieu, 2002), da recusa do sociólogo em atribuir um papel central às regras na determinação das práticas, colocando, ao invés, o *habitus* como o determinante da acção, os autores intuem ser o *habitus* composto por “regras situadas, em grande parte, para além da atenção ou consciência imediata” (2000: xxvii). Ainda que as regularidades não possam ser explicadas unicamente pela existência de regras sociais (xxi), estas “ao guiarem e regularem as interacções, fornecem ao comportamento padrões característicos e reconhecíveis” (Burns e Flam, 2000: xix). O que estas posições expressam, porventura, é uma diferença substancial na forma de conceber e definir “a regra” e não uma divergência acerca da estruturação e padronização dos comportamentos: se, para Bourdieu, as regras requerem uma tomada de conhecimento (o comportamento só é guiado por regras quando quem age sabe que a regra existe), sublinhando a dicotomia entre regras = explícitas e normas = implícitas (o comportamento é guiado por normas e costumes que não são racionalizados); para Burns e Flam as regras podem ser internalizadas sem serem no entanto racionalizadas.

3 Tratar como forma cultural

Apoiando-nos em trabalhos de outros autores e noutros objectos empíricos (que não o que abordaremos mais atentamente e de perto no próximo capítulo) apresentamos um primeiro ensaio de aplicação da teoria das práticas culturais que nos ocupa. O exercício, pertinente, tem a vantagem de expor objectos díspares de modo análogo, recorrendo para isso ao conceito de forma cultural. De facto, não nos restam dúvidas de que tanto os géneros literários como o feudalismo são, efectivamente, sistemas de práticas individualizadas e distintas das demais. Trata-se de, numa primeira abordagem, experimentar a ferramenta heurística. Os textos e objectos que nos guiam permitirão uma dupla abordagem, sincrónica e diacrónica, o que dará conta tanto das propriedades e elementos da forma cultural, como da emergência e alterações da mesma; da estrutura e do processo de formação. Estes são os primeiros indicadores da pertinência dos conceitos desenvolvidos.

3.1 Campo e géneros literários

Há muito que uma forma para fazer designar o tipo de palavra escrita foi considerada. Da observação e análise da forma literária da palavra, resultam os géneros literários, “forma de classificação dos textos literários, agrupados por qualidades formais e conceptuais em categorias fixadas e descritas por códigos estéticos” (Ceia, 2010a). As diferentes formas de representação textual, primeiro equacionadas por Aristóteles (na obra “Poética”, 335 a.C. - 323 a.C.), continuam hoje em vigor. Entretanto todo um conjunto de subgéneros foi delineado (Lopes, 2010).

Na definição dos modos a que pertencem as diversas maneiras de escrever, é na filosofia grega que encontramos as primeiras reflexões. Para Platão (Livro III da República) os textos literários são uma narrativa ou narração de acontecimentos, que pode ser concretizada por um simples acto narrativo (um discurso na primeira pessoa), por um acto mimético (um discurso entre personagens) ou por uma combinação de ambos (Ceia, 2010a), o que hoje equivaleria aos géneros narrativos e dramáticos. É contudo Aristóteles que circunscreve a tripartição clássica dos géneros em “épica”, “lírica” e “drama”, que podemos ainda hoje reconhecer nas categorias “narrativa”, “lírica” e “dramática”. Esta definição clássica, como a história atesta, jogou um papel importante na estruturação da prática literária, pois é a partir dela, e a ela remontando, que os géneros foram e são contestados. No curso do tempo, a caracterização dos géneros observou constantes transformações (Soares, 2007: 21), sendo ora normativa, ora descritiva; considerando por vezes regras inflexíveis, por outras, apenas o conjunto de traços que melhor definiam um tipo de obra (*ibidem*: 7).

As teorias dos géneros literários e sua problematização “evoluem em torno de um denominador comum de reflexão: o que é que representa o literário e como é que essa representação se produz” (Ceia, 2010a) e são comumente sistematizadas em três etapas ou momentos-chave: Clássico (de Platão e Aristóteles ao neoclassicismo), Romântico (de Hegel aos poetas ingleses Ballads e Wordsworth) e Moderno (do Formalismo Russo do princípio do século XX aos nossos dias) (Soares, 2007; Ceia, 2010a; Lopes, 2010). Na discussão sobre o literário, identificamos a problematização em torno da forma cultural: o que ela é e não é e que práticas lhe estão, ou podem vir a estar, associadas. As etapas correspondem, deste modo, à datação de introduções práticas ou discursivas na forma cultural que marcam uma diferença estrutural ou confirmam incontestavelmente a estrutura, uma alteração na dinâmica entre conservação e inovação na qual uma delas predomina. Correspondendo a diferentes percepções sobre o campo, na constatação de diversos momentos se espelha a confrontação entre a estrutura conceptual da forma (o conteúdo, “o que é”) e o seu sistema de regulação (o

que pode conter). Assim são estabelecidas novas fronteiras ou confirmados os cânones impostos.

Após a definição clássica, observamos a constante negociação de fronteiras do sistema das práticas literárias. As normas, constantemente negociadas pelos actores, são reforçadas para impedir alterações estruturais da forma ou modificam-se para vir a incluir modalidades excluídas, permitindo assim que as novas práticas se desenvolvam em concordância com o conceito que a forma cultural literária veicula. Com o Renascimento (Girolamo Vida, Philip Sidney, Boileau, Pope...), a questão da “conformidade do estilo com o assunto” e da “concordância com o cânone de escrita estabelecido” é imperativa (Ceia, 2010a). Aqui, é o modelo da conservação que predomina. “A teoria dos géneros tradicionais da literatura é uma evidência em si mesma” (*ibidem*) entre renascentistas e neoclassicistas (Dryden e Hobbes). Não há, portanto, que reclassificar a forma: a obra e o escritor que escapa à “pureza dos géneros” é repudiado, não faz parte. Misturar temas e estilos é fugir às regras do jogo. E as regras do jogo, não são debatidas: é o cânone da antiguidade que afere a pertença ao campo. Não é a forma cultural que deve alargar-se para abarcar práticas marginais e sim o autor que deve construir a sua obra em estrita observância aos limites circunscritos, sob pena de a ela não pertencer. A categoria opera enquanto elemento estrutural condicional: se pode pertencer a um determinado género, a obra pertence ao domínio literário; se não são observadas as características fundamentais de qualquer um dos géneros, a sua pertença não é positivamente sancionada. Não são equacionados os jogos por inventar, como Wittgenstein antecipava.

A contestação à rigidez dos limites surge com o pré-romantismo alemão. O movimento *Sturm und Drang*¹¹⁹ (1760-1980) destaca a “autonomia da obra de arte literária em relação a quaisquer convenções impostas previamente para a sua criação e recepção” (Ceia, 2010a). A obra e seu autor soltavam as amarras dum condicionalismo alicerçado na prévia divisão dos tipos literários possíveis. Como o romantismo veio a discorrer, a multiplicidade e a diversidade das obras literárias é um facto que impõe o fim da circunscrição tipológica, dum *a priori* que restringe os criadores no momento da produção. O que constatamos é precisamente uma contestação das regras do jogo que tem como oposição as regras instituídas. O movimento, que desafia “o que é” a obra literária, parte não da negação do jogo em si mas das suas regras; é feito não por via da imposição de tudo o “que não é” mas a partir da admissibilidade da inovação, da inclusão de obras que não se enquadram na estrutura concebida. O novo discurso equaciona “o que pode vir a ser”. A existência da forma cultural não é posta em causa, antes

¹¹⁹ Literalmente “tempestade e ímpeto”, contou com nomes como Johann Gottfried Herder, Johann Wolfgang von Goethe e Friedrich Schiller.

os seus limites que impedem determinadas modalidades por desadequação; é o cânone que é contestado. O acto contestatário demanda a mudança estrutural da forma cultural: ela deve ser flexível o suficiente para incluir no sistema de práticas modalidades diferentes das previstas. Essa reestruturação corresponde a uma nova maneira de conceber a obra literária, a uma afirmação das práticas que, até ao momento, ficavam de fora. Estamos perante a adequação da forma cultural e do seu sistema normativo aos seus portadores e às suas novas concepções e idealizações literárias. O cânone, que determina as melhores práticas literárias, não deixa de existir e por isso é contestado.

Carlos Ceia nota a divisão, nas propostas actuais da teoria da literatura, entre “género literário” – que designará as categorias históricas a que remontamos, formas discursivas históricas – e “modo literário”, designando formas a-históricas e architextuais (ou “géneros fundamentais”)¹²⁰. Para Paula Lopes o modo representa a classe dos textos (narrativo, lírico ou dramático) cuja estrutura inclui como subcategorias diferentes géneros. Romance, epopeia, fábula, novela, conto, crónica, são géneros do modo narrativo; ode, hino, soneto, elegia, canção, pertencem à lírica; sátira, farsa, comédia, tragédia, auto, são incluídos no modo dramático (Lopes, 2010: 7-8); maneiras diversas de concretização dos textos que são expressão do domínio do literário. Esta divisão, como substanciaremos, vai ao encontro de duas acepções: o modo histórico-cultural determinado das formas culturais (e das formas literárias em concreto) e a especialização do campo literário.

Primeiro, o tempo e as dinâmicas que incute. Mudam os tempos, mudam as pessoas. Novos portadores das formas trazem novas contestações e discursos, novas pretensões e ressuscitam outras contestações e discursos. Diferentes mentalidades situam o indivíduo no seu tempo. Este lugar temporal confere um olhar particular tanto para o presente como para o passado. A obra literária, intemporal – sobrevivente ao tempo que a cunhou e à mão e intelecto de quem a concebeu – é temporal na sua intemporalidade: ela é apreendida de diferentes maneiras de acordo com a época em que o observador se situa para a olhar (num olhar para além da leitura, que não é independente das estruturas mentais individuais do homem sito no seu tempo). Jauss na sua teoria sobre a “estética da recepção”¹²¹ (Jauss, 1993 em Pereira, 2009) afirma que a relação da obra com a historicidade da literatura assenta na experiência do leitor aquando da sua primeira leitura. As diferentes apropriações diacrónicas destrinçam, então, dois momentos de referência: o momento único, sincrónico, em que uma obra é concebida e o momento plural, diacrónico, em que ela é apropriada (lida) por diferentes actores (Bohman,

¹²⁰ Distinção feita na Teoria da Literatura por Wellek e Warren (Wellek, R. e Warren, A. (1942) *Theory of Literature*, New York: Harcourt).

¹²¹ Jauss, H. R. (1993) *A Literatura como provocação*, Lisboa: Vega

1988). Tanto no primeiro momento, de criação, como no segundo, a história é determinante. Como Jauss entende, a obra é condicionada pelas ideias da época em que é realizada e no próprio acto de criação o autor é influenciado pelas expectativas do leitor, expectativas estas condicionadas pela experiência prévia do leitor e pelo entendimento que este faz do campo literário e de determinado género (o que pertence ao campo e o que identifica cada género, em que género situa o autor, que temáticas lhe estão associadas, etc.). Mas se a obra é temporal quanto à sua produção e recepção, ela é intemporal na sua qualidade de obra de arte, de obra-prima (Pereira, 2009). A obra literária não é, pois, redutível nem ao escritor nem ao leitor (Simmel em Dorin, 2006a), antes se situa entre a cultura “subjectiva” (*Sachliche Kultur*), questão pessoal, e a cultura “objectiva” (*Persönliche Kultur*), produto material independente do indivíduo. Face a esta intemporalidade particular que a obra adquire, que a autonomiza em relação ao seu autor e a faz perdurar em momentos históricos concretos díspares, a classificação da obra é refém desse cunho temporal. Atestar o campo literário enquanto forma cultural histórica e culturalmente determinada é compreender como o crivo do tempo origina versões temporais do seu sistema de práticas, adequadas e adaptadas aos seus portadores. A capacidade para assim perdurar não é, de todo, equivalente a uma mudança de forma e sim uma mudança na forma. “Cada época constrói os seus códigos e, à medida que a modernidade se afirma, poucos artistas resistem ao desafio das convenções clássicas” (Ceia, 2010a). Assim, cada obra se afirma (ou tenta afirmar) em relação ao cânone estatuído. É a partir das regras – mais ou menos estabelecidas, contestadas ou aceites – que cada obra questiona os limites da prática e a configuração que a forma cultural toma, cuja estrutura responde positivamente ou negativamente através de um processo de comparação com o cânone em vigor e com a noção que os portadores fazem do que pertence ou não pertence. Como Ceia resume, “um texto literário não pode escapar à lógica do género a que pertence, mas pode desafiar a lógica da contextualização que o aprisiona. Essa lógica caracteriza-se por uma total abertura à definição do seu mecanismo” (2010a). Noutras palavras, a obra, para pertencer à forma cultural literária, deve poder ser identificada com um género, com uma das modalidades previstas. Caso não seja possível, ela “força” a sua entrada pela redefinição do género: a forma cultural é reestruturada para permitir a sua adequação. Obviamente, nem todas as obras serão admitidas (algumas não pertencem) e, certamente ainda, a aferição da pertença ou não pertença difere consoante os interlocutores – no espaço – e as épocas – no tempo. O que queremos desta forma destacar é a fluidez dos limites, permanentemente discutidos e redefinidos.

“Os critérios para definir os géneros sempre foram subjectivos, podendo incluir a atitude do artista perante o mundo, as temáticas sociais, as modalizações linguísticas, etc.” (Ceia, 2010a).

Mas estes critérios não são errantes, se a teoria das formas culturais e do processo de formação canónica e o parágrafo acima nos servir de guia. São o espelho da sua época. “Em cada período histórico se estabelece um cânone literário, isto é, um conjunto de obras que são consideradas como relevantes ou modelares” (Silva¹²², 2007 em Lopes, 2010: 7)¹²³ que, como referimos, articula tanto elementos diacrónicos como sincrónicos e depende dos portadores e da concepção que fazem das suas práticas (Bohlman, 1988). As formas culturais, como as entendemos, não são estanques. Com cortes sincrónicos na diacronia as alterações estruturais literárias tornam-se evidentes (Jauss em Pereira, 2009). Elas são fruto da passagem do tempo e, mais objectivamente, da existência de novas concepções por parte dos portadores das formas culturais, cujas práticas se repercutem no sistema normativo, modificando a estrutura para reflectir uma nova definição da forma. Como Bourdieu constata no livro “As Regras da Arte” (1996), a apreciação e a percepção da arte estão ligadas a um contexto histórico, a um universo social datado, marcado pela posição social dos utilizadores. Em cada momento se observa a prevalência de determinados aspectos em relação a outros. É esta a dinâmica conferida pelos discursos de inovação e de conservação acima referidos. Discursos que atestam, discursos que contestam. Discursos que sondam o espaço de manobra, pretendem a reestruturação da forma ou simplesmente a promovem e discursos que preservam e guardam limites. Pela introdução de novas práticas e pelas desconstruções do campo e dos géneros literários, é inevitável que não só as categorias sejam repensadas como as vias de inclusão se redefinem. Exemplificando: o que se entende por estética, para Bourdieu, é fruto de oposições históricas produzidas e reproduzidas. Por outro lado, a variação de critérios resulta igualmente da especialização do campo e da ampliação de modalidades e práticas aceitáveis. Cada momento é devedor das relações históricas que o precedem.

O espaço de posições tomadas é sempre feito em relação a uma ordem vigente. “Mesmo apresentando-se a obra como uma desestruturação total dos géneros ou como dissolução da própria ideia de género, essa desestruturação ou a dissolução se processam a partir da existência de um conjunto de obras” (Soares, 2007: 22). Demonstramos que o núcleo canónico (as práticas melhor instituídas), como o concebemos, não é apenas de facto “duro” como apresenta a significativa função de, na sua relação com um determinado elemento, aferir a pertença deste à forma cultural. A robustez do cânone é tanto maior quanto mais antigo e bem implementado, pois a sua contestação torna-se mais difícil. A permanência dos géneros literários desde a Antiguidade é uma evidência.

¹²² Silva, V. (2007) *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina. Citação da página 393.

¹²³ Cláudia de Sousa Pereira dá o exemplo da criação de arquétipos como o cavaleiro andante na novela de cavalarias (2009: 37).

Cada recém-chegado a um campo tem que contar com as regras do jogo “cujo conhecimento e reconhecimento (*illusio*) são tacitamente impostos a todos os que entram no jogo” (Bourdieu, 1996: 308). O campo apresenta-se como espaço de posições contrárias: onde uns tentam quebrar domínios (tomando posições, em muitos casos, pela negativa, contra o instituído), outros defendem fronteiras, controlando entradas. “Cada um visa impor os limites do campo mais favoráveis aos seus interesses” (*ibidem*: 255). As relações de poder resultam em limites dinâmicos em que quem detém o poder, dele não abdica e quem o quer, terá de contestar. Bourdieu ilustra este “lugar de luta” (*ibidem*: 256) através da definição do que é ser escritor. Para compreender como o escritor ocupa o seu lugar, ou este lhe é recusado, melhor faremos em seguir “o processo de canonização que leva à instituição dos escritores” (*ibidem*: 257), “produto de uma longa série de exclusões ou excomunhões” (*ibidem*: 256) que visam defender o campo e recusar a entrada ao elemento não-alinhado com a definição proposta. Mas como nota, “produzir efeitos num campo é já existir nele” (*ibidem*: 258). Assim, tanto as estratégias desenvolvidas nas relações de oposição como as condições sociais de produção são determinantes para descrever a emergência dos mecanismos sociais que produzem “o escritor”. Observamos como a emergência, formulação e reformulação de discursos dos actores em relação às suas práticas – discursos que estão ligados aos esquemas mentais e culturais que os levam a formular julgamentos acerca de que modalidades podem ou não ser incluídas – indicam os modos de agir correctamente, donde emerge um conjunto de normas regulador. Este sistema normativo explica a estrutura que a forma cultural assume e regula as produções e reproduções culturais. Na confrontação entre estes discursos e na capacidade de cada actor para emitir e impor a sua visão pessoal se joga a definição da forma cultural. Esta “luta” no espaço leva-nos à segunda questão, da especialização, pois é a imposição de novas práticas (e neste caso concreto a imposição de novos textos tidos como literários), que forçam a reorganização e reestruturação da forma cultural e do seu sistema normativo.

Os discursos sobre a prática literária (reflexões comuns que acima referimos) – o que representa o literário e como essa representação se produz – certificam a adequação da nossa teoria: por um lado, é o que uma determinada forma cultural é ou não é que está em discussão (o que é ou não é literário neste caso), por outro, onde se situa uma determinada prática em concreto (pertence onde). Sim, pertence ou não, não pertence; e se pertence, onde. A forma cultural, como concebemos, distingue-se pela negativa, por “o que não é”. É também tendo em conta o que não pertence que é aferida a pertença de cada elemento a uma forma cultural, posteriormente posicionado no espaço das práticas culturais em relação ao cânone do sistema. A forma cultural afirma-se na sua distinção em relação àquilo que não é. Os discursos e a redefinição constante do jogo normativo fazem do sistema literário, neste

caso, um sistema “dinâmico, aberto, sistémico”, que “permite o nascimento de novos géneros, o desenvolvimento e a transformação / adaptação de outros, a subdivisão em categorias mais ou menos mutáveis” (Lopes, 2010: 7). É a própria noção do que pertence a uma determinada forma cultural, do que ela é, que vai sendo constantemente considerada. A noção do que é e do que não é literário varia no tempo, pois “cada época contém uma ideologia específica e sistemas próprios de manipulação da cultura”: “a noção de género literário é também histórico-cultural” na qual a expectativa é determinante (Soares, 2007: 77).

Que fronteiras entre textos literários e textos não literários? O simples uso da palavra escrita, da concepção textual não é suficiente para incluir um elemento na forma cultural literária. A dissertação que escrevemos caberá, definitivamente, no domínio do não literário. A dissertação, tal como um modo literário, requer o domínio da escrita da língua, construções sintáticas organizadas, atenção à ortográfica e ao uso do vocabulário. Mas um texto literário, de modo geral, é largamente sensível à forma como o texto é dito, para além do que ele diz efectivamente, ao passo que numa dissertação o conhecimento do assunto abordado e uma posição crítica são imperativos. Para Aristóteles, a arte poética é concretizada nos géneros (épico, lírico ou drama) “a partir de um modo único de realização: a *mimesis*” (Ceia, 2010a). Toda a representação artística é uma imitação (aliás, toda a criação), também segundo Platão. Desta forma, qualquer texto literário é uma imitação e possui “a mesma matriz de interpretação da realidade” que só é distinguível, de acordo com Aristóteles, pelos meios da imitação e pelos objectos que imitam (*ibidem*). Outras interpretações e diferenciações são possíveis. Num texto literário a linguagem é elaborada por forma a causar emoções; o texto literário caracteriza-se por “um campo de acção criativa” (Ceia, 2010b). “A textualidade literária de um texto começa por se perceber na intenção criacionista ou produtora desse texto. Em qualquer caso, estamos num domínio teórico de difícil didáctica”, reconhece Ceia (2010b). Nem sempre as fronteiras são fáceis de delimitar. Onde situar, por exemplo, “O Retrato do Sr. W. H.” de Oscar Wilde (1889)?¹²⁴ Por um lado, a obra é um texto literário, uma obra de ficção na qual a demanda do protagonista parte de uma situação imaginada; por outro lado, a obra incluiu um ensaio do protagonista (do próprio Wilde) no qual avança a possível identidade do Sr. W. H. a quem William Shakespeare dedica os seus Sonetos¹²⁵, suportado por uma análise cuidada do conteúdo dos poemas na qual não faltam citações dos sonetos shakespearianos que Wilde pretendem substanciar a sua tese. E “Cândido” de Voltaire

¹²⁴ “The Portrait of Mr. W. H.”, originalmente publicado em 1889 na Blackwood's Magazine.

¹²⁵ Conjunto de 154 poemas publicados em 1609 cuja primeira edição é dedicada a W. H. e que Wilde crê ser o jovem referido nos poemas.

(1759)¹²⁶, o romance que parodia o romance, acusado de blasfémia e sedição não é também ele um conto filosófico, um texto filosófico alegórico em que “tudo vai pelo melhor no melhor dos mundos possíveis”¹²⁷ é a resposta de repúdio do “princípio da razão suficiente” e da “harmonia preestabelecida” de Leibniz?

As formas de concretização que se apresentam como literárias estão, deste modo, em constante mudança. Ao referir a emancipação do campo literário, Bourdieu (1996) refere especificamente a dinâmica histórica, fundada nesse espaço de posições socialmente contextualizado onde quem detém o poder simbólico e quem o contesta se digladiam. A relação dinâmica entre conservação e inovação e a coexistência de discursos opostos concorrem para “um processo de diferenciação dos modos de expressão artística” e “uma descoberta progressiva da forma que se revela própria de cada arte ou de cada género”, patentes no processo de autonomização do campo literário (Bourdieu, 1996: 165). A dinâmica possui como “fiel da balança” o que se entende por uma determinada forma cultural num momento concreto. Situando-nos nesse momento concreto, observamos a reclassificação de obras, resgatando umas, banindo outras. De “depuração em depuração” se vai isolando “o princípio essencial do que propriamente define” cada género (*ibidem*: 165). Ao considerar cada vez mais modalidades, cuja legitimidade é veiculada pelos diversos actores, a forma cultural passa a ter ramificações, num processo de especialização.

Johannes Gutenberg, gráfico alemão, inventa, por volta de 1439 um mecanismo de impressão móvel capaz de produção em massa que virá a revolucionar a imprensa. Tão revolucionário o processo se mostra que é amplamente considerado um dos eventos mais importantes da Idade Moderna. Com a reprodução de imagens e a reprodução gráfica, surgem novas literaturas. Observam-se mudanças na produção, surgem novos escritores e novas formas de escrever. O mercado altera-se, a distribuição amplia-se (Williams, 1995). Antes do ano de 1500, cerca de 9 milhões de objectos impressos estariam em circulação; por volta de 1600, só na Europa, a produção de livros impressos ascendeu para cerca de 345 mil edições separadas, num total de cerca de 180 milhões de itens impressos (Pettegree, 2015). Os livros não eram mais um “objeto de admiração”; possuir uma rica biblioteca privada não era mais um trabalho de uma vida: havia demasiados livros e eram agora acessíveis a outras classes sociais (*ibidem*). Em meados do século XVII, período que conhecemos como Iluminismo (ou Século das Luzes), as edições pirateadas tornaram-se comuns. Raramente tentando produzir um livro semelhante ao original, eliminando o “luxo tipográfico” (ornamentações, ilustrações), por vezes

¹²⁶ “Candide ou l'Optimisme”, pela primeira vez editado em Genève em Janeiro de 1759 sob o pseudónimo de “Monsieur le docteur Ralph”.

¹²⁷ Frase do tutor de Cândido, o Professor Pangloss, um optimista.

abreviando os textos e imprimindo em papel mais barato, os editores piratas vendiam as suas versões a um preço acessível a outras bolsas. Estima-se que em França, durante os vinte anos que antecederam a Revolução, metade dos livros vendidos seriam pirateados (Darnton, 2015). Para horror de muitos críticos literários, o romance tornou-se muito popular no século XVIII (ainda o é) tomando a preferência dos leitores. Tidos como de gosto duvidoso, os romances eram percebidos como ficções sensacionalistas construídas por autores moralmente falidos cujas histórias serviam como maus exemplos que enganavam e manipulavam os leitores, sobretudo mulheres, jovens e servos, mais vulneráveis (Allan, 2015). Nesse mesmo século organizam-se estruturas consagradas à actividade literária como as academias, que promovem o mecenato e lutam pelos direitos de autor (Viala em Pires, 2006). Depois, com a consagração do escritor, estamos perante um primeiro momento rumo à autonomia do campo literário (*ibidem*) que, segundo Bourdieu, no caso francês, culmina no século XIX. Acompanhamos no trecho, “o produto do lento e longo trabalho de alquimia histórica que acompanha o processo de autonomização dos campos de produção cultural” (Bourdieu, 1996: 166)¹²⁸.

A especialização do campo deu origem a uma multiplicidade de subcategorias, de subgéneros positivamente sancionados como pertencentes à forma cultural. Hoje “a promiscuidade completa entre todos os géneros literários” é aceite e privilegiam-se multidisciplinaridades e intersecções discursivas (Ceia, 2010a). A prosa poética francesa de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé no século XIX, é um bom exemplo dessa união. Como Isabel Soares nota, há autores que promovem uma desestruturação tão violenta que nem sempre é possível sequer delimitar prosa e poesia, narrativa e poema, sendo apenas possível confirmar que a obra pertence ao domínio literário. À medida que mais textos se apresentam e são identificados com o literário, maior a necessidade de especificação. Quando uma obra não encontra o seu lugar, na sua relação com os cânones impostos mas ainda assim é percebida pelos portadores como prática cultural adequada, a estrutura da forma cultural reajusta-se para a abraçar, assumindo deste modo novas modalidades. Assim, os reajustes passam por uma alteração que é

¹²⁸ Maria da Conceição Pires (2006) propõe o mesmo exercício para Portugal. A existência de pequenas cortes de província durante a dinastia filipina, quando a corte se encontrava distante em Madrid, promoveu a existência de convívios literários e de mecenato (que legitima o prestígio do escritor) em pequenos círculos como na Casa de Bragança. O incremento editorial e o interesse no livro como objecto na primeira metade do século XVII e o surgimento de novos sucessos tipográficos como panfletos, folhas volantes e periódicos tornam o perfil do leitor cada vez mais heterogéneo: ele não se encontra apenas nas cortes. A opinião pública, sobretudo a burguesia, faz pressão sobre o universo fechado da cultura erudita e a afirmação de um novo contexto literário faz-se através da contestação à ortodoxia, da luta pela conquista do poder simbólico (Bourdieu). Há ainda o Santo Ofício mas no século XVII surgem academias independentes dos circuitos oficiais. A autonomização concretiza-se plenamente com a autonomia económica, política e social (Pires, 2006: 39-45).

simultaneamente estrutural e normativa. Os limites da prática literária determinam-se na relação entre cada obra e o núcleo das práticas, através do grau de concordância da primeira com o que cada categoria prevê e os seus melhores exemplos. A especificação do campo é a resposta à variedade da obra literária, à coexistência de maneiras de escrever diversas que vão sendo assimiladas no campo literário. Os géneros literários, por força desta necessidade de ampliação, incluem novas práticas que hoje espelham um campo literário alargado. O processo que aqui descrevemos atesta a nossa aceção de que a forma cultural é um construtor de cânones, é fractal, um complexo sistema de relação entre elementos de referência centrais e as suas extensões e subcategorias. É nesta relação complexa que reside a capacidade da forma para perdurar, dado que se adapta às diferentes concepções culturais. Podemos, de facto, entender a trilogia dos elementos que compõem a forma cultural como uma engrenagem que se movimenta de modo coerente: na presença de novos portadores e dos discursos que emitem sobre as suas práticas culturais, tanto as normas são ajustadas para reflectir a estrutura que serve como referência (“o que se entende por”) como a concepção estrutural das formas promove a alteração normativa capaz desse reajustamento das práticas.

A especialização originou, igualmente, formas culturais distintas e de umas, outras surgiram. Acompanhamos Williams (1995 [1981]) quando explica como, num processo de especialização cultural, as formas culturais não só se alargam para abarcar diferentes subcategorias como podem dar origem a novas formas culturais. A ópera italiana, por exemplo, contém elementos da tragédia grega (do género dramático) e utiliza o mesmo meio de produção (o discurso encenado): “o que aconteceu depois foi uma especialização cultural de diferentes modos e centros de interesse até um ponto em que se tornou habitual ver a ópera e o drama não só como formas diferentes mas também como artes diferentes” (Williams, 1995: 154). Este modo de especialização é um movimento de derivação e de produção de formas culturais distintas e não de subcategorias na medida em que dele resulta um sistema de práticas autónomo àquele que lhe deu origem. A autonomização de um espaço dentro de um campo faz, então, emergir uma nova forma cultural. Essa autonomização acontece quando passamos a poder diferenciar sistemas de referências com elementos estruturais, normativos e sociais próprios. Como entendemos, as formas culturais são devedoras de outras formas, delas tomam de empréstimo e por elas são contaminadas.

As alterações do campo literário e a constante especificação e redefinição dos géneros literários constituem um exemplo do universo de práticas povoado por categorias maleáveis e limites esconsos. Ao tratar o sistema de práticas literárias como forma cultural, damos corpo científico ao que é observado. Bourdieu (1996) afirma que o campo literário só pode ser compreendido sincronicamente de acordo com o espaço que ocupa (espaço das relações entre

campos), a sua estrutura interna (leis de funcionamento, transformações e relação entre posições dos indivíduos) e a génese dos *habitus* dos oponentes, um reconhecimento da importância dos elementos estruturais, dos elementos normativos e da dinâmica social. Os discursos que os portadores elaboram sobre as suas práticas (que derivam do entendimento que fazem das formas que portam) e a forma como defendem as suas posições determinam as regras do jogo. Na dialéctica entre os actores e as normas que tentam impor ou rebater, reside a dinâmica entre conservação e inovação, espaço de luta e discussão das introduções e rejeições cujo resultado tem implicações estruturais. Nos elementos estruturais e normativos se alicerça a derivação em subcategorias e a construção de cânones. Neste processo de constante redefinição, o conjunto de práticas definidas e contestadas alteram a forma cultural. Como a mudança só é possível dentro de certos parâmetros, a forma cultural altera-se mantendo as suas características identitárias; caso contrário dá origem a outra forma cultural. A história do campo literário é a descrição da emergência duma forma cultural, definida, burilada, reinterpretada, digladiada. É a história “do que é”, do “que não é”, do que “melhor define”, do “como se faz”, do “quem fala”, do “quem pode falar” e do “que diz”. É a história da forma cultural literária.

3.2 O feudalismo

A fim de pôr à prova o conceito de “forma cultural” na nova e mais rigorosa acepção que temos vindo a propor, e sobretudo da sua utilidade enquanto ferramenta teórica para sistematizar o tratamento de objectos empíricos (etnológicos, sociológicos, históricos) aparentemente díspares, pareceu-nos útil debruçar-nos sobre a obra de Marc Bloch (*A sociedade feudal*), que é certamente uma das obras-primas da nova história social francesa entre as duas guerras mundiais. Nela, MB oferece, para além duma descrição extremamente cuidadosa das estruturas sociais, culturais do feudalismo no decurso duma história que abrange vários séculos e assume formas variáveis nos diferentes espaços europeus, um material que nos permite sistematizar a sua tese em termos de “forma cultural”: a sua progressiva constituição, a emergência do seu cânone, a sua desagregação.

No tratamento do feudalismo enquanto forma cultural, conjunto de relações interpessoais que pressupõem o seguimento de um determinado conjunto de regras aplicadas a esse mesmo relacionamento, utilizaremos pois como único guia o trabalho do historiador francês Marc Bloch na sua obra *“A Sociedade Feudal”* (1939). Bloch orientou-nos igualmente, como ficou patente, na compreensão da historicidade das formas culturais, ao com ele partilharmos a recusa do ídolo das origens (1949), posicionando o estudo de cada fenómeno no seu momento (Bloch 1949: 31-35). Ao estudar o feudalismo, situamos o fenómeno evitando “a explicação do

mais próximo pelo mais remoto” (*ibidem*: 31). Sendo uma forma cultural que partilha o espaço com outras formas culturais e inclui práticas que não são exclusivas a um sistema em particular, procurar na origem do feudalismo “um começo que explica” ou que “basta para explicar” (31) é “confundir uma filiação com uma explicação” (34). A história do feudalismo na Europa dá conta da emergência de um fenómeno original de confiança, fidelidade e relações interpessoais construído ao longo do tempo e cujo corpo normativo se torna cada vez mais complexo. Se, por um lado, é devedor de outras formas, delas se aparta, por outro lado, ao constituir o seu próprio sistema de referência. A sociedade feudal, que não é de toda a Europa, burila-se para dar lugar a uma forma cultural original. O que importa observar é a emergência de um modo próprio, de um sistema de práticas individualizado, o “como e porquê de uma significação se deslizou para outra” (32) e não identificar a forma cultural sua antecessora mais imediata (e a antecessora mais imediata da antecessora mais imediata e assim sucessivamente). Que origens para o feudalismo? Roma? Germânia? “Num lugar como noutro existiam, com efeito, certos costumes – relações de clientela, companheirismo guerreiro, função da tenência como salário dos serviços – que as gerações posteriores, contemporâneas, na Europa, das épocas ditas feudais, haviam de continuar e modificar”. De ambos os lados se empregavam as palavras que continuaram a usar-se (benefício – latino; feudo – germânico) “conferindo-lhes, pouco a pouco e sem se aperceberem bem disso, um conteúdo inteiramente novo” (34-35). Inteiramente novo, distinto, o feudalismo, contextualizado no seu tempo e espaço, apresenta-se como fenómeno original. Como se veio a fixar esse conjunto de práticas particular, de que forma, com que meios e que características o distinguem dos demais é o que pretendemos abranger.

Só é possível compreender a sociedade feudal “pelo conhecimento de todo o meio humano”, atesta Bloch (1939: 79). No resumo depreendemos que o feudalismo se trata, efectivamente, duma “estrutura social” (*ibidem*: 15). No feudalismo, ou sociedade feudal, não é o feudo propriamente dito que figura em primeiro plano (12) (aliás, o feudo existia antes e perdurou após o fim do feudalismo); ele é antes o terreno, ou a via, para a formação e o desenvolvimento de um modo particular de laços de dependência. Foram os “laços de dependência de homem para homem” que “conferiram à estrutura feudal a sua cor própria” (15). A originalidade não está no feudo em si (“modo de relacionamento dos bens feudais”) ou nos “encargos próprios desse tipo de posse” (11) mas nos seus modos de concretização; não na subjugação ao feudo mas na subjugação dos homens aos homens, constituindo deste modo “uma rede poderosa, invasora e bem ordenada, de dependências vassálicas e feudais” (213). Referimo-nos pois ao feudalismo enquanto um sistema de práticas distinto das demais práticas observadas nas relações entre suseranos e subordinados que existem, existiram ou com ele

coexistiram; um modo de relacionamento particular cuja dinâmica social, regulada pela emergência dum corpo normativo próprio, oferecem uma estrutura peculiar, enfim, uma forma cultural.

É na Europa Central que situamos este tipo especial de relações. Noutras partes da Europa (uma criação da Idade Média, segundo Bloch), nomeadamente na Península Ibérica, essa rede que constituía o feudalismo não se havia manifestado com a mesma força. Na reconquista, os espaços tomados aos mouros foram ocupados por camponeses que escapavam à sujeição senhorial. Para além disso, tratando-se de pequenos reinos, o poder do rei era mais facilmente exercido, pelo que as relações territoriais nos senhorios não manifestavam uma total dependência. As regras desse jogo não eram, portanto, seguidas e, não existindo a relação de dependência, elemento canónico do feudalismo, a forma cultural não era de facto observada. Note-se, no entanto, que também nestes territórios existiam feudos. A evidência é pertinente pois nela nos apoiamos para substanciar a importância das práticas enquanto elemento que confere a distinção das formas culturais e o que acima indicamos como característica fundamental do feudalismo: os laços feudais, de homem para homem. De resto, a Europa feudal ou seja, a Europa dos feudos, não foi totalmente feudalizada. “Em nenhum país, a população rural caiu totalmente nas malhas duma dependência pessoal” (484). A noção de Estado não desapareceu, havia homens livres, houve juramentos mútuos (antíteses dos juramentos por subordinação que caracterizam o feudalismo enquanto forma cultural). Observaram-se diferentes graus, diferentes ritmos, o que indica a existência de modos particulares de apropriação, por um lado, e diferentes modalidades, por outro.

“A estrutura social” do feudalismo é uma “marca original dum tempo e dum meio” (485): ele “nasceu no seio de uma época infinitamente perturbada”. Em certa medida, o feudalismo nasceu dessas perturbações (59). O século IX, no espaço europeu, marcou o fim das invasões, que teriam “produzido uma impressão de terror pânico” (74). Com a libertação de povos exteriores, muçulmanos, húngaros e normandos e o fim do seu domínio no Ocidente, os povos autóctones ficaram livres para se auto-regerem, donde “derivou a possibilidade de uma evolução cultural e social muito mais regular, sem a quebra de qualquer ataque nem de qualquer afluxo humano estrangeiro” (75). Das contendas, o Ocidente saiu coberto de feridas. A desordem era evidente: cidades em ruínas, campos desertos, fome, camponeses empurrados para o desespero, terras e senhores empobrecidos (59). À devastação material aliava-se o choque mental. Com a insegurança (a pilhagem era um “acontecimento familiar”), o despovoamento e as dificuldades de comunicação, vivia-se “em estado de perpétua alerta” (60). A violência marca a época e o sistema social, estava presente nos costumes. Na falta de segurança, tendiam a concentrar-se as gentes. Os castelos ofereciam um abrigo seguro e

tornaram-se o centro da rede de dependência. Numa “constelação de poderes territoriais” (reinos, condados, principados, ducados), preocupações como educação, assistência ou trabalhos públicos não cabiam aos Estados. Os castelos e senhorios tornaram-se, deste modo, sedes administrativas, que concentravam em si o poder que os Estados falhavam em proporcionar: segurança.

Brusco, violento e ligado ao sobrenatural, o homem medieval tem uma esperança de vida curta e uma higiene medíocre. A velhice manifesta-se desde cedo. Num ambiente frio, escuro, a mortalidade infantil é elevada, a população é assolada por epidemias e fome. A religião católica estava ainda “longe de ter definido plenamente a sua dogmática” (104). Analfabeto, a experiência do mundo era para o homem medieval sobrenatural. Guerras, pestes, tempestades, eram actos do demónio. “A noção de um mundo terrestre inteiramente penetrado de sobrenatural agia aqui como o temor do além”, estando o juízo final sempre presente. “Como não reconhecer no temor do inferno um dos grandes factos sociais daquele tempo?” (109).

Neste contexto se desenvolve o feudalismo, numa sociedade de diferentes classes em que, como melhor explicitaremos, se desenvolveu uma intrincada rede de dependência, homem a homem, que atravessava todos os escalões da sociedade. Perdurará entre meados do século IX e os primeiros decénios do século XIII na Europa de Oeste e Central. Bloch distingue dois períodos, ou duas Eras: a primeira Era feudal, que se inicia nas circunstâncias acima descritas, e uma segunda Era, entre 1050 a 1250, período no qual as transformações económicas e sociais dão azo a novas mentalidades e novas práticas. Na segunda Era são alargados os terrenos e zonas de cultivo. Num movimento de povoamento e colonização que aproximará os grupos humanos, o progresso demográfico gera, consolida e concentra poderes em organismos mais vastos (burguesia, realeza e principados). É o momento em que uma nova consciência de grupo, nacional e étnica, dará início a pátrias.

O termo feudalismo tem sido utilizado para designar qualquer relação de autoridade, como se de uma propriedade de ricos e poderosos se tratasse. Esse é, segundo o historiador, um emprego abusivo do termo. Podemos, e devemos, definir concretamente as características e as circunstâncias em que existia, ou seja, definir o seu sistema de referência e as práticas a ser observadas para constatar o tipo de relação em questão. Ao identificar as práticas que lhe estão associadas compreenderemos o que constituiu o seu núcleo canónico e porque, na ausência de concordância com estas (que implicam a existência de um corpo normativo que sustenta o desenvolvimento de práticas adequadas), o feudalismo terminou.

A feudalidade, baseada no senhorio é, antes do mais, um tipo social. “Resultado da brutal dissolução de sociedades mais antigas” (482), os novos vínculos de dependência surgem como

a resposta possível a uma situação em que um Estado enfraquecido falhava em proteger as populações e em que os laços de sangue se mostravam insuficientes para o substituir (a parentela era demasiado vaga e variável; a “relativa fraqueza” da linhagem “explica que o feudalismo tenha existido” (167)¹²⁹). O funcionalismo assalariado, dado o atrofio da circulação monetária, tornara-se incomportável (482): a existência de um salário “supõe do lado do patrão um numerário suficientemente abundante e cuja origem não corra o risco de cessar de repente; por parte do assalariado, a certeza de poder empregar a moeda”, condições que não existiam na altura (89). Desde modo, novos vínculos de obediência e protecção uniram os homens. “Em lugar do salário geralmente impossível”, numa “sujeição rústica”, o feudo surge como recurso (485). Contudo, como vimos, a terra apenas é importante na medida em que se torna um recurso que permite “obter homens”, subjugar outros, estabelecer relações em que homens se colocam ao serviço de outros. A terra constituía o meio para o desenvolvimento das relações de subjugação que caracterizam o feudalismo. Assim, ele é, antes, caracterizado pelo tipo de relações que prevê, pela “sujeição económica duma multidão de gente humilde, relativamente a alguns poderosos” (482). “Em todos os graus da hierarquia (...) era forçoso recorrer a um modo de remuneração que não se fundamentasse no pagamento periódico de uma quantia em dinheiro” (89). A criação de uma modalidade de direitos de terra adequada à recompensa dos serviços – o feudo – oferecia o recurso adequado. O que é de facto peculiar nesta relação é que nem sempre a terra era propriedade do senhor. Na origem de muitos feudos vassálicos (a maioria eram senhorios (199)) esteve a dádiva do vassalo ao seu senhor; não o contrário. Quem procurava segurança e protecção oferecia as suas terras e a si próprio como forma de pagamento. O senhor, uma vez contratado o vínculo de subordinação, restituía-lhe a terra, “onerada de rendas” (196).

Transversais aos diferentes escalões sociais, as relações de dependência observavam-se entre e dentro das classes sociais. O senhor numa relação é o vassalo de outra (até o conde é o homem do rei). Este laço humano, de dependência pessoal, impregnava toda a vida social. “Por toda a parte os fracos sentiam a necessidade de se aproximarem de alguém mais poderoso do que eles. Os poderosos, por sua vez, apenas podiam manter o seu prestígio e a sua fortuna, ou até garantir a sua segurança, angariando, por meio da persuasão ou da força, o apoio de inferiores obrigados a ajudarem-nos (...) Assim começou a instituir-se um vasto sistema de relações pessoais, cujos fios cruzados percorriam todos os andares do edifício social” (172). Como a segurança era o bem que se procurava, o feudalismo tornou-se uma

¹²⁹ “Fora como uma espécie de sucedâneo ou de complemento de solidariedade de linhagem, que se tornara insuficientemente eficaz, que as relações de dependência pessoal tinham feito a sua entrada na história” (Bloch 1939: 254).

forma social largamente aceite e de cuja estrutura se tentava tirar o maior proveito. Um exemplo do quão forte era este tipo particular de dependência é confirmado pela sua extensão para além das modalidades e práticas que lhe estavam associadas: mesmo no caso de doações benévolas, que eram pouco habituais, o feudo transformava-se numa obrigação (233). A prática estendeu-se para além das relações que originalmente pressupunham a sua observância. Por outro lado, os laços desta forma obtidos eram fortes o suficiente para prevalecer sob outros. A obrigação vassálica podia entrar em conflito com outras fidelidades como a fidelidade à família e a solidariedade entre linhagens. Contudo, a fidelidade ao senhor, à relação construída pela homenagem, impunha-se muitas vezes e o laço vassálico triunfava. As modalidades que revestiam os vínculos assim constituídos eram plurais, adaptadas à origem social dos vassallos. Para além da oneração da terra, outra modalidade, a vassalagem por excelência (uma “forma particular da vassalagem pura” (483)) era constituída pela relação do guerreiro com o seu senhor. A guerra era “uma razão de viver” (324), ponto de honra e prazer, a permissão para a pilhagem. Os laços que ligavam os guerreiros ao seu senhor eram próprios da classe elevada: ser vassalo equivale a ser nobre. O laço vassálico “impregnou” de tal modo a sociedade que constituía parte do vocabulário comum: o filho era vassalo do pai, o adorador era uma espécie de vassalo da amada, entregar-se ao demónio era ser vassalo, etc.

Os hábitos de vassalagem foram igualmente observados na sociedade clerical, numa altura em que a fronteira entre clérigos e leigos não era precisa. O clero, uma classe jurídica que “nada tinha duma classe social” (383), também era investido pelas formas normais desse tempo. Habitúamo-nos, e assim nos ensinam os manuais escolares, a conceber um mundo medieval socialmente estratificado entre nobres, clero e povo. Contudo, como Bloch faz notar, este último não era um conjunto uniforme de camponeses; antes uma “multidão imensa”, “atravessada por um grande número de linhas e clivagem social, profundamente marcadas” (391). Haviam igualmente artesãos e comerciantes. Do mesmo modo, as diferenças entre homens eram observadas na nobreza. “Na sociedade feudal, o vínculo humano característico foi o elo entre subordinado e o chefe mais próximo. De escalão em escalão, os nós assim formados uniam, tal como se se tratasse de cadeias infinitamente ramificadas, os mais pequenos aos maiores” (483). A hierarquia estendia-se a todos os homens e era determinada pelo vínculo de dependência: pelo tipo de modalidade, pelo contrato que fora determinado em cada modalidade, pelo prestígio do senhor que se servia, pelo posicionamento na escala de homenagens (número de dependentes, dependência em relação a outros homens da mesma condição). O tipo de modalidade que a dependência revestia identificava a classe a que pertencia o submisso: a vassalagem guerreira era apenas acessível ao nobre e constituía o tipo de dependência mais prestigiosa. Trabalhar a terra, o feudo, era marca de um nascimento

menos nobre. Contudo, entre essa massa de trabalhadores, as desigualdades eram evidentes e espelhavam-se no tipo de contrato que sujeitava o dependente, pelo que se observava entre os camponeses diferentes graus de sujeição ao senhor. Entre os vassallos, a importância de cada guerreiro era aferido através do prestígio do senhor que serviam¹³⁰. Finalmente, no seio de uma mesma classe social, como no caso dos burgueses, os juramentos de auxílio e amizade determinavam súbditos e superiores. O que esta teia relacional de dependências traduz é a existência de formas de classificação pessoais determinadas pelo vínculo de dependência que uniam um homem a outro homem, constituindo uma intrincada rede de posições ligadas à estrutura feudal. “Num mundo que se inclinava a conceber todos os vínculos de homem para homem” (386) são as relações de dependência que posicionam o homem no seu espaço social. A hierarquização é estabelecida através da modalidade e das condições do vínculo que seguram determinado homem. Deste modo, é a estrutura da forma cultural – o conjunto de “modos de exploração do homem pelo homem”, de práticas que assentam no “direito à renda do solo” e no “direito ao mando” do senhor (483) – que, seguindo um conjunto de regras de obediência, posiciona os seus portadores. Com inúmeras aplicações, a vassalagem e a criação do vínculo (de um modo normativo) alargam a dependência, numa relação que tanto expressa protecção como domínio.

Cada modalidade que o vínculo de dependência assume tem o seu código de conduta e obedece a regras particulares. Mas a estrutura da forma – a dependência – permanece para todos. Dos modos de remuneração podem constar o albergue ou atribuição de terra (o benefício) dos camponeses e a atribuição de feudo ou provisão de víveres para os vassallos (guerreiros). Em quaisquer dos casos (ou de modos mistos), os modos ficavam bem definidos no acto de submissão, sendo a atribuição do benefício ou feudo enquanto “bem concedido em troca” mais comum e que impunha ao subordinado não uma obrigação de pagar mas sim uma obrigação de fazer (192). No caso da vassalagem, “a fé impunha ao vassallo «ajudar» o seu senhor em todas as coisas. Com a sua espada, com o seu conselho” (251). Por vezes, também com a sua bolsa.

“Ser «o homem» de outro homem: no vocabulário feudal, não existia aliança de palavras mais difundida do que esta, nem mais rica de sentido” (169). Reconhecemos na afirmação aquilo que distingue a forma cultural feudalismo enquanto sistema de práticas distinto, um sistema de referência para os seus portadores. Revestindo várias modalidades, em todas elas se observava um “elemento fundamental comum: a subordinação de indivíduos a indivíduos”

¹³⁰ “No tempo em que as obrigações vassálicas conservam ainda todo o vigor, foi mesmo ao escalonamento das homenagens que se foi buscar, de preferência, o princípio de classificação” social (Bloch, 1939: 369).

(*ibidem*). A subordinação era o elemento canónico ao qual o feudalismo não podia fugir, que lhe conferiu a sua estrutura. Esta estrutura, alicerçada na vinculação, pressupunha um conjunto de regras formais e os laços de dependência de homem para homem eram criados por contacto pessoal em homenagens que obedeciam a regras estritas. A imposição de um cânone determina quais as formas que o relacionamento entre senhores e servos podem tomar, cristalizando assim uma maneira de se relacionar, com as suas normas mais ou menos definidas, e que com o tempo se tornaram a forma de relacionamento em si. O feudalismo determina e é determinado por esse modo de relacionamento específico que dá corpo a uma série de relações nas quais o vínculo de dependência é fundamental. A afirmação dessa dependência pressupunha a existência de um corpo normativo que definia as formas de relacionamento em cada modalidade de dependência e que práticas deveriam ser obedecidas no seu estabelecimento.

O estabelecimento e afirmação duma dependência, a criação do laço, impunham o seguimento dos gestos de vassalagem, que “serviam para estabelecer um dos vínculos mais fortes que a época feudal conhece” (170). “Toda a tradição ou terra, todo o direito ou encargo, na era feudal, operava-se pela transmissão dum objecto material que, passando de mão em mão, era considerado como representante do valor concedido” (387). O ritual de homenagem, efectivação da dependência, obrigava à presença de senhor e submisso e era concretizado nessa presença, frente a frente, das partes que deviam observar determinados gestos, obedecer às normas estipuladas para a cerimónia. O vassalo, aquele que irá servir, une as mãos e coloca-as nas mãos do seu seguro, fazendo por vezes uma genuflexão. O primeiro deve dizer algumas palavras de reconhecimento ao seu senhor. Beijam-se, por fim, na boca (170). Mais tarde, no período carolíngio, este ritual passou a ser um acto religioso, realizado com mão na bíblia. “A homenagem era a única que fazia intervir os dois homens em estreita união; a «fé» do vassalo constituía um compromisso unilateral ao qual só raramente correspondia um juramento paralelo por parte do senhor. Numa palavra, a homenagem era ao verdadeiro criador da relação vassálica, sob o seu duplo aspecto de dependência e de protecção” (171). No estabelecimento destes laços, mais que o estabelecimento do dever de auxílio e de obediência por parte do vassalo, eram determinadas as “condições, bastante bem discriminadas, de categoria e de género de vida” (*ibidem*) que a partir do momento pautariam a vida do submisso. A homenagem determinava, de modo concertado, as condições de vida.

A união assim conseguida, regra geral, apenas se desfazia por morte. Contudo, desde cedo esta relação, que durava uma vida, se entendeu para além da corporeidade dos intervenientes para, por mercê, se estender à geração sucessora. O feudo passou a ser hereditário e, com o filho a suceder ao pai, a homenagem renovava-se. Mais tarde, a hereditariedade passou a ser

um direito, o que satisfazia senhor e vassalo: o primeiro não recusava o feudo ao filho do seu anterior vassalo sob pena de perder fidelidades; o segundo não recusava a homenagem ao senhor de seu pai para não perder o feudo. A hereditariedade obedecia não a um sentido de fidelidade entre famílias de senhores e vassalos e sim ao interesse familiar de cada um dos protagonistas; do herdeiro vassálico em conservar o feudo, do senhor em conservar apoios. A fé vassálica mantinha-se e mesmo “quando os seus velhos rituais ficaram definitivamente gastos, outras forças de dependência pessoal vieram (...) substituí-los” (268). A estrutura do feudalismo alterava-se, conservando a mesma necessidade de estabelecer relações de dependência, o mesmo núcleo canónico que definia a forma cultural. Embora algumas práticas fossem caindo em desuso e outras tenham tomado o seu lugar, as novas modalidades revelam-se consonantes com o sistema de referência do feudalismo. O corpo normativo desenvolve-se para se adequar às novas modalidades de dependência e à nova dinâmica social, alterando igualmente a estrutura da forma cultural. Não obstante, a forma cultural mantém-se. Tal atesta a capacidade das formas culturais para perdurar, ainda que as circunstâncias e o tempo mudem, pois não são estanques, prevêem a introdução de inovações que não descaracterizam a forma e que se traduzem na existência de versões diacrónicas das formas culturais.

À medida que era impregnada pelos laços feudais e estes se tornavam, de facto, a forma de relacionamento mais comum, a sociedade, essencialmente consuetudinária, dá corpo legislativo às normas que, ainda que não fossem exaradas pelo direito, eram seguidas. A primeira Era feudal conheceu um “avanço triunfante do senhorio”, com a fusão de terrenos e aquisição de novos poderes, cuja contestação era impedida pela fraqueza dos camponeses. A própria justiça estava “senhorializada” e o senhor, que tinha o dever de acompanhar os seus protegidos e os defender em tribunal, podia igualmente reivindicar o seu poder para ser ele mesmo a determinar uma sentença. Numa “senhorialização crescente” (278), os senhorios alastram por via da estrutura administrativa do Estado e por força de contratos. Sendo os encargos dos detentores da concessão variáveis tornou-se necessário definir as consequências jurídicas do contrato de homenagem. “Um contrato prudentemente pormenorizado substitui a submissão do homem todo inteiro” (249), passando-se “duma estrutura social fundamentada na prestação de serviço a um regime de rendas fundiárias” (284). Entre a classe guerreira, emerge um código de conduta própria – a cortesia – plenamente estabelecida na segunda Era feudal. O código de cavalaria, juramento com tonalidade cristã, faz do guerreiro um herói cristão. Diferentes origens sociais espelhavam diferenças na categoria de combate. Surge uma inovação: só o nascimento garante a possibilidade de se ser cavaleiro. A cavalaria só está acessível ao grupo fechado que é a nobreza: para gozar as vantagens de se ser cavaleiro há

que cumprir efectivamente os “deveres de vassalo” (362), ter armas e cavalos, tomar parte da guerra.

Nesta hierarquização, já o referimos, o senhor possuía vários vassallos e vários vassallos possuían vassallos. Com o decurso do tempo, e com o feudalismo plenamente incorporado, vários vassallos passam a ter vários senhores, procedendo-se à multiplicação de juramentos de fidelidade. A relação única, que unia dois homens, passou a ser múltipla. Um mesmo vassallo tinha dois ou mais senhores, o que comportava um elemento dissonante, contrário, que impedia o desenvolvimento de práticas completamente adequadas às relações estabelecidas pelo feudalismo e o estrito respeito das suas normas. A “pluralidade de submissões era a própria negação dessa dedicação do ser todo inteiro, cuja promessa (...) o contrato vassálico exigia” (240). Esta superabundância de homenagens traduz o que Bloch designa de “o engodo da propriedade”, a avidez de conquistar para si mais terreno o que, como veremos, foi um dos principais dissolventes da sociedade vassálica. Quando as regras do jogo não são cumpridas e as novas regras falham na sua adequação ao sistema de referência, afastando-se do seu núcleo canónico, a forma cultural começa a colapsar.

“A necessidade de unir solidamente os subordinados no chefe” (242), ou seja, de voltar a fazer respeitar as regras do jogo, num retorno à “pureza” da relação de dependência, motivou a criação de uma super homenagem (ou homenagem lígia), a mais forte das fidelidades. Tratava-se de uma homenagem com primazia em que o senhor fazia o seu vassallo prometer que lhe dava preferência em relação aos demais senhores que servia. Contudo, também as homenagens lígias se multiplicaram, havendo vassallos que tinham mais que um senhor lígio. Nestas circunstâncias, o contrato de homenagem determinado por via do direito não foi muito eficaz. A relação única, privilegiada, entre dois homens esvaziou-se de conteúdo; as relações de dependência banalizaram-se.

As práticas do feudalismo partilhavam o espaço com outros tipos de dependência e sujeição não feudal (outras “fontes de sujeição”). Uma das mais dominantes era a “antiga relação de parentesco” (148)¹³¹. “O período que assistiu ao florescimento das relações de protecção e de subordinação pessoais, características do estado social a que chamamos feudalismo, foi igualmente marcado por um verdadeiro estreitamento dos laços de sangue: porque os tempos eram agitados e a autoridade pública não tinha força, o homem tomava uma consciência mais viva das suas ligações com os pequenos grupos, fossem quais fossem, dos quais podia esperar algum socorro” (167). A Era feudal viveu “sob o signo da vingança privada” (149). “O acto de um indivíduo comprometia todos os seus parentes” (151): vingar um familiar movia toda a

¹³¹ “O herói mais bem-sucedido é aquele cujos guerreiros lhe estão ligados ou pela nova relação, propriamente feudal, da vassalagem, ou pela antiga relação de parentesco” (Bloch, 1939: 148).

linhagem e a vingança tanto podia cair sobre o criminoso como sobre toda a sua família. Por vezes, incentivados pelos poderes públicos, as indenizações substituíam as vinganças privadas mas ainda assim nestes casos excepcionais era também a parentela, apesar de se reconhecer a posse individual, que suportava a despesa (a solidariedade da linhagem prolongava-se aos bens). “Não houve, na sociedade medieval, instituição mais universal do que esta reivindicação de linhagem” (157). Sendo as parentelas muito vastas até ao século XIII, um mesmo indivíduo podia pertencer a mais do que uma linhagem em disputa. Dificilmente se saía do jugo familiar, pois tal equivalia a encontrar-se desprotegido (164-165). Mais tarde, com a protecção do Estado, essas desistências tornaram-se menos perigosas e as grandes parentelas começaram a desmoronar-se. O feudalismo, forma cultural, partilhava o espaço com outras formas culturais das quais constavam algumas práticas em comum. Relembramos aqui a imagem da forma cultural: os seus constituintes não são exclusivos e as mesmas práticas podem estar contidas em diferentes formas culturais sem contudo estas se confundirem. Neste caso em concreto, o feudalismo partilha com a relação de parentesco um cânone de dependência, que se reflecte em dois tipos diferentes de relação. Assim, como assinalámos, os elementos podem pertencer ao núcleo canónico de mais que uma forma cultural. Contudo, cada uma destas formas tem a sua conjugação de elementos canónicos distinta (uma conjugação única), limites próprios e práticas que não são adequadas a outras formas, o que lhe confere uma estrutura individualizada e regulações próprias (ainda que os mesmos indivíduos estejam envolvidos nos mesmos sistemas de práticas).

A segunda idade feudal, entre 1050 e 1250, conhece várias mudanças (uma “metamorfose”) em relação à primeira era. Num movimento de povoamento, alargam-se terrenos e zonas de cultivo e colonizam-se novas terras. A superfície cultivada é agora mais extensa e as colheitas maiores. Com o crescimento demográfico e o desbravamento de terras (condições favoráveis para pioneiros), os grupos humanos aproximam-se, as distâncias são mais fáceis de transpor, o que gera ou consolida poderes (burguesia, realeza e principados). E quando no início desta Era se afirmou uma classe artesã e mercantil, as mudanças jurídicas acompanharam as necessidades de clareza jurídica. O feudalismo “alterou-se profundamente” (93). A partir do século XII multiplicam-se os documentos. Surgem códigos próprios de cada aldeia ou lugar; “cada colectividade humana (...) tem tendência para desenvolver a sua tradição jurídica própria” (136). Com a remodelação da estrutura jurídica, caem os antigos direitos; com a aceleração de trocas económicas, os senhores são menos pobres. Deste período data a reforma gregoriana e a formação definitiva do catolicismo. A par duma mudança demográfica, jurídica e económica, surge uma nova cultura, uma nova mentalidade de “traços intelectuais novos” (123) marcada pela tomada de consciência individual e social e um novo humanismo,

um renascimento intelectual, enfim, que Bloch define como uma espécie de renascença do século XII. Surgem cortes letradas, a instrução é estendida. Várias obras gregas e árabes, filosóficas, são traduzidas, surgem novas literaturas que convidam à meditação, formas poéticas, o sentido estético é desenvolvido. O homem do século XII, ainda que violento e supersticioso, “é mais instruído e é mais consciente” (130).

Quando as condições que tinham permitido a imposição do feudalismo como sistema social começaram a modificar-se “começou a passar a sua hora” (482). Estas condições ditam o fim da necessidade de protecção nos moldes em que anteriormente se efectuava. A vida do senhorio altera-se, é mais móvel, desaparece a subordinação. As relações de feudalismo perdem vigor mas o senhorio mantém-se. De resto, já antes a forma canónica do feudalismo se mostrava caduca, contaminada pela pluralidade de homenagens e pela hereditariedade que ditariam o fim da observância ao vínculo de dependência criado por um homem perante outro homem.

Quando as relações vassálicas passam a ser tão múltiplas que deixam de expressar o que antes expressavam, retirando o significativo à prática, a forma cultural colapsa: a estrutura muda, as regras são transgredidas (os indivíduos fogem ao seu cumprimento variando as homenagens), as relações interpessoais quebram. Quebram porque não há mais a necessidade de um tipo de relacionamento vassálico, é certo, mas mais do que essa mudança de circunstâncias – porque, sabemos-lo, as formas culturais possuem uma dinâmica (um equilíbrio entre conservação e inovação) que lhes permite apresentar-se em “novas versões” – é a falência do sistema de referência, que os portadores deixam de reconhecer, que determina a extinção da forma. Se não há uma necessidade de continuar um determinado sistema de práticas, deixando de ser praticada, a forma, obviamente, desaparece. E com ela a supremacia duma classe de guerreiros especializados e o fracionamento de poderes, características da feudalidade europeia, desaparecem (485). No século XIII, por fim, a afirmação da burguesia dilui os laços feudais.

Como mencionámos, a derivação de uma forma cultural é controlada, realizada dentro de certos parâmetros que, uma vez ultrapassados, determinam a exclusão da variação da forma cultural. Assim, quando nenhuma das antigas práticas do feudalismo é seguida e as novas não se encaixam no seu espaço de variação, entramos no domínio de outra forma cultural. Os portadores deixam de atender às suas práticas, de agir de acordo com as normas que mantêm a estrutura e regulam as práticas. Quando o sistema de referência falha em fazer concordar as práticas com os componentes estruturais e normativos da forma, esta colapsa. Não se observando o elemento que distingue o feudalismo, a sua forma de relação identitária, a forma cultural deixa de existir. As novas formas relacionais são já outro sistema de práticas; é

já “outra coisa”, outra forma cultural. Estas evidências atestam o que fora avançado: algumas práticas prevalecem enquanto outras desaparecem sem contudo fazer perigar a existência da forma cultural (ela não está fechada a priori, permite alterações) mas um determinado número de práticas deverá ser constatado para atestar a presença da forma e permanecer para que ela não desapareça.

Depois do século XII, as relações do tipo feudal não desapareceram por completo. O feudalismo teve os seus prolongamentos que se manifestaram em alguns sítios onde as obrigações vassálicas inscritas no solo duraram. A afirmação em muito contribui para a constatação empírica anteriormente referida: a presença e respeito ao elemento canónico da forma permite que esta perdure. O núcleo canónico apresenta-se como regulador dos espaços de variação e ao controlar a derivação mantém a identidade da forma cultural.

“A feudalidade não foi um acontecimento que teve lugar uma só vez no mundo” (487). A originalidade da feudalidade que aqui nos ocupou reside na homenagem vassálica (o cânone), no contrato bilateral (492). Tal como se observaram diferentes graus de implementação da forma cultural e alterações temporais na Europa entre os séculos IX e XII, outros tempos e outros espaços conheceram manifestações de sentimentos e necessidades de vassalagem, ainda que em nenhum caso se tenham imposto de forma tão imperativa sobre toda a estrutura social. Do mesmo modo, outros sistemas de subordinações pessoais e terrenas foram praticados, nomeadamente no Japão entre os séculos XII e XIX, com o domínio do xogunato.

Reconhecer que subsistiram práticas próprias do feudalismo coloca-nos a questão de compreender se a forma cultural perdura (ainda que num contexto restrito) ou desaparece. Para destrinçar os casos, a definição de forma cultural é fundamental: não só um determinado número de práticas deverá ser constatado para atestar a presença duma forma cultural, como todo o sistema de práticas, que serve como referência, tem que poder ser individualizado aos olhos dos seus praticantes e caracterizável pelo seu conjunto de atributos. Revocamos aqui as palavras do próprio historiador, terminando como começámos: muitas práticas e palavras que o feudalismo adoptou eram já observadas mas é o “conteúdo inteiramente novo” (1949: 35) que dá lugar ao início da forma cultural, que marca a sua distinção. Quando se deixou de reconhecer o vínculo, a relação, o feudalismo desapareceu.

A história do feudalismo demonstra, por um lado, a importância dos elementos estruturais, normativos e sociais das formas culturais. A desadequação ou concordância entre estes componentes compromete a perenidade da forma cultural. Demonstra, por outro lado, que a capacidade para as formas culturais perdurarem se baseia nesse potencial de inovação que comportam e as adequa ao tempo e ao espaço sem perda dos elementos caracterizadores

distintos. Por outro lado ainda, atesta que é a conjugação desses elementos com os seus componentes que distingue uma forma das demais. Como relatamos, algumas relações de dependência, o feudo e o senhorio sobrevivem à forma cultural feudalismo o que indica que, apesar de práticas concretas permanecerem, tal não é suficiente para que o sistema de referência perdure, pois ele se deixou de reconhecer: o laço de dependência vassálico, a homenagem que unia dois homens em concreto.

O “feudalismo” não seria, portanto, redutível a uma substância, a uma série de conteúdos concretos passivos de descrição narrativa, e pode ser tratado a partir do material excepcional reunido por Mar Bloch como uma estrutura conceptual, um sistema normativo, e um sistema de práticas assente numa comunidade de praticantes: uma “forma cultural” no sentido aqui proposto.

4 Epílogo

O exercício de que nos ocupámos no capítulo precedente atesta a pertinência do conceito de forma cultural e as vantagens da sua operacionalização. A opção foi abordar formas culturais distintas daquela que nos ocupará de seguida – o Cante Alentejano – recorrendo a objectos que se situam fora do campo das práticas culturais musicais e com estruturas alargadas no tempo (o campo literário) e no espaço (o feudalismo). Num caso, a forma cultural perdura; noutra, extingue-se; num é a estrutura (radial, fractal, maleável, contestável) que é colocada em evidência; noutra, a emergência e o processo de formação duma forma cultural.

No primeiro exercício observamos, muito concretamente, como o conjunto de qualidades formais e conceptuais e de códigos estéticos que determinam a inclusão de um determinado texto no campo literário (afecto a um determinado género e sub-género) se alteram sem fazer, contudo, perigar a existência da forma cultural. Num campo literário que discute permanentemente o que representa “o literário”, a sua estrutura revela uma extraordinária capacidade para vir a incluir novos modos de concretização da forma cultural, apresentando novos géneros e sub-géneros. Ora estas novas inclusões no domínio do literário, forçando limites e estabelecendo novas categorias, não são, como vimos, arbitrarias: elas são o resultado duma avaliação, por parte da colectividade portadora, do novo elemento em relação ao cânone instituído, por um lado, e em relação ao “não literário” (a categoria contrastante; Nosofsky, 1988a, 1988b), por outro. Atestamos a fractalidade do domínio do literário (Mandelbrot, 1989), desdobrando-se o campo em categorias que contêm elas próprias subcategorias que se individualizam seguindo formas homólogas no seu interior. De estrutura radial (Lakoff, 1987), em cada género e sub-género, um núcleo canónico estabelece um “modelo ideal” e as variantes ou extensões. Nem todos os elementos têm o mesmo estatuto

(Zadeh, 1965), sendo alguns textos identificados como “obras-primas”, os melhores exemplos (Rosch e Mervis, 1975). A diacronia do campo literário atesta uma forma histórica e culturalmente determinada em que a estrutura se adequa às alterações normativas e cujos novos elementos determinam a renegociação das normas. Forma e norma, ao agirem em conformidade entre si, permitem que a forma cultural perdure apesar das alterações nela operada: entre “o que deve ser” e “o que pode ser” incluído na forma cultural, o sistema normativo gera e gere (gerindo e gerando) a diversidade que observamos a nível estrutural. Não obstante os problemas de categorização e a multiplicidade de objectos que podem pertencer ao campo, a forma cultural é reconhecida pelo seu conjunto de práticas e perdura. Os indivíduos não precisam, portanto, de ter uma definição exacta da forma cultural para saber do que estão a falar nem confinar-se à unicidade da prática para agir em conformidade. No entanto, tal só é possível quando estrutura e norma se adequam mutuamente. O sistema de referência associado ao sistema de práticas não pode mudar sem que estrutura e norma se harmonizem, sob pena de fazer colapsar a forma cultural. No feudalismo, que partilha o espaço com outros sistemas de práticas concorrentes (nomeadamente o laço familiar, por oposição ao laço vassálico), a multiplicidade de homenagens vassálicas, ao contrariar a estrutura da relação feudal, transgride as regras de um jogo que, estruturalmente dependente de um tipo específico de relação interpessoal incompatível com um novo sistema de práticas, desaparece.

A ênfase nas práticas permite compreender como práticas culturais estruturadas conferem regularidade às formas culturais, que são simultaneamente formas reguladas e regulares. As formas culturais, constituídas pela actividade humana e ao mesmo tempo o meio dessa constituição, não são independentes dos grupos que as portam, das práticas que estes exibem e dos discursos que sobre ela exararam. As formas culturais de expressão musical, por exemplo, como formas de expressão humana (prática), não estão desligadas das estratégias de identidade social: a instrumentação, estilo e performance, contêm marcadores de identidade que estruturam as diferenças culturais (Stokes, 1994: 1-28). Os praticantes e as suas práticas, forças que animam o espaço das formas culturais, estruturam e negociam (Bohlman, 1988), criam significados (Regev, 1994), originam novos valores (Robitaille, 2010). Ligadas à posição dos indivíduos (Beitone, 2006; Williams, 1995; Bourdieu, 1979, 2002...), as práticas (como veremos também nos trabalhos sobre cultura popular incluídos na próxima parte) são produto da acção criteriosa dos actores, portadores de esquemas mentais e culturais que determinam não só a forma que as práticas adquirem como os julgamentos que os actores formulam sobre as mesmas.

Os discursos que os actores elaboram acerca das práticas contidas nas formas culturais que portam e as práticas propriamente ditas apresentam-se como factos sociais, “maneiras de fazer” (Durkheim: 1993 [1895]: 39), dotadas duma coercividade exterior ao indivíduo¹³². Muitas vezes discurso e prática, que não são uma mesma coisa, parecem coincidir. Segundo Butler (1993) há uma relação incorporada e interdependente entre materialidade e discurso. Este “materialismo lúdico” entende o material enquanto efeito duma produção discursiva realizada por forma a atribuir significado a algo, fazer compreender como e porque é que algo “importa” e “significa”. Essa significação é obtida através do discurso; materializar é fazer sentido. Materialidade e materialização são, portanto, práticas discursivas. De acordo com Robitaille (2010), que se refere particularmente à Capoeira (e que é certamente observado no caso do Cante Alentejano) os sistemas de práticas só podem ser totalmente interiorizados quando praticados: o significado social, cultural e simbólico da Capoeira não pode ser entendido sem participar fisicamente na roda, sem compreender através do corpo¹³³ (Robitaille, 2010: 6). Willis e Corrigan (1983) notam nas culturas dominadas (especificamente na classe trabalhadora) que as suas formas culturais específicas de conhecimento nunca são codificadas de forma clara num “discurso” e sim entre e através do que vários “discursos” “dizem” ou “mostram” (Willis e Corrigan, 1983: 98). A explicitação das normas que devem reger o desenvolvimento das formas populares é, de acordo com Tarabout (2005), pouco frequente nos contextos habituais de execução e transmissão. Contudo, elas são evocadas e estão no centro de dois tipos de discursos: nos discursos sobre os demais praticantes e nos discursos que surgem como resposta à introdução de inovações (o que suscita debate) (Tarabout, 2005: 4). Tarabout evoca os trabalhos de Guillebaud para fazer notar o quanto as representações da prática por parte dos praticantes das formas populares são ignoradas pelo discurso científico, apenas avaliadas pelas suas falhas, reduzidas a meras práticas¹³⁴, o que nós notamos na forma como a “folkcomunicação” (que designa o conjunto de procedimentos que os agentes ligados ao folclore utilizam ao veicular as suas formas) apresenta os meios de produção das culturas populares como “mecanismos artesanais de difusão simbólica para expressarem, em linguagem popular, mensagens previamente veiculadas pela indústria cultural” (Silva e Silva, 2011: 6), como se as culturas populares nada mais fizessem que apropriar-se das formas de cultura dominante de modo tosco e limitado. Ora o que Dorin

¹³² “A maior parte das nossas ideias e tendências não são elaboradas por nós, mas antes nos vêm do exterior, elas só podem penetrar em nós impondo-se”, afirma (31). Os factos sociais são “dotados dum poder imperativo e coercivo em virtude do qual se lhe impõem [aos indivíduos]” (30).

¹³³ “Pessoalmente, muitas das coisas que sei sobre Capoeira aprendi através do meu corpo e levei anos para conseguir articulá-las em palavras”, reconhece o autor (*ibidem*). Traduzido do inglês.

¹³⁴ O que espelha a desigualdade na relação entre elite e classes baixas (*ibidem*).

(2008) demonstra em relação ao sector das músicas actuais, é precisamente a existência de modelos concorrentes de profissionalização e de legitimação do sector, onde actores, associações e públicos com orientações e objectivos diferentes concorrem para a institucionalização de um campo autónomo¹³⁵.

Se, de facto, os discursos carecem muitas vezes de uma objectivação “científica”, nem sempre sendo elaborados sob a forma duma argumentação, eles não deixam de ser veiculados através das práticas. De uma “pequena quantidade de esquemas” é possível “engendrar uma infinidade de práticas adaptadas”, de princípios nem sempre explícitos, ou seja, sem implicar uma racionalização discursiva (Bourdieu, 2002: 198). Ainda que sem a apresentação de “prós e contras”, de “deveres e impedimentos”, as práticas veiculam, ao ir ao encontro do que os praticantes julgam como modos de acção adequados, o entendimento que os portadores têm em relação às suas formas culturais, enquanto manifestações de uma preferência, enquanto a melhor forma de execução (“assim se faz”). Desta forma, abdicamos duma definição restrita de “discurso” para nele incluir não só o “acto de oratória” como também as percepções que conduzem à “prática”, uma forma de discurso não explicitado que, ainda assim, é acessível (pois corresponde a um “assim se faz”). A prática, que contém elementos discursivos, demonstra ser importante não apenas enquanto sistema de referência interna para os portadores mas também essencial para a assimilação da estrutura duma forma cultural no seu exterior. A propósito dos géneros musicais, Abrahams (1976) nota que a forma como cada género é discutido e discernido é extremamente importante para conciliar os praticantes e a sua audiência. A distinção do género (da estrutura) é igualmente importante na medida que este se relaciona com atitudes e a estratégias tradicionais (práticas) que podem ser accionados pelo artista na sua tentativa de impressionar e comunicar com o público (Abrahams, 1976: 193).

¹³⁵ A um nível macro-sociológico, de encontro / choque entre culturas diversas, diferentes autores percebem e/ou constatarem diferentes formas de apropriação e de “contágio” cultural, que Dorin (2006b) resume em quatro modelos principais de globalização cultural: o modelo do imperialismo cultural, no qual a globalização cultural é um movimento de homogeneização que ameaça a diversidade cultural e as tradições locais (operado por um aparelho ideológico, uma cultura de massa, uma indústria cultural); o modelo da aculturação, um encontro de culturas decorrentes do contacto directo e contínuo entre grupos de diferentes culturas que leva a mudanças nos padrões culturais (e que tanto é entendido como uma uniformização cultural como uma hibridização cultural); o modelo dos fluxos globais (de Appadurai), segundo o qual a globalização (os fluxos globais) introduz uma ruptura fundamental na história ao iniciar novas dinâmicas culturais inéditas e disjunções que conduzem a uma miscigenação generalizada e uma crescente heterogeneidade (que tende a aumentar a instabilidade e identidades desterritorializadas); e o modelo das conexões (ligações) (de Jean-Loup Amselle), que concebe um *continuum* de culturas como uma rede global de significantes universais, que conectará as redes locais de significados particularistas (o que supõe conceber a cultura como um reservatório de recursos simbólicos constituídos por objectos símbolos e ideias susceptíveis de circular ao longo dessas redes).

As regularidades observadas nas formas culturais fundam-se também na dinâmica dos discursos. Estes concorrem entre si para implementar a visão que se entende mais acurada da forma cultural, as melhores formas de praticar. Esse espaço entre posições, no qual parece ser possível toda e qualquer modalidade, é no entanto regulado. Referimos já a capacidade de adaptação dos “jogadores”, de jogar com o adequado, com o que se pode fazer, com o que é desaconselhado, com o que “não é”. Face à fluidez dos limites (individuais e grupais) é na definição da forma pela negativa, por exclusão (o que a forma “não é”), na determinação de variantes aceitáveis (os “limites do cómodo”) e na instituição das melhores práticas e dos elementos que melhor definem a forma cultural (o cânone) que reside a robustez das formas culturais: elas podem, de facto, assumir diversas variantes sem perder as características estruturais elementares que as circunscrevem e tornam reconhecíveis no seio dos grupos e no exterior; preservando quer as práticas que melhor as definem, quer os elementos diferenciadores que as distinguem das demais formas culturais (que, na generalidade, são os mesmos elementos) e mantendo as devidas distâncias em relação às práticas negativamente sancionadas.

A primeira forma de definição, pela negativa, permite determinar quando não estamos na presença de uma forma cultural concreta e sim de “outra coisa”. Ela traça e distingue “o que é” do que “não é”. Por inferência, determina igualmente o que “não pode ser” (ainda que uma determinada prática não explicita as formas adequadas de acção, pode enunciar o que não se deve fazer (Bourdieu, 2002: 198)). É esta “lógica da diferenciação” que Butler evidencia ao sustentar que os objectos se tornam inteligíveis através de uma materialização que implica a dialéctica entre objectos opostos: a condição para a materialização dum corpo é a desmaterialização dos outros corpos¹³⁶.

Em segundo, uma definição dos espaços de variação (que acima expusemos), permite a existência de um campo de possibilidades no qual se incluem as diversas práticas positivamente sancionadas. Este espaço, tomando de empréstimo as palavras que assinalámos de Goffman, determina os “limites do cómodo” que vem a incluir as práticas que, ainda que não sejam as julgadas como mais adequadas por um determinado indivíduo ou conjunto de indivíduos dentro do grupo, podem no entanto ser aceites. Visão conciliadora, contempla alguma cedência mas, em todo o caso, um mínimo a cumprir. Como as regras fundamentais, fixam condições de pertença e de um modo genérico “o que se pode fazer” mas não ditam a unicidade na maneira de fazer (Reynaud, 1999).

¹³⁶ A condição para a materialização dum corpo (masculino, saudável) é a desmaterialização dos outros corpos (feminino, doente).

Finalmente, entre as diferentes variações emergem “fórmulas” ou boas maneiras, as melhores práticas. Estes elementos, que melhor definem uma forma cultural em particular, constituem o seu cânone, são a sua face mais visível e reconhecível e podem servir como “medida” ou “padrão” para aferir a “qualidade” das práticas (averiguar a concordância de determinadas maneiras de execução com a forma cultural utilizando o seu núcleo canónico como referência). Herskovits (1966 em Leal, 2011: 36)¹³⁷ utiliza a expressão “foco cultural” para designar os fenómenos que melhor enfatizam uma determinada cultura e lhe conferem a sua especificidade. Os elementos situados nessa área focal são mais facilmente identificados com a cultura à qual remontam, melhor apreendidos que os restantes aspectos e a sua aceitação é maior, mesmo nas áreas mais distantes da área focal. O núcleo canónico, de acordo com a teoria da dependência conceptual¹³⁸, equivaleria a “deixas” capazes de acionar um “guião” (Schank e Abelson, 1988: 190-223). Os procedimentos de identificação de um determinado conceito podem, deste modo, fixar-se no estudo do núcleo do mesmo. Assim propõe a teoria Miller e Johnson-Laird¹³⁹ (1976: cap. 4 em Frixione, 2007: 186-187): a identificação pode ser feita relacionando os objectos que não são necessariamente centrais para o conceito com as características mais salientes do seu núcleo. O núcleo conceptual é uma “representação organizada de conhecimentos gerais e crenças sobre que objectos ou eventos as palavras fazem denotar” (Miller e Johnson-Laird, 1976: 291).

Evitamos repetir o anteriormente afirmado sobre o núcleo canónico, presente nas formas de categorização e na criação do objecto simbólico, ainda frescos na memória, para apenas sublinhar o trabalho de Bohlman (1988: 104-120) a este propósito, cuja forma cultural de referência é a música *folk*. Segundo o etnomusicólogo, é o núcleo canónico que encerra tanto a estabilidade como a mudança. O cânone consiste nos elementos musicais (peças, fórmulas, normas, vocabulários, recriações) e culturais, textuais e de conteúdo que constituem uma “superestrutura” que reflecte o conteúdo da forma cultural e expressa as suas particularidades culturais. É o núcleo canónico que assegura a distinção da forma e dos seus portadores em relação às demais formas e indivíduos (o centro das práticas musicais contrasta com as de outras). O cânone emerge através dum processo de selecção, através das escolhas culturais do

¹³⁷ Herskovits, M. (1966 [1945]), “Problem, method and theory in Afroamerican studies”, *The New World Negro: Selected Papers in Afroamerican Studies. N/I*, Minerva Press, 43-61. A noção pode ser encontrada na página 59.

¹³⁸ “The CD Theory”. Originalmente apresentada por Schank em 1972. Schank, R. C. (1972) “Conceptual dependency: A theory of natural language understanding”, *Cognitive Psychology Volume 3, Issue 4, October*. Pp: 552–631.

¹³⁹ Miller, G. A. e Johnson-Laird, P. (1976) *Language and Perception*, Cambridge: Press of Harvard University Press

grupo e articula tanto elementos diacrónicos como sincrónicos¹⁴⁰, dependendo da consciência histórica dos portadores e da concepção que fazem das suas práticas (da descrição do conteúdo e do contexto). Se um certo item está no cânone, ele é certamente merecedor de especial atenção e não compromete a integridade da forma. Dado que as fronteiras duma forma, que funcionam como defesa, são flexíveis e permeáveis, a estabilidade é conseguida pela existência deste cânone e fundada na dialéctica entre esse centro e as práticas limites. A sua robustez é tanto maior quanto mais antiga é a forma cultural pois nela está de tal forma implementada que a sua contestação se torna difícil.

Três tipos de cânones podem ser aferidos tendo em conta vários critérios (tamanho, origem, transmissão, repertórios, portadores, relação com os outros...) e que correspondem a três tipos de inter-relação entre repertório e estrutura social diferentes (Bohlman, 1988: 104-120). Um primeiro tipo, o cânone de pequenos grupos, cria sentido de pertença, enfatiza a camaradagem. Nele, a música e a estrutura social têm relações históricas e o “estilo” (mais do que determinadas peças) é um dos aspectos mais partilhados da estrutura social. A música é um elemento comum a várias actividades e todos os membros do grupo conhecem pelo menos o repertório mais representativo. O segundo tipo de cânone, médio, tem geralmente uma base histórica, retendo elementos antigos e admitindo simultaneamente novos padrões, ainda que nem sempre seja assumida a sua introdução (são apresentados como tradicionais)¹⁴¹. Um terceiro tipo, o cânone imaginado (expressão que o autor toma de Anderson e que abordamos no próximo capítulo) é caracterizado por fronteiras pouco definidas, comunidades nas quais poucas conexões históricas existem entre os praticantes e que recorrem a um *bricolage* de elementos (o que requer, em muitos casos, que a história seja completamente ignorada e uma nova história forjada)¹⁴². Em comum, nos cânones, o facto de a música *folk* articular conceitos estéticos e valores culturais, o que permite compreender a centralização do repertório como resposta consciente a uma necessidade de identificação cultural.

Reconhecemos no Cante Alentejano, conjunto de maneiras de cantar próprias do Alentejo (um “estilo” reconhecido e partilhado) a que dedicamos o próximo capítulo, diferentes tipos de cânone que espelham a evolução da forma cultural. Num primeiro momento, no Cante, elemento quotidiano presente em várias actividades, reconhecemos o cânone característico

¹⁴⁰ O autor dá como exemplo a formação canónica através da “invenção da tradição” (Hobsbawn, 1983) e “da comunidade imaginada” (Anderson, 1993).

¹⁴¹ O folclore nacional, em períodos autocráticos, com os seus padrões de danças regionalmente distintos são um bom exemplo.

¹⁴² Caso da criação / invenção de um tipo de música nacional que não existia ou que só existia na medida em que era local e regionalmente distinta.

de pequenos grupos. Com a mudança nas práticas e nos portadores (que deixaram de espelhar toda a comunidade rural no seio da qual era executado, mas vem igualmente a incluir portadores exteriores a esse grupo de referência), identificamos um cânone médio no qual a questão da transmissão assume cada vez mais importância: ainda que os portadores possuam algum grau de liberdade para criar, as antigas modalidades são tidas como mais valorosas, assumindo os portadores cada vez mais o papel de transmissores de uma tradição que, mais que fruto dos tempos que correm, é legada directamente dos antecessores para a geração vindoura (ou de acordo com o que é percebido como antigo).

1 Questões metodológicas e trabalho de campo

As informações que constam neste capítulo são, sobretudo, fruto de um intenso trabalho de campo. Têm, como ponto inicial, o projecto “Dinâmicas do Cante Alentejano”¹⁴³. Financiado entre 2008 e 2011, o projecto visava preencher uma lacuna: a inexistência de estudos sistemáticos cobrindo a totalidade da região onde se pratica o Cante. Durante a evolução do projecto, uma tese de doutoramento que pudesse dar conta do trabalho realizado e das suas conclusões, foi equacionado. A tarefa pareceu pertinente para a única bolsreira de investigação e coordenador, donde resulta a tese aqui apresentada. O trabalho prolongou-se, deste modo, nos anos que medeiam o fim do projecto e o tempo presente. Utilizando uma expressão que muito ouvimos aos nossos interlocutores, continuámos também “por carolice”, que aqui, como no seio dos grupos corais, tem o intuito de designar o trabalho que se faz por gosto e sem esperar recompensação monetária (no presente caso a recompensação crê-se pessoal e académica).

Uma primeira estratégia empírica, de “descoberta”, inspirou o capítulo que a este antecede. Como dar conta, de forma estruturada e sistematizada, das práticas do Cante Alentejano? Como dar conta do processo de emergência de discursos sobre as práticas? Como compreender a dinâmica entre conservação e inovação? Como compreender as mudanças observadas nas práticas que, ainda assim, permitem o reconhecimento, ao longo do tempo, de uma mesma forma? O objecto teórico desta tese resulta, enfim, de uma constatação empírica: a necessidade da criação de um espaço de problemas no qual, como previamente referimos, o estabelecimento de um quadro de referência implicaria não somente a construção de um modelo analítico mas também, muito antes, a especificação conceptual e a construção de um objecto científico.

Permanecendo, em certo grau, o estudo dos sistemas de práticas “oculto” e, em todo o caso, disforme, a necessidade mais premente a obedecer foi a apreensão das estruturas de significação a partir da descrição empírica e conceptual, pelo que os métodos qualitativos se apresentam adequados (Bardin, 1977; Silva e Pinto, 1995). Espaço de descoberta, na forma como os actores se apropriam das estruturas e normas reside o significado inter-subjectivo do processo de estruturação e formação das formas culturais. A concepção e operacionalização

¹⁴³ Financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) e desenvolvido no CIDEHUS – Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades da Universidade de Évora sob a coordenação dos Professores José Rodrigues dos Santos e Cláudia de Sousa Pereira (PTDC/HAH/64162/2006 – CIDEHUS-UÉ).

do conceito de “forma cultural” obedece assim a critérios qualitativos, uma vez que estes partem do suposto que o mundo social é construído com significados e símbolos. Submeter a realidade estrutural e normativa e a dinâmica social das formas culturais a controles e modelos estatísticos, numa precisão matemática, inviabilizaria, neste que é um intenso trabalho teórico e de campo, a descrição e exploração inicial da problemática. O intenso e prolongado contacto com o terreno, que permite uma impregnação da cultura local (e compreender como agem os actores significativamente), situa o trabalho no domínio etnossociológico e justifica inteiramente a opção qualitativa e a adopção do método de estudo etnográfico que, como Spradley (1979) sublinha, descreve com acuidade o sistema de significados culturais dos grupos (Spradley, 1979).

Constituído por três etapas essenciais (criação do espaço de problemas, condução empírica, dinâmica teórico-prática – capítulo 1; 2 e discussão), o estudo desenvolve uma dupla perspectiva inspirada nos dois “eixos” de análise propostos por Nadel (1970): a perspectiva cultural (formação, existência e evolução da forma) e a sociológica (grupos sociais, práticas e normatividade); encontrando-se no domínio científico da Etnossociologia. A observação da regulação normativa e da dinâmica social implica “olhar de muito perto” (Genzük, 2003) o Cante, recorrendo às técnicas de recolha de dados etnográficos – entrevista, observação e documentação – que cumprem a necessidade de descrição (a contar “a história”) (*ibidem*).

Definimos já o conceito de “forma cultural”, compreendemos que elementos são da sua ordem e lançámos bases para a construção de um esquema de referência que permita caracterizar uma “forma cultural”. Ao aplicar o conceito e um modelo de análise a uma prática em concreto – o Cante – cremos criar uma ferramenta para o estudo de qualquer sistema de práticas. Neste capítulo, apresentamos os portadores do Cante, os seus discursos, formas de apresentação, repertórios, poesia, objectivos... Damos espaço aos elementos que permitirão caracterizar a prática enquanto forma cultural. Abordamos a definição do que é ou não é Cante, as maneiras de “bem cantar”, o que “faz parte” ou não do repertório. Caracterizamos a forma cultural Cante enquanto realidade social; identificamos as suas fronteiras e estruturas, distinguindo-o de outras formas culturais que partilham o mesmo espaço; compreendemos a dialéctica entre conservação e inovação. Questionamos limites e domínios de validade, como se estruturam os grupos corais, as formas de regulação da prática. Esboçamos um retrato etnográfico do Cante dos séculos XX e XXI e equacionamos o futuro.

No âmbito do projecto e desta tese foram concebidos vários instrumentos de recolha de dados: um guião de entrevistas para grupos, fichas bibliográficas, um guia para sessões de trabalho, uma base de dados a ser alimentada com os dados recolhidos durante a investigação. A investigação obedeceu a várias etapas desde a pesquisa e recolha de

informação (bibliografia, leituras, preenchimento de fichas bibliográficas, pesquisa dos grupos de música alentejana existentes, angariação de contactos, procura e identificação de individualidades relevantes, incursões no terreno, contactos com vários grupos e entidades) até à redacção desta dissertação (que cremos uma etapa, antecipando, desde já, mais produções – artigos, comunicações... sobre “formas culturais” e sobre o Cante).

As formas de recolha de dados de natureza sociológica, antropológica e etnográfica foram diversificadas. Envolveram uma cuidada pesquisa bibliográfica; uma documentação que incluiu a consulta de documentos dos grupos (estatutos, repertórios, cartazes, gravações de grupos...) e a actualização quotidiana da informação que concerne ao universo do Cante (reportagens, notícias de jornais, artigos de revistas, artigos de opinião e acompanhamento da candidatura UNESCO); a entrevista a grupos corais (masculinos, femininos, mistos, infantis; em actividade e extintos e ainda alguns instrumentais – o que permitiria destrinçar os limites); a entrevista a mestres, compositores e outras personagens locais de destaque na área do Cante; contactos regulares com cantadores, elementos dos grupos corais e entidades apoiantes; conversas informais (que, para além de uma necessidade de, em linguagem fácil e fora dos condicionantes que a gravação produz, obter informação complementar, se tratou de uma real necessidade de comunicação entre quem tem no Cante um denominador comum); registo áudio, fotográfico e vídeo de entrevistas, eventos e sessões dedicadas ao Cante (ensaios, espectáculos, convívios...) e de outras tradições locais; participação em actividades dedicadas ao Cante e a outras tradições locais; visita a espaços de ensaio e sedes dos grupos; observação participante e não participante; redacção de um diário de campo; audição de trabalhos discográficos; visionamento de documentários; participação em conferências sobre o assunto...

Todas as entrevistas (a grupos, mestres, cantadores, autarcas, poetas, declamadores, etc.) foram semidirigidas, delas constando perguntas abertas que deram espaço ao entrevistado para se pronunciar livremente e falar para além daquilo que o investigador lhe propôs, respeitando a sua linguagem e sistematização do pensamento. Deste modo, muitas informações não previstas ou consideradas se revelaram importantes. Destacamos aqui as entrevistas aos grupos (cujo guião se encontra em anexo) que ultrapassaram a centena e correspondem a mais de uma centena de horas de gravação (todas foram registadas em formato áudio) e que concernem tanto à vida no/do grupo (identificando cantadores, peças musicais, fontes e angariando informações acerca da fundação, motivação, organização e participação em eventos, condições de natureza material, edições e espólio...) como a histórias de vida e concepções acerca da natureza do Cante (práticas aceitáveis / rejeitáveis, conhecimentos valorizados, performances e futuro idealizado...). Tivemos igualmente a

oportunidade de constatar no terreno como é desenvolvida a prática e em que momentos e assistir a debates entre diversos actores – representantes de grupos, associações, outras instituições (identificando diferentes discursos, a quem se destinam, que argumentos são utilizados, como são recebidos, que entendimentos e desentendimentos...).

Com o avanço da recolha de dados, as oportunidades para divulgar resultados preliminares e conceber as primeiras abordagens hermenêuticas resultaram em comunicações e artigos acerca do Cante e da noção de forma cultural, apresentados em conferências, colóquios e outros eventos sobre a matéria (incluindo também eventos organizados pelos grupos corais e reuniões com decisores locais).

Apresentamos alguns números da actividade de campo da candidata:

123 Entrevistas a grupos, compreendendo directamente **127** grupos, **105** dos quais grupos referenciados e auto-identificados como “grupo coral alentejano”

10 Entrevistas a mestres

31 Registos de participação em iniciativas

(cancioneiro, reis, taberna, décimas, cantigas de embalar, histórias de vida, ensaios, almoços...)

5 Instrumentos de recolha e organização de dados

(guia de entrevista / inserção de dados, fichas bibliográficas, base de dados)

17 Actividades de divulgação e aproximação à comunidade

(conferências, colóquios e formações)

6 Artigos

8 Comunicações

1 Base de dados - www.cante.uevora.pt

(modas, cantigas, grupos, localização, pessoas, imagens, vídeos)

+ **4500** Cantigas, quadras e modas em base de dados

+ **320** Grupos identificados (actuais, extintos, desactivados, corais e instrumentais...)

+ **120** Itens oferecidos (CD, cassetes, livros, cartazes, artesanato...)

+ **50** Sedes e espólios visitados

+ **150** Actuações visionadas (encontros de grupos, desfiles, concertos...)

+ **3000** Fotografias

+ **250** Bibliografia identificada

As informações angariadas – acima descritas na pesquisa e recolha de dados – foram organizadas e analisadas. Os documentos foram organizados em suporte informático e em suporte físico e as entrevistas escutadas, transcritas e tratadas. Para cada grupo foi preenchido um documento próprio contendo a informação angariada. Um dos objectivos é migrar toda a informação angariada para uma base de dados criada para o efeito, tarefa ainda incompleta. Em www.cante.uevora.pt, a base a ser alimentada pelo inquérito de terreno, será possível coordenar e relacionar a informação proveniente de diversos formatos (áudio, vídeo, imagem). Esta manta relacional traça a teia de relações entre repertórios, grupos e cantadores. A base inclui um campo reservado às modas e cantigas recolhidas (estão incluídas tanto as peças que constam de anteriores cancionários como as entretanto recolhidas neste trabalho de campo) com a indicação do grupo que as canta, local de recolha e fonte. Modas e cantigas podem ser consultadas por verso. Inclui igualmente as informações recolhidas sobre os grupos corais – formação, repertórios, elementos, objectivos, dificuldades, projectos, actuações, actividades e eventos, edições... – e sobre cantadores, relacionando-os aos respectivos grupos: nome, idade, profissão, naturalidade, residência, função desempenhada no grupo (ponto, alto, coro, porta estandarte, mestre, ensaiador, etc.). Inclui também fotografias e poderá vir a alojar igualmente os vídeos e gravações do projecto e as edições dos grupos em formato áudio (cassetes e CD). As vantagens da continuação da alimentação e actualização da base apresentam-se inúmeras, desde a possibilidade de isolar variáveis para as comparar à observação diacrónica do fenómeno. Um exemplo, por ser um estudo por nós ambicionado, é “a viagem das modas”, incidindo sobre que modas são cantadas, onde e por que grupos e com que diferenças e variantes... Registamos que a base serviu como fonte de recolha de informação na preparação do dossiê de candidatura do Cante a Património Cultural Imaterial da Humanidade.

Resumindo um trabalho apaixonante, foram milhares os quilómetros percorridos e inúmeras as fontes. Insistimos em perguntas, deixámos falar, tropeçámos noutros temas que não deixámos de tomar em atenção. (Assim recolhemos quadras, ouvimos e registámos décimas e cantigas de embalar e até o fandango dançámos). Observámos o Cante nas suas diferentes modalidades, em cantos individuais e em grupo e nas mais variadas situações, em espectáculos em palco e em desfiles, nos convívios de grupos e entre grupos, nos ensaios (que preparam tanto o desfile como a actuação em palco), durante as entrevistas. Cantámos, fomos corrigidos, orientados. Fotografámos e gravámos mestres, grupos e cantadores e ouvimos modas em contextos formais e espontâneos, ensaios e convívios, cantadas “em roda” e em filas paralelas. Ouvimos as histórias de vida de cantadores e dos grupos. Visitámos sedes e

consultámos espólios. Ouvimos os grupos, em edições e ao vivo. Visitámos museus. Almoçámos, jantámos, petiscámos. Escutámos os comentários dos demais cantadores durante as actuações dos grupos. Comemorámos aniversários. Participámos e fomos convidados para diversos eventos. Fomos chamados a palco para receber lembranças e “dizer umas palavrinhas”. Entrevistámos, convivemos, divulgámos. Foram-nos oferecidos CD, cassetes, DVD, recordações que assinalam aniversários e até bolos “para o caminho de regresso”. Fomos a conferências sobre tradições, a encontros da associação moda, apresentámos resultados, papers e artigos. Publicámos. Ouvimos discutir o Cante; debatemo-lo também. Fizemos amigos.

1.1 Entrevista a grupos corais

Um primeiro objectivo do Projecto “Dinâmicas do Cante” visou o levantamento dos grupos corais que se apresentam como grupos de Cante Alentejano (“grupo coral alentejano”) e a angariação de toda a informação sobre os mesmos, os seus cantadores e os seus repertórios. A opção foi alargar esse registo diacronicamente, incluindo todos os grupos cuja memória perdura. Apesar de um levantamento com sucesso, não foi contudo possível, dada a limitação temporal, entrevistar todos os grupos.

Uma primeira pesquisa foi efectuada com recurso a diversas fontes, principalmente a comunicação institucional autárquica, o trabalho anterior de José Pereira sobre “Corais Alentejanos” (1997), a página “Canto do Cante” de “Joraga” (José Rabaça Gaspar, disponível online em www.joraga.net) e notícias em vários órgãos de comunicação sobre eventos a realizar. Um segundo momento de pesquisa, que ampliou o levantamento, foi possível durante o trabalho de campo através das informações prestadas pelos próprios grupos e cantadores. De facto, a opção de trabalhar concelho a concelho, explorando as suas freguesias como unidades territoriais, revelou-se acertada e profícua: só um envolvimento profundo com a colectividade local permitiu o registo de alguns grupos cuja memória ou existência é apenas conservada localmente (como grupos há muito extintos ou grupos de existência informal, sem relação a qualquer organismo ou estatuto jurídico e com pouca visibilidade). A opção territorial permitiu igualmente conhecer outras práticas culturais musicais que partilham o mesmo espaço e aceder a outras modalidades de execução do Cante que não o canto em grupo organizado ou em situações de espectacularização (cante informal, cante de sociabilização, etc.).

Concelho a concelho foram identificados os grupos corais existentes, os elementos dos grupos que se apresentam como responsáveis, dirigentes ou mestres dos grupos e os seus contactos directos. À entrevista precedeu um primeiro contacto telefónico para a sua marcação, a

realizar na localidade onde o grupo está sediado, de preferência “no seu espaço” (sedes, locais de ensaio) o que permite partilhar o espaço dos cantadores (importante fonte de informação), aceder ao espólio do grupo e observar as condições existentes (espaços amplos ou pequenas salas, com bares ou salas de ensaio, com palcos ou espaços de exposição...). A escolha do número de entrevistados foi negociada entre o responsável contactado e a investigadora antes do momento da entrevista. Em alguns casos os grupos fizeram-se representar por mais que um elemento (vários elementos da direcção, o dirigente e o ensaiador, os responsáveis e os membros “históricos” do grupo, etc.), tendo o grupo decidido ser importante que também esses elementos fossem ouvidos. No caso das entrevistas aos grupos referenciados e auto-identificados como “grupo coral alentejano” (que perfazem 105 grupos e cuja explanação dos dados foi mais efectiva), a média de entrevistados por grupo é de 1.7 (179 entrevistados em 102 entrevistas sobre 105 grupos). Note-se que em algumas situações numa mesma entrevista se recolheram dados sobre mais do que um grupo. Estes casos ocorreram quando o entrevistado participava e era responsável por mais que um grupo (Joaquim Leandro Grosso, Mestre “Minuto”, mestre dos dois grupos existentes na Casa do Povo da Amareleja, o mesmo acontecendo com Manuel Grilo, Mestre “Canhão”, na Casa do Povo de Safara e Luís Santana Franganito, responsável pelos grupos sénior e infantil da Associação “Os Rurais” de Figueira de Cavaleiros). Outros entrevistados haviam pertencido ou recordavam grupos extintos que não os grupos objecto da entrevista marcada, recolhendo-se deste modo informação sobre experiências anteriores (Ana Mestre recordou o antigo Grupo Coral de Pedrogão; António Vítor evocou todos os grupos que em Alfundão antecederam o mais recente; Inês Dias, de Peroguarda, Matilde Silva, de Amoreiras-Gare e Manuel Caeiro, de Sines descreveram como fundaram e foram responsáveis por grupos corais infantis agora extintos...).

Recolhendo um conjunto alargado de dados que vão para além da existência dos grupos em si, a entrevista, no espaço dos grupos corais, permitiu registar onde e por quem são as modas cantadas, conhecer autores de peças do cancionero do Cante, identificar experiências anteriores de canto informal e em grupo, assinalar discursos individuais e grupais acerca do Cante, dos seus modos de execução e de apresentação; e ainda preencher os guias de entrevista (cuja informação migrou para a base de dados criada para o efeito), obter documentação, estabelecer contactos posteriores que nos levaram à recolha de informação noutros contextos em que o Cante é executado, conhecer intensivamente o espaço e território (geográfico, social, cultural) dos grupos e obter o contacto de outros grupos e potenciais entrevistados.

Foram realizadas entrevistas a elementos de grupos corais de tipologia diversa: grupos corais masculinos, femininos, mistos, infantis; grupos corais actuais, grupos há muito ou

recentemente extintos, “desactivados”, que precederam ou deram origem aos grupos hoje existentes ou sem qualquer relação com estes... Ou seja, todos os grupos associados à forma cultural “Cante Alentejano” cuja memória perdura independentemente da sua duração, data de funcionamento ou “resultado” no Cante actual. Mas as entrevistas estenderam-se, necessariamente, a outro tipo de grupos musicais. Uma dimensão particularmente relevante no domínio do Cante Alentejano concerne aos seus limites e à coexistência, no espaço e no tempo, com outras práticas musicais tidas como “não Cante” que, para além da convivência territorial, partilham, em muitos casos, o mesmo repertório, a mesma distribuição de papéis entre solistas (com “altos” e “pontos”) e por vezes até elementos. Num Alentejo pouco coreográfico (com poucos ranchos folclóricos), são os denominados “grupos corais e instrumentais” que ocupam, a par dos grupos corais alentejanos, o território alentejano. A opção de entrevistar estes grupos revelou-se fundamental para compreender a dinâmica existente no terreno cultural onde o Cante se move, as fronteiras difusas e a hibridização entre práticas musicais e indica que não é o investigador que delimita *a priori* o domínio do Cante, antes o pretende situar. Grupos como “Seara Nova” (Viana do Alentejo), “Campos do Alentejo” (Alvito), “Ardila” (Moura) ou “Ventos do Sul” (Mourão) foram entrevistados com o objectivo de compreender, para além da óbvia distanciação em relação ao Cante promovida pela introdução de instrumentos musicais, em que medida as suas práticas musicais se aproximam ou distanciam dos grupos corais alentejanos. A par destas entrevistas no território onde “grupos corais” e “grupos corais e instrumentais” (ou “grupos de música tradicional”, “grupos de música popular”) convivem num mesmo espaço, um concelho em concreto, cuja geografia musical e cultural não pertence já ao Cante, situado no norte do distrito de Évora e na fronteira com o distrito de Portalegre, foi estudado enquanto fronteira teórica e empírica: Mora. O exercício, que nos levou a Pavia, Cabeção, Brotas e Mora, permitiu tomar contacto com outras práticas musicais do Alentejo em que repertórios, trajes, temáticas e discursos se cruzam ou partilham com outras práticas musicais (nomeadamente com o Cante) sem, no entanto, remontarem a uma mesma forma cultural: em Mora não registamos as maneiras de cantar do Cante (não há um alto e as modas são acompanhadas por instrumentos). Estas entrevistas, no limite exterior do Cante, registam e permitem compreender as práticas musicais que já são “outra coisa” e a relação entre estas e o Cante.

Todas as entrevistas realizadas foram gravadas em registo áudio. Com uma duração média de 1 a 2 horas, as entrevistas foram semidirigidas, agindo o guião como orientador e não como condicionante. Dado o natural interesse na produção do discurso, um inquérito ou questionário seria inadequado (Grisez, 1975). Do mesmo modo, apresentar um conjunto prévio de respostas possíveis, condicionaria “as formas através das quais é possível responder

às perguntas” (Foddy, 1996:17). Recorrendo a perguntas abertas, permitindo deste modo uma interação entre entrevistado e entrevistador em que o primeiro se pronuncia livremente e tem espaço para falar para além daquilo que o investigador lhe propõe, foi possível angariar tanto as informações pretendidas como outras que, embora não previstas ou consideradas, se revelaram importantes.

As entrevistas (cujo guião se encontra em anexo) identificam o grupo – nome, morada, contactos, localidade, estatuto jurídico (informal, pertencente a um organismo ou existência autónoma; outros grupos filiados ou filiação do grupo noutros organismos), local de ensaio – e enquadram a sua história – quem fundou o grupo, como foi fundado e com que motivações, em que ano e por quem e eventuais interrupções na sua actividade. São nomeados os directores, ensaiadores e os membros do grupo (actuais e eventualmente antigos membros do grupo como fundadores e cantadores de relevo), identificando-se o vínculo (fundador, mestre, dirigente, ensaiador...) e a função (ponto, alto, porta-estandarte, baixo...) que liga cada membro ao grupo. Para cada membro foram recolhidas informações biográficas: naturalidade, local de residência, idade, profissão e data de entrada no grupo. Distingue-se, igualmente, o estatuto de cada interveniente (podem existir membros não cantadores com funções administrativas ou representativas tidos como elementos do grupo). São apresentadas as modas que constituem o repertório do grupo (com data de inclusão e supressão do repertório), e as cinco mais representativas. Para cada moda, são anotadas informações adicionais: quem a propôs e qual a fonte (ouvida a outros, cantada na zona, moda original, etc.), quem é o autor da letra, música ou arranjo (o que, muitas vezes, não é possível identificar, perdendo-se a autoria no epíteto “popular”) e a sua origem (de onde é a moda, também muitas vezes uma incógnita ou uma generalização como “Baixo Alentejo”). É feita a descrição do traje, com identificação do número de elementos que o porta. Na entrevista são ainda abordados os objectivos do grupo, a auto-identificação do grupo (grupo coral alentejano, grupo instrumental, grupo de cantares...), as actuações realizadas (onde, em que datas e em que tipo de eventos – feiras, encontros, festivais... – e condições – palco ao ar livre, rua, salas de espectáculos...) e eventos organizados (e com que regularidade), formas de deslocação (transporte alugado, cedido...), receitas, despesas e remuneração. É descrito o espólio dos grupos, com especial incidência na edição, sobretudo gravações (título, ano, editora), o que constitui, a par das prendas (gravações, livros, galhardetes, artesanato) oferecidas por outros grupos (organizadores de eventos a que o grupo compareceu), uma parte importante do património do grupo. Apresenta-se ainda o local onde o grupo está sediado, a quem pertence, que actividades são desenvolvidas no espaço (ensaios, actuações, reuniões...) e que recursos têm à sua disposição (sala de ensaios, palco, bar, arquivo...). Finalmente, são referidas as

entidades (sobretudo apoiantes, como autarquias) e outros grupos com os quais os grupos têm uma relação mais próxima.

As entrevistas aos grupos, como anteriormente é referido, não obstante a incidência no grupo enquanto organização, foram igualmente momentos de recolha de opiniões pessoais de membros e dirigentes, alargando a informação a questões como o que entendem por Cante e o que se deve valorizar (o que surge muitas vezes enquadrado nas questões relacionadas com as motivações e objectivos dos grupos, o traje, o ensaio, repertório e distribuição dos papéis de solista).

Não sendo objectivo deste trabalho definir o Cante Alentejano através dos seus portadores, apresentamos, ainda assim, alguns dados relativos aos entrevistados. Remetemo-nos aqui unicamente aos grupos associados à forma cultural Cante (que constituem a maioria das entrevistas realizadas e cuja totalidade incluiu grupos corais e instrumentais e de música popular ou tradicional). As informações recolhidas através de entrevista incidiram sobre 105 grupos corais (ver anexo). Destes, 60 são grupos masculinos, 31 femininos, 11 mistos e 3 infantis, encontrando-se 90 grupos activos e 15 extintos. Dos 179 elementos dos grupos entrevistados, 108 são responsáveis do grupo e 71 outros elementos; 165 cantam e 14 não. Foram entrevistados 118 homens e 61 mulheres. As classes etárias notoriamente mais representadas situam-se entre os 51 e 80 anos (139 elementos), tendo apenas 35 dos entrevistados menos de 50 anos. Quanto à sua situação profissional, entrevistámos desempregados, estudantes, administrativos, funcionários públicos ou autárquicos, domésticas e mulheres-a-dias, agricultores e engenheiros, auxiliares (educativos, acção médica), trabalhadores agrícolas, operadores de máquinas, motoristas, pedreiros, enfermeiros, professores, técnicos superiores, músicos. Mais de metade dos entrevistados encontra-se reformada (105 elementos) e 9% trabalha por conta própria (16 elementos). Os dados observados para a região Alentejo na altura em que as entrevistas tiveram lugar (dados do INE de 2010) indicam que 26% da população do Alentejo está reformada e 44% tem mais de 50 anos; o que contrasta com os 58% de entrevistados reformados e 80% com mais de 50 anos. A população residente no Alentejo em cidades é de 33%; a percentagem de entrevistados a residir em cidades é de 16%. Uma amostra que não representa estatisticamente o universo do Cante mas que revela uma parte da colectividade (os membros representantes dos grupos corais) envelhecida, reformada e residente em vilas e freguesias rurais. Longe de poder caracterizar o Cante enquanto envelhecido ou rural, estes dados demonstram, apenas (na falta de uma caracterização alargada e estatisticamente

representativa), a maior disponibilidade de uma população já inactiva para a dinamização de grupos corais locais.

1.2 Entrevista a Mestres e cantadores de referência

Paralelamente ao conhecimento e reconhecimento dos grupos corais que veiculam o Cante, atender aos cantadores, à construção social dos seus conhecimentos e técnicas e dos seus saberes específicos assumiu particular relevância. A evidência de que tanto a prática como a transmissão do saber-fazer é o melhor veículo para a perenidade de uma tradição, torna a identificação destes actores imprescindível. De resto, tal assumpção vai ao encontro das preocupações manifestadas pela UNESCO, exaradas num documento sobre os “tesouros vivos da humanidade” (2002), indivíduos que possuem um “elevado grau de conhecimento e técnicas necessárias para criar ou produzir ou recriar determinados elementos do património cultural Imaterial” (artigo 2º, ponto 1, traduzido). O organismo aposta na transmissão geracional como mecanismo de salvaguarda das práticas culturais: reconhece o importante papel destes detentores do saber para “a salvaguarda sustentável do património cultural imaterial”, ao transmitir esse conhecimento às novas gerações (artigo 1º, ponto 3) e a perigosidade do seu não reconhecimento (*ibidem*).

No domínio do Cante, vários cantadores são identificados pela colectividade como indivíduos com aptidões excepcionais e conhecimentos indispensáveis para a continuidade da prática: o poeta que escreve a letra, o compositor da estrutura melódica da peça, o mestre que assegura a qualidade da performance do grupo. Qualidades como a criação artística, a excelência vocal, a experiência, a “militância” e dedicação no grupo, o amplo conhecimento técnico ou teórico ou a direcção competente podem ser referenciadas e valorizadas enquanto elementos essenciais à boa prática. O estatuto de Mestre do Cante Alentejano é atribuído pelos demais e não imposto (ou auto-imposto) e abrange um conjunto variado de aptidões tidas como excepcionais. O Mestre, na língua portuguesa, faz significar aquele que ensina, que não necessita de indicações de outros, uma pessoa de grande mérito, que domina a sua arte ou actividade. Enquanto adjectivo “mestre” é algo importante, principal ou essencial (uma “trave mestre”, por exemplo), de grande qualidade (um trabalho excelente e sem mácula é um “trabalho de mestre”). O Mestre possuiu, certamente, esse “elevado grau de conhecimento” já referido. Donde a necessidade não apenas de identificar estes “tesouros” e os seus atributos como compreender a sua importância. Compreender o Cante é, necessariamente, atender ao discurso destes Mestres, que revela como é adquirido esse estatuto, com recurso a que técnicas e meios, que experiências são valorizadas e que formas de aprendizagem ou sistemas de sociabilização resultam no reconhecimento individual. Mais ainda, é possível melhor

perceber como se constrói a legitimidade deste saber, como deve ser desenvolvida a prática do Cante e que redes sociais são estabelecidas em torno do Mestre. É a opinião do Mestre, o seu discurso e o seu entendimento sobre “o que é o Cante Alentejano” e “como se pratica” que importa também averiguar.

A valorização individual é determinada pelos aspectos que caracterizam a boa prática. Mas é também a valorização de determinados conhecimentos e técnicas em detrimento de outros conhecimentos e técnicas que determina a evolução da prática em si. Esta evidência impõe que prática e praticantes sejam compreendidos como uma “dupla hélice”. Desta questão resultam duas linhas de actuação, tratando os tesouros não só como portadores e transmissores do património cultural imaterial mas também enquanto memória viva. Para além do contributo dos Mestres na transmissão e preservação do Cante e nos seus mecanismos de regulação, e com recurso às suas histórias de vida, é possível reconstituir a memória histórica do Cante. As aptidões reconhecidas ao Mestre, tesouro humano vivo, são fruto de um processo que ultrapassa a mera enumeração de conhecimentos positivamente validados e a transmitir à nova geração de portadores, estando portanto ligadas não só às formas de produção da forma cultural mas igualmente à história de vida do tesouro (vida pessoal, profissional, lazer, sociabilidade, etc.). O Cante, que esteve presente na vida quotidiana destes cantadores (e que o cantador aprende sociabilizando) faz coincidir a história do Cante com a história de vida dos seus executantes. Na história de vida de cada portador se encontra a resposta que permite compreender o que faz de um cantador um elemento excepcionalmente valioso. O percurso de vida – pessoal e profissional, íntimo e público, lazer e sociabilidades, usos e costumes, etc. – torna-se deste modo importante na aquisição de conhecimentos e técnicas associadas à prática do Cante e para a participação, produção e criação no domínio do Cante.

Em entrevistas semidirigidas, com perguntas abertas e no seu espaço (de preferência nas suas casas particulares), a história de vida de cada Mestre foi recordada, evocando a sua memória. As entrevistas incidiram sobre a identidade (nome, idade, localidade, sexo, habilitações, estado civil...); percursos escolares, familiares, profissionais e culturais; sociabilidades e lazeres; e experiência no Cante (quando começou a cantar, como, com quem, em que situações e em que grupos, conhecimentos que possui e valoriza, maneiras adequadas de execução das modas, opiniões concretas sobre boas práticas e práticas a adoptar ou descartar, etc.). As entrevistas foram gravadas em registo vídeo.

Através da identificação no terreno, e tendo em conta a indicação da colectividade, foram contactados e entrevistados os Mestres Joaquim Leandro Grosso (Mestre “Minuto”, Amareleja, 2008 e 2010), António Baltazar Guerreiro Prazeres (Moura, 2009), José Luís Dias

(Brinches, 2009), Francisco Ventura (Torre de Coelheiros, 2009 e 2010), António Luís Brazinho (Ferreira do Alentejo, 2010), Manuel Cansado (Vila Nova da Baronia, 2010), Francisco Valverde (Viana do Alentejo, 2010), Inácio Moleirinho Valverde (Ervidel, 2010), Manuel Marcelo (“Chicuelo”, Barrancos, 2010) e Ermelindo Galinha (Cuba, 2010). De notar ainda que, entre 2008 e o tempo presente, foi frequente encontrar muitos destes cantadores nas mais variadas ocasiões (encontros de grupos, almoços de aniversário, eventos da Associação Moda, ensaios, etc.). Importa ainda referir que, ainda que não neste registo de entrevista orientada para a personalidade do Mestre, foram igualmente entrevistados, na qualidade de representantes dos grupos e profundos conhecedores do Cante, dos seus repertórios e maneiras de cantar, outros reconhecidos portadores do Cante como José Carlos Castro (Barreiro), Joaquim Soares (Évora), Luís Santana Franganito (Figueira dos Cavaleiros), Manuel Carlota (Mestre “Galo”, Sobral da Adiça), Manuel Grilo (Mestre “Canhão”, Safara) e Manuel e Jaime Coelho (Pias). Do mesmo modo, outros dirigentes particularmente revelantes foram entrevistados como Hermínia Abílio e Antónia Crispim (fundadoras do primeiro grupo coral feminino, Ervidel), Edviges Rafael (Baleizão), Inês Dias (Peroguarda), Joaquim Cardoso (Monsaraz), José Jesus (Grândola), José Roque e Augusto Duarte (ambos de Cuba)...

1.3 Outras formas de recolha de informação

As entrevistas aos grupos corais e aos mestres decorreram entre 2008 e 2010. O contacto com os grupos e cantadores porém, assim como outras formas de recolha de informação, prolongam-se até ao tempo presente. O contacto com o terreno não foi, em momento algum, perdido.

Como adiante referimos com especial ênfase, o Cante não é propriedade exclusiva dos grupos corais nem tampouco se resume ao canto em grupo formal e espectacularizado. Nenhuma recolha seria, portanto, úbere e fiável se não atendesse a outras formas de execução do Cante que não as actividades formais dos grupos e a modos de execução informais (até no seio dos próprios grupos). A par das entrevistas, torna-se imprescindível a presença do investigador no terreno, quer enquanto observador, quer enquanto participante, em encontros de grupos, actuações, ensaios, convívios, etc., o que é simultaneamente uma necessidade teórica e empírica e uma consequência do contacto com os cantadores, que nos convidam a marcar presença nos mais variados eventos, o que proporciona dois tipos de informação importantes: uma em que os sujeitos não intervêm na produção da informação; outra em que há intervenção. Este trabalho e recolha etnográficos não podem ser entendidos como meros complementos de angariação de informação mas sim como técnicas que permitem, para além

da validação da informação recolhida em entrevista, a recolha de novos dados, apenas acessíveis nos espaços em que o Cante é entoado. É, por exemplo, ao ouvir os cantadores entoar uma moda que compreendemos o discurso sobre a dificuldade de executar determinadas peças ou o que os cantadores denominam por “trovão”, “pausa” ou “tinar”; é ao observar a forma como as modas são executadas em contexto informal que compreendemos os efeitos da espectacularização no Cante, distante na sua forma de apresentação (com os cantadores em círculo vs. em filas paralelas) ou na distribuição do papel de solista (negociação vs. determinação prévia).

Para além das entrevistas, o trabalho de campo recorreu à observação directa participante e não participante e à conversa informal. De facto, num contexto de entrevista, “os inquiridos procurarão perceber quais as razões de ser da investigação e das perguntas que vão sendo colocadas, assim como compreender o que é que o investigador pensa deles” (Foddy, 1996: 23), o que pode ter influência sobre o discurso formal do entrevistado¹⁴⁴. O desenvolvimento de conversas informais, fora dos condicionantes que a gravação da entrevista introduz, garante em boa parte dos casos a espontaneidade das respostas, pode revelar características dos indivíduos que de outra maneira poderiam não ser apreendidas e atesta aquilo que, noutros contextos, foi dito. Além do mais, essa conversa corresponde a uma necessidade básica de entendimento entre o investigador e a colectividade do Cante.

Informações adicionais foram recolhidas com recurso às edições dos próprios grupos (cassetes, CD e DVD oferecidos) e à sua documentação, consultando os seus estatutos e cancioneiros e trabalhos realizados sobre os grupos (caso de um trabalho realizado por alunos sobre o Grupo Coral do “Externato António Sérgio” de Beringel, consultado na sede do grupo; de um outro realizado na Escola Superior de Educação sobre o Grupo Coral de Reguengos de Monsaraz (s/d) e oferecido pelo grupo; um livro sobre as mulheres do Cante em Ervidel (Nobre; Calisto; Ferreira; Cruz, 2004) oferecido pelo Grupo Coral Feminino “Flores de Primavera” e um livro com o cancioneiro do Grupo de Cantares Regionais de Portel (2004), oferecido pelos próprios). Atendemos, portanto, a várias iniciativas (algumas registadas em vídeo), das quais destacamos as largas dezenas de desfiles e encontros de grupos organizados pelos grupos ou outras entidades (com actuação em palco, ao ar livre, em recintos próprios para o efeito...), actuações e desfiles por convite (em mostras gastronómicas, feiras locais, romarias, certames culturais... de organização sobretudo autárquica), outros eventos organizados pelos grupos como concertos de Cante ao Menino, momentos de confraternização entre grupos e cantadores (nas

¹⁴⁴ Algo que constatámos no início das entrevistas ou nos contactos prévios. Alguns entrevistados começaram as suas intervenções por referir as teses acerca da origem do Cante por pressupor que um investigador que estudasse o Cante Alentejano queria necessariamente saber “de onde ele vem”.

suas sedes ou nas refeições dos encontros de grupos e de aniversário, promovidos pelos grupos ou espontâneos), ensaios dos grupos corais. Visitámos sedes e locais de ensaio, museus e sessões de projecção de documentários. Estivemos presentes em vários colóquios e tertúlias¹⁴⁵, nomeadamente “Cante a Vozes” (Portel, 2008), “Oralidades, Património e Tradições” (Almodôvar, 2008), “Colóquio sobre o Cante” (Alcáçovas, 2009 por organização do grupo “Paz e Unidade”), “Encantos do Cante Alentejano” (Cuba, 2009), “Cante Alentejano em 2010” (Cuba, 2010). Destacamos igualmente a sessão de gravação de repertório com José Carlos Castro (Barreiro, 2008) e a consulta de espólio de Vicente Rodrigues, autor de peças entoadas no Cante como “Cantarinhas de Beringel” e “Trigueirinha” (Torrão, 2008). Estivemos igualmente presentes em vários almoços e jantares de convívio entre elementos do grupo e entre grupos (comemorando aniversários ou em dia de encontro de grupos), ocasiões sempre pontuadas por momentos de Cante espontâneo entre os grupos: Évora (2009), Serpa (2009), Amareleja (2010 e 2012), Alvito (2010), Vila Nova da Baronia (2010), Torre de Coelheiros (2010 e 2012), Cuba (2012), Nossa Senhora das Neves (2012), Alcáçovas (2014)... Destaque para os quatro anos consecutivos em que celebrámos o aniversário do Grupo Coral Etnográfico de Viana do Alentejo (2009-2012) e dois do Grupo Coral Feminino “As Madrugadeiras” de Alvito (2010-2011). Em 2009 e 2010 gravámos os ensaios dos grupos “As Madrugadeiras” de Alvito, Grupo de Cante Coral de Alvito, “Ateneu Mourense”, “Pastores do Alentejo” de Torre de Coelheiros e “Trabalhadores de Alcáçovas” (registo vídeo) e dos grupos “Terra de Catarina” de Baleizão, Grupo Coral Feminino da Casa do Povo das Neves e “As Alentejanas” de Penedo Gordo (registo áudio). Registámos igualmente uma sessão de cante informal que aconteceu na taberna dos “Amigos do Cante” de Alvito. Destaque ainda para a entrevista ao autarca José Maria Pós-de-Mina (presidente da C.M. Moura, em registo áudio, 2008) e ao dirigente associativo José Patrício (CRAM Os Leões de Moura, em registo vídeo, 2008).

Em parceria com a Divisão Sociocultural da Câmara Municipal de Redondo (Luísa Calapez e Alexandre Varela) realizámos a iniciativa “Cante na Taberna”, um convívio entre petiscos que promoveu o canto entre os residentes do concelho convidados pela autarquia (Enoteca de Redondo, 04/07/2008); e em colaboração com o Projecto “Oralidades” da Câmara Municipal de Évora (Rui Arimateia e Susana Russo) projectámos uma série de encontros sobre a tradição intitulado “Memória e Partilha” (2010-2011), sendo uma das sessões dedicada ao cante Alentejano, com a presença do grupo “Pastores do Alentejo”.

De referir ainda que, no decurso do trabalho de campo, várias foram as ocasiões de contacto com Paulo Ribeiro e Pedro Mestre (músicos e ensaiadores de vários grupos corais), Francisco

¹⁴⁵ Enquanto público. Adiante referimos os eventos em que a candidata se apresentou como oradora.

Teixeira (presidente da Associação “Moda”), José Francisco Pereira (autor do primeiro levantamento de grupos corais alentejanos), José Colaço Guerreiro (presidente da Assembleia Geral da “Moda”, fundador da “Cortiçol - Cooperativa de Informação e Cultura” de Castro Verde e autor de várias comunicações sobre o Cante), António Casqueira (responsável pela captação de centenas de execuções do Cante por parte de grupos e cantadores), Armando Coelho (sobrinho de Vicente Rodrigues, Torrão), entre outros responsáveis e amantes do Cante; e vários autarcas como Bernardino Bengalinha Pinto e João Pereira (C.M. Viana do Alentejo), João Penetra (C.M. Alvito), Luís Beguino (J.F. Alvito), António Pica Tereno (C.M. Barrancos), Décio Fava (J.F. Torrão).

Um último apontamento para o registo áudio e vídeo de outras iniciativas como uma sessão de cantigas de amor e de embalar com Maria Rosa Caliça (Freixo, 2008) e uma sessão de declamação de décimas com os Senhores Siquenique, Ribeiro, Julião e Invernos (pai e filho) (Freixo, 2008). A candidata foi ainda convidada a apresentar um encontro de grupos corais organizado pelo Grupo de Cantares Feminino de Alcáçovas (2010) e colaborou no evento “Quiz Musical” sobre o Cante organizado pela Associação Académica da Universidade de Évora, (2013).

1.4 Devolução à colectividade

Uma forma imediata e directa de devolver à colectividade a informação angariada, promovendo a discussão e testando a validade da mesma, é a presença em eventos dirigidos à colectividade do Cante, em espaços de diálogo onde a possibilidade de comunicar se apresenta. Trata-se, portanto, de completar o “círculo hermenêutico” (Batalha, 1998), de fazer comunicar uma visão simultaneamente *emic* e *etic* (Pike, 1954), apresentando a descodificação proposta pelo investigador dos aspectos do Cante que são relevantes para a colectividade (Batalha, 1998) e que por ela lhe foram transmitidos.

Neste sentido, foi possível à candidata apresentar alguns dados relativos aos grupos corais em eventos dirigidos aos mesmos, nomeadamente nas Assembleias-Gerais da Associação Moda (Évora, 29/03/2009 e Serpa, 14/03/2010). Em 2011, apresentou uma comunicação sobre “o Cante nas freguesias rurais” (Évora) e em 2015, na Casa do Cante (Serpa), e com a presença dos grupos femininos corais do concelho de Serpa e Moura, debateu “o Cante no Feminino”. A presença nestes eventos dirigidos aos grupos foram oportunidades para apresentar e discutir a produção científica e validar as informações, assim como momentos de angariação de informação completar. A transmissão e validação de conteúdo teórico e empírico revelou-se particularmente importante em aspectos concretos do trabalho, como na definição do Cante

enquanto “conjunto de maneiras de cantar” ou na determinação das actuais características essenciais do Cante em grupo (“apresentar-se, sociabilizar e existir na terra”).

No que concerne à comunicação com a comunidade científica, o projecto apresentou-se na I e II Conferência da Tradição Oral, desenvolvendo textos sobre “a mulher no Cante Alentejano” (Ourense, 2010) e “a colectividade de portadores do Cante Alentejano” (Évora, 2012); no II Congresso de História Contemporânea (2013) apresentando o conceito de “formal cultural” (Évora, 2013); e no Congresso Português de Sociologia com a comunicação “Cante Alentejano: reingressos, redes de sociabilidade e espectacularização na construção de uma autonomia em democracia” (Évora, 2014).

1.5 Fiabilidade e validação da informação

Do acima descrito sublinhamos quatro linhas de acção importantes para a produção descritiva do Cante contida nos próximos capítulos e que atendem aos princípios de credibilidade e aplicabilidade, de fiabilidade e de objectividade da investigação (Olabuenaga e Ispizua, 1989). A primeira, a abrangência da actividade observada, incidindo sobre os diferentes tipos de manifestação do Cante, permite-nos ter uma leitura abrangente acerca dos modos de concretização da forma cultural Cante e das práticas que lhe estão associadas. A segunda, o contacto continuado e longo com grupos e cantadores, sem nunca perder de vista o terreno, permite-nos um sólido entendimento dos discursos que a colectividade emite sobre as suas práticas e observar de modo concreto como estes emergem (em particular, com a eventual – hoje efectiva – declaração do Cante como Património Cultural Imaterial da Humanidade, como um discurso mais elaborado e incisivo sobre o “Cante património” foi elaborado). A terceira, a partilha e discussão da informação angariada junto e com a colectividade, valida o conteúdo empírico da tese. Finalmente, o pluralismo metodológico e empírico, recorrendo a entrevistas, observação, conversa e documentação, proporciona um conjunto alargado e diverso de dados. Desta forma, apesar de não ter sido recolhida toda a informação possível em relação a todos os grupos nem todo o território em que o Cante se manifesta coberto, é possível atestar a validade e fiabilidade da informação produzida que, não sendo estatisticamente relevante, o é qualitativamente, enquadrando as diferentes visões, grupos, cantadores e discursos. E ainda que não tenhamos percorrido todo o território do Cante, foi possível, em várias ocasiões, comunicar com os grupos oriundos desses territórios menos explorados nos vários eventos a que tivemos oportunidade de atender.

1.6 O Alentejo

O Cante carrega uma marca fortemente territorial: é o “Cante Alentejano”. O Alentejo, região no sul de Portugal, a sul do Tejo, é um território decisivo na construção do significado¹⁴⁶, na estruturação e na formação da forma cultural Cante, na produção e reprodução cultural das suas práticas. Ainda que o Alentejo de hoje seja diferente do Alentejo que viu nascer o Cante (cuja datação evitamos mas assumimos ser prática há muito enraizada, apesar da ausência de fontes anteriores aos finais do século XIX), descrever o seu território inicial (e ao qual se encontra ainda vinculado), ainda que brevemente, é importante: numa realidade em constante modificação, a prática do Cante, como constataremos, carrega a memória do lugar. Foi, portanto, no Alentejo, que inicialmente se desenvolveu esta prática musical e cultural que durante gerações, admitimos, esteve presente na esfera de sociabilidade dos alentejanos. O conjunto de formas de cantar melismáticas sem instrumentos – que assenta na atribuição de diferentes papéis aos cantadores e na excelência e liberdade dos solistas – que caracteriza o Cante, apesar das variações micro-locais, distingue-se claramente das formas musicais de outras províncias portuguesas (e da vizinha Espanha) e de outras formas musicais que coexistem na região e é imediatamente reconhecível não só pelas populações autóctones como para as demais.

O Alentejo está hoje dividido em cinco sub-regiões que compreendem os distritos de Portalegre, Évora e Beja, a zona sul do distrito de Setúbal e parte do distrito de Santarém (este último uma recente adopção). Sendo a maior região de Portugal, representa 33% da área do país e 7,6% dos seus habitantes¹⁴⁷. Em comparação com as regiões de Portugal a norte do Tejo, o Alentejo é uma área relativamente plana e com menos pluviosidade: região de planuras e planaltos médios de chuvas escassas, o Sul possui 61.5% das terras baixas inferiores a 200 metros e tem um Verão “ardente e longo” (Ribeiro, 1986: 41-42). Com “gente pouco numerosa em grandes núcleos afastados” (*ibidem*: 55), foi sempre o Sul a “porta de entrada” para a colonização e ocupação de povos exógenos como fenícios, gregos, romanos, visigodos e árabes. Esta constatação é sustentada por estudos genéticos da população portuguesa (Jobling, Adams, Lavinha et al, 2008) que revelam uma origem não ibérica mais premente nas regiões do Sul de Portugal: se, a Norte, dois terços da população são de ascendência ibérica; no Sul metade da população tem origem sefardita ou berbere¹⁴⁸ (*ibidem*). As diferenças entre Norte e Sul do país espelham, deste modo, não apenas condições geográficas distintas mas

¹⁴⁶ O território é decisivo na “construção de significados” (Álvarez, 2010: 223).

¹⁴⁷ <http://webb.ccdr-a.gov.pt>

¹⁴⁸ Os valores apresentados dão conta de população 64.7% ibérica, 23.6% sefardita e 11.8% berbere no Norte. A Sul, respectivamente 47.6%, 36.3% e 16.1%.

igualmente uma história diferente. Nestes “dois mundos” (Santos e Cabeça, 2013), a propriedade, o tipo de exploração agrícola, as variantes do uso da língua, as estruturas familiares, as opções políticas ou as práticas religiosas se opõem (Mattoso, 1985): a prática religiosa, intensa no norte do Tejo, é fraca (em certos casos ausente) no Alentejo; o norte vota tendencialmente “à direita”, o Alentejo é a região mais “esquerda” do país (*ibidem*); no Alentejo a propriedade da terra encontra-se nas mãos de uma pequena minoria – ao contrário do norte do país, onde predominam pequenas propriedades fundiárias – imperando o latifúndio, a grande propriedade rural (Cabeça e Santos, 2012). Evitamos, pois, descrever esta sociedade rural alentejana como sociedade *camponesa*, uma vez que a larga maioria dos trabalhadores não possui terra, estando dependente dos grandes proprietários (Santos e Cabeça, 2013). E também num tempo que antecedeu a formação de Portugal enquanto unidade política e geográfica, Norte e Sul do país pertenceram a unidades políticas diferentes. Por exemplo, todo o Sul fez parte, entre os séculos VII e XII, a emirados, califados e posteriormente reinos que constituíam Gharb al-Andalus, a região ibérica ocidental de ocupação árabe à qual as regiões mais a Norte de Portugal não pertenceram.

Caracterizado por um ecossistema de equilíbrio delicado, próprio das áreas do Mediterrâneo – o montado (o Alentejo tem a maior extensão de sobreiros do mundo) – destacamos na paisagem alentejana o sobreiro, a azinheira, os campos de cereais e as pastagens (sobretudo devotadas à pecuária extensiva: bovinos, ovinos, suínos). Concentrada em pequenas cidades ou vilas relativamente isoladas (o Alentejo é a área com menor densidade populacional do país), a sua população tem frequentemente migrado (sobretudo para as zonas urbanas litorais do país); tornando campos e aldeias desertos (Isnart e Santos, 2011). A construção da Barragem de Alqueva em 2002, com uma superfície de 250 km² que cobre 120000 hectares de terra, veio aumentar o número de terras dedicadas à agricultura de irrigação, correspondendo a área agrícola alentejana a metade da área agrícola do país, o que dá conta da sua importância para o sector primário¹⁴⁹.

Por volta de 1900, data da primeira documentação relevante para o Cante, que identifica os cantadores como trabalhadores rurais (e após um período de expansão iniciado em 1864 em que a população portuguesa cresceu em mais de um milhão de habitantes) o reino de Portugal é, essencialmente, um país rural: 3367199 (62,1%) dos 5423132 habitantes do reino são trabalhadores agrícolas, de acordo com os Censos¹⁵⁰. Mulheres, homens e crianças ocupam-se

¹⁴⁹ www.ine.pt

¹⁵⁰ Estes e todos os dados estatísticos aqui referenciados podem ser consultados nos Censos disponibilizados pelo Instituto Nacional de Estatística em www.ine.pt.

no trabalho da terra. No Alentejo, 122145 dos 163612 (74,7%) habitantes do distrito de Beja e 87185 dos 128062 (68,1%) habitantes do distrito de Évora são trabalhadores agrícolas. Numa sociedade altamente hierarquizada em que latifundiários e proprietários rurais se encontram social e fisicamente afastados das comunidades rurais, estes trabalhadores sem terra trabalham à jorna para uma pequena minoria. São, em grande parte, trabalhadores indiscriminados assalariados e poucos são assoldados ao ano. Face à necessidade de mão-de-obra nas grandes propriedades latifundiárias, são os distritos do Alentejo – Portalegre, Évora e Beja – que observam um maior aumento de população na década de 1920-1930. Espelho das desigualdades na divisão da propriedade entre o Norte e o Sul, os dados dos Censos de 1930 confirmam as disparidades regionais na exploração da terra: se no distrito de Beja, dos 146240 trabalhadores agrícolas recenseados, 87165 trabalha por conta de outrem e 33248 por conta própria, em Bragança, por exemplo, 52419 trabalham para si e 43080 para outros¹⁵¹.

Fortemente dependente da mão-de-obra assalariada, a exploração agrícola dificilmente permite a sustentabilidade familiar. Quem trabalha a terra reveza-se nos precários trabalhos sazonais (monda, ceifa, apanha da azeitona, etc.) a troco de soldo temporário (a jorna). A subsistência, dependente do recrutamento laboral é, portanto, uma questão diária. Ser trabalhador permanente, nos anos 40 e 50, é um objectivo (Baptista, 2009). Dados de 1940 indicam que apenas 5,9% dos trabalhadores do ramo agrícola são assoldados ao ano no distrito de Beja e 6,2% em Évora; 62,6% e 68,8% respectivamente são assalariados¹⁵². Nesta imensa massa de trabalhadores, 50060 dos 69000 recenseados em Beja são trabalhadores indiscriminados (72,6%). Em Évora são 34360 (75,4%) dum total de 45595. Menos de 20% e 25,5% respectivamente, sabe ler.

Após um crescimento da população agrícola observado até à década de 50, a mecanização das explorações agrícolas reduz significativamente a necessidade de mão-de-obra. Cada vez menos dependente deste trabalho braçal, a modernização da agricultura força a migração dos trabalhadores rurais (sobretudo) para a cintura de Lisboa e margem sul do Tejo, onde se tornam operários em estaleiros navais, indústrias de ferro, de aço, de transportes e comunicações, corticeira, siderúrgica, metalúrgica, química e em operários ferroviários. O

¹⁵¹ Portugal tem nesta altura menos de 7 milhões de habitantes (6 milhões e 800 mil). 3207358 são trabalhadores agrícolas: 1551925 por conta de outrem, 1055860 por conta própria e outros 599573 auxiliares.

¹⁵² Carmo (2007) acrescenta que o número de trabalhadores por conta própria entre 1930 e 1950 diminuiu para quase metade; já os trabalhadores assalariados por conta de outrem aumentou (no Alto Alentejo duplicou, no Baixo aumentou 50%). Entre 1940 e 1950 o número de patrões agrícolas desceu um terço.

Alentejo perde anualmente, entre 1950 e 1960, cerca de 12%, da população agrícola¹⁵³. O tractor e a ceifeira-debulhadora marcam os anos 60, anos de migração em que o Alentejo perde 33,4% da sua população activa agrícola e 38,2% dos assalariados rurais (Instituto de História Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa, 2009). Situamos aqui o fim de um Alentejo em que o trabalho agrícola é o sector predominante. Nos centros industriais para onde os outrora trabalhadores rurais alentejanos se deslocam, “ser alentejano” continua a marcar a identidade destes novos habitantes. Este é, ainda assim, o Alentejo muitas vezes evocado nas modas alentejanas de que nos iremos ocupar.

No espaço territorial do Alentejo, o Cante convive com outras práticas musicais: um pouco por todo o Alentejo existem cantos ao desafio – cante ao despique e cante ao baldão (que têm variações normativas, estando o primeiro disseminado e o segundo implementado no sudoeste alentejano); no sul e sudoeste alentejano toca-se viola campaniça (viola de arames que acompanha tanto modas como o cante ao baldão e ao despique); a nordeste, as “saias” (modas coreográficas). Outras práticas informais, recentemente acopladas aos repertórios formais dos grupos (obedecendo a momentos temporais), perduram: os “reis”, as “janeiras” e o “cante ao menino”. Modas de trabalho, modas de baile e modas religiosas, o “canto das almas” e outras tradições alentejanas cantadas como os “mastros” e as “Maias” permanecem enquanto práticas musicais informais, ainda que alguns grupos venham a incluir algumas destas peças nos seus repertórios (sobretudo as chamadas modinhas, modas ligeiras cantadas no trabalho). Recentemente, os grupos corais instrumentais – cantando os repertórios do Cante com o acompanhamento de instrumentos (não um acordeão ou uma viola campaniça, como outrora acontecia em contextos informais e sim um conjunto de instrumentos alargado que pode incluir pandeiretas, bombos, ferrinhos, cavaquinhos, tal como orquestras dos ranchos folclóricos) – têm conquistado maior espaço. Note-se, ainda, que os ranchos folclóricos e as suas modas coreográficas são pouco expressivos no Baixo Alentejo (só existe um); no entanto, à medida que “subimos” no território, para o Alto Alentejo, mais coreográfico o Alentejo se torna.

Nestas condições sociais e culturais muito específicas, incluídas no contexto português, nasceu e vive o Cante, que saiu do espaço físico do Alentejo para acompanhar a trajectória da migração alentejana, sendo hoje até possível encontrar cantadores sem vínculo (material) ao Alentejo.

¹⁵³ “Os concelhos mais afectados localizam-se no Alto Alentejo (-18%), seguindo-se os situados na zona central, no Baixo Alentejo e no litoral (-13%, -10% e -4%, respectivamente)” (Carmo, 2007).

2 Crónica do Cante: do tempo que nos precede ao tempo e questões que nos ocupam

“O canto alentejano é quasi desconhecido da maioria dos portugueses que nunca visitaram a grande província [Alentejo]. Não está fixado musicalmente em nenhuma colectânea de modas populares nem dele há notícias escritas bastantes para satisfazer a curiosidade”. Assim refere Jaime Brasil num artigo de jornal publicado em 1937. Íncrito, insigne, o Cante desperta hoje atenção por parte de eruditos, conterrâneos e público em geral (é “património imaterial da humanidade”, título atribuído pela UNESCO¹⁵⁴); mas a pesquisa documental enferma da mesma dificuldade que o escritor manifesta na primeira metade do século precedente. Rareiam, de facto, fontes anteriores ao início do século XX. O percurso a traçar mantem-se esconso, difícil. Mas não menos interessante. Os relatos que nos chegam, de quem pela primeira vez contacta com a sonoridade deste canto, é de estupefacção e as vozes apresentam-se aos ouvidos dos incautos audientes como um canto *suis generis*, “dolente” e “sem paralelo”. Caso do notável escritor José Duarte Ramalho Ortigão que, em carta a sua mulher, datada de 1888, relata o seu primeiro contacto com um coro de vozes alentejanas, numa procissão da vila de Vidigueira. Cinco ou seis homens, uma vez reunidos para cantar, “põem logo em combinação os seus diversos timbres de baixos, barítonos e tenores e tiram efeitos de terceto”. Os cantos, “lindíssimos”; as vozes, “parecendo fazer um balanço de onda”, num “efeito inesperado e profundamente comovente”¹⁵⁵.

Devemos os primeiros relatos mais acurados da prática a Manuel Dias Nunes, poeta serpense, fundador, juntamente com Ladislau Piçarra, da Revista “A Tradição”, “revista mensal de etnografia portuguesa ilustrada” (Serpa, 1899). Em 1902, num artigo intitulado “Costumes da minha terra - Os Descantes”, descreve os cantos corais “na via pública”. Esta forma de cantar, estes “descantes”, são “quasi exclusivos dos trabalhadores ruraes”, “todos vestidos com os seus garridos trajos campesinos”, em grupos que chegam a reunir trezentas ou quatrocentas pessoas. Homens, mulheres, crianças. Num relato arrebatado da “pobre e soffredora gente”

¹⁵⁴ A candidatura, encabeçada pelo Presidente da Câmara Municipal de Serpa Tomé Pires e coordenada pelo antropólogo Paulo Lima, apresenta o Cante enquanto “aspecto fundamental da vida social das comunidades alentejanas” e inscreve-se nos seguintes elementos do património cultural imaterial, predefinidos na Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial (2003): tradições e expressões orais; artes do espectáculo; práticas sociais, rituais e actos festivos. Mais informações acerca do processo de candidatura, assim como dos documentos exarados sobre a matéria, estão disponíveis para consulta em www.unesco.org – site da UNESCO, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. Retomaremos o assunto mais adiante.

¹⁵⁵ “Perdi todas as ilusões que tinha a respeito da superioridade da música coral do Minho. Os alentejanos são muito mais músicos do que os minhotos”, reconhece ainda na mesma carta. No Alto Alentejo, Jacinto João Moreira, residente na Casa Branca (concelho de Sousel), nascido por volta de 1880, recorda igualmente um efeito polifónico: “Ainda me lembro dos cânticos da minha aldeia, executados em grupos de vozes diferentes mas que, em conjunto, faziam um efeito deveras harmonioso” (1942: 55).

que entoia “as canções da sua e da minha terra” como um “doce lenitivo”, Dias Nunes apresenta os cantos que, ora rápidos, ora arrastados, mas com um ritmo “em regra saudoso e dolente”, ocorrem em actividades festivas, festas religiosas e na apanha da azeitona (e possivelmente noutros trabalhos agrícolas)¹⁵⁶, acompanhados por viola ou harmónio (ainda que pareça pouco provável que o instrumento estivesse presente em horas de labor). “A despeito de todas as leis proibitivas”, o autor vaticina longa vida à prática, já que corresponde a “uma necessidade psycho-physiologica, imposta pela lei universal – o Amor”. À distância de um século, o poeta revelou-se acertado, pelo menos no que concerne à longevidade da prática.

À mesma revista e autor atribuímos igualmente as primeiras informações acerca da forma e estrutura do canto que se ouve “em Serpa – como de resto, creio, em todo o Baixo Alentejo”. No espaço dedicado ao cancionero musical alentejano, “Modas-Estribilhos Alentejanos” (1899), tomamos os primeiros contactos com a terminologia adoptada e ainda hoje utilizada: o «estilo» é “a música ao ritmo da qual [o povo] entoia as suas cantigas”, o «resquebre» (“corrupção de resquebro”), a “letra de qualquer «moda»”. Letra e música (resquebre e estilo, portanto) constituem “a «moda»”. Resquebre e cantiga são diferenciados: o primeiro tem “música especial”, a segunda não. Por esta altura, “várias modas não possuem resquebre”.

Entre 1899 e 1904 (com o auxílio de Elvira Monteiro a partir de 1901), são dadas à estampa várias peças do cancionero, umas designadas por “descantes”, outras por “coreográficas”, algumas com pautas. Um trabalho de recolha e de extensão inéditos no que concerne a canções do Alentejo, ainda que anteriormente sobre elas tivessem surgido alguns apontamentos em cancioneros, nomeadamente nos de José Leite de Vasconcellos (1888) e de César das Neves e Gualdino Campos (1893-95). “A marcela”, “Os olhos da Marianita”, “Os reis [quais são os três cavaleiros]”, “Silva que estás enleada”, “Vai colher a silva”, “Vamos lá seguindo”, “Ai que chita”, “Eu ouvi”, “O loureiro” ou “Ó minha pombinha branca”; modas ainda hoje entoadas, faziam parte de um quotidiano rural e popular que, aos ouvidos dos seus recolectores, espelhava “a melancolia cheia d’um fatalismo e d’uma superstição ingénua”, tido como o “sentimento” predominante nestas canções populares¹⁵⁷. A sonoridade, não é descrita. Só vinte anos após o apontamento de Ramalho Ortigão, sobre os “efeitos de terceto”, surge nova referência, mais concreta, à forma de executar o canto. Michel’angelo Lambertini,

¹⁵⁶ “Assim ocorre, geralmente, por ocasião das festas religiosas de Santo Antonio, San João, San Pedro, Natal, Anno-Bom, Guadalupe, etc. e também pelo apanho da azeitona” (o único trabalho agrícola que o autor refere).

¹⁵⁷ “A melancolia cheia d’um fatalismo e d’uma superstição ingénua é o sentimento que mais fundamentalmente caracteriza as canções populares da nossa terra”. Assim escreve Manuel Dias Nunes em 1899 como introdução ao referido cancionero.

em 1907, escreve para a revista “A Arte Musical” sobre os cantos informais que ouve nas ruas da vila de Serpa: uma primeira frase é entoada a solo por uma voz aguda, que “expõe um motivo, adornado não raro de garganteios e grupettos”; depois, “acode o coro com a terceira inferior”.

Na tarefa de pesquisa bibliográfica confrontamo-nos com pequenos apontamentos em artigos de jornais e revistas a par de trabalhos exclusivamente dedicados ao Cante. Descantes, canto popular alentejano, cantos alentejanos, música folclórica do Baixo Alentejo, folclore musical alentejano, cantares do Alentejo, etc. são algumas das designações utilizadas até aos anos 80 para referir o canto que aqui nos ocupa e que hoje é comumente designado de Cante, expressão¹⁵⁸ muito possivelmente forjada pelo Padre Marvão¹⁵⁹. Uns manifestam opiniões, relatos mais ou menos apaixonados, outros pretendem dar corpo rigoroso às matérias de que se ocupam. Os aspectos sobre os quais incidem são diversificados. Evidenciam a sonoridade do Cante, debatem as suas origens, apresentam a sua estrutura... De todos eles aqui damos conta. Este exercício descritivo não é uma “revisão da literatura”; antes a sistematização da informação que, ao longo do tempo, foi sendo produzida. Reservamos, pois, o direito de divergir e mesmo contrabater alguns dos apontamentos citados, que a nossa descrição e conceptualização, fruto de trabalho de terreno próprio e das evidências empíricas recolhidas, refutam.

O Cante, “uma das mais assinaláveis expressões do sentir musical da gente portuguesa” (Lopes-Graça, 1946: 141), é tido como o “genuíno” canto do Alentejo pois nele não há, à excepção das “Saías”, outros “tipos de canções”: “só se encontram modas e nada mais” (Padre Marvão, 1946: 314). As modas, “composições poéticas cantadas pelo povo, normalmente de duas quadras de 7 (ou de 5) sílabas, em regra de rima abcb+baba, e com uma só música” (Machado Guerreiro, 1986: 525), devem o seu nome ao facto de “se divulgarem de boca em boca, entre a população rural da região, caindo assim na moda” (Ranita Nazaré, 1979: 25, que atribui a explicação a Manuel Joaquim Delgado). Mais que tão “somente canto (música cantada)”, o Cante é “igualmente poesia (música versejada)”, poesia que o “povo iletrado criava de memória” (Monarca Pinheiro, 1999: 9).

É “exclusivamente cantado por grupos de trabalhadores agrícolas” (Ranita Nazaré, 1979: 25) no início do século XX, como testemunhou Dias Nunes. Mas se em 1901 este apresenta o canto

¹⁵⁸ “Expressão”, significando quer “palavra”, quer “manifestação de um sentimento”.

¹⁵⁹ Em 1985 profere uma comunicação no Congresso sobre o Alentejo intitulada “O Cante Alentejano”, quando antes referia “canto alentejano”. Antes, a designação “cante” era utilizada por Machado Guerreiro para referir-se ao “Cante a Despique” e “Cante ao Baldão” (1981).

acompanhado por instrumentos (harmónio e viola), três décadas volvidas, em 1937, Jaime Brasil refere que a utilização pontual de harmónio ou concertina é prática “que os amantes das tradições locais têm por sacrílega”: “o canto é simplesmente vocal, sem a ajuda de qualquer instrumento” (Brasil, 1937: 3). Da mesma opinião é Machado Guerreiro (1986): o Cante “não mete instrumentos a acompanhar”, “é puro canto” e quem a eles recorre está apenas a “macaquear” o canto “puro”¹⁶⁰ (Guerreiro, 1986: 525).

Toda a documentação de que dispomos sobre a estrutura do Cante acentua a polifonia do canto, apesar de podermos atestar, tal como nos indicam os nossos cantadores informantes, que ele pode ser “cantado sozinho”¹⁶¹. Como Lopes-Graça (1946) nota, “a música tradicional do Alentejo (...) não se reduz aos cantos corais...”¹⁶². Segundo Ranita Nazaré (1979), em determinadas ocasiões o cantador não podia cantar senão sozinho, como no trabalho, mas “assim que encontrava um companheiro de trabalho imediatamente se ouvia uma polifonia em terceiras paralelas” (Nazaré, 1979: 28). “Canto a vozes”¹⁶³, “canto polifónico”¹⁶⁴, “canto colectivo”¹⁶⁵, “cantar a três partes”¹⁶⁶, “polifonia em terceiras paralelas”¹⁶⁷, “polifonia simples, a duas vozes paralelas, à terceira superior”¹⁶⁸); o cante alentejano foi quase sempre descrito observando a “riqueza polifónica”¹⁶⁹ dos conjuntos informais que se juntavam ou os grupos que entretanto se fundavam formalmente. A sua execução “foge do paradigma de qualquer canto polifónico” (Padre Marvão em comunicação, 1956a), “não tem paralelo”¹⁷⁰ (Rodney Gallop, 1960: 30).

Em 1946 Lopes-Graça assim descreve o colectivo que entoava a moda (descrição que transcrevemos quase na íntegra): “é vê-los, concentrados e um tanto bisonhos, formar os seus grupos, cerrados uns aos outros, muitas vezes as raparigas, os braços nos braços, e, numa

¹⁶⁰ “Podem macaquear (muito ou pouco) o cantar do Baixo Alentejo, se ninguém conseguir impedi-los de o fazerem, mas não façam acreditar, a quem não conhece, que estão cantando à alentejana, porque o denominado cantar alentejano (a moda) é puro canto, não mete instrumentos a acompanhar”.

¹⁶¹ Até no recente dossiê de candidatura do Cante a património imaterial da humanidade da UNESCO, ele é apresentado como “Cante Alentejano, polyphonic singing from Alentejo (Southern Portugal)”, em português “Cante Alentejano” ou, em alternativa, “Canto Alentejano, Cante, Cantares Alentejanos, Cantar à Alentejana, Canto a Vozes” (formulário ICH-02 – Form da Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity).

¹⁶² Apesar do canto polifónico ter assumido “entre nós uma importância raramente igualada em povos da Europa Ocidental”. Um pouco por todo o país, não só no Alentejo, “a expressão polifónica parece-nos ser a que mais pertinente afirma o comportamento musical do nosso povo” (Lopes-Graça e Giacometti, 1981; Giacometti, 1982: 24).

¹⁶³ Padre Marvão, 1956

¹⁶⁴ Ibidem: “por ser um canto a vozes, o canto alentejano tem de ser chamado um canto polifónico”.

¹⁶⁵ Lopes-Graça, 1973

¹⁶⁶ Rodney Gallop, 1960

¹⁶⁷ Ranita Nazaré, 1979

¹⁶⁸ Padre Marvão, 1946

¹⁶⁹ Ernesto Veiga de Oliveira, 1960

¹⁷⁰ “Não tem paralelo na minha experiência de qualquer país” (Gallop, 1937: 30).

cadenciação suave do corpo, como messe de altas espigas tocadas pela brisa, darem início à função. Uma voz entoia a melodia: canta sozinha os primeiros compassos; em geral, outra lhe dá uma como que réplica – e logo as restantes se lhes juntam, numa harmonização instintiva” (Lopes-Graça, 1953: 41)¹⁷¹. A voz que entoia, a réplica e as restantes; as três partes da execução do canto que cantadores e relatores referem e às quais são atribuídos papéis diferentes. São eles o “Ponto”, o “Alto” (ambos solistas) e os “Baixos” (ou “segundas”, o coro), “as pedras fundamentais do xadrez musical alentejano”: “Não se canta de qualquer modo, embora nos pareça o contrário. As vozes têm a sua função distinta. É um canto rigorosamente constituído, de princípios formalmente estabelecidos”¹⁷², assevera Marvão (1956b). Este expõe clara e sucintamente a estrutura do canto em conjunto: “O Ponto principia a moda, cantando apenas alguns compassos. Segue-se depois o Alto, em poucas notas, ao qual se juntam (depois) as restantes vozes” (Marvão, 1966).

O “Ponto” “é o indicador da «moda». A sua função é dar a conhecer o seu tema e tonalidade. Ergue a melodia e expande-se à vontade, segundo os seus recursos vocais e capacidade de improvisação¹⁷³”. “Propõe o canto, não raro de uma certa exuberância melismática”¹⁷⁴: ele “vai procurar pôr em evidência, neste momento, toda a sua habilidade técnica”, tendo “a preocupação de variar os contornos melódicos do espécimen em execução”¹⁷⁵. Pode cantar a terceira ou por vezes uma quinta¹⁷⁶. Segue-se o “Alto”, que “dá o tom ao coro”¹⁷⁷. Este “vem sobrepor-se, formando a sua parte em terceiros (ou quintas, nos apoios cadenciais)”¹⁷⁸. Canta “à terceira superior”, “procurando igualmente uma variação para o seu contorno”¹⁷⁹ e pode variar a sua parte “consoante o princípio da improvisação”¹⁸⁰. Este improvisado “acontecia no antigo discantus”; donde virá a palavra “descantes”, por vezes utilizada para referir o Cante, alvitra Lopes-Graça (1973: 93). Segundo Ernesto Veiga de Oliveira (1960: 386-393), nem todas as modas se prestam “para os ornatos do Alto”. Obviamente, “os cantadores que apresentam

¹⁷¹ “Em roda, os olhos cerrados, expressão concentrada do rosto, o mais das vezes ombro a ombro ou braços com braços em ondulada movimentação, assim entoam os ganhões alentejanos os seus cantos”, escreve em 1973 (Lopes-Graça, 1973: 229).

¹⁷² “A interpretação do nosso canto popular, para melhor dizer, do folclore popular alentejano, obedece a princípios que é necessário rigorosamente obedecer, para ser folclore e para ser alentejano” (*ibidem*).

¹⁷³ “... dentro, porém, de certos limites: é-lhe proibido semitonar, e ir além de uma 5.^a” (Oliveira, 1960: 386-393).

¹⁷⁴ Lopes-Graça, 1973: 225-229

¹⁷⁵ Nazaré, 1979: 29

¹⁷⁶ *ibidem*

¹⁷⁷ Oliveira, 1960: 386-393

¹⁷⁸ Lopes-Graça, 1973: 225-229

¹⁷⁹ Nazaré, 1979: 30

¹⁸⁰ Lopes Graça, 1973: 225-229

as melhores disposições vocais são escolhidos para «solistas» do grupo¹⁸¹. Após o curto solo do Alto, as “Segundas” (os “Baixos”) dão início à terceira parte, “retomando a estrutura melódica cantada anteriormente pelo «ponto», juntando-se ao «alto»¹⁸², que continua a cantar no seu tom. A massa sonora que compõe o coro canta “à 3.ª inferior”¹⁸³ em relação ao Alto. Aqui, “a função específica do Alto é preencher as pausas com os ‘vaiais’, no fim das frases musicais” (Padre Marvão, 1985: 104-107).

“Trata-se, pois, de uma variedade do antigo gymel¹⁸⁴, ou canto a duas vozes”, de acordo com Lopes-Graça (1973) para quem o coro de vozes harmonizadas “lembra a arte medieva do Organum¹⁸⁵ e do Discantus¹⁸⁶” (1946); “uma polifonia rudimentar, geralmente a duas vozes, ao intervalo de terceiras”, para Padre Marvão (1966); um “canto antifónico¹⁸⁷” para Ernesto Veiga de Oliveira (1960: 386-393). Quando cantam homens e mulheres, serão três as vozes, “cantando as femininas a oitava superior da melodia. Das segundas vozes nasce às vezes uma quarta voz, o Baixo, em certas cadências” (Padre Marvão, 1966)¹⁸⁸.

Em 1979, quando Ranita Nazaré descreve o momento de entrada de cada uma das partes, impõe uma fórmula, que apresenta rigidamente: o alto “canta o primeiro verso da terceira quadra e as «segundas» reúnem-se-lhe no princípio do segundo verso” e em conjunto continuam a cantar uma quarta quadra, “mantendo sempre a mesma estrutura intervalar” (Nazaré, 1979: 30). Depreendemos que as primeiras duas quadras seriam, então, o solo do ponto. O que hoje observamos é que nem todos os grupos utilizam a mesma estrutura. O ponto tanto pode cantar uma quadra como apenas duas frases (um exemplo), o alto canta um verso ou mais mas pode apenas introduzir uma palavra, uma sílaba. O número de cantigas (que o ponto canta) pode variar, assim como o tamanho da moda em si. E nem sempre se tratam de quadras... Quanto à forma como se dá a entrada das vozes, pode ser feita de várias maneiras.

O que caracteriza definitivamente o Cante é o facto de ser melismático: “recorre bastante ao ornamento da palavra, o melisma. Em vez de a cada sílaba corresponder uma nota, como acontece na maior parte da música tradicional, na música popular baixo alentejana, uma sílaba corresponde a muitas notas de música.” (Padre António Cartageno, 1998¹⁸⁹). As “inflexões

¹⁸¹ Nazaré, 1979: 28

¹⁸² *Ibidem*: 30

¹⁸³ Oliveira, 1960: 386-393

¹⁸⁴ Técnica que consiste em dividir a parte de uma voz em duas.

¹⁸⁵ Polifonia executada na Europa ocidental medieval (Século IX - Século XIII).

¹⁸⁶ Técnica que inclui a voz de um tenor e uma segunda voz acima em contraponto.

¹⁸⁷ Voz contra voz.

¹⁸⁸ Para E. V. Oliveira, quatro. Num grupo misto “as Segundas vozes são dobradas à 8.ª, perfazendo quatro vozes distintas” (1960).

¹⁸⁹ Em entrevista ao Jornal “Diário do Alentejo” (1998).

vocais”, “um género de trémulo da voz sobre um determinado som”, “têm uma importância muito real na estética musical deste repertório” (Nazaré, 1979: 39). Cada execução é, portanto, diferente. “De terra para terra, e de grupo para grupo, a mesma melodia pode mostrar variantes”¹⁹⁰. “É uma música mais compassada, mais lenta” que outras existentes no país¹⁹¹. As canções têm “contornos melódicos bastante simples”¹⁹²: “com os dois primeiros compassos de cada moda, poderíamos reconstituir, integralmente, a Ladainha”¹⁹³. As frases “agrupam-se em períodos, compostos geralmente por oito, dez, doze ou dezasseis compassos”, cada de “dois, três ou quatro compassos”¹⁹⁴.

Que cantam estes grupos? Monarca Pinheiro (1999) manifesta o seu pesar pela ausência de estudos sobre a poesia do Cante, “que, em grande parte, lhe dá a alma”: “A poesia deste canto, embora aparentemente ingénua, é duma riqueza de imagens e ideias extensa e profunda” (Pinheiro, 1999: 77). Na poética do Cante (sobre amor, trabalho, natureza, religião, costumes, saudade, relações sociais, emigração...) encontra o autor “uma filosofia espontânea que mostra o cuidado posto no pensamento” (*ibidem*), uma “sabedoria imanente” (*ibidem*: 89). “As palavras são constituídas de um modo geral por quadras adaptadas aos trabalhos do campo, festas populares e litúrgicas, saudade e amor, à mãe, à terra natal, ao Alentejo” (Oliveira, 1960: 386-393), numa “profunda integração do fenómeno musical na vida quotidiana das populações rurais” (Lopes-Graça e Giacometti, 1981; Giacometti: 23-27). Num artigo dedicado às motivações do Cante (Marvão, 1987: 103-111), Padre Marvão identifica como temas predominantes “o amor” e “a saudade”¹⁹⁵, sendo também temas frequentes “o sofrimento” e “a morte” (servia “o trabalho, o descanso, a alegria, a tristeza, a vida e a morte”, “não foi feito para a contestação, para falar de coisas difíceis ou injustas”): “O cante alentejano, como não podia deixar de ser, é a expressão de toda a vida do alentejano”¹⁹⁶. “É um cante de grupo, comunitário. Nasce do povo e destina-se ao próprio povo, que o canta em todas as suas actividades”. Ou antes, “cantava”, diz o autor, particularmente pesaroso pelas mudanças que observa na sociedade rural. “A vida dos povos modificou-se totalmente”: outrora, o Cante, “toda a gente o sabia cantar, novos e velhos, homens e mulheres. Era um património comum a todos os alentejanos”. “Os trabalhos específicos de cada época do ano,

¹⁹⁰ Oliveira, 1960: 386-393

¹⁹¹ Padre António Cartageno, entrevista de 1998.

¹⁹² Nazaré, 1979: 35

¹⁹³ Padre Marvão, 1946: 314-323

¹⁹⁴ Nazaré, 1979: 35

¹⁹⁵ “Cantava-se a morte do jovem, da donzela, a oliveira que dá o azeite, o monte e a cabana do pastor, o jardim e as flores, a mãe e a carta do namorado. Tudo o que despertasse o amor e a saudade.”

¹⁹⁶ “O cante alentejano, como não podia deixar de ser, é a expressão de toda a vida do alentejano. A alegria, a tristeza, a dor, a saudade, o amor, a religiosidade perpassam através dos seus cantares tradicionais e dão-nos o retrato fiel e seguro da alma do povo alentejano” (*ibidem*).

as festas populares, as distrações tinham a sua expressão poético-musical através dos seus cantares”. À data que profere a sua comunicação, já os alentejanos não calçam ou vestem o mesmo. Lêem, ouvem música “de toda a parte do mundo”. Trocaram a taberna pelo café, “a onça pelo cigarro já feito”. Falam correctamente. E o mundo rural está mecanizado¹⁹⁷; “a cadência da moda” já não acompanha a lavoura (*ibidem*).

De facto, os autores parecem coincidir quando sublinham a importância do trabalho rural no Cante. Conforme nos indicam, este foi quase exclusivo dos trabalhadores agrícolas até meados do século XX. Daí resultam discursos num registo poético sobre o canto “companheiro de trabalho”, desenvolvido “nessas comunidades de homens, ombro a ombro unidos, como filhos do mesmo labor”¹⁹⁸ e nascido “da necessidade dos trabalhadores inventarem um bálsamo para as suas dores tantas”¹⁹⁹. Dada a origem dos cantadores e o ajustamento do canto ao seu labor²⁰⁰, é avançada a hipótese, por Colaço Guerreiro, de um Cante nascido “em função do trabalho” (2004g)²⁰¹. Segundo este, as primeiras modas “tinham todas a marcação e o ritmo do compasso do andar e eram susceptíveis de uma interpretação simultânea com o labor” (2005b). Desconhecemos quais seriam as primeiras modas ou como se executariam no passado. Depreende-se igualmente nas suas palavras que o trabalho rural tem responsabilidades na forma como o Cante se desenvolveu enquanto “atitude colectiva” e sem instrumentos musicais a acompanhá-lo mas não aduz dados que fundamentem essa relação especial. O que os testemunhos evidenciam, no entanto, é um canto que acompanha no trabalho; um canto *no* trabalho e não *de* trabalho. No trabalho, é um canto de companhia e camaradagem que, por ter também lugar importante em numerosas situações fora dele, não pode ser atestado como fruto dos modos de organização do trabalho que durante muito sustentaram as suas gentes. Diríamos, antes, que o Cante, à data, era um canto transversal à vida de uma classe social em particular.

Os trabalhadores rurais cantavam, quotidianamente e nas mais diversas situações, as suas modas. Quem eram os autores? Rodney Gallop, que calcorreou Portugal no início dos anos 30

¹⁹⁷ “Vestem e calçam de maneira diferente. Lêem jornais e revistas. Compram e ouvem telefonias. Vêem televisão. As mulheres frequentam os cafés e fumam. Ouvem-se músicas de toda a parte do mundo. Já não há arados e charruas para fazer as sementeiras, nem trilhos para as debulhas. Está tudo mecanizado. A pata do cavalo foi substituída pela ceifeira debulhadora. A taberna pela sociedade e pelo café. A onça pelo cigarro já feito. A linguagem por um vocabulário mais correcto” (*ibidem*).

¹⁹⁸ Giacometti, citado em 2008

¹⁹⁹ Colaço Guerreiro em entrevista à Associação Moda, 2004.

²⁰⁰ Giacometti e Lopes-Graça (1981) relacionam a polifonia ao trabalho rural: “o que mais surpreende nesta polifonia é o seu ajustamento às ocasiões do trabalho (sacha, sementeira, ceifa, varejo da azeitona, arrancada, macadela e espadelada do linho, etc.) a testemunhar a sua solidariedade com as tarefas vitais do homem do campo” (Giacometti: 23-27).

²⁰¹ Uma ideia, segundo Bohlman (1988), bastante recorrente e erradamente generalizada: a de que as pessoas ao trabalhar em conjunto, espontaneamente criam músicas como forma de aligeirar o trabalho.

(nomeadamente a “pequena região de entre Beja e a raia, que compreende Serpa, Moura e alguns sítios mais humildes” onde ouviu o Cante²⁰²), conheceu quem fizesse quadras para serem cantadas. Mas “nunca, porém, encontrei um só camponês que pretendesse, sequer, haver inventado uma melodia” (Gallop, 1960: 12), afirma. Quem cria? Não é fácil saber, diz Machado Guerreiro (1986), ainda que tal tenha sido inquirido por alguns autores, indicio de que já na altura muitas modas haviam sido despojadas do nome do seu autor e assimiladas como “de origem popular”. O Padre Marvão (1966), contudo, encontra e conhece novos autores, ainda que não produzam peças totalmente comparáveis com as antigas modas do cancionero de quem se desconhece a autoria. Estes novos autores “souberam inspirar-se no lindo canto alentejano, criar novos modelos”. Mas, ao invés das antigas modas, as novas criações não espelham, segundo ele, “a alma do nosso canto popular”. São, antes, “folclore do nosso tempo” que, “embora de bases absolutamente tradicionais quanto à forma”, são menos “nostálgicas”, menos espontâneas e “mais rápidas na execução”. São outras modas. Mas são “autênticas”, “porque foi o povo quem as criou e é ele quem as canta”. Ernesto Veiga de Oliveira (1960: 386-393) explica que o Padre Marvão “distingue «modas» e «canções alentejanas»”. As primeiras com “nítidas influências gregorianas”, as segundas, mais recentes, “inseridas nos moldes do folclore musical alentejano, mas afastadas dos seus cânones”. As modas alentejanas principiam “no acorde sub-dominante” (Marvão, 1946: 314-323) e todas são “em tons maiores”, algumas com “pausa para respirar, no meio da palavra” e com “o acorde de trítone” (*ibidem*, 1985: 104-107). Quanto à polifonia, sem instrumentos, situa-a no “Milénio Vocal”, tendo surgido “no período do Renascimento, no século XVI”. Em algumas modas sobressaem “dois sistemas musicais inteiramente distintos: o sistema modal e o sistema tonal. O sistema modal, em uso durante toda a Idade Média, o sistema tonal, já fruto do Renascimento, no século XVI” (*ibidem*, 1946: 314-323). “Por volta de 1935 «não havia ainda aparecido», segundo o autor, «a primeira “canção” alentejana». O movimento parte sobretudo da margem esquerda do Guadiana e a Amareleja parece ser um dos grandes focos de difusão desse género novo” (Oliveira, 1960 sobre Marvão). Marvão também divide o Cante “em três tipos de música: as modas lentas, as modas coreográficas e os cantes religiosos” (Marvão, 1985): umas “para serem cantadas por grupos, geralmente nas ruas, em passo cadenciado” – também lhes chama de “Corais majestosos” – as segundas para serem “cantadas nos bailes, para danças de roda e outras formas” e “em algumas partes associadas à viola, ao pandeiro e a certos outros dos escassos instrumentos que ocorrem na Província” e as

²⁰² Rodney Gallop, 1960: 30

terceiras cantadas na Igreja, ruas, procissões, Janeiras e Reis (refere Ernesto de Oliveira em 1960 remetendo-se ao trabalho de Marvão).

Na sua audição, Lopes-Graça (1946) reconhece “duas sedimentações” na canção alentejana. Uma “moderna” e “recente” (“talvez não ultrapassando o século XVIII”) “compreende canções de estrutura tonal maior-menor, ritmicamente simétricas, morfologicamente rudimentares”, talvez até desinteressantes mas, felizmente – para o autor – “preservadas, nos melhores casos, de contaminações impuras (revisteiras, filarmónicas, operísticas e outras), que banalizam irremediavelmente tantas e tantas das canções portuguesas”. Outra “de uma antiguidade que não é fácil determinar” (eventualmente medieval), “na sua generalidade modais, libertas dos estereotipados apoios cadenciais da harmonia funcional e consequente simetria rítmica”, de linha melódica flexível e “largamente elaborada e dotada de acentos”, com uma “ornamentação variada (apojecturas, ornatos, grupetos, portamentos)” de “carácter nitidamente improvisado”. A “luxuriança e perfeita vocalização são uma das galas dos cantores solistas, que competem entre si e se categorizam segundo este virtuosismo sui generis e altamente apreciado”. Esta forma de cantar, na qual ornamentação e improvisação é essencial, é “um verdadeiro quebra-cabeças para quem tiver a veleidade de as anotar exactamente” (Lopes-Graça, 1946: 141-145).

Marvão evidenciava a influência da rádio, teatro e cinema nas mudanças observadas; Lopes-Graça (1946; 1996) a “tendência para um certo estereotipismo morfológico e expressivo” provocada “pela actual e malfadada balda da organização dos cantadores regionais em «ranchos folclóricos»²⁰³”. Como vemos, questões como as que referimos - acerca da “legitimidade” de determinados repertórios, a introdução de instrumentos (Brasil, 1937 e Machado Guerreiro, 1986), a qualidade dos grupos corais e banalização do Cante (Lopes-Graça, 1996 e Giacometti, 2008), a continuidade da prática (Dias Nunes, 1902) e originalidade (Padre Marvão, 1966) – e que animam o debate e o discurso normativo dos nossos dias são, pois, há muito discutidas. Mas sobre nenhuma delas se produziu tanto material e gerou tanta celeuma como a que concerne às origens do Cante, questão que nos remete igualmente para outra dimensão: a própria definição de Cante, dos seus traços modelares e, ainda mais frequentemente, dos seus limites.

²⁰³ “... e pelo não menos nefando morbo das competições mais ou menos turísticas entre eles...”, continua.

Várias explicações são apresentadas e argumentos esgrimidos quanto às origens do Cante²⁰⁴. Mas não obstante o relevo que foi dado à questão entre os académicos, compreendemos, como Marc Bloch (1949), que este encantamento de explicar “o mais próximo pelo mais distante” é acessório. Não que seja uma discussão empobrecedora mas é, de facto, redutora ao pretender avistar uma ancestralidade linear. Deixámo-lo claro: qualquer forma cultural é uma estrutura “histórica” (Simmel, 1968 [1882]) e existe num contexto temporal determinado. Se por um lado a forma enquanto prática viva é sempre precedida por várias outras formas, às quais ela sucede e das quais recebe elementos e influências, por outro, ela não existe isoladamente e mantém um conjunto de trocas com as formas suas contemporâneas (distinção e repulsa, empréstimo, contaminação...). É, portanto, indispensável renunciar ao “ídolo das origens” (*ibidem*).

A sonoridade do Cante evoca (“faz lembrar”), na sua polifonia, na estrutura das suas partes, formas de cantar díspares (como o canto gregoriano, o canto eslavo, a ópera italiana, melodias árabes...) frequentemente apresentadas numa mesma teoria. Segundo Lopes-Graça (1973) “o canto alentejano denuncia a sua descendência do canto gregoriano”. A Escola de Música da Sé de Évora e o Convento de S. Paulo (Serra de Ossa) são apontados como inspiradores da forma de cantar. Da mesma opinião é Marvão, para quem “a hipótese mais fundamentada é a que filia o canto popular nas formas do canto da igreja” (Marvão, 1946: 314-323). Mas concebe outras influências²⁰⁵. Reconhece em 1956 “uma certa influência dessa corrente” (Marvão, 1956a)²⁰⁶ arabista, cujo principal defensor é Adalberto Alves²⁰⁷: “sob um manto polifónico,

²⁰⁴ Alguns autores resumem com eficácia as várias teorias, argumentos e contra-argumentos. “Discutem os estudiosos as origens; ascendência mourisca, alvitra um; mas os mouros não cantavam polifonia, responde outro. Influência da Escola Musical do Claustro de Évora, é uma proposta, a que alguém responde que não, porque essa influência deveria fazer-se sentir muito mais na região de Évora do que no Baixo Alentejo. Que terão vindo de Entre-Douro-e-Minho para o Sul, nos tempos da reconquista – mas se assim foi, porque não se fixaram também mais ao norte e mais no sul do Baixo Alentejo? – pode ser a objecção de quem não aceita a tese. Propõe-se-lhe também para origem o canto gregoriano ou, como queria M. Sampaio Ribeiro, degenerescência ou restos do Fá-Bordão. Tudo hipóteses ainda não devidamente comprovadas. E poderão comprovar-se um dia?” (Guerreiro, 1986: 524). “Estudiosos da matéria apontam a génese do cante para a prática coralista gregoriana, encontrando razões, pontos de convergência e similitudes que para eles são irrefutáveis. Outros, igualmente empenhados no estudo desta matéria, avançam como resposta a herança histórico-cultural legada pela presença árabe no nosso país e a sua abalada mais tardia do sul do país. Buscando e encontrando semelhanças, na forma de expressão vocal nossa e no cante mourisco.... Mas, outros há ainda que respondendo à mesma questão, negam ambas as explicações anteriores e apontam como fundamento da origem do cante alentejano a fixação pelas nossas gentes e a sua interpretação sistemática, de uma forma de polifonia onde se concentram e se exteriorizam os valores mais profundos da alma deste povo” (Colaço Ribeiro em Mendes, 2008).

²⁰⁵ “Não vamos ainda até dizer que o fundo inicial do nosso lindo folclore musical tenha sido de origem puramente religiosa”. Mas depois de desmontar outras hipóteses, afirma: “Resta-nos a última hipótese, a que vai buscar às formas do canto da igreja os tipos esquemáticos das nossas modas” (*ibidem*).

²⁰⁶ “Não há dúvida absolutamente nenhuma que existe, no modo nasalado de cantar as modas alentejanas, influência de música berbere – uma aproximação dos quartos de tom como nos milismos

esconde-se a nostalgia dolente do cante herdados dos beduínos e da sulamiyya dos sufis” (Alves, 1999: 55). São estas as duas principais teorias. Rebelo Bonito (1956) as desconstrói e aventura uma nova²⁰⁸, a fixação ao sul de cantos do norte do país: “os corais alentejanos, a duas vozes simples ou com redobramento duma delas, terão sido levados de Entre-Douro-e-Minho para o Sul pela gente da reconquista do Algarve” (Bonito, 1956: 79). O Padre António Cartageno, na entrevista de 1998 (não a propósito das origens do canto em si mas a propósito da originalidade na forma de cantar) afirma: na Córsega, na Sardenha e “até na própria Itália continental, ouvi uma vez um canto cuja estrutura e forma de execução não andavam muito longe daquela que temos no Alentejo”. Outras teses, cujos autores desconhecemos, são indicadas por Marvão (1946: 314-323) - “vestígios do cante eslavo”²⁰⁹ e “vestígios de ópera italiana do século XVIII” – que as crê pouco verosímeis. Jaime Brasil (1937) é, de certa forma, conciliador. Admite que o Cante “conserva aspectos da melopeia árabe, trazida à Península pelas invasões sarracenas e fixada no solo pela longa ocupação dos moiros”, intui “nas suas frases, de vaga e arrastada modulação, muito das canções eslavas das estepes” e observa que o Cante “toma aspectos litúrgicos de cantochão”²¹⁰. No entanto, Brasil (1937) julga determinante a acção do tempo e dos seus executores, que foram burilando as modas: “na sua formação recente e renovação constante influem os pastores...”. O Cante “é antes um canto que brota da própria terra...”, um canto que, independentemente da sua origem, é tomado pelas suas gentes. Um processo de criação que, para Colaço Guerreiro (2005b), não só é autónomo como autóctone: o Cante “teve como berço o campo e como colo o trabalho”. Mais recentemente, o canto sefardita. Alexandre B. Weffort (2012) pretende “explorar a correlação do canto colectivo do Baixo Alentejo com práticas cerimoniais judaicas” (Weffort, 2012: 107)²¹¹, quer na música em si, quer na sua “dimensão performativa”, “onde a correlação entre características do Cante e do cerimonial litúrgico (no caso, judaico) se revelam consistentes

que se observam em ambos cantares. Mas essa influência não afecta, de modo nenhum, a substância da melodia na canção alentejana” (*ibidem*).

²⁰⁷ “Será possível aceitar que a música árabe se tenha praticado no nosso território durante cerca de um milénio mas dela não subsistam vestígios na arte do nosso povo?” (Alves, 1989:11).

²⁰⁸ “Em nossa opinião – e aqui se nos oferece uma terceira tese – os corais alentejanos, a duas vozes simples ou com redobramento duma delas, terão sido levados de Entre-Douro-e-Minho para o Sul pela gente da reconquista do Algarve e ali se fixaram como privilégio que os homens guardaram para si após a ocupação” (*ibidem*: 79). Em alternativa a uma primeira tese – a ascendência mourisca - e uma segunda - a Escola Musical do Claustro de Évora.

²⁰⁹ “... fundamentando a sua hipótese numa pretensa existência de famílias russas, nas colónias de famílias que chegaram ao litoral da costa do sul da terra portuguesa” (*ibidem*).

²¹⁰ “No entanto, o alentejano nada tem de místico, nem frequenta os locais onde poderia receber a influência dos cânticos religiosos anteriores ao gregoriano” (*ibidem*).

²¹¹ “Está ainda por conhecer a influência das vivências cripto-judaicas na conformação de determinadas práticas tradicionais populares” (*ibidem*: 109).

também a nível histórico e antropológico” (*ibidem*). Rui Cordeiro Jesué²¹² encontra semelhanças na “forma responsiva”, “pois tanto na oração judaica como no cantar tradicional alentejano há um «líder» e um coro que responde”. Um e outro comparam espécimes do canto judaico e alentejano²¹³ onde se “constata a existência de características vocálicas semelhantes” (Weffort, 2012: 109). Entrar na discussão acerca das origens do Cante, resumimo-lo nas palavras do Padre Marvão (1956a), é entrar no “campo de ninguém”²¹⁴.

2.1 O Cante a 6 tempos

“Manteve-se quase intacta nos campos do Sul, essa forma polifónica pura que é Cante. E se a sua origem se perde na noite dos tempos com tantas similitudes na Córsega e no Magrebe, o Cante atravessa diacronicamente a História e depois de estar vedado temporariamente às mulheres, salvo raras excepções, quando se mudou da ceifa para a taberna - com a mecanização agrícola, no consulado salazarista - posteriormente a mulher recuperou o seu direito próprio de cantar em público com o surgimento dos grupos corais femininos”. Assim resume Eduardo Raposo (2006: 1009) a viagem do Cante. O que o autor relata é um caminho rumo à autonomia da prática, após as décadas de lógica heteronómica em que o Cante foi fortemente influenciado pelas instituições nacionais, nomeadamente pelo Estado Novo (1933-1974). No processo de democratização, tal como no tempo que precede a folclorização (antes num contexto informal), cantadores e grupos apropriam-se do seu sistema de práticas, conferindo-lhe uma nova dinâmica. Primeiro, utilizando-o como instrumento de combate, depois colocando-o ao serviço das suas terras e finalmente, reassumindo a participação plena das mulheres no Cante. Proliferam os grupos corais organizados. O processo de definição, redefinição, negociação e renegociação do jogo implícito no Cante é, portanto, um processo em que o tempo joga um papel determinante: ele não está destituído de contexto histórico. Da documentação existente, da nossa pesquisa no terreno e do acima exposto, resulta um Cante a 6 tempos²¹⁵:

Tempo 0: Antes da documentação (antes de meados do século XIX)

²¹² Rua da Judiaria (em <http://ruadajudiaria.com>).

²¹³ Welfort compara gravações de grupos corais nos anos 60 com “cantos cerimoniais sefarditas (tanto de registos etnográficos realizados em finais da década de 1950 em Marrocos como de registos discográficos actuais).” Jesué apresenta no blog, a 19/10/2007, a moda “Meu Alentejo Querido”, pelo Grupo Coral e Etnográfico “Os Ceifeiros de Pias” (editado em 2001 no CD Vozes do Sul) e compara-o com “Kedushah” (gravado na Sinagoga Portuguesa e Espanhola de Londres, nos finais dos anos 50 e editada em 1960 pela Folkways Records, de Nova Iorque).

²¹⁴ “Qual terá sido então a base, a origem do nosso lindo folclore musical? Não é sem dificuldades que entramos neste campo, por ventura o campo de ninguém” (*ibidem*).

²¹⁵ Tempos explanados em artigo anterior (2004), excepção feita para um “tempo 6” que se adivinha mas que pelo seu estado embrionário, requererá a passagem do tempo para a sua compreensão.

Anos? Décadas? Séculos? A partir de que momento estamos na presença da forma cultural Cante e não de uma outra forma que o precede? Desconhecemos. Não será sequer profícuo aventurar uma data. Podemos, no entanto, reter como hipótese que essas maneiras de cantar seriam veiculadas, como as fontes documentais o indicam num momento posterior, por uma classe social em concreto – os trabalhadores rurais – e a ela confinadas. Essa classe social, vivendo num relativo isolamento em zonas rurais afastadas dos centros urbanos e sem comunicações (maus caminhos e, obviamente, ausência de rádio ou televisão) provavelmente inventou, recriou e certamente praticou o que viria a ser conhecido como “Cante” de modo autónomo e para uso interno dessa população.

Tempo 1: Primeiros documentos e cante informal (finais do século XIX-1926/1933)

A prática do cante é informal e quotidiana. Sem grupos organizados, pelo menos que perdurem, o canto colectivo é praticado em todas as esferas de sociabilidade e transmitido de geração em geração.

Tempo 2: Folclorização, política cultural do Estado Novo (1933-1974)

O cante continua a ser quotidiano. Permanece o canto de, para e no trabalho, na taberna, no lar, nas festas. Surgem os primeiros grupos corais, o Cante é formalizado e instrumentalizado pelos dispositivos institucionais da ditadura. Proliferam os concursos, numa lógica heteronómica.

Tempo 3: Democratização: 25 de Abril, Cante como instrumento de combate (1974-anos 80)

Abertura gradual a um espaço de autonomia que permite uma reapropriação dos praticantes do Cante. Tempo de libertação e reivindicação política no qual se observa um surto de composição (com maior e menor grau de originalidade) e o número de grupos cresce consideravelmente.

Tempo 4: Emergência do localismo (anos 80 e 90)

Num primeiro momento, o número de grupos cresce, numa lógica de defesa de uma tradição micro-localizada, de afirmação local (cada terra quer ter seu grupo) onde é de notar uma certa dependência autárquica (ligação com as (novas) forças autárquicas). É importante “colocar a terra no mapa” e cantar as suas belezas. Surgem os primeiros grupos mistos e femininos. Há uma maior consciência da ruptura dos sistemas tradicionais de transmissão cultural entre gerações, o que leva ao debate generalizado acerca da continuidade da prática: mais do que simples prática “evidente” o Cante torna-se objecto de discursos locais.

Tempo 5: Afirmação do cante feminino (viragem do século XX/XXI)

Momento de libertação social, de reivindicação da igualdade entre sexos no direito ao Cante. As mulheres conquistam o acesso total à prática pública e proliferam os grupos exclusivamente femininos e mistos. O Cante ganha novos repertórios (modas outrora

confinadas ao canto informal) e as cantadeiras envolvem-se no resgate de outras tradições alentejanas, influenciando nesse aspecto os cantadores.

Tempo 6: Cante Alentejano Património Imaterial da Humanidade (2014)

A internacionalização e o reconhecimento do Cante enquanto “Património Cultural Imaterial da Humanidade” atribuído pela UNESCO (uma “certidão de competência cultural” que segundo os portadores é demonstrativo do valor do Cante) promoveram a formação de novos grupos, trazendo novos intérpretes para as suas fileiras, sobretudo jovens, outrora arredados da prática e hoje organizados em “grupos corais juvenis”²¹⁶.

2.2 A forma cultural “Cante” e a dinâmica conservação / inovação

No que respeita a qualquer forma cultural de tradição²¹⁷ oral tanto a perenidade da forma cultural como a sua própria definição jogam-se na dialéctica entre conservação e inovação. Com efeito, a persistência de certas características é indispensável para que a forma cultural possa considerar-se como existindo num tempo relativamente longo, de modo relativamente idêntico a ela própria (Santos e Cabeça, 2010). No caso contrário, uma forma cultural extingue-se e dá lugar à emergência de outra ou outras formas. Sem dúvida, a dinâmica de conservação, que é uma regulação da mudança, opõe-se a outra força, que é a da inovação. Esta comporta sempre um potencial ambivalente: não há prática que possa manter-se através de situações e tempos cambiantes se não houver alguma adaptação a novos contextos e modalidades. Deste ponto de vista, portanto, a inovação é garantia da persistência das formas culturais. O outro aspecto da inovação é o potencial destrutivo que comporta: certas modalidades de inovação, certas direcções de mudança, podem alterar a tal ponto a forma cultural que ela se torna irreconhecível, podendo dar lugar a novas formas, ou simplesmente extinguir-se.

A nossa hipótese consiste em pensar que o essencial do processo que opõe conservação e inovação deve ser analisado em termos de mecanismos de regulação. Estes são, por definição, mecanismos que associam funções positivas (fixando normas, formais ou informais, explícitas ou tácitas, sobre o que deve ser) e limites negativos, que incidem sobre o que não deve ser: o que não pertence, não corresponde, ou se afasta do conceito da forma cultural.

Um eixo de análise complementar ao da tensão entre conservação e inovação, é o da relação entre culturas dominantes e culturas dominadas no campo das práticas do Cante. A questão tem, de resto, a propósito de outras realidades, recebido uma atenção sustentada desde os

²¹⁶ Será no entanto precoce avaliar o impacto desta denominação e dos seus novos executores.

²¹⁷ “Tradição oral” assume aqui o significado restrito de “transmissão principalmente oral”, o que permite não ignorar o papel que o escrito pode desempenhar nas tradições orais (escritos privados, manuscritos, apontamentos, cadernos íntimos, diários, etc.).

estudos clássicos às últimas décadas (Williams, 1963; Hoggart, 1970; Grignon e Passeron, 1989; Claval, 2003). Com efeito, no caso que estudamos, no Alentejo, como na maior parte das situações em que as culturas populares são confrontadas com a dinâmica que conjuga conservação e inovação, o processo não se desenvolve em plena liberdade ou isolado do contexto cultural envolvente (regional, nacional). Neste contexto, a dissimetria de poder cultural influi fortemente sobre os mecanismos tanto de conservação como de inovação e na sua regulação (Vasconcelos, 2001). O que é “novo”, como o que “deve” ser conservado, são sempre tributários da interação entre a pressão da cultura dominante e a lógica interna (formal e social) da cultura popular. É pois necessário ter em conta ambos os eixos de análise ao descrever as dinâmicas destas formas culturais populares.

Ao estudar, nesta perspectiva, o “Cante alentejano”, é indispensável escolher desde logo um pequeno conjunto de elementos precisos das práticas, cuja evolução no tempo pode ser examinada de modo a explorar a dinâmica que aqui nos interessa, evitando diluir a análise ao adoptar uma visão que pretenda abarcar todos os aspectos da cultura estudada.

Partindo dum dos caracteres mais óbvios no estado presente das práticas, interrogar-nos-emos quanto à forma “grupo coral” na qual elas têm vindo a concentrar-se no último meio século pelo menos e se tornou o padrão “tradicional”. Por seu turno, o “grupo coral” é um tipo de organização que se definia de início como uma prática exclusivamente masculina. De que modo essa norma foi pouco a pouco posta em causa por outra inovação, o surgimento de grupos femininos e, mais tarde, de grupos mistos é o que tentaremos descrever nesta primeira secção.

Em momentos ulteriores interessará igualmente interrogar a formação dos repertórios, entre “modas antigas”, que são indexadas à “tradição”, e as modas “novas”, que vão sendo criadas ao fio do tempo. Entendemos ainda examinar, em secções distintas, as maneiras de cantar que abrangem não só características intrínsecas à interpretação musical, mas também à organização social dos cantadores no seio dos grupos. Em cada um destes domínios, está em jogo uma definição (ou a disputa entre definições concorrentes) daquilo que é “tradicional” e portanto importa conservar, assim como daquilo que é inovação “aceitável” e até valorizada, oposta a inovações consideradas como negativas, por porem em causa a identidade da forma cultural. E em cada nó da rede de decisões joga-se a tensão entre a cultura dominante e as culturas locais.

3 O Grupo Coral

O Cante Alentejano ganhou notoriedade não só na região mas também às escalas nacional e internacional. A representação canónica é a de um grupo de homens vestidos com trajes

camponeses que evocam diversas actividades não só rurais, como agrícolas: ceifeiros, pastores, almocreves, etc. As actividades agrícolas que servem de referência para a composição dos trajes apresentam-se na forma que teriam há três quartos de século, antes da mecanização intensiva e da migração para zonas urbanas e alguma emigração que afectaram profundamente as colectividades rurais alentejanas (como aliás aconteceu no conjunto da Europa rural, apesar dos desfasamentos no tempo).

O “Grupo Coral”, que é a forma de organização da prática actual do Cante com maior visibilidade, incarna a tradição, tem uma história e as suas primeiras aparições documentadas têm menos de um século. Conservar a “tradição” é, pois, neste caso como certamente noutros, conservar a inovação que foi adoptada e legitimada num tempo determinado. Processo recente (e em parte induzida por forças externas), que pressupõe um certo grau de esquecimento da sua história real, da história precedente. A forma “grupo coral alentejano”, cuja estrutura de base tem sido frequentemente descrita (Marvão, 1946, 1956 e 1966; Oliveira, 1960, Nazaré, 1979), assenta numa divisão em três “partes” da interpretação das “modas”: “ponto”, “alto”, “baixos” (ou “segundas”, ou coro). Os grupos corais apresentam-se alinhados em duas ou mais filas paralelas frente ao público, sem chefe de coro frente ao grupo e concebem as suas intervenções como actuações em espectáculos de diversos tipos. Organizados à volta de um “chefe”, de um “director” ou de um “mestre”, consoante os casos²¹⁸, os grupos têm estatutos jurídicos diversos, desde o de associação formal e autónoma até ao de simples secção ou grupo de associações preexistentes e não especializadas no Cante ou à ausência total de estrutura que o sustente. No seu repertório cada grupo inclui dezenas de modas, mas apenas ensaia um pequeno número (quatro ou cinco, até seis) para cada manifestação. Como veremos mais adiante, a interpretação das “modas” foi rigorosamente moldada pelos constrangimentos do canto organizado, e evoluiu para um formato estandardizado. Cada interpretação duma moda inclui, na maior parte dos casos, duas secções repetidas: uma primeira estrofe livre (“cantiga”), as duas estrofes que compõem a moda propriamente dita, outra “cantiga” e por fim, a repetição da moda.

Os grupos corais alentejanos criaram entre si uma densa rede de intercâmbios, através dos convites (tendencialmente recíprocos) para “encontros de grupos” organizados por uns e outros. O funcionamento dessa rede, ao proporcionar intensos contactos entre grupos, tem efeitos sobre as maneiras de cantar e os repertórios cuja dupla lógica adiante evocaremos em pormenor, ao contribuir para uma certa uniformização das maneiras de cantar e das normas que as regem, por um lado e por outro, num movimento inverso, suscitar a vontade de se

²¹⁸ Havendo por vezes um elemento que assume todas estas responsabilidades (de dirigir, de ensaiar, apresentar, representar...)

distinguir dos outros adquirindo (muitas vezes criando ou adaptando) modas que os outros não cantam, ou desconhecem até.

3.1 As práticas anteriores à instituição do “grupo coral”

Na já referida ausência de documentação suficiente sobre a questão, podemos inferir, de acordo com as memórias dos mais antigos, que nos reportam à viragem do século XIX (os pais e avós dos actuais octogenários) que a prática do cante decorria informalmente no seio das comunidades alentejanas dos finais do século XIX e princípios do século XX. Por esta altura, como já demos conta, autores como Manuel Dias Nunes (1899-1902), Elvira Monteiro (1901-1902) ou José Leite de Vasconcellos (1887-1889), transmitiam aos seus leitores as modas e cantigas cantadas pelo Alentejo afora; estribilhos, novas composições e cantigas tradicionais que soavam nos mais variados momentos da vida dos alentejanos. Na Páscoa, no Natal, nos bailaricos, no lar e na taberna, nas deslocações para o trabalho, os alentejanos cantam, compõem e perpetuam as tradições locais. Assim é relatado nas revistas “A Tradição” (1888-1902, com reedição em 1982), “Revista Lusitana”²¹⁹ (1887-1943) e “A Águia” (1910-1932).

A viragem do século e as primeiras décadas do século XX não são férteis em novidades. O movimento de recolha das tradições e cantigas locais por uma geração de eruditos contribuiu para a sua divulgação. P.F. Thomaz publica o seu cancioneiro em 1918 e nos anos 30 João Vicente de Oliveira Charrua (1939) e Ernesto de Carvalho (2006) descrevem os alentejanos, seus usos e costumes. Todavia, a única referência a grupos organizados de homens e mulheres é feita no princípio do século XX por Brito Camacho (1934), que relata como, desde os tempos de meninice do autor, os janeireiros se organizam em ranchos que obedecem a um critério temporal – as Janeiras – e a um propósito comum – a esmola. Trata-se portanto de grupos mono-funcionais, organizados em função de objectivos sazonais e que não perduram nem durante o ano nem de ano para ano.

Deste período não constam portanto, ao que é possível saber, inovações dignas de menção e podemos avançar a hipótese que, no período a que se referem estes autores, a prática quotidiana do canto assente nas redes de sociabilidade das aldeias²²⁰, mantinha e reproduzia esta expressão cultural e a sua transmissão. A prática informal, adaptada às circunstâncias

²¹⁹ Disponível na Biblioteca Digital Camões em http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/cat_view/55-etnologiaetnografiatradicoes.html

²²⁰ De notar que também que entre aldeias, o cante surgia como elemento de interacção, ainda que num campo de oposição. Os bons cantadores de uma aldeia deslocavam-se a outras para “se baterem” em cantigas com outros cantadores de renome (“este homem [o Beirinha de Almadafe] tinha tão grande fama de bem cantar e também de versejar, que algumas vezes chegaram a ir à minha aldeia outros cantadores de nome para se baterem com ele em grandes despiques”; Jacinto João Moreira, 1942: 55 – episódio de meados do século XIX).

mais diversas, constituía também o terreno no qual se efectivava a produção e a recriação das formas culturais. Esta situação correspondia a um certo ideal, que viria a ser formulado muito mais tarde pela UNESCO, para a qual a melhor via para a manutenção da continuidade de uma prática se realiza “garantindo que os portadores desse património continuam a desenvolver os seus conhecimentos e aptidões e a transmiti-los às novas gerações”²²¹.

Não se deve porém ignorar que uma característica essencial do canto alentejano cantado em conjunto, em grupos informais, é a de ser fruto das contingências mais do que de uma organização deliberada. Em grupo cantavam os “ranchos” de trabalhadores²²², os homens que se juntam na taberna²²³, a família no lar, os participantes do baile e das festas locais e religiosas... E não se pode igualmente afirmar que não houvesse grupos mais ou menos estáveis quer em termos de duração quer em número de elementos, ainda que não conheçamos documentação que o ateste. O que aqui interessa frisar é que a apresentação formal dos cantadores em grupos organizados e estáveis é uma estrutura de criação mais tardia.

É pouco provável que a transmissão da prática do canto observada nos finais do século XIX e nos inícios do século XX fosse acompanhada por um discurso formal de conservação da prática ou fosse deliberadamente e conscientemente entendida pelos praticantes como acção de salvaguarda de um património. Os portadores da prática do Cante cantam porque a cultura transmitida em todas as esferas de sociabilidade inclui o canto colectivo. Criam como outros antes criaram, quer o façam consciente e deliberadamente, quer o façam alterando sem ter consciência ou intenção de o fazer. Nas práticas quotidianas do canto, substitui-se por vezes o discurso directo pela cantiga, repetem-se práticas, reactivam-se memórias de usos e costumes, etc. Até ao momento em que se desencadeia o movimento de instituição dos “grupos corais”, conservação e inovação convivem informalmente, ou não fosse a inovação necessária e costumeira para a conservação da “genuinidade” da prática (qualidade problemática, uma vez que à inovação enquanto criação “conforme” à estrutura do Cante se opõe a inovação que é tida como “adúltera”). Para explicar a ausência de discurso formal sobre a necessidade da sua conservação podemos avançar a hipótese que, não havendo, por parte das colectividades de praticantes a percepção de qualquer ameaça à continuidade da prática, um discurso dessa natureza não seria pertinente.

²²¹ Guidelines for the Establishment of National “Living Human Treasures” Systems, 2002, artº 1, ponto 3

²²² Não confundir o uso local de “rancho de trabalhadores” (o grupo de trabalho, para uma determinada tarefa, ceifa, monda, colheita da azeitona, etc.), com o “rancho folclórico”, estrutura organizada, em geral induzida do exterior, tendencialmente permanente,

²²³ Locais de encontro e convívio masculino que continuam a ter um papel importante em certas aldeias e vilas.

3.2 O “grupo coral”, forma de organização performativa relativamente recente

Um trabalho recente (Neves, Lima e Castelo-Branco, 2003) afirma que o primeiro grupo organizado (e estruturalmente diferente, portanto, dos prévios grupos organizados mas sazonais) do qual há referência teria nascido no Verão de 1907 em Serpa. Tratava-se do Orfeão Popular de Serpa. É o Grupo Coral do Sindicato dos Mineiros de Aljustrel (1926), contudo, o grupo reconhecido como primeiro uma vez que, por se manter no activo, se poder atestar enquanto grupo formado desde a data que indica como fundação.

De facto, os grupos corais mais antigos ainda hoje no activo datam dos anos 20 do século XX. Aos Mineiros seguem-se o Grupo Coral Guadiana de Mértola (1927), o Grupo Coral e Etnográfico da Casa do Povo de Serpa (1928), o Rancho Coral e Etnográfico de Vila Nova de S. Bento (1929). Nos anos 30 surgem o Grupo Coral "Os Ceifeiros de Cuba" (1933), o Grupo Coral "Vindimadores" da Vidigueira (1934), o Grupo Coral e Etnográfico "Alma Alentejana" de Peroguarda (1936) e possivelmente o Grupo Coral da Casa do Povo da Amareleja. Grupos como o Grupo Coral dos Trabalhadores das Alcáçovas, o Grupo Coral de Ourique e o Grupo Coral da Casa do Povo de Reguengos de Monsaraz foram fundados nos anos 40. De notar que apenas em Peroguarda se encontra um grupo misto, sendo todos os outros grupos exclusivamente masculinos. O grupo coral mais antigo fora dos limites geográficos do Alentejo ainda no activo foi fundado em 1950: Grupo Coral Alentejano da Sociedade Filarmónica Recreio Artístico da Amadora.

Os grupos corais organizados cuja existência conhecemos durante este período não são numerosos. É provável que a constituição de alguns obedecesse a uma estratégia ideológica do Estado Novo, num movimento que João Soeiro de Carvalho (1996) denomina de “consolidação da ideia de nação em Portugal” e na qual “a utilização da música como símbolo do nacionalismo em Portugal atingiu o seu auge”. Não será, porventura, coincidência, que o primeiro grupo date de 1926, ano que marca o início da Ditadura Militar, precedente do Estado Novo (1933). À semelhança dos ranchos folclóricos, alguns grupos corais foram promovidos através de instituições estaduais, a nível nacional. A instrumentalização desta forma de canto pelo regime contribuiu decisivamente para a multiplicação dos grupos. As políticas culturais que exaltavam a ruralidade como o lugar da autenticidade e das raízes culturais do “Povo Português” deram lugar a um intenso movimento de folclorização que mobilizou as manifestações culturais “populares” de todo o país (Castelo-Branco e Branco, 2003; Carvalho, 1996; Vasconcelos, 2001). Em Aljustrel o grupo é fundado no seio do Sindicato Mineiro (“as pessoas antigamente quando trabalhavam na mina eram obrigados a ser do

sindicato”, conta um elemento do grupo²²⁴); em Serpa, Amareleja e Reguengos de Monsaraz surgem nas Casas do Povo; em Alcáçovas é criada uma nova colectividade dirigida aos trabalhadores rurais e em Peroguarda um grupo é organizado para se apresentar no Concurso da “Aldeia mais portuguesa” (tendo, na sua opinião, contribuído para a eleição de Peroguarda como a “Aldeia mais portuguesa do Baixo Alentejo”).

Desta época data também a organização de festivais e concursos em que os grupos eram chamados a participar. José Roque, dos “Ceifeiros de Cuba”, conta como o traje etnográfico “aparece quase como uma obrigação para poder participar em determinado momento num espectáculo” da Casa do Alentejo. Foi esta a motivação que levou o grupo, até então designado “Grupo de Cantadores de Cuba”, a adoptar um traje de ceifeiro, mudando assim a sua denominação.

3.3 Novas “tradições” no Cante: o grupo coral feminino e misto

O Cante, não sendo uma prática exclusivamente masculina foi, durante mais de meio século, sobretudo veiculado por grupos corais masculinos²²⁵. Os grupos mistos, se vieram a existir, terão sido raros e deles não existe testemunho para além do já referido Alma Alentejana. Só em 1979 se apresenta o primeiro grupo coral exclusivamente feminino²²⁶ – o Grupo Coral Feminino “Flores de Primavera” de Ervidel – mas foi no final do século XX e no princípio do século XXI que se observou a sua proliferação. Na viragem de século esta inovação – mulheres que cantam em grupos corais formais – foi entendida como um novo fôlego para o Cante Alentejano. Nos primeiros tempos da disseminação de grupos exclusivamente femininos, numa reivindicação da igualdade do direito ao Cante, uma pergunta se impôs: se os homens cantam em grupos formais, porque não as mulheres?; questão gradualmente substituída por outra que revela a posterior emulação: se as outras mulheres têm grupo porque não nós? A conquista do acesso à prática pública e organizada do Cante, como explica João Ramos, responsável do Grupo Coral Feminino da ADASA – Santo Amador (Moura), “foi também uma forma de encontrar um espaço alternativo para as mulheres” num mundo em que o acesso ao

²²⁴ Todas as citações de cantadores aqui apresentadas derivam das entrevistas realizadas pela candidata, salvo referência em contrário. Estas, como anteriormente explicitado, foram realizadas entre 2008 e 2010. Dada a predominância de citações fruto deste trabalho de campo que ocorrem a partir deste momento, e tendo em conta que no período em questão não foram registadas alterações significativas nos discursos dos entrevistados, a opção aqui assumida vai no encontro de não explicitar cada citação data a data, sob pena de assim comprometer a inteligibilidade textual.

²²⁵ A música coral popular existe em numerosas outras regiões mas, à escala nacional, o Alentejo é a única região em que se conhece a existência de coros exclusivamente masculinos.

²²⁶ Outros grupos podem ter existido mas este grupo identifica-se e é identificado por outros como “primeiro grupo coral feminino”. De entre todos os grupos femininos no activo é este que apresenta uma data de fundação mais remota. De qualquer forma, é altamente improvável que, a existirem grupos femininos anteriores ao aqui referido, eles tenham sido fundados antes de 1974 (antes da revolução).

espaço colectivo de convívio por excelência – a taberna – ainda é por vezes exclusivo dos homens.

A introdução das mulheres no canto formal dos grupos teve, como seria espectável, os seus detractores, para quem a “tradição” não deixa espaço para a organização das mulheres em grupos (no Cante não há lugar para mulheres, em grupos autónomos, em grupos mistos, ou em ambos). Essa posição, em nome da “tradição”, ironicamente ignora ou “esquece” que os grupos corais masculinos são eles próprios uma inovação relativamente recente. E uma vez colocada a argumentação na tradição, não deixa de ser curioso constatar que são alguns destes novos grupos femininos que vêm resgatar algumas tradições locais que os grupos masculinos tinham posto de lado. Grupos de mulheres apresentam modas que escapavam ao crivo dos grupos corais masculinos e da sua forma de actuação (como algumas modas de trabalho, de baile e religiosas) e envolvem-se no resgate de outras tradições alentejanas como os mastros, o carnaval, o canto das almas, as comadres, as modas dançadas, etc.) proporcionando uma visão holística da música e dos festejos no Alentejo. Em poucas décadas, a iniciativa feminina de resgate de modas e tradições que entretanto tinham sido relegadas para um segundo plano (e portanto cedidas ao canto individual ou coral não formal) foi pouco a pouco impondo-se também aos grupos masculinos e é hoje em dia uma preocupação de vários grupos que introduzem no seu repertório o “Cante ao Menino”, os “Reis” e as “Janeiras”, ampliando assim a tradição musical que pretendem manter e transmitir às gerações futuras. A extensão dos repertórios dos grupos corais a estes tipos de canto alarga o domínio das práticas que se entendem por Cante, retirando indiscutivelmente alguma especificidade à sua forma cultural, outrora mais restrita. A par dos encontros de grupos tradicionais (desfiles e actuações em palco que deixaram nas últimas décadas, salvo excepção, de incluir concursos²²⁷), organizam-se agora numerosos eventos dedicados a este novo repertório.

O acréscimo do número de grupos corais masculinos, o aparecimento dos grupos femininos e a inclusão de novos repertórios trouxeram um novo fôlego ao Cante Alentejano mas não o suficiente para que, na ausência de outros veículos de transmissão da tradição, esta chegasse, como outrora, massivamente às novas gerações e os grupos fossem devidamente actualizados por novos membros jovens. À medida que nas suas fileiras os grupos envelheciam e decrescia o número de cantadores por grupos – ameaçando a sobrevivência de alguns deles – novas

²²⁷ Muitos grupos guardam (más) memórias desses tempos em que os júris se conluiavam procurando as melhores classificações para os seus grupos, sentindo-se ainda hoje os grupos, passados tantos anos, injustiçados...

estratégias foram adoptadas²²⁸. Cada vez mais grupos sentem necessidade de um recrutamento mais activo. E destas contingências, surgem novos grupos. Mistos. Grupos outrora masculinos recrutam mulheres (como o Grupo Coral “Os Trabalhadores” de Montoito e o Grupo Coral da Casa do Povo de Santo Aleixo da Restauração) e grupos de mulheres recrutam homens (como o Grupo Coral Feminino de Mombeja). Assiste-se, por outro lado, à junção de grupos (em Figueira dos Cavaleiros, os grupos corais masculino e feminino juntaram-se para dar origem ao novo Grupo Coral Misto).

“Desde o início temos homens e mulheres a cantar porque essa é a verdade; a única verdade do cancionero tradicional”, diz Joaquim Soares (Cantares de Évora – Coral Etnográfico)²²⁹. Mas para alguns, o lugar da mulher no Cante continua a ser entendido como um espaço reservado, diferenciado²³⁰. Cantar em conjunto com elas, “soa mal”: “Em unísono, à mesma voz, o timbre da mulher como que desafina logo à partida a voz dos baixos e obriga-me a tonalidades dos temas em que estes depois perdem beleza”, explica Tolentino Cabo (Os Almocreves). Outros pretendem uma distinção de repertórios. Segundo José Morais (Casa do Povo de Reguengos de Monsaraz), “a mulher tem um timbre de voz de uma maneira, há modas lindas para elas. E o grupo coral do homem tem outras que são mesmo feitas para ele, que as mulheres não conseguem lá chegar de maneira nenhuma”²³¹. Mas a atitude de recusa funda-se igualmente no papel que, ainda hoje, é atribuído à mulher, a mãe, a esposa. A “condenação” da mulher cantadora é ainda hoje observada em alguns meios rurais pequenos, como refere Ana Marques (As Papoilas de Santo Aleixo da Restauração), que sente a crítica de alguns conterrâneos, homens e mulheres. Para Maria José Barriga (em Pedrosa, 2009) “é o próprio circuito feminino que ainda coloca muitos obstáculos a essa presença”. José Feliciano,

²²⁸ Retomaremos mais detalhadamente as dificuldades sentidas pelos grupos noutra capítulo.

²²⁹ Mário Feliciano (Grupo de Cantares da Associação de Reformados e Idosos de Vila Nova de Milfontes) corrobora: “Antigamente (...) nos bailaricos cantavam homens e mulheres, dançavam homens e mulheres, portanto, cantavam as mesmas modas e as coisas funcionavam. Porque é que não hão-de funcionar agora?” E muitos outros (a maioria, cremos).

²³⁰ “Se a gente for a ver, a mulher não participava nos cantes, tirando um ou outro bailarico ou outra moda que era mais ritmada”. É a percepção de José Joaquim Oliveira (Ateneu Mourense), que recusa a inclusão de mulheres argumentando que se trata de dois cantes diferentes.

²³¹ Será interessante aqui narrar um episódio que nós próprios observámos. Num encontro de grupos em Alvito o Grupo Coral Feminino “Estrelas do Alentejo” de Santa Vitória interpretou a moda “O Verão” causando a estupefacção geral. Não obstante a moda (da autoria de Manuel Conde, de S. Pedro do Corval) ser apontada como “moda de homens” (uma vez que, de acordo com os nossos entrevistados, “sobe muito”, é “demasiado alta”, “picada”, ou seja desadequada para vozes femininas que, sendo mais agudas, mais facilmente se descontrolam) ela foi, segundo os restantes cantadores presentes no evento, eximamente executada (foi de tal forma surpreendente que um grupo masculino presente decidiu alterar o seu alinhamento e não apresentar a mesma moda para evitar comparações...). De referir ainda que, como também já tivemos ocasião de constatar, outros grupos femininos incluem esta moda nos seus repertórios e a sua execução confirma essa facilidade de descontrolo. Outros grupos de senhoras cantam as ditas “modas pesadas” (de execução mais pausada), como é o caso do Grupo Coral Feminino “As Flores do Alentejo” de Cuba.

(Milfontes), explica que a inclusão de mulheres significa a perda de uma esfera de sociabilidade em que os homens estão mais libertos²³².

O que indicam estas reservas que muitos cantadores enunciam é sem dúvida um misto de sentimentos e de representações de que não podemos *a priori* excluir atitudes misóginas (embora estas nos tenham sempre parecido ser reprovadas pelos cantadores) mas que merece ser levado a sério. É possível que algumas reservas recubram problemas técnicos reais (em princípio com solução) que decorrem da diferença de timbre, abafando uns o canto dos outros. Com efeito, basta escutar, tanto as maneiras de cantar como as reflexões dos cantadores, para afastar a ideia de que o desconforto que manifestam quanto à inclusão das vozes femininas seria devido apenas a algum preconceito misógeno. Muitos homens gostam de ouvir cantar as mulheres, gostam e adoptam os novos repertórios que elas introduziram. Mas para os grupos, a qualidade do som de conjunto obtido pela combinação das vozes é primordial e o “som” que alguns grupos masculinos procuram é um som compacto, um coro de vozes graves nitidamente marcado pela voz do “alto”. Os homens do coro cantam num registo que é quase sempre o do barítono baixo, enquanto o “alto” canta no registo do tenor, por vezes do tenor ligeiro. Uma das críticas mais frequentes ao “ponto” é a de “puxar” a moda muito “picada”, ou seja, demasiado aguda. A sensibilidade dos cantadores é tal que basta um tom (por vezes meio tom) acima do que pensam ser “correcto” para que o desconforto se manifeste. Basta lançar a moda um pouco acima do que “deve ser” para sentir a sanção imediata do grupo: a moda “está muito picada” e o grupo, que orienta a sua voz em função do tom do solista, não consegue ou não aceita continuá-la ou fá-lo contrariado.

As mulheres que se juntam a um grupo masculino, que procura manter esse compacto sonoro, tendem a cantar em “unísson” como os “baixos” mas em tom superior. E quando por vezes o papel de “alto” lhes é confiado, o intervalo entre as vozes masculinas dos baixos e a do “alto” feminino é maior que o usual em grupos exclusivamente masculinos, o que cria um efeito de conjunto nem sempre apreciado por todos. É sem dúvida o que explica que em alguns grupos mistos as mulheres sejam relegadas para o coro. Nestes grupos a mulher não desempenha o papel de “ponto” porque não “deixaria” a cantiga no tom de que o “alto” (homem) precisa para abordar a moda²³³.

²³² Em que podem “beber os seus copos e fazer os seus floreados” sem ter a sua “pele” (“a minha pele é a minha mulher”, explica).

²³³ Mas eventualmente ela pode ser “alto” em certas ocasiões quando o grupo pretende fazer uma “requinta” (de resto, antes da entrada das mulheres no grupo, os grupos recorriam para o efeito a rapazes que ainda não tivessem mudado a voz). Parece-nos, das nossas observações, que esta requinta seja cada vez menos ouvida.

Este “som” que parece ser a referência dos grupos corais exclusivamente masculinos é muito provavelmente anterior à instituição dos grupos. Se a prática do Cante nas tabernas, nas “arruadas” depois da hora do seu fecho e nos “casões” onde à noite eram alojados os “ranchos” de trabalhadores rurais era de facto exclusivamente masculina, é verosímil que a envolvente sonora obtida tenha sido a matriz do som dos grupos. A qualidade propriamente sonora (alturas, timbres) do canto masculino não pode ser considerada como um atributo acessório do canto colectivo, antes pelo contrário, o efeito emocional obtido dela depende estritamente. Ora, o efeito emocional que os nossos interlocutores privilegiam é o da “força”, da “potência”, sendo o carácter compacto das vozes baixas e o ataque forte e preciso da “entrada” do grupo após a parte cantada pelo solista, um carácter altamente valorizado. É o que os nossos interlocutores designam como o “trovão”, presente nas “moda pesadas”, “modas terra de barro”²³⁴. São modas cantadas “com pausa”, nas quais o controlo da respiração é primordial, modas que segundo os cantadores exigem tanto qualidade como quantidade de vozes. Modas como “O Almocreve” ou “A Ribeira do Sol-Posto”, modas “muita bonitas”, “impecáveis” para serem “cantadas por trinta homens” mas que com poucas vozes “não vai. E então se tiverem lá vozes femininas, então não vai de maneira nenhuma!”, diz-nos António Vítor (Coral Feminino de Alfundão). A interpretação das modas perde muitas vezes em subtilidade e em modulação das dinâmicas o que ganha em força, ao serem constantemente cantadas em “forte” ou em “fortíssimo”.

Compreende-se que, como em outras músicas populares de grupos socialmente dominados a “força”, a coesão das vozes e até o registo baixo como expressão de masculinidade tenham tido uma imensa importância psicológica e social para estes homens em situação de quase-escravatura (a condição dominada é também, simbolicamente, uma emasculação²³⁵). Esmagados por uma classe de proprietários impiedosos, o seu canto transporta a marca da sua dignidade reivindicada, não só de humanos mas de homens, masculinos e potentes. O que na sociedade alentejana é sinónimo de dignidade.

3.4 A continuidade problemática e o discurso da “conservação”

As dificuldades que emergem da nova situação das práticas do Cante, marcadas, sobretudo, pelo envelhecimento dos praticantes e pela dificuldade de recrutamento de jovens, demonstram a degradação (e mesmo falência) dos meios tradicionais de transmissão do Cante, levando os seus agentes e portadores a questionar a viabilidade da manutenção da

²³⁴ Numa analogia entre as terras difíceis de cultivar e as modas difíceis executar.

²³⁵ Fenómeno que foi também observado em situações como a dos homens negros, escravos libertos, no sul dos EUA, nos finais do século XIX. Whiting e Thabiti, 2008.

prática. A relação entre inovação e conservação e a tensão entre o processo de recriação e de inovação natural tornam-se objecto de debate.

Sabe-se que o discurso da “conservação” e até a noção do valor patrimonial das culturas populares faziam já parte da retórica política e ideológica anteriores à implantação do Estado Novo que promoviam, através desse discurso, uma ideologia da “identidade nacional portuguesa” fundamentada nas práticas culturais rurais (Ramos, 2003)²³⁶. Desde 1940, as músicas populares foram erigidas em padrões identitários, nomeadamente através da acção do SNI e de um rol de outras instituições de propaganda do regime (Melo, 2003; Alves, 2003). Esses discursos são produzidos quase exclusivamente por instâncias externas e adoptam uma posição de poder quanto à determinação daquilo em que consiste a prática “autêntica” e do que deve ou não ser conservado, ao mesmo tempo que compõem, com elementos escolhidos, uma imagem cujo fabrico tende a ser tornado invisível (Branco, 2003). Um discurso alheio aos praticantes que, como referimos, não sentem sua cultura “ameaçada” (o seu discurso só é elaborado e faz sentido a partir do momento em que a sentem em perigo). O que move os discursos de salvaguarda, e mesmo de divulgação e enaltecimento das culturas populares obedece (ou é motivado), pois, a propósitos diferentes no caso de portadores e poder instituído.

A perspectiva da “perda” dos patrimónios culturais tornou-se, meio século mais tarde, uma preocupação partilhada por diversos organismos, não só a nível nacional, mas também à escala mundial. Dada a evidência da profundidade e da rapidez das mudanças em curso, associada à dificuldade de transmissão cujos mecanismos habituais perdem eficácia (causando nomeadamente um certo desapego das gerações mais novas em relação às suas expressões culturais tradicionais) e o desaparecimento de portadores cujo conhecimento não foi legado aos mais novos, não será de facto irrealista reconhecer a tendência para a extinção de determinadas expressões culturais (ou, eventualmente, uma derivação tal que dê origem a novas formas culturais, substitutas da que lhe precede). A UNESCO, por exemplo, publicou uma série de documentos nos quais reconhece não só a importância do património imaterial como a necessidade, e por vezes urgência, de preservação²³⁷. Para além da publicação de uma

²³⁶ Rui Ramos descreve as posições dos movimentos “Renascentista” e “Integralista” nas primeiras décadas do século XX e o projecto de um “estado cultural” construído à volta da ideia de “defesa do património”.

²³⁷ “Muitos dos conhecimentos e aptidões ligadas à música, dança, teatro e artesanato tradicional, por exemplo, estão em perigo de desaparecer dado o declínio de praticantes, o crescente desinteresse dos mais novos e a falta de fundos”. UNESCO, “Orientações para o estabelecimento Nacional do Sistema de «Tesouros Humanos Vivos»”, art.º 1º, ponto 2.

Entre outros documentos a UNESCO publicou a “Convenção para a Protecção do Património Mundial, Cultural e Nacional” (1972), “Recommendation for the Protection of Traditional Culture and Folklore” (1989) “International Consultation on new perspectives for UNESCO's Programme: The Intangible

Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial (Unesco, 2003), o organismo, mediante candidaturas apresentadas pelos estados-membros, inscreve esse património em lista de Obras-Primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade e em lista de salvaguarda urgente (Unesco, 2001).

Nas actuais circunstâncias surgem, ao nível local, discursos de conservação que envolvem, desta vez, não apenas instâncias institucionais mas os actores locais, em reflexões acerca do que é expectável e desejável para assegurar o futuro do Cante. Discursos cada vez mais apurados, à medida que a questão se torna mais premente. Evocando o historiador Pierre Nora, é este sentido de perda de que damos conta (ou potencial perda) de uma identidade e memória, que conduz a um tempo em que tudo é património (Cardoso, 2003). De um conceito de património (introduzido e debatido na cultura ocidental a partir dos anos 70 e 80 do século passado) que é herdado (e, portanto, promovido estadualmente), passamos a um património que é reivindicado pelas comunidades. A sua conservação passa, portanto, por “questões de memória e pertença identitária”. Donde resulta que a acuidade da percepção do risco de perda do que é consensualmente considerado património (outrora evidente e comum na vivência quotidiana) estimule a adopção por parte dos actores locais de discursos explícitos sobre o valor e a perpetuação das suas práticas.

Um discurso formal que opõe inovação e conservação emerge da percepção do Cante enquanto prática cultural valiosa (por si mesma), um discurso comum à colectividade de portadores, cultura erudita e entidades locais e nacionais. Um exemplo notável desta nova formação discursiva é a acção da Associação “Moda, Associação do Cante Alentejano”, promovida por mestres, dirigentes e cantadores de vários grupos corais, naquilo que pretende ser um “movimento de opinião e de intervenção”. Criada em 2000, a associação tem contribuído para a promoção da discussão em torno do futuro do Cante e para a difusão de discursos formais sobre a relação entre conservação e inovação, mormente sobre a “genuinidade do cantar”, a recuperação da memória e a prevenção da adulteração.

O risco da perda. Tal animou o debate. Qualquer medida de conservação ou inovação é hoje consciente e deliberadamente discutida: as práticas, outrora reproduzidas, são hoje amplamente e cuidadosamente negociadas. E como noutras formas culturais mais antigas, as

Cultural Heritage” (1993), “Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage: Guide for the Presentation of Candidature Files” (2001), “Guidelines for the Establishment of National «Living Human Treasures» Systems” (2002), “Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial” (2003), “Promoting the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage: (information kit)” e “Convenção sobre a Protecção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais” (ambos de 2005).

influências individuais são menores: o corpo canónico está de tal forma implementado que se perderam já as referências da autoria das peças, conferindo esse anonimato um estatuto de grande importância, pelo que há menos margem de manobra para novas composições. O papel humano nestas tradições é portanto mais o de transmitir do que criar (Bohlman, 1988: 104-120).

3.5 Os grupos corais e o destino das formas anteriores ao seu surto

Como acima referimos, é nessa inovação relativamente recente que são os grupos corais, que hoje a preservação do Cante se sustenta. Não só o Cante se pretende salvaguardar; também os seus veículos privilegiados. Idealmente, o Cante pretende-se prática transversal à cultura que a detém. No entanto, dado o esgotamento de outras formas de transmissão (como a prática quotidiana em que as novas gerações aprendiam com os mais velhos) e a proliferação de grupos, estes assumiram um papel preponderante que veio a definir, ainda que não deliberadamente, os aspectos da tradição musical a transmitir e aquilo que seria quase esquecido. No que concerne à preservação do Cante, é sobretudo aquilo que os grupos corais (tidos, por alguns, como o último reduto do Cante²³⁸) entendem conservar que está em discussão.

A inovação dos grupos corais formais contribuiu para a conservação de algum repertório musical alentejano mas traz, como vimos e adiante retomaremos, mudanças tanto na execução das modas como na prática musical em si mesma, no que pode ser entendido como uma ruptura e um distanciamento face à prática corrente até então. Não que os grupos não possam efectivamente cantar as mesmas modas que informalmente se cantavam no Alentejo, mas submetem a sua prática aos constrangimentos do espectáculo, que exigem que se adequem tanto os repertórios como a sua forma de apresentação. E são, curiosamente, os resultados dessa adaptação, aquilo que se tenta conservar quando actualmente se evoca a salvaguarda do Cante.

Este processo que, visto sem recuo teórico, se afigura paradoxal, não escapou a Michel Giacometti quando afirmou que os grupos corais organizados (que na altura os concursos de “critérios duvidosos” pretendiam fazer proliferar) “tendem para a banalização do canto nas suas formas poéticas e musicais”²³⁹. Na série “Povo que Canta”, transmitida pela RTP, o

²³⁸ Os grupos corais são, “em exclusivo”, os “actuais baluartes” do Cante (Colaço Guerreiro, 2004b).

²³⁹ Citado em artigo anónimo na Revista Alentejo (2008). Profeticamente, Giacometti antecipava a concentração do Cante nos grupos corais, retirando não só espontaneidade como ofuscando e mesmo fazendo perder a vitalidade do cante informal.

mesmo nota “uma tendência para um certo estereotipismo morfológico e expressivo”²⁴⁰. É esta forma inovadora que se torna o suporte da preocupação etnográfica. Inserida num discurso político que idealiza um rural intemporal, que se dá como “representação de um passado histórico”, torna-se igualmente importante “a construção de uma memória social do traje e, mais do que isso, a produção de uma certa evocação do antigamente através de um traje” (Vasconcelos, 2001: 431). Ainda que seja necessário inventá-lo.

A forma de organização da performance do Cante em grupos corais estruturados é solidária de um tipo de situações: o espectáculo. Quer este seja organizado pelos próprios grupos (“encontros de grupos”) quer seja da iniciativa de entidades externas (convites para casamentos, refeições festivas diversas, manifestações e eventos das autarquias como recepções de convidados estrangeiros, festas, festivais, feiras, etc. e mesmo encontros de grupos), a performance obedece às exigências do espectáculo e é regulada por uma convenção explícita, adoptada consciente e voluntariamente pelos grupos: interpretação de um número reduzido de modas, distribuição antecipada dos papéis de solista e standardização do “formato” da moda (com uma “cantiga”, a moda em si, outra “cantiga” e finalmente repetição da moda). A espectacularização do Cante pôs de parte as formas de cantar antigas, menos codificadas, ainda que mais elaboradas, dado os padrões de variação que permitiam. A interpretação informal das modas afasta-se em muitos aspectos da forma hoje canónica que emanou do consenso de regras no grupo coral. Decerto, a moda era precedida por uma cantiga interpretada por um solista. A cantiga seguinte (diferente da primeira), novamente a solo, dava lugar à repetição da moda. Mas enquanto na forma “grupo coral” essa repetição termina a moda, nas interpretações informais seguir-se-iam repetições da estrutura cantiga / moda. Longos momentos de Cante podiam assim ser preenchidos por uma única moda, tal como José Carlos Castro (Amigos do Barreiro), cubano, recorda: “cantávamos 40 ou 50 letras – à namorada, aos amores acabados e concebidos... – e depois íamos à moda, que era a letra com que foi feita a moda”²⁴¹. O que importa notar é que os solistas se revezavam e ao que nos é dito no terreno, a mesma moda podia continuar enquanto houvesse um novo solista que “puxasse” uma nova cantiga, respeitando sempre o “resquebre” ou estilo (música) da moda. Sem distribuição prévia das partes, os “pontos” e os “altos” iam surgindo espontaneamente.

²⁴⁰ Episódio de 26 de Junho de 1972. Observava igualmente, no episódio de 6 de Março de 1972, que no cante a despique “os mais novos procuram efeitos fadistas”.

²⁴¹ “... dali a gente cantava as letras que queria. Fazíamos versos à namorada, elas faziam à gente. Depois cantávamos o resquebre da moda”. “Assim é que era o Cante. Eles modificaram essas coisas para facilitar”. Agora, “fica tudo estagnado. Anda tudo a dizer a mesma coisa: uma moda, uma letra, uma moda, uma letra”.

Uma regra tácita estipulava que se devia permitir a participação de novos solistas a cada repetição da moda, sendo mal visto que algum monopolizasse a interpretação. A própria disposição dos cantadores no espaço tende a ser em círculo, cantando uns e outros com o olhar nos pequenos sinais que anunciam que alguém deseja puxar a próxima cantiga, ou “fazer o alto”. Este tipo de organização social do Cante é portanto bem diferente da que impera nos grupos corais. Ora, ela não desapareceu completamente. Em inúmeras ocasiões constatámos que surge assim que as circunstâncias o permitem. Nas refeições que reúnem os membros dos grupos depois do espectáculo, em festas de aniversário de grupos, nos convívios que têm lugar nas sedes dos grupos, formam-se grupos espontâneos em redor de pequenos núcleos de cantadores. Quase sempre, a estes núcleos iniciais (em geral todos membros do mesmo grupo), juntam-se cantadores e cantadoras de outros grupos. As dificuldades que resultam do facto de cada grupo ter a sua maneira de interpretar as mesmas modas são resolvidas com bom humor, fazendo-se a adaptação recíproca dos cantadores e cantadoras, por vezes facilmente, outras vezes menos, despoletando risos e observações irónicas, sem interromper o canto. O mesmo ocorre sem a presença de grupos organizados: nas tabernas, cafés, restaurantes, festas, etc., grupos de convivas, homens e mulheres presentes, agregam-se para cantar uma moda.

Este “canto de companhia” (Lotart-Jacob, 2004) é uma modalidade de socialização que, sendo decerto mais antiga, permite aos que não costumam ser escolhidos como solistas mostrar as suas qualidades, alia vozes masculinas e femininas num ambiente que é mais livre, sem ser obrigatoriamente festivo e ligeiro. Por vezes, com efeito, alguém “puxa” uma moda emblemática do Cante, do Alentejo, do sentir que os acompanha; modas intemporais cujas letras apelam à memória e geram comoção. São modas que podem ser designadas pelos cantadores como “hinos”²⁴²: solenes, lentas, são cantadas com uma concentração impressionante. O ambiente torna-se subitamente solene, sério. Enquanto ao interpretar as outras modas, durante o serão ou após as refeições, muitos ficam sentados, quando soa a moda “hino” todos se levantam, homens e mulheres: podem ser várias dezenas de pessoas; tudo se interrompe, param ruídos de talheres ou pratos, exige-se o silêncio dos que continuam a trabalhar nas cozinhas. São então os melhores cantadores, que todos reconhecem como tal, que puxam a moda e cantam as partes dos solos.

Assim, longe de ter desaparecido, a forma antiga de cantar presente antes da irrupção dos grupos permite ainda observar a socialidade – diferente – que a organizava.

²⁴² Como os hinos do Alentejo, “Alentejo Alentejo, terra sagrada do pão”, “Alentejo és nossa terra” e as modas “Água”, “Abre-te ó campá sagrada”, “Lembra-me os tempos passados”. Alguns exemplos.

3.6 Entre culturas das elites e culturas populares: dominação e autonomia

Os dados que apresentámos permitem escapar ao dilema que ocupou a sociologia da cultura, no que concerne à relação entre culturas eruditas (ou dominantes) e culturas populares (ou dominadas), opondo os “legitimistas” aos “autonomistas” ou “populistas” (Grignon e Passeron, 1989). Os primeiros, ao pretender que a dominação cultural que se instaura num sistema social em que a cultura dominante é a cultura da classe dominante, tendem a tornar impossível a compreensão da criação popular como outra coisa que não seja a reprodução (geralmente degradada, porque os actores não dominam os códigos culturais eruditos) da cultura dominante. Os segundos tendem a esquecer a realidade da dominação, os seus mecanismos e efeitos num campo em que de facto dois grupos sociais coexistem com recursos muito desiguais e postulam um desenvolvimento quase autónomo, separado, das culturas populares em relação à cultura das classes dominantes²⁴³.

O que o estudo do Cante permite descrever é um processo “em espiral” no qual encontramos, em cada momento histórico, configurações diferentes da relação entre cultura erudita e cultura popular. Se postularmos um certo estado das práticas do Cante nas épocas de que datam os mais antigos testemunhos directos (finais do século XIX), o que salta à vista é a profunda separação geográfica, social e cultural dos grupos sociais praticantes do Cante e as elites urbanas ou semi-rurais portadoras da cultura erudita. Os praticantes pertencem, nesse primeiro momento documentado, a uma classe social extremamente desfavorecida, marginal em relação à sociedade nacional e até local. Nos grandes latifúndios do Alentejo, estando a propriedade da terra nas mãos de uma pequena minoria, a imensa população rural sem terra trabalha à jorna²⁴⁴. Trabalhadores indiscriminados, na sua maioria analfabetos²⁴⁵, os cantadores vivem num mundo à parte. Moram em aldeias exclusivamente rurais e nas quais os pequenos proprietários são uma ínfima proporção, ou nos “montes” pertencentes às herdades em que trabalham, ainda mais isolados. Não existem transportes, nem meios de comunicação (a rádio apenas surge, nestas zonas rurais, nos anos 40 (Nazaré, 1986)). Não é arriscado postular que o Cante foi, até então, uma prática quase exclusiva de um grupo social marginal e relativamente isolado e se elaborou, a uma velocidade que ignoramos (décadas ou séculos, tal

²⁴³ A primeira corresponderia, por exemplo, à tese do Padre Marvão que indica serem os frades da Serra de Ossa, posteriormente em Serpa, os responsáveis pela “aprendizagem” do povo; a segunda, à posição de Colaço Guerreiro, na qual o Cante é burilado pelo trabalho rural.

²⁴⁴ O recrutamento laboral assume particular importância: em 1930 apenas 5,9% dos trabalhadores do ramo agrícola são assoldados ao ano no distrito de Beja; 6,2% em Évora, contrastando com os respectivos 62,6% e 68,8% de assalariados (Censos disponibilizados pelo Instituto Nacional de Estatística). Nos anos 40 e 50 “tornar-se [trabalhador] permanente era um objectivo” (Baptista, 2009).

²⁴⁵ Os Censos de 1940 indicam que dos 69000 recenseados como população activa agrícola no distrito de Beja, 50060 são trabalhadores indiscriminados (72,6%) e que menos de 20% sabem ler; em Évora, são 34360 (75,4%) dum total de 45595 e apenas 25,5% sabe ler) (INE).

é a incerteza quanto a esta questão), de modo relativamente autónomo. Neste período, é a tese da relativa autonomia criadora das culturas populares que parece melhor descrever a estrutura das relações entre culturas.

O período seguinte, que é o da viragem do século XIX para o século XX parece ser marcado por uma relativa ruptura do isolamento, assim como pelo interesse dos eruditos pelas manifestações culturais populares²⁴⁶. De facto, foram eles que recolheram os primeiros testemunhos. Período politicamente agitado, antes e depois da instauração da República (1910), as primeiras décadas parecem dever ser o momento da “descoberta” da existência do Cante pelas classes dominantes (sobretudo pelos eruditos locais): um primeiro contacto explícito, que inicia um processo de formalização das práticas. As primeiras “transcrições” musicais (letra e pautas) de que já demos conta e que acompanham as recolhas, apesar do seu carácter sumário, por vezes tosco, terão posteriormente uma certa influência em retorno sobre os repertórios e as maneiras de cantar ao servirem de referência para certos grupos corais. É permitido pensar que a prática do Cante continua a ser, na sua generalidade, espontânea, privada, relativamente isolada, e sem formalização em vista de apresentação espectacular.

O Estado Novo (1933) nascente e fascizante, sobretudo nos quarenta anos que vão até ao fim da década de sessenta, é o momento histórico da folclorização²⁴⁷, da instrumentalização pela política cultural salazarista das culturas populares, reforçada pela generalização dos meios de transporte físico e dos meios de comunicação, nomeadamente da rádio. A influência da ideologia e da cultura dominante encontram-se então no seu auge. Deste período podemos afirmar que é o esquema “legitimista” que melhor descreve as relações entre cultura dominante e cultura dominada.

A invenção dos grupos corais formais, organizados, orientados para o espectáculo, deve-se a um movimento em que se entrelaçam as incitações externas, institucionais, motivadas pela

²⁴⁶ “Nos finais do século XIX, em especial a partir do ímpeto nacionalista de 1890, assiste-se em Portugal a um movimento de regresso ao campo”, especialmente na arte e literatura. “Estamos a falar de um campo tradicional com trajes, alfaias e práticas antigas” (Pinheiro, 2013: 305-316).

²⁴⁷ Fenómeno observado um pouco por toda a sociedade ocidental como demonstram os estudos de Berezin (1994) sobre a Itália Fascista e de Adams (2008) sobre o folclore soviético, que utiliza elementos doutras culturas para a sua internacionalização, expurga, limpa ou substituiu elementos da performance (introduzindo por exemplo o levantar da cabeça e os ombros para trás na dança, regulando a nova postura que não era habitual mas que está em melhor consonância com a superioridade duma prática), incentiva os festivais de folclore e concursos, incorpora elementos em prol da ideologia (como novas letras) e da adaptação à performance em palco, promove os conjuntos etnográficos, a profissionalização, a estandardização e o regionalismo...

ideologia do ruralismo populista do Estado Novo e iniciativas endógenas das colectividades locais. Interessa reter o modo como as comunidades rurais alentejanas que reuniam sobretudo trabalhadores sem terra, muitos deles analfabetos, se apropriaram duma invenção manipulada “de cima” e “de fora”, fazendo dela um veículo de apresentação pública do seu canto fora das suas aldeias e muito para além dos círculos íntimos, locais em que era praticado.

Este processo está amplamente documentado nos estudos reunidos por S. Castelo-Branco e J. Freitas Branco (2003), mas é notável que nesse volume que se intitula “Vozes do Povo”, os diversos autores, ao dar conta das relações entre cultura dominante e culturas populares, insistam quase exclusivamente na direcção única que vai da primeira para as segundas. A óptica legitimista parece justificada pelo subtítulo (trata-se de estudar “a folclorização”) e raros são os elementos que permitem compreender, ou sequer avistar, os processos de reapropriação, de recomposição e de criação relativamente autónoma pelas culturas populares estudadas²⁴⁸. Parece-nos pertinente aqui evocar as considerações de Noyes (2005) acerca da palavra folclore, “the f-word”, palavra ambígua que tanto pode designar uma modalidade que expressa uma dominação cultural (uma pseudo-cultura imposta por um governo autoritário) como uma que expressa a autonomização da cultura (uma cultura “autêntica” de resistência). Entre uma e outra, diferentes formas de apropriação são constatáveis. Ora, neste volume, é a primeira modalidade (ou visão), da folclorização, que ressalta. A excepção é o estudo de Maria do Rosário Pestana (2003: 387-399). Assente num trabalho etnográfico de longa duração (1992-2000), o estudo da “folclorização em Manhouce” descreve o jogo entre actores políticos e culturais e influências externas da cultura dominante e iniciativa local, que se apropria dos elementos da memória cultural local para os plasmar em práticas que seguem lógicas em parte autónomas. A mudança de contexto histórico e as alterações dos equilíbrios entre cultura dominante e cultura dominada é resumida na seguinte

²⁴⁸ Algumas breves indicações sobre uma dinâmica cultural popular surgem nos textos. “O que foi assunto de estado passa a matéria de apropriação local”, escrevem os autores, que logo restringem o alcance dessa anotação: “A passagem do autoritarismo (...) para a democracia não significou uma ruptura no plano dos conteúdos; a este nível, regista-se continuidade. No da prática folclórica não induziu alterações nos conteúdos, nos repertórios ou nas práticas performativas”. E no entanto “configura-se outro modelo, consentâneo com o novo regime” (democrático) (Castelo-Branco e Branco, 2003: 1-21). Este “novo modelo” deveria traduzir, na nossa óptica, os novos equilíbrios entre cultura dominante e culturas dominadas e as suas modalidades de confrontação. Castelo-Branco, em 2008, afirma que o movimento folclórico após o 25 de Abril conheceu um período de expansão em que os municípios substituíram o governo. Entre os anos 30 e 60, folcloristas e grupos corais teriam estabelecido o cânone do Cante que consistia num repertório autenticado e um estilo de performances. Dessa altura para cá, segundo Jorge Moniz, os contornos melódicos se mantêm, apenas para vir a incluir algumas alterações que se crêem necessárias para reforçar as características musicais associadas à “autenticidade”, como um tempo mais lento e uma profusa ornamentação (Castelo-Branco, 2008: 15-36). Mas a prática sofreu alterações. E como teremos oportunidade de referir, os modos de performance foram igualmente alterados para vir a incluir novas modalidades, das quais o encontro e desfile de grupos é a maior expressão.

passagem: “Nas décadas de 1930 e 1940 os órgãos governamentais desempenham uma liderança assumida na elaboração dum estereótipo do mundo rural. A partir dos anos 80, são os próprios grupos que assumem a dinâmica de edificação das representações do passado local”.

Os grupos corais alentejanos foram, por vezes, exibidos como exemplares “representativos” da “cultura popular portuguesa”. Mas apenas o podemos atestadamente reconhecer na estrita medida em que se conformam com as exigências da folclorização e dos seus rituais. Nos anos que seguem a revolução de 25 de Abril de 1974, os grupos corais tornam-se dispositivos de comunicação duma cultura rural, dominada, junto das camadas sociais urbanas e mais favorecidas. Esta apropriação tem, pois, o seu tempo próprio: se os anos de 1940 a 1960 são marcados pela instrumentalização política salazarista directa ou indirecta, a revolução de 1974 abre a via a uma autonomização das práticas, que se dotam de objectivos próprios (reivindicar a existência e o valor da cultura local) e adaptam as respectivas modalidades (repertórios, maneiras de cantar, presença feminina). Devemos acrescentar que os grupos de cantadores (e cantadoras), ao assumir de modo autónomo a organização dos encontros de grupos, constroem redes de intercâmbios a nível regional, nacional e internacional, que todos os nossos interlocutores mencionam como uma mais-valia para as suas vidas. As viagens dos grupos, a confrontação com os repertórios e com as maneiras de cantar dos outros, o convívio com os grupos anfitriões e os convidados, que incluem pequenas cerimónias com discursos dos ensaiadores e/ou dos responsáveis, todo esse movimento influi poderosamente nas suas maneiras de estar e de conceber as suas práticas. O efeito de rede de sociabilidade que cria e sustenta os “encontros de grupos” manifesta-se também na criação de novas modas ou modas “diferentes”, necessidade sentida por numerosos grupos (“não cantar sempre a mesma coisa” ou “não cantar a mesma coisa que os outros”).

Outro aspecto da apropriação: a liberdade adquirida em 74 suscita a criação duma vaga de “novas modas”, com letras claramente políticas, embora muitas delas se apoiem em músicas antigas. Esta politização dos temas e das práticas é em larga medida endógena, e corresponde ao sentimento de libertação das esperanças e da palavra que acompanha nomeadamente o movimento da reforma agrária²⁴⁹. É provável que a inspiração dessa politização seja devida, pelo menos em parte, à acção do partido comunista, cuja implantação na região é a mais forte

²⁴⁹ “Com a Reforma Agrária, pela primeira vez, homens e mulheres tradicionalmente relegados para a periferia das comunidades onde residiam e afastados da quase totalidade dos espaços de sociabilidade, com excepção da taberna, no caso dos homens, conquistaram o espaço público, subvertendo e aniquilando a ordem social dos senhores da terra, com isto ganhando foros de cidadania (...) a Reforma Agrária permitiu essa coisa que só as revoluções conseguem num espaço curto de tempo e que é transformar homens de dita baixa condição em cidadãos completos” (Piçarra, 2009).

de todo o país e constituía no Alentejo a força política dominante nas décadas que seguiram a revolução. Mas a recíproca será também verdade, já que os próprios militantes locais eram trabalhadores, muitas vezes rurais e alguns deles sem dúvida também cantadores, pelo que existe no Alentejo continuidade cultural entre militantes comunistas e habitantes das zonas rurais em geral: a utilização do Cante como veículo dos anseios políticos das classes rurais coincide com a tática de agit-prop do partido comunista. Mas como observa Fernandes (2002: 327-355), é na associação dos trabalhadores agrícolas alentejanos a nível local (em “unidades colectivas de produção” – UCP) que podemos encontrar autonomia: longe duma “aversão” associativista (como diria Cutileiro) ou, em contracorrente, dum “Alentejo vermelho” intrinsecamente revolucionário, as gentes encontram na associação a forma de garantir a sua própria subsistência, através do aumento de salários, melhoria de condições de trabalho e mais emprego, pelo que “a conquista da terra” (a reivindicação política) “surge como um meio para alcançar estas conquistas e não como um fim em si”.

A revolução democrática abre um espaço de autonomia que permite uma reapropriação dos conceitos e das práticas do Cante pelos portadores da forma cultural. Após o período de folclorização, onde as formas canónicas de apresentação e execução são buriladas, grupos e cantadores apoderam-se dessa normatividade externa para a colocar “ao seu nível”, servindo os seus próprios objectivos. O surto de composição após o 25 Abril, promovido pela Reforma Agrária e pelo PREC (Processo Revolucionário em Curso), tornam a canção panfletária. Pretende-se a projecção nacional do Alentejo, valorizar a sociedade rural alentejana e afirmar o Alentejo enquanto província²⁵⁰. Entendemos neste movimento uma certa banalização do Cante: apesar da autonomia política conquistada não há, de facto, um correspondente a nível cultural, quer do ponto de vista artístico, quer da qualidade²⁵¹. Na imediata ressaca da folclorização, a sociedade rural não demonstra vitalidade para produzir, prova da demora em soltar as amarras da dominação cultural.

A partir dos anos 80, a proliferação de grupos corais é operada numa lógica de afirmação local. Cada terra, cada freguesia, pretende ter seu grupo²⁵². A formação dos grupos é justificada pela

²⁵⁰ Neste período surgem sobretudo modas que enaltecem o trabalho e o trabalhador agrícola alentejano. O Alentejo é “a terra sagrada do pão”, “o celeiro da Nação”.

²⁵¹ Cremos que o tempo é, de facto, um indicador da qualidade das modas. Como já referimos e adiante explicitaremos, há modas “intemporais”, que os cantadores aprendem, reproduzem e transmitem com poucas ou nenhuma alteração. Modas que escapam ao crivo do tempo, sobretudo, pela sua universalidade (versam o amor, a saudade, a morte...). Ora, muitas das modas deste período desapareceram entretanto, não só porque elas já não espelham uma realidade, mas também porque não foram consideradas “as melhores”.

²⁵² Não é portanto estranho que em muitos concelhos alentejanos quase todas as suas freguesias tenham (ou tenham tido) um grupo coral. Casos de Aljustrel (Aljustrel, Ervidel, Rio de Moinhos, São João de Negrilhos e Messejana), Moura (Cidade de Moura e freguesias da Amareleja, Póvoa de São Miguel,

sua ausência na localidade (quando noutras da região estes já existem) e um dos objectivos claramente assumidos é “colocar a terra no mapa” contando para tal, preferencialmente, com uma formação endógena. Este fenómeno de “localismo” (Cabeça, 2011) é operacionalizado através de um discurso de promoção e enaltecimento da terra. Canta-se o concelho, o distrito, a vila, a aldeia e as suas maravilhas, todas dignas de inveja²⁵³. Como mais adiante veremos, quando abordarmos os repertórios, também a defesa desta tradição micro-localizada leva à pressão de apresentar novas modas que identifiquem a origem do grupo. A criatividade, outrora ao serviço do protesto político, submete-se às belezas da terra. Ainda que em menor escala, este “localismo” é igualmente a expressão de uma outra forma de dominação: a dependência autárquica, criada pela necessidade de apoio (em troca da sua utilização como forma de propaganda autárquica), sobretudo nas deslocações e organização de eventos a título próprio.

Outro exemplo, tanto da influência das novas ideias e dos novos ideais como da apropriação das práticas, foi, conforme referimos, a emergência dos grupos femininos, cuja criação respondia a uma exigência de igualdade de direitos entre mulheres e homens. Contudo, só a partir dos anos 90 e sobretudo na viragem para o século XXI, as mulheres se impõem no panorama das práticas musicais populares alentejanas. Foram precisos mais de trinta anos de democracia para testemunhar a completa integração das mulheres nos circuitos do Cante formal.

Para conseguir retomar à sua própria conta uma forma de apresentação tão marcada pela influência institucional²⁵⁴, as comunidades de cantadores tiveram que rever os repertórios, adaptar as maneiras de cantar e trabalhar cuidadosamente o modo de performance. Ao mesmo tempo que há uma nova orientação para o espectáculo em palco, surgem novas formas de divulgação, com recurso às tecnologias de reprodução como o CD e cassete e de difusão, como a rádio e a televisão. A dominação cultural impôs padrões, normas, tipos de formas culturais que não desaparecem instantaneamente pela via da libertação política. A forma folclorizada da cultura é gradualmente esbatida. No processo de autonomização, os

Safara, Santo Amador, Santo Aleixo da Restauração, Sobral da Adiça), Mourão (Mourão, Granja e Luz) e Serpa (Cidade de Serpa e freguesias de Brinches, Pias, Vale de Vargo, Vila Nova de São Bento e Vila Verde de Ficalho), por exemplo.

²⁵³ O verso “és a terra [concelho, vila, aldeia, etc.] que eu mais invejo” (que rima com a palavra Alentejo) é das mais frequentes.

²⁵⁴ A forte imagética do Cante promovida pelo Estado Novo – os homens cantando em grupo, a apresentar-se ao público e em concursos e cantando nas tabernas – permanece ainda hoje em alguns espíritos (“o Cante é dos homens”). Como se antes não tivesse havido toda uma geração de homens e mulheres para os quais a prática informal do cante era regular e por vezes conjunta...

grupos tornam-se actores eficazes na elaboração das novas normas que regem as práticas do Cante e na sua negociação constante. Quase quarenta anos separam o início da democracia - em que apenas a forma canónica é apropriada - da libertação das amarras culturais e sociais herdadas, num movimento que tanto é um regresso ao estatuto do Cante antes da sua folclorização (reintrodução das mulheres e de repertórios e negociação constante das normas) como a adopção de novas modalidades (novas redes de sociabilidade, organização de eventos a título próprio, novas formas de apresentação, espectacularização, formação de grupos mistos, novas formas de comunicação e perpetuação das modas executadas, etc.). A autonomização cultural e social não é, portanto, imediata. Donde resulta que a libertação política não significa, por um lado, libertação cultural nem tampouco, libertação social e revolução nos papéis de homens e mulheres, por outro (ainda que de facto crie condições para uma gradual autonomia e libertação).

3.7 Conservar inovando: o modo de produção das formas culturais

Ao descrever a dinâmica que associa e opõe conservação e inovação em termos de mecanismos de regulação, não pretendemos elaborar uma teoria válida apenas para a descrição da história e da sociologia das práticas que deram origem a discursos formais, explícitos e até instituídos (nomeadamente escritos) ou que se tornaram objecto de estratégias externas e da elaboração de discursos eruditos. Propomos antes uma perspectiva válida também para a descrição das formas culturais que não possuem essas características. É provável até que a perspectiva que propomos seja mais útil e mais fecunda justamente no caso das formas culturais que se apresentam como conjuntos de práticas que não se regem por princípios formais (geralmente explícitos, codificados), nem regras escritas, ou que evoluem em colectivos complexos, dispersos no espaço, nos quais os consensos são frágeis e mutáveis.

Acresce que a emergência de normas explícitas, de definições mais ou menos estruturadas duma forma cultural é, em si mesma, um fenómeno importante. Com a ressalva de saber quem são os actores que produzem, formalizam e instituem as normas sobre o que é “conservar” (e o que deve ser “conservado”) e de indagar da existência de consensos ou de divergências entre os actores quanto a estas questões. Enquanto “conservar a tradição” pressupõe a existência – e a definição – do que é “tradicional”, “inovar” pode ser-lhe insensível (criar o que deverá ser conservado) ou consentâneo (criar formas de conservar). Na definição do que se trata de inovação “legítima” e inovação “adúltera” se define o que deve ser conservado (e o inverso).

No caso que estudamos, constatamos que de uma tradição “custom” (Hobsbawm e Ranger, 1983), que era um conjunto de práticas pouco formalizadas (se o entendermos no sentido da existência de codificações escritas e normativas) e de uso local, praticadas pelos membros de colectividades locais para os membros das mesmas surge, por pressão em grande parte externa (erudita, política, dominante), uma forma cultural cuja apresentação canónica é o “grupo coral masculino alentejano”. Essa forma é elaborada a partir de “materiais” preexistentes: repertórios de canções e maneiras de cantar que são ao mesmo tempo um espólio poético, musical e social. As performances são agora concebidas para contextos espectaculares, com uma cenografia sumária mas constante: um grupo sobe para um palco (em teatros, salas diversas ou ao ar livre) e actua frente a um público que não participa, seguindo os padrões do concerto urbano e burguês. Em função da situação espectacular, pouco a pouco, repertórios são seleccionados, trajes concebidos, retóricas de apresentação elaboradas. Os públicos deixam de ser, maioritariamente e tão só, os membros das próprias comunidades e um ou outro erudito. Não nos parece, contudo, que a formalização progressiva do “grupo coral” e a sua instituição como forma canónica de prática do Cante corresponda ao sentido restrito do conceito de “invenção da tradição” forjado pelos já citados Hobsbawm e Ranger, que tem sido utilizado de maneira excessivamente abrangente (e até imprevidente). Reconhecer a importância do papel das instâncias externas (as instituições do Estado Novo, locais, regionais, nacionais, as elites detentoras da cultura dominante, etc.) não nos obriga a negar a parte de autonomia e o papel activo dos actores locais e em especial dos próprios cantadores, em todo esse processo. E foi a crise da legitimidade política, social e cultural provocada pela revolução de 1974 que permitiu que esse papel activo assumisse toda a sua dimensão. Mudanças nos repertórios, organização autónoma dos grupos e dos “encontros de grupos”, formação de redes de sociabilidade que foram também factores de comunicação e alteração das práticas (repertórios, maneiras de cantar, de trajar).

O que o inquérito confirma é que, mesmo no período fascista (décadas de 30 a 70), nunca a forma cultural “grupo coral masculino alentejano” foi inteiramente submetida às exigências da “política do espírito” do chamado “Estado Novo”. E quando ocorre a revolução, as mulheres, até então mantidas à margem das práticas oficiais, retomam a seu cargo a prática nos novos moldes, criando grupos exclusivamente femininos e impondo-os tanto localmente aos homens, como às instâncias externas. Os grupos masculinos alteram os repertórios, compõem modas de protesto e de intenção política, organizam-se entre eles e sobretudo, multiplicam-se a um ritmo muito superior ao do período precedente. Uma dupla libertação se produz: a dos grupos masculinos, como acabamos de referir e a das práticas femininas.

Se fosse preciso resumir o percurso que efectuámos, talvez a expressão “modo de produção das formas culturais” fosse o que melhor traduz a nossa perspectiva. “Modo de produção” evoca um conceito marxiano (Marx, 1996 [1867]: 297-315) que alia os “meios de produção” e as “relações sociais de produção”. No nosso caso, os meios de produção da forma cultural são os materiais musicais e poéticos de que são detentoras as comunidades rurais do Alentejo no início do período considerado, os saberes da performance (o saber cantar e saber cantar juntos); as relações sociais de produção são os modos de relacionamento entre os praticantes do canto popular e as respectivas comunidades. Quando se inicia o processo de “folclorização”, o campo social no qual se desenvolvem as práticas alarga-se e nele entram novos actores (as instâncias oficiais de todos os níveis), criando uma situação em que se afirma a dissimetria entre os praticantes (rurais, pobres e analfabetos) e os “valorizadores” que formalizam, regulamentam, incentivam e seleccionam o que deve ser mantido. Na arena que se forma em torno das práticas de canto no Alentejo, os actores têm recursos, posições sociais e poder muito diferentes. Mas se a dominação cultural é um facto averiguado, não existe dominação absoluta. Muitas das formas pré-espectaculares e pré-formais se mantêm, e formam um reservatório a partir do qual foi possível (aliada à forma canónica desse tempo herdada) a apropriação da nova forma tradicional pelos praticantes, nela injectando modos, conteúdos e maneiras de viver a prática que extravasam do quadro rígido que lhes tinha sido imposto.

4 Maneiras de cantar

Uma das hipóteses que nos guiou no inquérito é que o Cante se define principalmente como “maneiras de cantar”. Este traço é tão importante que admitimos que nunca é a peça em si (a sua estrutura musical e literária) que determina a sua inclusão ou a sua exclusão do domínio do Cante, mas sim a maneira de a cantar. Uma peça habitualmente considerada como parte “do cancioneiro” deixará de ser percebida como tal se a sua interpretação se afastar dos cânones (implícitos, vagos, decerto, mas muito mais sólidos do que *a priori* se poderia pensar) do Cante. E admitimos que o inverso é verdade: peças que são nitidamente estranhas ao Cante (pela sua origem geográfica ou pela sua história), podem integrar um “cancioneiro” alargado, se forem interpretadas “à maneira do Cante”, ao ponto de perderem qualquer marca da sua origem estrangeira. Encontrámos numerosas ocorrências dos dois tipos de casos: exclusão do que “pertenceria” (se fosse cantado de outro modo²⁵⁵) e inclusão do que “não pertenceria” ao

²⁵⁵ Qualquer moda executada com recurso a bombos, ferrinhos e acordeão, por exemplo, sai do domínio do Cante.

Cante (mas é adoptado por ser cantado à maneira do Cante²⁵⁶). De tal daremos conta mais à frente.

Se a maneira de cantar é um traço tão decisivo na própria definição do Cante, não podemos furtar-nos a uma tentativa de identificação das características dessas “maneiras de cantar”:

a) Uma *família* de maneiras de cantar

A primeira precaução que se impõe é a de sublinhar que, mais do que uma maneira única e normalizada de cantar, o Cante admite e cultiva um conjunto de maneiras de cantar que formam um conceito no qual os objectos têm entre si algo como uma “parecença de família” (Wittgenstein, 2008 [1953]), sem que seja (até mais ver) possível identificar critérios “necessários e suficientes” para a inclusão duma das maneiras de cantar no conceito Cante. As diferenças entre essas maneiras particulares de cantar, que são admitidas pelos cantadores como sendo legítimas partes do Cante são importantes e o que as une é tanto mais interessante para a questão da definição.

b) Várias dimensões das maneiras de cantar

“Maneiras de cantar” é uma noção muito geral, que se especifica em numerosas dimensões.

Um das são extrínsecas em relação à música em si, outras concernem a esta última. Entre as primeiras, há que reter as que dizem respeito à organização social da performance “cantar uma moda”. Esta organização consiste na distribuição das partes dos solistas (“ponto” e “alto”) e do coro entre os participantes na performance e traduz a distribuição das “partes” em atribuição de papéis (sociais) aos participantes. Já abordámos o esquema geral dessa distribuição mas teremos que dar uma descrição mais pormenorizada dos processos sociais subjacentes à distribuição das partes. Entre as dimensões intrínsecas à música, teremos que examinar todos os parâmetros que determinam *in fine* o carácter da performance (modos ou tonalidades, tempo, acentuações, enfim, todos os elementos que constituem o fraseado aceite pelos cantadores como característico do Cante).

c) O que não é Cante

As maneiras de cantar definem o Cante pela negativa (o que não é: um canto com instrumentos, um canto coreográfico) e por oposição a outras maneiras de cantar no Alentejo (“Saías”, “Cante ao Despique”, “Cante ao Baldão”). Se, por um lado, apesar das formas canónicas de cantar terem sido responsáveis pelo seu desuso, não são excluídas formas como a interpretação a solo (em que a polifonia desaparece, o que vai contra a definição habitual de vários estudiosos, segundo os quais o cante é “coral” e “polifónico”); por outro inclui, à partida, uma série de modalidades (“isso não Cante, é...”). “Cantar à alentejana é quase um

²⁵⁶ Algumas até são comumente tidas como “alentejanas”. Assim crêem os ouvintes (caso do “Hino dos Mineiros”, cujas origens remontam, no entanto, ao Chile).

privilégio porque nós não precisamos de instrumentos para cantar. Nós raramente cantamos sozinhos mas (...) mesmo quando cantamos sozinhos no meio de uma campina, à beira de um ribeiro ou atrás de um rebanho, nós temos sempre atrás de nós uma musicalidade daquilo que, se não for mais nada, é o vento que sopra nas árvores, é o bater das ondas nas rochas, é as aves que perpassam pelo ar e, portanto, todo esse chilrear, todo esse movimento, canta connosco” (José Feliciano, Grupo Coral de Vila Nova de Milfontes).

4.1 A organização social do Cante: regular a repartição dos papéis

Conforme expusemos no artigo sobre “a fábrica das formas” (Santos e Cabeça, 2014), a elaboração da forma “canónica” das performances do Cante (aquela que os cantadores reconhecem como a forma “normal”, “correcta” e em todo o caso característica, de interpretar as modas), foi um longo processo de formalização (*mise en forme*), que excluiu certas maneiras de organizar a realização do Cante.

Podemos admitir que antes da forma “canónica” actual existiram e existem ainda outras formas. Estas serão diversas, mais variáveis e menos regradas que a “forma canónica”²⁵⁷. Enquanto esta é concebida e praticada com o objectivo de produzir performances públicas dos grupos corais formais (organizados de modo permanente, direccionados para a exibição pública) e é ensaiada com cuidado, as maneiras mais espontâneas, sendo informais, são mais livres e deixam uma larga margem à improvisação da organização social do canto.

Começamos pela forma de realização do Cante que é actualmente consensual entre os cantadores, membros dos grupos.

Se a divisão de uma intervenção musical em “partes” é mais do que uma divisão técnica (musical), é porque as três partes (ponto, alto, coro), têm que ser distribuídas entre os membros do grupo e por eles assumidas. Ora, as três partes são assimétricas, visto que uma é colectiva (o coro, as “segundas”, os “baixos”) enquanto duas delas são individuais. As intervenções a solo, posição assumida por um único indivíduo numa dada moda, dão um relevo especial aos solistas face ao coro formado pelo resto do grupo. Para além da diferença em relação ao coro, os papéis dos dois solistas são também entre eles muito diferentes.

As modas são iniciadas por um ponto. O ponto inicia a peça (genericamente designada de “moda”) cantando a cantiga que antecede a moda propriamente dita²⁵⁸ (em geral, mas nem sempre, uma quadra). Voltará a intervir, nos mesmos moldes em que executou a primeira

²⁵⁷ Talvez seja inútil insistir mas é importante evitar qualquer ambiguidade quanto ao uso desta expressão: trata-se de designar a forma que, de modo consensual, os cantadores consideram actualmente como a forma “correcta”, acurada (com as regras que a acompanham).

²⁵⁸ A moda tanto designa a totalidade da peça musical executada como o seu refrão que é repetido após cada cantiga, o coração da peça.

cantiga, depois do coro ter interpretado as (usualmente) duas estrofes que formam o núcleo central da moda (também ele, o núcleo, abreviadamente designado de moda, note-se). Havendo dois momentos em que o ponto intervém na moda, é possível que sejam designados dois pontos, cada um se ocupando de sua cantiga (e cada um executando o seu solo). O ponto intervém no mesmo tom que o coro: ele é um “baixo” (ou “segunda voz”). Daí que, uma vez terminado o seu solo, o ponto continua a intervir na moda como baixo, associando-se ao coro. O papel do ponto tem essa função essencial que é “puxar a moda” (lançar a canção), colocando a interpretação do coro no tom “correcto”, isto é, nem muito “baixo” (grave) nem muito “alto” ou “picado” (agudo), guiando o coro, que deverá prosseguir no tom que por ele é “deixado”. Por conseguinte, as duas qualidades que os bons pontos devem exhibir são saber colocar a moda no tom correcto (que é ensaiado) e entoar a cantiga de modo firme e expressivo e com o andamento adequado. O primeiro requisito poderá parecer banal mas, se atentarmos que não estão presentes nem instrumentos musicais nem diapasão, temos que reconhecer que é difícil “puxar” as diversas modas que serão interpretadas e “deixá-las no sítio certo” e que é a capacidade para memorizar o tom correcto, mantendo a imagem mental do som (“nota”) inicial da moda, que designa os cantadores que são bons pontos. “O leme do grupo é o ponto: se o ponto começar bem e deixá-la [a moda] bem, o grupo vai cantar todo bem, com certeza”, diz Mestre Minuto²⁵⁹.

O gesto de “puxar” a moda é de tal modo importante que em alguns grupos é ao ponto que cabe a tarefa de escolher as modas que o grupo deve interpretar. Em alguns casos, é dada ao ponto a liberdade de escolher a cantiga que antecede a moda (e que, ao contrário da moda que é fixa, pode ser variável). No Grupo Coral da Casa do Povo de Santo Amador, como indica José Pisa, são os pontos que “têm que arranjar a tal cantiga que vai interferir com a moda”, que “tem que condizer com a música e com a própria moda. Nem todas as cantigas podem ser cantadas pelo ponto e que depois sejam absorvidas pelo alto”. No Grupo “Alma Nova” (Ferreira do Alentejo), Mariana Lebre (ponto) pode cantar qualquer cantiga ou mesmo criar uma (porque “tem jeito para tal” e “faz ali uma letra em menos de nada”²⁶⁰).

O papel do “alto” é ainda mais complexo. Este solista intervém imediatamente após o solo do ponto, regra geral, dando início à moda (a segunda estrofe a ser cantada²⁶¹). Ao contrário do ponto, que usualmente tem um solo mais prolongado, o alto não canta a solo mais que um ou dois versos. Deve lançar esse verso cantando num tom mais agudo (em geral cerca duma terceira acima da parte do ponto e portanto também do coro). O coro intervém então, mas o

²⁵⁹ Joaquim Leandro Grosso, Mestre do Grupo Coral da Casa do Povo da Amareleja

²⁶⁰ Virgínia Fralda, responsável do grupo, em entrevista. Letra é, para o grupo, apenas a letra da cantiga (a moda é invariável).

²⁶¹ As diferentes formas e tempos em que o alto vai intervir são descritos mais à frente.

alto continua a cantar a sua parte (“a tinar”), à terceira (aproximativa) superior. Se as qualidades do “bom alto” são numa certa medida semelhantes às do ponto (“firmeza”, por ter que iniciar uma estrofe a solo), elas diferem significativamente. Quanto ao início, o alto já tem um ponto de referência quanto ao tom no qual deve cantar a moda: a nota na qual começa e/ou termina o ponto, mais uma terceira. Mas o simples paralelismo, que é reconhecido como uma boa norma, não é suficiente para que o “bom alto” afirme as suas qualidades. Ele deve ser capaz de produzir “vaías”, que são variações, ornamentações diversas, como melismas (cantar várias notas numa mesma sílaba). Ao cantar com o coro, o alto pode prolongar a(s) última(s) nota(s) do final da primeira estrofe da moda de modo a fazer uma ligação entre este final e o início da segunda estrofe. Estas “vaías” são uma das características que os ouvintes apreciam para julgar a qualidade musical dum alto: quando executadas com convicção, com alguma criatividade (esta, mesmo assim, estritamente limitada), elas valorizam o alto. O seu papel é de tal modo crucial que certas modas com um grau de dificuldade superior podem ficar arredadas dos repertórios dos grupos caso não haja um “bom alto”. É ao alto que cabe conduzir os baixos, não o contrário. António Camacho (Os Reformados de Ferreira do Alentejo) explica: “naquele tom [o grupo] entra, no outro tom o grupo pára. E então há modas que nós temos que parar duas ou três vezes para ele [o alto, referindo-se nesta afirmação a Mestre Brazinho] ficar a fazer aquelas vaías. Mas ele dá aquele toque, ali naquele toque a gente já sabe: [ele] pára e o grupo começa e ele fica sempre fazendo as vaías como deve de ser”.

Acresce que a voz do alto, ao contrário da voz do ponto que, sendo solista, é um “baixo” como os membros do coro, é uma voz “especial”. Se quiséssemos referir-nos à classificação habitual das tessituras, ponto e coro serão barítonos e baixos, enquanto o alto será um tenor. O que sobressai do inquérito é que as vozes “cheias”, graves, são muito frequentes nestas populações rurais, enquanto os altos com vozes “finas”, “claras” de tenores são muito mais raros. A rareza coloca os altos (sobretudo os que são considerados como bons) numa posição única nos grupos: em posição de força. Com efeito, para além da exigência duma tessitura mais aguda, o alto tem que ser capaz de cantar sozinho à terceira superior sem desafinar, nem “fugir” para a voz dos “baixos”. Encontra-se, portanto, mais facilmente no seio dos grupos, um ponto para substituir outro (que deixa de poder cantar por qualquer razão: morte, doença, ausência, ou ainda o luto²⁶²), do que um novo alto.

Face à inexistência de um alto, e temos notícia da ocorrência, os grupos são por vezes forçados a cessar actividade, extinguir-se. A falta dos solistas é, compreensivelmente, um dado crítico. O

²⁶² O “Luto” tem aqui um peso importante; quando falece um familiar do cantador, este deixa de “poder cantar”. A duração do luto é variável e não parece obedecer a regras estritas, sendo vivido como uma prova do profundo sentimento de perda. O luto por morte duma esposa ou dum filho, por exemplo, pode impedir a pessoa de cantar durante vários anos. Ou até para sempre.

que ocorreu no Grupo Coral Feminino Alma Nova de Ferreira do Alentejo ilustra o carácter crucial do papel do alto, cuja falta compromete a existência do próprio grupo. Quando Elisa Bento, o único alto do grupo (e única a poder fazê-lo), esteve de luto, a opção do mestre, "para não acabar o grupo", foi "convidar os membros do grupo dele para virem para a nossa casa"²⁶³. Outras vezes, os grupos apresentam-se sem alto, quer por ausência quer por inexistência de um cantador adequado. Inevitavelmente, a moda soa "estranha" a quem ouve: falta "qualquer coisa" e nem sempre o que assim é executado é entendido como maneira de cantar "à alentejana"²⁶⁴.

"Fazer" o ponto e "tirar" o alto são exercícios individuais aos quais se atribui um valor artístico muito superior ao dos membros do coro (ambos intervêm a solo e devem ser cantadores de excepção que orientam o grupo). Testemunho da importância que lhes é atribuída, ponto e alto têm um certo grau de liberdade para, dentro dos parâmetros aceitáveis para cada moda, acelerar ou desacelerar os seus solos, demorarem mais ou menos na interpretação do seu trecho (*tempo rubato*). Cada execução da moda é, portanto, uma peça única: ela nunca soa igual a outra. O alto pode ficar "na pausa", "a tinar", "o tempo que quiser", ornamentando a sua performance; o ponto pode arrastar mais ou menos o seu cantar. O repertório dos grupos tem em conta as vozes disponíveis, sendo as modas escolhidas em função dos pontos e altos disponíveis (e, como vimos, por vezes pelos próprios)²⁶⁵. No caso do alto, esse valor é demonstrado não só porque lhe é reservado o canto a solo mas também porque, quando cantando em conjunto com o coro, os últimos ficam imersos na massa sonora (e social), enquanto o alto executa uma verdadeira performance individual. Pode, aliás, sentir-se por vezes uma rivalidade entre o alto e o coro. Se o alto ocupa uma parte do registo que se destaca e é mais "notada", por ser mais aguda e por não ser estritamente paralela à dos

²⁶³ O mestre do grupo, à data (2008) era Mestre Brazinho, reconhecido cantador e ensaiador entretanto falecido; o grupo masculino referido, Os Reformados de Ferreira do Alentejo: "Eles vieram de boa vontade. (...) Tanto que a gente gostámos que os homens viessem para eles nos auxiliarem! Fazem alto e ponto". (Virgínia Fralda). Mesmo após o regresso do alto inicial, o grupo manteve-se misto (com pontos e altos femininos e masculinos) durante algum tempo, tendo depois retomado a sua condição inicial.

²⁶⁴ "Já temos encontrado em encontros de grupos, grupos que não têm primeiras (...) falta-lhes ali qualquer [coisa]", conta Custódia Serafim (Cantares Femininos de Alcáçovas). "Primeiras" (primeiros a introduzir a moda) é outra designação para os altos. "Em não havendo pessoas que saibam fazer ponto e alto, que saibam conduzir as vozes, não vale a pena": "são alentejanos que estão cantando mas não estão cantando à alentejana", ilustra António Camacho (Os Reformados de Ferreira do Alentejo). Em alguns grupos, face à impossibilidade de ter quem "saiba fazer" o alto, a dialéctica é apenas jogada entre o ponto e o coro, numa toada entendida como de "parada e resposta" (S. Teotónio, Mora).

²⁶⁵ Júlia Ferro (Grupo Coral de Odemira) narra o difícil entendimento entre os cantadores do grupo na altura de definir as modas a constar do repertório. Numa atitude que apelida de "teimosia", alguns elementos pretendem cantar as modas outrora apresentadas, que "dantes cantávamos", "quando estava fulano e beltrano": "mas agora não está", "não vamos sair para a rua com essa moda se a gente não tem falas. A gente não tem vozes para cantar essa moda". "Actualmente temos de cantar com as vozes que temos".

“baixos”, o coro possui um trunfo decisivo, que é a poderosa dinâmica das suas vozes. Instala-se assim um diálogo, uma disputa que pode ir até ao melindre, entre alto e coro. A negociação pode ser perfeitamente explícita, ou pode ser tácita, cada um desenvolvendo estratégias para fazer sobressair a voz em detrimento do outro. Os coros cantam, numa grande proporção de casos (e até quando as circunstâncias não o exigem, por exemplo quando existe amplificação²⁶⁶), com uma dinâmica levada ao máximo. As vozes são utilizadas com toda a sua potência para obter o efeito, muito apreciado, do “trovão”: vozes masculinas graves, “cheias”, no máximo da sua potência. O equilíbrio entre as partes é, assim, problemático: é frequente o alto gritar, quer na tentativa de se fazer ouvir (sobretudo quando não possui de facto a voz adequada ou as “segundas” vozes são numerosas ou particularmente potentes²⁶⁷), quer pela exacerbação da competição.

Se é raro que haja no mesmo grupo dois ou mais cantadores capazes de cantar a parte do alto, isso acontece, pois, apesar de tudo. A repartição das modas em que cada um deles assumirá a parte do alto é um objecto de tensão e de decisões delicadas. O mesmo acontece com a parte do ponto e para esta a “concorrência” é muito mais viva, dado que o ponto é, na realidade, um “baixo”: um entre muitos. A atribuição do papel de ponto a um dos baixos revela-se por conseguinte uma questão mais delicada e muito mais frequente, dado o maior número de possíveis pontos. Se nos casos em que há apenas um alto este goza de uma posição de força, quando há dois cantadores a poder cantar a parte do alto coloca-se a questão da repartição do lugar de solista; mas numa actuação em que o grupo canta quatro ou cinco modas, é possível encontrar, em princípio (se não houver outras razões de conflito) espaço para cada um. Já o mesmo não acontece quando no mesmo grupo existem seis ou sete potenciais pontos; nestes casos, a escolha de um ou de outro revela-se imediatamente como uma apreciação positiva, ou, pior, negativa, das qualidades de alguns deles. Os grupos resolvem estas questões de modos muito diferentes. Em alguns grupos, um único cantador (que pode ser o chefe do grupo) canta a parte do ponto em todas as modas. Um compromisso intermédio é o de deixar uma moda para um segundo ponto. Noutros grupos observamos que cada moda é cantada por um ponto diferente. Por fim, existem grupos em que a “cantiga” inicial (a estrofe livre) é cantada por um ponto, a “cantiga” final por outro e assim em várias modas numa mesma actuação em público. As tensões e desavenças entre concorrentes aos lugares de solistas

²⁶⁶ Nestas ocasiões é frequente que os solistas tenham amplificação personalizada.

²⁶⁷ Há todavia certos “altos” que percebem a sua relação com os baixos de outra forma. Segundo Armando Branco (Velha Guarda de Viana do Alentejo), alto “tem de haver as vozes, aquele cheio, para o alto ‘trinar’, brincar com aquilo. Eu estou a fazer alto: se eu tiver vinte vozes sou uma coisa (...) mas se tiver trinta homens eu descanso mais. Basta abrir a garganta um bocadinho para a minha voz sobressair. E assim [com menos vozes] às vezes tenho de ir lá um bocadinho mais alto”. Um “bom alto” sobressai, pois, mesmo tendo por companhia um coro numeroso.

podem permanecer de baixa intensidade; mas elas podem também fazer explodir os grupos. Contudo, importa referir que a competição não parece ser dita ou expressa em termos de rivalidades pessoais (mesmo quando elas existem), mas sim em termos de qualidades vocais e de qualidade das performances dos cantadores. Ou seja, mesmo quando a origem presumível da tensão pode ser extra-musical, são os argumentos musicais que são considerados válidos: se fulano “fica de fora” é porque “desafina”, ou “puxa as modas muito picadas”, etc.

É claro que o resultado musical é bem diferente consoante as partes dos solistas são atribuídas a apenas um ponto e um alto, ou distribuída por vários. No primeiro caso, independentemente de qualquer julgamento quanto à qualidade da performance, cada moda, e todas as que são cantadas numa apresentação pública, soam muito mais homogêneas. Quando os solos são confiados a mais que um solista, a diferença dos timbres, do pormenor dos fraseados, das dinâmicas, pode gerar alguma heterogeneidade da performance global. Esta tanto pode ser positiva (apreciada pelos cantadores e pelo público) como pode passar despercebida, ou ser considerada incómoda. Em todos os casos, as “maneiras de cantar” dos grupos são claramente caracterizadas também por esta repartição dos papéis, com os efeitos musicais que dela resultam. Assim se elaboram maneiras de cantar que evoluem para uma certa diferenciação entre grupos. E é provável que os grupos que se convidam mais frequentemente (em convites recíprocos) se influenciem mutuamente, contribuindo para algum contágio micro-regional das maneiras de cantar. “Eles têm um bom ponto” ou “têm bons pontos”, diz-se por vezes de um grupo, com ou sem uma ligeira conotação de inveja.

Para além deste esquema geral, observam-se numerosas variantes de pormenor, que apesar de respeitarem o esquema de princípio, contribuem para dar um carácter individual a cada grupo. Assim, numa mesma moda, o grupo A pode decidir que o alto canta sozinho apenas a primeira sílaba do primeiro verso da moda, o grupo B uma parte da primeira palavra, ou toda a primeira palavra, e o grupo C que o alto canta todo o primeiro verso²⁶⁸ ou mesmo mais que um verso (esta, menos frequente)²⁶⁹. Em alguns casos, é possível a intervenção do alto em simultâneo com o ponto. Noutros, o alto não intervém a solo mas canta na sua tessitura própria juntamente com o coro logo a seguir à intervenção do ponto. Estas diferenças espelham não só “maneiras próprias” ou “maneiras diferentes” de cantar mas também a existência de modas com diferentes formas de execução.

²⁶⁸ Cantar todo o primeiro verso é muito frequente e mais frequente em certas modas que noutras. Exemplos de modas assim cantadas: “Alentejo, Alentejo”; “Abre-te ó campa sagrada”; “Ao romper da bela aurora”; “Morena de raça”; “Quando eu fui ao jardim”, etc.). Para além das diferenças entre grupos, existem pois diferenças entre modas, quanto às maneiras “aceites” ou “aceitáveis” de as cantar.

²⁶⁹ Exemplo: o alto canta os dois primeiros versos “lembram-me os tempos passados / tudo se vai acabando” na moda do “Almoceve”. (Em algumas versões. Há variações: noutras, por exemplo, o alto só canta “quando eu”, da frase “quando eu vejo alguém lavrando”).

Apesar da posição de menor destaque, os baixos são, no entanto, importantes para a performance geral do grupo. Colocam-se questões, quer de quantidade, quer de qualidade. Numa época em que o recrutamento de cantadores é, de facto, uma dificuldade, ter um número de elementos aceitável é não raras vezes conseguido em detrimento das capacidades vocais de cada um. De acordo com os nossos interlocutores, existe um número mínimo de elementos para assegurar a qualidade do grupo coral: “nunca menos que 18”, 20 / 23 elementos é o número desejável²⁷⁰. Constituir um grupo em que todos são “bons cantadores” não é (numa época em que não só menos pessoas cantam como menos pessoas estão disponíveis para integrar grupos corais), em muitos casos, uma tarefa fácil. “Muitos que andam aí hoje, que se consideram bons elementos do Cante, nos meus princípios eram excluídos”²⁷¹, nota Francisco Canciones (Amigos da Vidigueira)²⁷². Face à impossibilidade de aliar a qualidade (só os “bons” cantadores) à quantidade (ao número desejável), cada grupo adopta a sua estratégia. Para conseguir um *quorum*, são admitidos em alguns grupos, cantadores tidos como menos capazes ou menos dotados para a prática do Cante. Tal permite criar as condições necessárias para executar modas que requerem mais vozes²⁷³ e criar um efeito de conjunto visualmente mais apelativo (“fazer número” é também importante na imagem que vários grupos pretendem passar aos demais). Esta opção fundamenta-se no pressuposto que, mesmo não sendo o cantador particularmente vocacionado para o canto, as dificuldades que daí resultam serão absorvidas pelos outros membros: desde que não desafine, o cantador menos bom consegue acompanhar o tom dos outros baixos e assim se fundir no som compacto. E não possuindo grandes capacidades vocais, quando disso tem noção, o elemento que “não é muito bom” cantador não gera entraves na definição de repertórios nem elabora demasiadas considerações sobre como “os outros” devem cantar. É considerado, muitas vezes, um elemento conciliador, ao invés, por exemplo, de alguns que, por bem cantar, “se armam em vedetas”. Aqui, é também a vontade de participar e contribuir que é valorizada²⁷⁴. A opção

²⁷⁰ Segundo vários mestres. Domingos Rosado, Mestre Minuto, Mestre Chicuelo (Barrancos)...

²⁷¹ “Hoje já se aceita no grupo qualquer pessoa. O que é preciso é tapar o buraco. E nos meus princípios não era assim. Aquilo, eram escolhidos a dedo e quando a pessoa tinha acesso a um grupo coral ficava todo contente: «faço parte do grupo»” (*ibidem*).

²⁷² Numa época em que os grupos corais podiam recrutar os elementos necessários sem detrimento da qualidade (e, portanto, escolhiam apenas os melhores) José Roque (Ceifeiros de Cuba) conta que, na sua vila, os jovens constituíam-se em grupos corais informais, com a esperança de ver as suas capacidades vocais reconhecidas pelos elementos dos grupos corais “seniores” e serem convidados a se lhes juntar.

²⁷³ “Por faltar uma pessoa ou duas, baixa logo muito e temos que ir buscar modas mais simples, que tenham menos esforço” (José Pisa).

²⁷⁴ A ideia é notavelmente resumida por Manuel Santos (Alqueva): “[O grupo] não é só composto por quem sabe cantar. Às vezes vale mais ser composto por quem tem vontade de cantar do que por quem sabe cantar. Tem que haver quem saiba cantar para os pontos e para os altos mas o resto, desde que tenham vontade e gostem, valem mais do que aqueles que sabem e que não têm vontade”.

contrária (“poucos mas bons”) também é assumida (alguns discordam até do número de cantadores convencionado²⁷⁵). Outros grupos (muitos aliás), ainda que não possuindo o número de cantadores por eles julgado adequado, dão continuidade à sua actividade²⁷⁶.

4.2 Gerir a diversidade: diferenças, aceitação e normatividade

O que acaba de ser exposto poderá verificar-se em grupos masculinos e em grupos femininos. Nos grupos mistos as questões de precedência, de partilha do prestígio associado ao papel de solista, tornam-se ainda mais complexas, por fazerem intervir na maneira de cantar do grupo todas as componentes das relações entre homens e mulheres. Observámos em diversas ocasiões as consequências da mistura de vozes femininas e masculinas. Várias configurações são possíveis. Em certos grupos as mulheres fazem parte do coro e nunca assumem os papéis de solistas, mesmo naquelas modas que frequentemente surgem nos repertórios dos grupos exclusivamente femininos (como modas dos trabalhos do campo e mais ligeiras). Noutros grupos, ao invés, as mulheres podem ser pontos ou altos. Como já vimos, a atribuição desses papéis de solistas em grupos mistos coloca problemas, sobretudo aos cantadores masculinos. Com efeito, um ponto feminino terá quase sempre que “puxar a moda” (pressupondo que o faz no mesmo tom em que os baixos masculinos a interpretarão) na oitava superior. Enquanto na teoria musical simplificada mas corrente se admite que um “dó” é um “dó”, ainda que seja tocado ou cantado a uma oitava de distância, na percepção do som emitido, não são a “mesma nota”. Acresce que, sendo os timbres bastante diferentes, o resultado sonoro (que é o que conta, visto que ninguém nos grupos ou no público se preocupa com análise musical) é diferente: as vozes das solistas femininas que cantam a parte do ponto podem ficar “desligadas” da massa sonora do grupo. Quanto ao alto, o efeito é surpreendente, visto que, como já mencionámos, o alto feminino tende a cantar a sua parte a uma oitava mais uma terceira “acima” do grupo²⁷⁷. Os membros dos grupos têm consciência dessas dificuldades, ou pelo menos desses efeitos²⁷⁸ e alguns grupos recusam explícita e vigorosamente a mistura

²⁷⁵ “Se nós tivéssemos 100 pessoas, tínhamos, de certeza absoluta, 50 a estragar o trabalho dos outros 50. (...) Não vejo necessidade de um grupo com mais de 10 ou 12 pessoas porque, sendo mais, normalmente não cantam. Pelo contrário, ouve-se aquela zumbida”. Silvestre Silva (Ex-mineiros do Lousal).

²⁷⁶ “É preciso é que o grupo esteja como grupo. Mais do que dois são um grupo, não é?”. “Às vezes somos poucos e sentimo-nos inferiores e ainda temos mais pujança para cantar e para sair”. José Sobral (Milfontes). A boa performance de um grupo reduzido é “um exemplo” para outros grupos.

²⁷⁷ Um alto feminino poderá fazer a “requinta”, um alto mais agudo que era deixado a cargo sobretudo dos jovens mancebos que ainda não tinham mudado de voz.

²⁷⁸ No grupo misto “Alma Nova”, que já mencionámos, diz uma cantora: “Quando ela [ponto feminino] começa a cantar os homens já vão pela nossa voz. E quando os homens começam e o Brazinho começa a cantar quer dizer que já vai muito alto e a gente pega-lhe, mas quando acabamos a moda já estamos cansadas porque a voz dos homens sobressai”. Mas... “a gente damos conta deles!”.

entre vozes masculinas e vozes femininas. Na Amareleja, Mestre Minuto criou grupos separados, embora admita a presença de um pequeno número de mulheres (uma regularmente e três no máximo) no grupo masculino. Noutros, porém, como o grupo misto de Figueira dos Cavaleiros, as mulheres não só cantam com os homens, como são pontos e altos. Trata-se de soluções opostas a uma mesma questão, e estas divergências exprimem a existência de normas diferentes, que regulam um mesmo problema. Que a natureza das respostas dada à alternativa misto / não misto é de natureza normativa, é o que revela o facto de os dois grupos (um de homens e outro de mulheres) orientados por Mestre Minuto cantarem em público numa estrita separação, mas poderem cantar juntos, manifestando umas e outros prazer e bom entendimento, em situações privadas, como seja um almoço de convívio no local da sede dos dois grupos²⁷⁹.

No contexto, cada vez mais frequente, de penúria de participantes, por vezes não há outra alternativa: o grupo tem que se tornar misto e adaptar-se, sob pena de se extinguir por falta de elementos (sejam eles femininos ou masculinos). Nestas situações, a “maneira de cantar”, as “modas que são próprias para as mulheres” e as que são “só para os homens”, transformam-se, adaptando-se à participação de cantadores dos dois sexos. Todas as modas são cantadas em conjunto e sem preocupação com a incoerência. Porque não há, e é sem dúvida um facto importante, do ponto de vista dos cantadores, incoerência²⁸⁰. No canto de convívio o resultado musical é apreciado em função de critérios internos e do prazer de cantar juntos, o que não significa que “qualquer coisa serve”, pois os cantadores e cantadoras põem toda a sua sabedoria no canto, mesmo nestas circunstâncias.

O significado de muitas das reservas emitidas em relação ao facto de “cantar juntos” tem frequentemente que ver com os padrões de comportamento dos homens e das mulheres, fora dos palcos, no que precede ou no que sucede a apresentação pública. Na prática social dum grupo misto pode haver em determinados momentos uma diferenciação do espaço físico e social. No grupo misto de Ferreira do Alentejo, “a convivência é assim”: “os senhores vêm, sentam-se ali [fora] até que as mulheres apareçam todas (...) Depois quando já está aqui tudo o nosso ensaiador está aí junto com os homens e os homens regressam aqui à nossa casa²⁸¹”. Um grupo coral justifica assim a sua opção por elementos exclusivamente femininos: “eles

²⁷⁹ Nas palavras de Mestre Minuto: “Há modas que estão mais próprias para as mulheres, há modas que estão mais próprias para os homens”. “Muita gente não faz essa definição que eu faço porque eu percebo e sei o que estou fazendo”. “Quando eu faço modas para as senhoras é sempre assim de outra maneira”.

²⁸⁰ Há inclusivamente modas nos repertórios dos grupos corais masculinos nas quais o “narrador” (regra geral autodiegético) é uma personagem feminina (“vá-se embora seu maroto”, por exemplo).

²⁸¹ No final os homens “em acabando o Cante, [os homens] metem-se em casa, também dura pouco e a gente [mulheres] ficamos às vezes cantando, ficamos conversando um bocadinho”.

saem e depois embebedam-se e depois não têm orientação”. Por seu turno, um grupo masculino evoca a mesma prática, utilizando-a ao serviço do argumento inverso: a presença de mulheres acentua o controlo social, reprime o gosto masculino pelo excesso – de linguagem de gestos, de consumo de álcool: regressa o controlo que eles dizem sofrer em casa, controlo ao qual a saída entre homens permite escapar²⁸².

Como veremos mais à frente a propósito dos repertórios, as maneiras de cantar que são reconhecidas como válidas interagem com as modas que compõem os repertórios dos grupos. Existem contudo aspectos propriamente musicais que caracterizam cada maneira de cantar e permitem até, aos cantadores dos diversos grupos, emitir julgamentos de valor quanto às maneiras de cantar dos outros grupos. Estes julgamentos dispersam-se entre um certo “liberalismo” (cada um canta à sua maneira e todas são boas), que parece ter por função apenas evitar conflitos e prevenir tensões e melindres; e um “dogmatismo” mais rígido apenas temperado por uma arte da convivência que estipula que não se reprova uma maneira de cantar na presença dos interessados, mas se condena essa mesma maneira sem demasiados escrúpulos, em privado: “essa moda não se canta assim”, “a moda antiga, a verdadeira, não é essa”, “a versão original não é essa”, etc.²⁸³ Em todo o caso, como seria de esperar, a maneira de cantar de um determinado grupo é sempre por ele classificada como concordante, aceitável, verdadeira, como antigamente ou, mesmo que inovadora, adequada. Existem por conseguinte dois níveis de normas: as que enquadram o conjunto das maneiras de cantar “aceitáveis” (que são pelo menos as maneiras de cantar dos grupos que se reconhecem entre eles e no melhor dos casos, as de todos os grupos sem instrumentos) e as normas internas que regulam a maneira de cantar de cada grupo. Curiosamente, se de um ponto de vista lógico existe alguma contradição nos discursos dos grupos por serem aceites as normas que podem ser discordantes, entre os dois níveis essa contradição não incomoda, do ponto de vista prático, a convivência entre os grupos. É o que demonstram as práticas de Cante que reúnem, em almoços, jantares, serões de convívio, vários grupos portadores de maneiras de cantar diferentes. Ao cantarem em comum, estabelece-se um compromisso que pode traduzir-se, por exemplo, no facto de os grupos presentes “seguirem” a maneira de cantar do grupo (ou do cantador) que puxa uma determinada moda, sendo capazes de adoptar, na moda seguinte, a maneira de cantar de outro grupo ou cantador. Não deixa de haver, como é inevitável,

²⁸² O homem “gosta de beber os seus copos e fazer os seus floreados” sem ser chamado à atenção (“Epá, não te embebedes que temos que ir ainda cantar”): “há ali qualquer coisa que mexe logo, o homem parece que foi transportado outra vez para casa”. José Feliciano (Milfontes).

²⁸³ Além destas críticas, a performance de um grupo num encontro vai sendo avaliada pelos restantes cantadores: a moda “vai alta”, “está demasiado picada”; “não chegam lá”; “falta a pausa”, etc. Mas também “o ponto é rijo”, “canta bem, sim senhor”...

hesitações e até bloqueamentos, mas a “cantoria” prossegue, evidenciando que se participa de um fundo comum, cujas variantes cada um conhece e reconhece como legítimas, ainda que não seja a que lhe é própria.

Existe, pois, mais de uma maneira de cantar. Várias são as possibilidades. Em todas elas, o ponto e o alto – os solistas – e os baixos – o coro. À forma “canónica” das performances (cantiga – moda – cantiga – moda) distribuída pelos diversos intervenientes, juntam-se outras formas de apresentação, mais ou menos espontâneas / regradas, informais / formais. A moda pode incluir mais cantigas, mais estrofes e o tempo de interpretação de cada solista pode ser diferente entre grupos ou modas (o ponto canta a cantiga por inteiro ou menos; o alto uma frase, duas, ou apenas fragmentos de frase...). Em todo o caso, são valorizadas a firmeza do ponto e a ornamentação do alto.

O ponto “puxa a moda”, canta a cantiga, com a responsabilidade de transmitir aos baixos que o procedem o tom adequado. O alto, nem sempre fácil de encontrar, dá início à moda em tom mais agudo e assim se mantém enquanto o coro o acompanha. Como vimos, variações podem ocorrer, sobretudo as que se referem a cantar mais ou menos partes de uma peça ou ao número de solistas a apresentar numa moda: numa peça podem intervir apenas um ponto e um alto, noutras alternar entre vários membros com capacidades para serem solistas. Em grupos corais mistos, como vimos (para além da relutância ou mesmo recusa de alguns grupos e cantadores em admitir a mistura de vozes femininas e masculinas), surgem diversos entendimentos acerca da distribuição dos papéis, encontrando-se grupos com solistas de ambos os sexos ou apenas de um.

4.3 Maneiras de cantar e espaços de variação: cantar a mesma tradição e ser diferente

A pronúncia de cada terra é tida como uma das principais responsáveis pelas diferentes maneiras de cantar: ter “a fala diferente” é cantar de forma diferente. Um grupo da cintura de Lisboa não cantará como um grupo do Baixo Alentejo. “Porque as pessoas lá já falam de outra maneira, já cantam de outra maneira. Empregam aquelas palavras já diferentes”, explica António Serelha (Casa do Povo de S. Miguel)²⁸⁴. Esta “fala diferente” distingue os grupos naquilo que é entendido como a essência do próprio grupo: a sua identidade enquanto alentejanos, habitantes de uma terra em particular e veículos de uma forma genuína de

²⁸⁴ “É mais bonito um grupo coral alentejano mas alentejano, vivendo e residindo no Alentejo, pronunciando as palavras”, entende António Serelha.

Cante²⁸⁵. Estas diferenças podem ser facilmente comprovadas na presença de grupos cujos elementos são naturais de localidades diversas. António Parreira (S. Luís de Faro do Alentejo) considera-se afortunado por não ter que lidar com tais problemas por ser “tudo malta do mesmo sítio e estamos habituados aqui uns aos outros”: em grupos com elementos de vários locais o “cantar certinhos” pode tornar-se uma dificuldade.

Do mesmo modo, a cadência em que a moda é cantada é diversificada, desde a forma mais ligeira, uma “mais decidida” ou um canto mais arrastado. José Roque explica o Cante tipicamente arrastado da Cuba: “certamente a moda que se cantava numa feira seria uma moda mais ligeira mas quando vinha para aqui [para o repertório do grupo] (...) tratavam a moda e depois davam-lhe logo um timbre completamente diferente, um pouco mais arrastado, de forma a caracterizar a moda de Cuba”. Curioso caso de como o que inicialmente seria o estilo do grupo passou a definir a forma de cantar cubense, “a forma de lhe dar um tempo diferente para não ser idêntico àquilo que se fazia na altura”. Já os Mineiros de Aljustrel assumem um “cante decidido”, segundo o grupo mais perceptível que o de Cuba²⁸⁶. “A gente somos mais decididos no canto. As modas mais decididas são de cá”. Ser decidido, neste caso, equivale a não “dar pancadas na moda” em demasia (pancadas “são aquelas ondas que a moda tem”) e não “dobrar a moda” (ou seja, não desdobrar a cantiga em duas, cantando duas estrofes de cada vez), o que encurta o tempo da moda. Outro grupo cujo repertório é constituído por várias modas não dobradas é o Rancho Coral e Etnográfico de Vila Nova de São Bento, com peças de muito curta duração por incluírem apenas uma cantiga e a moda.

O canto da moda em si pode, pois, variar de duração entre grupos e entre terras. Mesmo no seio de um grupo, a duração de uma moda pode variar de execução para execução (pois como vimos é dada aos solistas liberdade para cantar). Outros factores contribuem para essas diferenças. As modas executadas pelo Grupo Coral Etnográfico da Casa do Povo de Serpa tendem a ser maiores, uma vez que muitas das cantigas são dobradas e repetidas a cada dois versos²⁸⁷. Dado o arrastamento ou o modo decidido na entoação das palavras, a própria quantidade de palavras que cabem ou se conseguem colocar numa frase é variável

²⁸⁵ “Nós cantamos como falamos e nós aqui, a malta de Santo Aleixo, temos uma maneira de falar muito raiana” diz Mestre Bento (Bento Figueira, Casa do Povo de Santo Aleixo). “A maneira de dizer as coisas, é diferente dos outros grupos todos, tanto que as pessoas, onde nós cantamos, fazem toda a atenção à nossa maneira de cantar. Não é porque a gente canta melhor ou mais mal que os outros; é a maneira de cantar é que é diferente”.

²⁸⁶ “Não apanhas nenhuma. Se tu fores ver o gajo da Cuba, essa zona aí, como eles falam, não apanhas uma! Tás de fora e «o que é que ele disse, o que é que ele disse?»” (*ibidem*).

²⁸⁷ Na moda de Serpa do Alentejo, por exemplo, é cantada a seguinte cantiga: “Ó Serpa pois tu não ouves / Os teus filhos a cantar / Enquanto os teus filhos cantam / Tu Serpa debes chorar”. Na sua interpretação o grupo desdobra a cantiga em duas quadras: “Ó Serpa pois tu não ouves / Os teus filhos a cantar” (bis) e “Enquanto os teus filhos cantam / Tu Serpa debes chorar” (bis). Aqui o alto entra no início da segunda quadra, mesmo antes do início da moda propriamente dita.

(independentemente da estrutura musical). Arrastar as palavras não permitiria, por exemplo, cantar “Ai que praias” como em Serpa²⁸⁸: ou o número de palavras teria que diminuir para não comprometer a estrutura da moda, ou tornar-se-ia uma peça diferente.

Embora tenhamos que abordar algumas das questões sobre as maneiras de cantar de modo mais detalhado quando nos debruçarmos sobre a escolha e a composição dos repertórios, vale a pena evocar o intenso processo de regulação das maneiras de cantar as modas, quando se decide qual a versão a adoptar, qual a maneira de tratar as letras e qual a relação que nela se admite entre conservação e inovação.

A discussão sobre o que é bem cantar está pois também ligada à questão “o que cantar” e “como cantar” as modas. É uma evidência que cantar algo de novo, fazer uma letra nova ou uma moda nova, ou ainda criar uma nova versão duma moda antiga, são inovações. Mas têm essas inovações limites? Conservar apenas os repertórios originais, somente cantar o que outrora se cantava, é contrário a uma inovação “natural”? A ideia que os cantadores fazem sobre a maneira como a moda “era cantada antigamente” é consensual? Criar, ainda que apenas letras, é um acto de inovação. Mas é uma inovação legítima? Em 1946 o Padre Marvão dava conta que “há modas que se organizam dentro de outras modas e com letras diferentes”. O empréstimo de músicas muito conhecidas para novos textos é uma prática de longa data (Bohlman, 1988); a adopção de novas letras não é uma prática recente²⁸⁹. O mesmo é relatado por Joaquim Moreira nos anos 50 em Rio de Moinhos. Quando muitos defendem que se deve cantar a moda tal qual ela foi apreendida, respeitando o poeta original, a questão que se coloca é se estaremos assim a conservar um repertório original ou simplesmente uma alteração feita mais remotamente. José Carlos Castro conta como a moda “Debaixo do laranjeiro”, por via da adopção de nova letra, passou a “A rama da oliveira”: “as pessoas fazem uma letra bonita, depois as pessoas até acham mais engraçada (...) e aquela que ganhou a música perdeu o direito e ficou ‘A rama do olival’ com ela”. “É preciso explicar isto às pessoas”²⁹⁰. A moda que precede a actual, que sendo a mais versão antiga que se conhece é tida como “a original”, é substituída por esta nova versão que virá, porventura, a assumir-se como “a genuína”. Não deixa de ser caricato que, por se entender a moda “A rama da oliveira” como uma moda original (letra e música), se encontre resistência à alteração da sua letra:

²⁸⁸ “Ai que praias tão lindas, tão belas / É meia-noite eu estava a sonhar / Assentado no barco mais ela / Namorando à beira-mar”.

²⁸⁹ Michel Giacometti na série “Povo que Canta”, transmitida na RTP, referia a “forte propensão para actualizar as letras” (26 de Junho de 1972).

²⁹⁰ Eu não sou contra isso só que a gente deve respeitar que, quando foi [feita] a música, era “Debaixo do Laranjeiro”.

tratar-se-ia de uma inovação vista como desrespeito pelo autor (ainda que a sua memória não tenha sobrevivido ao trilha do tempo). Alterar letras é “fugir às regras do Cante”, pois “acabam por dar cabo da moda”, diz Jesuíno Rasquinho (Amigos do Cante de Alvito). “Original será as que vêm no cancionero (...) É a que tem valor”. De facto, a inclusão de uma determinada moda num cancionero tradicional confere-lhe um estatuto diferente, atesta a sua “autenticidade”²⁹¹. Mas na verdade, a ausência de uma documentação úbere e o apoio quase único na memória individual e colectiva (digamos num espaço temporal não superior a um século) não será suficiente para validar a genuinidade de muitas das modas ditas “mais antigas”, como de resto registava Bohlman (1988) ao fazer notar que no processo de consolidação de um repertório se assimila ou traz emprestado novas peças e se incluiu recorrentemente fusões de várias versões. Na melhor das hipóteses é possível identificar a versão mais remota de uma determinada moda. Para Joaquim Soares é importante destrinçar entre letra original e moda original: “Quem quer fazer uma moda e se considera poeta ou é poeta, pois que faça um tema mas que arranje uma música ou então diga ‘tenho aqui um poema meu que vou cantar com a música da moda não sei quantos’ (...) É complexo mas aqui não se pode facilitar”. Respeite-se, portanto, a fonte.

Para além da reutilização da melodia para musicar outras poesias, na viagem das modas uma mesma peça, para além de interpretada de forma distinta, pode ser textualmente diferente dependendo de quem as canta. Recorrendo de novo a José Carlos Castro, “as novidades das modas, onde a gente as ia apanhar? Era nos mercados e nas feiras”. “E depois o que é que acontecia? Quem as decorava, apanhava, às vezes não apanhava tudo”. “Porque é que a gente discute ‘Na minha terra não é assim?’ Porquê? Porque não está escrito, não está musicado”. “A moda do Taberneiro” foi recolhida por Manuel Delgado (1980) em duas localidades diferentes:

Taberneiro, casa a filha

Nã na ponhas à janela

Anda aí um rapazinho

Que não tira os olhos dela

Que não tira os olhos dela

Não tira, não tira não

Taberneiro, casa a filha

Ou retira-te do balcão

²⁹¹ Esse exercício de recuperação das modas originais é recomendado pela Associação Moda. Para tal, recomenda a consulta a mestres e figuras do Cante. A palavra autenticidade, que surgirá no texto várias vezes, é regra geral colocada em aspas. A opção revela a dificuldade em aceitar ou assumir os pressupostos que a utilização da palavra acarreta (cuja discussão não encontra espaço na dissertação), identificando, deste modo, que se trata de um discurso que não é o nosso.

Assim é cantada na Mina da Juliana.

Já em Ferreira do Alentejo é cantada doutra forma:

Taberneiro tem 'ma filha

Nã' na ponhas à janela

Anda aí um rapazinho

Que se quer namorar dela

Que se quer namorar dela

Mas não a namora, não

Taberneiro tem 'ma filha

Não na ponhas no balcão

Por vezes as diferenças são mais evidentes e observa-se a introdução de novos e distintos versos. Recorrendo ao mesmo autor “A ponte do Gudiana” (respeitando as gentes e suas “falas”) é cantado de forma diferente em Cuba e em Entradas.

Na primeira temos:

A ponte da Gudiana

Está firme em sete pilares

Onde passa o comboio novo

Carregada de militares /

Carregada de militares

A caminho de Messejana

Está firme em sete pilares

A ponte da Gudiana

Na segunda:

A ponte da Gudiana

Está firme em sete pilares

Onde passa o comboio novo

Leva os tristes militares /

Leva os tristes militares

Vão vestidos à paisana

Está firme em sete pilares

A ponte da Gudiana

Já as modas “Água leva o regadinho” de Cuba e “Água leva o regador” de Salvada possuem os mesmos versos mas dispostos de formas diferentes.

Em Cuba canta-se:

Água leva o regadinho
Água leva o regador
Enquanto rega e não rega
Vou falar ao meu amor /
Vou falar ao meu amor
Vou falar ao meu benzinho
Água leva o regador
Água leva o regadinho

Mas em Salvada a mesma moda diz:

Água leva o regador
Água leva o regadinho
Enquanto rega e não rega
Vou falar ao meu benzinho /
Vou falar ao meu benzinho
Vou falar ao meu amor
Água leva o regadinho
Água leva o regador

A “Moda da lavoura”, por exemplo, é retomada de maneiras diferentes por numerosos grupos. Curiosamente, neste caso, o conjunto de versos é mais ou menos estável, mas a ordem pela qual são inseridos nas estrofes varia, como variam as repetições. Duas versões (“Ganhões e “Cardadores”) diferem apenas em algumas palavras. As outras duas (“Cantares” e “Monsaraz”) afastam-se das primeiras e diferem bastante entre si. A melodia associada a cada verso tende a manter-se, mas como o lugar do verso na estrofe muda, as sequências melódicas são profundamente alteradas. Esta mesma moda e a sua melodia surge com três nomes diferentes consoante os grupos e as versões: “Moda da lavoura”, “Lembram-me os tempos passados” e “O almocreve”:

“O almocreve”

(“Ganhões de Castro Verde”, 1994)

Lembra-me o tempo passado
Tudo se vai acabando
O boi puxando o arado
O almocreve cantando /
O almocreve cantando
Semeando o verde prado
Quando vejo alguém lavrando

“O almocreve”

(“Os cardadores da Sete”, 2006)

Lembra-me o tempo passado
Tudo se vai acabando
Os bois puxando o arado
O almocreve cantando /
O almocreve cantando
Semeando o lindo prado
Quando vejo alguém lavrando

*Lembra-me o tempo passado /
A vida do almocreve
É uma vida arriscada
Ao descer dum ladeira
Ao cerrar dum carrada*

“Moda da Lavoura”

(“Grupo Coral da Freguesia de Monsaraz”, s/d)

*Eu aprendi a cantar
Lavrando a terra molhada
Lá na solidão dos campos
Pensando em ti minha amada
Pensando em ti minha amada /
Lembra-me os tempos passados
Tudo se vai acabando
Os bois puxando o arado
O almocreve cantando
O almocreve cantando /
O almocreve cantando
Cultivando os lindos prados
Quando eu vejo alguém lavrando
Lembra-me os tempos passados
Lembra-me os tempos passados /
A vida dum almocreve
É uma vida arriscada
Ao descer dum ladeira
Ao cerrar dum carrada
Ao cerrar dum carrada*

“Lembra-me o tempo passado”

(Mestre Ermelindo Galinha,
“Cancioneiro” da Moda 2003)

*Lembra-me o tempo passado
Tudo se vai acabando
Os bois puxando o arado
O almocreve cantando
O almocreve cantando /
O almocreve cantando*

*Lembra-me o tempo passado /
A vida do almocreve
É uma vida arriscada
Ao descer dum ladeira
Ao cerrar dum carrada*

“O almocreve”

(“Cantares de Évora”, 2004)

*Eu aprendi a cantar
Lavrando em terra molhada
Alegremente cantando
Pensando em ti minha amada /
Lembram-me os tempos passados
Tudo se vai acabando
Os bois puxando o arado
O almocreve cantando /
O almocreve cantando
Cultivando verdes prados
Quando vejo alguém lavrando
Lembram-me os tempos passados*

“Moda da Lavoura”

(recolha de Padre A. Marvão,
“Estudos ...”: 1977)

*Lembra-me o tempo passado
Tudo se vai acabando
Os bois puxando o arado
Os bois puxando o arado
E o almocreve cantando /
O almocreve cantando*

*Cultivando lindo prado
Quando vejo alguém lavrando
Lembra-me o tempo passado /
A vida de um almocreve
É uma vida arriscada
Ao descer de uma ladeira
Ao cerrar de uma carrada*

*Cultivando lindos prados
Quando vejo alguém lavrando
Quando vejo alguém lavrando
Lembram-me os tempos passados*

“Moda da Lavoura”

(recolha de Michel Giacometti,
“Povo que canta” - Vozes e Imagens para uma
Antologia da Música Regional Portuguesa)
A vida de um almocreve
É uma vida arriscada
Ao descer uma ladeira
Ao descer uma carrada /
Nos campos solitários
Onde a desgraça me tem
Brado, ninguém me responde
Olho, não vejo ninguém.

Outras diferenças encontram-se no uso de corruptelas (cravão, ao invés de carvão; felores e não flores) que podem ser formas verbais (“Ao passar a ribeirinha / Pus o pé, molhi a meia / Não casi na minha terra...”). Por vezes, opera-se a substituição de palavras²⁹², como na moda “Ao romper da bela aurora”: onde uns cantam “mais padece quem *adora*” outros dizem “mais padece quem *namora*”. A “pronúncia” de quem canta confere igualmente uma sonoridade diferente (cantar, cantare, cantari). “Conforme é a pronúncia da voz assim é o Cante” afirma António Parreira (S. Luís de Faro do Alentejo)²⁹³. Para o Mestre Minuto, “a maior riqueza que o Cante Alentejano tem é esta: não cantamos igual. E porque é que não cantamos igual? Porque temos a tradição da nossa terra, temos o calão”.

Na maior parte dos casos é apenas possível especular acerca dos motivos que levaram a versões distintas de uma mesma moda. Na tradição oral, processos de manipulação, erosão,

²⁹² Outro exemplo: na moda “Pelo toque da viola”, a frase final tanto é “amor do meu coração” como “amor da minha afeição” (neste último caso também a corruptela “feição”).

²⁹³ José Pisa concorda: “A moda de terra para terra altera qualquer frasezita, altera qualquer coisa (...) muitas das vezes é mais difícil ir buscar um elemento de outro grupo, de outra povoação para ensaiar connosco porque sabe a moda mas quando chega dá-lhe outros pontos que acaba por não combinar”.

simplificação, reelaboração ou estilização das práticas são frequentes. Da boca ao ouvido e do ao ouvido à boca, surgem novas versões, que tanto podem derivar da adulteração da memória (ou falha na audição, derivação...) como de processos de alteração conscientes. Ao analisar o discurso dos cantadores sobre as diferentes “falas” e demais idiosincrasias locais, é de admitir, como Álvarez (2010), que a memória social tem “raízes territoriais”: na prática do Cante, o “espaço vivencial” assume particular importância na “construção de significados”, sendo o território decisivo na fundação de uma memória colectiva que é, em parte, micro localizada. Qualquer que seja a razão, ela geralmente escapa-nos quando examinamos a alteração inconsciente duma peça em concreto.

Mas a alteração de letras (parcial ou integral) é frequentemente um processo consciente. Muitos grupos alteram as letras para apresentar algo de novo e não soar como os outros ou como forma de cantar as suas terras e costumes. Não dispondo de compositores que concebiam novas músicas, as novas letras são encaixadas sobretudo em estilos (músicas das modas) antigos. Manuel Caeiro (Amigos da Boa Vontade, Sines) escreveu muitas das letras que o grupo outrora cantou: “Tinha que arranjar a música por isso ia buscar modas antigas”. Também no Grupo Coral de Mourão é prática corrente a alteração de letras (“Vamos cantá-las à nossa maneira”): alguém “escreve umas décimas e versos e depois adaptamo-las ao Cante”²⁹⁴. Várias alterações são praticadas. Letras originais associadas a músicas preexistentes; pequenas alterações de palavras para melhor as enquadrar na realidade dos grupos (mudança de nome de localidades, de santos padroeiros, etc.) ou soar melhor; alterações nas músicas para possibilitar a adopção de um novo poema; arranjos no poema e na música; colagens de letras originais em músicas originais distintas... “Há outras [modas] que a gente às vezes vai recriar (...) pomos outros versos”, diz Emília Fadista (Grupo Coral Feminino de Viana do Alentejo). “Há outras modas (...) que a gente já não vai buscar aquele estilo porque há outro grupo que canta. Vamos buscar outro. Até pode ser de outra moda qualquer mas pomos naquela”. “Para não ser sempre a mesma”. Já José Morais (Casa do Povo de Reguengos de Monsaraz) frequentemente faz pequenas alterações: “Eu vou fazendo algumas [modas] (...) eu fui, tirei uma palavra de uma maneira, depois pus outras (...) A música é a mesma mas as palavras não são iguais”²⁹⁵. Há ainda o caso da introdução de novas letras para não

²⁹⁴ “‘Nossa Senhora das Candeias’, canta-se à Senhora porque é a padroeira da terra, o ‘Mourão és vila raiana’ é adaptada em homenagem ao jardim, ao castelo, a ‘Trigueira de raça’ tem versos que têm a ver com as senhoras que trabalhavam no campo...”.

²⁹⁵ A “criação” de uma moda é discutível entre os cantadores (o que é ou não “fazer uma moda”) e será exposta pormenorizadamente quando abordarmos os repertórios.

desaproveitar uma moda cujo estilo é lembrado mas não a letra²⁹⁶. Surpreendente é a perspectiva de Piedade Marcelino (Ceifeiras do Malavado): “Até agora não temos querido cantar músicas que a gente oiça a outros grupos cantar porque a gente não gosta nada de roubar a música, os versos, aos outros grupos”. Por isso, para cantar as novas letras, “vamos buscar estilos antigos, que os versos fiquem ali bem”.

A moda que é criada através da composição ou alteração de uma letra original é tida como propriedade do grupo (“são nossas”). Para quem escreve, ou incentiva a escrever, a necessidade não é só apresentar algo diferente: a necessidade de cantar a sua terra está muitas vezes presente. Novas letras aludem à vivência quotidiana dos grupos e dos seus elementos. Algumas são “cartão-de-visita”, formas de dar a conhecer o local de proveniência dos grupos. Alterar letras torna-se assim uma solução atraente para cantar a terra, as aldeias, vilas e cidades, casas, monumentos, vivências quotidianas, ansiedades, etc. Não por acaso (e bastará recordar que um dos objectivos mais comumente referido pelos grupos corais é a “representação” e “divulgação” das suas terras) muitas das modas tidas como “hino do grupo” são modas cujo poema é alterado de modo a enquadrar-se e representar a realidade do grupo e do seu meio. As alterações visam, pois, atribuir uma marca identitária ao grupo: ele não soa / não é igual aos outros. Para Mestre Minuto “uma moda tem de ser dedicada (...) Toda a gente gosta das nossas modas porque as nossas modas têm todas um fundamento. Não é como o pastor alentejano...”. A moda deve ser uma “moda sentimental”, “que tenha significado do princípio ao fim: não vou falar agora ‘ali está chovendo e ali já está fazendo sol’”. Para alguns grupos, interpretar somente o cancionário tradicional é “mais do mesmo”, apesar de cada grupo “cantar à sua maneira”²⁹⁷.

Esta preocupação de diferenciar o grupo em relação aos demais (quer através de uma letra nova, quer de uma moda integralmente original) já havia sido despoletada pelos concursos promovidos nos quais se atribuíam prémios aos melhores cantadores, se distinguia a melhor apresentação e a melhor moda. O desejo de diferenciação é estimulado pela competição entre grupos corais. Firminiano Marques, do Grupo de Cante Coral de Alvito, recorda como os outros grupos em concurso especulavam sobre a nova moda que o seu grupo iria apresentar a cada concurso e sublinha a intenção deste em apresentar sempre algo de novo. Noutros locais porém, esta pressão de apresentar novas modas não é sentida. Caso da Amareleja, terra rica

²⁹⁶ “Tinha eu quinze ou vinte anos também havia um grupo cá que cantava (...) modas que a gente ainda hoje às vezes se recorda delas e depois, se não se lembra já bem, ainda sabe o estilo, adapta-se uns versos àquele estilo”, diz Reinaldo (Grupo Coral da Luz).

²⁹⁷ É esta preocupação que justifica, por exemplo, que alguns grupos corais ensaiem um maior número de modas que as requeridas para uma performance. Há que ter modas suplentes ensaiadas para o caso de outro grupo que o preceda no alinhamento cantar o mesmo que o grupo previa cantar, caso em que este pode optar por apresentar outra moda distinta.

em modas originais, onde outrora chegaram a conviver quatro grupos e vários mestres capacitados para apresentar modas integralmente originais²⁹⁸: hoje, os 3 grupos existentes na freguesia fazem questão de cantar os seus autores. Outros grupos, em desacordo com a alteração de letras, cantam o repertório tradicional dos seus locais de origem, o que ouviram às gerações que os precederam.

Para além das normas internas (que regulam a maneira de cantar de cada grupo), e dada a evidência da existência de mais do que uma “boa maneira” de cantar, constatamos aqui um outro nível de normas que dizem respeito ao que é sancionado (ou não) como “aceitável”. Neste campo, os julgamentos oscilam entre a validação de cada uma delas e a condenação de um certo número de variantes. Para tal concorre a discussão sobre “o que cantar” e “como cantar”. Surgem inovações, sendo algumas delas aceites, outras nem sempre legitimadas. Quer a alteração resulte dum processo consciente (criar de novas letras para que o grupo “não cante a mesma coisa que os outros” e tenha as “suas modas”, um “cartão-de-visita” ou “hino”) ou dum processo não consciente (como acontece quando se cria uma moda “original”, “uma moda nova” que é na realidade a recriação duma moda pré-existente). Na maior parte dos casos, só uma análise pormenorizada das poesias e das músicas permitiria decidir qual o alcance efectivo do acto de criação: nova música e nova letra (ou seja, uma peça totalmente original), nova letra para uma música pré-existente (caso frequente) ou ainda nova música para letra pré-existente (mais raro). Vimos também como por vezes pode sobreviver uma letra mais recente em relação a uma antecedente que se perde, como entre o momento em que a moda é ouvida, apreendida e difundida podem surgir alterações na cadeia das transmissões sucessivas e como uma “mesma” moda pode diferir em numerosos pormenores consoante a terra em que é cantada; evidências da riqueza do Cante e da diversidade das “maneiras de cantar”.

4.4 Da ausência de coreografia ao desfilar cantando

Em capítulos seguintes retomaremos a questão das formas de apresentação. Mas é desde já importante compreender como as formas de apresentação - o “desfile” e actuação em palco - que são organizadas em função da espectacularização, influem na maneira de cantar, na forma de executar a moda.

Na intensa rede de trocas que são os “encontros de grupos”, é frequente (observa-se na quase totalidade dos eventos) o desfile dos grupos convidados antes da sua actuação em palco. Esta

²⁹⁸ Estevão Branco Olhicos, António Baltazar Guerreiro, Francisco Gaijo e recentemente Joaquim Leandro Grosso.

forma de proceder, cantar andando e apresentar-se em palco em filas paralelas, que foi gradualmente moldada, tornando-se uma forma relativamente fixa e reproduzida da mesma forma em todos os lugares, é parte da forma canónica que se impôs nos encontros de grupos, pelo que a sua descrição e uma análise diacrónica constituem uma oportunidade para compreender a construção de uma forma canónica.

Desenvolveu-se, ao longo dos anos, um sistema de trocas particularmente intenso entre os grupos: cada grupo organiza o seu próprio evento convidando outros grupos a participar, grupos estes que devem retribuir o convite aquando da realização do seu próprio encontro. Este sistema de trocas, de actuação por actuação, cria laços de afectividade especiais entre determinados grupos. Constatamos que numerosos grupos utilizam o critério “localização” para escolherem os grupos a convidar, estando neste convite assente tacitamente que assim serão posteriormente convidados pelo grupo da localidade que pretendem visitar. Assim, cada grupo vai ampliando a sua rede de conhecimentos. No entanto, a “boa” convivência entre determinados grupos promove intercâmbios regulares entre determinados grupos nos quais uns e outros se tornam “convidados habituais” entre si. Há, em alguns casos, grupos “padrinhos” e grupos “afilhados”, sendo tradicionalmente os grupos mais antigos escolhidos como orientadores dos recém-criados.

Os encontros de grupos, organizados sobretudo no Verão, contribuíram para reforçar uma forma de apresentação comum e deles emergiu uma fórmula mais ou menos consensual. Os grupos convidados a participar (outrora em maior número, sendo hoje considerado aceitável convidar quatro a cinco grupos) juntam-se ao grupo organizador num local propício para dar início ao desfile, a partir do qual cada grupo vai desfilar com um intervalo suficiente entre eles (para não comprometer a actuação de cada grupo, permitir que grupo disponha de público e para que as vozes de cada grupo não se sobreponham). O percurso, mais ou menos longínquo, é estabelecido pelos organizadores em função do público e abarca a maioria das vezes ruas e locais tidos como emblemáticos ou importantes na localidade (a praça mais frequentada, a Câmara Municipal ou Junta de Freguesia, o jardim...). Muitas vezes, à medida que o grupo desfila é acompanhado por um elemento do grupo organizador designado para o efeito. Aos desfiles seguem-se as actuações em palco. Antes do início das interpretações é comum os responsáveis dos grupos presidirem a uma pequena (que, observamos, se têm tornado mais longos) de cerimónia de boas-vindas na qual se agradece a presença dos grupos e os apoios concedidos. Os grupos trocam prendas (ainda que seja conveniente os grupos retribuírem a

oferta, é do grupo organizador que se espera receber uma lembrança²⁹⁹). São oferecidas peças para assinalar o encontro, que correspondem muitas vezes ao aniversário do grupo: registos fonográficos, pratos, travessas, cântaros de barro, talegos de cortiça³⁰⁰. Muitos municípios e juntas de freguesia se associam aos grupos para ofertar os convidados, contribuindo com material adicional: livros, galhardetes, informação turística, etc. Em várias ocasiões, responsáveis dos grupos, de entidades convidadas (os presidentes de junta e câmara, dirigentes de associações...) ou apoiantes são convidados a “dar uma palavrinha”³⁰¹. Após a cerimónia, os grupos apresentam-se em palco, cantando geralmente três modas. Finda a actuação, segue-se o convívio entre os grupos. Não sendo os grupos remunerados, é no entanto de esperar que o grupo organizador ofereça aos seus convidados um repasto (lanche, jantar...). Os grupos convidados que se apresentam nos encontros de grupos partem do princípio que a regra tácita de organização é obedecida: os grupos comparecem ao evento sem esperar remuneração e deslocando-se pelos seus próprios meios (regra geral, é solicitado um autocarro ou carrinhas à autarquia ou junta de freguesia local para tal) para actuar, conviver e comer. Chegados ao local onde a refeição terá lugar, é expectável que os elementos dos grupos possam cantar em conjunto (há sempre repertório comum) prolongando assim estes eventos.

Nas performances dos grupos corais, quer em palco, quer em desfile, os cantadores são geralmente alinhados em filas paralelas. Encontramos frequentemente o ponto nas filas dianteiras; o alto ao meio da fila intermédia. A disposição de cada grupo cabe ao mestre ou ensaiador. A esta forma “convencional” acrescem outras, empregadas sobretudo em situações mais livres e menos formais. Quando em convívio (realizado após os encontros de grupo, em situações informais ou na taberna), é usual o grupo (formal ou informal) posicionar-se em círculo, utilizando o contacto visual como suporte à execução da moda: numa situação em que até os cantadores que não são solistas podem cantar uma cantiga ou mesmo “tentar” o alto, esse contacto é fundamental para tacitamente e sem mais delongas decidir o próximo solista interveniente. Noutros casos, mesmo em performances formais, são recriadas as condições em que outrora se executava a moda. Exemplo disto é a forma como o Grupo Coral Feminino

²⁹⁹ O que é uma das principais fontes de despesa de alguns grupos, que oferecem peças realizadas para assinalar a data e que constituem maioritariamente os espólios dos grupos.

³⁰⁰ Também nos foram oferecidas diversas peças, quer no momento de entrevista ou visita a sedes do grupo, quer enquanto convidados dos encontros: CD, cassetes, DVD, livros, peças em barro e em cortiça, galhardetes, postais, porta-chaves, cartazes, canetas, folhetos, pins, bolos, vinho, etc.

³⁰¹ Várias foram as nossas participações em encontros de grupos. Em algumas somos convidados a integrar este cerimonial, recebendo as ofertas e sendo convidados a “dizer algumas palavras” e a ficar para o jantar.

“Trigueiras do Alentejo” de Safara se posiciona em meia-lua para cantar o seu repertório de reis, natal e ano novo, como outrora se fazia na noite de reis da sua terra natal.

Durante o desfile os grupos vão percorrendo o trajecto acentuando o passo. Caso as possuam, exibem as suas bandeiras ou estandartes. Cada grupo designou o elemento que irá transportá-los: o porta-bandeira, que pode ser membro do grupo ou, como observámos algumas vezes, um elemento exterior, trajado ou não (um acompanhante ou familiar, papel muitas vezes representado por uma menina muito jovem, ou um rapaz). Por vezes os porta-bandeiras seguem ao lado do grupo; noutros casos seguem em frente deste. Esta última forma de apresentação constituiu um problema de coordenação adicional para os grupos. A distância entre o portador e o grupo deverá manter-se constante o que, como já constatámos não raras vezes, é difícil. Alguns portadores adoptam o mesmo passo do grupo (sobretudo quando se trata de elementos do grupo). Mas para manter essa distância, sobretudo quando não se adopta o “passo” sincopado do grupo, o porta-bandeira tem por vezes que parar o andamento e esperar um pouco. Outras vezes é o grupo que se apressa. A procura de coordenação influencia, pois, o passo. O grupo da casa é o último a desfilar e será o primeiro a apresentar-se em palco. Salvo os acompanhantes de cada grupo, o público em geral deve seguir o último grupo a desfilar (o da casa) até ao local da actuação em palco. Quando tal não acontece e um grupo consegue levar atrás de si vários espectadores, é considerado um sucesso: quem ouviu gostou tanto que seguiu o grupo, tendo assim a possibilidade de ouvi-lo repetir as suas modas de desfile.

Não obstante o facto de a disposição geral dos cantadores (em filas paralelas), ser idêntica à que adoptam em palco, observamos nos desfiles uma maneira de executar a moda diferente daquela que é apresentada em palco. Tal deve-se principalmente a dois motivos: primeiro, nem todas as modas se prestam ao andamento (elas são escolhidas criteriosamente – são as “modas de desfile” – e avaliadas pela sua adequação ou não ao ritmo que será necessariamente imposto); segundo, a coordenação dos passos (que se querem sincronizados entre todos os cantadores) e da moda impede que a última seja entoada livremente. A ornamentação e melismática não se compadecem com esquemas coreográficos elaborados. Observemos os cantadores no momento de iniciar o desfile: antes de entoar a moda ou dar início à marcha, os cantadores precisam de sincronizar os seus movimentos. Por isso começam a balancear-se, de braço de dado ou ombro contra ombro, compactamente e em silêncio, para um lado e para o outro antes de arriscar o primeiro passo³⁰². Só depois se inicia a marcha e a moda. O modo de andamento é alvo de escolha prévia e treino durante os ensaios: uns

³⁰² Existem igualmente modas que são interpretadas em palco nas quais os cantadores se balanceiam.

simulam um passo “normal” (um modo lento do caminhar natural), outros arrastam os pés, outros marcam o tempo entre cada passo batendo com o pé no chão; uns avançam a direito, outros vão movendo-se para a esquerda e para a direita, etc. Coordenar o canto com o passo é problemático como tivemos ocasião de presenciar. Num encontro na Granja um grupo, para ganhar fôlego e aproveitando o menor público nessa parte da rua, cessou por momentos o seu Cante; quando quis recomeçar a moda teve que parar a sua marcha e mais uma vez tentar, balanceando-se e dando passos para o lado, coordenar a passada com a moda. Ao cantar a passo sincronizado o tempo tende a acelerar, a métrica torna-se mais regular, a ornamentação é constrangida, diminuindo consideravelmente a liberdade dos solistas.

Os desfiles como aqui os descrevemos são uma forma relativamente recente de apresentação da moda. Mas não são de todo a invenção da modalidade “cantar e andar”. Outras situações obrigavam ao canto em marcha. Ou melhor, outras situações havia em que a marcha não impedia o canto, como o caso dos cantos realizados no trabalho rural (nos quais podiam participar homens, mulheres, crianças), os cantos dos ranchos que se deslocavam para e de volta do trabalho ou as “arruadas” nocturnas ou ao domingo (dia de descanso) dos homens que se deslocavam entre tabernas. Marcar passo, seguir sempre à mesma velocidade, não parar não eram regras observadas. Cada cantador iria a seu ritmo sem acertar o passo, à medida que se cantava uma cantiga. Contudo, como Matilde Silva (Amoreiras-Gare) nos relata, quando se tratava de cantar a moda (o refrão propriamente dito, ou seja, a parte que é cantada por todos), o grupo parava para cantar, em torno de si³⁰³. Através do contacto visual, identificavam-se os pontos e altos que se seguiam. Nélida Fernandes (S. Teotónio) recorda que estes grupos eram apreciados e escolhiam o seu percurso em função do público, que se lhes juntava³⁰⁴. “Deve haver aí uns quarenta, cinquenta anos que ninguém faz isso, o que eu acho muito triste. Adorávamos estar nas ruas, sentados nas nossas cadeirinhas e os alentejanos a passarem, pessoas, novos e velhos. Chegavam além, paravam, cantavam, nós cantávamos com eles”. Frequentemente Bento Figueira participava nas “arruadas” em Santo Aleixo da Restauração. Era também uma forma de continuar a noite após o fecho das tabernas. Nessa altura “metíamo-nos esta rua abaixo cantando. Parávamos, bebíamos um copinho de aguardente. Mas quando a gente ia cantando, naquele tempo, quando chegava lá à ponta da

³⁰³ “Cantavam à noite quando vinham do trabalho. Juntavam-se uns quantos e iam pelas ruas cantando, iam andando e cantando. Depois paravam para cantar a moda, depois iam andando outra vez, enquanto faziam a letra iam cantando, andando. Depois paravam outra vez, em redondo, juntavam-se todos assim em redondo e cantavam”. Matilde Silva, Grupo Coral “Vozes Femininas” de Amoreiras-Gare.

³⁰⁴ “Na Rua da Pouca Farinha havia um grupo de homens que de noite andavam na rua cantando”. “Iam andando, andando aqueles grupos, agarrados uns aos outros, abraçados, chegavam ali à porta, paravam. Paravam um bocadinho, dois, três minutos, depois andavam, paravam noutra porta onde sabiam que as pessoas gostavam de cantar alentejano”. Nélida Fernandes, Canta S. Teotónio.

rua, as pessoas à porta estava tudo com a cabeça à porta do postigo”. Isto mesmo “de noite, fora de horas!”.

Parando em momentos determinantes da execução da moda – e fechado sobre si ou em meia-lua – estes cantadores de outrora estariam livres da restrição física, livres para decidir tacitamente (apenas por controlo visual e gestual) os solistas que se seguiam. Mesmo sem um "maestro", o posicionamento permitia um canto mais livre. Hoje, qual orfeonistas ou coro clássico, os cantadores, em filas paralelas, colocam-se de frente para o público. O seu ensaiador (ainda que no ensaio se possa colocar frente ao grupo) encontra-se em linha com os demais cantadores), o cantador muitas vezes olha fixamente em frente (às vezes com olhar ausente e ao contrário do cantador que, no canto informal, coloca a cabeça mais perto do elemento vizinho e o olha directamente para melhor ouvir e se coordenar). Estas dificuldades adicionais influenciam não só a forma de interpretação em si como a própria estrutura musical: com menos pontos de referência, o coro assim disposto (e que, face ao seu posicionamento, tem que ensaiar mais arduamente) tende a simplificar as linhas melódicas, adoptando uma métrica mais regular.

As “maneiras de cantar” são, portanto, profundamente marcadas pela disposição dos cantadores e pela locomoção. Com o surgimento de uma forma canónica de apresentação, burilada sobretudo nos encontros de grupos e adoptada em detrimento de outras formas não espectacularizadas, as maneiras de cantar tendem à uniformização. Note-se que, mesmo quando se trata de recriar as formas de execução do canto em contexto informal (numa taberna, por exemplo), a actuação é ensaiada ao pormenor. Os contextos em que as modalidades informais da prática são apresentadas (não reproduzidas, antes recriadas) são formalizadas e estilizadas. Ocorrências que tivemos oportunidade de observar, como a negociação do próximo cantador a intervir a solo na execução informal de uma moda, são relegadas para situações familiares nas quais a presença do público não é o aspecto fundamental (no convívio entre grupos após o encontro de grupos, na sede de um grupo antes ou após os ensaios...). Do mesmo modo, o encontro regular dos grupos (nos encontros de grupos, em reuniões, etc.) promove um discurso prescritivo sobre as formas preferenciais do Cante e um sistema de referência entre os mesmos: ao “ouvir os outros”, os grupos tendem a reproduzir o que entendem por boas práticas e a reprovar e sancionar, no imediato,

as práticas consideradas desadequadas. Os grupos que hoje são constituídos vão, portanto, na maior parte das vezes, reproduzir o cânone³⁰⁵.

Por outro lado, constatamos que a pressão para “não soar igual” cria o efeito contrário ao uniformizar as modalidades em que esses processos de diferenciação tomam o seu lugar. As alterações que são praticadas para conferir uma sonoridade distinta tendem a ser comuns aos grupos. Ter um “hino”, cujas temáticas giram em torno da terra e das vivências locais, tornou-se lugar-comum. Como no imediato após o 25 de Abril e nos concursos (tão reprovados por Giacometti), as “formas poéticas e musicais” são banalizadas³⁰⁶. Como adiante se expõe, as modas aproveitadas como suporte para novas letras são geralmente ligeiras, menos robustas que as constituintes do “núcleo” do cancionero tradicional e flexíveis o suficiente para permitir ligeiras alterações na sua estrutura musical, por vezes necessárias.

O ritmo de execução das modas tende assim a acelerar, quer pela ligeireza das novas modas, quer pela passada em desfile. A liberdade dos solistas é constrangida. Se por um lado o ensaio (sumamente importante para os grupos) visa garantir que a performance tem a maior qualidade possível (as vozes estão concertadas, o momento preciso da entrada dos solistas e dos baixos determinado...) restringe, por outro, o campo de possibilidades das formas de execução da moda e sobretudo, o solo “livre” dos pontos e dos altos (as modas devem ser executadas como foram ensaiadas).

Mas apesar da prevalência de uma forma que entretanto se tornou canónica, há de facto uma riqueza inerente ao Cante alicerçada no conjunto de maneiras de cantar que são permitidas: uma moda mais ou menos longa, tempos distintos de intervenção dos pontos e dos altos, um conjunto de vaias, ornamentações e melismas possível... O Cante define-se, pois, por uma família de “maneiras de cantar” que são diversas, mas obedecem a certos padrões consensuais, mesmo que o consenso permaneça sempre uma questão em aberto. Aquilo que emana do trabalho de terreno, e cremos fundamental reforçar, é que o Cante não se define em função duma peça, dum repertório, dum cancionero nem exclusivamente pela especificidade duma estrutura musical ou literária que o diferenciariam das formas equivalentes, que coexistem em Portugal e no Alentejo. Modas cantadas de uma forma estranha ao Cante “não são Cante”; cantigas estranhas (“vindas de fora”), se forem cantadas à

³⁰⁵ Como tivemos oportunidade de constatar, formas diferentes de abordar o repertório (que não as obedecendo ao esquema cantiga / moda / cantiga / moda), contemporâneas de um tempo anterior à imposição do cânone, são sobretudo veiculados por grupos cuja data de fundação é anterior ao seu estabelecimento.

³⁰⁶ Afirmação que poderemos atestar daqui a uns anos. É expectável que, tal como aconteceu com muitas “modas de intervenção”, poucas destas novas modas surgidas de um surto de composição que não é completamente original sobrevivam. Retomaremos o assunto quando abordarmos os repertórios.

maneira do Cante podem vir a ser consideradas (localmente) como “Cante”³⁰⁷. O Cante define-se, pois, como um conjunto de maneiras de cantar. Como nota Nettl (2005), a transmissão de uma peça, para se manter “intacta”, deve respeitar o seu conteúdo, ainda que a música se altere ligeiramente. Ou seja, a peça pode soar de várias maneiras mas deve obedecer às maneiras de cantar sancionadas.

5 Repertórios

O número de “modas” que poderíamos considerar como constituindo um “cancioneiro” alentejano total é muito grande. Na base de dados que construímos, estão reunidas várias centenas, algumas com um número de ocorrência elevado (ou seja, cantadas por vários grupos e em diversas localidades). A exploração dos documentos recolhidos e a própria recolha está longe de ser completa mas podemos estimar que os números ultrapassam o milhar³⁰⁸: temos quase 2500 registos de modas e muitas zonas “sombra” onde a recolha é ainda diminuta³⁰⁹. Muito mais numerosas ainda são as “cantigas”, estrofes livres que podem ser cantadas com diversas modas, introduzindo-as ou rematando-as, de que recolhemos mais de 4000.

Para além das músicas antigas que se mantêm nos repertórios, Merriam (1980) identifica como formas de surgimento de novas canções a composição deliberada, a contribuição dos grupos (em conjunto) no estilo e a utilização de diferentes técnicas de composição (tirar partes de uma cantiga já existente, improvisar, criar uma nova versão...). Mas podemos ir mais além. No vasto conjunto, identificamos três tipos de modas: as modas “antigas” (peças clássicas do Cante) as modas que assentam em melodias “antigas” com novas letras e as modas “novas” que reivindicam a originalidade tanto da melodia como da poesia.

5.1 O “Cancioneiro clássico”

Este “cancioneiro” inclui mais de uma centena de peças, as “modas antigas” e é objecto de largo consenso, se bem que os seus contornos não sejam definidos de maneira absolutamente unânime pelos diversos grupos e outros actores da prática do Cante. Uma das manifestações

³⁰⁷ Ainda que com algumas ressalvas. Como Bruno Nettl explica, “uma música pode ser definida pelo seu estilo ou pelo seu conteúdo. ‘Isso não é uma música nossa, soa muito estranha’ e ‘Essa música pode soar bem mas não é uma das nossas’ são duas formas de declarar esses limites” (2005: 55). Traduzido do inglês.

³⁰⁸ Note-se que neste “registo” estão incluídas modas que, não sendo “diferentes umas das outras”, correspondem a formas de interpretação diferentes (à maneira do grupo A ou do grupo B) nas quais se observam pequenas alterações e, sobretudo, cantigas diferentes. Do mesmo modo, duas modas com o mesmo nome podem não ser efectivamente a mesma.

³⁰⁹ Algumas zonas do Baixo Alentejo (Almodôvar, Castro Verde, Ourique, Mértola e alguns dados referentes a Serpa), a zona de Lisboa, sua envolvente e margem sul, não obstante algumas recolhas, carecem de maior aprofundamento.

mais significativas desse consenso, para além da existência de testemunhos quanto à sua relativa antiguidade³¹⁰, é o facto de serem numerosos os grupos que as incluem nos seus repertórios, sem alterações ou com alterações mínimas.

Existe pois no cerne desse cancionero um grupo de peças particularmente sólido, no qual as modas são cantadas (e portanto transmitidas) praticamente sem alterações significativas. Não se alteram estrofes nem versos e quando surge uma variante esta atinge somente uma palavra ou expressão, tornando verosímil a hipótese que se trata apenas de corruptelas devidas a alguma dificuldade de percepção duma palavra. Falar de corruptela não implica, aliás, que seja possível (por vezes o será) determinar qual é a versão original a partir da qual derivam as variações. É por conseguinte mais prudente considerar que são conjuntos de variantes sem que saibamos qual é a variante e qual o original.

Alguns exemplos foram já citados a propósito das “maneiras de cantar”, e basta lembrar as variações da moda “Ao romper da bela aurora”³¹¹:

*Ao romper da bela aurora / sai o pastor da choupana*³¹²

*Ao romper da bela aurora / sai o pastor da cabana*³¹³

E ainda na mesma moda:

*Muito padece quem ama / mais padece quem namora*³¹⁴

*Muito padece quem ama / mais padece quem adora*³¹⁵

A título de exemplo, e para dar uma percepção do carácter especial e da poesia lírica dessas modas, apresentamos alguns títulos da relativamente longa lista de modas que os cantadores consideram como fazendo parte deste “cancioneiro clássico³¹⁶”. Uma primeira listagem das modas encontradas com maior frequência no repertório dos grupos:

³¹⁰ Esta pode não ir além de quatro ou cinco décadas, se tivermos em conta apenas as gravações sonoras existentes. Mas podemos recuar, de acordo com testemunhos orais de pessoas de muita idade e com os primeiros cancioneros impressos, pelo menos até ao início do século XX.

³¹¹ Para além desta versão que aqui se apresenta, encontramos várias variantes no verso que se segue a “Ao romper da bela aurora”: “eu ouvi um passarinho”; “os campos são um jardim”; “ouvem-se os galos cantar”; “sai a pomba do pombal”; “sai o pastor da choupana”.

³¹² Cantada, por exemplo, em Beringel (1947, recolhida pelo Padre Marvão), Pias (1966, recolhida por Ranita Nazaré), Colos (1980, recolhida por Manuel Delgado), Barrancos (s/d, em Cassete do Grupo Coral da Casa do Povo), Aljustrel (Mineiros), Sacavém (Liga dos Amigos das Minas de S. Domingos).

³¹³ Beja, Quintos, Salvada e Odemira (versão recolhida por Manuel Delgado)

³¹⁴ Beringel (Padre Marvão), Beja, Quintos, Salvada, Odemira (Manuel Delgado)

³¹⁵ Colos. Em Beja, Quintos e Salvada cantam-se as duas versões (Manuel Delgado)

³¹⁶ O termo é nosso.

Moda / variantes	Alguns locais (Grupos)
Águia / Ó águia que vais tão alta	Moura (Brisas do Guadiana), S. Teotónio (Canta S. Teotónio), Évora (Cantares de Évora), Vidigueira (Vindimadores), Sobral da Adiça, Albernôa (Freguesia), Vale de Vargo (Papoilas do Enxoé)...
Alentejo, Alentejo	Serpa (Casa do Povo), Pias (Camponeses), Monsaraz (Freguesia), Feijó (Amigos do Alentejo), Sacavém (Amigos da Mina de S. Domingos), Brinches (Casa do Povo), Amareleja (Sociedade Recreativa), Viana do Alentejo (Velha Guarda), Albernôa (Freguesia)...
Almocreve / (A) Lavoura / Moda da lavoura / Almocreve cantando / A vida do almocreve / Lembra-me o(s) tempo(s) passado(s)	Aljustrel (Mineiros / MDM / Cigarras), Odemira (Grupo Coral), Évora (Cantares de Évora), Luz (Grupo Coral), Amareleja (Casa do Povo / Sociedade Recreativa), Santo Aleixo da Restauração (Restauradores), Pias (Camponeses), Viana do Alentejo (Velha Guarda), Vale de Vargo (Camponeses), Santo Amador (Casa do Povo)...
Cefeira linda cefeira	Aljustrel (Mineiros / MDM), Amoreiras-Gare (Vozes Femininas), Albernôa (Freguesia), Sines (Amigos da Boa Vontade), Pias (Camponeses), Granja (Granj'arte / Flores d'Abril), Monsaraz (Freguesia), Évora (Cantares de Évora)...
Lindo(s) ramo(s) verde escuro ³¹⁷	Granja (grupo Coral), Amareleja (Sociedade Recreativa / Espigas Douradas / Casa do Povo / antigo grupo coral), Évora (Cantares), Amieira (Almocreves), S. Brás do Regedouro (Grupo Coral), Albernôa (Freguesia)...
Rosa branca desmaiada	Alverca do Ribatejo (Unidos do Baixo Alentejo), Moura (Brisas do Guadiana), Santo Amador (ADASA), Amoreiras-Gare (Vozes Femininas), S. Teotónio (Canta S. Teotónio), Évora (Cantares), A-do-Pinto (Grupo Coral)...
Toda a bela noite	Faro do Alentejo (Amigas do Campo), Viana do Alentejo (Velha Guarda), Castro Verde (Camponesas), S. Brás do Regedouro (Grupo Coral), Vidigueira (Vindimadores), Torega (antigo grupo), Almodôvar (Vozes de Almodôvar)...
Vai colher a silva	Pias (Camponeses), Aljustrel (Mineiros), Serpa (Academia Sénior), Safara (Trigueiras do Alentejo), Granja (Flores d'Abril / Granj'arte), Montoito (Trabalhadores), Santo Amador (ADASA)...

Tabela 1: Modas frequentes no repertório dos grupos corais

³¹⁷ Ver mais à frente a secção sobre a criação de modas originais, a propósito da sua autoria.

Entre as modas que constam já na recolha da revista “A tradição” (1898-1901), eis algumas que os grupos cantam ainda hoje:

Vae colhél-a silva (1899)

Vae colhél-a silva

Vae colhál-a, vae!

Se a fôres colhéra³¹⁸

Não digas - ai! ai!

Não digas - ai! ai!

Não digas - ai! ui!

Vae colhél-a silva

Vae, que eu também fui

As cobrinhas d'agua (1900)

As cobrinhas d'agua

São minhas comadres

Quando lá passares

Dá-lhes saúdades

Dá-lhes saúdades

Saúdades minhas

Quando lá passares

Ao pé das cobrinhas

A macella (1900)

Eu hei-de ir a colher macella

Da macella, a macellinha

Là nos campos, verdes campos

D'aquella mais miudinha

D'aquella mais miudinha

D'aquella mais amarella

Là nos campos, verdes campos

Eu hei-de ir a colher macella

As letras (1900)

Com que lettra s'escreve ó Maria?

Com que lettra s'escreve coração?

Com que lettra s'escreve lealdade?

Com que lettra s'escreve gratidão?

Maria s'escreve com um éme

Coração, coração com um cê

Lealdade, lealdade com um éle

Gratidão, gratiã com um guê

Silva, que estás enleada (1901)

Silva, que estás enleada

Desenleia o meu amor!

Stás creada e nascida

Lá nos campos ao rigor

Eu ouvi, mil vezes ouvi (1902)

Eu ouvi, mil vezes ouvi

Lá no campo rufar os tambores...

Das hanellas me chamam-n'as moças:

Já lá vou, já lá vou, meus amores!

Ai! que chita tão bonita (1901)

Ai! que chita tão bonita

Que eu comprei par'ó meu vestido

Pr'ó mandar fazer á moda

Pr'ó mostrar ao meu marido

Meu marido! oh meu maridinho!

Vamos lá seguindo (1901)³¹⁹

Vamos lá seguindo

Por estes campos fóra

Que a manhã vem vindo

Ao romper d'aurora

Ao romper d'aurora

³¹⁸ O verso mais comum hoje em dia é “se ela te picar”.

³¹⁹ Hoje é mais comum cantar-se “Vamos lá saindo” e é uma peça muitas vezes cantada no fim da actuação do grupo, numa clara referência ao final da sua performance: é um “adeus”.

*Só a ti é que te eu quero bem!
Só a ti é que te eu adoro!
Só a ti, a mais ninguém!*

*A manhã vem vindo...
Por estes campos fóra
Vamos lá seguindo*

Em 1899 Manuel Dias Nunes recolheu igualmente repertório de Janeiras e Reis que ainda hoje os grupos cantam:

*Quaes sã' n'os três cavalhêros
Que fazem sombra no mára?
Sã n'os três de o Oriente
Que a Jàsus veem buscára
Não prérguntam por poisada
Nem aonde pernoitará
Só précuram n'ó Deus-Menino
Aonde o irão achára?
Foram-n'ó achar em Roma
Revestido no altára
Com três mil qalmas de roda
Todas para commungára
Missa-nova quer dizéra
Missa-nova quer cantára
São João ajuda á missa
São Pedro muda o missála*

*Esta noite de Janêras
Éi de grande mer'cimento
Por sel-a noite primêra
Em que Deus passou trumento
O trumento que passou
Foi pru nossa redempção
O sangue que derramou
Foi pru nossa salvação
Esta noite de Janêras
Se rezam n'as prophecias
Mandou Deus dos ceus á terra
Um Menino d'oito dias*

Mais recentes, os trabalhos do padre Marvão (1947-1948) registam as seguintes modas, ainda hoje frequentemente cantadas:

- *Ao passar a ribeirinha;*
- *Estava de abalada;*
- *Ai que praias;*
- *Já morreu quem me lavava;*
- *A roupa do marinheiro;*
- *Ao romper da bela aurora;*
- *Acorda, ó Maria, acorda;*
- *Rondei, estou rondando;*
- *Erva cidreira;*
- *A ribeira do sol posto...*

Por fim, as recolhas de Manuel Delgado e J. Ranita da Nazaré acrescentam mais algumas modas a este núcleo do cancionero (1980 e 1986). O primeiro:

- *Passarinho prisioneiro*³²⁰;
- *Chamaste-me extravagante,*
- *Solidão;*
- *Rosa branca desmaiada;*
- *Ó minha pombinha branca;*
- *Olha a laranja da China;*
- *Levantou-se o povo inteiro...*

O segundo:

- *Não quero que vás à monda;*
- *Quando eu fui ao jardim;*
- *Aurora tem um menino;*
- *Lá vai Serpa lá vai Moura;*
- *Já lá vão em alto mar*³²¹;
- *Malmequer criado no campo;*
- *Serpa do Alentejo;*
- *Levantei-me um dia cedo;*
- *Muito bem parece;*
- *Pelo toque da viola;*
- *Onde Vás ó Luisinha;*
- *O Alentejo dá pão;*
- *Saudades são martírios;*
- *Andorinha vem das ilhas;*
- *Já lá vem rompendo a aurora;*
- *Mas que noite tão serena;*
- *Toda a bela noite;*
- *Cefeira linda ceifeira;*
- *Ó águia que vais tão alta;*
- *Igreja da nossa terra;*
- *Cabelo entrançado;*
- *Meu Alentejo dourado;*
- *Lindo ramo verde escuro...*

³²⁰ Esta, sabemos-lo pelo autor, da autoria de “Chicuelo”, mestre de Barrancos.

³²¹ O título mais comum hoje em dia é “Já lá vem no alto mar” ou “Já lá vão no alto mar”.

As modas que chamamos “clássicas” foram e são cantadas por um grande número de grupos e são conhecidas mesmo daqueles que as não incluem nos seus repertórios, assim como dum largo número de pessoas que não são membros de grupos corais. Elas são tidas como representantes de um cancionero *genuíno*. “As modas mais antigas, as modas mais velhas que se cantavam – cantou o meu pai, cantou o meu avô, cantou essa gente toda – essas é que são as modas que têm valor no Cante alentejano. Não são essas que aparecem agora daí: dá-se um enxertozinho, faz-se um arranjo mas já não é aquela coisa”. É a opinião de Firminiano Marques, subscrita por vários cantadores. São apontadas como “as mais valiosas”, contemporâneas de uma sociedade rural ainda hoje valorizada (usos, costumes, hábitos, trabalhos e modos de vida entretanto desaparecidos) e interpretadas por gerações precedentes de cantadores.

Pela sua notoriedade, pela beleza das músicas e dos poemas, estas modas resistem ao crivo do tempo. Por um lado, o seu reconhecimento lato leva, como observámos, ao sancionamento imediato por parte de quem as ouve com uma letra diferente: “não é assim”. Por outro, a sua estrutura “pesada”, impede muitas vezes a alteração³²². Quanto mais elaborada é a moda, maior a dificuldade para inserir novo texto. Se considerarmos que no processo de reescrita é frequente os autores escreverem a letra antes de a submeter a um estilo conveniente, é inteligível a utilização de modas mais ligeiras, que melhor se prestam a alterações de letra (e que para tal são utilizadas com maior frequência). Outro factor concorre para a sua perenidade: a actualidade dos seus poemas, versando temáticas universais e intemporais; em contraponto com as modas que são conscientemente alteradas por as suas letras “já nada dizerem” a quem as canta (“já não dizem nada”, “já não fazem sentido”). Segundo Paulo Silva, do Grupo de Música Popular “Vozes d’Alqueva”, “é mais difícil” alterar modas “onde se tem que puxar mais pela voz”: “há modas que não dão para alterar (...) se a gente começar a ver o sentido da letra da moda antiga, não dá para mudar porque o sentimento que está ali naquela palavra, depois até mesmo na dicção das palavras, aquilo não bate certo (...) Elas próprias, as modas, dizem a quem souber entender a letra, dizem que não se pode mudar”.

Modas como a “Moda da lavoura” (também “Almocreve”, ou ainda “Lembra-me os tempos passados”), “Ceifeira linda ceifeira”, “Não quero que vás à monda”, “Lírio roxo”, “A Águia”, “Alentejo, Alentejo (Terra sagrada do pão)” estão implementadas no núcleo duro da forma cultural Cante. “Ceifeira linda ceifeira”, “Dá-me um beijo morena”, falam das mulheres; “Alentejo, Alentejo”, da terra. Canta-se a morte e a saudade: “Já morreu quem me lavava”, “Abre-te ó campa sagrada”. Canta-se a vida dura dos trabalhadores rurais. Alentejanos fixados

³²² Dificilmente encontraremos, por exemplo, outra moda com o estilo do “Almocreve”. Há, no entanto, excepções, como “Dá-me uma gotinha d’água” (mais ligeira), cujo estilo é altamente contagioso.

fora das suas regiões de origem cantam a saudade: “Alentejo, que és nossa terra/ ai quem nos dera lá estarmos agora”.

Outras modas não referenciadas em recolhas anteriores tornaram-se entretanto igualmente reconhecidas e disseminadas um pouco por todo o território. Encontramos novas modas, algumas delas com estilos “contagiosos” (aos quais se adaptam as mais variadas letras) e tendencialmente mais ligeiras, muitas das quais partilhadas com os grupos corais instrumentais. A noção de “contágio das ideias” ou representações e constatação da contagiosidade diferencial foi desenvolvida por Dan Sperber em 1996. É dessa obra que retiramos a insistência numa possível epidemiologia (propagação diferencial num espaço social) de certos elementos culturais, como aqui, os versos, considerados como unidades elementares de sentido, análogos aos “memes” culturais de Sperber. Alguns exemplos:

Moda / variantes	Alguns locais (Grupos)
É lindo na primavera	Safara (Trigueiras do Alentejo), Granja (Granj'arte / Flores d'Abril), Sines (Amigos da Boa Vontade) (também grupos instrumentais – Aguarela do Divor / Sol Ardente, Igrejinha)
É tão grande o Alentejo	Castro Verde (Ganhões), Amoreiras-Gare (Vozes Femininas), Odemira (Grupo Coral), Albernôa (Freguesia), A-do-Pinto (Grupo Coral), Vale de Vargo (Papoilas do Enxoé), Aljustrel (MDM), Viana do Alentejo (Velha Guarda), Monsaraz (Freguesia), Santo Amador (Casa do Povo), Alcáçovas (Cantares Femininos), Cuba (Ceifeiras Alentejo)
Fui à lenha	Amieira (Almocreves), Granja (Flores d'Abril / Granj'arte), Évora (Cantares) (também grupos instrumentais – Leões / Ardila / Sons da Campina, Moura e Afluentes do Sado, Alvalade)
Que inveja tens tu da(s) rosa(s)	Viana do Alentejo (Coral Feminino), Safara (Casa do Povo), Mourão (Grupo Coral), Moura (Brisas do Guadiana), Évora (Cantares), Albernôa (Freguesia), Amareleja (Sociedade Recreativa), Vale de Vargo (Camponeses), Vidigueira (Vindimadores)...
Trigueira de raça / Morena de raça	Monsaraz (Freguesia), S. Brás do Regedouro (Grupo Coral), Safara (Casa do Povo), Alcáçovas (Cantares Femininos), Mourão (Grupo Coral), Odemira (Grupo Coral), Évora (Cantares), Granja (Flores d'Abril, Luz (Grupo Coral), Santo Amador (Casa do Povo), Aljustrel (MDM), Albernôa (Freguesia)...

Tabela 2: Novas modas de estilo “contagioso”

Temos assim as duas categorias de modas de maior expressão no cancioneiro: as modas mais antigas, muito resistentes ao tempo (que muito “dizem às pessoas”) e as modas (geralmente

mais recentes) de estilo “contagioso” (que facilmente “entram no ouvido”). A estas últimas, falta ainda “o teste do tempo” que determinará, com certeza, quais delas permanecerão no núcleo duro da prática e que atestará o seu real estatuto de “modas clássicas”.

5.2 Adaptações das “modas antigas”

Como referimos, muitos grupos justificam a sua formação pela vontade de representar a sua terra. Mesmo quando os grupos definham, há resistência em reunir-se a outras localidades. Aliás, o máximo admissível é a inclusão de elementos residentes noutra localidade ou fusão entre grupos do mesmo local: é importante ter um grupo na aldeia, vila, cidade, freguesia; perder o seu nome é inadmissível. E como também já aludimos, cantar modas que revelem a origem dos grupos, torna-se importante para muitos. Por outro lado, segundo os nossos entrevistados, o facto de quatro ou cinco grupos cantarem as mesmas modas (as “modas antigas”) num determinado evento cria uma monotonia, acentuada ainda pelo facto dos convites tenderem a ser recíprocos, pelo que os mesmos grupos vão encontrar-se regularmente nos locais de cada um deles, em rotatividade. Resultante do esquema organizativo dos próprios encontros, os grupos vêem neles um espaço de oportunidade para a apresentação de “novas modas”. E não sendo possível produzir novos repertórios (não é fácil fazer uma moda nova!), novas letras são criadas e transpostas para músicas preexistentes.

Em 1936 Leite de Vasconcelos identificava uma moda referente a uma localidade: “Ó Aldeia de Ferreira” (concelho de Alandroal). Hoje, várias são as modas que fazem referência a um concelho (Aljustrel, Redondo, Odemira, Serpa...), distrito (cantadas em Rio Moinhos, Ervidel, A-do-Pinto, Alcáçovas, Viana do Alentejo, Aljustrel...), vila (Amareleja, Aljustrel, Moura, Odemira, Viana, Barrancos, Grândola, Mértola, Redondo, Mourão, Ferreira, Cuba - estas duas últimas já identificadas em 1980 por Manuel Delgado), aldeia (Caridade, Luz, Santo Amador, Amareleja...). Encontramos “hinos”, modas sobre “o nosso grupo”, sobre a nossa / minha terra (Amareleja, Albernôa, Aljustrel, Barrancos, Ervidel, Escoural, Igreja, Montoito, Perolivas, Reguengos, Moura, Safara, Viana, Vale de Vargo, Serpa, Torrão, Santo Amador, S. Teotónio...). “Fazer uma letra nova” ou “fazer uma moda nova”? Que diferença? Alguns reclamam a autoria de modas para as quais escolheram um estilo (música) já existente e criaram novos poemas; para outros criar uma moda pode ser simplesmente fazer algumas alterações numa determinada moda; sejam elas no poema ou mesmo na música (cantar mais depressa, incluir algumas “vaías”, prolongar algumas palavras...). Para José Joaquim Oliveira “há muita gente que diz ‘fiz uma moda’”; no entanto apenas “arranja uns versos, pousam os versos ali àquela música...”. Não se trata, portanto, de fazer uma moda nova. Idêntica opinião tem Joaquim Cardoso (Grupo Coral da Freguesia de Monsaraz): “Se determinada moda teve uma letra e

uma melodia não devemos nós agora alterar a letra (...) Quando se fizerem modas novas que se façam com letra nova e melodia que sejam realmente inovadoras”. Relembramos: como é relatado pelos nossos informantes, é prática comum (antiga e extensível às performances informais do Cante) dar liberdade aos cantadores para introduzirem na moda as cantigas que julgam adequadas (escolhidas pelo ponto ou pelo mestre, criadas para contextualizar a moda ou mesmo fruto de inspiração no momento). Um consenso generalizado admite a mutação das cantigas. Já a moda em si (o refrão) deve ser fixa, cingir-se à versão tida como “original”³²³: é a ela que é atribuída a imutabilidade³²⁴. Tal é explicado por Joaquim Soares: “[n]as cantigas – que é a abordagem do tema feita pelo ponto – aí damos liberdade total ao ponto e o ponto pode ir buscar as quadras que entender para cantar naquela moda. Agora, quando o alto entra na moda, tem que abordar a moda e deverá abordar a moda com o poema original”.

Aliada a esta problemática, coloca-se a questão da originalidade de uma moda, dos limites entre o original e o parcialmente original e da atribuição de uma autoria clara. “Moda original” e “autoria” são conceitos cujos contornos não têm uma definição clara. Para além do que é ou não tido como moda original, conseguem os seus autores identificar e esclarecer a origem das suas moda? Como se cria uma moda que os seus autores têm como moda original? Qual o processo de criação? A questão “e a música, onde a foi buscar?” não tem uma resposta fácil...

5.2.1 A adaptação simples

“O Cartuxo³²⁵ (...), qualquer moda que ele ouvisse ele alterava, punha o nosso nome, punha a terra”. “Aí é que estava o nosso forte: quando íamos cantar a qualquer parte termos sempre modas que os outros não tinham”, conta Henrique Fava acerca do Grupo Juventude, no qual participou e que existiu durante os anos 40 no Torrão. A adaptação não é, pois, um exercício recente. Mais tarde, ele próprio adoptou a mesma estratégia para o seu grupo instrumental “Diversos do Alentejo”: “têm uma moda que eles cantam que é do tempo do Vicente e do Toscano³²⁶ que eu depois alterei aquilo lá, que aqui falava do Torrão e eu lá pus a falar no Pinhal de Frades e no Seixal e depois diz ‘Ó Seixal dos meus amores’ e aqui era ‘Ó Torrão dos

³²³ “A moda propriamente dita é o refrão (...) Esse aí temos de ir ao encontro do que consideramos o mais genuíno”. Joaquim Soares.

³²⁴ Trata-se, obviamente, do ponto de vista (maioritário, supomos) dos grupos e cantadores que se manifestam contra a alteração de letras.

³²⁵ Autor torranense, fundador e responsável do referido grupo.

³²⁶ Autores de modas torranenses. Vicente Rodrigues (1910-1982), comerciante de profissão, foi dramaturgo, encenador, poeta e músico, tendo dinamizado largamente a Sociedade 1º de Janeiro Torranense. A ele devemos a famosa moda “Cantarinhas de Beringel”. Durante o trabalho de terreno, tivemos oportunidade de aceder ao seu espólio (divido entre a Junta de Freguesia e um sobrinho seu).

meus amores”³²⁷. “Tenho aí algumas [modas] que estamos a cantar que estavam escritas de uma maneira e eu fui, tirei uma palavra de uma maneira, depois pus outras (...) A música é a mesma mas as palavras não são iguais”. Assim faz José Morais em Reguengos de Monsaraz.

Falar da terra é, como vimos, importante. Mantendo a maioria das palavras e versos, tematicamente consistentes, e fazendo apenas alterações ligeiras (uma palavra, uns versos) a moda pode adquirir uma nova marca de origem. “Adeus ó vila de Viana”, “Adeus ó vila de Moura”, “Adeus ó vila de Odemira”... “Se fores ao Alentejo”, “Se fores a Montoito”, “Se fores a Ervidel”... “Castelo de Beja” é também “Castelo de Noudar”; “Dois Rapazes do Barreiro” ou “Dois rapazes de Aljustrel”. “Quando eu era ganhão, lá prós lados...” de Portel, de Viana... “Barragem de Alqueva”, ou “Barragem dos Grous”, ou “Barragem da Vigia”... A santa invocada é a padroeira da terra: “Nossa Senhora do Carmo”, d’Aires, das Candeias, das Neves, das Dores, de Fátima, de Guadalupe; “Senhora da...” Anunciação, Assunção, Boa Viagem, Conceição, Guadalupe, do Livramento... Do mesmo modo, uma nova palavra pode “fazer mais sentido”, contextualizar. Por exemplo, substituir “Alentejo dá pão” por “Alentejo dava pão”, ou “aldeia” por “vila”, “vila” por “cidade”.

Outra forma de adaptação é a fusão de estilos e letras de modas diferentes (a moda “x” com a letra da moda “y”). Esta adaptação é feita em Rio de Moinhos pelas Rosas de Abril e em Viana do Alentejo pelo Grupo Coral Feminino. Esta “recriação”, nas palavras de Emília Fadista (Viana), é feita porque “há outro grupo que canta” a mesma moda com o mesmo estilo. Assim, “vamos buscar outro. Até pode ser de outra moda qualquer mas pomos naquela. Quer dizer, para não ser sempre a mesma podemos ir buscar outra moda!”.

5.2.2 Palavras e versos contagiosos

Podemos encontrar alguns versos e palavras recorrentes em várias modas. Daí o epíteto de “contagiosos”. Uma simples pesquisa (não obedecendo a critérios estatísticos), aponta-nos modas diferentes nas quais se encontram as mesmas frases:

Frases	Moda ³²⁸
Ai de nós o que seria	Fui colher uma laranja (c) Ceifeira linda ceifeira (c) Abalaste para Lisboa (c) Nasce o sol no Alentejo (c) Nossa vida é trabalhar (g) Reguengos de Monsaraz (g)

³²⁷ “Safara dos meus amores”, “Montoito dos meus amores”, “Moura dos meus amores”...

³²⁸ (c)=modas do cancioneiro; (g)=modas escritas no seio dos grupos

Ao romper da bela aurora	Ao romper da bela aurora (c) O passarinho (g) / (c) Lírio roxo (c)
Romper d'aurora	Mondadeiras lindo rancho (c) Alentejo é um manto (c)
Rompendo a aurora	Vamos lá seguindo (c) Já lá vem rompendo a aurora (c) A triste pomba coitada (c)
Alentejo quando canta	Alentejo quando canta (c) Rosa branca desmaiada (c) Nós somos alentejanos (c) Eu ouvi um passarinho (g) / (c) Hino do MDM (g) Hino dos Diversos do Alentejo (g)
No nosso Alentejo	No nosso Alentejo (c) Trigueirinha de raça (c) Beja já tem (g) Imigrante (g)
Nos campos do Alentejo	Nos campos do Alentejo (g) / (c) Alentejo, Alentejo (c) Meu Alentejo de outrora (c) Em chegando a Primavera (c) Gravura do Alentejo (g)
Nós somos alentejanos	Nós somos alentejanos (g) / (c) O Alentejo dá pão (c) Alentejo Alentejo (c) Portugal é meu país (g) / (c) Trigueirinha alentejana (c)
(Ó) meu Alentejo	Verão (c) Ao partir da minha terra (c) Ó meu Alentejo (c) O Imigrante (g) Minha terra feiticeira (g)
Somos da terra do pão	O Alentejo dá pão (c) Ó minha pêra madura (c) Onde mora a saudade (c) Alentejo Alentejo (c) O Alto Alentejo (g)

É isso que eu mais invejo	Em chegando a Primavera (c) Ceifeira do Alentejo (c) Quero ir ao Alentejo (g) Viana terra tão linda (g) A ponte Vasco da Gama (g) Nos campos do Alentejo (g) / (c) Aljustrel do Alentejo (g)
(Ó) meu lindo amor	Onde mora a saudade (c) A palavra saudade (c) Não quero que vás à monda (c) Marianita foi à fonte (c) Aurora tem um menino (c) Oh senhor da roda (c) Eu fujo (c) Da primeira vez (c) Já lá vem a Primavera (c)
Adeus ó meu lindo amor	Moda da Lavoura (g)
Anda cá meu lindo amor	Emigrante (g) Caminhando p'ró vapor (c) A florinha do campo (c) Anda cá meu lindo amor (c)
Amor do meu coração	Pelo toque da viola (c) Marquinhas (c) Tinhas-me tanta amizade (c) Ó flor da murta (c) Abalaste p'ra Lisboa (c)
Falar ao meu amor ³²⁹	Oliveirinha da serra (c) Água leva ao regador (c) Água leva ao regadinho (c) A brincadeira está boa (c) Onde vais ó Luizinha (c) Já vou de caras à Beira (c)
Ria(m)-se o céu e a terra	Chora chora Manelzinho (c) Meu lírio roxo (c) Toda a bela noite (c) Já lá vão em alto mar (c)

³²⁹ Note-se que muitas das modas que incluem a frase são modas dançadas (ou potencialmente dançadas) ou de baile.

Tabela 3: Versos “contagiosos”

O caso da frase “Meu lírio roxo” é assaz interessante: encontramos a frase em modas diferentes mas curiosamente, é esta a frase que dá nome a todas essas modas. Assim, temos vários “Meu lírio roxo” com letras diferentes e eventualmente, com estilos diferentes.

Em várias outras modas encontramos um mesmo início. Assim, “Já lá vem...”:

- ... *a cozinheira;*
- ... *a moleirinha;*
- ... *a Primavera;*
- ... *Maria Rita;*
- ... *Maria Rosa;*
- ... *Martim Moniz;*
- ... *nascendo o sol;*
- ... *no alto mar;*
- ... *o avião;*
- ... *o barco à vela;*
- ... *o boi capote;*
- ... *o Lidador;*
- ... *o meu amor;*
- ... *o sol nascendo;*
- ... *o triste Inverno;*
- ... *Rita Maria;*
- ... *rompendo a aurora;*
- ... *Rosa em botão;*
- ... *Rosa Maria;*
- ... *meus amores;*

E “Adeus...”:

- ... *adeus;*
- ... *minha mãe;*
- ... *aldeia de...;*
- ... *Alentejo;*
- ... *igreja;*
- ... *jardim;*
- ... *Marianita;*
- ... *meu amor;*
- ... *monte;*
- ... *Alandroal;*

- ... Baixo Alentejo;
- ... casas branquinhas;
- ... meu lindo amor;
- ... vila de...;
- ... pai;
- ... para toda a semana;
- ... que me vou embora;
- ... rua;
- ... terra da minha alma;
- ... pastorinha;
- ...

O mesmo acontece com “Abalei...”³³⁰ ou “Meu amor é...”³³¹.

Algumas expressões são recorrentes. O “celeiro da nação”³³² (em referência ao Alentejo) surge em diversas modas. Outras, várias, referem a “minha terra”, a “nossa terra”. A Terra é “bonita”, “sagrada”, “do pão”, “abandonada”, “bela”, “natal”, “bendita”, “linda”... É a terra “da minha paixão”, “da nossa paixão”³³³. “A terra que eu mais invejo”, “das terras que eu mais invejo”, “és tu a que mais invejo”, “é terra que tanto invejo”, “é terra que muito invejo”, “linda terra que eu invejo”, “terra que eu invejo”... Outro tema recorrente é o amor, o “amor do meu coração”, “o meu lindo amor”, “o amor da minha alma” (como de resto a terra, também da minha alma).

5.2.3 Modas antigas com letras inteiramente novas

É recorrente os grupos reivindicarem a autoria de novas modas: eles têm modas “que não se ouvem em mais lado nenhum”. Desconstruir esta afirmação nem sempre é fácil. Que entender por moda nova?

A alteração de letras, por via das adaptações que o estilo sofre para se adequar ao novo contexto, é para alguns “autores” e grupos um exercício de criação duma nova peça. Antónia Janeiro (Douradas Espigas, Albernôa) escreve várias letras. Pretende falar sobre o grupo, contar histórias da terra: “tenho uma que fiz, que é uma moda que é «A Barragem dos Grous». Tem um bocadinho da antiga «Barragem da Vigia» na primeira quadra, vê-se que pertence à moda da «Barragem da Vigia», mas o resto é toda da minha autoria”. Apesar do estilo

³³⁰ ... da minha terra, da minha aldeia, para os Açores, para Lisboa, para o Barreiro, da Funcheira, da Baía, de lá...

³³¹ ... barreneiro, carreiro, brasileiro, estudante, serralheiro, moleiro, José, Manuel...

³³² Entre outras, nas modas: “Trigueirinha alentejana”, “Alentejo, Alentejo”, “Onde mora a saudade”, “Nós somos alentejanos”, “Portugal és meu país”, “Ó minha pêra madura”, “Saudades do Alentejo”, “O nosso celeiro”...

³³³ Por exemplo, nas modas “Laranja do ramo”, “Santa Eulália, Santa Eulália”, “Nós somos alentejanos”...

permanecer o mesmo (“nota-se que é conhecida”), há algo que soa diferente, “uma melodia um bocadinho diferente, ou na maneira do alto começar”. Joaquina Gaiato decidiu adaptar uma letra que ouvira a um outro artista: “É duro ser velho”, reconhece, quer cantar. Surpreendentemente, o cantor da música é Nel Monteiro (recorrentemente associado ao género musical designado por “pimba”): “fiz o arranjo cá à minha maneira para não ser igual à dele; mesmo ele canta lá outras canções dele e a gente era tipo alentejano”. Difícil é compreender (como de resto acontece muitas vezes) se aqui é a música que se toma também como base e inspiração de um novo estilo alentejano ou se o “tipo alentejano” corresponde à “colagem” da letra do artista numa moda alentejana...

Outras letras novas trazem o nome do grupo (“Hino do MDM”, “Grupo Coral do Sindicato assinado”, “As Douradas Espigas”, “As Flores de Primavera”, “Somos as Flores de Abril”³³⁴... Contam e preservam memórias, o que se perde, o que não se quer esquecer. E também o que se ganha, o que se transforma. “Amareleja já tem energia solar³³⁵”, “Reguengos de Monsaraz (...) Tens umas belas piscinas³³⁶”, “O Euro³³⁷”, “Museu do Chocalho³³⁸”. Momentos particularmente importantes como o “25 de Abril³³⁹”, a Barragem de Alqueva³⁴⁰, o desaparecimento da Aldeia da Luz³⁴¹ motivam novas letras. “As letras que faço são baseadas em factos reais. Portanto na altura, no fervor da revolução, as modas que fiz eram baseadas na reforma agrária, na política (...) agricultura, do que se fazia aqui na zona. Agora os tempos são outros, fala-se de outras coisas. Fala-se da transformação, por exemplo, da aldeia” diz Manuel Almeida (Campinho). “Os grupos devem fazer modas da sua terra”, defende José Jesus, do Grupo Coral COOP de Grândola³⁴². E deve-se escrever “coisas a condizer com a realidade” (João Lota, Os Trabalhadores de Ferreira do Alentejo). “Há modas que já não nos dizem nada (...) Nós tínhamos outra vida”, explica Luís Franganito (Os Rurais de Figueira dos Cavaleiros). Neste caso, as mudanças nas peças evitam que elas não sejam totalmente abandonadas em detrimento de outras (Nettl, 2005)³⁴³.

³³⁴ De Aljustrel (2), Albernôa, Ervidel e Granja respectivamente.

³³⁵ Esta tida como moda original de Mestre Minuto, Amareleja.

³³⁶ “Tens umas belas piscinas / E bairros residenciais / A ExpoReg na feira / Tem exposição de animais”, letra de Manuel Almeida, Gente Nova do Campinho.

³³⁷ Letra de Joaquina Gaiato, Alcáçovas para o Grupo Coral Feminino Cantares de Alcáçovas.

³³⁸ Letra de Maria Esperança, Alcáçovas para o Grupo de Música Popular “Flores do Campo”.

³³⁹ Letras originais foram feitas, por exemplo, pelos grupos femininos de Viana e Ervidel.

³⁴⁰ Com o nome de Barragem de Alqueva há letras originais do Grupo Brisas do Guadiana (Moura) e dos Cantares Femininos de Alcáçovas. As Escouralenses cantam “Alqueva já está cheio”.

³⁴¹ Grupo Coral da Luz

³⁴² “Mas nunca esquecer também as modas do cancionero”.

³⁴³ Como refere Clare (2000), as cantigas com forte teor local são por vezes abandonadas por dificilmente o público com elas se identificar. Tal explicaria, segundo a autora, o sucesso das cantigas de amor que, como tema intemporal e transversal, permanecem nos repertórios.

Motivações para novas letras não faltam: apresentar o grupo, contar a história de um local, adaptar as letras a uma nova realidade, abordar temáticas mais recentes... E “não soar igual” (“ou soar diferente”). “Comecei a fazer [letras] porque íamos a um lado, ouvíamos aquela moda, íamos a outro, ouvíamos a mesma moda e nós estávamos a cantar a mesma moda”. Agora, com letras diferentes, “quando vamos começar a cantar as pessoas dizem assim ‘Olha, aquela moda já foi cantada’. Mas depois (...) dizem ‘Não, espera aí porque a letra não é a mesma’” explica Antónia Janeiro. Se “cantamos sempre as mesmas modas as pessoas às vezes não dão valor” diz João Lota. Por isso “meto-lhe outras palavras”: fica “mais arremediado”.

O processo de criação de letras ocorre em sentido dual: o autor tem uma letra e procura um estilo adequado entre os existentes; ou apoia-se num estilo original (e por vezes até na sua letra original) para escrever uma letra³⁴⁴. É compreensível que modas muito arrastadas ou com muitas vaías sejam particularmente difíceis de utilizar. Quanto mais ligeiras as modas, mais fácil a adaptação. Não é portanto surpreendente que os grupos corais “importem” modas que ouviram a grupos corais instrumentais³⁴⁵. Modas como “O pastor alentejano”, “Há no Alentejo”, “É lindo na Primavera”, “Máquinas ceifando”, “Não chove no Alentejo”, “Fui ao jardim”, “Eu ouvi um passarinho”³⁴⁶ e as mais clássicas “Morena de raça”, “Saudades são martírios” e “Dá-me uma gotinha de água” parecem distintamente “contagiosas”. Maria Piedade Marcelino, Maria Laura Urbano³⁴⁷, Manuel Caeiro³⁴⁸, Joaquina Gaiato escolhem “estilos antigos”, “modas velhas”. Antónia Janeiro vai escolhendo várias e dá a escolher ao grupo: “Qual é a moda que vem mais ao sentimento?”. “Eu ponho ali o gravador a tocar e ponho uma cassete a tocar de um grupo coral qualquer. (...) Estou ouvindo o estilo para ver se dá aqui na moda” explica Maria Laura Urbano.

A substituição da letra original nem sempre é feita por via da criação de novo poema ou da sua alteração (consciente ou inconsciente). É o caso da memória de uma letra oriunda duma moda antiga cujo estilo se desconhece ou não é lembrado³⁴⁹. Neste caso, para que o poema

³⁴⁴ As duas modalidades são frequentes no caso da renovação integral do conteúdo literário. No caso de alterações parciais, o processo generalizado é o indicado em último.

³⁴⁵ É, aliás, prática costumeira no Grupo As Madrugadeiras de Alvito. Grupos Instrumentais como os “Cantares de Portel”, “Banza” e “Diversos do Alentejo” servem muitas vezes como fonte.

³⁴⁶ Dada a proliferação de modas com o mesmo estilo é expectável que algumas que aqui se apresentam não sejam as originais...

³⁴⁷ Rosas de Abril, Rio de Moinhos.

³⁴⁸ Amigos da Boa Vontade de Sines: “Tinha que arranjar a música por isso ia buscar modas antigas”.

³⁴⁹ “Há uma moda antiga que não se canta por aí e nós não sabemos como é que era o estilo dessa moda e não sei quantos... nós alcançamos essa moda, pomos outro estilo e pomos-lhe outra composição para ela não ficar bem igual aquilo que era. Consideramos assim uma moda nova, mas não é. (...) Consideramo-las novas porque saem para a rua a primeira vez, mas as modas já vêm de longe, é por isso que têm um grande valor” (Domingos Galaio, Grupo Coral da Freguesia de S. João de Negrilhos). Um outro exemplo: quando os grupos se deparam com cancioneros muito antigos nos quais apenas existe a transcrição do poema.

sobreviva cantado, ele necessita de uma estrutura musical que o suporte. Por outro lado, o estilo de uma moda pode ser apenas trauteado, estando a memória do seu poema ausente. Aqui, para não perder a música, é imperativo criar uma letra. Esta vem substituir a que não se recorda, pelo que não há substituição de letra no sentido da destituição da palavra original mas sim do preenchimento de um lugar que ficou vago. Mais comum é, no entanto, o olvido de excertos, que são preenchidos com novas letras. Outra alteração que não implica a criação de nova letra é a junção dum estilo numa determinada moda com a letra doutra, em que duas fontes originais dão lugar a uma nova peça³⁵⁰.

Para conseguir encaixar letras em estilos preexistentes por vezes é necessário reajustar o próprio estilo (“Tiro uns pontos e ponho outros e faço à minha maneira”, diz Joaquina). E por vezes deparamo-nos com situações paradoxais, a que mais tarde retomaremos: quando a moda é, e não é, original!

O que estas alterações de letra indicam é a presença de um conjunto de melodias que servem de suporte à criação literária: dada a relativa permissividade para alterar as modas, a introdução de novas letras funciona como forma de apresentação de algo novo (donde resulta que nas práticas musicais onde não são permitidas demasiadas alterações numa determinada peça, a criação de novas peças seja mais frequente³⁵¹). Nestas “novas” composições, com base em estruturas musicais já existentes, o compositor pode alterar apenas algumas palavras ou versos, combinar versos de modas diferentes ou combinar o estilo de determinada moda com a letra de outra. O que daí resulta pode ser apenas diferentes versões da mesma moda, uma variante ou, em casos de alterações que implicam alterações consideráveis no estilo, novas criações³⁵²; o que nem sempre é fácil de destrinçar. Torna-se também, muitas vezes, difícil determinar se o autor da letra é o autor da música e muitas modas têm fontes distintas para letra e música. Neste último caso, não raras vezes, temos acesso ao nome do autor da letra mas não da música: a moda é “popular”. O que os dados evidenciam, suportados pelos estudos na área, é uma maior robustez da música que da letra. O fenómeno é bem conhecido: o conteúdo musical move-se de uma cultura para outra, as músicas “viajam”; são as formas de execução e apresentação que diferem (Nettl, 2005 [1983]), o que atesta igualmente a eficácia mnemónica da música (Bohlman, 1988). Como muitos autores asseguram, é mais fácil criar uma letra nova que um estilo novo.

³⁵⁰ Processo realizado, por exemplo, em Rio de Moinhos por Maria Laura.

³⁵¹ Nettle, 2005 (1983).

³⁵² Dependendo do grau de alteração e fazendo uso da terminologia musical, extrapolando-a, as pequenas corruptelas e substituições de palavras seriam “versões” e a adopção de novas letras com recurso a um certo grau de estilização na música em si, “variantes”.

5.3 As modas “novas”: compor de ouvido

“Lindos ramos verde escuros / Ó casa dos passarinhos / Onde cantam docemente / Pousados nesses raminhos / Pousados nesses raminhos / Cantam sempre ao ar puro / Ó casa dos passarinhos / Lindos ramos verde escuros”. A moda, incluída no cancionero tradicional, é da autoria do Mestre António Baltazar Prazeres (Amareleja / Moura), que a inclui no seu livro “Memórias e Recordações do Cante Alentejano”. António Prazeres fez a moda em 1943 para o agora extinto Grupo Coral da Amareleja, do qual era membro fundador e mestre. Em 1967 R. Nazaré recolheria a moda em Santo Aleixo da Restauração, apresentando-a no seu livro “Momentos vocais do Baixo Alentejo” sem referência ao seu autor. No crivo do tempo vão-se perdendo as informações acerca dos autores da moda, sendo os seus nomes substituídos pelo epíteto “popular”.

Como Mestre Baltazar, outros cantadores e mestres do Cante continuam a fazer modas originais. É o caso de Manuel Marcelo (Barrancos), conhecido por todos como Mestre Chicuelo e cujas modas são cantadas por diversos grupos e reconhecidas em vários locais. “Borboleta Mensageira” é, porventura, a mais conhecida³⁵³. Com formação musical³⁵⁴, o prolífero autor conta como as suas modas são inseridas nos repertórios de outros grupos sem qualquer menção da sua autoria: “Já aconteceu aí uma vez em Santo Aleixo. Cantaram modas minhas uma vez e eu zanguei-me e eles ficaram cancelados e deixaram de actuar porque eu não deixei que eles seguissem com as modas sem me pedirem a mim”.

Como se faz uma música? “Essa observação faço eu a mim próprio: como é que eu consigo fazer a música? Eu não sei, não sou capaz de explicar porque não tenho condições de música, não tenho instruções de música” reconhece Inácio Moleirinho Valverde, autor e mestre do Grupo Coral Margens do Roxo de Ervidel³⁵⁵. Por música nova entende “música que não vá colidir com modas do Cancioneiro”. Como surge a moda? “Olhe, eu não sei explicar”. Dá exemplos: “eu estava a picar a parede e veio aquela música e pus logo imediatamente o gravador e cheguei lá, já não consegui. Depois, dali a uns dias, assim que apurei outra vez, já tinha aquilo preparado e fui novamente e pronto, consegui, pronto. Aí já fixou”. De outra vez, já com o poema feito, “tantas vezes que pronunciei as frases, toma, toma, toma, toma... até que se abriu... abriu-se a luz da música!”. “Eu vejo que no poema existe a música”. Francisco Ventura, mestre dos Pastores do Alentejo, Torre de Coelheiros, é desde meados do século

³⁵³ Entre outros locais, é cantada em Moura e Redondo, onde é apresentada como “moda do Chicuelo”, “moda de Barrancos”.

³⁵⁴ “Fui músico primeiro. Entrei para música com treze anos e toquei muitos anos saxofone. Toquei o soprano, o contralto e o tenor”.

³⁵⁵ “E assim, como as nossas modas são feitas por nós, ninguém as canta senão nós. Só se alguém as canta já depois de ter copiado, não é? Isso já é diferente”.

passado, um dos mais activos autores do Cante. O grupo a que pertence ensaia e canta quase exclusivamente as suas modas e as de Martinho Marques³⁵⁶. Mestre Ventura não consegue objectivar o seu processo de criação: “Não é que eu saiba música. Escrever música nunca soube, nunca aprendi; mas de ideia. Isto é como as contas de cabeça (...) A música é o mesmo: a gente começa a procurar aquelas partes que calhem bem nas canções e pronto, é assim que segue”. Para o Mestre, é muito importante ter as suas modas originais pois elas não conferem apenas um cunho diferenciador do grupo: são também a forma de contar a sua história e a de um passado rural³⁵⁷. “Não me pergunte, não me pergunte como é que isto surge, como é que acontece, que eu de repente às vezes dou comigo, vou no carro ou vou a pé por aí, vou dar uma volta, fazer um bocado de exercício, dou comigo a inventar uma coisa qualquer e a cantarolar. Às vezes até levo um gravadorzinho pequenino que tenho”, conta Mário Feliciano. “Isto demora semanas, às vezes meses até se chegar ao ponto de se poder levar e cantar”. “Escrevo e vou cantarolando. Depois de ter a letra toda escrita e cantarolado, gravo”. “Quando as coisas estiverem mais ou menos alinhavadas (...) trago ao grupo”. Neste caso, como em outros, é o grupo que também vai contribuir no processo de criação³⁵⁸: “O grupo ouve, dá as suas ideias: ‘talvez aqui se acentue mais’...”.

5.4 A zona híbrida: estilos não completamente antigos ou originais

Os limites entre os quais é definida a originalidade numa moda são obscuros. O nível de divergência entre a peça original e o resultado de uma alteração de letra (que requer, para nela se encaixar, mudanças na estrutura musical) ou de uma “colagem” de estilos numa só moda nem sempre é claramente mensurável: quando estamos na presença de uma “variante” da moda ou de uma peça nova? Até que ponto as novas músicas se assemelham aos estilos que as inspiram e originam?

³⁵⁶ Autor de modas natural de Oriola (tal como Francisco Ventura) foi elemento (alto) e autor do grupo de Torre dos Coelheiros. Actualmente nos “Os Almocreves” (Amieira), onde continua a criar modas.

³⁵⁷ Na moda da Sementeira, por exemplo, o autor recorda o seu passado de trabalhador rural, nomeadamente a altura em que, trabalhando numa herdade, fazia a sementeira. “Criado muito na miséria (...) praticamente sem pai”, Francisco “andava a ganhar alguma coisa para os meus irmãos e para a minha mãe”: “Quando era o romper da manhã já tínhamos tido que comer qualquer coisa, que era para ir carregar as carretas da semente. Quando chegávamos ao terreno para lavar ainda se não via. E às vezes a chover. A gente conhecia os bois pelo toque do chocalho. E então lá os chamávamos para a canga, lá os engatávamos. Começávamos a lavar ainda de noite e às vezes a chover. Eu, miséria que passei, só tinha uma saquinha para me tapar. Ainda a água vinha lá a um quilómetro desviado já estava a repassar. Pronto. Tudo isso eu comecei a pensar. Por isso é que fiz a moda da sementeira”. E por isso “essa moda tem um grande significado”.

³⁵⁸ Algumas modas são inclusivamente apresentadas como criações comuns, com letra e música do grupo. O mesmo é corrente no caso da alteração e introdução de novas letras, realizadas em conjunto.

“Quando uma moda nasce, a moda nasce da seguinte maneira: por exemplo no trabalho, ou às vezes em casa até deitado, imagino uma moda, estudo aquilo (...) e já não se esquece. Fica ali e depois dá-lhe um arranjo (...) E depois tenta-se-lhe arranjar um género musical (que isto embora não seja musical tem que lhe dar um certo ritmo), tenta-se-lhe dar um ritmo que seja adequado. Umás vezes são ritmos que saem de outras modas já existentes; outras são ritmos que nos saem na altura. Depende. São ritmos de músicas que não existem, que saem ali”. O processo de composição pessoal que Firminiano Marques aqui expõe (e que pode resultar, ou não, em “algo novo”) é amplamente conhecido na música tradicional³⁵⁹ e parece revelar que “existem unidades de música que não podem ser executadas sozinhas, mas, no entanto, têm uma certa independência e uma vida própria” (Nettl, 2005: 118)³⁶⁰, podendo ser apropriadas e reutilizadas em novas combinações. Perante uma nova peça, admitimos que os seus próprios autores não tenham consciência das similaridades (colagens, “parecenças”, “ares”) das suas modas com outras já existentes, donde a dificuldade que surge ao investigador ao classificar uma moda tendo por base apenas a percepção do autor / grupo. “Vejo certas músicas noutras modas que se fizeram agora aí (...) podem ir lá buscar um cheirinho [de outras] sem se aperceberem”, alerta Francisco Canciones.

“As letras fazem-se com facilidade. E então e agora onde é que se vai arranjar uma música para as modas?”, pergunta António Parreira (S. Luís de Faro Alentejo). No Grupo Coral COOP de Grândola, como explica Nuno Sobral, a música é feita com “um pouco desta, um pouco daquela”, “porque nem sempre as palavras são muito fáceis de articular com músicas já definidas”. Ora exercícios como estes alteram o estilo preexistente. Mas essa alteração é suficiente para afirmarmos que estamos presente uma nova música? Perguntar acerca da originalidade de uma moda pode gerar respostas ambíguas. Os intervenientes têm opiniões diferentes mas, no geral, coincidem ao afirmar que neste processo é gerada uma nova moda, uma vez que ela “não é igual” (“faz lembrar”, “dá ares”, “tem uns pontos”... mas “não é a mesma”). Alguns assumem a inspiração num estilo preexistente com o intuito de criar uma moda cuja correspondência sonora é apenas parcial. “Eu é que faço as modas. Músicas, não as faço. Música vou arranjando aquelas músicas assim (...) Faço as letras e depois arranjo outro estilo qualquer, misturo uns com os outros (...) Vou apanhar estilos de outras modas antigas (...) Quando a tenho quase toda tiro-lhe qualquer coisa da música, arranjo outra coisita qualquer para nunca ser exactamente o que era a música dos outros”. Assim descreve Bento Figueira (Casa do Povo de Santo Aleixo da Restauração) a criação das suas modas. Outros

³⁵⁹ É possível criar uma nova canção ao cantar canções conhecidas, combinando partes de várias peças para fazer uma música nova (Nettl, 2005: 118).

³⁶⁰ Traduzido do original: “There are units of music that cannot be performed alone but nevertheless have some independence and a life of their own”.

admitem que as suas criações têm por base o conjunto de estilos já disponíveis, que combinam. “Eu lá no campo fazia e adaptava-lhe a música que eu entendia que ficava melhor e ficava boa”. “A música existia. Eu não sei de música. Tinha de fazer um apanhado de música. Muitas vezes entravam duas ou três músicas na mesma moda”, explica Manuel Carlota (Mestre “Galo”) mestre do extinto Grupo Coral de Sobral da Adiça. “Às vezes até junto. Tiro os pontos dum e faço o conjunto”, reconhece também Francisco Valverde (Grupo Coral Etnográfico de Viana do Alentejo) que faz as suas modas “a cantar porque se eu for fazer os versos aquilo não dá certo. Ponho-me a pensar, faço a moda, canto (...) É difícil”.

A relação “activa”, inovadora, com as modas antigas ou com as músicas que lhes estavam associadas suscita debate. Alguns cantadores praticam, como vimos, essa reutilização e reivindicam o direito de cantarem letras “novas” com músicas antigas. Outros condenam essa prática, qualificando-a de adulteração da riqueza comum do Cante, independentemente da qualidade das novas letras (cuja poesia é, na opinião geral, muitas vezes de fraca qualidade). A Associação Moda é um dos actores que entende a substituição ou a alteração de letras como um desrespeito pelo poeta original. “Não se pode é cair na tentação de fazer hoje uma letra e cantá-la com o mesmo ‘estilo’ ou o ‘arremedo’ de uma moda antiga, fazendo de conta que se criou uma moda nova” diz J. F. Colaço Guerreiro (2006c). Com o diálogo entre associados da Moda, e por uma longa insistência dos seus dirigentes, alguns grupos abandonaram essa prática, como o Grupo Coral “Vozes Femininas” de Amoreiras-Gare e o Grupo Coral “Amigos do Cante” de Alvito (“a gente não gosta de fazer isso [alterar as letras] porque temos sido também instruídos” diz Jesuíno Rasquinho).

5.5 Compor um repertório: a arbitragem entre o “antigo” e o “novo”

“Quando começou a tradição do grupo coral isso [outras cantigas] ficou para trás”, observa Joaquim Honrado do extinto Grupo Coral “A Voz do Alentejo” de Vila de Frades. A cantiga que não foi aproveitada para os repertórios dos grupos corais, outrora entoada em contextos informais, acabou por ser esquecida. Na tarefa de escolher o que apresentar no novo contexto formal, que era o “grupo coral de cante alentejano masculino”, apenas algumas foram conservadas. De fora ficaram, naturalmente, muitas modas e cantigas entoadas no feminino mas também outras peças como modas de baile, cantigas mais ligeiras e cantos realizados em épocas específicas (Reis, Menino, Janeiras...). Muito provavelmente, a moda seria aceite ou banida consoante a sua adequação ou não à imagética de um grupo de homens cantando virilmente. Algumas das escolhidas foram objecto de alterações, para se melhor adequarem ao seu canto coral. Caso da “Moda da Lavoura”, cantada singularmente durante o trabalho e

adaptada a um coro de vozes por Estevão Branco Olhicos, antigo mestre do Grupo Coral da Casa do Povo da Amareleja³⁶¹.

O repertório que ficou confinado ao canto informal após o escrutínio feito pelos grupos corais é hoje reavaliado e gradualmente introduzido no circuito formal. Primeiro, através da entrada da mulher no canto formal; depois através da recolha aconselhada e levada a cabo por vários grupos e pelas instâncias do Cante³⁶². Hoje a adopção de modas como as Janeiras, Menino, Natal, Ano Novo é quase consensual e vários são os grupos que participam e organizam eventos dedicados a este repertório. À sua semelhança, podemos incluir modas de baile? E de carnaval? Por outro lado, também cantigas não alentejanas têm vindo a ser abraçadas pelos grupos. Porventura, os mais distraídos ignoram as origens estrangeiras de algumas modas. Cantigas como “Grândola vila morena”, “Somos livres (uma gaivota voava voava)”, “Hino dos Mineiros” ou “Além do rancho grande” (e mesmo cantigas religiosas) fazem parte do repertório de alguns grupos. Em quadras especiais do calendário cantam-se cantigas da Revolução (Abril e Maio), Reis, Menino e Janeiras (Ano Novo e Natal). Os Mineiros de Aljustrel cantam “Avante Camarada Avante”, os Cubenses Amigos do Cante cantam “Somos Livres”³⁶³... As Flores de Primavera de Ervidel, por exemplo, cantam “Ser criança, ser criança”, uma peça constituída por letra do grupo e música de Rui Mingas³⁶⁴. São modas alentejanas quando cantadas por grupos corais, quando cantadas “à alentejana”?

Os limites da forma cultural são constantemente questionados. O conteúdo ou tipologia das modas é uma das dimensões deste intenso jogo de definição do repertório: permite peças externas ao Alentejo ou é restrito a modas tradicionalmente cantadas pelos grupos? Entre uma e outra posição, um conjunto de posições e combinações entre posições são possíveis³⁶⁵ e podem eventualmente oscilar, conforme a ocasião.

Uma segunda dimensão, a antiguidade: são as modas novas menos valorosas que as antigas? A preservação de um repertório idêntico ao das gerações passadas é importante para a preservação duma tradição mas a predominância deste em detrimento de novas modas é ou não contrária à prática corrente e costumeira do Cante (na qual os repertórios se vão renovando à medida que novos actores tomam o seu lugar)? E a que espaço temporal nos

³⁶¹ Informa-nos Mestre Minuto.

³⁶² Nomeadamente, a Associação Moda.

³⁶³ Outro exemplo: o Grupo Coral da Freguesia de Cabeça Gorda canta o “Natal” (de Évora e de Trás-os-Montes), o “Menino Jesus” de Pias, “Um pastor vindo de longe” (Madeira), “Linda noite” (Algarve) e “Reis Magos e Boas-Festas” (Beiras).

³⁶⁴ Originalmente “Os Meninos do Huambo” (de e interpretado por Paulo de Carvalho).

³⁶⁵ Por exemplo, admitir apenas o tema “Hino dos Mineiros”; permitir as Janeiras mas não modas de baile; restringir-se às modas que os grupos corais sempre cantaram mas incluir a título excepcional uma outra cantiga (um canto de protesto no 25 de Abril...), etc.

devemos remeter? “O principal motivo dos grupos corais é conservar o Cante como ele existia nos trabalhos rurais”, afirma José Pisa. É inquestionável o fascínio que as modas mais antigas parecem exercer. Em Alcáçovas, “há modas de 47 [data de início do seu grupo] cujas letras são maravilhosas e que neste momento estão a ser recuperadas para ser cantadas agora. E modas que não têm muito a ver com os trabalhos agrícolas, com os trabalhos do campo; modas que falam também das paixões, do amor, das moreninhas, das namoradas. Há coisas maravilhosas no Cante alentejano”³⁶⁶. Intimamente ligada, uma terceira dimensão pode ser a fidelidade das novas modas ao “espírito” contido nas modas que constituem o cancionero tradicional. Como vimos, a história do Cante é úbere em surtos de banalização do canto. Colaço Guerreiro (2004) é da opinião que “o cante e os corais foram notoriamente instrumentalizados” no imediato pós 25 de Abril, entoando modas cuja lírica era até então estranha à poesia alentejana³⁶⁷. “Mas depressa os Grupos retomaram o cancionero popular, continuando a cantar as modas que falavam da vida, da sua vida, do campo e da nostalgia de tempos idos”³⁶⁸, congratula-se. Deve uma “má” letra sobreviver? Devem os poemas conservar-se ainda que desatualizados? Pode escrever-se “sobre tudo”? São os autores de hoje fieis à estrutura musical do Cante? Há modas demasiado ligeiras?

Uma outra dimensão: a “autenticidade”, aqui já largamente discutida. Que alterações de modas são praticáveis? Como vimos, as posições situam-se entre a recriminação de qualquer alteração ao poema ou música (que pode ir do “desrespeito” ao “plágio”)³⁶⁹ e o “tudo é possível”. Nettl (1982) identifica quatro tipos de tolerância à mudança que correspondem a diferentes discursos e graus de aceitação: a composição deve ser mantida intacta, sem mudança; a mudança pode ocorrer se seguindo um caminho mais ou menos previsível; é aceitável que uma versão produza muitas variantes; há uma propensão para absorver novo material das novas variantes³⁷⁰. Quinta dimensão: a capacidade técnica. Em muitos grupos, na

³⁶⁶ “Antes havia mais aquela preocupação das namoradas, dos namoricos, da beleza dos campos, dos rios. Havia aquelas coisas mais simples, mais singelas da vivência diária (...) Acho uma beleza enorme àquelas modas do antigamente, aquelas modas mais simples, até quase a roçar a ingenuidade mas de uma beleza extraordinária”. (João Pereira, Trabalhadores das Alcáçovas).

³⁶⁷ “Logo a seguir ao 25 de Abril, o cante e os corais foram notoriamente instrumentalizados para ‘enfeitarem’ manifestações e comícios e as letras das modas, por essa via, sofreram, como não podia deixar de ser, durante algum tempo, as influências directas do momento político efervescente, reivindicativo e até quase conspirativo da altura, como nas modas ‘morreu Catarina, era comunista’ e ‘oh reforma agrária, eu sonhei contigo...’”. (Em “O Cante, antes e após o 25 de Abril – entrevista”).

³⁶⁸ “... como na moda, ‘lembra-me o tempo passado, tudo se vai acabando, o boi puxando o arado e o almocreve cantando...’”. (*ibidem*).

³⁶⁹ Nas suas formas mais rígidas, a “autenticidade” evita mudança, vê-a como aberrante (Bohlman, 1988).

³⁷⁰ Segundo Bohlman, há diferentes graus de tolerância entre a tradição que exclui a criatividade e a que compreende a mudança como garantia da vivacidade. No Cante, um bom exemplo de um nível intermédio é a improvisação: ela é possível mas dentro de certos padrões.

escolha das modas a fazer parte do repertório são tidas em conta as capacidades vocais de cada executante - sobretudo dos solistas - e do grupo enquanto conjunto (tessituras, maior ou menor número de baixos, “bons” altos e pontos, cantadores “razoáveis”...). As vozes determinam o que é cantado³⁷¹. Daí que o Grupo Coral de Odemira, por exemplo, na ausência de alguns dos seus melhores cantadores, tenha retirado algumas modas do seu repertório habitual³⁷². Quando a moda é criada no seio do grupo, este aspecto também é considerado³⁷³. O público. Outra dimensão. Deve o repertório ser “adequado” a quem ouve? Na presença de uma audiência pouco familiarizada com a sonoridade do Cante dever-se-á apresentar o repertório usual (que é apresentado nos encontros de grupos, entre camaradas) ou “facilitar a audição”, aligeirando as modas, apresentando modas mais ritmadas ou vivas ou afamadas (algumas importadas dos grupos instrumentais ou de repertórios de outros géneros musicais), interpretando mais depressa...³⁷⁴? E essa aproximação ao público é uma distanciação ao Cante? “Tentamos ir também buscar outro estilo de modas que são mais modernas, que estão mais actuais e que ao fim ao cabo estão mais no ouvido”, “modas mais ligeiras”, já que, na presença do repertório tradicional (das modas terra de barro), as pessoas “não demonstram assim grande interesse”, nota José Lemos³⁷⁵. “Se é um encontro de grupos, é um tipo de cantigas; se é uma festa, um casamento, um baptizado, uns anos, já são outras coisas”, explica Conceição Guadalupe³⁷⁶. Na relação com a audiência, também se joga a dialéctica entre estabilidade e mudança³⁷⁷.

³⁷¹ “Nem todas as modas se adaptam ao grupo (...) [há que] escolher as modas que se adaptam às vozes que nós temos” (Joaquim Soares, Cantares de Évora, ex-presidente da Associação Moda).

³⁷² Nomeadamente a “Ribeira do Sol Posto”, moda pesada que requer não só solistas de excepção como um coro consistente.

³⁷³ “A gente quando as modas são feitas, fá-las logo adequadas a um tipo de música e a gente sabe quem são as pessoas que têm o perfil para aquela música, as vozes” (Vitor Aranha, Grupo Coral da Granja).

³⁷⁴ Exemplos de modas reconhecidas pelo público “estranho” ao Cante (nem sempre tidas como “peças autênticas”): “Eu ouvi um passarinho” (popularizada pelo grupo instrumental Cantares de Portel), “Senhora Cegonha” (de Martinho Marques ou Francisco Ventura – ambos reclamam a autoria, originalmente criada no seio do grupo de Torre de Coelheiros), “Açorda de alho” (do grupo instrumental “Banza”)...

³⁷⁵ Grupo Coral de Alvito. “E depois nós saímos com uma moda mais nova – por exemplo ‘Quando eu era ganhão’ – e as pessoas aí aderem”, acrescenta. O mesmo acontece com grupos como o Grupo Coral de Alqueva, entretanto extinto: “íamos fora do Alentejo (...) adequávamos umas modas”.

³⁷⁶ Grupo de Cantares Feminino do Xarrama, Torrão.

³⁷⁷ O público pode encorajar a criatividade ou denunciar abusos, ser mais receptivo a determinadas palavras ou sons... (Bohlman, 1988). Assim, cada performance serve de mediadora entre a tradição e a sua comunidade portadora e consumidora.

6 “Etnografia”: da apresentação à representação, do campo e da taberna ao palco

A emergência duma preocupação “etnográfica” que pretende restituir nas actuações públicas dos grupos corais os modos “antigos” de se vestir e as modalidades de apresentação de si próprio que teriam sido características do Alentejo rural num passado de referência situado na primeira metade do século XX é uma consequência directa da espectacularização do Cante. Constituem-se os grupos formais (permanentes, adstritos a associações ou constituídos em associação própria), multiplicam-se as actuações em contextos de espectáculo. Dos contextos habituais, dos campos e dos caminhos para o trabalho, das tabernas; o Cante vai progressivamente migrar para os palcos.

Cada um e cada uma vestiam-se nestas terras das maneiras adequadas às lides agrícolas e mais geralmente rurais. A apresentação de si próprio (Goffman, 1959) das pessoas que, para além de exercerem ou não uma actividade profissional, cantavam nas mais diversas situações, espontâneas e informais, orientava-se em função dos respectivos grupos de referência, que seriam, com toda a probabilidade, também os seus grupos de pertença (Merton, 1949). O modo de se vestir em função do olhar dos próximos, dos iguais, dos vizinhos, dos companheiros de trabalho e de festejo, produziu decerto maneiras locais e regionais que eram modas no sentido banal do termo: um tipo de lenço, um modelo de chapéu, um corte de saia, um adereço... Mas existiam decerto variantes tanto locais como individuais, cuja importância é difícil avaliar a um século de distância, para além da óbvia deriva diacrónica, que contradiz qualquer fixidez (mesmo à escala das gerações). Não há, portanto, qualquer justificação para uma visão imobilista, por um lado, nem uniforme, por outro, dos modos de trajar no Alentejo. A questão do modo de apresentação em público torna-se crucial a partir do momento em que a prática se focaliza cada vez mais na modalidade tornada “canónica”³⁷⁸: o grupo coral apresentando-se em palco, frente a públicos que são, cada vez mais, exteriores à comunidade a que pertencem os cantadores. Se esse tipo de situação está longe de ser recente³⁷⁹, o certo é que ela se tornou a forma dominante de exercício da prática do Cante. É para as actuações em público que são escolhidos e ensaiados os repertórios, que são treinadas as introduções

³⁷⁸ Processo que a espectacularização impôs também aos ranchos folclóricos, identificável no excerto que se segue: “Nos primeiros tempos do Rancho [isto é, em meados dos anos 50], as danças não tinham a organização que têm hoje, ainda se assemelhavam muito à prática do dia-a-dia. Os bailadores iam para o palco à luz daquilo que se fazia nos serões. Dantes as pessoas dançavam sem saberem que estavam a dançar — estavam a namorar e dançavam. A dança estava-lhes no corpo. Não era tudo certinho como hoje. Se hoje dançássemos assim, levávamos uma assobiadela”, conta Desidério Afonso, director artístico do Rancho Folclórico de Dem a João Vasconcelos (Vasconcelos, 2001: 419).

³⁷⁹ Desde o final dos anos 1930 foram organizadas manifestações pelas instâncias oficiais do regime de Salazar, em prol da ideologia ruralista e nacionalista (como demos conta).

(pequenos discursos proferidos pelo representante do grupo), que são, por fim, concebidos e confeccionados os trajes.

A invenção dos “trajes regionais” por uma certa etnografia implica um processo de fixação de estereótipos que, construídos como sínteses de variantes, ou como casos particulares considerados notáveis e erigidos em exemplos normativos, deram origem aos cânones identitários que um certo nacionalismo ruralista elevaria ao estatuto de símbolos, como veremos um pouco mais à frente.

A questão que se coloca aos grupos quando estes se tornam actores em contexto de espectáculo é por conseguinte, não a da apresentação de si próprio em contexto quotidiano real, mas a da representação. Perante um público de estranhos, os membros do grupo coral vão apresentar não aquilo que são, mas sim representar uma realidade reconstituída, imaginada, mas ausente. E ela está ausente (cada vez mais), porque os membros dos grupos representam um mundo que para alguns já não é, e para outros nunca foi, o deles.

Perante a questão de saber que imagem de si convém adoptar, surgem várias soluções. Em primeiro lugar, um movimento que parte da base e reconstitui, com materiais diversos (por vezes resgatados dos espólios familiares³⁸⁰ e outros feitos por encomenda com tecidos da época), trajes “alentejanos” que se supõe exprimir o carácter “regional”. A sua “autenticidade” é garantida pelo facto de esses elementos terem sido efectivamente utilizados em contexto real, ou por os materiais que os produzem e os processos de fabrico serem os mesmos de outrora, quer sejam peças de vestuário ou adereços: safões em couro ou em pele de borrego, samarras, capotes, mantas, camisas e calças de cotim, saias de chita, certos chapéus, etc. Os símbolos das actividades agrícolas podem, também eles, ser ferramentas que serviram outrora: foices, cajados, chicotes, tarros, alforges, etc. Entre os objectos, uns serão efectivamente “antigos”, tendo tido uso real e sendo portanto desviados da sua função utilitária original para uma função de representação, outros serão “novos”, encomendados especialmente para reconstituir os quadros ilustrativos. Mas a par com os materiais-símbolo surgem elementos que os membros dos grupos utilizam no quotidiano, quer sejam “antigos”, quer não. Nestes casos, a “autenticidade” não é garantida pelo facto de os materiais “terem servido” e provirem dos contextos passados de referência, ou de a eles se referirem, mas sim pelo facto de pertencerem a pessoas que são elas mesmas antigas trabalhadoras rurais. Enquanto no primeiro caso as peças simbólicas são portadoras dum “mana” (Mauss, 1925),

³⁸⁰ A recolha e resgate de elementos – sejam estes materiais (vestuário, utensílios, etc.) ou imateriais (cantigas, usos e costumes, histórias de vida, etc.) - junto dos mais velhos é, de resto, um procedimento incitado por várias instâncias que se dedicam à questão etnográfica, como o caso da Federação do Folclore Português (que adiante se expõe).

duma força que lhes vem de terem sido verdadeiros instrumentos e de trazerem as marcas desse “verdadeiro” uso, no segundo caso quem confere aos materiais (ferramentas, peças de vestuário, adereços) a força representativa é a qualidade “própria” das pessoas que os transportam e exibem.

Em segundo lugar, elabora-se uma resposta institucional, fortemente normativa, que decreta o que é ou não “autêntico”, por ser um elemento que *poderia* ter sido utilizado no tempo e no contexto social de referência (mesmo que seja totalmente novo, sem qualquer uso anterior). Assim se exclui da representação, por conseguinte, tudo o que não podia estar presente nesses contexto e tempo de referência: relógios de pulso, certos brincos, vestuário ou calçado, unhas pintadas e cabelos arranjados.

A “etnografia” fabricada pelas instituições do “folclore” torna-se assim uma construção de protótipos a partir de recolhas antigas e em especial nos contextos mais arcaicos, eliminando aqui o que não convém (por ser já “moderno”), acrescentando ali o que falta nos documentos. Essa “etnografia” não é um registo, não é um testemunho de factos observados, na sua diversidade, mas uma produtora de cânones: investida do poder institucional, ela vigiará a conformidade das elaborações locais com o estereótipo canónico que foi criado.

6.1 A apresentação de si: o Traje

O que podemos hoje saber do modo como se vestiam e mais geralmente se apresentavam, fora de qualquer contexto espectacular, os cantadores e cantadeiras do Alentejo? Poucos documentos nos informam sobre o modo de apresentação de si próprios das pessoas que praticavam o Cante antes da sua formalização e da sua folclorização. O que as fotografias e ilustrações da época apresentam³⁸¹ são homens e mulheres alentejanos em contexto de trabalho ou com os seus fatos domingueiros que pressupomos, uma vez se tratarem de arquétipos rurais, serem os mesmos que entoavam as modas: vendedor de carvão, cabreiro, azagal, pregoeiro, tamborileiro, ganhão, aguadeira, marçano (aprendiz de tosquiador), lavadeira, pastor, apanhadeira de azeitona... O que a sua observação permite é constatar que, por mais pobres que tenham sido (e foram), estas populações adaptavam as roupas às circunstâncias e que o vestuário marcava também as diferenças sociais. E essas roupas, se bem que obedecessem a padrões estéticos marcados pela região em que eram feitas e vestidas, eram decerto bastante variadas.

Do mesmo modo, não era o uso de um traje específico que marcava o momento de cantar. O que os nossos interlocutores mais velhos confirmam é que mulheres e homens cantavam nas

³⁸¹ Revista “A Tradição” de Serpa (1899-1904) nas rúbricas “costumes & perspectivas” e “galeria de tipos populares”.

mais diversas circunstâncias: a caminho do trabalho ou no regresso a casa, nas fainas rurais, durante o trabalho ou nas suas pausas (lavras, mondas, ceifas, etc.); nos contextos de lazer, em casa, na igreja ou na taberna, ou ainda nas ruas, sobretudo os homens, quando deambulavam de taberna em taberna; e ainda em festas e romarias, quer o canto se apresentasse sozinho ou acompanhado com magros instrumentos, quer valesse por si próprio ou sustentasse as danças. Cantava-se e cantou-se no Alentejo na maior variedade possível de contextos e é difícil encontrar algum deles em que o canto não pudesse estar, e de facto não tenha estado, presente. O modo como as pessoas se vestiam e se apresentavam ao cantar variava em função das situações: uma Alentejana ou um Alentejano não se veste do mesmo modo para ir mondar, para ir ceifar, para estar em casa ou ir à festa. Em casa os homens não trazem safões e as mulheres não apanham as saias entre as pernas como para a ceifa. Os homens poderiam ter usado chapéus (mesmo em sítios cobertos como nas tabernas) mas nem sempre outros elementos estariam presentes (não iriam de safões a um baile); as mulheres usariam lenço em casa mas nas ceifas não dispensariam os largos chapéus. Por outro lado, a estratificação social induzia fortes disparidades nos recursos que cada grupo podia consagrar ao vestuário: entre o trabalhador braçal que vivia uma parte do ano com fome e os capatazes, maiorais e outros feitores, as diferenças eram profundas.

O modo de trajar seria portanto melhor descrito como um conjunto alargado de variantes (entre trajes adaptados às circunstâncias e próprios de diferentes grupos sociais) do que como um “modelo” unitário, susceptível de ser elevado à categoria de estereótipo regional canónico, o que de facto acontece, quando as instâncias oficiais (em especial a Federação do Folclore Português) elaboram uma “etnografia” normativa através dum processo de selecção e de adaptação do “bem trajar”.

6.2 Ceifeiros e mondadeiras nos palcos: um tempo abstracto

Com efeito, é a Federação do Folclore Português que elabora modelos a partir do material etnográfico recolhido e proclama as normas às quais deve obedecer um traje para que o grupo que o porta mereça e obtenha o epíteto oficial de “etnográfico”. Aqui cada traje representará um trabalho agrícola e evidenciará um cunho que o distingue dos demais. Representar uma ceifeira impõe o uso de material etnográfico distinto do traje de mondadeira, da mulher que apanha a azeitona, da aguadeira. Mas se efectivamente o trabalho rural pode ser distinguido pelo uso de utensílios diferentes que se adequam ao trabalho em concreto, as maneiras de trajar não podem ser entendidas como um vestuário para cada “profissão”, como por vezes se parece crer. Sendo o trabalho agrícola sazonal (a ceifa, a monda, a apanha da azeitona são tarefas desempenhadas em alturas específicas do ano), é expectável que esses trabalhos sejam

executados sucessivamente por uma única trabalhadora: a ceifeira, a mondadeira, a azeitoneira seriam uma única e mesma pessoa. Notoriamente, o trabalhador rural não possuía um traje em concreto para utilizar consoante a actividade a que se dedica (como se de uma bata para o médico ou uma toga para o juiz se tratasse). Uma maneira de trajar, transversal às várias actividades rurais, deverá ter existido, sem que a documentação permita descrevê-la com segurança.

Observemos a performance de um rancho folclórico. No palco, cantadores e tocadores colocam-se num canto; no centro, o rancho de dançarinos. Estes, envergando o seu traje - domingueiro ou de trabalho (evidenciando as devidas distinções entre os labores agrícolas) - dançam na maioria das vezes a pares (masculino e feminino). Mondadeiras, ceifeiras, maiores, feitores, azeitoneiros, porqueiros, ceifeiros, cabreiros e jovens com trajes domingueiros convivem entre si.

A obediência à “boa” maneira de se apresentar, indexada à preocupação com a “autenticidade” e “genuinidade”, produz uma série de incongruências e de anacronismos. Em primeiro lugar, ela exhibe a convivência entre não-pares que as regras de frequência que decorrem da estratificação social dificilmente permitiriam. Em segundo, ela encena a concomitância de actividades sazonais que ocorriam obrigatoriamente em períodos diferentes (dificilmente um ceifeiro dançaria com uma mondadeira). Por último, mostra-se a panóplia de trajes de trabalho em simultâneo com os trajes de festa, que eram exclusivos dos contextos festivos. O baile, enquanto actividade recreativa e de convívio (é nele que muitos dos nossos interlocutores iniciam namoro...) motiva a exibição do “melhor traje”, a “melhor apresentação” possível. Assim como no domingo, dia de folga por excelência, o baile convidaria ao uso do traje domingueiro, indumentária festeira³⁸².

Esta apresentação normalizada resulta do processo de espectacularização. O canto e a dança, outrora quotidianos e emancipados da realidade do traje dos seus intervenientes, são substituídos pelo trajar reconstruído de uma ruralidade há muito ausente dos campos do Alentejo e de Portugal. Trata-se de destrinçar a genuinidade – a performance espontânea do povo com os seus modos de apresentação “genuínas” (porque reais) – da representatividade – a mimetização possível dos usos dum tempo já não observado na era da espectacularização. A legitimidade que o processo de construção reclama repousa na “reconstituição fiel do passado”³⁸³. “É proibido inventar”: se nada é “inventado”, então tudo é “verdadeiro”. Mas esta

³⁸² É claro que o convívio nas pausas do labor ou as campanhas agrícolas que obrigavam à deslocação dos trabalhadores, que pernoitavam junto das herdades, podia ser ocasião de cantos e até de danças. Mas estes contextos são excepção, em relação ao “Balho” da aldeia ou da vila, onde se impõe o uso de um traje domingueiro adequado, do melhor fato.

³⁸³ Assim se referia o presidente da Federação do Folclore Português ao folclore em 1990 (Silva, 1994).

verdade é uma composição de materiais (objectos, figuras, funções) que coloca lado a lado o que nunca se encontrava nem no tempo nem no espaço sociais, em “comunidades imaginadas” que colapsam tempo e espaço, se apropriam e justapõem aspectos culturais díspares (Anderson, 1993). Como observa Bohlman (1988), este revivalismo, acto explícito de procura de autenticidade, é o “último colapso entre o tempo e o espaço” que assenta em novos símbolos “mascarados” de antigos; funde num “tempo messiânico” o passado e o futuro num presente instantâneo (Benjamin, 1993: 263-265). A “representatividade” inventa justaposições, fabrica simulacros. Nos grupos corais, uma “padeira” passeia com uma pá de forno na qual foi colado um “pão de cabeça”; uma “queijeira” traz um cestinho com “queijos” brancos colados, que deixa pender na vertical enquanto espera pelo desfile; os “ceifeiros” trazem ao peito, pendurado por um alfinete, um conjunto de miniaturas dos “canudos” de cana que outrora serviram de protecção nas ceifas, por vezes uns minúsculos tarros (símbolos “representativos” dos objectos de outrora)...

Convencionalmente, o garante da genuinidade reside na ausência de influência exterior. Sem caminhos ou estradas que o ligue, sem rádio, isolado; o povo cria o seu folclore “genuíno”, imune às influências “perniciosas” da urbanidade, com as suas revistas, fados e cançonetas. “O folclore deixou de evoluir quando a globalização apareceu, sem data certa, aí pelos inícios do século XX, em certos casos mais tarde”, afirmam os folcloristas³⁸⁴. É a sacralização do povo autóctone, dos antepassados (Pitt-Rivers, 1986), um processo de construção artificial de um regresso às raízes (mas que raízes?) (Amselle, 2001). Paradoxalmente, se “tudo que é inventado deixa de ser folclore”³⁸⁵ e admitindo que o povo é também criador; estamos perante uma situação em que a norma impede o que por certo seria costumeiro num passado que tão fielmente se tenta recriar: a criação, renovação e inovação³⁸⁶. Aqui, o povo, hoje, não tem legitimidade para criar. Nem para cantar ou dançar senão trajando como outrora.

6.3 Opções: entre o uniforme de cena e o quadro etnográfico

Na escolha do “bem trajar”, as opções adoptadas pelos grupos distribuem-se entre dois tipos. O primeiro exprime uma aposta, por assim dizer, descritiva ou ilustrativa da vida do campo,

³⁸⁴ Lina Mendes, ex-Secretária Regional da Educação e Formação, no artigo de opinião “Sobre Tradições” (Diário do Sul, 21/03/2012, pp. 3). A Federação do Folclore Português impõe aos seus associados a escolha de um período temporal a recriar acuradamente: finais do século XIX e início do século XX (preferencialmente em data anterior à década de 20 do século passado).

³⁸⁵ Afirma Fernando Ferreira, presidente da FFP em notícia do “Jornal Mundo Lusíada” de 08/12/2011.

³⁸⁶ A afirmação de Melo (aqui a propósito das políticas culturais salazaristas) continua, pois, actual: é a cultura popular “congelada, qual ponto de chegada. Não há interesse na interacção cultural, apenas se valoriza a conservação de um repositório de usos e costumes, como se se tratasse de uma colecção de museu” (2001: 67).

das actividades e dos diversos papéis especializados. O segundo exprime uma preferência pela elaboração dum uniforme, que os cantadores e as cantadeiras adoptam com ou sem variações individuais. Em ambos, um mesmo traje ilustrativo pode ser adoptado pela totalidade dos elementos do grupo.

Observamos, desde já, que as diferenças a nível local não são significativas. Calças, colete ou jaqueta de cotim, sarja ou saragoça, camisas riscadas, axadrezadas ou lisas de algodão ou flanela, botas afiveladas ou de atacador, chapéus de aba larga, lenço para protecção do sol; esta pretende representar a indumentária “comum” do trabalhador rural alentejano, ceifeiro, pastor, ganhão... As diferenças encontram-se nas peças de vestuário acessórias a várias actividades como os safões (protegendo as calças) utilizados, entre outros, por pastores, ceifeiros e semeadores; o pelico (tipo de casaco sem mangas) e o capote dos pastores. Quanto aos utensílios que acompanham cada trabalhador, tarros, alforjes ou alcofas e cornos seriam comuns para transportar alimentos e bebidas. Em tarefas que permitissem momentos de alguma imobilidade ou sentar-se, o trabalhador far-se-ia acompanhar da sua manta. Outros utensílios são escolhidos porque eram essenciais para o desempenho de certas tarefas: cajado e gravato (para apanhar animais) para as lides animais e outros paus e varas (para varejar ou malhar na eira, por exemplo), machado no montado, foice e canudos (protecção para os dedos das mãos) na ceifa...

As mulheres trajam saia de flanela ou riscado, blusa de chita por vezes com folhos ou padrões floridos, botas altas ou sapatos grossos de atacador e meias grossas. Consoante o trabalho, as saias são ou não apanhadas e pregadas formando assim um tipo de calções, por baixo do joelho (comum na ceifa, por exemplo). À semelhança dos trabalhadores rurais masculinos fazem-se acompanhar de adereços como os talegos (em que colocavam o seu alimento diário). Por vezes usam-se aventais, que protegem as saias. Determinados labores requerem utensílios próprios como a ceifa ou a monda, esta última onde seria necessário um sacho.

Estes trajes são apresentados por diversos grupos corais. Em alguns a opção etnográfica reside na apresentação diversificada de ofícios³⁸⁷. Nestes casos, não só o trajar mas também a apresentação dos utensílios próprios aos trabalhos agrícolas assume particular importância. Em certos casos esta diversificação observa-se não só na variedade de ofícios do campo mas igualmente na coexistência de diferentes classes sociais no grupo (trajes de lavradores, patrões e feitores envergando as suas jaquetas, cinta e relógios de bolso), de elementos trajados quer para o trabalho quer para o ócio (trajes de trabalho e trajes domingueiros) ou de outras profissões que não as representativas do trabalho agrícola (a criada de uma casa abastada, a

³⁸⁷ Cubenses Amigos do Cante, Casa do Povo de Serpa, Camponeses de Vale Vargo, Camponeses de Pias...

lavadeira, a queijeira, a padeira e devidos adereços)³⁸⁸. Outros grupos escolhem um uniforme que ilustra o trabalho agrícola e em que todos os cantadores representam uma mesma profissão³⁸⁹ (os ceifeiros, os corticeiros...). Outros ainda optam por trajes de trabalhador rural indiscriminado, onde o cantador deve obedecer a um determinado conjunto de regras básicas nos modos de trajar (um determinado tipo de camisa, de calças, de saia, de avental com os tecidos adequados) mas é livre para trajar consoante o seu gosto pessoal (com uma paleta cromática ou padrões à disposição)³⁹⁰.

Tendencialmente, o grupo uniformizado enverga um traje dito domingueiro³⁹¹, assim denominado mesmo quando não corresponde àqueles que seriam os trajes utilizados nas comunidades rurais de outrora (o que é bastante frequente). Geralmente de cores sóbrias (preto, castanho, azul escuro), os homens vestem jaqueta ou colete nos mesmos tons, camisa branca e eventualmente cinta; as mulheres, saia e casaco (a primeira geralmente de tons sóbrios, o segundo de uma opção cromática variada³⁹²) e camisa branca (ou cores garridas quando não há outra peça de vestuário por cima³⁹³), trajando em alguns casos colete ou casaco de malha e usando por vezes fitas de cores garridas ao pescoço (em substituição do lenço). O lenço (dos mais variados padrões e cores) é o elemento comum aos vários cantadores (masculinos e femininos), colocado sobre as costas e atado ao pescoço. Alguns grupos (ainda que uma minoria) apresentam-se com calças de ganga e camisa branca; noutros as mulheres apresentam-se de calças (no caso de grupos maioritariamente masculinos, as mulheres por vezes adoptam o uniforme convencionado para os homens). Quanto aos grupos infantis, enquanto em alguns grupos se utilizam trajes ilustrativos do campo³⁹⁴, noutros a criança poderá apresentar-se em palco com as suas roupas do dia-a-dia³⁹⁵.

³⁸⁸ Ateneu Mourense, Paz e Unidade...

³⁸⁹ Ceifeiros de Cuba, Ganhões de Castro Verde, Mineiros de Aljustrel...

³⁹⁰ Casa do Povo de Baleizão, Alma Alentejana, Rosas de Março, Ceifeiras de Pias...

³⁹¹ Freguesia de Monsaraz, Cantadores da Aldeia Nova de S. Bento...

³⁹² Para além do azul-escuro, castanho ou preto que se utiliza (e é normalmente igual ao tom da saia), encontramos cores claras e garridas nos coletes e casacos que os grupos corais femininos envergam (amarelo, verdes claros, vermelho...). O grupo Alma Nova (Ferreira do Alentejo) traja colete bordeaux, o grupo Madrigal (Vila Nova de S. Bento), casacos de malha verde lima. Os casacos são por vezes substituídos por lenços (dispostos normalmente de forma triangular) sobre os ombros e cobrindo as costas (Flores de Abril, Granja; As Madrugadeiras, Alvito...).

³⁹³ Margaridas de Maio (Santa Margarida do Sado) trajam camisa azul, os Cantares Femininos do Xarrama (Torrão), verde.

³⁹⁴ Vila Nova de S. Bento.

³⁹⁵ Figueira de Cavaleiros.

6.4 O que etnografar?

Na forma de apresentação, a maioria dos grupos vai optar por remontar ao passado, a algo que se usava ou usaria, sobretudo no trabalho. Aí se cantava. “Era ceifando, era mondando, era nos cortes quando andávamos a cortar, era no varejo quando se andava varejando, era por exemplo na tosquia” diz Bento Figueira. Armando Branco, responsável da Velha Guarda de Viana do Alentejo ainda o faz³⁹⁶. É esse passado, de um labor sofrido, que se tenta relembrar. Um “povo sofrido”, que “cantava chorando”³⁹⁷ e que as gerações mais novas desconhecem³⁹⁸. Por isso é necessário cantá-lo (através das modas) e trajá-lo.

Contudo, a coexistência de grupos cujos conjuntos se assemelham a um rancho de trabalhadores a deslocar-se para mais um dia de jorna, a um grupo motard, a um agrupamento de pessoas que se vestiram de igual modo num domingo de outrora ou mesmo a um rancho folclórico indica um conjunto variado não só de opções como de opiniões acerca do que se pode ou não trajar. O que é percebido como aceitável ou desaconselhado cria (como de resto no que concerne a outras temáticas já aqui abordadas - o que cantar, como cantar, o que é criar uma moda nova, etc.) contornos pouco definidos nas fronteiras do Cante. É possível, contudo, identificar um conjunto de práticas comumente aceites e outras que, ainda que não obtendo a aceitação total, não devem ser desprezadas, uma vez que são sancionadas e inclusas no domínio do Cante.

Ainda que se não trate de um traje em que utensílios e adereços atribuam um cunho diferenciador ao trabalho rural, envergar um traje evocativo do passado rural obedece, para alguns, a regras que impedem a apresentação de qualquer traço de modernidade: relógios, óculos de sol³⁹⁹, brincos e colares são banidos; unhas pintadas, maquilhagem e cabelos

³⁹⁶ “No trabalho ainda vou buscar um bocadinho do antigo. A tirar cortiça, estou em cima de um sobreiro, canto sempre a mesma moda. Ainda hoje”.

³⁹⁷ “O que nós tentamos divulgar é o nosso cante que já vem dos nossos antepassados, de um povo que sofreu muito. Isto as pessoas andarem a trabalhar e cantando, às vezes cheias de fome, foi um povo sofrido (...) E então é isso que a gente tem que cantar. Há modas que nós cantamos e dá vontade de chorar porque lembramos (...) é isso que a gente tem que levar a outra gente, a outras pessoas para verem o que é o sofrimento de um povo, do povo que cantava chorando. E trabalhando com fome e cantando”, afirma Júlia Ferro (Odemira). “Quem não passou, não acredita, até diz: ‘Digam lá outra vez’. E a gente diz, a gente contamos, a gente tem que cantar para eles verem que nós somos um povo que não morreu, sofreu mas não morreu. E então temos que cantar, para divulgá-lo. Porque quando o cante alentejano parar... quando o cante alentejano parar, a gente morre”.

³⁹⁸ “Muitas vezes estamos falando aí com certos jovens (...) e muitos até parece que se começam a rir. Pensam que é mentira (...) não conheceram o que foi o trabalho no Alentejo”. Também por isso é necessário fazer-se ouvir. “Eles [jovens] assim ouvindo as modas (...) são capazes (...) de verem de facto a realidade do que se passou cá no Alentejo. Muitos deles não sabem, julgam que é mentira”, refere Manuel Cansado, ensaiador das Madrugadeiras de Alvito,

³⁹⁹ O que não seria de todo agradável para Inocêncio Viriato, ensaiador do Grupo Coral Feminino de Mombeja, que não dispensa os seus óculos Ray-Ban...

arranjados não são permitidos⁴⁰⁰. O traje adequa-se ao contexto em que ele era outrora envergado. Mangas compridas, meias grossas, mantas e safões, ainda que num Verão de quarenta graus em que homens e mulheres não precisam mais de proteger-se do sol como outrora e sim do calor: “então quando se ceifava não era assim? As pessoas não andavam com a roupa toda?”⁴⁰¹. A ocultação do elemento ausente no passado de referência não é, contudo, extensível a toda a panóplia de apoios à execução do Cante. Não são colocadas, em alguma circunstância, objecções à utilização de microfones e sistemas de som: a espectacularização assim o demanda. Do mesmo modo, a situação de apresentação canónica, em filas, não é questionada, ainda que ela, como vimos, nunca tenha sido prática corrente: o palco assim o exige.

Escolher um uniforme também não liberta os grupos da pressão etnográfica. Um outro passado rural, que não o trabalho do campo, orienta a escolha para o fato domingueiro. Hoje, como antes, muitos se engalanam para se apresentar em público. Os grupos de cantadores que saíam à rua aos domingos “levavam a sua roupinha melhor”⁴⁰². “Quando vamos a uma actuação, vamos a uma festa. Levamos a nossa farda de festa, que vestíamos aos domingos”⁴⁰³. A opção, quando menos elaborada, não está imune a críticas: “há certos homens que têm uma camisa, um colete e umas calças (...) Isso qualquer pessoa sem ser do grupo usa”, aponta Custódia Serafim, trajada com saia, camisa e casaco...

Os grupos uniformizados cujos recursos imagéticos não evocam um passado rural sustentam a opção na actualização do traje. Mas nem tudo é possível. É ainda inadmissível, para certos interlocutores, que a mulher use calças⁴⁰⁴. Saias curtas e saltos altos são elementos também

⁴⁰⁰ “Quando estamos trajados não se pode usar relógio, não se pode usar anéis, não se pode estar pintada, não se pode trazer as unhas pintadas, não se pode trazer bijutaria, não se pode trazer cabelos à mostra (...) não podem usar acessórios, não podem vestir roupa moderna em cima do traje”, impõe Sertório Ramalho, responsável do grupo de Cantares das Brotas (instrumental) cujo maior objectivo é ser positivamente sancionado pela Federação do Folclore Português. “A Sónia está a ver uma actuação do nosso grupo, está a regressar ao passado, está a ver maneiras de cantar (nós não cantamos normalmente, cantamos com a pronúncia alentejana), está a ver uma forma de cantar antiga, está a ver a forma de trajar antiga, está a ver a forma de estar em palco antiga”. Essa apresentação do “antigo” estende-se para além das formas de trajar: à dicção, ao estandarte (semelhante aos feitos pelos ranchos de trabalhadores em campanha) e mesmo ao assento onde o acordeonista repousa para tocar (deve sentar-se num mocho e não numa cadeira de plástico).

⁴⁰¹ Matilde Guerreiro a propósito da mudança de traje do grupo “Vozes Femininas” de Amoreiras-Gare. No início “era traje domingueiro, que não era nada, não tinha nada a ver com o Alentejo”.

⁴⁰² João Pereira.

⁴⁰³ Jesuíno Rasquinho. O mesmo princípio orienta, por exemplo, o Grupo Canta S. Teotónio: qualquer alentejana se apresentaria o melhor possível numa ocasião festiva.

⁴⁰⁴ Lembramos o choque provocado pelo desfile do Grupo Coral Feminino “Espigas Douradas” da Casa do Povo da Amareleja nas Alcáçovas, com mulheres de calças e modernas botas de cano alto...

apontados como alheios ao Cante⁴⁰⁵. Não há, portanto, a actualização duma jovem ceifeira que, nos nossos dias, se resguardaria (como outrora) do sol abrasador na ceifa mas muito provavelmente, no seu dia-a-dia, se apresentaria com mini-saia, saltos altos, eventualmente com o cabelo pintado e bijuteria... É possível, então, não trajar? “Posso usar aquilo que eu quero”, “interessa é cantar”. Assim o entende Domingos Gonçalves⁴⁰⁶. No entanto, o pendor visualista é importante, tanto para a restante colectividade de praticantes e grupos como para o público externo. Um grupo “etnográfico” “impõe-se com uma facilidade extrema”, afirma Joaquim Soares. E, de facto, alguns grupos sentem que a ausência dessa forma de trajar minora a visibilidade do grupo⁴⁰⁷.

Independente do traje escolhido, na forma de trajar enquanto atitude e representação duma “tradição”, é preciso “ir afinadinho”, “amanhadinho”: “Quando estamos no palco temos de ver que estamos representando, somos uns artistas. Estamos representando uma terra, estamos representando uma tradição que os nossos antigos deixaram”, diz Mestre Minuto. Para além da representação dum passado, a espectacularização consagra a apresentação dum legado.

Os trajes são muitas vezes expostos nas sedes dos grupos, ainda que não sejam aqueles que são trajados (mas que representam as formas de trajar antigas). Peças em linho, lã, algodão, cotim, saragoça, chita, sarja... Calças de cotim, lã, sarja e saragoça, camisas de riscado, linho e chita, blusas de algodão, coletes de lã, aventais. Safões e pelicos de borrego, capotes de burel, samarras de borrego ou raposa, cintas de merino. Chapéus, botas de atanado, relógio de algibeira com corrente...

Vimos, também, que os utensílios que acompanham as formas de trajar também são muitas vezes expostos. A par das habituais montras e expositores com diversas recordações e ofertas (troçadas ou oferecidas sobretudo nos encontros de grupos: CD, cassetes, livros, galhardetes,

⁴⁰⁵ Não resistimos aqui a contar como Martinho Dias, presidente da “Associação de Folcloristas do Alto Alentejo”, num encontro de grupos corais em Viana, muito se escandalizou e se insurgiu contra as mangas curtas e a três quartos de mulheres e homens cantadores e contra as mulheres de calças e que, quando convidado a “dizer algumas palavras” (no habitual momento de discurso, atribuição de lembranças e agradecimento pelos apoios concedidos que precede o canto em si), não perdeu a oportunidade de se manifestar. Ao invés dos normais discursos de congratulação, optou por salientar a velhice dos presentes e o desleixo etnográfico: “nos ranchos folclóricos, isto não acontece”. O episódio, de resto, com algumas variantes, repetiu-se mais que uma vez, no mesmo e em outros locais.

⁴⁰⁶ Domingos Gonçalves, ex-responsável do (na altura desactivado) grupo de jovens, Grupo Coral “Os Restauradores” de Santo Aleixo da Restauração: “A inovação acabou (...) Tem que ser uma camisa branca, tem que ser um colete, um chapéu, um lenço. Eu detesto isso. Já foi bonito mas agora passou. Eu posso cantar de maneira diferente. Posso usar aquilo que eu quero (...) Pode-se cantar com aquilo que nós queremos. Qualquer roupa serve para cantar à alentejana. Não vale a pena ser aquele chapéu enterrado na cabeça, até posso ir em cabelo. Não tem qualquer problema; interessa é cantar”.

⁴⁰⁷ O Grupo Coral “Alma Nova” de Ferreira do Alentejo aí encontrava a explicação para um menor tempo de exposição do grupo num documentário; o Grupo Coral Feminino “As Espigas Douradas” de Albernôa questionava se haviam sido as suas calças e camisa de seda cintada a deixá-las de fora de um desfile para o qual pensavam ser convidadas...

peças alusivas à data dos eventos ou ao aniversário dos grupos - sobretudo louçaria...), dos trajés, fotografias e homenagens a antigos mestres e cantadores, recortes de jornais, bandeiras e estandartes, peças de artesanato; encontramos nas sedes de alguns grupos⁴⁰⁸ vários instrumentos que, aproveitando os materiais e artesões locais (cobre, estanho, barro, ferro, couro, latão...), eram utilizados nos trabalhos rurais e utensílios domésticos diversos, constituindo assim ricos espólios por vezes designados de “museus” (como é o caso da sede do Grupo de Cante Coral de Alvito⁴⁰⁹). Forquilhas, ancinhos, sachos, sacholas, enxadas, machados, machadinhas, malhos, foices, peneiras, serras, serrotes, redes, gadanhas, manguais e outros utensílios para trabalhar a terra; carros com fueiros, cangas, molins, cajados, chicotes, gravatos, chocalhos, arados, charruas, cabrestos, cilhas, arreios (e suas diferentes peças: cabeceira, faceira...), lampiões e outros instrumentos utilizados no trabalho com animais são postos em exibição. Usados para transporte de alimentos e outros bens ou de uso doméstico e exterior, expõem-se pás, espetos, peneiras, coxos, tarros de cortiça, alforges; cântaros, cantarinhas, barris, tarros e panelas (várias peças em barro); cabaças, almofarizes, cornos e cornas (parte do corno), alguidares de diversos tamanhos e feitios; panelas, sertãs, alguidares, garrafas e garrafões, funis, azeiteiros e almotolias (várias peças de zinco, de ferro, de cobre e de latão); candeeiros a azeite e a petróleo, lanternas, balanças e pesos, fogareiros, foles, torqueses, tesouras, limas, colheres, marmitas, formas para queijos, ferros de engomar, cestos de vime, cadeiras e mochos de vime e bancos de cortiça, mantas, alcofas de palha, talegos, gorpelhas, sacos de serapilheira...

Outra dimensão explorada é simultaneamente gastronómica e social. As sedes dos grupos corais são espaços de convívio por excelência. Daí que, à semelhança dos grupos sedeados em colectividades com serviços de bar próprios (duma Casa do Povo, dum Sociedade Recreativa...), outros criem espaços de restauração, lazer e convívio⁴¹⁰, que vão da disponibilização de uma máquina de café e algumas bebidas a espaços de comes e bebes com frigorífico e fogão⁴¹¹. Amigos do Cante de Alvito, Grupo de Cante Coral de Alvito, Ceifeiros de Cuba, Trabalhadores das Alcáçovas, recriam as antigas tabernas; locais onde hoje se canta e se negoceia os solos em círculo, em torno de um petisco e uma bebida (alguns têm mesmo suas talhas de vinho), permitindo observar (e participar) a prática informal do Cante tal como acontece desde os tempos que a memória dos nossos interlocutores permite alcançar. Nos

⁴⁰⁸ Grupos da Casa do Povo da Amareleja, Grupo Cantares de Évora, Ceifeiros de Cuba, Os Rurais de Figueira de Cavaleiros, Estrelas do Alentejo de Santa Vitória...

⁴⁰⁹ Título atribuído pela Câmara Municipal de Alvito.

⁴¹⁰ Externato António Sérgio de Beringel, Flores de Primavera de Ervidel, Margens do Roxo de Ervidel, Ceifeiros de Cuba, Cantares de Évora, Amigos do Cante de Alvito...

⁴¹¹ Muitos grupos têm loiça própria para poderem servir as refeições dos seus encontros de grupos. Uma opção cada vez menos utilizada, uma vez que cada vez mais se recorre a serviços de restauração.

casos em que a gastronomia assume particular importância, são mesmo confeccionadas refeições para o público⁴¹² nos quais a comida regional é secundada pela actuação dos grupos.

6.5 Folclorização e apologia do passado rural

Retomamos a folclorização porque nela reside o burilar do cânone etnográfico. No que concerne ao Cante, um primeiro discurso, formalizado, acerca do imperativo de divulgação e preservação da prática, não é orientado para a prática musical em si. É, antes, um discurso político, ao serviço dum plano ideológico, nacionalista, à data da ditadura salazarista. A música, como outras expressões artísticas do Portugal rural, são veículos colocados ao serviço dum Estado apostado no elogio e demarcação das culturas regionais (cada região tem os seus costumes). É a “lição de história” alicerçada num “ruralismo mítico” (Melo, 2001), num regresso à idealizada “pureza original dos campos” (a “rusticofilia”, segundo Revel, Certeau e Julia, 1990). Num duplo movimento, o folclore devia ser simultaneamente passadista (evocando, celebrando e representando o passado rural) e retratista (da divisão etnográfica regional, dos arquétipos de cada região desse mesmo passado). É, portanto, sob esta lógica que são introduzidas novas modalidades no Cante Alentejano, com o surgimento dos grupos corais e novas formas de apresentação concordantes com o seu recém estatuto de representante da cultura regional. Prova de que este discurso era propriedade externa aos cantadores é o facto de os elementos dos grupos corais vestirem, à data, os seus melhores trajes para se apresentarem em público, tendo sido o traje de trabalho imposto para participar nos eventos institucionais. Porque não apresentar os seus trajes de trabalho? “Porque nessa altura não era preciso retratar [o trabalhador rural] porque eles já eram, não é?”, alvitra José Roque.

“Assim é que era”, “assim se fazia”, “assim nos vestíamos”. O traje é hoje marca que une as práticas ao passado rural. A cultura popular é situada no passado: “é o povo da pré-modernidade”⁴¹³. Os cantadores vestem os fatos de um trabalho que não existe mais, cantam o tempo que passou, a agricultura que se perdeu. O folclore é “uma saudade”⁴¹⁴. Na reconstrução deste “país estrangeiro” (idealizado e espelho dos tempos em que é reconstituído) que é o passado (mutável) (Lowenthal, 1985) recorre-se à “construção de uma memória social do traje” (Vasconcelos, 2001: 431). Mas não só de uma “memória do traje” se trata e sim de uma memória social bem mais vasta que emprega os materiais do vestuário como lugar e instrumento de comunicação, da utilização do traje como material e como

⁴¹² Grupo de Cante Coral de Alvito e Cantares de Évora.

⁴¹³ Augusto Santos Silva, 1994

⁴¹⁴ Como o presidente da Federação de Folclore Português se lhe referiria em 1990 (ver Silva, 1994).

repositório de uma memória social em construção (a memória que não é história; antes processo de evolução permanente, viva, transmitida e constantemente adequada, como fez notar Nora, 1984). Esta representação etnográfica, obedecendo aos imperativos da “folclorização”, conduz a uma série de equívocos e ao trajar de indumentárias que na realidade não eram a verdade observada⁴¹⁵. O “rigor” do traje “etnográfico”, em vez de se referir à apresentação duma cópia da realidade antiga, visa a construção coerente duma forma esteticamente aceitável e socialmente valorizadora. O processo de formalização e ritualização daquilo que se entende por passado impõe e fixa práticas que são adoptadas como tradição (Hobsbawn, 1983). O traje deixa de ser o material da apresentação de si próprio para ser o instrumento da representação do grupo social de “outrora”, o suporte duma imagem idealizada e inteiramente artificial (deliberada e institucional) da vida social passada do grupo. O mesmo se observa em relação à dança em si. Para além de dever obedecer aos imperativos do espectáculo (como, de resto, observámos anteriormente em relação à moda, que é encurtada pelos grupos corais para apresentar em palco), a dança (e outras práticas) adquire elementos novos, de invenção recente que, uma vez adquiridos, se tornam “característicos”, “típicos”, “indispensáveis”, ainda que profundamente desfasados da realidade (Vasconcelos, 2001)⁴¹⁶. A idealização rústica fortemente apoiada na imagética não é baseada numa pesquisa etnográfica (*ibidem*); ela vem, antes, produzir novos elementos, numa inovação que dará lugar à fixação, imutabilidade e consensualidade das práticas. Num efeito contraditório, a inovação é o caminho para uma normatividade prescritiva e proibitiva, fossilizadora das práticas e inibidora da capacidade para inovar. Uma via para a conservação em “formol”. Se o projecto é fundamentalmente conservador, é porque assenta no rapto da capacidade criativa dos grupos sociais rurais (relativamente desordenada, deixando largas margens de variação) pelo Estado, que inova institucionalmente para “conservar” a “autenticidade do povo”.

⁴¹⁵ “Nas aldeias do alto da serra de Arga, muitas raparigas vestem hoje o chamado traje regional (...) Já as mães de algumas vestiam aquela indumentária quando eram novas, tal como as mães delas, e é bonito e importante «manter a tradição». Ora, “como ensina o etnógrafo vianense Cláudio Basto (1930), por volta de 1900 o garrido traje feminino de festa era totalmente estranho nestas paragens agrestes”.

⁴¹⁶ Daniel Melo (2001) conta que “Pedro Homem de Mello dizia que o dançarino do Alto Minho tem que dançar com os braços para cima”. Muitos ranchos adoptaram a nova postura que lhes era “ensinada”, apesar de sempre terem dançado com os braços para baixo. Hoje, dançar de mãos ao alto é sinónimo de “dançar à minhota”. Uma postura tão intimamente ligada ao folclore (o gesto apela imediatamente aos ranchos folclóricos) que a própria Federação de Folclore Português a adoptou como símbolo (a imagem é as mãos em posição de braços ao alto).

6.5.1 As Instituições normativas

Durante o Estado Novo, várias instituições se ocuparam do folclore nacional⁴¹⁷. Após o 25 de Abril, em 1977 e na ausência de um controlo estatal unitário, é fundada a Federação do Folclore Português, com o objectivo da “pesquisa, recolha, defesa, estudo e divulgação de todas as formas da tradição cultural popular dos Portugueses”⁴¹⁸. O Grupo Coral e Etnográfico “Os Camponeses de Pias” é único representante do Cante Alentejano seu associado.

A Federação pretende tomar a seu cargo a disciplinação integral do folclore⁴¹⁹. Daí que a figura do Conselheiro Técnico assuma particular importância: formado pela casa-mãe, sanciona e avalia a actividade quer dos grupos associados quer dos grupos proponentes. Determinando o que é etnograficamente “correcto”, o conselheiro orienta os grupos para as condutas aprovadas e tidas como basilares na condigna representação dos usos e costumes passados. A avaliação de grupos federados e proponentes constitui um procedimento capital nessa disciplinação: distingue a boa da má etnografia, situa os grupos quanto ao seu grau de representatividade, impõe procedimentos, sanciona⁴²⁰. Promovida pelos e para os grupos, é tida como uma avaliação entre pares. Contudo, ao invés de assumir a simplicidade deste procedimento, impõe-se a compreensão de que a pertença à Federação implica a observação às regras pré-definidas pela própria instituição. Trata-se, pois, de um movimento circular em que os grupos associados “reguladores” são eles mesmo “regulados” e orientados para “regular”; em que a atribuição do estatuto de associado depende da conformidade à norma pré-estabelecida pelos demais associados, também eles “regulados” para “regular”. O “controlo entre pares” visa “sanear as aberrações que batem desalmadamente com os pés nos estrados, insultando os nossos antepassados”⁴²¹. Uma purga impõe-se, portanto: grupos que “insultam” a “boa” etnografia, “exemplos lamentáveis” do movimento folclórico, devem ser erradicados da Federação (e do folclore, em geral).

⁴¹⁷ JCCP (Junta Central das Casas do Povo) FNAT (Federação Nacional para a Alegria no Trabalho), SNI (Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo)...

⁴¹⁸ Estatutos da FFP.

⁴¹⁹ “Alcançar o monopólio da autoridade disciplinar sobre os agrupamentos folclóricos nacionais” (Vasconcelos, 2001: 403).

⁴²⁰ A Federação distingue entre Sócios Aderentes (estatuto dos grupos cuja conduta não é totalmente aprovada pelo crivo técnico ou que se recusam a ser avaliados) e Sócios Efectivos. A avaliação é feita numa escala de 0 a 10: 9 a 10 corresponde a um “Muito Bom” (Certificado de Ouro), 7 a 8,9 “Bom” (Certificado de Prata), 5 a 6,9 “Aceitável” (Certificado de Bronze). Aos grupos com classificações inferiores é atribuído apenas o estatuto de “Aderente”.

⁴²¹ Manuel Farias dirigente da FFP em notícia do Jornal Folclore on-line n.º 166 de Dezembro de 2009 (acedido em <http://jfolclore.blogspot.pt>). A crítica parte do princípio que os dançarinos, representando trabalhadores do árduo labor que era a agricultura, não dispunham de energia para dançar com tamanho ímpeto. Ora, o que os nossos interlocutores nos afirmam é precisamente o contrário: os bailaricos, como “montra” que eram, apresentavam-se como uma boa oportunidade para cada um e cada uma se mostrarem na melhor condição possível (o melhor traje possível, a melhor cantoria, o melhor passo de dança).

Também a Fundação Inatel – Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores⁴²², outrora Fundação Nacional para Alegria no Trabalho (FNAT), fundada em 1935, possui “estruturas de apoio à cultura popular”, promovendo a “assistência técnica e financeira do movimento associativo, cultural, desportivo, etnográfico, folclórico ou recreativo”. A etnografia, enquanto área de intervenção dilecta, visa “promover e valorizar o conhecimento de práticas e manifestações tradicionais” e “incentivar e dinamizar a actividade dos grupos etnográficos”. Para os seus associados com actividade etnográfica a Fundação desenvolve acções de formação, organiza eventos e concursos, concede apoios (como cedência de instrumentos musicais, trajes e calçado, cancioneros e bibliografia especializada, material de som e luz) e pontualmente atribui subsídios⁴²³.

Se a instância que tutela o movimento folclórico é fortemente reguladora, proibitiva e impediante; não encontramos total correspondência nas instituições que promovem o Cante Alentejano. O discurso normativo acerca da prática no domínio do Cante é, mais que uma prescrição acerca dos modelos a seguir, um discurso marcado pela negativa, por “o que não fazer”. Criada em 2000, “A Moda – Associação do Cante Alentejano”, pretende ser uma “força constante de pressão junto dos poderes”, um “grito permanente a soar nas consciências” pela “dignificação e valorização do Cante”, dos seus intérpretes e dos grupos corais. O Cante, “património vivo de valor fundamental para a conservação da identidade de um povo”, “referência cultural da região”⁴²⁴, está hoje fortemente dependente dos grupos corais que a associação pretende representar e tutelar. O objectivo reside, pois, em congregar todos os grupos por forma a torná-los agentes efectivos (porque e quando dignos e veículos das boas práticas) da dignificação e qualificação do Cante⁴²⁵. A aposta na “qualidade” passa, então, pela “valorização” da etnografia e dos cantadores, numa elegia ao mundo rural⁴²⁶, num movimento em que a pesquisa etnográfica assume particular importância (há que “recolher” o

⁴²² Todas as informações sobre a Fundação em www.inatel.pt. O Inatel tem hoje uma rede de 23 agências e cerca de 3500 associados colectivos.

⁴²³ Acção de formação em introdução à disciplina da Antropologia e em vários instrumentos tradicionais; “Concurso Nacional de Etnografia” (vertentes “Quadros Etnográficos” e “Música Tradicional / Popular”); subsídios (mediante candidatura) para aquisição de trajes, calçado e instrumentos musicais.

⁴²⁴ Informações retiradas do site da Associação (www.cantoalentejano.com).

⁴²⁵ Num encontro da Associação da Moda (Vidigueira, 2004) Colaço Guerreiro (ex-presidente da Direcção e presidente da mesa da Assembleia Geral) afirmou tratar-se a Moda da “última esperança de podermos estancar uma sangria velha que conduziu os nossos Grupos a um estado de debilidade já insuportável por mais tempo” (Guerreiro, 2004b).

⁴²⁶ “O objectivo reside no reforço organizativo dos Grupos Corais, na contínua qualidade do Cante até à perfeição, na valorização do porte e do traje etnográfico, únicos factores que lhes darão credibilidade, suscitarão admiração no escutar do ‘cante’, atrairão elementos mais jovens para os Grupos e defenderão a sua existência no futuro, apesar de o mundo rural em que nasceram já ter desaparecido”. Declaração de princípios da Moda consultada no referido site.

cancioneiro tradicional e assim evitar a “adulteração das letras e das melodias”, recuperar as formas de trajar próprias de cada região) para preservar a “genuinidade do cantar”.

Outra instituição, recentemente fundada e inaugurada, a Casa do Cante, partiu da iniciativa da Câmara Municipal de Serpa. A Casa do Cante é um projecto sediado na vila que visa a salvaguarda do Cante e do Património Cultural Imaterial do Sul (das identidades do Sul) e é a entidade gestora da Candidatura do Cante Alentejano à Lista representativa do património cultural imaterial da humanidade, apresentada pelo Estado Português à UNESCO. Nela está igualmente sediada a Confraria do Cante Alentejano, outro dos promotores da candidatura.

6.5.2 A restrição à norma

Na senda da mimetização do passado, elemento basilar, que se crê realmente ter existido (mas que é um passado idealizado), a pesquisa e recolha, assim como a fiscalização e controlo são imperativos. No caso da Federação, a par das práticas que são positivamente sancionadas, o trabalho concentra-se fortemente na anotação dos “erros”, escamoteados ao mais ínfimo pormenor (a flor de plástico, a camisa que se usa por baixo, a garrafa de água de plástico que se esconde no talego...) ⁴²⁷. Uma conservação “em formol”, impeditiva da natural inovação que marca a transmissão da prática no quotidiano e de geração para geração. O passado descontextualizado, artificialismo histórico (Carvalho, 1996), de “comunidades imaginadas”, substitui qualquer introdução de novos elementos na prática. Contudo, como vimos, esses novos elementos têm sido introduzidos ao longo do tempo porque sancionados como consistentes com o passado que se pretende recriar (ainda que de facto, e como comprovam vários autores, não o sejam)...

Apesar de o passado (e a antiguidade) assumir destaque quando se discutem repertórios, estilos e trajes, não encontramos a mesma rigidez de procedimentos na associação que pretende representar os grupos corais alentejanos. Uma das diferenças fundamentais dos órgãos que pretendem disciplinar as práticas do folclore e das danças em particular e os da prática do Cante é, precisamente, a restrição à norma. Uma conformidade apenas e exclusivamente à prática convencionada da dança em todos os seus aspectos (estilísticos,

⁴²⁷ Um exemplo deste rigor (obsessão?) é-nos relatado por Sertório Ramalho aquando da “vistoria” da FFP ao grupo de Brotas (que permitiria ao grupo federar-se e aproximar-se “da verdade das coisas”): “tínhamos muitas coisas certas mas tínhamos muitas coisas erradas”. “Não era o próprio traje que estava mal, só muitos pormenores. Havia uma ou outra que tinham a saia de baixo que não seriam daquele tecido, eram doutros; aqui este pormenor dos lenços que não tinham nada a ver (...) as pessoas no trabalho não usavam flores no chapéu, flores de plástico e rosas”. A cópia fiel do passado deve reflectir-se até nos mais ínfimos pormenores: “Não podemos estar numa cadeira moderna porque estamos a representar uma época e nessa época não havia cadeiras de plástico nem nada dessas coisas. Daí eu estar sentado num mocho”. Do mesmo modo, “nos festivais de folclore não podemos cantar uma marcha porque as marchas são posteriores àquela época, já são mais modernas”.

coreográficos, imagéticos) é requerida para pertencer à FFP. Para pertencer à Moda, porém, os grupos corais não são previamente inspeccionados nem obrigados a adoptar a prática canónica. As formas de regulação são, portanto, distintas. No primeiro caso, há uma conformidade única, prescritiva; no segundo, uma integração de membros cujos entendimentos são heterogéneos, ainda que se pretenda (não pela via da imposição mas sim do aconselhamento) a obediência às convencionadas “boas” práticas. Como consequência, o folclore tende à uniformização das práticas por via de uma normatividade que é imposta a partir do exterior, irregularmente designada de controlo “entre pares” (porque, como vimos, os grupos são orientados para praticar o mesmo tipo de regulação a que foram sujeitos); ao invés, a Moda sanciona positivamente diferentes modalidades, não obstante a sua orientação para determinadas formas e a censura de outras. A Moda, apesar de indiscutivelmente não representar a posição dos grupos uniformemente (havendo grupos cuja conformidade às “boas práticas” os tornam exemplos a seguir) é, no entanto, agregadora, não exclui (por oposição à “purga” que a FFP pretende). Não suponhamos, porém, com credulidade, que o intuito não será disciplinar grupos e práticas, sobretudo por via da erradicação das formas e modalidades do Cante tidas como descaracterizadoras. Mas se no movimento folclórico o discurso se concentra em “o que é” ou “como se faz”; no Cante ele concerne principalmente “o que não é” e “o que se não deve fazer”, permitindo assim a diversidade. Como tivemos oportunidade de constatar, as assembleias da Moda são espaços de discussão abertas nas quais são incutidas as boas práticas e os grupos são desencorajados de adoptar certas formas de apresentação e certos elementos, que adiante daremos conta (organização de grandes desfiles, alteração de letras, confecção de almoços e jantares...).

Como anteriormente expusemos, ao assentar a continuidade do Cante nos grupos corais (como o Folclore assenta nos seus ranchos folclóricos), selecciona-se o que é para “conservar”, sendo relegadas para segundo plano outras formas da prática (nomeadamente a prática informal) e alguns repertórios que não cabem no apertado crivo dos grupos corais. Assim, mesmo não promovendo a unicidade da prática, o Cante tende a uniformizar-se, apesar da pluralidade de opções possíveis. Neste jogo normativo se mantém, também, a dialéctica entre conservação e inovação. As regras do Cante continuam a ser discutidas.

7 Que futuro para o Cante?

No trabalho, na ida e vinda deste, na taberna, na rua, nos fins-de-semana (quando os havia) e dias santos. “O nosso desporto era cantar e beber os seus copinhos”, recorda Alexandre Cruz (Mourão). “Fosse na taberna, fosse na rua, fosse onde fosse, era uma cantarolada logo”. “Antigamente estava sempre toda a gente junta”. Família, amigos, diferentes gerações. “E

depois vá de cantarolada” (José Morais, Reguengos). O que estes interlocutores evocam é um quotidiano em que a música, e o Cante em concreto, é parte integrante da socialização alentejana, o que Turino (2008) designa por “formações culturais”. Em oposição aos “grupos culturais”, nos quais um conjunto de pessoas se reúne numa ocasião específica em torno da música ou da dança; nas formações culturais, próprias das comunidades rurais, cantar e dançar juntos é parte integrante da vida e das relações de interacção sociais. Essa interacção permanece ainda que sem tais expressões musicais: nas formações culturais, a interacção ocorre mesmo sem música e dança; nos grupos culturais, é o canto que promove interacção. Diferença entre “estar junto e cantar” e “juntar-se para cantar”. Ora o Cante, acrescentaríamos, foi não só um canto promovido pela interacção como promotor da interacção (o canto de e para companhia).

O que observamos é a gradual transição da forma: onde outrora encontrávamos formações culturais, presentes dada a abrangência da prática, encontramos hoje (maioritariamente) grupos formados deliberadamente para “não deixar morrer” a prática do Cante. De uma prática de dupla hélice (veiculada sobretudo por formações mas que funcionavam igualmente como grupos) onde diferentes gerações, homens e mulheres, mantinham a prática viva por via duma reprodução permanente que assegurava a sua transmissão, transitamos para uma prática em que são os grupos formados para o efeito (com destaque para os grupos corais⁴²⁸), os principais executantes, divulgadores e transmissores do Cante.

O declínio da vida de campesinato e dos seus modos de sociabilização e a performance do Cante em novos contextos alteram inevitavelmente a prática que a sociedade rural conheceu. Saber naturalmente apreendido, parte integrante da memória colectiva, o Cante não encontra mais lugar de destaque nas comunidades que o portam. Com a perda de influência dos meios tradicionais de transmissão do saber, torna-se imperativo a adopção de novas fórmulas para manter a “passagem de testemunho”. E com o desfasamento, mesmo ruptura, observado na relação entre gerações, como assegurar a transmissão cultural outrora legada por via da experimentação directa?

Uma nova cultura urbana, novos consumos culturais e a perda de influência dos grupos tradicionais, redefinem a vida social. As mudanças operam-se a um ritmo acelerado. A tendência é a perda dos modos de pertença tradicionais e de referências como a classe social, a família, a comunidade local, a religião e a nação (Cohen, 1978). As instituições tradicionais persistem, apesar de tudo. Mas o indivíduo está hoje mais “livre para se associar numa larga série de agrupamentos voluntários” (Mellor, 1984: 316), novos mecanismos de participação

⁴²⁸ Sendo que os grupos corais promovem a formação de grupos culturais (a organização, em espaços e tempos definidos, dum conjunto de pessoas que se junta para cantar).

intensa e novas formas de pertença. O vínculo que liga o indivíduo à família, à comunidade e à terra afrouxa. A tendência é a formação de grupos por afinidade, de participação intensiva, cada vez mais ligados aos gostos em comum e ao lazer e em torno da afectividade (Bromberger, 2001). Nas novas formas de sociabilidade, o Cante, à semelhança de outras práticas culturais, não encontra um lugar tão preponderante.

7.1 Património Cultural Imaterial: o sentido da perda, patrimonialização e salvaguarda

No princípio do século XX, a prática do Cante era comum nas comunidades rurais alentejanas: os cantadores são numerosos, imperam as práticas não formais de canto onde o Cante é executado nas mais diversas ocasiões, a tradição é partilhada com e transmitida às gerações mais jovens. Não sentindo o Cante em perigo, não são elaborados discursos formais acerca da necessidade de salvaguarda do “património”. Mais tarde, com a folclorização, os discursos que serão elaborados dizem respeito ao enaltecimento da prática enquanto tradição do mundo rural. Mas o mundo rural perde pouco a pouco a sua vitalidade, como aconteceu na maior parte das sociedades da Europa Ocidental (Lefebvre, 1970). Com a redução do universo de praticantes, a diminuição da atracção dos mais jovens para o Cante e conseqüente envelhecimento dos cantadores e o progressivo deslocamento das práticas a favor dos grupos corais formais, reconhecemos hoje um contexto diferente.

Um certo desapego das gerações mais novas em relação às suas expressões culturais tradicionais e o desaparecimento de portadores cujo conhecimento não foi legado aos mais novos podem efectivamente fazer caminhar para a extinção determinadas expressões culturais⁴²⁹, como reconhece a UNESCO que, seguindo a constatação da extrema fragilidade de determinadas formas de folclore e temendo o seu desaparecimento, virá a produzir uma série de documentação com vista à preservação do património, colocando ênfase nos indivíduos e nos grupos e reconhecendo a importância da transmissão de saberes e aptidões entre gerações⁴³⁰. A morte física das pessoas cujos conhecimentos e aptidões são importantes legar para a continuidade das práticas pode, efectivamente, significar a morte das tradições. Neste contexto, e face às mudanças operadas na sociedade e nas formas de socialização, após o 25

⁴²⁹ Como no caso das Línguas. De acordo com o “Living Tongues Institute for Endangered Languages” (<http://www.livingtongues.org>) “a cada duas semanas o último falante fluente de uma língua morre e com ele desaparecem literalmente centenas de gerações de conhecimentos tradicionais contidas em tais línguas ancestrais”. O Instituto estima que, daqui a 100 anos, quase metade das línguas hoje existentes terão desaparecido (traduzido do inglês).

⁴³⁰ Aliás, a própria designação de “Heritage”, “herança” ou “património”, espelha a continuidade geracional: “coisas como obras de arte, feitos culturais e folclore que passaram de geração em geração” (Oxford Advanced Learner’s Dictionary of Current English, 1989).

de Abril, os discursos sobre a necessidade de valorização e, sobretudo, preservação da prática do Cante, vão sendo elaborados (o que corresponde, como já abordámos, ao espaço temporal em que o conceito de património é introduzido na cultura ocidental). Uma primeira reunião sobre o Cante é promovida pela Casa do Alentejo em 1983. Em 1997, grupos e estudiosos reúnem-se em Beja no I Congresso do Cante Alentejano; um espaço de debate em que a salvaguarda do património assume particular destaque enquanto temática transversal à maioria dos painéis de discussão (situação actual, perspectivas de futuro, valorização) e onde muitos grupos concorrem com as suas preocupações acerca da não renovação dos seus grupos, a perda de elementos, as transformações da prática, etc.⁴³¹.

Hoje o Cante é “património cultural imaterial da humanidade”, título atribuído pela UNESCO. Na evolução discursiva e conseqüente proposta de medidas de salvaguarda constatamos as três etapas que Paulo Peixoto (s/d) identifica na emergência do património: uma primeira fase de “espontaneidade” da prática, uma segunda em que o objecto é retirado do seu “campo utilitário inicial” e uma terceira que reclama a “identidade patrimonial” do bem que “catastroficamente” (assim entendido pelo reivindicador mas que é, de facto, muitas vezes, uma consequência regular do tempo) deixou de fazer parte do dia-a-dia. O processo através do qual o objecto se transforma no bem a patrimonializar espelha, de acordo com o autor, a “histeria do património”, enquanto “exumação intensiva do passado” ou, recorrendo a Choay (2005), o “fetichismo do património” (“valorização excessiva dos testemunhos do passado”). “Os meios rurais vivem, presentemente, uma efervescência patrimonial que não pode deixar de ser vista como uma reacção à atomização social e ao desenraizamento causados pela aceleração da vida moderna, pela desertificação dos campos e pelo ritmo de desaparecimento dos “modos de vida tradicionais” (Peixoto, s/d: 14).

O sentido da perda e a perda real dos objectos dá lugar a um processo de valorização da “coisa perdida”. “No começo há um morto”; assim anunciam Revel, Certeau e Julia (1990). O que é valorizado é, precisamente, o que não existe mais. O próprio sentido etimológico da palavra “monumento” remete para a memória e para o tempo: não só deriva do latim *monere*

⁴³¹ As actas do Congresso (realizado nos dias 8 e 9 de Novembro) com o título “Que modas?... Que modos?” (s/d) dão conta da intervenção de estudiosos e vários representantes e membros de grupos e de instituições que espelham preocupações como as diferenças observadas entre o Cante de hoje e outrora (dantes “o povo aderiu de imediato” - Francisco Torrão, Serpa), das mudanças operadas na sociedade (“não se acautelou o futuro do campo, empurraram-se, de uma forma mais ou menos ardilosa e sedutora, as pessoas para as realidades mais urbanas” - António Lacerda, Câmara Municipal de Alcácer do Sal), actualização da prática (remontando-se apenas ao passado, “o grupo está condenado a ser uma espécie de vitrine” - Domingos Moraes) e as difíceis relações entre gerações (não é possível exigir aos jovens “que se comportem segundo os nossos padrões” - Francisco Caipirra, Castro Verde).

(advertir, avisar) como inicialmente remetia para a coisa feita pelo homem cujo vislumbre permitiria evocar os feitos das gerações passadas (Choay, 1999). A primeira Comissão dos Monumentos Históricos, na França de 1837, valorizaria, assim, vestígios da Antiguidade, edifícios religiosos, castelos (*ibidem*). O belo, o artístico, o iconográfico, o simbólico (numa perspectiva eminentemente historicista, o primeiro sentido de património é “o bem de herança que é transmitido” (Choay, 2005))... No fim da II Guerra Mundial, com a destruição material massiva, impôs-se uma reflexão sobre a salvaguarda do património. São fundadas várias organizações como a UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (1945), o ICOM - Conselho Internacional de Museus (1946), o ICCROM - Centro Internacional para o Estudo da Preservação e Restauro dos Bens Culturais (1959) e o ICOMOS - Conselho Internacional dos Monumentos e Sítios (1965)⁴³².

Num primeiro momento, o património é “o monumento” e designa a materialidade, o bem reificado. “Imbuídos de uma mensagem do passado, os monumentos históricos perduram até aos nossos dias como testemunhas vivas das tradições de várias gerações. (...) A responsabilidade colectiva de os proteger para as gerações futuras é reconhecida”, lê-se nas primeiras linhas da “Carta de Veneza sobre a Conservação e Restauro dos Monumentos e Sítios” publicada em 1964 pelo ICOMOS⁴³³. Ainda no mesmo ano, respondendo a uma proposta do Japão, o “Documento de Nara” (UNESCO / ICOMOS), ainda que subjectivamente, prevê tomar em consideração “o espírito e o sentimento” do objecto para além da “forma e o desenho, os materiais e a substância, o uso e a função, as tradições e as técnicas, a localização e o enquadramento” para aferir a “autenticidade” do património cultural⁴³⁴. O conceito de património alarga-se para nele incluir elementos imateriais como manifestações culturais e espaços ou conjuntos de monumentos e sua envolvência (cidades históricas, paisagens naturais...⁴³⁵). A abordagem materialista demonstra ser, enfim, incapaz de revelar a

⁴³² UNESCO - United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization; ICOM – International Council of Museums; ICCROM – International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property; ICOMOS – International Council of Monuments and Sites.

⁴³³ Quase uma década depois, a legislação continua a entender o património cultural na sua materialidade e protegem-se e salvagam-se esculturas, pinturas, edifícios, grutas, locais naturais intervencionados pelo homem... (“Convenção para a Protecção do Património Mundial, Cultural e Nacional” da UNESCO, adoptada a 16 de Novembro de 1972).

⁴³⁴ “Dependendo da natureza do património cultural, do seu contexto cultural, e da sua evolução através do tempo, os julgamentos de “autenticidade” podem estar ligados ao valor de uma grande variedade de fontes de informação. Entre os aspectos destas fontes, podem estar incluídos a forma e o desenho, os materiais e a substância, o uso e a função, as tradições e as técnicas, a localização e o enquadramento, o espírito e o sentimento, bem como outros factores internos e externos. O uso destas fontes permite a elaboração das específicas dimensões artística, histórica, social e científica do património cultural que está a ser examinado.” (ponto 13).

⁴³⁵ “Recomendação de Paris” sobre Paisagens e Sítios (UNESCO; 1962); “Carta Internacional para a Salvaguarda das Cidades Históricas” (ICOMOS, 1986)...

complexidade do património, como há muito ficara espelhado no paradoxo filosófico do "Navio de Teseu" apresentado por Plutarco⁴³⁶ e que Thomas Hobbes⁴³⁷ (1655) refinou: a transformação dos aspectos materiais que constituem o objecto físico destituem-no da sua identidade e "autenticidade" ou o valor deste é definido por outros aspectos que não materiais? Contudo, até aqui a imaterialidade é apenas tratada enquanto constituinte dos objectos materiais. E os objectos que não são dotados de materialidade? Importam conservar? Gradualmente, os vestígios do passado a legar a gerações futuras deixam de ser apenas os "monumentos históricos", as obras de arte, antiguidades e bens para abarcarem todos os aspectos da quotidianidade que se entendem preservar enquanto "património" (Babelon e Chastel, 1994). O primórdio do material como elemento que atribui "o valor à coisa" desaparece.

Pioneiro nas medidas de protecção do património cultural imaterial, o Japão, na "Lei de Protecção dos Bens Culturais" de 1950⁴³⁸, entende que os proprietários de bens culturais têm o dever de preservar e divulgar os seus saberes ao público em geral, pelo que devem ser reconhecidos e apoiados na adopção de medidas de salvaguarda, como o registo das práticas ou o seu ensino e transmissão⁴³⁹. Na República da Coreia, o teatro, a música, a dança e o artesanato passam a ser reconhecidos como "expressões culturais valiosas" em 1962, na "Lei de Protecção dos Bens Culturais"⁴⁴⁰. A partir de 1964 a protecção destas expressões culturais é reforçada com a definição de "Propriedade Cultural Imaterial Importante"⁴⁴¹ e a extensão do reconhecimento aos portadores destas expressões (os "poyuja").

À escala transnacional é na "Recomendação para a Protecção da Cultura Tradicional e do Folclore" de 1989 (UNESCO) que os aspectos patrimoniais imateriais assumem destaque⁴⁴². "Expressões culturais vivas" como a "língua, literatura, música, dança, jogos, mitologia, rituais,

⁴³⁶ O navio onde Teseu regressou após ter (heroicamente) morto o Minotauro foi preservado durante largos anos pelos atenienses. Sendo de madeira, e dado o natural processo de degradação, as suas partes foram sendo substituídas por nova madeira ao longo do tempo. Esta substituição destituía o navio da sua "autenticidade"? E que características que constituem um determinado objecto o distinguem dos demais e definem a sua identidade?

⁴³⁷ Thomas Hobbes acrescenta à discussão a seguinte questão: imaginando que as antigas madeiras haviam sido igualmente armazenadas, a que objecto se conduziria quem pretendesse ver "o navio de Teseu": ao navio com as peças substituídas ou ao local onde fora depositada a antiga madeira?

⁴³⁸ Traduzido do inglês "Law for the Protection of Cultural Properties"; em japonês "bunka-zai" (propriedade cultural / bem cultural). Classifica o património em cinco categorias: material, imaterial, folclore, monumentos e edifícios históricos.

⁴³⁹ Artigo 4º, ponto 2 e artigos 56-3, ponto 2 e 56-6 respectivamente.

⁴⁴⁰ Lei nº 961, Janeiro de 1962. Em inglês, "Cultural Property Protection Law" (CPPL).

⁴⁴¹ "Important Intangible Cultural Property". Ver em www.unesco.org informação acerca das medidas coreanas no âmbito do património cultural imaterial.

⁴⁴² Em 1972 a UNESCO havia adoptado a "Convenção do Património Mundial, Cultural e Natural". Nesta a definição de "património cultural" abarcava apenas "os monumentos", "os conjuntos" e "os locais de interesse".

usos e costumes, artesanato, arquitectura e outras artes” são formas de “cultura tradicional e popular” que, transmitidas sobretudo através da tradição oral, correm o risco de desaparecer e devem, portanto, ser protegidas. Como proceder à sua salvaguarda?

Através de uma proposta da República da Coreia a UNESCO, em 1994, dá início ao Programa “Tesouros Humanos Vivos”, com o objectivo de dar visibilidade e reconhecimento oficial aos “portadores e praticantes” da tradição que é tida como património cultural imaterial, encorajando-os a “transmitir os seus conhecimentos e aptidões às gerações mais novas”⁴⁴³. Torna-se clara a importância da identificação dos “indivíduos que possuem um elevado grau de conhecimento e técnicas necessárias para criar ou produzir ou recriar determinados elementos do património cultural imaterial”⁴⁴⁴.

Que aptidões e conhecimentos devem ser valorizados? Por que processo se constrói o estatuto de portador e transmissor da tradição? Que aprendizagem ou sistema de sociabilização permite a sua transmissão, recriação e renovação? Como se constrói a legitimidade deste saber? Em 2003 a UNESCO elabora novo documento. A “Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial”⁴⁴⁵ designa por património cultural imaterial “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, reconhecem como fazendo parte integrante do seu património cultural”. Tradições e expressões orais, artes do espectáculo, práticas sociais, rituais e actos festivos, conhecimentos e usos relacionados com a natureza e o universo e técnicas artesanais tradicionais devem ser salvaguardadas (artigo 1º e artigo 2º, ponto 2 respectivamente). Tradição e património não se situam no passado. São práticas vivas, valorizadas quer pela sua “antiguidade”, quer pela sua contemporaneidade. Urge mantê-las, transmiti-las, perpetuá-las⁴⁴⁶. A sua “produção, salvaguarda, manutenção e recriação” passa pela criação de elos geracionais, identificando os portadores das tradições para que estes as

⁴⁴³ UNESCO, 2005: “Promoting the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage: (information kit)”.

⁴⁴⁴ “Guidelines for the Establishment of National «Living Human Treasures» Systems”, em português “Orientações para o estabelecimento Nacional do Sistema de «Tesouros Humanos Vivos»” (2002). Artigo 2º, ponto 1. Tradução literal do inglês do documento oficial.

⁴⁴⁵ De 17 de Outubro de 2003 e assinada a 3 Novembro do mesmo ano. Portugal assinou a Convenção no dia 26 de Março de 2008.

⁴⁴⁶ Esta é uma preocupação que na região que nos concerne – a do Cante Alentejano – a Direcção Regional da Cultura do Alentejo partilha, tendo desenvolvido vários protocolos com os Municípios do Alentejo que visam o desenvolvimento e salvaguarda do património cultural imaterial, nomeadamente do Teatro Nacional (Borba), da Viola de Arames (Ourique), dos Cantes de Improviso (Alcácer do Sal), dos Cantos a Vozes (Serpa), das Festas de Santa Cruz da Aldeia da Venda (Alandroal), das Festas de Santa Cruz e Dança da Pinha (Monsaraz). Assinou ainda protocolos com outras entidades, no que concerne à gastronomia tradicional alentejana; no âmbito da investigação, sustentabilidade, promoção e divulgação do Improviso e das Expressões Orais e visando o estudo e salvaguarda da Memória Oral.

leguem às gerações mais novas. A fim de salvaguardar todo este património, é necessária a identificação dos elementos patrimoniais valiosos, fomentar estudos, adoptar medidas (jurídicas, técnicas, administrativas), divulgar, informar e consciencializar o público em geral e envolver as comunidades neste movimento. Os saberes e competências “que escapam à ortodoxia do saber instituído” ganham “uma visibilidade e uma legitimidade renovadas” (Durand, 2006: 1).

Em 2005 o mesmo organismo adopta a “Convenção sobre a Protecção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais”, “celebrando” a riqueza da diversidade, “originalidade” e “pluralidade das identidades”, “motor fundamental do desenvolvimento sustentável das comunidades”. Na sequência das novas orientações, diversas manifestações do património imaterial foram (à semelhança do que foi convencionado no caso do Património Mundial) inscritas numa lista enquanto “Obras-Primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade”⁴⁴⁷. No seguimento da Convenção de 2003, e desde 2008, são publicadas a “Lista do Património Cultural Imaterial que requer medidas urgentes de salvaguarda” (cuja transmissão está em perigo), o “Registo das melhores práticas de salvaguarda” (programas, projectos e actividades reveladores de boas práticas na transmissão do património) e a “Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade” (elementos ilustrativos da diversidade patrimonial que são de suma importância para as colectividades que os portam)⁴⁴⁸. O Cante Alentejano é, recordamos, um dos itens inscritos nesta última lista, tendo sido a sua candidatura formalmente aceite em Março de 2013 e a decisão positiva exarada no final do ano de 2014. Reconhecemos, no Cante Alentejano, as características que, segundo a Convenção para a Salvaguarda (artigo 2º) situam os objectos no domínio do património cultural imaterial: é uma tradição oral (passa “de boca em boca”, de geração em geração, através de um sistema de referenciação em que os mais novos aprendem com os mais velhos); é uma arte de espectáculo (promovida pelos inúmeros grupos corais existentes); é uma prática social.

A adopção de medidas de salvaguarda dos bens imateriais implica, necessariamente, a criação de legislação própria adequada às idiossincrasias do bem não reificável. Mas esta, se não

⁴⁴⁷ “Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity”. Com listas publicadas em 2001, 2003 e 2005 elencam elementos como cantos “Baul” dos trovadores do Bangladesh, cantos “Hudhud” dos Ifugao (Filipinas), canto épico “Pansori” (Coreia do Sul), “Canto a Tenore” (Sardenha), “Timbila Xichope” (música orquestral dos xilofones moçambicanos), “Duduk” (oboé arménio), música “Gugin” (género de cítara chinesa), “Morin Khuur” (instrumento mongol), “Fujara” (flauta eslovaca), ópera chinesa “Kun Qu”, música tradicional do Lémen, epopeia “Sirah-al-Hilaliyyah” (poema oral cantado pelos beduínos egípcios), língua, dança e música dos “Garifuna” (povo radicado na América Central)...

⁴⁴⁸ 35 elementos na primeira lista (2009-2013), 11 projectos na segunda (2009-2013) e 282 elementos na terceira (2008-2013).

completamente decalcada, foi definida à luz da estratégia de salvaguarda do património material que a precede⁴⁴⁹, sobretudo porque deriva do reconhecimento da falácia de tratar a materialidade como qualidade *sine qua non* na determinação do bem patrimonial: a imaterialidade, que num primeiro momento é apenas considerada na avaliação dos bens materiais, ruma para a autonomia com a constatação de que as propriedades não reificáveis valem por si próprias. Salvo algumas ressalvas, como a transição de uma lógica de preservação imutável para uma lógica de transmissão que permite a recriação, a salvaguarda de todo o património (material ou imaterial) passa pela sua “patrimonialização” e pela atribuição de títulos como “património da humanidade”, “obras-primas” ou “tesouros”⁴⁵⁰. Objectos (no sentido lato da palavra) plurais ou singulares, materiais ou imateriais, muito distintos, são elevados ao estatuto de património da humanidade: um palácio, um centro histórico, uma reserva natural, uma floresta, uma dança, um rito, um punhal... Contudo, é na própria especificidade de cada objecto que podemos encontrar o enlevo de cada um: a traça arquitectónica, a imponência física, a ancestralidade, a raridade, a execução, a perícia do artesão, etc. Apesar do estatuto de património e da necessidade de salvaguarda que une estes objectos, nem a sua natureza, nem as suas características, nem os seus potenciais, nem as formas de preservação coincidem. Influem o resultado ou o processo, o objecto em si ou a sua envolvência, o singular ou o colectivo, o arquitectónico, o arqueológico, o antropológico, o histórico, o natural...

No domínio do património cultural imaterial, conceitos como transmissão, saber, aptidão, conhecimento e prática, nem sempre aplicáveis ao património material, animam o discurso. “Difícil de identificar, de objectivar” (Durand, 2005: 1), a cultura imaterial é “um processo, uma cultura viva e em permanente evolução, preservada não porque alguém a colocou num museu ou num arquivo mas porque está presente na sociedade, é real e está viva”⁴⁵¹ (Regenvanu em Alivizatos, 2008: 50). A sua fluidez, oposta a alguma fixidez dos bens materiais (na qual muitos dos objectos são mantidos com a sua traça original) coloca novos desafios à patrimonialização que, “pelo seu efeito de designação e de fixação, constitui ela própria uma destruição do seu objecto ao anular-lhe toda a dinâmica evolutiva” (Durand, 2005: 1). O processo que confere o estatuto de património ao objecto retira-o do seu contexto original: por vezes “alheio ao seu funcionamento social anterior” e não mais à mercê do tempo e da disponibilidade, vontade ou

⁴⁴⁹ O conceito de monumento histórico “contaminou” o de património (Choay, 2005).

⁴⁵⁰ Segundo Adams (2008), formas de particularizar o universalismo (sendo a internacionalização a forma de universalizar o particularismo).

⁴⁵¹ Traduzido do inglês. Seguindo esta linha de pensamento, e transportando-a para o domínio da música, ela não pode sobreviver (ou sobrevive apenas enquanto artefacto) sem a vitalidade que a sua performance lhe confere (Bohman, 1988).

capacidade dos portadores para fazê-lo perdurar, ele é integrado num novo contexto onde “para se poder reproduzir, tem que se adaptar a novas expectativas e (...) preencher um novo papel” (ibidem). Havendo o perigo de algumas medidas de preservação impossibilitarem a natural passagem de testemunho entre gerações, a prática destas tradições revelar-se-ia “menos relevantes para as comunidades contemporâneas” (Alivizatou, 2008: 47).

7.2 Conservação e inovação

“Está tudo a perder-se”, “antigamente é que era”, são expressão de um entendimento comum acerca da valorização dum passado que não encontra formas qualitativas correspondentes nas maneiras de ser e de estar do presente⁴⁵². Como vimos, ao povo de hoje é negada, por alguns, a legitimidade para recriar e transformar as suas próprias tradições: numa “nostalgia estrutural” (Herzfeld, 2007)⁴⁵³, é aos mais velhos que é conferida a “competência”⁴⁵⁴ (Bourdieu, 1979). E é também esta a “beleza do morto” (Revel, Certeau e Julia, 1990), da cultura popular perdida, que já passou e hoje se “ficcional”. Num mundo não rural, colocam-se entraves à actualização da prática pelos novos portadores do Cante que já não são mais os trabalhadores rurais nascidos no seio das comunidades que se apresentam como criadoras do Cante. Se nos antigos processos de transição geracional e de passagem do tempo o velho era naturalmente substituído pelo novo “sem que a inovação viesse desestruturar a matriz (material, técnica, simbólica)” (Santos, 2010: 172), face à velocidade da mudança do nosso tempo, as transformações operadas neste ritmo acelerado geram rupturas entre as novas e as antigas formas, quebrando o vínculo entre passado e presente, essa ligação que dá “coerência a um mundo em constante transformação”, sublinhando “aquilo que de específico tem cada grupo, legitimando a sua afirmação como entidade única, original e autónoma” (Choay, 2005: 6). O homem não é hoje menos capaz de criar, de inovar; é antes, destituído duma certa legitimidade para o fazer. As gerações que nos precedem são “entronizadas” ao serem consideradas as dignas portadoras e praticantes das formas culturais no seu contexto “puro” e nas suas “reais” formas. O que fica de fora são, justamente, as práticas actuais, a vida quotidiana das classes populares de agora (Revel, 1990). A ruralidade é, assim, a marca da “autenticidade”; a modernidade, a descontextualização. Constatamos igualmente que o cânone de cada forma cultural é mais resistente à mudança na medida em que ele é o centro nuclear que melhor define cada uma delas. Ora se no Cante a ruralidade assume particular

⁴⁵² O passado, os bons velhos tempos, “the good old days”, como faz notar Merriam (1980).

⁴⁵³ “Nostalgia estrutural” designa a resolução de conflitos baseada na evocação do passado e nas fórmulas passadas de resolução dessa mesma contenda (passado como forma de coesão social).

⁴⁵⁴ A competência dos mais velhos, adquirida e acumulada por longa experiência no cultivo das “velhas coisas”.

relevância e a sua prática exige para muitos um alinhamento com os tradicionais modos de vida rurais, a actualização da forma não pode deixar de conservar os contextos em que outrora ocorria, donde a menor “autenticidade” dos actuais praticantes. A ruralidade inscreve uma marca de intemporalidade na prática do Cante, ou seja, a perpetuação de uma forma cultural em que o passado funciona “como fonte e razão de ser da acção de hoje” (Silva, 1994). Permanecem os quadros simbólicos de referência que orientam para a reprodução das práticas tais como outrora existiram.

Por outro lado, a acção directa e deliberada de salvaguarda e a elevação dos objectos ao estatuto de património alteram (ainda que em diferentes graus de acordo com a especificidade de cada um), inevitavelmente, a sua forma e enfatizam o risco da sua descaracterização ao impedir a natural recriação das práticas, tornando-as estanques e imutáveis. Tratando-se de práticas vivas, a salvaguarda e patrimonialização encerram um paradoxo: ao pretender conservá-las tal como elas existiam num determinado espaço e tempo projectando-as para um futuro em que se pretendem vividas, a acção anula a forma como elas, introduzindo aqui e além algumas inovações, persistiram ao longo do tempo. Se, por um lado, é reconhecido que o património cultural imaterial “é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função do seu meio, da sua interacção com a natureza e da sua história”⁴⁵⁵, por outro, as acções de salvaguarda são muitas vezes impostas e não negociadas. A renovação costumeira carrega o cunho de quem porta a tradição. Marca do tempo e das gentes, as formas sobrevivem e mantêm-se no seio das colectividades de portadores através dum jogo normativo que determina que práticas são aceitáveis, consensuais, discutíveis ou recusadas. A patrimonialização, ao impor uma definição do objecto “a partir de fora”, limita o campo de possibilidades em que a mudança pode ocorrer.

Como entender conservação e inovação? Em termos semânticos, o acto de conservar incorpora um elemento fixo: manter o estado actual. Conservar: preservar, fazer durar. Inovar: introduzir novidade (qualidade do que é novo), tornar novo. Qualquer acção cujo resultado introduza elementos na dinâmica entre preservação e renovação é, então, um acto de conservação ou inovação. Esta conservação ou inovação acontecem independentemente do propósito da acção em si (ela pode ou não ter o objectivo deliberado de conservar ou inovar). Há, porém, uma esfera em que são formalizados os discursos e pragmáticas de conservação e inovação, em que se constroem paradigmas e objectivamente se delineiam práticas a conservar e práticas para conservar; práticas a inovar e práticas para inovar. Conservação e

⁴⁵⁵ “Esse património cultural imaterial, transmitido de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função do seu meio, da sua interacção com a natureza e da sua história, incutindo-lhes um sentimento de identidade e de continuidade...”. Artigo 1º da “Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial”, Unesco: 2003

inovação são tanto fruto das circunstâncias (intencionais ou não) como discursos e acções formais. Entre posições extremadas e pontes de entendimento, a dinâmica entre conservação e inovação é um diálogo permanente. Enquanto práticas correntes, vivas, as formas culturais são susceptível a inovações, forma natural de evolução das práticas. Mas os seus portadores podem impor limites à inovação descartando algumas acções por as entenderem contrárias às práticas que conferem a sua estrutura. Do mesmo modo, a conservação estanque, na qual as práticas são tratadas como “objecto de museu”, impede a mutabilidade que as caracteriza e a possibilidade da sua recriação. Com efeito, todas as formas culturais (e entre elas as musicais) são herdeiras de formas anteriores, por transmissão, transformação, hibridação, etc. A inovação, que obviamente existe em muitos casos, faz-se, sem excepção, a partir duma cultura musical e no seu âmbito. Podemos ainda entender que determinadas acções são simultaneamente inovadoras e conservadoras (será o caso do novo repertório do Cante) e que é possível inovar para conservar.

“Preservar”, “divulgar”, “dignificar” o Cante. “Não deixar morrer”. É o principal objectivo da maioria dos grupos corais. Mas se esta é a posição relativamente concordante (a zona de entendimento) quanto às necessidades, as formas de realização são díspares e carregam diferentes juízos. A possibilidade de inovar para conservar parece relativamente consensual, como no caso da possibilidade de leccionar o Cante nas escolas; uma forma inovadora de aproximação das futuras gerações às práticas locais e que é hoje o veículo de transmissão mais directo e exequível face à ausência das formas tradicionais de passagem de testemunho por via da experienciação em contexto informal. Como se devem os grupos apresentar, o que cantar, em que contextos, o que legar às novas gerações...? Sem conformidade obrigatória a uma norma específica (o que é apanágio das práticas vivas), os limites do aceitável e praticável esbatem-se. Várias são as diferenças observadas entre grupos, nos trajés, repertórios, locais de actuação, organização de eventos, etc. que lhes conferem uma marca individual. Mas estas diferentes visões sobre a prática do Cante não deixam de identificar os grupos enquanto grupos corais alentejanos. Contudo, é notório que a inovação tem mais delatores que a conservação, não só porque boa parte dos discursos elaborados aproximam o Cante ao passado (cantar à alentejana é “cantar os nossos pais, os nossos avós”) mas também porque, como acima constatámos, o Cante se define em larga medida por aquilo que ele “não é”. As opiniões divergem quanto às “fronteiras” do Cante Alentejano, à qualidade de execução de determinado cantador, às medidas para a sua salvaguarda ou formas de conduta do grupo. O jogo normativo é constante. Ou melhor, ele não pára.

O que os estudos parecem indicar é que qualquer sistema musical tem como elemento central um certo grau de mudança (que impede a sua preservação artificialmente estanque) e um

certo leque de variações permitidas (Nettl, 2005). Ao invés de perguntarmos porque ocorrem mudanças nas práticas musicais, devemos antes questionar em que contextos é que elas não ocorrem e a que inibições estão, portanto, sujeitas (*ibidem*). Bohlman (1988), ao invés de se manifestar preocupado com o desaparecimento da música “folk”, vê a mudança enquanto criativa. “A música folk não está diminuída no seu papel simbólico de representação da base social de uma comunidade; responde sim a uma mudança na base social, alterando-se, absorvendo repertórios diferentes e reflectindo uma série de estilos”. A colectividade continua as suas práticas, de raízes rurais mas em mudança, pelo que compreender hoje a música “folk” “requer alterar as noções inadequadas de isolamento, ruralidade, tradição puramente oral e função primária”⁴⁵⁶.

Hoje, novos cantadores não alentejanos, rurais ou trabalhadores agrícolas participam no Cante e é também com eles que a sua forma hoje se define. À semelhança do que acontece noutras formas culturais, as colectividades transformam-se, expandem-se e exprimem novos entendimentos, ainda que respeitando a história e observando algumas das normas entretanto fixadas. A identidade jogada dentro dos grupos é simultaneamente diferenciada e partilhada. Um mesmo grupo pode entender mais que um estilo musical como sua propriedade; um repertório pode ser visto como propriedade de mais que um grupo; a audiência pode mudar entre performances. “Os homens podem aceitar actuar em comum mesmo que não estejam de acordo sobre o que fazem”, como sublinha McClintock (1986: 185-196). Neste contexto o que se adivinha é que a colectividade não tem necessariamente que ser homogénea ou sempre possuir o mesmo entendimento sobre a cultura de que é portadora (Revel, 1990). A forma é ajustável, o “eu plural” permanentemente negociado. Usando uma metáfora recorrente, a colectividade de portadores é uma “equipa” (Goffman, 1959) em que novos membros se ajustam à situação e às expectativas, fazendo parte de uma encenação comum ao grupo.

Independentemente da heterogeneidade, há de facto “ligações estreitas entre as crenças formais e conscientes de uma classe ou outro grupo e as produções culturais a eles associadas” (Williams, 1995). A palavra-chave aqui é a trajectória colectiva, marcada pelas relações “históricas”. Indivíduos e espaços são dotados de uma historicidade que os diferencia. Remetemos, aqui, para as noções de “campo” e “habitus” (Bourdieu, 1979 e 2002). “A harmonização objectiva do habitus de grupo ou de classe é aquilo que faz com que as práticas possam concordar objectivamente na ausência de qualquer interacção directa” (2002: 169). É

⁴⁵⁶ Tradução do inglês.

de esperar que indivíduos que ocupem uma mesma posição possuam o mesmo “gosto”, que orienta para as práticas ou bens que convêm aos ocupantes dessa posição (1979).

7.3 Discursos, novas e velhas questões e diferentes entendimentos

Cantadores, grupos, curiosos e apaixonados, estudiosos, instâncias dedicadas à cultura, ao património e à prática do Cante em si mesmo e comunidades locais elaboram discursos sobre a prática do Cante. Discursos díspares ou concordantes; de larga ou fraca adesão ou rejeição; amplamente divulgados e partilhados ou imediatamente refutados; positivamente ou negativamente sancionados; potenciadores e geradores de novas questões, discursos e práticas; implementados e com efeitos práticos, inconsequentes ou que não passam de ideias; aceites, tolerados, marginalizados, discriminados, desprezados ou desconhecidos; considerados geniais, comuns, descaracterizadores ou obsoletos; inovadores ou conservadores; promotores de mudanças ou não; a adoptar ou erradicar... Várias são as propostas em constante debate. Se por um lado há práticas prontamente descartadas, em especial as que são entendidas como “não sendo Cante” (por exemplo, recorrer a instrumentos), outras continuam em permanente discussão. Permanecem largamente as práticas que representam o cânone da forma mas são constantemente introduzidas novas temáticas nas quais várias opções podem ser positivamente sancionadas. Independentemente da existência efectiva de um conjunto de “boas práticas”, há um conjunto de variações possíveis, aceites em maior ou menor grau. Num mundo em mudança, o jogo normativo deve ser capaz de responder, ou pelo menos debater, às novas e também às antigas questões que se apresentam e accionar ou equacionar as acções que devem ser tomadas para a elas responder. Novos elementos têm sido introduzidos ao longo do tempo, quer por substituição de antigas práticas quer por adição ou apuro destas (uma ruptura ou uma continuidade), fruto da necessidade de novas respostas e soluções, por mudança natural (entenda-se costumeira) ou por alterações na percepção que a forma cultural deve tomar. Outras práticas permanecem. Como Bohlman (1988) sublinha, a vitalidade da colectividade portadora das práticas reside nesta capacidade de reagir à mudança e de “absorver diferenças além das fronteiras culturais e incorporar essas diferenças na dialéctica entre o núcleo e a fronteira” das suas práticas. Diferentes estratégias e novos caminhos para o Cante animam o debate: aquisição de estatuto próprio e constituição de associações, formação de mestres, aulas de Cante e Cante nas escolas, estabelecimento de regras para encontros de grupos, locais de actuação e formas de apresentação, pagamento aos grupos, formas de interpretação, estatuto e capacidades artísticas do cantador...

Hoje, a população rural está integrada, ainda que perifericamente “nos públicos potenciais das indústrias culturais de âmbito nacional ou multinacional” (Silva e Santos, 1995). Num movimento contrário, o público em geral está particularmente atento às tradições locais e regionais, fenómeno que reconhecemos quando atendemos à vitalidade, por exemplo, do fado e ao número crescente de produções e projectos dedicados às expressões musicais tradicionais⁴⁵⁷. Com o contributo das tecnologias de reprodução (CD, DVD, cassette) e de difusão (rádio, TV) o Cante chega a novos públicos. Com o título de património cultural imaterial da humanidade (e desde a sua candidatura) o Cante ganha, igualmente, maior visibilidade. Para além dos eventos que são organizados pelos próprios grupos corais ou pelas entidades apoiantes, nos quais o público é a população da terra ou o visitante do evento, pretende-se levar o Cante a novos palcos, torná-lo acessível a outros públicos que não os habituais e os tradicionais locais.

A forma canónica “encontro de grupos corais” não está isenta de críticas. Como já demos conta, uma das críticas feita é que “os grupos cantam todos a mesma coisa” e “cantam uns para os outros”. Enquanto espectador, José Patrício (Moura) é da opinião que mais do que três grupos a apresentar as suas modas consecutivamente “começa a saturar e as pessoas começam-se a ir embora e quando vão cantar os outros dois ou três grupos que estão ainda para cantar, estão reduzidos ali a meia dúzia de pessoas”. É bonito, uma tradição antiga mas “é muito Cante Alentejano”. Receando (ou prevendo) esta possibilidade, o Grupo Coral de Perolivas, à semelhança de outros grupos, inclui nos seus encontros grupos distintos, alguns com instrumentos musicais (opção cada vez mais notada). Para o final fica “o folclórico para segurar mais o pessoal porque se não for assim, muitas vezes, quando chega o último já praticamente está só com os acompanhantes” (Alexandre Paulino). Já João Gualdino (Monteito) não gosta particularmente dos desfiles nos quais “tem que se acertar o passo (...) tipo tropa” (“no palco é que se canta bem”). José Joaquim Oliveira (Moura) sugere que estes sejam realizados “à vontade, como se cantava antigamente: todos cantando alegremente por essas ruas. É o povo todo cantando”.

Nos encontros de grupos, cuja moeda de troca é a participação mútua, sem remuneração, o grupo organizador oferece aos seus convidados um repasto, regra geral um jantar. Apesar de

⁴⁵⁷ Nos últimos anos foram produzidos os seguintes documentários sobre o Cante ou onde o Cante e outras expressões musicais tradicionais surgem: “Canto a Vozes” (Francisco Manso, 2008), “O Cante Alentejano é como eu” (António Menezes, 2008), “Sinfonia Imaterial” (Tiago Pereira, 2011), “Cantes da Terra Chã” (Francisco Manso, 2013), “Alentejo, Alentejo” (Sérgio Tréfaut, 2014). Alguns projectos: Casas do Cante em Monsaraz e Serpa, Confraria do Cante Alentejano, “A música portuguesa a gostar dela própria” (projecto de recolha) e “O povo que ainda canta” (série de 12 documentários em execução) (ambos de Tiago Pereira), “Memoriamedia” (e-museu do património cultural imaterial) e “Dinâmicas do Cante Alentejano” (investigação da Universidade de Évora).

em desuso, há grupos em que são os próprios cantadores, com a ajuda de familiares e amigos, que tomam a carga a confecção e disponibilização da refeição. O apoio do comércio local e da autarquia é solicitado e concedido monetariamente ou em géneros (os ingredientes a cozinhar). Alguns grupos cozinham e servem a refeição (relembramos que do espólio de alguns grupos constam loiça, tachos e panelas). É esta refeição do “grão e feijão” que alguns grupos e a Associação Moda tentam contrariar, incitando os grupos a encontrar soluções que permitam o apoio de uma empresa especializada ou, preferencialmente, a realização deste convívio num espaço próprio de restauração. Comer de pé, servir-se (ou não ter sequer que comer), é algo que nem todos os grupos aceitam. “Quando saímos é sempre com a condição que vamos ter que jantar e vamos ter que jantar sentados”⁴⁵⁸. Assim impõe o Grupo Coral da Freguesia de Monsaraz.

As formas de organização dos encontros de grupos têm vindo a ser alteradas. Nas linhas antecedentes notamos duas mudanças: da refeição confeccionada e servida pelos elementos dos grupos para a quase consensual refeição num restaurante e a redução do número de grupos participantes em cada evento. Registamos esta última tendência não só como consequência dos discursos elaborados mas também por razões de limitação monetárias: um maior número de grupos significa um maior “rombo” no magro orçamento da maioria dos grupos que, por agora proporcionarem uma refeição no restaurante, aumentam as despesas associadas à realização dos seus eventos. Por outro lado, notamos a introdução de um novo elemento, uma inovação: cada vez mais ranchos folclóricos e grupos corais e instrumentais são chamados a participar nos encontros⁴⁵⁹. Nestes momentos musicais, com instrumentos e por vezes dança, os elementos dos grupos reúnem-se para dançar (muitas vezes escolhe-se um elemento de outro grupo para par) e acompanhar a música com palmas. O rancho folclórico ou o grupo coral instrumental é o último a actuar, não só “para segurar as pessoas” mas também porque é de facto um momento diferente, como se duma antecipação do convívio que segue dentro de momentos no local do jantar se tratasse. Salvo quando se tratam de grupos instrumentais que requerem amplificação, participam igualmente no desfile.

As condições atmosféricas em que se realizam (o imenso calor que se faz sentir no verão, a “época alta” dos encontros), a extensão dos percursos de desfile (que muitos pretendem encurtar), a comida apresentada, a falta de condições ou de público (ruas inapropriadas que dificultam a locomoção e obrigam os cantadores a desviar-se, os transeuntes que não fazem silêncio...) levam a equacionar novas formas de apresentação que não os tradicionais

⁴⁵⁸ Joaquim Cardoso.

⁴⁵⁹ Em raras ocasiões a escolha recai sobre um artista dito “popular”, um acordeonista ou teclista que surge no cartaz como o executor do “baile abrilhantado por...”.

encontros ou novas fórmulas nestes. Em certos eventos, no desfile ou na actuação em palco ao ar livre, “não se vê ninguém nas ruas a ver”, o que “é uma tristeza muito grande. Nós temos alturas que cantamos os dos grupos para os dos grupos”, diz Emília Fadista (Viana). Face às contrariedades expostas, e julgando que não estão reunidas as condições para a condigna apresentação dos grupos corais, uma parte dos grupos (residual, cremos) recusa a presença neste tipo de eventos. “Nós [Cantares de Évora] fugimos sempre que possível”: “não trazem nada de benefício para os grupos. Nem os próprios elementos dos outros grupos que vão desfilar ouvem os outros grupos que vão a desfilar”. Desde que no evento haja “condições para cantar, para se ouvir cantar e para defender um pouco desta cultura tradicional, a gente aparece”, mesmo que para tal tenham que suportar os custos da deslocação (“porque entendemos que temos que lá estar”). “Quando sabemos que ninguém nos ouve ou que vamos desfilar numa estrada onde estão os carros a passar e a mandar gases para cima das pessoas e que ninguém nos ouve; aí não vamos, somos contrários a isso”⁴⁶⁰. O Grupo Coral Etnográfico do Ateneu Mourense opta por não realizar encontros: “Vamos cantar uns para os outros” e “as pessoas não ligam”. “Mal organizado”, “no verão às vezes às três e quatro da tarde a cantar em desfiles onde não há ninguém”, apresentar-se em tais eventos é “deslocarmo-nos tantos quilómetros para nada”, para cantar “aí nos palcos com barulho (é rapazes, é cães, é foguetes...)”, locais com “geradores ali fazendo barulho e a gente cantando”: “O que é que a gente vem aqui fazer?”. “O Cante tem um sítio certo para se cantar: sala de espectáculos organizadas ou então em tascas”⁴⁶¹. De notar que alguns destes grupos que veemente contestam determinado tipo de práticas fortemente enraizadas nos encontros de grupos têm relações privilegiadas entre si. Caso dos Cantares de Évora, Ateneu Mourense e Freguesia de Monsaraz que frequentemente comparecem nos eventos de uns e outros. De notar igualmente que nenhum deles organiza os tradicionais encontros de grupos: todos organizam o Cante ao Menino na Igreja e a Freguesia de Monsaraz está envolvida na organização da “Festa do Cante nas terras do grande lago”⁴⁶².

“É um bocado degradante estar em cima de um palco a cantar com barulhos”, desabafa José Joaquim Oliveira. Alguns grupos e a Associação Moda desafiam os grupos a apresentarem-se em locais propícios para que o público desfrute do Cante sem interferências, em auditórios e outros espaços propícios para espectáculos. Forma de “dignificar o Cante”, é aí que ele se deve

⁴⁶⁰ Joaquim Soares.

⁴⁶¹ José Joaquim Oliveira.

⁴⁶² Cantares e Ateneu comparecem anualmente ao “Cante ao Menino” de um e outro. Um dos convidados dos últimos anos em Moura foi Monsaraz, que convidou o Ateneu para o seu “Cante ao Menino” também. Em 2014, a “Festa do Cante” em Monsaraz terá a participação dos Cantares (note-se que esta “Festa” inclui apenas dois grupos corais e dois artistas locais).

apresentar, substituindo o desfile da tarde solarenga pelo auditório, a refeição “self-service” pela remuneração das entidades organizadoras. Segundo Joaquim Cardoso “não deve haver encontros; deve haver concertos. Devem-se juntar dois ou três grupos para poderem cantar três ou quatro ou cinco modas cada um, para se ouvirem e para se sentirem bem com o que fizeram e com o que vão ouvir”. “O Cante deve ir aos auditórios. As pessoas que lá forem vão preparadas para ir ouvir o Cante (só lá vai quem quer) e para respeitarem em silêncio”.

O que observamos é que alguns grupos, sobretudo aqueles que estão associados à Moda, tendem a mudar, em maior ou menor grau, os seus comportamentos e práticas. “Alertados” para as “más práticas” que desenvolvem ou para a possibilidade de as melhorar, adoptam as modalidades para as quais são instruídos. Mudam porque a forma como desenvolviam as suas actividades é hoje por eles entendida como incorrecta (“estávamos a fazer mal”, “disseram-nos que não se podia ou não se devia”, “chamaram-nos à atenção para”...). É o caso das Amigas do Campo, de Faro do Alentejo, que encurtou o desfile e o número de grupos no seu encontro, do Grupo Coral Feminino Cantares de Alcáçovas, que melhorou a dicção (“a gente acaba sempre as palavras e há grupos que não”, diz Custódia Serafim) e das Vozes Femininas de Amoreiras-Gare, que mudou o seu repertório e dele retirou as modas com letras recentemente feitas para antigas melodias. Inúmeros grupos dedicam-se hoje a outro repertório que não o usualmente cantado pelos grupos corais. Nesse sentido, organizam encontros de Cante ao Menino e dos Reis e recriam as Janeiras nas suas terras locais, por exemplo.

No entanto, não podemos dizer que estes novos entendimentos espelham visões plenamente adoptadas pelos grupos. Em muitos casos, a organização de eventos continua a decorrer nos mesmos moldes em que há muito ocorre. O encontro, como acima o descrevemos, constitui a sua forma canónica, largamente utilizada: os grupos reúnem-se num local determinado, desfilam, actuam em palco e, no final, convivem num repasto. Permanecem igualmente os discursos de boas vindas do grupo, as “palavrinhas” dos convidados, as ofertas. Que os percursos do desfile e o número de grupos por evento tenham diminuído, é um facto: regra geral, o percurso é uma rua e os grupos a actuar 5 a 6, contando com o grupo organizador. Mas estas alterações são sobretudo motivadas pela necessidade. Está, de facto, demasiado calor na solarenga tarde do verão alentejano; as despesas associadas a um maior número de pessoas (os comensais, por exemplo) nem sempre podem ser suportadas.

Estes discursos que têm sido gradualmente ou em parte implementados não chegam a todos e nem todos os seguem. São, por vezes, discursos veiculados por uma pequena minoria. Ao deles darmos conta não pretendemos enfatizá-los. O que observamos é que os grupos que continuam a desenvolver as suas actividades como há muito fazem, muito naturalmente, têm

menos tendência a elaborar ou reproduzir discursos dirigidos à alteração das práticas. Reproduzindo as formas canónicas entretanto buriladas, muitos grupos não pretendem (ou questionam) uma transformação. Estes discursos estão, portanto, intimamente ligados ao processo de mudança: os discursos são formalizados com vista a um diferente entendimento sobre a forma cultural Cante e sobre as formas como deve ser praticado e apresentado. Essas mudanças nem sempre visam a introdução de novos elementos ou respondem a desafios recentemente colocados (por exemplo, as questões colocadas em torno de um retorno ao cancionero tradicional e às antigas formas de trajar). Assim, não é a novidade contida no discurso ao ser implementado que produz a inovação (nem o resgate de antigos elementos é necessariamente conservação). É a mudança, promovida por discursos inovadores ou há muito veiculados, que altera as dinâmicas do Cante. Quem pretende a mudança elabora assim discursos mais elaborados sobre a necessidade de implementar determinadas acções; quem pretende seguir as fórmulas há muito adoptadas continua a reproduzi-las.

Fruto do diálogo da Moda com os seus associados (em reuniões conjuntas ou visitas personalizadas a cada grupo) e da tendência que, por via da sociabilização constante, os grupos têm de reproduzir as “boas práticas” e os “bons exemplos” que encontram nos outros grupos, a introdução de novos elementos e a mudança nas formas de actuar é usual. Os grupos seguem as indicações (porque não impostas) que julgam apropriadas e vantajosas. Nas reuniões da Moda com os seus associados, em que tivemos oportunidade de estar presentes, boa parte das sessões é dedicada aos discursos de “dignificação” do Cante e dos grupos corais. São abordadas questões que incitam os grupos a assumir e repensar o seu estatuto de representantes, portadores e transmissores da tradição: maneiras de estar em palco, fidelização ao repertório tradicional, formação de dirigentes, etc. Paralelamente, são apresentados exemplos das boas práticas (sendo geralmente os comunicantes os representantes dos grupos corais que as implementam): como organizar um evento, projectos de Cante nas escolas, optimização dos recursos monetários, etc.

Face às mudanças na sociedade e nas formas como as práticas são actualmente executadas, são hoje levantadas questões que procuram responder às transformações operadas. O Cante, não mais entoado pelos campos fora, é tendencialmente organizado em torno dos seus grupos corais e dos eventos que eles desenvolvem. Com um público mais atento às suas expressões musicais, o estatuto dos grupos enquanto “dignos representantes” da tradição e dos cantadores enquanto artistas é cada vez mais considerado.

Cante. Festa, oportunidade para cantar e estar junto com outros cantadores e outros grupos. Há elementos que bebem demais antes das actuações, que se apresentam em palco desarranjados, sem porta-vozes ou que falam demais, gritam aos microfones... Com o número

de grupos corais a aumentar (ainda que o número de elementos em cada um seja menor) e havendo muitos que se dedicam a um repertório mais ligeiro, colocam-se cada vez mais questões de qualidade e quantidade. É usual os cantadores enunciarem as actividades dos seus grupos como “carolice”. Fazem-no “por carolice”, dizem. Aqui, carolice significará tanto o cariz amador da prática do Cante como o modo apaixonado com que continuam a desenvolver a sua actividade apesar de todos os condicionalismos (falta de apoios, de elementos, dificuldades monetárias e fraca capacidade de organização...). “Por amor ao Cante”. O que não iliba os grupos de “representarem condignamente” a tradição que portam. A falta de elementos, já o referimos, coloca problemas adicionais à organização dos grupos: para garantir um número suficiente de cantadores, muitos grupos aceitam todos os que se dispõem a participar e que por vezes se revelam indesejáveis. “Só querem passear”. “Acham que sabem cantar e que não precisam de ensaiar”, “não vão aos ensaios”. Numa época em que, dado o elevado número de homens desejosos de pertencer a um grupo coral, os parâmetros de adesão ao grupo eram mais restritos (recordemos os tempos em que os grupos de jovens se organizavam para mostrar as suas capacidades aos mais velhos), a selecção permitia admitir apenas aqueles que seriam entendidos como bons cantadores ou bons elementos (“disciplinados”, “sérios”). Assim era em meados do século passado, quando Francisco Canciones começou a participar no canto coral: os cantadores “eram escolhidos a dedo e quando a pessoa tinha acesso a um grupo coral ficava toda contente: ‘faço parte do grupo’”, lembra. “Os cantadores eram vistos como alguém importante na sociedade das aldeias”, recorda Tolentino Cabo (Os Almocreves da Amieira). “Eram vistos como arautos do seu povo, eram bandeiras despregadas que tinham a coragem de cantar, por vezes, de crítica social, nas entrelinhas deixar ficar as amarguras de uma vida dura, difícil”. “O culto à voz é importante”. Ao cantador dos nossos dias é exigido proporcionar um espectáculo condizente com a excelência do Cante, considerar o seu público, cativado não só pela moda mas também pela postura com que o grupo se apresenta. “A maneira de estar, a maneira de entrar para o palco, a maneira de sair do palco, a maneira de estar no jantar”. Tudo conta para Manuel Santos. E é importante a forma como se aborda o repertório: não é possível “interpretar o tema (...) como se estivéssemos a cantar e a comer tremoços”, diz Joaquim Soares. Há grupos “que têm grandes responsabilidades na deturpação do cancionero tradicional. Abordam o tema: nem o andamento é igual de princípio a fim, nem a melodia é aquela que deverá ser feita e as vozes ali a trabalhar em conjunto não têm nada de conjunto, são vozes desgarradas, soltas”. “Infelizmente a maior parte das pessoas que andam a cantar não trabalham as vozes porque sabem o tema e sabem abrir a boca e sabem cantar. Já não se preocupam em melhorar aquilo que estão a fazer”, lamenta.

Maior clareza na forma de cantar, de pronunciar as palavras e melhor dicção é outro aspecto por vezes abordado. Os grupos são incentivados a deixar cair as muletas frequentemente utilizadas e que acima abordámos: colocar um “i” ou um “e” no final de várias palavras, evitar corruptelas, entoar “e” antes de cada frase, não terminar a palavra. Outros grupos, porém, crêem que a pronúncia alentejana é uma marca identitária do próprio Cante. Como vimos, “conforme é a terra, assim é a fala”. Bento Figueira orgulha-se de manter a pronúncia própria da região, que marca a identidade do seu grupo e imediatamente identifica a sua origem, distinguindo-o dos demais (e assim se canta como antigamente). Domingos Gonçalves, da mesma terra (Santo Aleixo da Restauração) é da mesma opinião: “Hoje o Cante Alentejano já não é o Cante Alentejano. Há trinta anos atrás é que era o Cante Alentejano a sério (...) Até a própria fala já não é aquilo que era há trinta anos atrás por isso não tem nada a ver uma coisa com a outra. As palavras já não são ditas da mesma maneira, as expressões já soam diferentes, a maneira de falar completamente diferente”. O que observamos é que por vezes é necessária a uniformidade no canto: se um dos cantadores canta uma sílaba (“flor”) e outro três (“felore”), a diferença é imediatamente notada, repercutindo-se no som do grupo. Como assinalava José Pisa, as diferentes “falas” são difíceis de combinar e basta ter um elemento “de fora” para perder a coesão do coro. O Mestre Braizinho, iletrado mas não iliterato⁴⁶³, sempre esteve particularmente atento à dicção, corrigindo os seus cantadores.

Subir ao palco é hoje um exercício comum no Cante. Para além da execução das modas, os grupos fazem-se apresentar envergando os seus fatos e utensílios etnográficos. As Ceifeiras do Malavado ao cantar, fazem “os gestos de trabalhar: (...) os manguitos no braço, as canas nos dedos, pegamos na foice”: “a gente vai mostrar a tradição”, sobretudo para o público que não está familiarizado com as actividades agrícolas, nomeadamente a ceifa. Contudo, larga parte dos discursos que ouvimos aos representantes dos grupos no momento de actuação é dirigido aos seus congéneres (que continuam a ser o público por excelência) e são pontuados por algumas ideias gerais: “está tudo a perder-se”, “os jovens não querem saber”, “não podemos deixar morrer o Cante”, “ninguém se interessa”, “não temos apoios”, “somos poucos”... Mas também por discursos acerca da importância de divulgar as tradições locais, do gosto que se tem em estar presente e com outros grupos conviver, da continuidade do Cante e do gáudio por ver caras jovens, de agradecimento a quem ouve, da determinação em continuar o grupo apesar do pequeno número de cantadores... Na maioria dos casos o elemento que é designado porta-voz não é escolhido pela sua capacidade de eloquência. Ele é geralmente o mestre ou o ensaiador ou, em alguns casos, um solista ou alguém que esteja “mais à vontade”. Do mesmo

⁴⁶³ É ele que em entrevista profere as palavras que darão título ao documentário “O Cante Alentejano é como eu” de António Menezes (“O Cante Alentejano é como eu: analfabeto”, 2008).

modo, muitos dos cantadores não pensam em si como artistas. São pessoas que gostam de cantar, de ouvir cantar e conviver. Uma nova preocupação com o público, pares ou audiência em geral, reflecte um novo sentido de palco, de espectáculo artístico. Cativar a atenção do público e enobrecer o Cante passa também por bem comunicar, capacidade a estender ao seio dos grupos e às relações entre as mais variadas instituições (entre grupos, com os municípios e freguesias, com entidades apoiantes ou contratantes, etc.). Nesse sentido, são propostas formações para dirigentes, visando não só a comunicação mas igualmente a capacidade de organização dos grupos, que na sua maioria deixaram de ser entidades informais para adquirir estatuto jurídico.

Hoje quase todos os grupos se organizam em entidades com estatuto próprio, sobretudo associações sem fins lucrativos. Quando não adquirem esse estatuto, associam-se a entidades, sobretudo de cariz cultural ou recreativo (Casas do Povo, Associações Culturais, Sociedades Recreativas, Ateneus, Associações de Reformados, Centros Culturais, Juntas de Freguesia...). Alguns grupos nasceram no seio das instituições como uma das actividades para as dinamizar culturalmente (dirigidas aos trabalhadores, aos sócios, etc.) mas outros procuraram associar-se após anos de informalidade, movidos na maior parte dos casos pela necessidade de “ter alguém que possa passar recibo”, ou seja, obter um número de identificação fiscal. A informalidade impede que os grupos recebam subsídios por parte das autarquias, cuja condição é, de acordo com os regulamentos municipais de apoio ao associativismo cultural, a apresentação dos estatutos e da escritura pública de constituição da entidade candidata (bem como relatórios e planos de actividades). A relação com o poder local coloca muitos grupos na sua dependência. Sem os (geralmente magros) apoios que recebem das câmaras municipais e juntas de freguesias, por vezes não ultrapassando o total de 750 € anuais, seria impossível a alguns grupos realizar qualquer tipo de actividades. Erroneamente designado de apoio, a subsidiação de actividades (geralmente encontros de grupo mas também compra de trajas etnográficas e gravação sonora, por exemplo) encerra uma contrapartida: em troca, os grupos são chamados a participar em várias actividades organizadas pelos seus “apoiantes”, actuando gratuitamente em feiras e festas locais e servindo de “bandeira” ao município. Esta dependência autárquica, que caracteriza a relação com o poder local, estende-se para além do apoio monetário. Para além dos montantes atribuídos, que geralmente vão cobrir as despesas com a refeição oferecida, os grupos contam com o apoio dos órgãos de decisão locais na divulgação dos seus eventos (cartazes, comunicação institucional...), na logística a eles associada (montagem de palcos, microfones e sistema de som, técnico de som...) e nas deslocações para eventos. Por vezes são estes também que dão as lembranças que o grupo vai oferecer nos seus encontros e quando se deslocam a outros eventos para os quais são

convidados. O transporte assume, nos concelhos de origem em que as câmaras não disponibilizam um meio de deslocação totalmente gratuito, grande parte da despesa. Algumas autarquias requerem o pagamento das horas do motorista, outras um montante por cada quilómetro efectuado (para pagar o combustível). Ou ambos. Quando se tratam de grupos informais ou associações com estatuto próprio não há, por vezes, uma casa-mãe⁴⁶⁴, o que acentua a dependência: são as Câmaras e as Juntas que atribuem uma sede aos grupos. Esse local, um espaço independente ou dividido com outras associações, pode ser totalmente gratuito ou prever o pagamento das despesas resultantes da sua utilização (água, luz, telefone). E mesmo sem sede o grupo precisará, muito naturalmente, de um lugar para ensaiar.

O gradual despreendimento desta dependência e o ganho de alguma autonomia é uma questão premente. Mesmo não sendo possível para a larga maioria dos grupos perdurar sem apoio e subsidiação, há que encontrar outras soluções para fazer face às despesas decorrentes das actividades normais dum grupo coral (ensaio, deslocações, eventos, etnografia...). A aquisição de receitas próprias não é fácil e resume-se muitas vezes a rifas nos eventos ou ao sorteio de cabazes. Os CD e cassetes que os grupos gravam, por exemplo, raramente são vendidos e são antes oferecidos. Uma das alternativas propostas é a remuneração dos grupos e a sua presença e actuação noutro tipo de eventos que não os organizados pelos seus congéneres. No concerto pago, o cantador adquire um novo estatuto: o de artista. Aliado à qualificação dos dirigentes, as formas de comunicação para o exterior tornar-se-iam mais elaboradas, ganhando o Cante uma nova visibilidade para além da sua prática amadora. A institucionalização e a qualificação dos grupos seriam imperativas. Mas enquanto são elaborados discursos baseados na necessidade de ter “grupos de qualidade” e de erradicar práticas (e porque não grupos?) que “não dignificam” ou “envergonham” o Cante (ainda que tal implique a manutenção de apenas um pequeno conjunto de grupos); outros pretendem a continuidade do Cante alicerçado nos modos de transmissão hoje canónicos, mantendo ou intensificando as redes de sociabilidade que se instituíram e fazendo proliferar os grupos. Entre uma e outra posição existem vários entendimentos.

Quantidade versus qualidade. Ter mais ou ter melhores grupos? Não se tratando duma disjunção exclusiva, é possível não reduzir a quantidade de grupos, apostando na sua qualificação. Uma das propostas avançadas, a par da formação de dirigentes, é a formação de “Mestres” que venham a incutir nos respectivos grupos uma forma aceitável de interpretação

⁴⁶⁴ Alguns grupos têm sede própria, como é o caso dos Ceifeiros de Cuba, Amigos do Cante de Alvito, Margens do Roxo de Ervidel, Trabalhadores das Alcáçovas...

do Cante. Os moldes em que tal formação aconteceria (e se seria dirigida a mestres ou a ensaiadores) são discutíveis.

Os Mestres do Cante Alentejano são os seus “tesouros humanos vivos”. Detentores da mestria, capacidade de criação artística, experiência, liderança, conhecimentos técnicos, excelência vocal; possuem, nas palavras da UNESCO (1984), o “elevado grau de conhecimento e técnicas necessárias para criar ou produzir ou recriar” as tradições. Um Mestre pode ser assim designado mas não possuir todas as qualidades que acima elencamos (pode não ser um exímio cantor, por exemplo). Do mesmo modo, o facto de um elemento ser um exímio executante ou um criador de modas não o torna automaticamente mestre. Diferentes aptidões concorrem na atribuição do estatuto de mestre e diferem de caso para caso mas, em todos eles, o mestre é reconhecido como um profundo conhecedor do Cante. O mestre é geralmente o ensaiador do grupo a que pertence, porque a ele lhe são reconhecidas aptidões excepcionais no domínio do Cante. Ele orienta o grupo. Escolhe solistas, indica a forma de interpretar as modas, dispõe os elementos em filas. Alguns escolhem o repertório, outros não. Muitos são também “o chefe”, numa acepção mais alargada: o dirigente, o representante, o porta-voz. O que distingue o mestre dum ensaiador, dum dirigente, dum representante é o estatuto que lhe é conferido. O que leva em concreto à elevação (porque é dum ascensão à posição maior que se trata) a esse estatuto nem sempre é claro mas em todos os casos se observa o mesmo processo: o estatuto não pode ser apropriado ou apoderado, é antes atribuído, concedido. A legitimidade do saber é sancionada pela comunidade.

Uma das dificuldades apontadas pelos grupos é a inexistência, nas suas formações, desse elemento de referência, dum personalidade à qual é atribuído um estatuto baseado no saber e experiência e na capacidade de transmitir o conhecimento e que esteja, igualmente, capacitado para orientar e liderar o grupo, nomeadamente no ensaio. Alguns grupos são forçados, portanto, a recorrer a um ensaiador externo⁴⁶⁵, o que é mais comum nos grupos femininos (dado o menor número de mulheres capacitadas para a tarefa, facto a que não é alheia a ausência feminina nos grupos durante muitos anos). O elemento externo é geralmente um homem, na maior parte dos casos um cantor ou mestre de outro grupo ou ex-mestre (e que acumulam assim a orientação ou a participação em mais de um grupo⁴⁶⁶). Contudo, é cada vez mais comum que a escolha venha a recair em detentores de

⁴⁶⁵ Caso das Ceifeiras de Entradas, do Grupo Coral Feminino e Etnográfico “Paz e Unidade” das Alcáçovas, do Grupo Coral da Casa do Povo de Baleizão, das Madrugadeiras de Alvito...

⁴⁶⁶ Mestre Minuto ensaia os grupos corais da Casa do Povo da Amareleja, o masculino e o feminino; Mestre Brazinho ensaiava o grupo masculino de Reformados de Ferreira do Alentejo e grupo coral feminino Alma Nova (da mesma terra), Manuel Cansado é elemento do Grupo Etnográfico de Viana (e por vezes do do grupo de Cante Tradicional de Alvito) e ensaia as Madrugadeiras de Alvito...

conhecimentos musicais, independentemente da sua experiência no canto coral alentejano⁴⁶⁷, o que levanta novas questões sobre que conhecimentos e aptidões devem ser valorizados. É evidente que a transmissão de saber por parte de quem pratica e detém esse saber dentro das comunidades é o melhor veículo para a perenidade de uma tradição. Na aprendizagem do Cante, devem os Mestres legar o seu conhecimento às gerações que o sucedem. Por outro lado, a aprendizagem informal é garantida entre grupos e dentro dos grupos, quer através dos ensaios, quer através dos encontros de grupos (onde a sanção é imediata: a moda “vai depressa”, “vai picada”, “falta pausa”...). Mas sendo a forma cultural cada vez mais espectacularizada, obedecendo aos critérios do palco, alguns portadores e grupos questionam a necessidade de complementar o saber não formal com novos conhecimentos. A música e os conhecimentos musicais introduziriam nos grupos e cantadores novas formas de abordar as modas (controlo da respiração, colocação de voz, por exemplo). Mas não havendo contacto de alguns destes ensaiadores com a prática do Cante, como ensinar as suas boas práticas? Quem não conhece, empiricamente, o Cante, está habilitado a transmiti-lo? E trata-se da aquisição de competências musicais? Pedagógicas? Boa parte dos interlocutores não pretende a substituição dos mestres; equaciona, antes, complementar as capacidades de quem já detém o saber. Quem estará habilitado a dar essa formação? Nestas questões se joga a definição dos saberes que são fundamentais na prática do Cante, das competências valorizadas, do que se pretende ensinar e do que devem os novos cantadores aprender. E discute-se, como já vimos, como transmitir o saber e chegar às gerações mais novas.

Desde os anos 80 várias foram as experiências que puseram as crianças em contacto com o Cante através da formação de grupos corais infantis. O mais antigo, ainda em actividade, é o Grupo Coral e Etnográfico Infantil "Os Carapinhas" de Castro Verde, fundado em 1987 pela Cortiçol - Cooperativa de Informação e Cultura. Fruto da iniciativa dos grupos corais ou mestres e cantadores (Peroguarda, Figueira de Cavaleiros, Sines) de associações e outras instituições (Aldeia de Palheiros, Beja, Castro Verde, Baleizão), de escolas (Mourão, Alvito, Moura), a formação de grupos específicos para crianças e as aulas de Cante vieram substituir

⁴⁶⁷ No primeiro caso, Pedro Mestre, por exemplo. Ensaaiador, cantor e fundador dos Cardadores da Sete (da sua aldeia natal), ensaia entre outros grupos as Papoilas do Corvo e a Academia Sénior de Serpa e tem a cargo outros grupos, inclusivamente grupos infantis do Projecto de Cante nas Escolas (Almodôvar e Serpa), que também orienta. Cantador, tocador e construtor de violas campaniças (que aprendeu com os grandes Mestres), participou em vários projectos como “Grupo Viola Campaniça”, “4uatro ao Sul”, “Rastolhice”, “Campaniça Trio”, “Cantadores do Sul”. No segundo caso, Paulo Ribeiro (cantor e compositor bejense com carreira a solo e participação em projectos como “Baile Popular” e “Tais Quais”) que foi ensaiador dos grupos feminino, masculino e infantil de Baleizão e do grupo feminino das Neves e Fernando de Brito Vintém (de Portalegre, músico e professor de educação musical com formação no Conservatório e desde muito cedo ligado a ranchos folclóricos) ensaiador do grupo Paz e Unidade.

os meios tradicionais de transmissão do saber que entretanto entravam em falência. Geralmente o responsável destes grupos seria um cantador ligado aos grupos corais e muitas vezes a escola serviu de intermediário e lugar de ensaio. No século XX, o Cante entra no sistema de educação formal⁴⁶⁸, nas actividades extracurriculares das escolas do 1º Ciclo de escolaridade e novas estratégias para chegar aos mais novos são desenvolvidas. Como no caso do ensaiador, o professor pode ser alguém familiarizado com o Cante (um cantador, por exemplo) ou um professor de música. Para além do ensino do repertório tradicional e da forma de cantar, pretende-se inculcar na criança o gosto pelas tradições locais, adoptando como suas as expressões musicais e culturais dos seus predecessores (quem sabe mais tarde, não poderá engrossar as fileiras dum grupo coral?): “o cante alentejano é uma forma de viver”⁴⁶⁹. Não mais presente nas formas de sociabilização tradicionais, o Cante, arredado do quotidiano infantil, tem que inventar novas fórmulas para garantir a sua transmissão. As aulas de Cante são a forma mais directa para hoje chegar às novas gerações. Mas ensinar e ensaiar crianças requer outras estratégias e meios que não os usuais quando os destinatários são adultos. Se dantes a criança desde cedo contactava com o Cante porque ele era audível um pouco por todas as aldeias e vilas alentejanas, hoje pode soar estranho e logo difícil de entoar (pela sua métrica irregular, a melismática, o tempo rubato...). A estratégia passa muitas vezes por adequar a própria estrutura do Cante para o tornar mais apelativo utilizando, por exemplo, um suporte musical ou acompanhando o canto com uma viola ou acordeão. Por outro lado, o repertório é escolhido entre modas estruturalmente (e líricamente) menos complexas. Canta-se “Rouxinol repenica o cante”, “O caracol”, “Maria da Rocha”, “Não quero que vás à monda”, “Ó Mariazinha”, “É lindo na Primavera”... O resultado é um canto a um ritmo tendencialmente mais regular e acelerado, por vezes substancialmente distante dos elementos que caracterizam o Cante Alentejano. Que impacto terá esta transformação nos modos de transmissão na estrutura do Cante e nas suas formas de execução? Estão as crianças a aprender “Cante Alentejano” ou a cantar em grupo? A questão parece ser secundária. O que importa, para um largo número de interlocutores, é um primeiro contacto dos (desejavelmente) futuros executores com a prática: a aula não visa criar exímios executantes e sim tornar o Cante familiar e uma prática a preservar. A técnica vocal e as boas maneiras de

⁴⁶⁸ Como diria uma das crianças que pertence ao Grupo Coral Juvenil de Vila Nova de S. Bento em entrevista no documentário “Cante nas Escolas - Na Salvaguarda do Cante” (DAtv, 2014).

⁴⁶⁹ O “Cante nas Escolas”, projecto-piloto, iniciou-se em 2006 por iniciativa da “Viola Campaniça Produções Culturais” nas escolas de 1.º ciclo do Município de Almodôvar e desde 2009 foi alargado aos concelhos de Serpa e Ourique. “Despertar o gosto pelo Cante, valorizar e divulgar a cultura e as tradições do Alentejo e sobretudo motivar as novas gerações para a preservação da música tradicional são o seu principal objectivo” (informação em <http://violacampanicaproducoesculturais.blogspot.pt/>).

cantar podem ser trabalhadas mais tarde⁴⁷⁰. O recente surgimento de vários grupos corais juvenis, com elementos entre os 17 e os 20 anos e cuja sonoridade se coaduna com a dos seus congéneres séniores, parece confirmar essa expectativa. O que o trabalho realizado com as crianças nas escolas e nos grupos corais tem positivamente demonstrado é uma aproximação entre gerações, numa extensão à comunidade, aos pais e avós. Se muitos dos primeiros estão igualmente pouco familiarizados com o Cante; os segundos com ele conviveram diariamente e os seus conhecimentos são requisitados. As crianças fazem recolhas etnográficas junto dos mais velhos (modas, trajas, adereços) e procuram compreender os modos de vida rurais evocados na poesia.

Outras crianças são integradas nos grupos corais adultos⁴⁷¹. Mas uma vez chegados à adolescência ou à idade adulta “começam os namoricos e desaparecem”. Possivelmente, os hábitos de sociabilização mudam, os gostos redefinem-se, o tempo disponível é menor, o julgamento dos demais é mais mordaz (situação compensada pelo exemplo dos grupos corais juvenis que indicam que o Cante “está na moda”)... A esperança dos cantadores mais velhos é que a experiência tenha deixado marcas, que “o bichinho” tenha ficado e que posteriormente regressem aos grupos. Há, de facto, grupos com elementos jovens (Ceifeiros de Cuba, Camponeses de Pias, Casa do Povo de Serpa) e alguns são tidos como excelentes solistas. Mas “quando chega o momento da renovação sabemos que é enfrentada com muitas reservas e resistência por parte dos membros já presentes no grupo (...) Há muito pouca condescendência por parte dos mais velhos para com os mais novos”, nota João Cascalheira (Grupo Coral Infantil “Os Girassóis” da Casa do Povo de Baleizão). Como também já referimos, também o cariz etnográfico afasta os mais novos dos grupos. No caso das crianças, ainda mais: meninos e meninas de 7 e 8 anos trajando de ceifeiros e mondadeiras são máscaras de “pequenos adultos”.

Outras aulas de Cante são dirigidas a adultos. Forma encontrada de divulgação e de aprendizagem que não constrange o cantador a inserir-se nos tradicionais grupos corais; o mestre ensina e transmite o saber ao aprendiz em contexto informal. Não necessariamente menos exigente, é contudo mais inclusivo: homens, mulheres e crianças (muitas trazidas pelos avós) aprendem sem lhes ser exigido nem um conhecimento prévio das modas alentejanas, nem uma capacidade vocal de excelência. Nas aulas, o cancionário tradicional é entoado e os diferentes papéis dos cantadores (pontos, altos e baixos) ensinado. De notar que alunos e

⁴⁷⁰ Em Vila Nova de S. Bento foi criado um grupo coral juvenil prevendo dar continuidade ao trabalho realizado com os alunos que entretanto findaram o 1º ciclo de estudos mas pretendem continuar a cantar e ensaiar.

⁴⁷¹ Encontramo-las nos Cantadores da Aldeia Nova de S. Bento, Terras de Catarina de Baleizão, Cubenses Amigos do Cantes, Os Almocreves...

mestre se colocam em roda, atestando a “naturalidade” deste posicionamento (e a hipótese de que a adopção canónica em filas é exclusivamente motivada pela espectacularização). Sem ter que se inserir formalmente em grupos ou possuir dotes artísticos superiores, o cantor que assim aprende amplia o número de portadores (e, logo, transmissores) do Cante e aumenta o número de praticantes e a possibilidade da sua transmissão. A promoção do canto informal, do cantar junto o melhor possível, faria a continuidade da prática depender em menor escala da actividade dos grupos corais e alargaria os contextos em que ela é executada.

7.4 A evolução das práticas

O Cante é hoje profundamente marcado pelos grupos corais. São eles a sua face mais visível. Os cantadores e elementos dos grupos são os principais impulsionadores das mudanças operadas e participantes do jogo normativo. O canto formal marca profundamente a prática actual do Cante e, mais que outros jogadores, são os grupos corais que ditam a sua evolução. Desde o primeiro grupo nos anos 20, o número de grupos não parou de crescer. Vimos como a invenção “grupo coral masculino” surge após a I República, associado a instâncias locais. Nos anos 30 surge o primeiro grupo coral misto (participante no concurso da aldeia mais portuguesa de Portugal) que se irá manter como o único grupo em que as mulheres são chamadas a participar de modo regular até aos anos 70, já após o 25 de Abril. O número de grupos vai aumentando gradualmente. No tempo da máquina debulhadora (anos 50 e 60) “migram” para a cintura de Lisboa e margem sul do Tejo, onde os outrora trabalhadores rurais alentejanos se fixaram para trabalhar em estaleiros navais, nas indústrias de ferro, aço, de transportes e comunicações, corticeira, siderúrgica, metalúrgica, química... Depois do 25 de Abril, a Reforma Agrária e consequente intensa sociabilização dos trabalhadores promove a fundação de novos grupos. É fundado o primeiro grupo coral exclusivamente feminino e o segundo misto. Nos anos oitenta o número de grupos continua a crescer e na viragem do século, os grupos corais femininos impõem-se finalmente. Mas o número de cantadores por grupo vai diminuindo e a média de idades dos cantadores vai aumentando. Com falta de elementos, grupos masculinos e femininos juntam-se; as mulheres admitem homens, homens admitem mulheres, grupos fundem-se. Nem todos os grupos conseguem manter um número mínimo de cantadores e vários grupos desaparecem. Menos concelhos conseguem manter grupos em todas as suas freguesias. Mas o número de grupos continua hoje a crescer. Com a candidatura a património imaterial, o Cante ganhou maior visibilidade. Há cada vez mais

grupos ligados a associação de reformados⁴⁷² e grupos que retomam o Cante Alentejano de forma mais ligeira (para alguns dos nossos interlocutores muitos deles nem sequer são considerados grupos de Cante Alentejano) cantando “modinhas” mais fáceis de interpretar. Muitos dos novos grupos apresentam-se em palco num registo parecido ao dos Orfeões, com os seus lenços de seda e as pastas com as músicas (que colocam à sua frente quando actuam⁴⁷³). O Cante chega às escolas e à educação formal e organizam-se novos grupos informais onde se canta para aprender e pelo prazer de cantar. Mais recentemente, a “novidade” são os grupos corais juvenis, femininos ou masculinos. Jovens entre os 14 e 20 anos, faixa etária onde se observava uma menor prática do Cante em grupo, formam conjuntos que têm obtido larga aceitação (Pias, Mombeja, Monte do Trigo, Beja, Cuba, Cabeça Gorda etc.).

Tanto a perspectiva de “se tornar” como o efectivo reconhecimento do Cante como Património Cultural Imaterial da Humanidade vieram animar o espaço, trazendo novos intérpretes e promovendo a formação de novos grupos (alguns com elementos até há pouco usualmente dele apartados). Ao dotar a forma cultural Cante de um “capital cultural institucionalizado” (Bourdieu, 1999 [1979]: 71-79), de um reconhecimento institucional (“poder de fazer ver e de fazer crer”) a atribuição de um diploma, de um estatuto, foi compreendida como verdadeira demonstração do valor do Cante (uma “certidão de competência cultural”). O documento opera essa magia (“alquimia social”), “institui o capital cultural pela magia coletiva”, retirando ao portador individualizado da forma a sua posse para a distribuir: o capital cultural institucionalizado “tem uma autonomia relativa em relação ao seu portador e, até mesmo em relação ao capital cultural que ele possui” (*ibidem*). Hoje, o Cante, objecto simbólico, “é nosso”.

Da evolução aqui sumariamente evocada resulta a identificação de três características que marcam profundamente a prática do Cante actual que é, eminentemente, uma prática exercida pelos grupos corais: apresentar-se, sociabilizar e existir na terra (Cabeça, 2011). A uni-las, a forma canónica “encontro de grupos corais”. A propósito destes e da criação de grupos corais, é importante destacar a dinâmica que incutem. Primeiro, ao “colocar a terra no mapa” (divulgação). Cada terra manifesta interesse em ter o seu grupo: um dos objectivos mais referenciados pelos grupos é “cantar a sua terra, as suas cantigas e modas” e mostram-se

⁴⁷² Só em Évora apareceram nos últimos anos o Grupo de Cantadeiras da ARPIFSS, o Grupo Coral de Reformados e Idosos da Malagueira, o Grupo Coral da AIRB - Associação de Idosos e Reformados do Bacêlo, o Grupo Coral da AHRIE - Associação de Humanidade e Respeito pelos Idosos de Évora, o Grupo Coral da ARPIHF - Associação de Reformados, Pensionistas e Idosos da Horta das Figueiras e o Grupo Coral da ARPIE - Associação de Reformados, Pensionistas e Idosos de Évora.

⁴⁷³ As Escouralenses, Os Fora d’Oras...

orgulhosos por poder contar com uma formação endógena. Por outro lado, é claramente importante para os grupos levar o nome da sua terra, freguesia e concelho ao exterior. O grupo é visto como uma “mais-valia para a terra”, forma de “dar a conhecer”: “isto existe”⁴⁷⁴ (como os cantadores referem por vezes, não fossem os grupos e as pessoas com as quais contactam não saberiam que determinada terra existia) pelo que nas actuações se refere sempre “quem somos” e “de onde vimos” e muitos apresentam modas (originais ou apenas com alterações na letra) que são tidas como “hino do grupo”, uma espécie de “cartão-de-visita” das suas localidades. Segundo, são promotores e veículos de sociabilização, forma de lazer e de ocupação dos tempos livres para os cantadores. Como observamos, alguns grupos surgem dada a ausência de um espaço de lazer e de convívio alternativo ou como forma de ocupar o tempo (“não havia cá nada nesta terra”). Impulsionadores do aprofundamento das relações interpessoais (o Cante para alguns só precisa de “um copo de vinho” e de “amigos”), dão mote para o desenvolvimento de outras actividades. Alguns interlocutores referem que, por via da pertença a um grupo coral, as pessoas tendem a conviver mais e envolver-se noutras actividades culturais e desportivas (fazer outras coisas em conjunto: ir à ginástica é à natação...). O Cante “faz bem à saúde”. João Ramos, enfermeiro que foi responsável pelo Grupo Coral Feminino da ADASA, fazia notar que “mulheres que eram clientes completamente assíduas [do posto médico] depois quando surgiu o grupo e começaram a andar envolvidas noutra tipo de coisas, já tinham menos tempo para ir ao posto médico e para estar doentes”. Júlia Ferro conta como o médico lhe receitou (e escreveu mesmo) “cantar aí umas três vezes ao dia”. Para além da sociabilização interna, pertencer a um grupo e actuar promove novos conhecimentos pessoais e turísticos: é uma forma encontrada para “sair de casa” (o “sair do stresse, dos problemas”), visitar sítios desconhecidos (e que não conheceriam doutra forma) e conhecer novas pessoas. Terceiro, grupos e eventos animam as localidades. A população local pode assistir a um espectáculo e os encontros trazem novas pessoas e em maior número às localidades (que doutro modo possivelmente não passariam por estes locais). A existência de grupos corais promove igualmente o associativismo e desenvolvimento de actividades paralelas. Por um lado, os grupos (para se financiarem ou para ter algo que oferecer aos seus associados) organizam bailes, espectáculos de variedades, excursões; por outro, organizam ou participam noutras actividades nas suas terras (marchas, desfiles de carnaval, janeiras) oferecendo novas oportunidades aos residentes locais.

Quanto às características essenciais do Cante em grupo actual que acima identificamos podemos resumi-las (porque delas já demos conta) da seguinte forma:

⁴⁷⁴ José Pisa.

1) *Apresentar-se*

Desde cedo proliferaram concursos e desfiles (de tanta má memória para alguns grupos que reclamavam a falta de imparcialidade e orgulho para outros pelos prémios angariados). O aspecto competitivo que assumia explicitamente o esquema do “concurso”, forçosamente frustrante para a maioria dos participantes foi pouco a pouco perdendo a sua pertinência. Tornam-se menos frequentes e acabam por ser substituídos por formas de organização mais autónomas. Ao conquistar alguma autonomia cultural os grupos tornam-se actores eficazes mediante a organização de eventos a título próprio, orientados para o espectáculo em palco. Os novos contextos de espectacularização demonstram a tendência observada por Turino (2008): a transição de formas mais livres e participadas de execução musical para uma música cada vez mais espectacularizada. A primeira forma de execução é designada pelo autor de “música participativa”; a segunda “música apresentativa”. A música participativa, como o nome indica, é caracterizada pela participação activa e directa de todos os envolvidos na sua performance, não havendo uma clara distinção entre os músicos e a sua audiência (os participantes são, simultaneamente, executores e público). No caso da música apresentativa observa-se uma clara distinção dos papéis de artista e audiência: é um grupo (o primeiro) que oferece a sua música ao outro (o segundo). Tendencialmente, a música participativa envolverá mais pessoas e é caracterizada por melodias mais soltas e afinações livres, densidade textual e repetitividade melódica e estrutural. Tal atesta o que sabemos sobre a prática informal do Cante do início do século XX, executado por todos e em vários contextos (participativa) e permite compreender a influência desta forma de execução na estrutura que o Cante assumiu (e, igualmente, a evidência de que as formas canónicas hoje assumidas tendem a uniformizar a execução do Cante...). Notamos um certo grau de correspondência entre estas formas de execução e os contextos de execução referidas por Turino (2008) (“formações culturais” e “grupos culturais”), evidente se nos remetermos ao caso que aqui nos ocupa. Num primeiro momento documentado o Cante caracteriza-se por ocorrer sobretudo em contextos informais e ser parte integrante dos modos de sociabilização rurais. No início do século XX e até meados deste, o Cante é ouvido um pouco por toda a parte, nas mais variadas situações e por todos entoados. A colectividade que o porta é uma formação cultural que entoa as suas modas de forma participativa. Hoje, a predominância dos grupos corais enquanto executores e transmissores do Cante e o menor número de contextos em que o ele é executado torna-o eminentemente apresentativo e orientado para o palco. As actividades em torno do Cante são desenvolvidas em momentos específicos para se ouvir cantar, onde é o canto que promove a interacção entre os cantadores e entre eles e o público.

Abrahams (1976: 200-206) distingue quatro formas de relação entre o objecto folclórico e a audiência e que correspondem a formas de performance diferentes, situados entre os polos de envolvimento interpessoal e a sua remoção total. O primeiro, o género de conversação: o portador dirige a sua expressão de forma interpessoal para um número limitado de outros como parte do discurso quotidiano. O emissor está envolvido numa relação comunicativa espontânea em que as oportunidades para introduzir os dispositivos tradicionais de persuasão surgem comumente (que incluem elementos de expressão padronizada comuns ao grupo – procedimentos de nomeação locais para as pessoas, lugares, ervas e flores, pássaros; gíria, coloquialismos, linguagens especiais – ou convenções formais – provérbios, superstições, mnemónicas, feitiços, maldições, orações, provocações, encantos). No segundo género, do desempenho de papéis, a conversa informal é substituída por um conjunto implícito de regras e limites. Os envolvidos usam “uma máscara temporária”, assumindo um papel que é distinto daquele desenvolvido na vida quotidiana. Estes papéis são estilizados e a função pode ser assumida por um individuo quer pela posição que ocupa, quer como representante (e aí o papel poderia ser preenchido por qualquer outra pessoa, havendo assim maior distanciamento entre o executor e a audiência) (incluem adivinhas, danças, jogos...). No género fictício, há uma maior distância entre o emissor e a audiência. Também aqui há um papel simbólico num tempo e lugar distante da vida real do emissor. Todos os movimentos e os motivos são retratados ficticiamente, isto é, através da descrição sugestiva em palavras e gestos. Na sua forma mais interactiva, a audiência é chamada a participar na performance (canções responsivas ou que permitem acompanhamento no refrão); outros são monólogos (canções, mitos, lendas, anedotas...). O quarto género, o género estático concerne a um tipo de performance em que o artista se expressa de uma forma que perdura para além do momento da sua performance, ou seja, realiza algo que “fala por si próprio” (pintura, escultura, traje...). Reconhecemos no Cante Alentejano práticas de diferentes géneros, diferentes formas de apresentação: a moda que é entoada em circuitos informais e proporciona um contexto de aproximação entre grupos, de sociabilização entre indivíduos que partilham um mesmo espaço (conversação); os discursos que apresentam e divulgam o grupo aos demais (papel); a performance em desfiles e encontros de grupos e para audiências mais alargadas e heterogéneas (papel ou fictício); a exibição de trajes e a criação de espaços etnográficos (estático)...

2) *Sociabilizar*

Através dos “encontros” desenvolveu-se uma teia de relações sociais entre os grupos que é tanto mais densa e eficaz por pressupor reciprocidade. Os grupos corais alentejanos criam entre si uma densa rede de intercâmbios, através dos convites. Desenvolvidos numa lógica de

“intercâmbio”, é importante convidar para assim se fazer convidado. O grupo vai convidar não só os grupos em cujos encontros já participou mas também grupos de localidades onde pretende ir. Convidar, retribuir e “fazer-se convidado”. Os grupos que não realizam um evento para o qual podem emitir convites terão poucas probabilidades de serem convidados por outros grupos e poderem actuar em público, fora da sua aldeia ou vila. A emissão dos convites obedece, portanto, a uma estratégia de projecção fora do local. Nessa medida, a decisão quanto aos convites implica tanto um parâmetro de variedade (não pode ser “tudo o mesmo”, “tudo igual”) como a uma visão em termos geográficos (convidar os grupos dos sítios onde se deseja ir). “Tínhamos que tentar convidar um grupo de cada região para que nós no ano a seguir pudéssemos fazer a permuta” explica Ana Rosa (Amigas do Campo de Faro do Alentejo). Cada grupo acaba, ao fim dum certo número de anos de intercâmbios, por ter uma rede de contactos muito própria e desenham-se “círculos” de preferências com o reiterar das realizações comuns. Ao mesmo tempo, e complementarmente, surgem também separações e fronteiras mais ou menos conscientes e deliberadas entre diferentes redes de grupos que se convidam quase sempre entre si e que poucos ou nenhuns intercâmbios têm fora delas.

3) Existir na terra

O “Grupo Coral Alentejano” torna-se uma instituição local reconhecida (pela freguesia, câmara municipal e demais instituições locais) na medida em que reivindica para si um papel de ilustração da cultura local e de “embaixador” da localidade no exterior. Ao mesmo tempo e para tal, o grupo aceita modelar o seu repertório de modo a incluir temas puramente locais, elogiando as belezas da aldeia ou vila, e participando em eventos oficiais (recepções, comícios, feiras) enquanto verdadeira instituição. Promover encontros localmente, no seio da sua comunidade, “é uma mais-valia para a terra”, a possibilidade de promover a sua terra. Os grupos de cantadores e cantadeiras conquistam assim um lugar visível na sua colectividade, cuja utilidade é reconhecida e justifica os apoios (monetários e/ou logísticos) que a junta de freguesia ou câmara lhe atribuem (Cabeça, 2011). Esta “descoberta da história” por parte dos grupos locais e a participação activa dos poderes e forças políticas locais nos processos de construção de identidade é um fenómeno cada vez mais recorrente, segundo Fabre (2001). O autor observa uma deslocação da origem dos discursos de construção patrimonial e uma mudança dos interlocutores para os agentes políticos locais, motivada pelo processo de patrimonialização e consequente possibilidade de captar apoios financeiros para a região (pretendendo para tal contar, para além das próprias populações, com os representantes do poder político nacional e central, os mediadores que estabelecem uma ligação entre as várias instâncias de decisão e de distribuição das verbas e os agentes do poder científico e erudito nacional e local – todos envolvidos no mesmo processo).

Acréscimo do número de grupos e de espectáculos, burilagem das formas canónicas, declínio das formações culturais, música apresentativa, diminuição de ocasiões e contextos em que o canto informal ocorre, novas formas de transmissão, ancoragem da prática do Cante nos seus grupos corais... São algumas das transformações operadas e particularidades do Cante que lhe conferem a sua forma actual. Estas podem compreendidas facilmente se observados, diacronicamente e a título exemplificativo, alguns componentes da prática de outrora e de hoje. Na tabela que se segue, três momentos diferentes. Entre o primeiro e o último, um século os separa:

<i>Dimensão</i>		<i>Início da documentação</i>	<i>Durante o Estado Novo</i>	<i>Século XXI</i>
Grupos corais	Número	Não existem	Restrito: poucos grupos	Aumento de grupos / identidade regional
	Elementos	-	Masculinos	Grupos masculinos, femininos, infantis, mistos e juvenis
	Filiação	-	Vinculados ao Estado ou informais	Informais, vinculados a diversas instituições ou constituídos em associação própria
Repertório	Modas	Modas executadas em todos os contextos (trabalho, lar, ocasiões festivas)	Modas adaptadas ao grupo masculino	Introdução de modas outrora cantadas informalmente
	Execução	Sem duração específica	Cantiga – moda – cantiga – moda	Cantiga – moda – cantiga – moda
O Cante	Espaço	Informal (rua, trabalho, festa, lar, taberna)	Informal (rua, trabalho, festa, lar, taberna) e formal (actuações e concursos pontuais)	Organizado (encontro de grupos, desfiles e actuações em palco)
	Transmissão	Geracional (diária em contextos informais)	Geracional	Novas modalidades: a escola e as aulas
Apresentação	Eventos	Não realizados	Determinados sobretudo pelo poder estatal (o concurso, a actuação para públicos exteriores)	Organização autónoma / participação em eventos de instituições apoiantes

	Tipo de eventos	Ajuntamentos pontuais (menino e janeiras)	Concursos e actuações pontuais	Desfile e actuação em palco
	Sociabilidade	Formação e grupo culturais	Pouca / rivalidade	Densa / camaradagem
	Número de eventos	-	Restrito	Organização autónoma de pelo menos um evento anual
Prática	Controlo	Informal (pelos praticantes)	Estado	Associação que representa os grupos / grupos
	Prática	Participativa (formação cultural)	Participativa, Atribuída / heteronomia	Participativa e apresentativa Apropriada / autónoma
	Identidade	Rural / igual a si próprio	Atribuída (estereotipada)	Reconstrução identitária
	Discurso	Residual e externo (de alguns visitantes e estudiosos)	Folclorização Mimetização	Patrimonialização Salvaguarda
	Forma (o que é)	Canto diário e informal nas mais variadas ocasiões	Canto masculino a vozes ou cante informal entre todos nas mais variadas ocasiões	Execução de diferentes repertórios numa das maneiras aceites e possível de ser entoado por todos, canto individual
	Executores	O cante é executado pela comunidade em diversos contextos	O cante é o grupo masculino (o observado na época: mulher não canta)	O cante é de todos (regresso às memórias mais remotas da prática)
	Comunicação	Restrita / de dentro para dentro	Restrita / de fora para fora	Ampla / de dentro e fora para dentro e fora
	Normas	Naturalmente actualizadas (?)	Impostas	Negociadas
	Divulgação	Inexistente	Restrita	Aberta
Outras formas	Outras formas	Convivência com outras formas distintas (viola campaniça, saias, danças...)	Cada forma positivamente sancionada é individualizada e enaltecida	Novas formas: o grupo coral instrumental Hibridização

Tabela 4: Momentos diacrónicos do Cante Alentejano por dimensão

Em breves traços (porque destas mudanças já demos conta) resumimos a constante redefinição da forma cultural Cante, a imposição e desaparecimento de cânones e a negociação dos limites da forma (ora mais esbatidos, ora mais delineados). Do canto informal dos homens, mulheres e crianças da sociedade rural à ancoragem nos grupos corais; da informalidade dos grupos a novas associações. O número de grupos corais aumenta com a introdução da mulher e da criança no canto formal. Surgem grupos exclusivamente femininos e, com a plena inserção da mulher, grupos mistos. Desde os primeiros grupos, que correspondem cronologicamente à instauração da Ditadura Militar, o seu número não pára de aumentar. Se num primeiro momento esse aumento é devido a alguma acção por parte do Estado Novo, mais tarde são as próprias colectividades portadoras do Cante que tomam a seu cargo a iniciativa da sua organização num processo rumo à autonomia, primeiro política, depois cultural e enfim, social (a liberdade de expressão com a Reforma Agrária, movimento unificador de forças e vontades, de exercício da cidadania e sociabilidade entre os homens e mulheres; a lógica da identidade local e a organização local e autónoma; a libertação da mulher, que adquire pleno estatuto de cantadora). Com o recurso às tecnologias de reprodução (cassete, CD, vídeo) e aos meios de comunicação existentes (rádio, jornal, TV), o Cante obtém maior destaque por parte dos media.

É antes de 74 que a forma de execução das modas (cantiga, moda, cantiga, moda) se cristaliza. Contudo, o repertório é hoje alargado a modas outrora votadas ao cante informal, cantadas no trabalho, nas festas, no lar e próprias de determinada época (reis, janeiras, menino, baile, monda, ceifa, páscoa, etc.). Da rua, trabalho, lar e taberna, o Cante vai transitando para o palco. Mesmo em contextos em que o Cante ocorre informalmente (nos jantares que precedem os encontros, por exemplo), ele é cada vez mais fruto de organização prévia (do evento). A transmissão do Cante, num tempo em que, como evocaria o poeta e escritor Manuel da Fonseca, o largo era o centro da vila, “o centro do mundo” (1951), estava assegurada pela quotidianidade da prática, aprendendo o novo cantador e a comunidade em geral com a geração que lhe precedia; transmitindo os portadores da tradição os seus conhecimentos às gerações futuras em várias situações privadas e até íntimas. Dada a falência destes meios tradicionais de transmissão do saber, amplificada pela proibição do cante espontâneo nas tabernas e em lugares públicos durante o Estado Novo, surgem novas formas de fazê-lo perdurar, como o ensino nas escolas e as aulas de Cante.

Ainda que dependente de apoio institucional (sobretudo monetário), a maioria dos grupos organiza hoje eventos em nome próprio, para além de se apresentar em eventos das entidades apoiantes. Desenvolveu-se uma densa teia de contacto entre os grupos através

desta organização, no qual se convida para retribuir um convite ou para se fazer convidado e no qual se apresentam hoje modas outrora relegadas ao canto informal. Com o alargamento do Cante a estes repertórios e maneiras de cantar formaliza-se o que já acontecia a título informal (formalização das outrora práticas informais).

A partir duma forma cultural constantemente praticada mas sobre a qual supomos não haver discursos formais (para além de alguns apontamentos por parte dos visitantes que com ela contactam) são elaborados discursos de valorização e preservação das tradições locais. Estes discursos transitam de um discurso nacional exterior para um discurso que é produzido localmente pelos portadores do Cante, o que espelha diferentes formas de entender “o genuíno cante alentejano”: num primeiro momento, coloca-se ao serviço do plano nacionalista, da sua estratégia de diferenciação regional (o estereótipo regionalista); hoje, é entendido como herança cultural em risco de perenidade (necessidade de salvaguarda), orientado para o espectáculo e para a mostra das genuinidades locais. Se antes o discurso institucional era dirigido a um público exterior à quotidianidade do Cante; hoje o discurso das instituições (locais, regionais, nacionais) e dos grupos e cantadores é dirigido à sua comunidade (pares, conterrâneos, instituições locais e regionais) e ao público exterior e entidades nacionais e internacionais. O discurso é exarado de fora e de dentro; outrora exarado de fora. A prática apropriada pelos seus portadores “legítima” o veicular de novos discursos sobre a prática e abre um espaço de discussão acerca de “o que é o Cante Alentejano” que permite que um maior número de agentes participe e opine, intensificando o jogo normativo, a negociação e renegociação daquilo que é ou não aceitável.

No espaço geográfico e cultural do Cante permanecem outras formas. Como referimos, as práticas tendem para a formalização e são cada vez mais executadas em contexto formal, declinando a prática informal das formas musicais. Por outro lado, surgem novas hibridações culturais, uma das quais o “grupo coral instrumental”, ainda longe da sua definição mas que se adivinha caminhar para a imposição enquanto forma cultural assim que a sua estrutura, normatividade e portadores a identificar claramente como “não Cante”.

“Hoje em dia ninguém ouve cantar à alentejana. Daqui por cinco ou seis anos ninguém diz ‘cantava-se à alentejana aqui’. Porque não se ouve; então não se ouve, não existia”, lamenta Domingos Gonçalves. Mais esperançoso está Joaquim Moreira (Rio de Moinhos): “Há-de haver ainda uma geração qualquer que vai usufruir destas modas que se cantam, que a gente cantou”. Entre visões mais ou menos negativas acerca do futuro do Cante se discute a forma desejável de evolução da prática. João Pereira, que pretende um Cante contemporâneo e mais acessível às novas gerações, nota que “ainda há um pouco esta carga: [os cantadores] são os

trabalhadores do campo, são os trabalhadores agrícolas”. “Não quero perder a memória do passado mas também quero que a modernidade deixe as suas marcas”. É preciso “saber o passado mas actualizar-se com o presente e, se possível, virarmo-nos para o futuro”, opina Joaquim Cardoso. Passado, presente, futuro. Conservação e inovação. Os discursos continuam a ser elaborados, os argumentos a debater-se. O Cante está vivo.

Prova da sua vivacidade, o Cante continua a ser debatido. As suas fronteiras e os seus cânones são negociados; portadores, associações, estudiosos exararam os seus discursos de inovação e conservação. Nesse sentido, consciente do potencial do trabalho aqui desenvolvido, advogamos o direito à opinião. Que se cante. Que se cante mal, porque cantadores e grupos bons haverá para ensinar e transmitir (como em qualquer prática viva, é importante praticar). Que se cante bem, o melhor que se é capaz. Que se cante com a roupa do dia-a-dia, porque também no seu quotidiano as gerações que nos precederam cantaram. Que se cante em encontros mesmo que não haja mais público que os próprios grupos, porque são oportunidades inestimáveis de aprendizagem e sociabilização. Que se cante de várias maneiras, pois o Cante tem que ser mais que uma definição imposta externamente (nomeadamente, mais que uma frase enviada à UNESCO). Que se cante sempre. E muito. Em todo o lado.

DISCUSSÃO

Do primeiro capítulo emergem dois corpos teóricos que podem ser distinguidos: a teoria das formas e a teoria das normas. O primeiro capítulo termina com um exercício que poderá surpreender, aplicando de modo esquemático ao campo literário e à figura do "feudalismo" as ferramentas teóricas antes elaboradas. Longe de ser uma ideia inteiramente original ou gratuita, a análise dum corpus histórico bem definido com novos instrumentos teóricos, segue, com a necessária modéstia, um exemplo notável: o estudo estrutural e comparativo levado a cabo por Erwin Panofsky a propósito das relações entre pensamento escolástico e estruturas da arquitectura gótica (1967 [1951]). A importância que P. Bourdieu atribui a esse trabalho, expressa no pós-fácio que lhe dedica (1967), justifica que o etnólogo e sociólogo do presente retome a ideia de Panofsky sobre as estruturas subjacentes que explicam a emergência da forma "arquitectura gótica", e também o detalhe da sua constituição estética, técnica, social. Hoje, poderíamos reler Panofsky estudando através da sua obra a emergência duma forma cultural que inclui o pensamento medieval não só na filosofia tomista, como também na sua expressão arquitectural. O feudalismo, ao ser tratado a partir apenas duma obra (exemplar, riquíssima, é certo), permitia de modo relativamente económico a verificação da aplicabilidade da teoria a um objecto distante no tempo e no espaço, e envolvendo práticas que não são da mesma ordem que um tipo de poesia ou de música, como teriam sido os casos de formas da mesma ordem (Flamenco, Tango, Fado, etc.).

No segundo capítulo, ao apresentar o Cante Alentejano considerando-o desde logo à luz destas teorizações, compreendemos como emergem tanto a estrutura como as normas, que realçam as variações e explicam os diferentes momentos históricos das formas culturais. O texto apresentado, cuja originalidade é (para além da conceptualização do conceito de forma cultural e da sua estruturação em torno de três elementos essenciais) o enlace entre os dois corpos teóricos, dá conta da emergência das formas culturais e da sua estruturação e processo de formação e, muito em particular, do Cante Alentejano enquanto forma cultural.

O "casamento" destas teorias não é um acto fortuito. Ele emana do trabalho de terreno e do inquérito levado a cabo junto de cantadores e grupos corais. De facto, e como damos conta no capítulo anterior, cada interlocutor expressa uma opinião sobre "o que é bem cantar", "o que cantar", "o que vestir", "como se apresentar", "o que é desejável", "quais os limites do Cante", "o que é e não é Cante", "onde se canta"... Estes e outros discursos colocam uma questão aparentemente (e apenas aparentemente) ingénua: "como é que eles sabem?". Ora este saber só pode ser claramente considerado se concebermos estes actores enquanto produtores de

formas e de normas. Os sistemas de práticas, como o Cante Alentejano, são individualizados e reconhecidos pelos seus portadores e uma vez nomeado o “Cante Alentejano”, os seus portadores sabem “o que é”, “do que se está a falar”, “do que se trata”. Como? Reconhecem a sua estrutura, reconhecem as suas regras, as suas formas de execução, pois eles mesmos as constroem e dinamizam. Cremos tê-lo deixado claro ao definir o Cante enquanto conjunto de “maneiras de cantar”, determinando a inclusão ou exclusão das peças no domínio do Cante de acordo com a maneira que cada uma é cantada. Desta forma, o que é Cante é avaliado tendo em conta as percepções estruturais e normativas da sua prática.

A regulação normativa do que “pertence” e “não pertence” a uma determinada forma – que tem por base o elemento estrutural, o “que é” ou “não é” – permite aferir o que é essencial na forma cultural. Daí a necessidade da dupla teorização. Aplicada a um objecto empírico em concreto, a análise proporciona o entendimento de como os actores criam estruturas e normas que resultam numa forma original e explica que a dinâmica social se expresse na existência de diferentes discursos sobre as práticas, variáveis a nível individual. Cada interveniente, como vimos, serve-se de um ponto de referência para calcular a distância entre as suas práticas e o que consideram as melhores maneiras. Esse ponto de referência corresponde ao centro da forma cultural, um “foco virtual” (Claude Lévi-Strauss, 1977) que, não se situando em lado nenhum, é no entanto, a ele “indispensável nos referirmos para explicar um certo número de coisas” (Lévi-Strauss 1977: 332). Esta relação a um “centro” é eficaz enquanto ponto de referência e serve para orientar as práticas. Como Regev (1994) nota, as obras-primas (como melhores práticas) são formas de produzir significado das formas culturais: consagrar obras específicas como “obras-primas” e coroar os seus produtores como “grandes génios” é um factor central e decisivo nos processos de estratificação e reprodução das práticas (1994: 86-87). O mesmo foi por nós constatado no terreno, ao questionar os vários intervenientes sobre o que é o Cante, como é desenvolvida a sua prática, em que momentos, que conhecimentos são valorizados, que futuro é desejável e como o alcançar, o que é aceitável e condenável, etc. Acompanhando a argumentação (e com recurso ao que foi igualmente observado) identificamos uma série de discursos que, muito claramente, partem desse centro, desse foco de referência virtual do qual constam os elementos canónicos da forma cultural.

No segundo capítulo colocámos as questões teóricas a par do objecto empírico. Evocamos, a título ilustrativo, algumas das questões apresentadas. Cantar uma moda demasiado depressa não é Cante pois o Cante é dolente; cantar uma cantiga externa ao repertório do Cante pode ser de facto Cante se executada segundo as maneiras de cantar positivamente sancionadas; acompanhar a moda com um acordeão não é Cante pois este não prevê instrumentos... Estes

exemplos demonstram que se afere a pertença de determinada prática na forma cultural tendo em conta tanto os seus aspectos estruturais elementares (os melhores exemplos) como aqueles que não lhe pertencem. Observamos, muito em concreto, que as normas, não escritas e implícitas (e por oposição às regras fixas, explícitas e prescritivas) são extremamente importantes na estruturação das práticas e explicam a existência de diferentes visões, discursos, versões e variações. Sendo regras e normas instrumentos de regulação, estas últimas promovem uma dinâmica que permite aos portadores das formas culturais não apenas jogar de acordo com as regras do jogo mas também transformar o jogo em si. Ao invés dum sistema normativo inteiramente prescritivo, as regras do Cante deixam em aberto esse espaço entre o desejável e o aceitável, entre “o que deve ser” e “o que pode ser”. Constatamos que, ao prever determinadas modalidades e excluir outras sem, no entanto, prescrever uma unicidade das práticas, o sistema normativo permite uma multiplicidade de condutas apropriadas, em maior ou menor grau e a existência de elementos que, de certa forma, pertencem “mais” que outros (Zadeh, 1965). É dessa combinação peculiar de elementos que emerge o conjunto de práticas prototípicas da forma (Lakoff, 1987; Beckner, 1959 em Needham, 1975; Needham, 1975; Rosch e Mervis, 1975), o cânone, “superestrutura” que melhor expressa as particularidades da forma e a distingue das demais (Bohlman, 1988).

Os elementos que melhor definem uma forma cultural em particular servem como “medida” ou “padrão” para aferir a “qualidade” das práticas, ao averiguar a concordância de determinadas maneiras de execução com o seu núcleo canónico de referência. Podemos situar-nos por um momento num tempo específico, num exercício que melhor fundamentará a importância do cânone e da definição das melhores práticas na elaboração dos discursos, que dão espaço a variações e versões das formas culturais. Alentejo, década de 1980. Antes da emergência dos grupos corais femininos e com a falência dos modos informais de transmissão do Cante, o grupo coral masculino é, por excelência, o veículo do Cante. Definindo o cânone este grupo de homens cantadores, uma série de discursos sobre “o Cante Alentejano genuíno” defendia que: 1) a mulher não deve cantar em grupo (se nos grupos corais os elementos femininos sempre foram minoritários ou residuais, a mulher neles não tem lugar); 2) o Cante é um canto coral (ainda que se cante sozinho); 3) o repertório é relativamente fixo e condicionado (algumas modas, não estando adequadas à sonoridade pretendida pelos grupos corais masculinos, foram votadas ao abandono e descartadas do repertório); 4) a moda é apresentada com o seguinte esquema: uma cantiga, a moda, outra cantiga e novamente a moda (a adopção desta norma é ainda quase consensual dada a necessidade sentida de encurtar a moda e adequá-la à apresentação espectacular do Cante, por oposição ao canto

informal, onde a moda pode ter o número de cantigas que os solistas estejam dispostos a cantar, intercaladas pela moda).

Diferentes cânones dão, deste modo, origem a diferentes entendimentos sobre as práticas (num alinhamento destas em relação ao foco virtual) e estas a formas de apropriação diversas. O facto de se observar a dinâmica das práticas, uma dialéctica permanente entre conservação e inovação que promove o movimento constante (já não mais se tem esta ideia sobre o Cante Alentejano “genuíno”) prova que as boas maneiras e as melhores práticas acompanham as mudanças tanto estruturais como normativas das formas culturais. A forma cultural é, como o intuimos, construtora de cânones, um complexo sistema de relação entre elementos de referência centrais e as suas extensões e subcategorias e é nesta relação complexa que a forma encontra a sua capacidade para perdurar.

Assim, uma norma, ao prescrever apenas pela negativa (o que não pode ser) ou indicar os melhores modos, permite a existência de um campo de acção mais vasto e impreciso que a regra cujo objectivo é a afirmação duma conduta: excluir algumas modalidades não equivale a determinar “a” modalidade. A variedade de discursos de que aqui damos conta é particularmente elucidativa a este respeito. Por um lado, permite que a distinção da forma cultural seja efectuada pela negativa, pelo “que não é” (é também tendo em conta o que não pertence que é aferida a pertença dos elementos; Nosofsky, 1988a, 1988b); por outro lado, o amplo “espaço de manobra” implica que os limites das práticas aceitáveis estejam em movimento e nem sempre claramente definidos, observando-se a existência de “zonas sombras” e de elementos que motivam dúvidas quanto à sua pertença a determinada forma. É, portanto, à combinação das teorias das formas e das normas que recorreremos para compreender o intrincado sistema de práticas. Esta conduta teórica nega a aparente desordem das formas culturais, nas quais ocorrem diferentes graus de aceitação / pertença de elementos e em que nem todas as práticas / elementos têm que ser observados na sua totalidade para que seja constatada a presença da forma cultural.

É a combinação dos elementos estruturais e normativos que explica a originalidade de cada forma cultural. Num espaço em que as mesmas práticas são partilhadas (incorporam os mesmos elementos), a colectividade de portadores distingue as suas práticas das outras que partilham o mesmo espaço. Na realidade, não seria possível aos actores reconhecerem as suas práticas se elas não comportassem uma estrutura própria e um conjunto de normas aplicáveis; não seria possível aos cantadores avaliar as suas práticas se não atribuíssem ao Cante uma estrutura e um conjunto de regras próprios (“isto é Cante” e “assim se pratica”). Inelutavelmente, para compreender o que é o Cante não será suficiente intuir a sua forma mas conhecer igualmente as suas normas: é a relação entre a estrutura e as normas que permite

que as práticas desadequadas sejam eliminadas. Como cantar demasiado depressa, por exemplo (isso será um “vira” do Minho; Santos, 2009).

No Alentejo permanecem outras formas culturais musicais que partilham o espaço do Cante como as “saias” (modas coreográficas do Alto Alentejo acompanhadas de pandeireta), o cante ao despique e o cante ao baldão, a viola campaniça, etc. Mais recentemente, observamos uma hibridização entre o repertório e distribuição de papéis (solistas e baixos) próprios do Cante e a execução de instrumentos musicais (bombo, acordeão, cavaquinho, ferrinhos...): os grupos corais instrumentais. Ora, apesar destas formas conterem os mesmos elementos, tornando os limites das suas práticas fluídos, trata-se, efectivamente, de coisas diferentes. O repertório é muitas vezes comum a executores de viola campaniça, grupos corais instrumentais e grupos corais de Cante; a divisão dos papéis entre solistas e coro é também muitas vezes observado nessas formas; o canto a vozes é executado igualmente na Beira Baixa; a improvisação das formas de desafio é observada nos contextos informais da execução da moda; o cante ao baldão e o cante ao despique são por vezes acompanhados por viola campaniça... Cada um destes elementos, por si só, não identifica, portanto, a forma cultural Cante. Contudo, devem ser obedecidos, caso contrário os nossos intervenientes nos dirão: “não é Cante”. Os elementos podem pertencer ao núcleo canónico de mais do que uma forma cultural mas o modo como se conjugam e as regras que os tutelam distingue os sistemas de práticas. Deste modo, um certo número de práticas deverá ser sempre constatado para atestar a presença de uma determinada forma cultural e permanecer para que a forma cultural não desapareça (elas são as práticas mais frequentes e aceites, a forma cultural na sua melhor modalidade, os elementos mais característicos – o conjunto monotético do sistema politético, Lockhart e Hartman). Esse conjunto canónico permanece como identificador e regulador da forma cultural. Desde que a memória e a documentação nos permite registar, o Cante é definido como um canto vocal melismático, de pontos, altos e baixos e as mesmas modas perduram, desprendidas já do nome do seu autor. Outras fórmulas vão, contudo, surgindo, sem que os portadores se “ressintam” ou sintam “ameaçados” pela descaracterização das suas práticas. Numa lógica própria da “música apresentativa” (da execução para uma audiência, Turino), a apresentação dos grupos de cantadores em fileiras torna-se canónica na modalidade específica do “espectáculo do Cante” e do cantar desfilando (naturalmente), como demos conta, passamos ao desfilar (organizadamente) cantando. Cantar desfilando, a marcar passo, torna-se uma nova modalidade que, segundo os portadores, se adequa à prática do Cante.

A emergência dos desfiles evidencia igualmente, muito claramente, o processo de desenvolvimento das formas e de cristalização das práticas culturais e dá conta dos modos de produção dos objectos simbólicos. Mas, longe de um processo que resulta na fixação de regras

imutáveis, o que esta depuração demonstra é a existência de normas endógenas nos campos culturais, processos de regulação autónomos que não resultam em transgressões das regras exteriormente estatuídas e sim em apropriações locais. Esta evidência permite-nos escapar ao binómio relacional culturas dominadas / culturas dominantes. A construção do conceito de forma cultural, no qual o sistema normativo influi largamente, atesta a incapacidade da teoria da dominação legitimista para explicar a dinâmica das práticas no terreno: não se trata, como alguns teóricos parecem prever nas suas teses sobre folclorização, da forma como a cultura dominante, através de normas dominantes, faz das culturas dominadas “folclore” (como se agisse sobre uma matéria inerte, passiva) e sim de como toda a comunidade – portadores das normas e executores das práticas (pois “produzir efeitos num campo é já existir nele” – Bourdieu, 1996: 258) – joga no campo normativo para desenvolver as suas estruturas próprias. A existência de normas endógenas no seio das culturas populares não é um facto de que nos devemos assombrar, tão óbvia, identificada e trabalhada que foi por vários teóricos (elas atestam a capacidade dos agentes para fabricar adaptações locais que rejeitam modelos exógenos construindo uma teia diversificada de contextos locais; sendo a difusão de costumes multiforme, como constata Bromberger e Morel, 2001; Appadurai e Breckenridge, 1996; Dorin, 2004; entre outros). No entanto, cremos que esta aliança entre as formas de apropriação e as normas, o reforço da estrutura concepcional das formas culturais e a importação para o campo cultural da teoria socioeconómica das normas, confere uma visão dinâmica da inserção de diferentes níveis de normas num jogo social onde cultura dominante e cultura dominada coexistem. Entre culturas das elites e culturas populares, entre dominação absoluta e autonomia total, entre “legitimistas” e “populistas” (Grignon e Passeron, 1989), um sem número de configurações diferentes da relação entre cultura erudita e cultura popular são possíveis. A descrição de um Cante a seis tempos (sete contando um tempo 0, apenas intuído) dá conta de combinações diferentes ao longo do tempo, desde períodos de folclorização nos quais as instâncias externas regularam as práticas locais à reapropriação do sistema de práticas e retoma por sua conta, por parte da colectividade dos portadores. Todas as transformações foram profundamente impactantes na prática do Cante em si, observando-se no curso do tempo novas modalidades, novos contextos de espectacularização, hibridizações culturais, regresso a práticas informais... (Cabeça e Santos, 2014).

Se a invenção dos “trajes regionais” e das formas de apresentação miméticas do passado são, sobretudo, resultado de imposições externas; o que nos parece de suma importância sublinhar é a inexistência duma unicidade das práticas no domínio do Cante. Não é, portanto, a restrição a uma norma, ou a um único modo de execução, que confere a regularidade da prática ou a sua originalidade. É possível, e aqui recorreremos novamente à teoria das formas culturais, agir

de acordo com as regras do Cante sem que estas sejam prescritivas. Essa regularidade reside no alinhamento entre as concepções estruturais e as condutas que as suportam. Desta forma, não só é possível uma diversidade de discursos e de entendimentos como de condutas concordantes com o sistema de práticas sancionado. A tensão entre o palco e o informal e a pressão da espectacularização do Cante indicam claramente que as normas não são permanentes. Num jogo dinâmico, e à medida que o Cante se torna cada vez mais um espectáculo para audiências, o conjunto de práticas informais continua a ter a sua atracção. Esta variedade é, julgamos, rica em significado e em práticas e atesta o dinamismo de um campo em que o universo das normas tanto confere a estrutura da forma cultural como por ela é determinado. Um conjunto normativo que prevê diferentes modalidades é ainda assim um sistema de regulação eficaz pois, apesar de sancionar positivamente condutas díspares não deixa, no entanto, de arredar as práticas não concordantes. A existência de mais do que uma “boa maneira” de cantar (ou se apresentar, ou diversidade de repertórios), assim o registámos, prevê uma multiplicidade de maneiras adequadas e “aceitáveis”, que respeitam muitas vezes um nível de regras inferior, as normas internas que regulam a maneira de cantar e se apresentar de cada grupo: é possível cantar a mesma tradição e ser, no entanto, diferente. Essa adequação e aceitação é constantemente avaliada, validando um certo número de variantes, excluindo outras. Por outro lado, é espelho das transformações operadas, próprias de práticas vivas que se adequam a novos portadores e novos desafios e respondem a diferentes necessidades e contextos. Como constatámos, a elaboração da forma “canónica” das performances do Cante é um longo processo de formalização, que foi excluindo certas maneiras e refinando outras.

Os principais agentes normativos do Cante são hoje os seus grupos corais, representados na Associação Moda, que se apresenta como “movimento de opinião e de intervenção”. A instância normativa adopta um discurso formal, estabelecendo que práticas devem ser desenvolvidas para “dignificar” o Cante. Pretende regular o sistema, prevenindo possíveis adulterações e descaracterizações (não alterar letras, valorizar a etnografia, etc.) incutindo a sua visão através do debate sem sujeitar os seus associados um modo único, singular. O trabalho, suportado pelo paradigma da diversidade, contrasta com a acção da Federação do Folclore Português, que pressupõe uma adesão e fidelização à estrita norma. A pertença é controlada e avaliada: parte-se do princípio que há erros a serem corrigidos⁴⁷⁵; conserva-se a tradição “em formol”, impedem-se inovações. Aqui, ranchos folclóricos são uniformizados e

⁴⁷⁵ Há que retirar as flores do chapéu (porque na época que o grupo representa não haviam flores artificiais), retirar do repertório composições posteriores a uma determinada época (não cantar marchas dos anos 50 do século passado porque o grupo traja conforme os anos 20). Imposições feitas ao Grupo de Cantares de Brotas para a adesão à FFP.

submetidos a uma única modalidade (a “genuína”, a “credível”, a “pura”). Muito curiosamente, desmarca-se das instituições reguladoras externas⁴⁷⁶, da cultura dominante, para se ater como organismo do povo e para o povo (do povo que alinha e se submete à representação ideal). Estandarizado o folclore, o Cante permanece prevendo uma pluralidade de situações, vitalizado, o que se deve, indubitavelmente, ao seu sistema normativo.

A normatividade do Cante reflecte a sua adequação à estrutura do Cante, alinha-se com o que os seus portadores entendem por “Cante Alentejano”; as normas espelham a multiplicidade de condutas (“o que pode ser feito”) que se coadunam com a definição estrutural do Cante (“o que é”). Na realidade, uma alteração profunda das normas teria, inevitavelmente, consequências estruturais. No caso do folclore português, a imposição de regras define uma estrutura rígida, uniforme; o folclore passa a designar tão-somente uma “maneira correcta” à qual o associado não se pode permitir evadir (e que implica que as regras internas ao grupo não sejam distintas das regras emanadas pelo superorganismo). Em casos extremos, essa imposição, desprendida do elemento estrutural da forma cultural, poderá fazer perigar a própria forma, dando origem não a variantes e sim a novas formas culturais. Encontramos um exemplo no trabalho de Paulo Esteireiro (2015), sobre as consequências do *motu proprio Tra le sollecitumni* na produção musical religiosa na Madeira. Publicado em 1903 pelo papa Pio X, proibiu a realização de música de cariz teatral na igreja, motivando o abandono da música de autores oitocentistas. A música sacra madeirense foi deste modo profundamente marcada: o repertório de épocas anteriores foi banido – e, impedidos de utilizar as músicas que haviam dominado a liturgia durante o século XIX – criou-se um novo repertório mais austero e procurou-se repertório “autêntico” (arcaico, principalmente gregoriano), o que conduziu à necessidade de nova formação e aprendizagem (356). A produção, de acordo com as novas normas, sob a tutela de comissões especializadas que garantiam a implementação e seguimento das novas regras, assegurou a prevalência e a força da norma, mesmo num contexto em que outras práticas musicais estavam bem implantadas tanto nas igrejas como em teatros e salões (com compositores comuns), o que deu lugar à estruturação de um novo sistema de práticas.

A regularidade das formas culturais e a sua capacidade para perdurarem funda-se, portanto, na convergência entre a trilogia de elementos que desde cedo identificámos. As normas, em

⁴⁷⁶ Manuel Chaves e Castro, cofundador da FFP desmarcava-se em 1979 do período político precedente (e de instâncias como a FNAT, SNI e Casas do Povo), rejeitando, em democracia, “qualquer tipo de dirigismo estatal do folclore”. Contudo, no mesmo momento afirma o desejo que “sejam mantidas com pureza e verdade as tradições autênticas”, acção a desenrolar “através do povo ou dos organismos para o efeito seus representantes”. “No caso das danças, cantares, trajos e tocatas, apenas a Federação do Folclore Português pode e deve actuar” (Vasconcelos, 2001: 405).

concordância com o conceito que a forma cultural veicula, fixa as práticas adequadas e exclui modalidades transgressoras. A estrutura define os constituintes da forma (intensão), o sistema de controlo afere a concordância dos elementos (extensão). Formas e normas não existem no abstracto, são realidades dinamizadas por um conjunto de actores que regulam, produzem e reproduzem os bens culturais, não subsistem sem praticantes, sem reguladores. Esta relação entre forma e norma é particularmente esclarecida se considerarmos que nos sistemas de práticas culturais, quanto mais distantes as práticas estão das formas canónicas, maior a liberdade dos actores para introduzirem novos elementos e maior a discussão acerca da sua pertença. As práticas centrais, os melhores exemplos constituintes do núcleo central, oferecem menos dúvidas, pois do cânone consta a “melhor forma da forma”. Esta aceção é constatada no caso do Cante. A estética no trajar é uma questão que divide os portadores. Várias formas de apresentação são possíveis: grupos de “uniforme”, grupos com um traje “etnográfico” similar que permite apontamentos estéticos individuais (diferentes cores e padrões), grupos etnográficos uniformes, grupos que apresentam diferentes profissões de um passado rural (por vezes misturando datas, classes sociais, categorias profissionais), grupos que portam os instrumentos do labor dos ofícios que pretendem incarnar, grupos com elementos femininos e masculinos vestidos da mesma forma... A variedade é notável. Onde uns se apresentam de saltos altos, óculos de sol, maquilhagem; outros de lenço na cabeça e canudos de cana. Ora estas diferentes formas de apresentação fazem parte de um conjunto de modos ideais de apresentação francamente díspares, indicadores da amplitude de variação possível neste domínio. O porte, a apresentação de si, é uma questão que, distante do cânone do Cante, do que é tido como essencial, encontra diferentes respostas, contidas numa variedade discursiva. No entanto, quando a questão que se encontra em discussão concerne aos elementos tidos como mais significativos da estrutura da forma cultural, o sistema normativo tende a ser menos inclusivo e até prescritivo em relação a determinados assuntos, dado ser nesse conjunto de elementos que reside a originalidade e distinção da forma. A existência de solistas e coro, a distribuição dos solos entre pontos e altos, a ausência de instrumentos, são elementos de tal forma identificadores da forma que poucas dúvidas oferecem. O centro tende a concertar, pois, maior consenso: não se trata apenas de este comprometer a adesão à norma mas igualmente do facto de essa mesma norma ser consensual. Não obstante, os modos de concretização das práticas que obedecem a estas características basilares são variadas. Nada impede o solista de conferir o seu cunho pessoal à moda que executa ou o grupo de atribuir excertos diferentes aos seus solistas (metade de uma cantiga ou uma cantiga para o ponto, um verso ou uma palavra para o alto...) desde que as regras primárias sejam respeitadas. Esta dinâmica entre estrutura e norma viabiliza a

emergência de novas subcategorias e modalidades como o desfile, ou de novas formas de apresentação, como o grupo coral etnográfico, constituindo uma rede fractal (nas quais são constituídos cânones). Na rede, o cânone que confere a distinção à forma cultural, resiliente e suportado pelas regras elementares da forma cultural (um nível de normas de primeira ordem), permanece ocupando a sua posição central. Ainda que o foco se desloque ligeiramente, ele é indubitavelmente mais forte e defensável que as zonas limítrofes.

A existência de diferentes discursos traduz a variedade de modalidades positivamente sancionadas e é igualmente o reflexo das posições dos diferentes actores normativos. Mas para além da dinâmica incutida pela dialéctica entre culturas dominadas e culturas dominantes, é necessário compreender que no seio das próprias culturas populares o poder é distribuído de forma desigual. Da relação entre os actores e o seu sistema normativo emerge um conjunto de discursos que tanto traduzem um entendimento colectivo – do grupo, da Associação Moda – como individual – de cada cantador. Ora os intervenientes detêm um capital cultural assimétrico. Os grupos, como nota Bourdieu (1999 [1980]: 65-69), regulam a distribuição do seu capital social e cultural por todos os seus membros em graus muito desiguais e o direito de se instituir como delegado do grupo, representante ou porta-voz, não está acessível a todos os seus elementos. O ciclo da normatividade, como registámos, está intimamente ligado ao poder, distribuído de forma desigual entre os actores. É importante constatar tanto a distinção dos papéis atribuídos dentro dos grupos como a valorização individual de alguns portadores, determinada pela conduta concordante com os aspectos que caracterizam a boa prática. Indivíduos com uma aptidão excepcional ou conhecimentos tidos como valiosos ou necessários à continuidade da prática do Cante são reconhecidos quer pela sua criação artística (poesia, música, ambos), excelência vocal (altos e pontos de qualidade vocal superior), mestria (a arte de ensinar e orientar os cantadores), “militância” (a experiência enquanto cantador e membro de grupo), capacidade de dirigir e coordenar os membros do grupo, capacidades oratórias (capacidade para veicular os discursos do grupo), etc. Do mesmo modo, alguns grupos têm maior expressão que outros tanto junto dos seus homólogos (o que é facilmente notado, por exemplo, na Associação moda) como para o exterior.

Cada elemento, como anteriormente considerámos, assume o seu papel, intimamente ligado à sua posição. As regras ligam o indivíduo à colectividade, a um projecto comum, dotam-no duma consciência colectiva. Mas cada elemento é, igualmente, possuidor do seu próprio entendimento. No domínio do Cante, para alguns a cópia “fiel” do passado é essencial (o vestir como antigamente, representar uma personagem): mulheres de calças, maquilhagem, saia curtas, saltos altos não têm lugar; qualquer traço de modernidade (como relógios e óculos de sol) devem ser erradicados. Outros, porém, criticam a pressão etnográfica: o importante não é

o que se veste mas sim como se executa o Cante. O que cantar? Para uns alterar letras mostra o desrespeito pelo poeta original; para outros é a única possibilidade de cantar as suas terras, gentes, problemas, sentimentos... E “fazer uma moda nova”, que pormenorizadamente aqui debatemos, é susceptível de diferentes entendimentos. No que diz respeito à constituição dos grupos, há ainda quem não conceba a formação de grupos mistos, quem seja da opinião de que as fileiras dos grupos corais devem estar apenas disponíveis para os melhores cantadores... E quem é um bom cantador? Que é bem cantar? Devem os grupos ser remunerados? Actuar graciosamente para autarquias? Como deve o grupo organizar o seu evento? E que circuitos devem estabelecer? O sistema normativo é, portanto, passível de interpretação e adequação a um nível individual. Desta forma, a contestação (ou, num grau inferior, a mera discordância) é um fenómeno normal observado numa regulação na qual a conformidade não encerra o debate: a regulação é provisória, uma solução temporária. Como teórica e empiricamente constatamos, a estrutura da forma cultural permite um espaço de negociação e de jogo, a invenção de novas regras, muitas vezes realizadas por tentativa-erro, contágio e imitação, adaptação ou decisões individuais. Observamos, por vezes, que um conjunto de práticas são realizadas sem respeito à norma. Esta dinâmica normativa, na qual operam tanto cooperação como conflito, e que confere a originalidade ao nosso trabalho, é indispensável para compreender a aparente desordem que é, na realidade, um modo regular de regulação. A fronteira entre um comportamento aceitável e inaceitável está, portanto, em fluxo e diferentes intervenientes responderão de formas diferentes a uma mesma questão. A relação entre a estrutura e a norma coloca ainda em evidência a dinâmica que associa e opõe conservação e inovação. A emergência de normas e de definições estruturadas da forma cultural dá origem a discursos que resultam em estratégias de conservação e inovação, transversais a todo o sistema de práticas. De facto, a luta do velho contra o novo torna-se um tema recorrente na construção social da realidade. Manter ou transformar? Nesta dialéctica se fundam as continuidades e discontinuidades das formas culturais, a manutenção, transformação ou supressão tanto das práticas como das regras que as tutelam, tanto das estruturas que as caracterizam como do jogo normativo em si. “Conservar” pressupõe designar o imutável, determinar as características da forma que devem ser sempre observadas; “inovar” pressupõe definir que novas modalidades ou variações são possíveis, adaptar-se ao contexto em que as práticas ocorrem. Nesta dialéctica se alicerça a definição e a perenidade da forma cultural: ao accionar os mecanismos de regulação, os actos de conservação e inovação das práticas fixam normas e determinam limites (“o que não deve ser” e “o que não deve ser”, “o que pertence” e “o que não pertence”, o que se afasta do conceito da forma cultural...) o que indicia que, na definição do que interessa ou não fazer prevalecer,

se contemporizam as eventuais inovações. Os constrangimentos que o espectáculo impõem ao Cante exigem o encurtamento de modas e o alinhamento dos cantadores em fileiras (por oposição à moda de duração não ditada e o canto em redondo da modalidade informal), inovações adequadas à apresentação para uma audiência. Daí resultou a passagem para um segundo plano de formas de cantar antigas, passando a instituição “Grupo Coral” a incarnar a tradição (apesar de recente) a preservar. No repertório conserva-se o cancionero clássico de modas antigas, consensuais, cantadas por um grande número de grupos e sobejamente conhecidas e inova-se ao conceber modas no seio dos grupos corais (fruto de alterações ou adaptações, originais ou semi-originais, como aqui detalhadamente descrevemos). Das mais recentes inovações constam os grupos corais femininos e os grupos corais mistos. Os actos de conservação e inovação estão sujeitos a constantes redefinições, que por vezes encerram um paradoxo, uma tensão entre o processo de recriação e de inovação natural. Conservar passa muitas vezes por manter uma inovação anteriormente adoptada e legitimada, como acima referimos. Em sentido inverso, na definição do que se trata de inovação “legítima” e inovação “adúltera” se define o que deve ou não ser conservado e inovar pode encerrar um acto de recusa em conservar determinados aspectos como no caso das adaptações de modas antigas, muito possivelmente usuais e frequentes em épocas passadas e actualmente desencorajadas para dar lugar à conservação da moda no seu estado original (da forma como foi concebida). Nem sempre expressando uma oposição, uma prática pode incluir tanto inovação como conservação. O repertório que ficou confinado ao canto informal após o escrutínio feito pelos grupos corais, por exemplo, é hoje introduzido no circuito formal: o que é um acto de conservação – porque preserva o cancionero antigo – introduz igualmente uma inovação – a sua execução por parte de grupos corais formalizados.

A dinâmica estruturo-normativa assevera, pois, a importância de conceber a forma cultural na sua temporalidade e espacialidade. A primeira dimensão atesta que a forma cultural tem uma história, herda e é devedora das formas que a precedem; a segunda que não existe isoladamente, mantendo um conjunto de trocas com as formas suas contemporâneas e é devedora das especificidades locais. A forma cultural é histórico-culturalmente determinada; compreendê-la é atermo-nos num tempo e num espaço em concreto. Acima, ao descrever o Cante Alentejano nos anos 80, incidimos sobre uma versão diacrónica já distante do Cante dos nossos dias que, com renúncias, desistências, experiências, progressões, recuos, avanços, vem a designar a mesma forma, ainda que estruturalmente e normativamente diferente. Quanto à deriva espacial, cada actor ou conjunto de actores retoma a prática do Cante (e de outras formas culturais) à sua conta. Estas apropriações refletem não só o enquadramento espacial da forma cultural, a ecologia cultural – num espaço de partilha com outros sistemas de

práticas culturais – mas igualmente os recursos, discursos e focos que cada grupo dispõe e que concorrem para a sua própria definição de “boa” prática. A forma cultural, não esqueçamos, apresenta-se sempre numa das suas variantes possíveis. Cada grupo veicula a sua versão peculiar, é regido por normas internas. Para além das diferenças entre grupos, os nossos interlocutores constataam uma diversidade nas maneiras de cantar intimamente ligadas ao contexto espacial e, muito especificamente, diferenças nos sotaques e vernaculares: modos de cantar decididos ou arrastados, canto da margem esquerda e da margem direita do Guadiana, canto raiano, canto da serra, canto do campo branco, canto do Baixo e do Alto Alentejo, canto da diáspora, etc.

São os modos de produção – meios de produção e relações sociais de produção (Marx, 1996 [1867]: 297-315) – que permitem compreender a emergência destas variantes de apropriação local. Os recursos simbólicos (os materiais culturais que conferem a estrutura à forma cultural) são mobilizados pelos praticantes (membros de grupos e instituições locais) nas suas relações sociais para criar variações locais. Os modos de produção colocam actores em movimento que, com os meios que possuem, produzem variantes da forma cultural concordantes com os seus critérios e objectivos (de acordo com o que entendem “que pertence” ou “deve ser”) e em estreita relação com o meio em que são geradas, ou seja, tendo em conta o ecossistema cultural. Existe, portanto, um processo homólogo entre a produção ou emergência de formas culturais e a produção ou emergência de entidades culturais que se referem a uma territorialidade. O território, como os modos de produção, criam esse parentesco: nos processos de produção das entidades culturais territorializadas, a criação de um espaço próprio é realizado através de um processo de diferenciação cultural em relação às demais entidades que pertencem ao mesmo ecossistema cultural e de reprodução dessas mesmas diferenças a partir da mobilização dos recursos culturais ao seu alcance (ideias, práticas, objetos materiais) para os combinar numa modalidade original (Santos, 2005). Na esfera cultural, um mesmo modo de produção é manifesto quer se trate da constituição de entidades abstractas – práticas particulares como uma forma de canto, uma dança, uma maneira de vestir – quer de entidades culturais cuja existência seja postulada, como o Alentejo ou o bairrismo. De facto, observadores externos⁴⁷⁷ da música do Alentejo realçam o facto de nenhuma outra prática do país se referir geograficamente de forma tão premente como o Cante ao Alentejo. O Cante é o “Cante Alentejano” e o Alentejo o ponto de referência, estejam os cantadores no Alentejo, na Margem Sul do Tejo ou em Toronto. A forma cultural Cante mobiliza mecanismos de produção duma identidade cultural que é ser alentejano, tem raízes

⁴⁷⁷ Filipe Themudo Barata em comunicação pessoal.

territoriais. Não é de estranhar, pois, que o Grupo Coral do Orfeão do Porto, mesmo não possuindo qualquer membro natural do Alentejo, seja nomeado (e auto-denominado) de “os alentejanos”, que o Cante seja “Cante Alentejano” e que muitos dos interlocutores a ele se refiram localizando geograficamente as suas práticas. Em sentido inverso, ser alentejano é ser portador (num sentido lato) duma forma de cantar original: o Cante. Como muitas vezes ouvimos entre o público não cantador, ser alentejano é gostar do Cante. Do Cante Alentejano. A performance e o estilo do Cante, as suas maneiras de cantar e o seu repertório, contêm marcadores de identidade cultural.

Deste modo, a forma cultural Cante aproxima-se de entidades culturais como “Cévennes” (Santos, 2001; 2005), tradição agro-pastoril, património cultural da humanidade reconhecido pela UNESCO (sob o nome de “Causse Cévennes”) tanto pelas características da paisagem e pelo património edificado como pelos aspectos intangíveis associados ao pastoreio tradicional e ao saber-fazer⁴⁷⁸. Aqui como além, a estrutura da entidade cultural está fortemente fundada numa identidade territorial, tem por referência um espaço cultural que comporta um elemento distintivo em relação a outras entidades do mesmo ecossistema. No espaço ecológico (Santos, 2005) do Cante, várias formas culturais lutam pelos mesmos recursos e, como referimos, pela economia da energia dos sujeitos. Competem por pessoas e por práticas que não são exclusivas a uma única forma cultural e podem comportar normas concorrentes a outras exaradas por práticas coexistentes. A emergência de novas espécies no ecossistema que concorrem pelos mesmos recursos que outras formas possuem só pode ser compreendida tendo em conta as outras formas culturais que ocupam o mesmo espaço, como o Cante. Podemos considerar a viola campaniça como uma nova “espécie”, um exemplo da força com que novos sistemas de práticas irrompem e procuram o seu espaço e elemento distinto, É a partir da operacionalização do conceito de forma cultural que compreendemos o ecossistema cultural no qual as formas culturais se movem e o modo como se estruturam. Interligando e articulando de maneira sistemática este novo corpo teórico à teoria das normas, é igualmente possível compreender o processo de delimitação das fronteiras das formas culturais e explicar a sua constante confrontação. As normas ilustram tanto o carácter obrigatório e o constrangimento imposto a determinadas práticas como um grau de incerteza promovido pelo processo dinâmico da discussão e negociação normativa. Através do exercício de regulamentação das práticas são determinadas as condições de pertença dos indivíduos a um grupo; na obediência à norma se reconhecem mutuamente os portadores. Mas cada um

⁴⁷⁸ De resto, esta ecologia cultural é cada vez mais promovida e desenvolvida enquanto política inovadora capaz de, ao aliar os recursos culturais locais tangíveis aos recursos imateriais, agir como mais-valia endógena das comunidades, resultando a afirmação das identidades locais no desenvolvimento económico e social regional (Barata e Cabeça, 2015).

destes é um agente produtor e reproduzidor das práticas culturais que elabora discursos particulares sobre as melhores maneiras. Regras e meta-regras estão em jogo e não só os indivíduos tentam incluir novas regras como também, por vezes, mudar as regras do jogo.

O corpo teórico sobre as normas, de rigor e força considerável nos meios financeiros e económicos, torna-se indispensável no tratamento dos factos socioculturais que aqui nos ocupam. Não se tratando de forjar uma nova teoria das normas, mas sim de compreender a sua aplicação em diferentes domínios (social, cultural, económico...), o seu cruzamento com o corpo teórico das formas culturais, que não havia ainda sido conceptualizado e operacionalizado, constitui indubitavelmente uma demanda não só original mas, acima do mais, profícua. Se os resultados apenas pudessem ser aplicados ao domínio do Cante, o exercício poderia ser sentenciado como bem-sucedido, apesar de limitado. O que constatamos, no entanto, é que esta metodologia de aproximação da comunidade (terceiro elemento do sistema) como produtora de formas e normas (primeiro e segundo elementos da forma cultural) permite tratar outras formas culturais.

Propomos, pois, uma perspectiva cujo domínio de validade inicial é a descrição das formas culturais, que permite descrever de modo fundamentado as características de um sistema de práticas e dar conta das suas condições de existência; descrever a sua estrutura e compreender as normas que a regem; relacioná-la com demais formas. Propomos uma perspectiva que não menospreza nem a moldura analítica (o que contém) nem o produto social e material (como é produzido) das formas culturais, o que nos permite supor que o domínio de validade não se limita a formas culturais como o Cante. E é, muito certamente, esta dinâmica estruturo-normativa que possibilita abranger a estrutura e os processos de formação das formas culturais de modo fundamentado, consistente e integrado. Na adequação da estrutura à norma, da norma à estrutura, se fundam as regularidades observadas nas formas culturais, se explica a sua capacidade para perdurar, reguladas e regulares. As formas culturais, constituídas pela actividade humana e ao mesmo tempo o meio dessa constituição, não são independentes dos grupos que as portam, das práticas que estes exibem, das estruturas que concebem e das normas que desenvolvem para tutelar as suas condutas. Os praticantes, forças animadas, estruturam e negociam as suas práticas que são produto da sua acção criteriosa. Eles, portadores de esquemas mentais e culturais, determinam não só a forma que as práticas adquirem como formulam julgamentos sobre as mesmas. E esta evidência, da existência de actores produtores de estruturas e de normas, pode agora ser compreendida com recurso à dupla teorização, ao casamento original da teoria das formas (finalmente conceptualizada) e da teoria das normas (aplicada ao domínio social e cultural).

CONCLUSÃO

A forma cultural apresenta-se, finalmente, como objecto cientificamente construído e rigorosamente definido. De facto, a moldura analítica que construímos revela-se adequada, um instrumento para a definição concreta, científica e geral das práticas. Julgamos ter alcançado esse quadro analítico que contempla os diversos componentes duma forma cultural, uma matriz de entendimento comum das práticas culturais.

Geradora e configuradora de práticas, cada forma cultural possui a sua estrutura própria, fruto de um processo de formação que emerge a partir duma regulação que revela os critérios de inclusão na forma. A estrutura da forma determina aquilo a forma cultural é ou pode e não pode vir a ser. Não sendo totalmente rígida e permitindo diferentes versões e variações, as práticas que lhe estão associadas são regidas por um sistema normativo não totalmente homogéneo, onde os actores concorrem para impor os seus entendimentos. Estrutura e norma são simultaneamente resultado e produto do processo de estruturação e formação das formas culturais que permite que um determinado sistema de práticas se apresente de forma regular e regulada. Regular, porque a forma cultural, que permite a introdução de novos elementos e a produção de versões locais – cambiantes temporais e espaciais – mantém, ainda assim, as suas características que a distinguem das demais; regulada, porque adequa o tipo de objectos que podem ser incluídos na forma de acordo com as condições de inclusão estabelecidas.

Na forma cultural destacamos, portanto, três elementos (estrutural, normativo e social) que proporcionam um duplo eixo de entendimento: um eixo cultural e um eixo sociológico.

O eixo cultural resulta da confrontação entre a estrutura conceptual (conteúdo, “o que”, primeiro elemento do sistema) e o sistema de regulação (contexto, “como”, segundo elemento do sistema) para estabelecer as fronteiras (difusas, esconsas, sempre discutíveis) de cada forma cultural. O sistema normativo, ao fixar normas e excluir modalidades, permite o regular desenvolvimento das práticas em concordância com o conceito que a forma cultural veicula; a estrutura que a forma cultural assume determina as regras do jogo normativo.

Ao introduzir o terceiro elemento, a colectividade de portadores, entramos no eixo das acções. De facto, uma forma cultural não subsiste sem os seus portadores, sem praticantes, sem reguladores. A colectividade de indivíduos e grupos portadora da forma é promotora da dinâmica social presente na definição e regulação da forma cultural, que se desenvolve de acordo com as práticas sociais positivamente sancionadas pela estrutura e previstas pelo sistema normativo. Num processo eminentemente social, são os actores, ao emitirem

discursos sobre as suas práticas e negociarem as fronteiras das mesmas, a força motriz da produção e reprodução dos bens culturais.

O sistema de práticas observado numa determinada forma cultural é, pois, composto por uma estrutura e um sistema normativo, suportado por uma colectividade.

Na convergência entre estes três elementos assenta a capacidade que as formas culturais manifestam para perdurar apesar das suas versões e variações espaço-temporais e da diversidade de discursos e entendimentos emitidos sobre a mesma. A forma é variável, mutável, essencialmente dinâmica, sujeita a alterações e capaz de as assumir sem contudo perder o seu elemento distinto em relação às demais formas. A forma cultural, edificada sob um espaço de variação, permite a introdução de novos elementos, a existência de discursos díspares. Pode manter as suas características identitárias ao longo do tempo, subsistir em contextos espaciais diferentes e resistir apesar das transformações no curso do tempo, dado que essas alterações não são arbitrárias: o sistema de práticas é produto da acção criteriosa dos actores, portadores de esquemas mentais e culturais que determinam não só a forma que as práticas adquirem como os julgamentos que os actores formulam sobre as mesmas.

Face a alterações, quando forma e norma se adaptam, a forma cultural permanece. Noutros casos, porém, algumas alterações (ainda que pequenas) podem extravasar os limites da forma, dando origem a “outra coisa”. Quando variantes e versões, resultantes da deriva espacial e temporal, são positivamente sancionadas, associam-se à forma, transformando-a ou tomando contornos diversos (particularismos, subgéneros, subcategorias, etc.). Quando essas variantes e versões não encontram espaço na estrutura da forma cultural ou desobedecem às suas regras, dão lugar a novas formas culturais ou a hibridizações.

Um exemplo da dinâmica das formas culturais é-nos proporcionado pelo estudo da disseminação do jazz em territórios que não os seus locais de origem (Dorin, 2012). Ele observa, justamente, como as formas culturais se posicionam tanto no espaço como no tempo: mais que uma “sobreposição de capítulos” (Dorin, 2012: 169), a história de uma forma cultural como o jazz inclui “ramos” de acordo com os “mundos sociais” (*ibidem*) em que ocorre. A partir dos anos vinte do século passado, a presença de orquestras de jazz europeias e americanas na Índia permitiu a emergência de uma variante do jazz que, ainda que num primeiro momento se tenha destinado a um público anglo-indiano, veio a abarcar o público indiano em geral, traduzindo-se na formação e estruturação de um certo tipo novo de jazz. Num processo que o autor denomina de “indianização do jazz”, com incidência em Calcutá, este desenvolvimento de uma variante do jazz é entendido não como mera globalização cultural e sim como uma variante legítima da forma cultural na qual uma nova colectividade

retoma, à sua conta, formas globalizadas para criar a sua própria versão. No domínio da forma cultural jazz, o jazz indiano ocupa o seu espaço na forma cultural total “jazz” constituindo-se deste modo, à semelhança de outras formas culturais, uma estrutura radial com categorias, géneros e sub-géneros.

As formas culturais têm uma história. Por um lado, elas são susceptíveis de vir a nelas incluir elementos ainda não contemplados (imprevistos ou impensados), impossibilitando a definição *a priori* das suas fronteiras. Por outro lado, as formas culturais emergem num contexto próprio, são devedoras de outras formas culturais, delas tomam de empréstimo e por elas são contaminadas. Esta dinâmica tanto modifica estruturalmente e normativamente uma determinada forma como pode fazer emergir uma nova forma, quando um novo sistema de referência emerge com elementos estruturais, normativos e sociais próprios. Como Williams (1995) explica, um processo de especialização cultural pode dar origem a novas formas e elementos de diferentes formas culturais podem concorrer para a emergência duma nova forma. Caso da ópera italiana, que resgata elementos da tragédia grega, ou do rock em relação ao blues.

Não devemos, contudo, “confundir uma filiação com uma explicação” (Bloch, 1939: 34): se, por um lado, cada forma é devedora de outras formas, por outro lado, delas se aparta ao constituir o seu próprio sistema de referência no qual identificamos os três elementos essenciais: estruturais, normativos e sociais. Apontamos, portanto, o foco não à origem duma forma cultural mas à sua emergência num contexto cultural alargado de grande diversidade.

A emergência destes objectos culturais simbólicos, como aqui a descrevemos, revela as diferentes formas de apropriação das práticas culturais, melhor compreendidas com recurso ao conceito de “modo de produção” (Marx, 1867). O “modo de produção” dá conta de como os “meios de produção” – ou seja, os recursos simbólicos (os elementos significativos e a estrutura das relações entre eles) – são mobilizados nas “relações sociais de produção” – ou seja, pelos praticantes locais através do estabelecimento de uma rede de relações sociais (regulamentação das práticas, papéis, formas de legitimação) – para criar uma forma cultural. Atendemos, deste modo, ao capital cultural (incorporado, inculcado, assimilado) e aos padrões culturais (hábitos, normas, maneiras de fazer) que conferem a estrutura da forma (“meios”) e à produção social, a teia de relações desenvolvida entre os actores no processo (técnico, material e social) de produção (“relações sociais”). Ao incidir nos meios de produção compreendemos como formas tendencialmente homogéneas produzem conteúdos localmente diversificados e conteúdos semelhantes obtêm diferentes significados ao serem produzidos de modo díspar; como um mesmo meio de produção dá lugar a versões locais e diferentes meios de produção podem ser utilizados no processo de significação de objectos

semelhantes. Tal explica que um mesmo género musical possa ser usado em contextos inteiramente diferentes (Abrahams, 1976) ou que uma forma cultural possa sobreviver à perda da sua colectividade de origem e à migração de uma cultura dominada para uma cultura de massa (casos do Fado, do Tango, do Blues).

Face ao dinamismo e num espaço povoado por diferentes formas culturais – que podem emergir da convergência de elementos comuns, recombina-se, contextualizando-se, dando origem a outras formas... – é possível a não pulverização das formas culturais, a permanência de sistemas de práticas distintos. Estruturalmente, tal acontece porque nem todos os elementos têm que ser observados na sua totalidade para que seja constatada a presença duma determinada forma, havendo diferentes graus de aceitação ou ocorrência dos elementos que as constituem. Desta forma, alguns elementos da forma cultural podem desaparecer ou surgir sem fazer perigar a sua existência: um número mais ou menos indeterminado de práticas deverá ser constatado para atestar a presença da forma (e permanecer para que ela não desapareça) mas esta é apropriadamente versátil para compreender diferentes entendimentos e formas de apropriação, variantes e versões.

Três formas de definição destes volúveis objectos culturais concorrem para a robustez das formas culturais e para que, apesar da fluidez dos limites (individuais e grupais) e da diversidade de entendimentos estruturais e normativos, as formas culturais sejam reconhecíveis no seio dos grupos e para o seu exterior: a definição da forma pela negativa (por exclusão do que a forma “não é”), a determinação de variantes aceitáveis (os “limites do cómodo”) e a instituição de um núcleo cânone (de boas práticas e elementos que melhor definem a forma cultural). A definição pela negativa permite determinar quando não estamos na presença de uma forma cultural concreta e sim de “outra coisa”, distingue “o que é” do que “não é” e determina “o que pode ser” e “o que não pode ser”. A definição dos espaços de variação (entre as maneiras correctas e todas as fórmulas aceitáveis) permite a existência de um campo de possibilidades no qual se incluem as diversas práticas positivamente sancionadas. Estes “limites do cómodo” (Goffman, 1983) incluem todas as práticas aceitáveis, fixando deste modo o espaço “do que se pode fazer”. A instituição do núcleo canónico da forma cultural, por sua vez, emerge do conjunto de boas maneiras, melhores práticas ou elementos com maior frequência ou aceitação das diferentes versões e variantes da forma. O cânone é a forma cultural “no seu melhor exemplo”, “a melhor modalidade”. Deste modo se organiza um complexo sistema de relação entre elementos de referência centrais e as suas extensões e subcategorias. A pertença de um determinado elemento a uma forma cultural em concreto pode, então, ser aferida pela negativa, pela sua concordância com o que a forma “pode ser” ou “pode incluir”, ou tendo em conta o cânone da forma.

O Cante Alentejano proporciona um claro entendimento do acima exposto. Os cantadores sabem “o que é” o Cante, “do que se está a falar”, “do que se trata” (“isto é Cante” e “assim se pratica”) sem para tal recorrerem a um “manual” ou uma “lei do Cante”, impossibilitada, desde logo, pela diversidade legitimada da prática. Os cantadores reconhecem a estrutura, as regras e as formas de execução das suas práticas, que constroem e dinamizam. Avaliam as suas práticas, situando-as no seu sistema de referência, emitem juízos sobre os melhores modos e sancionam positivamente ou negativamente os elementos que constituem o Cante.

O estudo do Cante indica o acerto do espaço de problemas criado e atesta que, através das suas práticas, a colectividade de portadores produz as formas e as normas. As formas culturais comportam, pois, uma estrutura própria e um sistema normativo que são sustentados por uma colectividade.

O enlace teórico – entre forma e norma – permite ligar elementos antropológicos (culturais e estruturais) e sociológicos (grupos sociais e normatividade) e dá conta da emergência das formas culturais, da sua estrutura e processo de formação (o que dá título à tese). O conceito de forma cultural revela-se, deste modo, uma ferramenta heurística fecunda.

Na presença da forma, podemos proceder à sua análise aplicando um modelo de entendimento que, como uma grelha de observação, fará nela sobressair o conjunto de atributos que a define e distingue das demais, o que dela faz parte (e não faz parte) e o que constitui o seu núcleo central. É-nos possível isolar a forma, individualizá-la, para depois a situar no espaço, identificando espaços de variação e diferentes formas de apropriação e a relação com as demais formas. É-nos possível atender igualmente a um eixo temporal, observando tanto a emergência das formas como a sua alteração ao longo do tempo. Atender, em suma, à estrutura e ao processo de formação das formas culturais; à produção e à reprodução das práticas; à negociação e à renegociação normativa. E comparar. É-nos possível uma análise comparada assente em critérios explícitos sólidos.

Conferimos, portanto, uma uniformidade nos modos de tratamento das formas culturais. Essa parametrização dos modos oferece uma vantagem analítica: a existência de um modelo de observação, de conhecimento heurístico que dota o investigador de uma ferramenta que tratará de forma similar sistemas de práticas díspares. Ao tratar de modo homólogo os modos de percepção, de análise e compreensão, estamos longe de homogeneizar práticas, objectos ou formas culturais. Não é à natureza do objecto (da prática concreta) em si que aplicamos esse efeito. As formas culturais não são “todas iguais”, encerram propriedades identitárias, estruturas, normas e portadores distintos. Mas devemos poder, objectivamente, para elas olhar de um ponto de observação comum. Trata-se, na sua essência, de cuidar qualquer sistema de práticas individualizado e distinto enquanto forma cultural. Esta esquematização no

tratamento de práticas permite a comparação, até agora árdua, entre objectos que pareciam, na sua natureza, demasiado afastados, incomparáveis, não relacionáveis. Na realidade, é esta aptidão que demonstramos aqui ao definir e desmontar o conceito de forma cultural e ao aplicá-lo a realidades distintas como o feudalismo, o campo literário e o Cante Alentejano. Em relação a este último objecto empírico, provámos ainda que é possível aplicar o modelo a subsistemas ao considerar a emergência de um modo original de apresentação no seio das suas práticas: o desfile de grupos corais.

A concomitância e o relacionamento entre as formas que partilham um mesmo espaço (físico, mental), os modos como emprestam e tomam de empréstimo, como surgem, desaparecem, se transformam, perduram ou dão origem a novas formas, a circulação, enfim, das formas culturais num mundo global, permite melhor compreender o processo de globalização cultural. O campo das práticas compreende, por um lado, os espaços de contaminação e partilha, a aproximação estrutural de formas que têm as mesmas práticas – o campo das práticas que pertencem a diferentes formas; por outro lado, o conjunto de práticas que compõem a mesma forma – o campo das viagens, das formas que permitem diferentes práticas. O primeiro entende que a forma não existe isoladamente, mantendo um conjunto de trocas com as formas suas contemporâneas (distinção e repulsa, empréstimo, contaminação...); o segundo, que variações, formas particulares ou modalidades a forma cultural pode assumir e como surgem formas de apropriação locais (alterações, perdas, inovações...).

O estudo da forma remonta, deste modo, a um espaço, posiciona no campo. A ferramenta, de referenciação espacial, compreende um contexto temporal determinado. Mas as formas são histórico-culturalmente determinadas pelo que, ao estudar a forma cultural num determinado momento, num espaço e tempo concreto (sincronicamente), construímos as bases para uma análise diacrónica. De facto, ao focalizar uma determinada forma cultural num momento concreto, damos conta não só de um espaço mas, igualmente, de um tempo. As comparações podem, portanto, ser feitas no tempo e no espaço, compreendendo tanto a sua emergência como a evolução das formas, as variações locais e temporais. É esta a sua particularidade: “aproxima” o tempo e o espaço.

A ferramenta idealizada para o estudo das formas não se cinge, como vimos, a um enquadramento. Ela descreve o real, entende o contexto da acção e evita a dualidade (que constatamos em tantos trabalhos) entre forma, conteúdo e contexto ao incidir em ambos de modo multidisciplinar. Como o entendemos, a análise funda-se numa perspectiva cultural e antropológica (estrutura simbólica e funcionamento da forma; formação, existência e evolução da forma) e numa perspectiva sociológica (grupos sociais, práticas e normatividade; o eixo das

acções). Os modos de produção são o espelho dessa perspectiva dual, ao incidir quer nos meios de produção, quer nas relações sociais de produção.

O estudo responde a outros desafios epistemológicos. Ao construir um instrumento de análise externo, indexado a um sistema de referência externo (*etic*, portanto) constituído pelos componentes *etic* da forma (definição da forma cultural pelos seus portadores, identificação das práticas que julgam adequadas...), construímos cientificamente qualquer sistema de práticas, considerando, assim, as práticas de formas populares que, se não ignoradas pelo discurso científico, são tradicionalmente, sobrevalorizadas. Depois, armamo-nos de uma ferramenta capaz de definir objectos que não são estritamente delimitados. A concepção de um cânone, proporcionando diferentes níveis de propriedade e escalas para o entendimento dos elementos estruturais da forma e distinguindo o essencial daquilo que não o é, revelou-se um componente estratégico valioso que dá consistência a uma teoria geral das práticas culturais (e do espaço de inter-relação e variação) e explica como são possíveis as regularidades. Estes avanços permitem “fugir” a binómios como culturas dominantes / culturas dominadas, autêntico / inautêntico, sim / não, pertence / não pertence, origem / fim, dominação / apropriação, certo / errado, verdadeiro / falso, conteúdo / contexto, etc.

Criámos um espaço de problemas. Após dar resposta a uma necessidade conceptual, esperamos agora a aplicação do modelo e eventual revisão e ampliação (tanto teórica como prática). A temática, longe de esgotada, encontra-se organizada, pronta a uso. Antecipamos proveitos mas carecemos de mais avanços e de estudos posteriores que melhor atestem a adequação do modelo a outros sistemas de práticas. Ao tratar mais sistemas de práticas utilizando o modelo teórico desenvolvido será possível, enfim, testar a sua pertinência em análises comparativas espaciais e temporais. As vantagens de tais comparações são, cremos, significantes. Por nossa parte, entendemos ampliar o número de práticas assim descritas. Antecipamos que as mudanças em curso no domínio do Cante se repercutam na sua forma. Poderemos, no curso do tempo, analisar e comparar essas mudanças à luz da nova concepção teórica.

Outra aposta a considerar será a dinamização da base de dados criada para abarcar a informação fruto do trabalho empírico. Descarregando a informação recolhida ainda por incluir e ampliando-a para incluir a informação em falta, actualizando-a e introduzindo novas informações com a contribuição do grupo de portadores, apreciadores e estudiosos, a base de dados será uma ferramenta de utilidade pública ao serviço do Cante e da comunidade académica, sustentando assim o desenvolvimento de novos e mais especializados trabalhos sobre o assunto. A base, aliás, foi consultada pelos responsáveis da candidatura do Cante Alentejano a Património Cultural Imaterial da Humanidade. Seria possível, igualmente, criar

um modelo de base de dados que pudesse ser extrapolada para outras formas culturais musicais?

Por fim, esperamos que este trabalho contribua para a mudança que a existência real e concreta das formas culturais requer. A sua permeabilidade, por um lado, e a sua capacidade de abarcar diferentes modalidades e práticas, por outro – que em todo o caso asseguram que as formas se mantêm vivas e perduram – contrariam todas as ideias de “pureza”. A invocação das raízes culturais ameaçadas, num regresso a uma identidade cultural pura, a um estado original, é uma falsa questão. Não há um estado anterior de cultura pura. A cultura, mais que mera substância, é resultado de uma construção, decanta-se a cada tempo, em cada espaço. A cultura vale por si mesma. E é precisamente ao esquecer o tempo e o espaço que nos rodeia, ao pretender coincidir autenticidade, tradição, isolamento e passado, que fugimos de uma identidade cultural. Somos praticantes de culturas vivas, não transmissores de culturas mortas.

BIBLIOGRAFIA

- Abrahams, R. D.** (1976) "The Complex Relations of Simple Forms" em D. Ben-Amos (ed.) *Folklore Genres*, Austin: University of Texas Press. Pp. 193-214
- Abrunhosa, M. A. e Leitão, M.** (1998) *Um outro olhar sobre o mundo. Introdução à Filosofia*, Lisboa: Edições ASA
- Adams, L. L.** (2008) "Globalization, Universalism, and Cultural Form", *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 50, No. 3 (Jul, 2008). Pp: 614-640
- Aglieta, M. e Orleán, A.** (2002) *La Monnaie entre Violence et Confiance*, Paris: Odile Jacob
- Aldama, F. L.** (2005) "Frontera Musicscapes: Grinding Up a Bad Edge in Borderland Studies", acessado em <http://www.academic-ink.com>
- Alvizatou, M.** (2008) "Contextualising Intangible Cultural Heritage in Heritage Studies and Museology", *International Journal of Intangible Heritage*, Vol.03. Pp: 44-54
- Allan, D.** (2015) "The Advantages of Literature": The Subscription Library in Georgian Britain" em A. Crawford. (ed), *The Meaning of the Library*, Princeton: Princeton University Press. Pp: 103-123
- Álvarez, M. V.** (2010) "O desmantelamento dunha memoria colectiva" em S. P. Conde (dir.) *Actas da Conferencia da Tradición Oral – Oralidade e Património Cultural, vol II*, Ourense, Concello de Ourense. Pp: 219-226
- Amselle, J.-L.** (2001) *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris: Flammarion
- Anderson, B.** (1993) *Comunidades Imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México: Fondo de Cultura Económica
- Appadurai, A.** (1986) "Theory in Anthropology: Center and Periphery", *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 28, N. 2 (Apr 1986) Pp: 356-361
- Appadurai, A.** (2003 [1996]) *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*, 6ª ed., Minneapolis: University of Minnesota Press
- Appadurai, A.** (2005) *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris: Payot
- Appadurai, A. e Breckenridge, C.** (1996) "Public Modernity in India" em C. Breckenridge (ed.) *Consuming Modernity. Public Culture in Contemporary India*, Delhi: Oxford University Press. Pp: 1-20
- Arimateia, R. e Longo, P.** (s/d) *Projecto Oralidades 2008-2013*, Évora: Projecto Oralidades
- Babelon, J-P. e Chastel, A.** (1994) *La notion de patrimoine*, Paris: Liana Levi

- Bainter, J.** (2010) “Word of the People”, comunicação apresentada na *18th Annual Illinois State University Conference for Students of Political Science* a 23/04/2010, Illinois State University
- Baptista, F. O.** (2009) “A Herança da Reforma Agrária” em Instituto de História Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa, *Campos do Sul: Memória de uma Revolução – Transformações Económicas e Sociais, 1974-1975*, Lisboa: IHC
- Baquiast, J-P, Jacquemin, C.** (2005) “Epidémiologie des idées. Idéation, contamination et résistances”, acedido <http://www.automatesintelligents.com/echanges/2005/juil/idees.html>
- Barata, F. T. e Cabeça, S. M.** (org.) (2015) *Livro Branco: o modelo CreativeMed para a Smart Specialisation*, ed. autor, <https://creativemedpt.files.wordpress.com/2015/03/creativemed-livro-branco.pdf>
- Bardin, L.** (1977) *L'Analyse de Contenu*, Paris: Presses Universitaires de France
- Batalha, L.** (1998) “Emics / Etics Revisitado: ‘Nativo’ e ‘Antropólogo’ lutam pela última palavra”, *Etnográfica*, Volume II, n.º 2. Pp: 319-343
- Bateson, G.** (1971) *La Cérémonie du Naven*, Paris: Minuit
- Beach, L. R.** (1964) “Cue probabilism and influence behavior”, *Psychological Monographs: General and Applied*, 78 (5). Pp: 1-20
- Becker, H. S.** (1963) *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*, New York: The Free Press
- Beitone, A.** (2006) “Les pratiques culturelles: déterminisme et interaction” acedido em http://www.eloge-des-ses.fr/pedagogie/pratiques_culturelles_ab_2010.pdf
- Benjamin, W.** (1973) *Illuminations*, London: Fontana
- Berezin, M.** (1994) “Cultural Form and Political Meaning: State-subsidized Theater, Ideology, and the Language of Style in Fascist Italy”, *American Journal of Sociology*, vol. 99, n.º 5 (Mar.). Pp: 1237-1286
- Bernard, S.** (2007) “Group Conflict, Cultural Values, and the Emergence of Norms and Hierarchies”, comunicação, *Meeting of the American Sociological Association*, New York, 01/09/2007
- Blackman, L.** (2012) *Immaterial bodies: affect, embodiment, mediation*, London: SAGE
- Bloch, M.** (s/d [1939]) *A Sociedade Feudal*, Lisboa: Edições 70
- Bloch, M.** (1949) *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, Paris: Libraire Armand Colin
- Bloch, M.** (s/d [1949]) *Introdução à História*, Mem Martins: Publicações Europa-América
- Bohlman, P. V.** (1988) *The Study of Folk Music in the Modern World*, Indiana: University Press
- Boudon, R.** (1990) *O lugar da desordem*, Coleção Trajectos, Lisboa: Gradiva
- Bourdieu, P.** (1967) “Postface” em E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris: Les Editions de Minuit. Pp: 133-167
- Bourdieu, P.** (1979a) *La Distinction*, Paris: Minuit

- Bourdieu, P.** (1979b) “Os três estados do capital cultural” em M. A. Nogueira e A. Catani (orgs.) (1999) *Escritos de Educação*, 2ª edição, Petrópolis: Vozes. Pp. 71-79.
- Bourdieu, P.** (1980). “O Capital Social – Notas Provisórias” em M. A. Nogueira e A. Catani (orgs.) (1999) *Escritos de Educação*, 2ª edição, Petrópolis: Vozes. Pp. 65-69
- Bourdieu, P.** (1994) *O poder simbólico*, Lisboa : DIFEL
- Bourdieu, P.** (1996) *As regras da arte: génese e estrutura do campo literário*, Lisboa: Editorial Presença
- Bourdieu, P.** (2002 [1972]) *Esboço de uma Teoria Prática*, Oeiras: Celta
- Bourdieu, P. e Passeron, J.-C.** (1990 [1970]) *A Reprodução: Elementos para uma Teoria do Sistema de Ensino*, Lisboa: Vega
- Branco, J. F.** (1999) “A fluidez dos limites: o discurso etnográfico e movimento folclórico em Portugal”, *Etnográfica III*. Pp: 23-43
- Bromberger, C.** (2001) “Passiones ordinárias”, conferência ditada no Departamento de Postgrado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidade de Buenos Aires
- Bromberger, C. e Morel, A.** (2001) “L’etnologie à l’épreuve des frontières culturelles” em C. Bromberger e A. Morel (dirs.), *Limites Floues, Frontières Vives. Des variations culturelles en France et en Europe*, Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme. Pp: 3-24
- Burns, T. R. e Flam, H.** (2000 [1987]) *Sistemas de regras sociais: teoria e aplicações*, Oeiras: Celta Editora
- Butler, J.** (1993) *Bodies that Matter*, New York: Routledge
- Cabeça, S. M.** (2006) *Feitiços sem feiticeiros: modernos objectos de culto e novos paganismos?*, Dissertação de Mestrado em Sociologia, Évora: Departamento de Sociologia, Universidade de Évora
- Cabeça, S.M. e Santos, J.R.** (2010) “A mulher no Cante Alentejano” em S. P. Conde (dir.) *Actas da Conferencia da Tradición Oral – Oralidade e Património Cultural*, vol. II Ourense: Concello de Ourense. Pp: 31-38
- Cabeça, S. M.** (2011) "O Cante nas freguesias rurais", comunicação apresentada no encontro *Memória e Partilha* a 21/01/2011, Évora: Projecto Oralidades
- Cabeça, S. M. e Santos, J. R.** (2012a) "Eu sou devedor à terra: a colectividade de portadores do Cante Alentejano", comunicação apresentada na *II Conferência Internacional da Tradição Oral* a 08/11/2012, Évora
- Cabeça, S. M. e Santos, J. R.** (2012b) “Eu sou devedor à terra: the bearer’s collectivity of Cante Alentejano” em R. Arimateia e P. Longo (s/d) *Oralities Project Digipack – Traditional & Folk Tales – Report (DVD)*, Évora: Projecto Oralidades

- Cabeça, S. M. e Santos, J. R.** (2013) "Cante Alentejano: "formas culturais", um objecto transdisciplinar", comunicação apresentada no *II Congresso de História Contemporânea* a 16/05/2013, Évora
- Cabeça, S. M. e Santos, J. R.** (2014) "Cante Alentejano: reingressos, redes de sociabilidade e espectacularização na construção de uma autonomia em democracia", *Actas do VIII Congresso Português de Sociologia*, http://www.aps.pt/viii_congresso/actas.php?area=actas
- Campa, V.** (2002) "Discussion autour de la notion de Culture de masse", *Seminaire de Communication interculturelle et Internet*, Paris: Institut National des Langues et Civilisations Orientales
- Cardoso, I. L.** (2003) "Paisagem e Património: aproximações pluridisciplinares" em I. L. Cardoso (coord.) *Paisagem e Património: aproximações pluridisciplinares*, s.l: Dafne Editora / CHAIA - Universidade de Évora. Pp: 7-15
- Carmo, R. M.** (2007) "As desigualdades sociais nos campos: o Alentejo entre as décadas de 30 e 60 do século XX", *Análise Social* vol. XLII (184). Pp: 811-835
- Carvalho, J. S.** (1996) "Nação Folclórica: projecção nacional, política cultural e etnicidade em Portugal", *Revista Transcultural de Música*, vol 7, <http://www2.uji.es/trans>
- Cassirer, E.** (1972) *La philosophie des formes symboliques. Vol. 2 : La pensée mythique*, Paris, Minuit
- Castelo-Branco, S. E.-S. e Branco, J. F.** (2003) "Folclorização em Portugal: uma perspectiva" em S. E. Castelo-Branco e J. F. Branco (orgs.), *Vozes do povo: A Folclorização em Portugal*, Lisboa: Celta. Pp: 1-21.
- Castelo-Branco, S. E.-S.** (2008) "The Politics and Aesthetics of Two-Part Singing in Southern Portugal" em A. Ahmedaja e G. Haid (eds) *European Voices: Multipart Singing in the Balkans and the Mediterranean*, vol I, Wien: Böhlau. Pp: 15-36
- Catalan, D.** (1986) "La conflictiva descodificación de las fábulas romanásticas" em Y-R. Fonquerne e A. Esteban, *Culturas populares: diferencias, divergencias, conflictos: Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, los días 30 de noviembre y 1-2 de diciembre de 1983*, Madrid: Universidad Complutense. Pp: 93-113
- Ceia, C.** (2010a) "Géneros Literários" em C. Ceia (coord.) *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, acedido em <http://www.edtl.com.pt>
- Ceia, C.** (2010b) "Texto literário / Texto não literário" em C. Ceia (coord.) *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, acedido em <http://www.edtl.com.pt>
- Chai, S-J.** (2004) "A General Theory of Social Norms: Their Creation, Deliberation, and Internalization", working draft of the Paper presented at the annual meeting of the American Sociological Association in 2004-08-14

- Chaney, R. P.** (1978) "Polythematic Expansion: Remarks on Needham's Polythetic Classification", *Current Anthropology*, vol. 19, n.º 1 (Mar.). Pp: 139-143
- Choay, F.** (1999) *A alegoria do património*, Lisboa: Edições 70
- Choay, F.** (2005) *Património e Mundialização*, Évora: Casa do Sul Editora / CHAIA
- Cialdini, R. B.; Trost, M. R.** (1998) "Social influence: Social norms, conformity and compliance" in D. T Gilbert, S. T. Fiske, T. Susan, G. Lindzey (eds.), *The handbook of social psychology*, New York: McGraw-Hill. Pp: 151-192
- Clare, D.** (2000) "Reflections on regional identity in traditional songs: a sociolinguistic perspective" em Departamento de Sociologia, *Homenagem ao Professor Augusto da Silva*, Évora: Universidade de Évora. Pp: 157-170
- Claval, P.** (2003) *La Géographie du XXIe Siècle*, Paris: l'Harmattan
- Cohen, A.** (1978) *O Homem Bidimensional: a antropologia do poder e o simbolismo em sociedades complexas*, Rio de Janeiro: Zahar Editores
- Conte, R.; Castelfranchi, C.** (1999) "From conventions to prescriptions. Towards an integrated view of norms", *Artificial Intelligence and Law* 7. Pp: 323-340
- Curto, G. A.** (2004) "Notas sobre la información como «forma cultural»" em J. M. Santos e J. C. Correia (orgs.) *Teorias da Comunicação, Estudos em Comunicação*, Covilhã: Universidade da Beira Interior. Pp: 79-104
- Darnton, R.** (2015) "From Printing Shop to Bookshelves: How Books Began the Journey to Enlightenment Libraries" em A. Crawford. (ed), *The Meaning of the Library*, Princeton: Princeton University Press. Pp: 91-102
- Degirmenci, K.** (2006) "On the Pursuit of a Nation: The Construction of Folk and Folk Music in the Founding Decades of the Turkish Republic", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 37, No. 1 (Jun.). Pp: 47-65
- Delgado, F. C. e Muñoz, J. E.** (eds.) (1997) *Everynight Life: Culture and Dance in Latin/o America*, Durham: Duke University Press
- Dorin, S.** (2004) "La globalisation culturelle vue de Calcutta: Circulations de la musique populaire occidentale", *Colloque international «les sociétés de la mondialisation»*, Université de Nantes
- Dorin, S.** (2006a) "La métaphore des racines: un obstacle à l'analyse sociologique des dynamiques culturelles", *Politix*, 2006/2 n° 74. Pp: 125-147
- Dorin, S.** (2006b) "Culture, globalisation et communication: perspectives théoriques contemporaines", *Colloque international «Mutations des industries de la culture, de l'information et de la communication»*, La Plaine Saint-Denis

- Dorin, S.** (2008) "Le secteur des musiques actuelles: les paradoxes de la professionnalisation" em F. Gaudez, *Les arts moyens aujourd'hui*, tome I, Paris: L'Harmattan. Pp: 67-78
- Dorin, S.** (2012) "Swingin' India: The Colonial and Postcolonial Diffusion of Jazz in India", *L'Homme* 2012/2 (Nº 202). Pp : 169-192
- Durand, J-Y.** (2005) "Patrimónios / patrimônos" acedido em <http://hdl.handle.net/1822/5367>
- Durand, J-Y.** (2006) "Saberes" acedido em <http://hdl.handle.net/1822/5479>
- Durkheim, E.** (1989 [1858-1917]) "Solidariedade mecânica e orgânica" em M. Braga da Cruz (1989) *Teorias sociológicas. Os fundadores e os clássicos (antologia de textos)*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Pp: 325-343
- Durkheim, E.** (1993 [1895]) *As Regras do Método Sociológico*, Lisboa: Editorial Presença
- Durkheim, E. e Mauss, M.** (1903) "De quelques formes primitives de classification - contribution à l'étude des représentations collectives", *Année sociologique*, 6. Pp: 1-72
- Ehrlich, P. R., Levin, S. A.** (2005) "The Evolution of Norms". *PLoS Biol* 3(6): e194. doi: 10.1371/journal.pbio.0030194
- Elias, N.** (1989 [1939]) *O Processo Civilizacional I Vol.* Lisboa: Dom Quixote
- Elias, N.** (1990 [1939]) *O Processo Civilizacional II Vol.* Lisboa: Dom Quixote
- Esteireiro, P.** (2015) "Consequências do motu proprio "Tra le sollecitudini" (1903) na música sacra madeirense do século XX" em J. Franco e J. Costa (dir.), *Diocese do Funchal - A Primeira Diocese Global - História, Cultura e Espiritualidades*, vol. II, Funchal: Diocese do Funchal. Pp: 355-367
- Fabre, D.** (2001) "L'histoire a changé de lieux" em A. Bensa e D. Fabre (dirs.) *Une histoire à soi. Figurations du passé et localités*, Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme
- Faure, C.** (1989) *Le projet culturel de Vichy: folklore et révolution nationale 1940-1944*, Lyon, C.N.R.S. et Presses Universitaires de Lyon
- Febvre, L.** (1970 [1922]) *La terre et l'évolution humaine*, Paris: Albin Michel
- Félix, P.** (2003) "O concurso 'A Aldeia Mais Portuguesa de Portugal' (1938)" em J.F. Branco e S. Castelo-Branco (orgs.), *Vozes do Povo: a Folclorização em Portugal*, Oeiras: Celta. Pp: 207-232
- Fernandes, M.** (2002) "A Organização dos Trabalhadores Agrícolas na Reforma Agrária: o caso de Baleizão", *Etnográfica*, Volume VI, N.º 2. Pp: 327-355
- Filho, E. M.** (1983) "Formalismo sociológico e a teoria do conflito" em E. M. Filho, *Georg Simmel Sociologia*, S. Paulo: Ática. Pp: 7-46
- Foddy, W.** (1996) *Como Perguntar*, Oeiras: Celta Editora
- Fonquerne, Y-R. e Esteban, A.** (1986) *Culturas Populares: diferencias, divergencias, conflictos*, *Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, los días 30 de noviembre y 1-2 de diciembre de 1983*, Madrid: Universidad Complutense

- Foucault**, M. (2004) *A Arqueologia do Saber*, Rio de Janeiro: Forense Universitária
- Friedberg**, E. (s/d [1993]) *O poder e a regra: Dinâmicas da acção organizada*, Coleção Epistemologia e Sociedade, Lisboa: Instituto Piaget
- Frixione**, M. (2007) "Do concepts exist? A naturalistic point of view" em C. Penco, M. Beaney e M. Vignolo (eds.) *Explaining the Mental*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing. Pp: 178-191
- Gameiro**, F. L. "Disseminar o ABC ou formar elites? A alfabetização e os ensinos no Alentejo, 1850-1926", *Análise Social*, vol. XXIV, Lisboa: ICS. Pp: 1067-1145
- Gardeil**, H. D. (2013) *Iniciação à filosofia de S. Tomás de Aquino*, 4 Volumes, São Paulo: Paulus
- Genzuk**, M. (2003) "A Synthesis of Ethnographic Research", *Center for Multilingual, Multicultural Research Digital Papers Series*, Los Angeles: University of Southern California
- Giddens**, A. (1976) *Capitalismo e moderna teoria social: uma análise das obras de Marx, Durkheim e Max Weber*, Lisboa: Editorial Presença
- Giddens**, A. (1984) *The Constitution of Society. Outline of the Theory of Structuration*, Cambridge: Polity Press
- Giddens**, A. (1996) *Novas regras do método sociológico*, Coleção Trajectos, Lisboa: Gradiva
- Giddens**, A. (2000a) *As consequências da Modernidade*, 4ª ed, Oeiras: Celta Editora
- Giddens**, A. (2000b) *Dualidade da Estrutura: Agência e Estrutura*, Oeiras: Celta Editora
- Goffman**, E. (1975 [1959]) *A Representação do Eu na Vida Quotidiana*, Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda.
- Goffman**, E. (1983) "The Interaction Order", *American Sociological Review*, 48. Pp: 1-17
- Goffman**, E. (1988) *Estigma - Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada*, 4ª ed., Rio de Janeiro: Guanabara
- Grattet**, R.; **Jeness**, V.; **Curry**, T. R. (1998) "The Homogenization and Differentiation of Hate Crime Law in the United States, 1978 to 1995: Innovation and Diffusion in the Criminalization of Bigotry", *American Sociological Review*, Vol. 63, No. 2 (Apr.). Pp: 286-307
- Grignon**, C. e **Passeron**, J. C. (1989) *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris: Gallimard-Le Seuil
- Grisez**, J. (1975) *Méthodes de la Psychologie Sociale*, Paris: Presses Universitaires de France
- Gronow**, J. (1997) *The sociology of taste*, London: Routledge
- Gurvitch**, G. (1969) *Os quadros sociais do conhecimento*, Rio de Janeiro: Moraes Editores
- Hall**, E. T. (1986 [1966]) *A Dimensão Oculta*, Lisboa: Relógio D'Água
- Hartman**, A. (2003) "Doing Things with Poems: Performativity and Cultural Form", *Victorian Poetry*, Vol. 41, No. 4, Whither Victorian Poetry? (Winter, 2003). Pp: 481-490

- Hartman, A.** (2005) "Confession as Cultural Form: The Plymouth Inquiry", *Victorian Studies*, Vol. 47, No. 4 (Summer, 2005). Pp: 535-556
- Hatchuel, A.** (1997) "Fondements des savoir et légitimité des règles" em B. Reynaud (dir.) *Les limites de la rationalité 2 – les figures du collectif*, Paris: La Découverte. Pp: 183-209
- Herzfeld, M.** (2007) *L'intimité Culturelle. Poétique Social edans l'État-Nation*, Québec: Presses d'Université de Laval
- Hetcher, M. e Opp, K-D.** (2001) "What have we learn about the emergence of norms" em M. Hechter e K-D. Opp (eds.) *Social Norms*, New York: Russell Sage Foundation. Pp: 394-316
- Hirschfeld, L. A. e Gelman, S. A.** (eds.) (1994) *Mapping the Mind: Domain Specificity in Cognition and Culture*, Cambridge: Cambridge University Press
- Hobbes, T.** (2009 [1655]) *Do Corpo*, Coleção Multilíngues de Filosofia Unicamp, s.l.: Editora Unicamp
- Hobsbawn, E. J. e Ranger, T.** (eds) (1983) *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press
- Hobsbawn, E. J.** (1983) "Introduction: Inventing Traditions" em E. J. Hobsbawn e T. Ranger (eds) *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press. Pp: 1-14
- Hoffman, M.** (2007) "My Norm is Better than Your Norm: Contestation and Norm Dynamics", paper presented at the annual meeting of the International Studies Association 48th Annual Convention, Hilton Chicago, Chicago, Feb 28
- Hoggart, R.** (1970) *La culture du pauvre*, Paris: Les Éditions de Minuit
- Holland, D. e Cole, M.** (1995) "Between Discourse and Schema: Reformulating a Cultural-Historical Approach to Culture and Mind", *Anthropology & Education Quarterly*, Vol. 26, No. 4, Vygotsky's Cultural-Historical Theory of Human Development: An International Perspective (Dec.). Pp: 475-489
- Homans, G. C.** (1950) *The Human Group*, New York: Harcourt, Brace and Company
- Horne, C.** (2001a) "Sociological Perspectives on the Emergence of Norms" em M. Hechter e K-D. Opp (eds.) *Social Norms*, New York: Russell Sage Foundation. Pp: 3-34
- Horne, C.** (2001b) "The Enforcement of Norms: Group Cohesion and Meta-Norms", *Social Psychology Quarterly*, Vol. 64, No. 3, Sep. Pp: 253-266
- Instituto de História Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa** (2009) *Campos do Sul: Memória de uma Revolução – Transformações Económicas Sociais, 1974-1975*, Lisboa: IHC
- Isnart, C. e Santos, J. R.** (2011) "Le mestre et son cours. Figure et institution de la transmission patrimoniale du chant dans le sud du Portugal" em N. Adell e Y. Pourcher (eds.) *Transmettre, quel(s) patrimoine(s)?*, Paris: Michel Houdiard Editeur. Pp: 167-180

- Jobling, M. A., Adams, S., Lavinha, J. et al** (2008) "The Genetic Legacy of Religious Diversity and Intolerance: Paternal Lineages of Christian, Jews, and Muslims in the Iberian Peninsula", *American Journal of Human Genetics*, vol. 83. Pp: 725-736
- Johnson-Laird, P. N.** (1980) "Mental Models in Cognitive Sciences", *Cognitive Science*, 4. Pp: 71-115
- Kant, I.** (1997 [1781]) *Crítica da Razão Pura*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- Lakoff, G. e Johnson, M.** (1980) "Conceptual Metaphor in Everyday Language", *The Journal of Philosophy*, Volume 77, Issue 8 (Aug.). Pp: 453-486
- Lakoff, G.** (1987) *Women, Fire, and Dangerous Things (What Categories Reveal about the Mind)*, Chicago: The University of Chicago Press
- Leal, J.** (2011) "'The past is a foreign country'? Acculturation theory and the anthropology of globalization", *Etnográfica*, Volume 15, N.º 2, Junho. Pp: 313-336
- Lefebvre, H.** (2003 [1970]) *The urban revolution*, Minneapolis: University of Minnesota Press
- Lévi-Straus, C.** (1977) *L'identité. Séminaire dirigé par Claude Lévi-Strauss*, Paris: PUF
- Livet, P.** (1997) "Dynamique des règles, incomptétude et espace d'indécidabilité" em B. Reynaud (dir.) *Les limites de la rationalité 2 – les figures du collectif*, Paris: La Découverte. Pp: 255-261
- Lockhart, W. R. e Hartman, P. A.** (1963) "Formation of monothetic groups in quantitative bacterial taxonomy", *Journal of Bacteriology*, 85. Pp: 68-77
- Lopes, P. C.** (2010) "Gêneros literários e gêneros jornalísticos: uma revisão teórica de conceitos" acedido em <http://hdl.handle.net/11144/196>
- Lotart-Jacob, B.** (2004) "Ce que chanter veut dire. Étude de Pragmatique (Castelsando, Sardaigne)", *L'Homme* 171-172. Pp : 83-101
- Lowenthal, D.** (1985) *The Past is a Foreign Country*, Cambridge: Cambridge University Press
- Machillot, D.** (2012) "Pour une Anthropologie des Stéréotypes: quelques propositions théoriques", *Horizontes Antropológicos*, Ano 18, N.º 37, Janeiro / Junho. Pp: 73-101
- Maffesoli, M.** (1987) *O Conhecimento do Quotidiano*, Lisboa: Vega
- Maffesoli, M.** (1996) *No fundo das aparências*, Petrópolis: Vozes
- Maffesoli, M.** (2008) "A terra fértil do cotidiano", *Revista FAMECOS* nº 36
- Mandelbrot, B.** (1989) *Les Objets Fractals: Forme, hasard et dimension*, Paris: Flammarion
- Mark, N. P.** (2003) "Culture and Competition: Homophily and Distancing Explanations for Cultural Niches", *American Sociological Review*, Vol. 68, No. 3 (Jun.). Pp: 319-345
- Marx, K.** (1972) *Contribution à la critique de l'économie politique*, Paris: Éditions sociales.
- Marx, K.** (1990 [1867]) *O Capital: Crítica da Economia Política, Primeiro Volume, Livro I: O processo de produção do Capital*, Lisboa / Moscovo: Editorial Avante – Edições Pergaminho

- Marx**, K. (1996 [1867]) “Capítulo V – Processo de Trabalho e Processo de Valorização”, *O Capital: Crítica da Economia Política, Volume I, Livro Primeiro: O processo de produção do Capital, Tomo 1*, São Paulo: Círculo do Livro. Pp. 297-315
- Mattoso**, J. (1985) *Identificação de um País. Ensaio sobre as origens de Portugal*, Lisboa: Editorial Estampa
- Mauss**, M. (1988 [1925]) *Ensaio sobre a Dádiva*, Lisboa: Edições 70
- McClintock**, J. F. (1986) “Lo común en la comunidad de Asturias: diferencias de parecer. Divergencias de lecturas” em Y-R. Fonquerne e A. Esteban *Culturas Populares: diferencias, divergencias, conflictos, Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, los días 30 de noviembre y 1-2 de diciembre de 1983*, Madrid: Universidad Complutense. Pp: 185-196
- Mellor**, J.R. (1984) *Sociologia Urbana*, Porto: RÉS Editora
- Melo**, D. (2001) *Salazarismo e cultura popular, 1933-1958*, Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais
- Melrose**, R. e **Gardner**, D. (1996) “The language of control in Victorian Children’s literature em R. Robbins e J. Wolfreys (eds.) *Victorian Identities: Social and Cultural Formations in Nineteenth-Century Literature*, New York: St. Martin’s Press. Pp: 143-162
- Merriam**, A. P. (1980) *The Anthropology of Music*, Illinois: Northwestern University Press
- Merton**, R. K. (1968 [1949]) *Sociologia: Teoria e Estrutura*, São Paulo: Editora Mestre Jou
- Muñoz**, F. (2007) “La idea de Forma Cultural: Esbozo de una crítica de la modernidad”, *Nómadas, Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 15, acedido em <http://www.redalyc.org/comocitar.oa?id=18101523>
- Nadel**, S. F. (2004 [1957]) *The Theory of Social Structure*, London: Routledge Library Editions
- Needham**, R. (1975) “Polythetic Classification: convergence and consequences”, *Man*. PP: 349-369
- Nettl**, B. (1973) *Folk and Traditional Music of the Western Continents*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall
- Nettl**, B. (1982) “Types of Tradition and Transmission” em R. Falck e T. Rice, *Cross-Cultural Perspectives on Music*, Toronto: University of Toronto Press. Pp: 3-19
- Nettl**, B. (2005) *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*, Illinois: University of Illinois Press
- Neves**, J. S.; **Lima**, Maria J.; **Castelo-Branco**, S. (2003) “Perfis de grupos de música tradicional em Portugal em finais do século XX” em S. E. Castelo-Branco e J. F. Branco (orgs), *Vozes do povo: A Folclorização em Portugal*, Lisboa: Celta. Pp: 73-142
- Nora**, P. (1984) *Les Lieux de Mémoire*, vol. I, Paris: Gallimard
- Nosofsky**, R. M. (1988a) "Similarity, frequency and category representations", *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory and Cognition*, volume 14, nº 1. Pp: 54-65.

- Nosofsky**, R. M. (1988b) "Exemplar-based accounts of relations between classification, recognition, and typicality", *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory and Cognition*, volume 14, nº 4. Pp: 700–708
- Noyes**, D. (2005) "On Sociocultural Categories", *Indian Folklife*, 19 (serial n. 19, April 2005). Pp: 3-7
- Olabuenaga**, J. I. Ruiz e Ispizua, M. A. (1989) *La Descodificación de la Vida Cotidiana – Métodos de Investigación Cualitativa*, Bilbao: Universidad de Deusto
- O'Neill**, B. J. (2003) "Folclorização e identidade crioula no bairro português de Malaca" em S. E. Castelo-Branco e J. F. Branco (orgs), *Vozes do povo: A Folclorização em Portugal*, Lisboa: Celta. Pp: 587-598
- Orléan**, A. (1999) *Le Pouvoir de la Finance*, Paris: Editions Odile Jacob
- Pais**, J. M. (2009) *Sociologia da vida quotidiana: teorias, métodos e estudos de caso*, Lisboa: ICS Imprensa de Ciências Sociais
- Panofsky**, E. (1967 [1951]) *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris: Les Editions de Minuit
- Parsons**, T. (1951) *The social system*, New York: The Free Press
- Peixoto**, P. (s/d) "Os meios rurais e a descoberta do património", comunicação apresentada na actividade "Conversas à volta das estrelas", Campo europeu do património, Souto Bom, Tondela
- Pereira**, C. S. (2009) "Perspectivas filosóficas da linguagem" em C. S. Pereira, *Ler em Grupo: o caso do quinhentista 'Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda' como objecto de mediação de leitura para um público jovem*, Évora: CIDEHUS / Edições Colibri. Pp: 31-42
- Pestana**, M. R. (2003) "Etnografia de Manhouce" em S. E. Castelo-Branco e J. F. Branco (orgs), *Vozes do povo: A Folclorização em Portugal*, Lisboa: Celta. Pp: 387-399
- Pettegree**, A. (2015) "The Renaissance Library and the Challenge of Print" em A. Crawford. (ed), *The Meaning of the Library*, Princeton: Princeton University Press. Pp: 72-90
- Piçarra**, C. (2009) "A Reforma Agrária nos Campos do Sul, 1975-1976" em Instituto de História Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa, *Campos do Sul: Memória de uma Revolução – Transformações Económicas e Sociais, 1974-1975*, Lisboa: IHC
- Pike**, K. L. (1954) *Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior*, part 1, Glendale: Summer Institute of Linguistics
- Pinheiro**, Nuno (2013) "A terra das mais lindas mulheres de Portugal" em A. M. Pina, C. Maurício e M. J. Vaz (org.) *Metamorfoses da Cultura*, Lisboa: Centro de Estudos de História Contemporânea. Pp: 305-316

- Pires, M. C. F.** (2006) *Os Académicos Eborenses na Primeira Metade de Seiscentos: a Poética e a Autonomização do Literário*, Évora: CIDEHUS / Edições Colibri
- Pitt-Rivers, J.** (1986) "L'identité locale vue à travers la 'fiesta'" em Y-R. Fonquerne e A. Esteban, *Culturas populares: diferencias, divergencias, conflictos: Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, los días 30 de noviembre y 1-2 de diciembre de 1983*, Madrid: Universidad Complutense. Pp: 11-24
- Radomsky, G. F. W.** (2012) "Problemas e Tensões entre as noções de Produção, Propriedade Intelectual e Cultura", *Horizontes Antropológicos* ano 18, n.º 37, jan./jun. 2012. Porto Alegre. Pp: 155-183
- Ramos, R.** (2003) "A ciência do povo e as origens do Estado Cultural" em S. E. Castelo-Branco e J. F. Branco (orgs), *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*. Lisboa: Celta. Pp: 25-35
- Raposo, P.** (1998) "O Auto da Floripes: 'Cultura Popular', Etnógrafos, Intelectuais e Artistas", *Etnográfica*, Volume II, N.º 2. Pp: 189-219
- Regev, M.** (1994) "Producing Artistic Value: The Case of Rock Music", *The Sociological Quarterly*, Vol. 35, No. 1 (Feb.). Pp: 85-102
- Revel, J.** (1986) "La culture populaire sur les usages et les abus d'un outil historiographique", em Y-R. Fonquerne e A. Esteban, *Culturas populares: diferencias, divergencias, conflictos: Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, los días 30 de noviembre y 1-2 de diciembre de 1983*, Madrid: Universidad Complutense. Pp: 223-240
- Revel, J.** (1990) *A Invenção da Sociedade*, Coleção Memória e Sociedade, Lisboa: DIFEL
- Revel, J.; Certeau, M.; Julia, D.** (1990) "A beleza do morto: o conceito de cultura popular" em J. Revel, *A Invenção da Sociedade*, Coleção Memória e Sociedade, Lisboa: DIFEL. Pp: 49-75
- Reynaud, B.** (dir.) (1997) *Les limites de la rationalité 2 – les figures du collectif*, Paris: La Découverte
- Reynaud, B.** (1997) "L'indétermination de la règle et la coordination" em B. Reynaud (dir.) *Les limites de la rationalité 2 – les figures du collectif*, Paris: La Découverte. Pp: 235-254
- Reynaud, J.-D.** (1979) "Conflict et régulation sociale – Esquisse d'une théorie de la regulation conjointe", *Revue Française de Sociologie*, XX. Pp: 367-376
- Reynaud, J.-D.** (1999) *Le conflict, lá négociation et la règle*, Toulouse: Octarès Editions
- Reynaud, J.-D.** (2004) *Les règles du jeu: L'action collective et la régulation sociale*, Paris: Armand Colin
- Ribeiro, O.** (1986) *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico. Esboço de Relações Geográficas*, 4ª ed., Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora
- Robbins, R. e Wolfreys, J.** (eds.) (1996) *Victorian Identities: social and cultural formations in nineteenth-century literature*, New York: St. Martin's Press

- Robitaille, L.** (2010) "Understanding Capoeira through Cultural Theories of the Body", *Communication and Culture*, York: York University, <http://www.yorku.ca/erlac/Robitaille.pdf>
- Rosch, E.** (1973) "Natural categories", *Cognitive Psychology*, 4. Pp: 328-350
- Rosch, E.** (1978) "Principles of Categorization" em E. Rosch e B. Lloyd (eds.) *Cognition and Categorization*, Hillsdale: Lawrence Erlbaum. Pp: 27-48
- Rosch, E. e Mervis, C. B.** (1975) "Family Resemblances: Studies in the Internal Structure of Categories", *Cognitive Psychology*, 7. Pp: 573-605
- Rumelhart, D. E.** (1980) "Schemata: the building blocks of cognition" em R. J. Spiro (ed.) *Theoretical Issues in Reading Comprehension*, Hillsdale: Lawrence Erlbaum. Pp: 33-58
- Sáez, O. C.** (2011) "O lugar e o tempo do objecto etnográfico", *Etnográfica*, Volume 15, N.º3, Outubro. Pp: 589-602
- Santos, J. R.** (1996) *Production de la diversité culturelle et manipulation des différences: perception de l'espace et émergence des entités culturelles en Cévennes*, Paris: Institut européen d'écologie - Mission du patrimoine ethnologique
- Santos, J. R.** (2001) "La constitution historique des Cévennes. Réflexions sur le statut des Entités Culturelles" em C. Bromberger e A. Morel (dirs.), *Limites floues, frontières vives. Des variations culturelles en France et en Europe*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme. Pp: 183-217
- Santos, J. R.** (2005) "Une châtaigneraie nommée "Cévennes": Ecologie et culture dans les contreforts sud-est du Massif central" em J.-P. Chassany e C. Crosnier C. (dirs.), *Le renouveau de la châtaigneraie cévenole*, Florac: Parc National des Cévennes. Pp: 80-102
- Santos, J. R.** (2009) "Modas que não passam de moda", comunicação apresentada no XVI Encontro da Moda a 29/03/2009, Serpa: Moda - Associação do Cante Alentejano
- Santos, J. R.** (2010) "Modas que não passam de moda", comunicação apresentada no Cultura a Sul, a 20/11/2010, Moura: Cidehus, Universidade de Évora
- Santos, J. R.** (2012a) "On Cultural Forms: Emergence in the process of creation and memory making" em R. Arimateia e P. Longo (s/d) *Oralities Project Digipack – Traditional & Folk Tales – Report (DVD)*, Évora: Projecto Oralidades
- Santos, J. R.** (2012b) "Cante Alentejano e música instrumental: respostas a um dilema", *Semanário Registo*, 12 de Janeiro de 2012. Pp: 6-7
- Santos, J. R. e Cabeça, S. M.** (col.) (2010) "Conservação, salvaguarda, criação e culturas orais: uma aproximação conceptual" em S. P. Conde (dir.) *Actas da Conferencia da Tradición Oral – Oralidade e Património Cultural*, vol I, Ourense: Concello de Ourense. Pp: 169-187
- Santos, J. R. e Cabeça, S. M.** (2013) "The building of Cultural Forms: singing on Parade", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 20 p. Accepted Dec. 2013

- Sarkissian, M.** (2003) "A construção duma tradição portuguesa em Malaca" em S. E. Castelo-Branco e J. F. Branco (orgs), *Vozes do povo: A Folclorização em Portugal*, Lisboa: Celta. Pp: 599-608
- Saussure, F.** (2006 [1916]) *Curso de Linguística Geral*, São Paulo: Cultrix. Pp: 94-116
- Schank, R. C. e Abelson, R. P.** (1988) "Scripts, Plans, Goals, and understanding" em A. Collins e E. Smith (eds.) *Readings in Cognitive Science: A Perspective from Psychology and Artificial Intelligence*, Califórnia: Morgan Kauffman Publishers. Pp: 190-223
- Sherif, M.** (1936) *The psychology of social norms*, New York: Harper
- Sherif, M.** (1961) "Conformity-deviation, norms, and group relations" in I. A. Berg and B. M. Bass, *Conformity and Deviation*, New York: Harper & Row. Pp. 159-198
- Silva, A. S.** (1994) *Tempos Cruzados: Um Estudo Interpretativo da Cultura Popular*, Coleção Biblioteca das Ciências do Homem, s.l.: Edições Afrontamento
- Silva, A. S. e Pinto, J. M.** (1995) *Metodologia das Ciências Sociais*, 8ª edição, Porto: Edições Afrontamento
- Silva, A. S. e Santos, H.** (1995) "Prática e representação das culturas: inquérito na área metropolitana do Porto", *Colecção Mãos, s/l*: Centro Regional de Artes Tradicionais
- Silva, A. L. e Silva, P. M.** (2011) "Folkcomunicação: o discurso da cultura popular nordestina através da poesia oral dos repentistas", *Revista Temática - ano VII, n. 10* (Outubro/2011) versão electrónica
- Simmel, G.** (1898) "Como as formas sociais se mantêm" em E. M. Filho (1983) *Georg Simmel Sociologia*, S. Paulo: Ática. Pp: 46-58
- Simmel, G.** (1898) "Comment les formes sociales se maintiennent", *Année Sociologique*, vol. I. Pp: 5-55
- Simmel, G.** (1908) "Social Forms and inner needs" em G. Simmel (1971) *On Individuality and Social Forms*, Chicago: Chicago Press. Pp: 351-352
- Simmel, G.** (1909) "O problema da sociologia" em E. M. Filho (1983) *Georg Simmel Sociologia*, S. Paulo: Ática. Pp: 59-78
- Simmel, G.** (1911) "Sociability" em G. Simmel (1971) *On Individuality and Social Forms*, Chicago: Chicago Press. Pp: 127-140
- Simmel, G.** (1968 [1882]) *The Conflict in Modern Culture and Other Essays*, New York: Teachers College Press
- Simmel, G.** (1988 [1911]) *La tragédie de la culture*, Paris: Rivages
- Simmel, G.** (2006 [1917]) *Questões fundamentais da sociologia*, Rio de Janeiro: Zahar
- Soares, A.** (2007) *Gêneros literários*, São Paulo: Editora Ática
- Sperber, D.** (1996) *La Contagion des idées*, Paris: Éditions Odile Jacob

- Spradley, J.** (1979) *The Ethnographic Interview*, New York: Holt, Rinehart and Winston
- Stokes, M.** (1994) "Introduction: Ethnicity, Identity, and Music" em M. Stokes (ed.) *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, Oxford: Berg Publishers. Pp: 1-28
- Tarabout, G.** (2005) "Entre normes et pratiques. L'anthropologie esthétique en Inde comme anthropologie politique", *Publication électronique du Réseau Asie* (www.reseau-asie.com), communication présentée à son 2^a congress, septembre, Paris
- Taylor, J. B.** (1996) "Representing Illegitimacy in Victorian Culture" em R. Robbins e J. Wolfreys (eds.) *Victorian Identities: Social and Cultural Formations in Nineteenth-Century Literature*, New York: St. Martin's Press. Pp: 119-142
- Thibaut, J. W.; Kelley, H. H.** (2004 [1959]) "Norms and Roles" in J. W. Thibaut and H. H. Kelley *The Social Psychology of groups*, New Jersey: Transaction Publishers. Pp: 126-148
- Tönnies, F.** (1995 [1887]) "Comunidade e Sociedade" em O. Miranda (org.) *Ferdinand Tönnies*, São Paulo: EDUSP
- Turino, T.** (2008) *Music as Social Life: The Politics of Participation*, Chicago: University of Chicago Press
- Varela, F. J.; Thompson, E.; Rosch, E.** (1992) *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, Massachusetts: MIT Press
- Vasconcelos, J.** (2001) "Estéticas e políticas do folclore", *Análise Social XXXVI* (158-159). Pp: 399-433
- Velasco, H. M.** (1986) "Sobre los procesos de la tradición oral: las adivinanzas, mediaciones de poder y de saber" em Y-R. Fonquerne e A. Esteban, *Culturas populares: diferencias, divergencias, conflictos: Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, los días 30 de noviembre y 1-2 de diciembre de 1983*, Madrid: Universidad Complutense. Pp: 171-184
- Weber, M.** (1964 [1920]) *Economia y Sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Weber, M.** (2005 [1922]) "Três tipos de puros de poder legítimo" em M. Weber (2005) *Três tipos de poder e outros escritos*, Lisboa: Tribuna da História. Pp. 19-32
- Whiting, G.W. e Thabiti L.** (2008) "On Manliness: Black Masculinity Revisited", *AmeriQuests* 6. Pp: 1-8
- Williams, R.** (1963) *Culture and Society*, New York: Columbia University Press
- Williams, R.** (1979 [1974]) *Television: Technology and Cultural Form*, 4^o. ed., Glasgow: Fontana / Collins
- Williams, R.** (1995 [1981]) *The Sociology of Culture*, The University of Chicago Press, Chicago
- Willis, P. e Corrigan, P.** (1983) "Orders of Experience: The Differences of Working Class Cultural Forms", *Social Text*, No. 7 (Spring - Summer). Pp: 85-103

- Wittgenstein**, L. (2008 [1953]) *Tratado Lógico-Filosófico / Investigações Filosóficas*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- Yang**, G. (2009) "The Internet as Cultural Form: Technology and the Human Condition in China", *Knowledge, Technology and Policy* 22. Pp: 109-115.
- Young**, H. P. (2008) "Social Norm" in S. N. Durlauf; L. Blume *New Palgrave Dictionary of Economics*, second ed. London: Macmillan
- Zadeh**, L. (1965) "Fuzzy Sets", *Information and Control* Vol. 8, nº.3. Pp: 338-353
- Zadeh**, L. (1975) "Fuzzy Logic and Approximate Reasoning", *Synthese* (30). Pp: 407-428

Cante Alentejano (e outras tradições locais)

- Affreixo**, J. M. G. (1993 [1884]) *Memória Histórico-Económica do Concelho de Serpa*, Serpa: Câmara Municipal de Serpa. Pp: 134-136
- Afonso**, J. (2008) "Sobre o Cante Alentejano na zona da Grande Lisboa", *Revista Alentejo*, nº 22 Out/Nov/Dez 08. Pp: 34-35
- Alegria**, J. A. (1973) *História da Escola de Música da Sé de Évora*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- Alma Alentejana** (2005) "O Cante e a Moda", *Alma Alentejana Revista Cultural*, ano 6 nº 18, Junho/Dezembro 2005. Pp: 16-19
- Almeida**, F. (1981 [1893]) *O País das Uvas*, Lisboa: Círculo de Leitores
- Almeida**, M. V. (1993) "A décima e o «dezedor»" em J. P. Brito (coord.) *Portugal moderno: Tradições*, Lisboa: Pomo Editores. Pp: 148-151
- Alves**, A. (1989) *Arabesco - Da Música Árabe e da Música Portuguesa*, Lisboa: Assírio & Alvim
- Alves**, A. (1999) *Portugal - Ecos de um passado árabe*, Lisboa: Instituto Camões
- Amorim**, F. G. (2001) "O Canto alentejano e a problemática do estudo e a análise da tradição oral", *Jornal "Diário do Sul"*, 18 de Maio de 2001
- Associação Moda** (2004) "O Cante, antes e após o 25 de Abril: Entrevista com J.F. Colaço Guerreiro", acessado em <http://cantoalentejano.com>
- Barriga**, M. J. (2003) *O Cante ao Baldão: Uma prática de desafio no Alentejo*, Lisboa: Edições Colibri
- Barriga**, P. (2004) "Quando o fado era vermelho", entrevista a Paulo Lima, *Alentejo Ilustrado*, 14 de Novembro de 2004
- Bonito**, R. (1956) "Alguns aspectos da música popular portuguesa" (1963), *Actas do 1º congresso de etnografia e folclore*, promovido pela Câmara Municipal de Braga (de 22 a 25 de Junho de 1956), Lisboa: Biblioteca Social e Corporativa. Pp: 77-87
- Brasil**, J. (1937) "O Canto Alentejano", *Notícias Agrícolas*, ano V - nº 214

- Camacho, B.** (1921) *Gente Rústica*, Lisboa: Editora Guimarães
- Camacho, B.** (1925) *Quadros Alentejanos*, Lisboa: Editora Guimarães
- Camacho, B.** (1931) *Por cerros e vales*, Lisboa: Guimarães Editores
- Camacho, B.** (1988 [1934]) *Memórias e narrativas Alentejanas (as Janeiras)*, Lisboa: Guimarães Editores
- Câmara Municipal de Serpa** (1982a) *A tradição Vol. I*, Serpa: Câmara Municipal de Serpa (Ed. Fac-simile, Janeiro 1899 - Dezembro 1901)
- Câmara Municipal de Serpa** (1982b) *A tradição Vol. II*, Serpa: Câmara Municipal de Serpa (Ed. Fac-simile, Janeiro 1902 - Junho 1904)
- Campos, D.** (2009) “A voz da nossa terra”, *Revista Mais Alentejo* nº 96. Pp: 62-69
- Carvalho, A. I.** (2008) “As Saias, expressão de cultura popular do Norte Alentejano”, *Boletim da Aldraba* nº 5, Julho. Pp: 19-22
- Carvalho, E.** (2006 [193?]) *De roda do lume - coisas do Alentejo*, Obra inédita com edição electrónica, Biblioteca Digital do Alentejo
- Carvalho, M. V.** (1971) “As cantigas tradicionais sobrevivem na memória colectiva do povo - entrevista com Michel Giacometti”, *Diário de Lisboa*, 18 de Junho de 1971
- Castelo-Branco, S. E.-S.** (s/d) “Some Aspects of the "Cante" Tradition of Cuba: A Town in Southern Alentejo, Portugal”, *Livro de Homenagem a Macário Santiago Kastner*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. Pp: 547-561
- Castelo-Branco, S. E.-S.** (2010) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Mem Martins: Publicações Europa América
- Castelo-Branco, S. E.-S. e Branco, J. F.** (orgs.) (2003) *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*, Oeiras: Editora Celta
- Castelo-Branco, S. E.-S. e Lima, M. J.** (1998) “Práticas Musicais Locais”, *Observatório das Actividades Culturais*, 4. Pp: 10-13
- Charrua, J. V.** (1939) *A Excelente Senhora: Quadro histórico emoldurado na solidão alentejana*, Marco de Canaveses: Tip. Empresa de Publicidade
- Cortesão, J.** (1980) *O que o Povo canta em Portugal*, s.l.: Livros Horizonte
- Cortez, M. R. O. P.** (1994) *Cancioneiro de Serpa*, Serpa: Câmara Municipal de Serpa
- Costa, A. F.** (1997) “Políticas Culturais: Conceitos e Perspectivas”, *Observatório das Actividades Culturais*, OBS nº2, Outubro. Pp: 10-14
- Cutileiro, J.** (1977) *Ricos e Pobres no Alentejo: Uma Sociedade Rural Portuguesa*, Lisboa: Editora Sá da Costa
- Delgado, M. J.** (1980a) *Subsídios para o Cancioneiro Popular do Baixo Alentejo I*, Lisboa: Inst. Nac. Investigação Científica

- Delgado, M. J.** (1980b) *Subsídios para o Cancioneiro Popular do Baixo Alentejo II*, Lisboa: Inst. Nac. Investigação Científica
- Dias, M. C.** (1911) “Tradições populares do Baixo Alentejo”, *Revista Lusitana vol XIV*
- Dias, M. C.** (1913) “Tradições populares do Baixo Alentejo”, *Revista Lusitana vol XVI*
- Dias, M. C.** (1917) “Tradições populares do Baixo Alentejo”, *Revista Lusitana vol XX*
- Dias, M. P.** (1934) “Como se canta no Alentejo”, *Arquivo Transtagano*
- Dias, R. G.** (2007) “O Cante Alentejano no Porto”, *Boletim da Aldraba* nº 4, Dezembro. Pp: 13
- Fernandes, J. A. M.** (1984) *Antologia de temática alentejana: Morena a Terra, Moreno o Canto*, Évora: Universidade de Évora - Div. Línguas e Literatura
- Ferreira, C. e Martins, M.** (1998) “Preservar o património do cante: Entrevista a António Cartageno”, *Jornal Diário do Alentejo*, 17 de Julho de 1998
- Franco, A. e Serrano, J.** (2005) “Alentejanos na margem Sul do Tejo: memórias da diáspora”, *Alentejo Ilustrado* - suplemento do Diário do Alentejo, 4 de Maio de 2005
- Fonseca, I.** (2006) “Identities e Memórias em torno de uma Mina: o caso de Aljustrel”, *AIBR Revista de Antropologia Iberoamericana*, vol. 1, nº 3 Ago-Die, Pp: ii-xii
- Gallo, R.** (1960) *Cantares do Povo Português: Estudo crítico, recolha e comentários*, Lisboa: Instituto para a Alta Cultura
- Giacometti, M. e Lopes-Graça, F.** (1981) *Cancioneiro Popular Português*, Lisboa: Círculo de Leitores
- Giacometti, M.** (1982) “Breves Observações sobre a Música Popular Portuguesa”, *Arte Musical*, ed. especial Out 1982. Pp: 23-27
- Gomes, A.** (1990) “Povo que canta não pode morrer”, *Público Magazine* nº 154. Pp: 6-17
- Gomes, R. T.** (2001) “Práticas Culturais dos Portugueses: Actividades de Lazer”, *Folha OBS* nº2, Abril
- Graça, A. S.** (1992) *O Poveiro. Usos e Costumes, Tradições, Lendas*, Lisboa: Publicações D. Quixote
- Grupo Coral de Cantares Regionais de Portel** (2004) *Cancioneiro: A cantar em Portel*, Portel: Edição de Autor
- Guerreiro, J. F. C.** (2004 [1997]) “As gentes, o poder, a ‘moda’ e os seus intérpretes”, <http://cantoalentejano.com>
- Guerreiro, J. F. C.** (2004 [2001a]) “Grupos Corais- é tempo de mudar de rumo”, <http://cantoalentejano.com>
- Guerreiro, J. F. C.** (2004 [2001b]) “A Continuidade do Cante”, <http://cantoalentejano.com>
- Guerreiro, J. F. C.** (2004a) “As Camponesas de Castro Verde”, <http://cantoalentejano.com>

- Guerreiro, J. F. C. (2004b)** “Defender o Cante”, comunicação proferida no Encontro da Associação Moda, Vidigueira, 4/11/2004
- Guerreiro, J. F. C. (2004c)** “Escolas do Cante - os Carapinhas de Castro Verde”, <http://cantoalentejano.com>
- Guerreiro, J. F. C. (2004d)** “A Festa do Cante”, <http://cantoalentejano.com>
- Guerreiro, J. F. C. (2004e)** “O Enterro do Entrudo”, <http://cantoalentejano.com>
- Guerreiro, J. F. C. (2004f)** “O Cante do Baldão”, <http://cantoalentejano.com>
- Guerreiro, J. F. C. (2004g)** “O Cante Alentejano”, <http://cantoalentejano.com>
- Guerreiro, J. F. C. (2004h)** “Os Cantes ao Menino”, <http://cantoalentejano.com>
- Guerreiro, J. F. C. (2005a)** “Danças Campaniças”, <http://cantoalentejano.com>
- Guerreiro, J. F. C. (2005b)** “O Cante das Mulheres”, <http://cantoalentejano.com>
- Guerreiro, J. F. C. (2005c)** “O Cante e a Moda”, *Alma Alentejana Revista Cultural*, Ano 6, nº18, Jun/Dez. Pp: 16-18)
- Guerreiro, J. F. C. (2006a)** “O Cante - Um património à beira da ruína” <http://cantoalentejano.com>
- Guerreiro, J. F. C. (2006b)** “Canto D’Alma”, <http://cantoalentejano.com>
- Guerreiro, J. F. C. (2006c)** “O Cante – Património do Alentejo”, <http://cantoalentejano.com>
- Guerreiro, A. M. (1981)** “O cante e o despique”, *Revista Lusitana* nº2, Lisboa
- Guerreiro, A. M. (1986)** “Notas para um Cancioneiro de Colos”, *Estudos em Homenagem a Mariano Feio*, Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica. Pp: 519-539
- Guerreiro, F. (2002)** “Dinâmica do Associativismo na Freguesia de Ervidel”, Trabalho académico realizado no âmbito da Disciplina de Desenvolvimento e Extensão Rural (Curso de Eng^a Florestal, ramo Desenvolvimento Rural - Escola Agrária de Beja), Beja: Instituto Politécnico de Beja
- IPI (s/d)** *Giacometti: O Alentejo e o Cante*, s.l: Turismo do Alentejo / Câmara Municipal de Serpa
- IPI (s/d)** *Serpa cidade da música*, Serpa: Câmara Municipal de Serpa
- Jesué, R. C. (2007)** “Raiz judaica do Cantar Alentejano...”, *Blog Rua da Judiaria* de 19/10/2007, acedido em <http://ruadajudiaria.com>
- Lambertini, M. (1907)** “Os Orpheons Populares”, *A ArteMusical*, Anno IX, Numero 205, 30 de Junho de 1907
- Leça, A. (1947)** *Música popular portuguesa*, Porto: Editorial Domingos Barreira
- Lima, P. (2007)** “Notas em torno do cancionero popular presente na região histórica do Alentejo”, comunicação apresentada no colóquio *Cante a Vozes no Contexto Europeu* a 05/10/2007, Portel

- Lima, P.** (2013) “Cante Alentejano, uma prática musical à espera de quem lhe faça a história”, *Cancioneiro Cante Alentejano*, (CD) Serpa: Câmara Municipal de Serpa. Pp: 6-19
- Lopes-Graça, F.** (1946) *A música portuguesa e os seus problemas*, Lisboa: Edições Cosmo
- Lopes-Graça, F.** (1946) “Apontamento sobre a canção alentejana”, *A Música Portuguesa e Os Seus Problemas*, Lisboa: Edições Cosmos. Pp: 141-145
- Lopes-Graça, F.** (1953) “Apontamentos sobre a canção alentejana”, *A Canção Popular Portuguesa*, Lisboa: Publicações Europa América. Pp: 41-44
- Lopes-Graça, F.** (1973) “Acerca do Cante Alentejano”, *Obras literárias vol XIII*, Lisboa: Edições Cosmo. Pp: 225-229
- Lopes-Graça, F.** (1996) “CD 5 – Alentejo” em *Música Regional Portuguesa*, Portugalsom (CD)
- Maçarico, L. F.** (2002) “Cantares do Xarrama: o cante no feminino”, *Aldraba Maio / Junho*
- Machado, A. D.** (2000) “Há Cante no Feijó! Uma reflexão sobre uma comunidade de migrantes alentejanos na margem sul do tejo”, comunicação proferida nas *Jornadas de Beja*, 16, 17 e 18 de Novembro
- Machado, A. D.** (2006a) “O cante que se ouve no Feijó. Relatos de uma pesquisa antropológica”, síntese de tese, <http://cantoalentejano.com>
- Machado, A. M.** (2006b) “O Cante Alentejano na Margem Sul”, *Boletim da Aldraba* nº 2. Pp: 9
- Marvão, A. A.** (1946) “O Canto Popular Alentejano”, *Arquivo de Beja* III, IV, V, Jun - Dez. Pp: 314-323
- Marvão, A. A.** (1947) “O Canto Popular Alentejano”, *Arquivo de Beja* II, III, IV, Jul – Dez. Pp: 320-327
- Marvão, A. A.** (1948) “O Canto Popular Alentejano”, *Arquivo de Beja* I, II, Jan – Jun. Pp: 116-123
- Marvão, A. A.** (1956a) *O Alentejo Canta*, Braga: Editorial Franciscana
- Marvão, A. A.** (1956b) “O Folclore Musical do Baixo Alentejo”, *Actas do Primeiro Congresso de Etnografia e Folclore Promovido pela Câmara Municipal de Braga de 22 a 25 de Junho de 1956*, Braga: Biblioteca Social e Corporativa. 3
- Marvão, A. A.** (1966) *Origens e características do folclore musical alentejano. Estudo feito à base do Cancioneiro Alentejano*, Cucujães: Edição de Autor
- Marvão, A. A.** (1985) “O Cante Alentejano”, *Congresso Sobre o Alentejo - Semeando Novos Rumos*, I Volume, Beja: Edição da Associação de Municípios do Distrito de Beja. Pp: 104-107
- Marvão, A. A.** (1987) “Motivações e Sociologia do Cante”, *Actas do 2º Congresso sobre o Alentejo - semeando novos rumos*, I vol, Maio, Beja. Pp: 103-111
- Matos, H. A. C.** (2001) “A identidade cultural alentejana”, *Catálogo das Exposições Filatélicas ESTREMOZ 2001 e FILAMOZ 2001*

- Mendes, L.** (2001) “As saias, cantigas tradicionais de trabalho”, *Diário do Alentejo*, 11 de Maio de 2001
- Mendes, L.** (2008) “Conversas para uma cultura das tradições (6). O Cante Alentejano”, acedido em <http://www.folclore-online.com>
- Moniz, J.** (2013) “Cante alentejano, uma caracterização musical”, *Cancioneiro Cante Alentejano*, (CD) Serpa: Câmara Municipal de Serpa. Pp: 20-27
- Monteiro, E.** (1902) “Modas-estribilhos alentejanos” em Câmara Municipal de Serpa (1982) *A tradição Vol. II*, Serpa: Câmara Municipal de Serpa (Ed. Fac-simile, Janeiro 1902 - Junho 1904)
- Moreira, J.** (1942) *Memórias da minha Terra (Costumes Alentejanos)* (policop.)
- Nazaré, J. R.** (1979) *Música Tradicional Portuguesa – Cantares do Baixo Alentejo*, Lisboa: Instituto da Cultura Portuguesa
- Nazaré, J. R.** (1984) *Prolegomènes à l'ethnosociologie de la musique*, Paris: F. Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais
- Nazaré, J. R.** (1986) *Momento Vocais do Baixo Alentejo. Cancioneiro da Tradição Oral*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda
- Nazaré, J. R.** (1988) “L'étude de la musique traditionnelle portugaise et sa contribution au développement des sciences sociales”, *Meridies - Revista de Antropologia e Sociologia Rural da Europa do Sul* nº 7/8, Janeiro / Dezembro. Pp: 875-890
- Nazaré, J. R.** (2004) *The Ethnosociology of Music*, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa
- Neves, C. e Campos, G.** (1883) *Cancioneiro de Músicas Populares Vol I*, Porto: Typographia Occidental
- Neves, C. e Campos, G.** (1885) *Cancioneiro de Músicas Populares Vol II*, Porto: Typographia Occidental
- Neves, C. e Campos, G.** (1898) *Cancioneiro de Músicas Populares Vol III*, Porto: Typographia Occidental
- Neves, J. A. e Cristóvão, A.** (2001) “Música Tradicional como Traço de Identidade do Mundo Rural: Um Estudo de Quatro Tunas”, comunicação apresentada no *1º Congresso de estudos Rurais* a 16/09/2001, Vila Real
- Nobre, M.; Calisto, J.; Ferreira, R.; Cruz, R.** (2004) *Mulheres do Cante*, Ervidel: Junta de Freguesia de Ervidel
- Nogueira, C.** (2007) “Cantiga ao desafio e estetização da fala: natureza, modalidades, funções”, *Organon*, v. 21, n. 42, acedido em <http://seer.ufrgs.br/organon/article/view/36159>
- Nunes, M. A. Z.** (1978) *O cancionero popular em Portugal*, Lisboa: Instituto da Cultura Portuguesa

- Nunes, M. D.** (1886) “Linguagem e tradições populares da vila de Serpa”, *Revista Lusitana* vol IV. Pp: 101-114
- Nunes, M. D.** (1899a) “Danças Populares do Baixo Alentejo”, *Revista A Tradição* nº1 - série I. Pp: 20-23
- Nunes, M. D.** (1899b) “Natal, Anno-Bom e Reis”, *Revista A Tradição* nº1 - série I
- Nunes, M. D.** (1899c) “Na quaresma. Notas avulsas”, *A Tradição, ano I, nº2*, Março 1899. Pp: 38-42
- Nunes, M. D.** (1899d) “A festa da Guadalupe”, *A Tradição, ano I*. Pp: 50-53
- Nunes, M. D.** (1899e) “O S. João em Serpa”, *A Tradição, ano I, nº2*, Junho 1899
- Nunes, M. D.** (1899f) “Modas-Estribilhos Alentejanos”, *Revista A Tradição* nº1 - série I
- Nunes, M. D.** (1901a) “Cancioneiro popular do Baixo-Alentejo. Primeira parte”, *A Tradição, ano III*
- Nunes, M. D.** (1901b) “Cancioneiro popular do Baixo-Alentejo. Segunda parte”, *A Tradição, ano III*
- Nunes, M. D.** (1901c) “O Canto das Almas” em Câmara Municipal de Serpa (1982) *A tradição Vol. I*, Serpa: Câmara Municipal de Serpa (Ed. Fac-simile, Janeiro 1899 - Dezembro 1901)
- Nunes, M. D.** (1902) “Costumes da minha terra - Os Decantes”, *Revista A Tradição* 4º ano vol IV
- Oliveira, E. V.** (1960) “Música Popular Polifónica Vocal – O Cante Alentejano Instrumentos”, *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, apêndice III, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Pp: 386-393
- Oliveira, J. F.** (2001) *Os cantares tradicionais de Lafões: sua preservação enquanto património cultural*, Coimbra: Palimage
- Pedrosa, N.** (2004) “Rouxinóis do Alentejo. O exemplo de uma escola de cante”, *Diário do Alentejo*, Suplemento Alentejo Ilustrado, 16 de Julho de 2004
- Pedrosa, N.** (2009) “O cante não é exclusivamente masculino”, *Diário do Alentejo*, edição nº 1396, 23 a 29 de Janeiro de 2009
- Pereira, J. F.** (1997) *Corais Alentejanos*, Lisboa: Edições Margem
- Pereira, J. F.** (s/d) *Que Modas?... que Modos? (actas do I Congresso do Cante)*, Capelo: FaiAlentejo
- Picão, J. S.** (1947) *Através dos Campos*, disponível na Biblioteca Digital do Alentejo
- Piçarra, L.** (1899) “O Carnaval”, *Revista A Tradição, ano I, nº2*, Fevereiro 1899. Pp: 17-20
- Pina, M. J. A.** (s/d) *Michel Giacometti e o Cante Alentejano: Actas do Colóquio do Cante Alentejano*, s.l.: Câmara Municipal de Ferreira do Alentejo / Câmara Municipal de Cascais
- Pinheiro, J. M.** (1999) *Altos silêncios da noite minhas vozes vão rompendo*, s.l.: Editora Alentejana

- Pombinho Júnior**, J. A. (1936) *Cantigas Populares Alentejanas e o seu subsídio para o léxico português*, Porto: Edição Maranus
- Prazeres**, A. B. G. (s/d) *Memórias e Recordações do Cante Alentejano*, s.l.: edição de autor
- Raposo**, E. M. (2006) "O canto e o cante, a alma do povo", *Revista de Estudios Extremeños* Tomo LXII, Número III, Septiembre-Diciembre. Pp: 1009-1034
- Roque**, J. (1963) "A Música Folclórica do Baixo-Alentejo no ciclo do Natal", *Actas do 1º congresso Etnografia e Folclore* Vol III, Lisboa: Biblioteca Social e Corporativa. Pp: 278-279
- Russo**, S. B. (2010) "A transmissão oral e as tradições musicais na contemporaneidade: estudo da viola campaniça" em S. P. Conde (dir.) (2010) *Actas da Conferencia da Tradición Oral – Oralidade e Património Cultural, vol II*, Ourense, Concello de Ourense. Pp: 191-200
- S/a** (2008) "Palavras proféticas de Michel Giacometti", *Revista Alentejo* nº 22, Out/Nov/Dez 08. Pp: 36-37
- S/a** (2001) "As Saias, cantigas tradicionais de trabalho", *Diário do Alentejo*, 11-05-2001
- Santos**, J. R. (2007) "Canto, Vivo" em Grupo de Cantares de Évora, *Memórias 2* (CD)
- Sardinha**, J. A. (2001) *Viola Campaniça, o outro Alentejo*, Vila Verde: Tradisom
- Soares**, J. A. (2008) "Cante tradicional - que futuro no Alentejo?", *Revista Alentejo* nº 22, Out/Nov/Dez 08
- Thomaz**, P. F. (1918) *Cantares do Povo*, Coimbra: França Amado Editores
- Vários** (s/d) "Os Cantares Alentejanos como Actividade Corporal. Estudo Etnográfico do Grupo Coral de Reguengos de Monsaraz", Trabalho académico, Beja: Escola Superior Educação
- Vasconcellos**, J. L. (1888) "Observações sobre as cantigas populares", *Revista Lusitana* I, 1888-1889
- Vasconcellos**, J. L. (1938) "Canções do berço segundo a tradição popular portuguesa", *Opúsculos VII - Etnologia II*, Lisboa: Imprensa Nacional
- Villa-Moura**, V. (1916) "Terras do Sul - Cantos Alentejanos", *Águia* vol X - 2ª serie, Porto
- Wateau**, F. (2005). "Défis esthétiques et défis ordinaires, essai d'interprétation de joutes verbales et ritualisées au Portugal", *Ethnographiques*, vol 7, acedido em <http://www.ethnographiques.org/2005/Wateau>
- Weffort**, A. B. (2012) "Vestígios da prática cerimonial judaica no Cante, o canto colectivo do Baixo Alentejo", *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*, Ano XI, n.º 16/17. Pp: 105-110

Documentários e afins

- Manso**, F. (1991) *Alentejo Cantado*, RTP
- Manso**, F. (2008) *Cante a Vozes*, Zarafa Films

Manso, F. (2013) *Cantes da Terra Chã*, Francisco Manso – Produção de Audiovisuais / Lieurac Productions

Menezes, A. (2008) *O Cante Alentejano é como eu*, Ferreira do Alentejo: Câmara Municipal de Ferreira do Alentejo

Pereira, T. (2001) *Sinfonia Imaterial*, Fundação INATEL

Tréfaut, S. (2014) *Alentejo, Alentejo*, Faux

Baptista, S. (2009) “Jovens juntam-se aos mais velhos nos grupos corais alentejanos”, texto áudio acedido em

<http://www.parlamentoglobal.pt/parlamentoglobal/cidadania/Cultura/2009/3/27/270309+CANTE.htm>, 27 de Março de 2009

Canhita, N. (2004) “Peroguarda. A Terra do Povo que Canta”, Diário do Alentejo tv

Conceição, F. e Augusto, M. (2008) “Ir é o melhor remédio (Especial Natal 2008)”, reportagem SIC emitida a 18 e 19/12/2008, acedido em <http://videos.sapo.pt/sic>

Gabriel, D. (2014) “Tradições – Retalhos da vida de um povo: Cante Alentejano”, Roughcut Produção Audiovisual, emitido a 04/03/2014, SIC Notícias

Giacometti, M. (1972) “Povo que Canta” 19º e 20º Programa de 26 de Junho de 1972 e 6 de Março de 1972 respectivamente (ver Filmografia Completa de Michel Giacometti – Tradisom Produções Musicais, 2010/2011)

Gonçalo, J. (2004) “O Cante nas Escolas – Na salvaguarda do Cante”, Diário do Alentejo tv

Lima, P. (coord.) (s/d) *Michel Giacometti: Filmografia Completa* (12 vol.), Tradisom (DVD)

Pereira, T. (2015) “O povo que ainda canta, episódio 22: Baixo Alentejo”, série documental, emitida na RTP2 a 18/06/2015: Música Portuguesa A Gostar Dela Própria (MPAGDP)

Ribeiro, F. O. (2009) “O Cante delas”, Reportagem Especial da SIC emitida a 11-03-2009

Saint-Maurice, A. (2008) “A Luz dos meus dias”, Reportagem RTP emitida a 08-03-2008

Tréfaut, S. (2012) *Estudo para um documentário sobre o Cante Alentejano*, Serpa: Câmara Municipal de Serpa

Tréfaut, S. (2013) *Cante Alentejano*, filme promocional da Candidatura do Cante Alentejano a Património Cultural Imaterial da Humanidade (UNESCO)

Legislação

ICOMOS (1964) “Carta de Veneza sobre a Conservação e Restauro dos Monumentos e Sítios”

Japão (1950) “Law for the Protection of Cultural Properties” (“bunka-zai”)

República da Coreia (1962) “Cultural Property Protection Law” (CPPL), Lei nº 961, Janeiro de 1962.

UNESCO / ICOMOS (1964) “Documento de Nara”

UNESCO (1962) “Recomendação de Paris” sobre Paisagens e Sítios

UNESCO (1972) “Convenção para a Protecção do Património Mundial, Cultural e Nacional”

ICOMOS (1986) “Carta Internacional para a Salvaguarda das Cidades Históricas”

UNESCO (1989) “Recommendation for the Protection of Traditional Culture and Folklore”

UNESCO (1994) “International Consultation on new perspectives for UNESCO's Programme: The Intangible Cultural Heritage”

UNESCO (2001) “Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage: Guide for the Presentation of Candidature Files”

UNESCO (2002) “Guidelines for the Establishment of National «Living Human Treasures» Systems”

UNESCO (2003) “Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial”

UNESCO (2005) “Convenção sobre a Protecção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais”

UNESCO (2005) “Promoting the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage: (information kit)”

Links úteis

www.ine.pt - Instituto Nacional de Estatística

www.cantoalentejano.com – Moda, Associação do Cante Alentejano

www.unesco.org - UNESCO - United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization;

www.wipo.int - WIPO World Intellectual Property Organization (Legislative Texts on the Protection of Traditional Cultural Expression)

www.memoriamedia.net - Memoriamedia (e-museu do património cultural imaterial)

www.ffp.pt – Federação do Folclore Português

www.inatel.pt – Fundação INATEL

www.icom-cc.org - ICOM - Conselho Internacional de Museus

www.iccrom.org - ICCROM - Centro Internacional para o Estudo da Preservação e Restauro dos Bens Culturais

www.icomos.org - ICOMOS - Conselho Internacional dos Monumentos e Sítios

<https://vimeo.com/mpagdp> - Música Portuguesa A Gostar Dela Própria (MPAGDP)

<http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/mapa-etno-musical.html> - Mapa etno-musical de Portugal

Bases de Dados

<http://www.cante.uevora.pt/admin/modas> - Projecto Dinâmicas do Cante (CIDEHUS/UÉ)

Outros

Formulário ICH-02 – Form da Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity (Dossiê de Candidatura do Cante Alentejano a património cultural imaterial da humanidade, UNESCO)

Revistas: “A Tradição” (1888-1902, com reedição em 1982), “Revista Lusitana” (1887-1943) e “A Águia” (1910-1932).

Anexos

Guião de entrevista aos grupos corais.....	iii
Evolução do número de grupos corais 1926-2010.....	xxi
Grupos Corais Alentejanos (só os grupos de cante) entrevistados em números.....	xxv
<i>(Dados tratados pela doutoranda)</i>	

CANTE ALENTEJANO

IDENTIFICAÇÃO DO GRUPO (Q1)

Nome: _____
Endereço: _____ _____
Código Postal _____ - _____
Concelho: _____ Freguesia: _____
Telefone: _____ Fax: _____
E-mail: _____
Página de Internet _____

HISTÓRIA DO GRUPO (Q2)

Ano de Fundação: _____ (Q2.1) [2]

Fundadores* (Q2.3):

Nome	Idade	Profis- são	Funç. grupo	Local nascim.	Resi- dência	Que conh. musicais

*Informações à data da fundação

Como foi fundado (Q2.2):

Por uma família _____ 1 [3]

Por uma instituição _____ 2 [4]

Para participar num acontecimento _____ 3 [5]

Por várias pessoas _____ 4 [6]

Outra iniciativa: _____ 5 [7]

Descrição do início – motivações (Q2.5):

Participar em eventos [141]
Ocupar tempos livres [142]
Conviver [143]
Remuneração financeira [144]
Divulgar a tradição [145]
Preservar a tradição [146]
Outros [147]
(_____)

Interrupções - em que anos e por quanto tempo (Q2.4):

Não 2 [9] Q2.4
Menos de 1 ano 3
1 a 3 anos 4
3 a 5 anos 5
Mais de 5 anos 6 } [10] Q2.4.1

O GRUPO (Q3)

Nº elementos

Cantam: _____ [15]
Tocam: _____ [16]
Cantam e tocam: _____ [17]
Dançam: _____ [18]
Apresentadores: _____ [19]
Figurantes: _____ [20]
Outros: _____ [21]
(_____)

Menos 14 anos: _____ [29]
 14-17 anos: _____ [30]
 18-22 anos: _____ [31]
 23-29 anos: _____ [32]
 30-39 anos: _____ [33]
 40-59 anos: _____ [34]
 60-75 anos: _____ [35]
 Mais de 75 anos: _____ [35]

Q3.5

Menos 1 ano no grupo: _____ [36]
 Entre 1 e 4 anos: _____ [37]
 5-9 anos: _____ [38]
 10-19 anos: _____ [39]
 20-29 anos: _____ [40]
 30-39 anos: _____ [41]
 Há mais de 40 anos: _____ [42]

Q3.6

Elementos Act. Prof. na música: _____ [46] Q3.8
 (_____)

Naturais de outras freguesias: _____ [148] Q4.5.1
 Naturais freguesia do grupo: _____ [64]
 Residentes na freguesia do grupo:
 + 10 anos _____ [61]
 - 10 anos _____ [62]
 Residentes fora freguesia: _____ [63]

Q4.5

Nº total: _____ [12]
 Elementos femininos: _____ [13]
 Elementos masculinos: _____ [14]

Q3.1

Membros da mesma família (Q3.7):

Família Q3.7.1	Nº elementos Q3.7.2

Não 2 [43] Q3.7

Nº famílias com mais de 1 elemento _____ [44]

Elementos da mesma família _____ [45]

Fontes

Recolha junto de idosos: _____ [149]	}	Q4.6
Memória elementos grupo: _____ [150]		
Consulta de estudiosos: _____ [151]		
Cancioneiros: _____ [152]		
Gravações: _____ [153]		
Arranjo música tradicional: _____ [154]		
Original do grupo: _____ [155]		
Repertório outro grupo: _____ [156]		
Outros: _____ [157] (_____)		

Modas

Repertório actual: _____ [158]	}	Q4.8
Total: _____ [159]		
Originárias do concelho: _____ [160]		
De outros locais: _____ [161]		
Originais: _____ [162]		
Populares: _____ [163]		
Com adaptações: _____ [164]		

Modas mais representativas (Q4.2):

1	
2	
3	
4	
5	

TRAJO (Q5)

Sim 1 Não 2 [65] Q5.1

Descrição (Q5.1.2)	Nº elementos

INSTRUMENTOS (Q7.7)

Sim 1 Não 2 [117]

Instrumento (Q7.7.1)	Nº elementos

OBJECTIVOS (Q6.3)

Divulgar a tradição musical [165]
Recriar a tradição musical [166]
Preservar a tradição musical [167]
Transmitir a tradição [168]
Ocupar os tempos livres [169]
Conviver [170]
Desenvolver aptidões musicais [171]
Viajar [172]
Estimular a criatividade [173]
Obter prestígio [174]
Obter remuneração [175]
Outro [176]
 (_____)

AUTO-IDENTIFICAÇÃO (Q6.2)

Rancho Folclórico		1 [78]
Grupo Folclórico		2 [79]
Grupo Etnográfico		3 [80]
Grupo de Cantares		4 [81]
Grupo Coral Alentejano		5 [82]
Banda		12 [177]
Outro:		11 [88]

	Q7.2	Q7.8
	Nacional	Internac.
Sala de Espectáculos	[98]	[187]
Palco ao ar livre	[99]	[188]
Restaurantes	[100]	[189]
Unidades hoteleiras	[101]	[190]
Ar livre	[186]	[191]
Outro:	[102]	[192]

Organização de eventos (Q7.5):

Sim 1 Não 2 [110]

Evento (Q7.5.1)	Data	Local	Periodicidade

Modo de deslocação (Q7.6): _____

Viatura do grupo 1 [111]
 Carros particulares 2 [112]
 Transportes da organização 3 [113]
 Transporte cedido entidades apoiantes 4 [114]
 Aluguer 5 [115]
 Outros 6 [116]
 (_____)

Remuneração (Q12.3.1): _____

Sem remuneração 2 [96] Q12.3
 Menos de 250 euros 1
 251-500 euros 2
 501-750 euros 3
 751-1250 euros 4
 1251-2000 euros 5
 Mais de 2001 euros 6
 } [97]

Prémios obtidos (Q7.4):

Sim 1 Não 2 [109]

Prémio (Q7.4.1)	Evento	Local

EDIÇÕES (Q8.1)

Documentos editados pelo grupo:

--

Nenhuma 99 [10]

Cartazes: _____ [1]

Brochuras: _____ [2]

Jornais e revistas: _____ [3]

Livros: _____ [4]

Vídeos: _____ [5]

Gravações: _____ [6]

Participação em colectâneas: _____ [7]

Em edições de outros grupos: _____ [8]

Outros: _____ [9]

(_____)

Gravações (Q8.2.1) *:

Tipo registo	Ano	Título	Editora	Local

* anexar listagem de músicas por cada registo

CD: _____ [11]

LP: _____ [12]

EP: _____ [13]

Cassete: _____ [14]

Outros: _____ [15]

} Q8.2

ESPÓLIO (Q10.5)

Documentação que faz parte do espólio do grupo:

--

Gravações áudio do grupo: _____ 14 [193]
Gravações vídeo do grupo: _____ 15 [194]
Outras gravações áudio: _____ 16 [195]
Outras gravações vídeo: _____ 17 [196]
Transcrição de músicas: _____ 6 [58]
Edições impressas pelo grupo: _____ 7 [59]
Publicações: _____ 8 [60]
Correspondência: _____ 9 [61]
Artigos de imprensa: _____ 10 [62]
Cartazes: _____ 11 [63]
Fotografias: _____ 12 [64]
Outros: _____ 13 [65]
(_____)

ESTATUTO JURÍDICO (Q9)

Existência Autônoma 1 [16] Q9.1	Associação		1 [17] Q9.2
	Cooperativa		2 [17] Q9.2
	Empresa Comercial		3 [17] Q9.2
	Outra:		4 [17] Q9.2
Pertence a organismo com estatuto jurídico* 2 [16] Q9.1	Associação		1 [19] Q9.3
	Cooperativa		2 [19] Q9.3
	Empresa Comercial		3 [19] Q9.3
	Outra:		4 [19] Q9.3
Não é autônoma nem pertence a organismo		3 [16] Q9.1	

Outros grupos filiados:

Existência autónoma (Q9.2.1)	Pertence a organismo (Q9.3.3)

Filiação a outros organismos (Q9.5):

Sem filiação [197]
INATEL [198]
Federação do Folclore Português [199]
Fed. Nac. Colect. Cultura Recreio [200]
Sociedade Portuguesa de Autores [201]
Outra [202]
(_____)

PATRIMÓNIO (Q10)

Sede (Q10.1): _____

Sede própria 1
Do organismo em que está integrado 2
Cedida gratuitamente 3
Edifício alugado 4
Casa Particular 5
Outro 6
(_____)

} [29]

A quem pertence (Q.10.1.1): _____

Actividades desenvolvidas na sede <u>Q10.2</u>	Recursos disponíveis na sede <u>Q10.3</u>

Actividades

Ensaaios 1 [30]

Actuações 2 [31]

Encontros 3 [32]

Colóquios 4 [33]

Ensino de música e/ou folclore 5 6 [34] [35]

Outro 7 [36]

(_____)

Recursos

Sala de ensaios 1 [37]

Arquivo 2 [38]

Museu 3 [39]

Biblioteca 4 [40]

Bar 5 [41]

Sala de Convívio 6 [42]

Salão de Festas 7 [43]

Sala de Jogos 8 [44]

Outro 9 [45]

(_____)

Local de ensaio (Q.10.8): _____

Espólio do museu (Q.10.4):

Instrumentos Musicais 1 [46]
Trajos 2 [47]
Troféus, prémios, lembranças... 5 [50]
Fotografias 6 [51]
Objectos alusivos à terra 8 [203]
Objectos alusivos aos usos e costumes 9 [204]
Outros 7 [52]
 (_____)

GRUPO INFANTIL (Q11)

Nome: _____

Integrado no grupo adulto		3 [73] Q11.1.1
Autónomo do grupo adulto		4 [73] Q11.1.1
Não há		2 [72] Q11.1

ID Grupo: _____

DESPESAS E RECEITAS E APOIOS (Q12)

Principais fontes	
Receita (Q12.5)	Despesa (Q12.6)

Estimativa valores totais de receita anuais: _____ [88] Q12.1

Estimativa valores totais de despesa anuais: _____ [95] Q12.2

Receitas
Apoios e subsídios [205]
Actuações [206]
Donativos e mecenato [207]
Cotas e jóias [208]
Venda de material (publicações, gravações) [209]
Outros [210]
 (_____)

Despesas

Deslocações [211]

Espaço e sua manutenção [212]

Trajos [213]

Instrumentos musicais [214]

Equipamentos de som [215]

Iniciativas [216]

Divulgação do grupo [217]

Outros [218]

(_____)

Apoios (Q12.4):

Nenhum [219]

Autarquia [220]

Região de Turismo [221]

Dir. Regional Assuntos Culturais [222]

Ministério da Cultura [223]

Secretaria de Estado das Comunidades [224]

Instituto Português da Juventude [225]

INATEL [226]

Governo Civil [227]

Comissões de Festas [228]

Empresas [229]

Outros [230]

(_____)

DIFICULDADES E PROJECTOS (Q13)

Principais dificuldades (Q13.1):

Constituição de repertório próprio 1 [110]
Contactos para actuações 2 [111]
Direcção artística ou ensaiador 3 [112]
Divulgação do grupo 4 [113]
Instalações 5 [114]
Instrumentos musicais 6 [115]
Meios de transporte 7 [116]
Novos elementos 8 [117]
Trajos 10 [119]
Recursos financeiros 11 [120]
Outros 12 [226]
 (_____)

Projectos futuros (Q13.2):

--

Organização de eventos [231]
Constituição de novo repertório [232]
Actuações [233]
Angariação de novos elementos [234]
Melhoria de condições físicas [235]
Melhoria de condições financeiras [236]
Angariação de mais apoios [237]
Outros [238]
 (_____)

DINÂMICAS (Q14)

Grupos musicais com os quais são estabelecidos contactos (Q14.1):

Grupo	ID Grupos

Outras instituições da região de origem com as quais estabelecem contactos (Q14.2):

Evolução do n.º de Grupos Corais de Cante Alentejano

1926-2010

- Grupos Corais Masculinos
- Grupos Corais Femininos
- Grupos Corais Mistos
- Grupos Corais Infantis

1926



1927



1928



1929



Década de 1930



Década de 1940



Década de 1950



Década de 1960



1970 a 1973



1974 a 1976



1977 a 1979



1980 a 1984



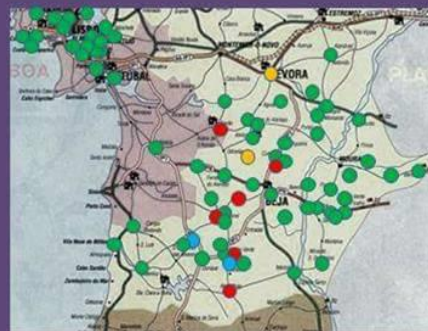
1985 a 1987



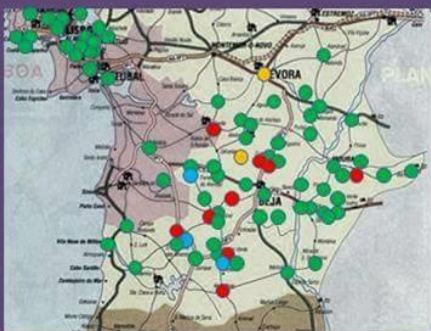
1988 a 1990



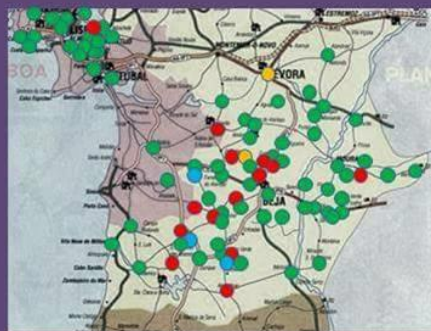
1990 a 1995



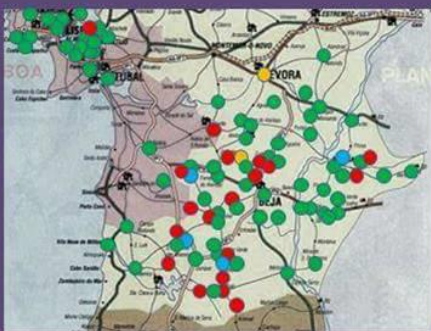
1996 e 1997



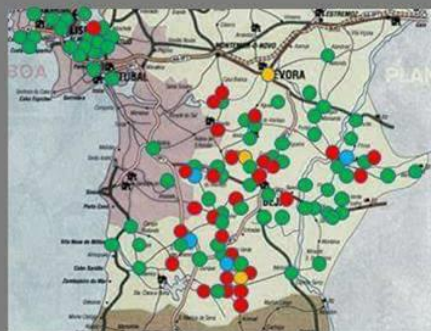
1998



1999



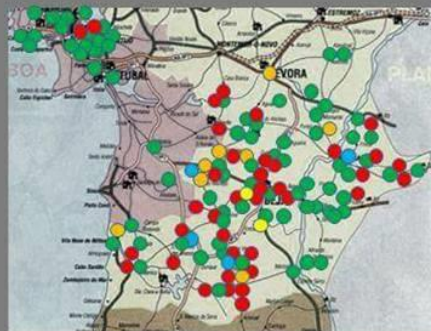
2000 e 2001



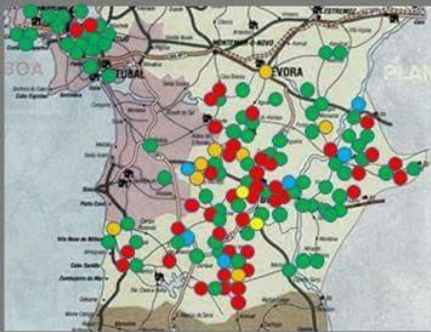
2002 e 2003



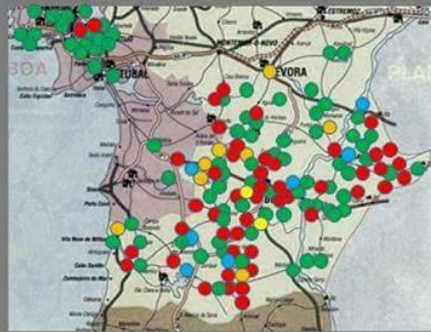
2004 a 2006



2007 e 2008



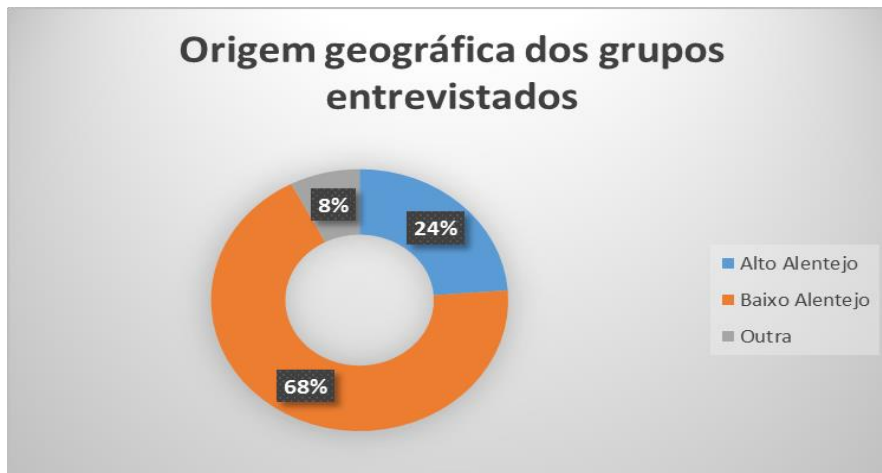
2009 e 2010



Grupos Corais Alentejanos (só os grupos de cante) entrevistados em números

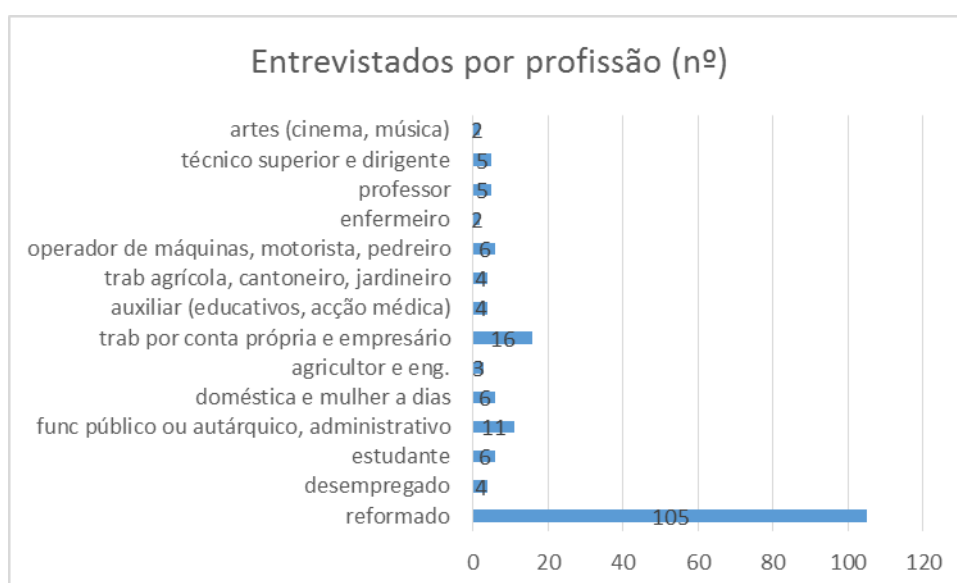
105 Grupos Corais

Masculinos	60	Activos	90
Femininos	31	Extintos	15
Mistos	11		105
Infantis	3		
	105		



179 elementos entrevistados

Responsáveis	108	Cantam	165	M	118
Elementos	71	Não c	14	F	61
	179		179		179



População entrevistada vs. População residente no Alentejo

Indicador	Entrevistados	Alentejo 2010 (INE)
População Reformada	58%	26%
População Activa	32%	48%
População >50 anos	80%	44%
População >60 anos	61%	30%
População residente em cidade	16%	33%



UNIVERSIDADE DE ÉVORA
INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO
E FORMAÇÃO AVANÇADA

Contactos:

Universidade de Évora
Instituto de Investigação e Formação Avançada - IIFA
Palácio do Vimioso | Largo Marquês de Marialva, Apart. 94
7002-554 Évora | Portugal
Tel: (+351) 266 706 581
Fax: (+351) 266 744 677
email: iifa@uevora.pt