

AS MULHERES NO CANTE ALENTEJANO¹

por Sónia Moreira Cabeça²

e José Rodrigues dos Santos³

Os primeiros grupos corais alentejanos datam da década de 20 do século passado mas foi necessário esperar mais de 50 anos (precisamente até 1979) para descobrir o primeiro grupo coral feminino. Só nos finais do século XX os grupos corais femininos se impuseram no panorama das práticas musicais populares alentejanas. Observemos como foram (e são) recebidos, que mudanças vieram trazer e a emergência de novos grupos corais mistos.

O Cante Alentejano

No Alentejo, região sul de Portugal, observa-se uma forma de cantar, sem instrumentos, diferente das demais observadas no país: o Cante Alentejano. É uma estrutura melódica, uma poesia, um canto que assenta na excelência vocal dos seus executantes. O Cante, marca identitária do Alentejo, está há muito presente na esfera de sociabilidade dos alentejanos e na interação entre gerações. Apesar da ausência de fontes anteriores aos finais do século XIX, é provável que a presença desta forma cultural no território seja bastante mais antiga.

A face mais conhecida do Cante é a sua “polifonia”, executada em grupos corais. Apesar de poder ser praticado individualmente, foi na sua execução coral que assumiu maior notoriedade. Aliás, o cante alentejano tem sido quase sempre descrito observando grupos espontâneos, reunidos em situações

¹ Publicado em: 2010. Cabeça, S.M. e Santos, J.R. “A mulher no Cante Alentejano” in Conde, S.P., *Proceedings of the International Conference in Oral Tradition*, Concello de Ourense, Ourense, vol II, 31-38.

Texto redigido no âmbito do Projecto “Dinâmicas do Cante Alentejano” (Cidehus – Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades da Universidade de Évora, financiado pela FCT): PTDC/ANT/64162/2006 (FCOMP-01-0124-FEDER-007036). Equipa: Professores José Rodrigues dos Santos e Cláudia Sousa Pereira (coord.) e Dr. Amílcar Vasques-Dias, Sara Diogo, Sónia Cabeça e Cyril Isnart.

² CIDEHUS, Universidade de Évora

³ CIDEHUS, Universidade de Évora

informais ou os grupos que entretanto se foram constituindo formalmente, o que levou muitos observadores a insistir na sua qualidade de “canto a vozes” (Lopes-Graça 1946; Marvão 1955; Delgado 1980; Nazaré 1986).

Antes de dar uma breve descrição da organização das partes na interpretação desta forma de canto, interessa sublinhar que o pouco que se sabe da evolução destas práticas permite identificar um movimento de transformação da relação entre os cantadores e a sociedade em que se inserem, no qual é possível distinguir três fases principais, no que respeita à participação dos homens e das mulheres. A primeira fase abrangeria as práticas mais ou menos espontâneas, ou organizadas apenas localmente e de modo sem dúvida relativamente autónomo, em que a participação de ambos os sexos está referenciada. Embora pouco documentada, essa fase ter-se-á caracterizado pela prática do Cante em grupos femininos, masculinos, ou mistos (sem excluir situações em que se formam face a face grupos de cada sexo, cantando uns e respondendo outros, em festas populares). As mulheres não só não estavam excluídas do Cante nas situações privadas e também individuais (algumas interlocutoras, instadas para nos citarem cantigas de embalar, afirmaram que escolhiam as “modas” mais doces e mais serenas para cantarem às crianças ref. De entrevista), como participavam em público, como já dissemos, em cantos de grupos informais.

Uma segunda fase terá tido início nas primeiras décadas do século XX, e de modo mais maciço a partir dos anos 30, sob o regime de Salazar. É a fase em que se constituem os primeiros grupos corais formais, e em que o seu número aumenta significativamente, sob a impulsão das políticas do fascismo português. Estes grupos corais são desde logo e mantêm-se durante esta fase como grupos exclusivamente masculinos. A intensa propaganda do regime, que instrumentaliza esta forma cultural (como aliás o fará com muitas outras por todo o país), impões a ideia que o Cante é de essência masculina, e que as mulheres “não cantam”, ou melhor, “não podem cantar o Cante”. Um interessante efeito de amnésia apaga durante pelo menos meio século o facto comprovado que as mulheres podiam cantar e tinham cantado o Cante na fase precedente e antes, tão longe quanto alcançam a memória e os documentos.

A terceira fase inicia-se após a Revolução de Abril de 1974 e prologa-se até ao presente. A profunda transformação cultural que a revolução inicia não concerne apenas às estruturas políticas, à liberdade de associação (sindicatos, partidos, etc.), nem apenas a aspectos de reivindicação económica e social (nesta região foram ocupadas pelos trabalhadores rurais dezenas de latifúndios), mas abre um espaço de liberdade de palavra na esfera privada, e influi profundamente nas relações entre homens e mulheres em todos os âmbitos sociais em que os dois sexos se encontram, cooperam, competem. É nesse contexto de grandes movimentos sociais e culturais que surge o primeiro grupo coral feminino, em 1979. O número de grupos femininos não cessou de crescer, e é bem claro que, como veremos mais em detalhe, a sua formação se acelerou nas duas últimas décadas.

Este fenómeno, cuja importância não é apenas reconhecida do exterior pela antropologia, mas é, pelo contrário, um facto de primeira grandeza e de grande importância para os próprios actores (femininos e masculinos), merece uma atenção especial. Com efeito, ao abrir-se às mulheres, o mundo do Cante não ganha apenas um maior número de praticantes: o acesso das mulheres às práticas modifica-as. As mulheres vão cantar de maneira diferente, escolher repertórios em parte diferentes, associar às interpretações vocais (corais) outros elementos que os que utilizavam os homens (trajes, adereços, passos). Quanto ao facto que os próprios grupos masculinos tenham também registado alterações na sua prática, culminando com a constituição de grupos mistos, é o que mostra o nosso inquérito. Interessa pois descrever a transformação que as práticas femininas, em vez de representarem um efeito de simples acesso a algo que é dado, modificam o campo de práticas a que acedem.

O Cante Alentejano

No cante alentejano os papéis atribuídos aos cantadores são tidos como determinantes para defini-lo. Duas partes são atribuídas aos solistas (o “Alto”, o “Ponto”) e a terceira ao coro (as “segundas” ou “baixos”). As peças que constituem o repertório próprio do Cante são chamadas “modas”, que podem

ser executadas de várias formas. Impôs-se todavia com o tempo uma forma que se tornou uma referência para a maioria dos grupos de cantadores: canta-se uma estrofe inicial (“cantiga”) seguida de duas estrofes entendidas como “estribilho” (hoje diríamos refrão), volta-se a cantar uma nova estrofe (outra “cantiga”) e finalmente repete-se o estribilho. Cada peça é constituída pelas “cantigas”, que são estrofes livres e uma “moda”, um conjunto de duas estrofes “fixas”. A “cantiga” pode ser modificada, ou até substituída por outra, consoante a inspiração do grupo, do solista, ou da ocasião. Já a moda deve ser respeitada, ser imutável. Na generalidade, as “cantigas”, estrofes que não correspondem ao estribilho, são cantadas por um solista. É ao “ponto” que cabe cantar a primeira “cantiga”. Surgem logo a seguir as duas estrofes da “moda” em si que são entendidas como o “coração” da peça musical. A moda vai ser iniciada por outro solista, o “alto”. O “alto” cantará a solo apenas um verso ou parte dele (parte duma palavra do verso, uma palavra, ou várias), juntando-se-lhe de seguida o coro (formado pelas restantes vozes, as “segundas”), que o acompanha até ao fim da segunda estrofe da “moda”. Finda a “moda”, o “ponto” canta nova cantiga, repetindo-se a “moda”.

A organização do cante em vozes distintas confere ao Cante Alentejano uma sonoridade que o distingue. “Polifonia em terceiras paralelas” (Nazaré 1979), “geralmente a duas vozes, ao intervalo de terceiras” (Marvão 1966), assim é caracterizado. O Ponto coloca em evidência “toda a sua habilidade técnica” e “terá a preocupação de variar os contornos melódicos do espécimen em execução”; segue-se o Alto, que “retoma a mesma estrutura melódica cantando-a à terceira superior e procurando igualmente uma variação para o seu contorno”; depois “as «segundas», retomando a estrutura melódica cantada anteriormente pelo «ponto», juntando-se ao «alto»” (Nazaré 1979). Noutras palavras, o Ponto “propõe o canto, não raro de uma certa exuberância melismática” e o Alto “vem sobrepor-se, formando a sua parte em terceiras (ou quintas, nos apoios cadenciais)”, podendo “variá-la à vontade consoante o princípio da improvisação” (Lopes-Graça 1973), preenchendo “as pausas com os ‘vaiais’, no fim das frases musicais” (Marvão 1985). Obviamente, os melhores cantadores desempenharão os papéis de solista, cada um atribuindo o

seu cunho pessoal à sonoridade do grupo. No Cante a “improvisação”, “ornatos”, “inflexões vocais”, “um género de trémulo da voz”⁴ assumem grande relevância. O cantador “recorre bastante ao ornamento da palavra, ao melisma. Em vez de a cada sílaba corresponder uma nota (...) uma sílaba corresponde a muitas notas de música” (Padre Cartageno, em entrevista, 1998) o que torna difícil a sua transcrição em pauta⁵.

Grupos corais formais e perda de visibilidade da mulher

A escassa documentação sobre o Cante Alentejano, aliada ao curto espaço temporal que a memória social permite reconstruir, impede um estudo mais aprofundado mas é, contudo, possível aferir que esta era uma prática corrente e informal, quotidiana, no seio das comunidades alentejanas dos finais do século XIX e princípios do século XX⁶. Os alentejanos cantam. Cantam a sós e cantam em conjunto. Cantam no trabalho, no lar; cantam nos ranchos de trabalhadores, cantam os homens que se juntam na taberna, os participantes do baile e das festas locais e religiosas... E o Cante viaja com os alentejanos para novos locais.

Cantam homens e mulheres. Em 1902 Dias Nunes descreve os cantos corais “na via pública”, entoados por homens e mulheres em conjunto (os “descantes”)⁷. Vários informantes referem que, algumas décadas atrás, o canto surgia entre homens e mulheres, no seio do lar, nas festas e nos bailes, nos

⁴ Ver obras de Nazaré, Lopes Graça, Ernesto de Oliveira e Padre Marvão

⁵ Lopes-Graça, F. (1946). “Apontamento sobre a canção alentejana”. A música portuguesa e os seus problemas. F. Lopes-Graça. Lisboa, Cosmos.: as modas “constituem um verdadeiro quebra-cabeças para quem tiver a veleidade de as anotar exactamente”.

⁶ Nunes, M. D. (1902). “Costumes da minha terra - Os Descantes”. A Tradição 4(IV). Monteiro, E. (1902). “Modas-estribilhos alentejanos”. A tradição Vol II Neves, C. and G. Campos (1883, 1885, 1898). Cancioneiro de Músicas Populares Porto, Typographia Occidental, Vasconcelos, J. L. (1888). “Observações sobre as cantigas populares”. Revista Lusitana I, Thomaz, P. F. (1918). Cantares do Povo português. Coimbra, França Amado Editores. Revistas “A Tradição” (1899 – 1904), “Lusitana” e “Águia” (finais século XIX, início século XX).

⁷ “Quasi exclusivos dos trabalhadores ruraes”, “todos vestidos com os seus garridos trajos campesinos”. “Essa pobre e soffredora gente (...) encontra no canto coral como que um doce lenitivo”. “Os grupos de cantadores atingem ás vezes enormes proporções”. “Não é raro que os grupos reúnam tresentas e quatrocentas pessoas, d’ambos os sexos” Nunes, M. D. (1902). “Costumes da minha terra - Os Descantes”. A Tradição 4(IV)..

trabalhos rurais e na deslocação entre estes e as suas casas. “Não [se] dizia só canta mulher, só canta homem”, refere Ana Mestre (ex-elemento de um grupo feminino extinto de Pedrógão do Alentejo, dedicada à recolha de tradições orais). Júlia Ferro (Grupo Coral de Odemira) relembra: “aqui na minha casa todos cantávamos. Na casa dos meus avós todos cantavam, faziam um grupo, porque cantava a minha avó e o meu avô e cantava o meu pai, tios e tias, tudo cantava muito bem (...) Da parte de baixo estava um casal que também tinha muitos filhos, sete ou oito filhos, e eles e o pai tudo cantava”. Nos bailes “cantávamos 40 ou 50 letras – à namorada, os amores acabados e concebidos... – e depois íamos à moda que era a letra com que foi feita a moda. E depois dali a gente cantava as letras que queria. Fazíamos versos à namorada, elas faziam à gente. Depois cantávamos o resquebre da moda”, explica José Carlos Castro (Grupo Coral Amigos do Barreiro). Na infância, da sua casa em Beja, Joaquim Soares (Cantares de Évora) observava os ranchos de trabalhadores rurais: “Vinham de madrugada, começavam-se a ouvir ao longe a cantar e era um colorido sonoro que incluía homens e mulheres e por vezes miúdos que vinham agarrados aos pais”.

Apesar de hoje o espectador comumente identificar o alentejano e o seu cantar com o grupo coral, os grupos mais antigos que ainda hoje estão no activo datam apenas dos anos 20 do século XX⁸. Na sua génese esteve não raramente a intervenção e promoção institucional. É provável que alguns destes primeiros grupos tenham sido fundados segundo o projecto político nacionalista do período da Ditadura Militar (1926 - 1933) e do Estado Novo – regime político autocrático inspirado pelos regimes fascistas europeus, entre 1933 e 1974 – de “consolidação da ideia de nação em Portugal” (Carvalho 1996)⁹. O primeiro grupo de Aljustrel foi fundado no Sindicato Mineiro, o

⁸ Grupo Coral do Sindicato dos Mineiros de Aljustrel (1926) Grupo Coral Guadiana de Mértola (1927) Grupo Coral e Etnográfico da Casa do Povo de Serpa (1928) Rancho Coral e Etnográfico de Vila Nova de S. Bento (1929). 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.

⁹ Segundo o autor “a utilização da música como símbolo do nacionalismo em Portugal atingiu o seu auge durante o período de vigência do (...) Estado Novo, idealizado e concretizado por António de Oliveira Salazar entre os anos de 1926 e 1959”. Este nacionalismo “promove o anonimato e recusa o individualismo em prol do mito do esforço e da criação colectivos”.

sindicato único (“as pessoas antigamente quando trabalhavam na mina eram obrigados a ser do sindicato”, como conta um elemento do grupo). Os grupos de Serpa, Amareleja e Reguengos de Monsaraz foram fundados no seio de Casas do Povo; o grupo de Alcáçovas é fruto da criação de nova colectividade dirigida aos trabalhadores rurais. Por seu turno, o grupo de Peroguarda apresentou-se no Concurso da “Aldeia mais portuguesa”¹⁰, tendo, na sua opinião, contribuído para a eleição de Peroguarda como a “Aldeia mais portuguesa do Baixo Alentejo”¹¹. Desde a fundação de grupos promovem-se igualmente festivais e concursos em que os grupos são chamados a participar¹². 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. O grupo, até aí Grupo de Cantadores de Cuba, adopta então um traje de ceifeiro e altera a sua denominação.

A formalização do cante em grupos corais organizados como concorrente do canto espontâneo e informal permitiria maior controlo de uma prática susceptível de transformar-se em expressão da contestação. Não raras vezes, como os nossos informantes relatam, a Guarda deslocava-se às tabernas e aos lares para impedir o canto informal.

É neste contexto de “domesticação” e de instrumentalização política do Cante que a mulher se vê arredada da sua prática formal. O Cante praticado e transmitido entre gerações em contextos informais é entoado por homens e mulheres; nas fileiras dos grupos corais perfilam homens¹³. A presença da mulher continua a ser referenciada, mas apenas em grupos informais. Como (Giacometti and Lopes-Graça 1981) diriam, a polifonia alentejana “é de uso

¹⁰ Concurso promovido pelo Secretariado de Propaganda Nacional do Estado Novo em 1938 que pretendia aferir “A Aldeia Mais Portuguesa de Portugal” avaliando a “maior resistência a decomposições e influências estranhas e o estado de conservação no mais elevado grau de pureza” de um variado número de elementos como habitação, traje, comércio, tradições, etc. (regulamento de 07/02/1938).

¹¹ No concurso estavam representadas apenas duas aldeias do Baixo Alentejo. Salvada, no concelho de Beja, era a outra aldeia a concurso.

¹² Michel Giacometti seria bastante crítico ao afirmar que “proliferam concursos baseados em critérios duvidosos e destinados a favorecer a proliferação de grupos corais organizados que, na sua generalidade, tendem para a banalização do canto nas suas formas poéticas e musicais” (citado em artigo na Revista Alentejo nº 22, 2008).

¹³ A única excepção, durante muitas décadas, seria o Grupo Coral e Etnográfico “Alma Alentejana” de Peroguarda, grupo misto fundado em 1936.

quase exclusivo dos homens”, exceção feita a “certas modas alentejanas de trabalho, que admitem, respectivamente, vozes masculinas e femininas” (logo, em situações de canto informal). Enquanto o cante informal entra em declínio dada a falência dos modos tradicionais de transmissão do saber – em que os portadores da tradição transmitem os seus conhecimentos às gerações futuras em várias situações privadas e até íntimas – e se aprofundam as mudanças nas formas de lazer e sociabilidade, os grupos corais assumem particular importância no universo do Cante. Para quem esquece que os grupos corais são inovações do início do século XX e neles intui o veículo por excelência do Cante, o modelo do passado a copiar, a mulher não canta. O que hoje é uma evidência para a maioria – a mulher sempre cantou – foi durante muitos anos negado por quem atribuiu aos grupos corais o estatuto de portadores únicos da expressão do cante: se nos grupos nunca houve mulheres, então é porque a mulher não tem lugar neles.

À ausência feminina nos grupos formais não é alheia a visão que em meados do século XX estabelecia o papel da mulher, visão que perdurou até há pouco e foi dominante pelo menos até ao terceiro quartel do século. Um exemplo elucidativo pode ser encontrado num dos cartazes de propaganda política de 1938 intitulados “A Lição de Salazar¹⁴”. O último destes, “Deus, Pátria, Família: a Trilogia da Educação Nacional”¹⁵, espelha exemplarmente o que se pretendia da mulher. Na gravura, o homem – pai, chefe de família – chega do seu trabalho rural, sendo recebido entusiasticamente pelos seus filhos, estando a mulher ocupada nos seus afazeres domésticos¹⁶. O homem movimentava-se no exterior, a mulher estaria confinada ao lar. O Padre Marvão escreveria ainda em 1987: “Toda a gente o sabia cantar [o Cante], novos e velhos, homens e mulheres. Era um património comum a todos os alentejanos. No entanto a

¹⁴ Salazar, Presidente do Conselho de Ministros, entre 1932 e 1968, instituidor do Estado Novo

¹⁵ Note-se o paralelismo com a divisa de propaganda do regime fascista francês de Vichy e com o seu “projecto cultural” (1940-1944) “Travail, Famille, Patrie” Faure, C. (1989). Le projet culturel de Vichy: Folklore et révolution nationale 1940-1944. Paris, CNRS. Apesar de o “Trabalho” ser aqui substituído por... “Deus”.

¹⁶ No “Livro da Primeira Classe” uma das lições era “A dona de casa”: “Emilita é muito esperta e desembaraçada, e gosta de ajudar a mãe. - Minha mãe: já sei varrer a cozinha, arrumar as cadeiras e limpar o pó. Deixe-me pôr hoje a mesa para o jantar. - Está bem, minha filha. Quando fores grande, hás-de ser boa dona de casa”.

sociedade de então com as suas mais que justas exigências morais, na defesa da mulher e da sua dignidade, só em certas circunstâncias permitia que esta se juntasse aos homens para cantar, em grupo, como nos «Balhos», nos «mastros», na igreja ou nas romarias”. Esta “defesa” da dignidade feminina impede, por exemplo, o acesso a espaços de lazer como as “vendas” (ou tabernas), que por isso se tornavam exclusivamente masculino – onde o Cante antes imperava – e confina o canto, no feminino ou em conjunto com o homem, à intimidade ou a situações pontuais onde a convivência entre géneros seria considerada aceitável. E não deixa mesmo assim de afirmar: “Mas o cante alentejano é um cante quase exclusivo dos homens (...) O cante alentejano é um cante viril próprio de personalidade fortes” (ibidem). Aí está, para o que concerne ao “património comum”, a linha de partilha tal como a encara o Padre Marvão...

A formalização de grupos corais não só arredou a mulher do Cante como conduziu a mudanças na prática musical em si mesma – no que pode ser entendido como uma ruptura e um distanciamento face à prática corrente até à data – e diluiu outras práticas musicais locais e inclusivamente repertórios que não cabiam no seu apertado crivo. A apresentação em grupos formais para novos públicos e a promoção de concursos e outras competições entre grupos favorece uma nova forma de apresentação da prática – que adquire os contornos que hoje lhe conhecemos (uma cantiga, uma moda, outra cantiga, a mesma moda) – e subordina a prática corrente do Cante ao molde do espectáculo. Um espectáculo no qual, por décadas, a mulher não participou... até 1979.

1979: Grupo Coral Feminino “Flores de Primavera” de Ervidel

O Cante formal teria de esperar alguns anos para observar a multiplicação dos grupos corais. Após a revolução de 25 de Abril¹⁷ surge uma série de grupos corais (provavelmente uma centena de grupos entre 1974 e o final da década seguinte). Com a decadência da agricultura manual e a consequente migração

¹⁷ Ou “Revolução dos Cravos” marca a transição para o regime democrático

dos alentejanos, os grupos corais cruzam os limites do Alentejo. Dos antigos grupos muitos herdaram a preocupação “etnográfica” (apresentação em cena com trajes regionais evocativos dos modos de vestir dos trabalhadores rurais) e quase todos adoptam o esquema formal de apresentação das modas. Algumas décadas após a sua “invenção” observa-se um fenómeno de localismo e cada terra, cada freguesia quer ter o seu grupo.

Em 1979 o Cante, não sendo propriedade masculina, continua a ser veiculado por grupos corais masculinos. Neste ano, um grupo de mulheres de Ervidel desloca-se nas “galérias” a uma manifestação em Baleizão. Como sempre, vão cantando pelo caminho. Com elas vai o Senhor Amaro¹⁸, que lhes lança um desafio: “ó moças e então se a gente fundasse um grupo?”. A primeira reacção foi negativa, de estranheza: “Fundar um grupo de mulheres? Ah, isso é uma grande crítica, que isso é só grupo de homens não é de mulheres”. À insistência de Amaro um grupo de mulheres acede¹⁹ e posteriormente grava uma moda. O resultado agrada: “ele achou jeito” e as mulheres angariam novos elementos. “A gente gostava de cantar e cantávamos no campo”. Antes da formação do grupo cantavam informalmente nos mastros, nos bailes de roda, na rua. “Juntávamos um grupo de mulheres e cantávamos aí numa esquina qualquer”, o que gerava algumas críticas. Mas “a gente não se importava”. “Levávamos a vida a cantar”.

A primeira actuação enquanto grupo dá-se a 18 de Maio de 1979 em Alfundão. Na segunda, em Porto Brandão, pernoitam fora de casa. Alguns maridos acompanham-nas. Do seu repertório constam modas veiculadas pelos grupos corais masculinos, muitas modas que pós-revolução que revelam a úbere criação da época, e algumas modas “do campo”, modas igualmente entoadas em contexto de trabalho. Em convívio com os grupos corais masculinos são sempre bem recebidas, o que contrasta com a recepção que tiveram na sua terra de origem.

¹⁸ Amaro António Rosa Santana, antigo cantador num grupo coral de Ervidel à data já extinto e primeiro ensaiador do grupo

¹⁹ Emília Neves, Natividade Constantino e Maria Pereira Rodrigues são consideradas, juntamente com Amaro Santana, as fundadoras do grupo

Com elementos naturais de Ervidel, de “20 e tal, quase 30 [anos], gente nova” e casada, as críticas evidenciam a interpretação corrente do papel da mulher: a mulher “tinha que tratar dos filhos, tinha que fazer o comer” e nem as outras mulheres “achavam jeito”. “Nessa altura eram os nossos que reagiam mal e era as pessoas que reagiam mal, as de fora também”, diz Antónia Crispim. A aceitação veio mais tarde, “revirou-se assim quando houveram mais grupos”. “O primeiro [grupo coral feminino] levou ali em forte”; “foi a gente que deu o primeiro passo. E a seguir vieram os outros”. O orgulho destas mulheres no seu grupo precursor é notório. Foi “uma grande batalha”, “com tanta crítica que a gente apanha, famas de tudo...”, refere Maria Teresa, actual presidente.

Ao longo dos anos outros grupos femininos lhe sucedem, suscitando cada vez menos críticas. Primeiro em Castro Verde, depois nas Alcáçovas. “As primeiras levam sempre mais, as segundas já nem tanto”. Quando surgiram novos grupos femininos, “assim já aceitaram”. O que está em causa com toda a evidência, a propósito do direito de cantar em grupo e de participar em espectáculos, é a liberdade de movimentos das mulheres, a sua liberdade. Numa reportagem de uma televisão nacional em 2009, Maria Baião, elemento do Grupo Coral e Etnográfico Feminino “As Camponesas de Castro Verde” (segundo grupo coral feminino a surgir, em 1984) explica que “este coro foi uma maneira de mostrar aos homens que as mulheres também têm de ser livres”. “Nem todos os homens consentiram”, “foi uma grande luta”.

Impacto dos grupos corais femininos

Só no final do século XX e princípios do século XXI se observa a proliferação de grupos corais femininos. (Pedrosa 2009) refere que “um inventário realizado em 1999 pelo Instituto de Etnomusicologia de Lisboa dava conta da existência de 214 grupos de cante alentejano activos no País. Desses, 12 eram mistos, oito femininos, sete infantis e os restantes masculinos”. Por esta altura muitos grupos femininos davam os primeiros passos (não estando, portanto, ainda referenciados). A mulher era ainda um elemento muito minoritário. Sendo

impossível referenciar com acuidade todos os grupos²⁰, é no entanto possível determinar que na viragem do século, entre 1995 e 2005, foram fundados pelo menos 25 grupos corais femininos que ainda hoje se mantêm no activo. Nos últimos anos (desde 2006) surgiram pelo menos 11. O número de grupos femininos ascende hoje a mais de meia centena.

“Se os homens cantam em grupos formais, porque não as mulheres?” terá sido, porventura, a questão que a maioria dos primeiros grupos femininos colocou, espelhando o anseio de inserção formal feminina no Cante. À semelhança dos grupos corais masculinos, a proliferação de grupos femininos resulta igualmente de uma lógica de territorialidade que desde cedo o Cante assumiu. De facto, observamos a necessidade sentida por cada grupo em representar a sua terra e tradições locais, insistindo numa formação “endógena”, constituída por elementos de conterrâneos. O princípio do grupo micro-localizado (da freguesia, da aldeia, da vila...) promove a fundação de um número alargado de grupos (“se as outras têm grupo porque não nós?”, diriam algumas mulheres). 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 porque nestes sítios pequeninos há sempre um espaço que é dos homens, onde os homens podem sair, onde podem conviver, que é a taberna. Mas é um espaço vedado às mulheres. As mulheres não têm” um espaço público que lhes seja próprio, nem podem partilhar o espaço dos homens²¹.

Inevitavelmente, como de início assinalávamos, a inclusão da mulher no Cante formal, ao reforçar o número de praticantes, teve impacto na prática em si. Mais que uma conquista pelo acesso a uma prática masculina, a sua inclusão representa uma mudança na prática musical formal. Ao impor uma nova forma de socialização, resgatar tradições e apresentar modas entretanto relegadas ao

²⁰ O desaparecimento de vários grupos nos últimos anos, mas também o surgimento de novos grupos, a fusão entre alguns, o recrutamento de elementos femininos por parte de grupos masculinos e vice-versa, inactividades temporárias, existências efémeras e estatutos indeterminados imprimem uma dinâmica ao Cante Alentejano que o caracteriza enquanto universo em constante mutação.

²¹ Embora tenhamos observado a presença de mulheres nestes espaços masculinos (Alvito). Mas são mulheres já de uma certa idade, o que atenua o carácter transgressivo dessa presença.

canto espontâneo, a inserção da mulher conduz a uma reestruturação da prática, das suas normas e dos seus limites. Não obstante o papel desenvolvido pela mulher, mais que a actividade feminina em si, é a mudança de circunstâncias que promove essa reestruturação; ou seja, a introdução de elementos até então “estranhos” ao Cante formal, obriga a colectividade a repensar o seu património e a sua salvaguarda.

Muitos destes grupos femininos vêm revitalizar não só peças do repertório do cancionero tradicional votadas ao abandono pelos grupos formais, como outras tradições locais entretanto caídas em desuso. Grupos de mulheres apresentam modas que escapavam ao crivo dos grupos corais masculinos (como algumas modas de trabalho, baile e religiosas) e envolvem-se na recuperação de outras tradições alentejanas como os mastros, o carnaval, o canto das almas, as comadres, as modas dançadas, etc. Muitos dos grupos corais masculinos apresentam o seu repertório “tradicional” ou modas compostas por membros do grupo, restringindo a sua actuação ao Cante. As mulheres, ao invés, trazem para o Cante formal modas esquecidas, recriam tradições há muito abandonadas, dançam, participam nos desfiles de Carnaval, etc. Um forte sentido lúdico inspira as suas intervenções. Em Pedrógão, mulheres remexiam os baús das suas mães e avós procurando outros trajes e indumentárias a expor aos demais; em Santa Vitória recria-se a tradição das “Maias”; em Moura o grupo (“Brisas do Guadiana”) concebe um espectáculo designado “prata da casa” onde apresentam um espectáculo de variedades; em Malavado, as “Ceifeiras” aliam as modas aos gestos próprios do trabalho rural. “Os homens é para cantarem e depois é o café mas muitas outras coisas não gostam muito de participar, tirando uma coisa ou outra. E as mulheres já são diferentes. Eu penso que as mulheres têm mais aptidão para estas coisas, para se divertirem e para organizarem estas coisas”, diz Lúcia Rosado (Grupo Coral Feminino “Flores de Abril” de Granja), grupo fundado após a participação de um grupo de mulheres no Carnaval.

Por outro lado, a promoção da competição entre grupos desde cedo impeliu os grupos corais a apresentar modas originais, procurando destaque e uma sonoridade única. A criação de repertórios originais burilados neste contexto

específico – de e para os grupos corais - distancia o cante formal do praticado nas esferas informais. Com a introdução das mulheres, o repertório dos grupos corais alarga-se. O Cante abarca novas peças musicais e algumas modas caídas em desuso voltam a ouvir-se. À inovação fomentada pelos grupos corais preexistentes, as mulheres acrescentam o repertório tradicional entretanto abandonado.

Colaço Guerreiro explica a diferença de repertórios pela existência de dois tipos de modas: as cantadas nos trabalhos rurais por homens e mulheres e as entretanto criadas para servir aos grupos corais (mais “pesadas”). Enquanto as primeiras eram entoadas no canto informal quotidiano (e entretanto esquecidas pelos grupos corais até as mulheres neles entrarem), as segundas impuseram-se aquando da fundação dos grupos corais masculinos. Por isso “devem os Grupos Corais femininos cantar as modas que se adaptam à natureza das suas vozes e deixarem aos homens as tais modas do segundo tipo que alguns mestres fizeram para serem cantadas exclusivamente por eles, fora do trabalho, dentro dos seus Grupos, depois da sua estruturação como corais”, concluiu (Guerreiro 2005). O que observamos, porém, é que estas ditas modas “pesadas” constam igualmente dos repertórios femininos, muitos deles também ensaiados por mestres (homens) e com modas originais. O facto de todo este repertório ter estado inacessível às mulheres durante décadas (porque elas não participavam nos grupos), não impediu que, apesar de algumas opiniões contrárias, tenha sido adaptado às vozes femininas. Não havendo anteriormente mulheres nos grupos corais, as modas entretanto criadas para os grupos formais, seriam, para alguns, propriedade dos homens, exclusivamente criadas por e para homens. Contudo, sob outro prisma, elas não seriam um exclusivo masculino, antes modas criadas exclusivamente para grupos, sejam eles masculinos ou femininos.

Este movimento de resgate de modas – cedidas ao canto individual, não formal ou até esquecidas – e de tradições, promove uma visão holística do património cultural imaterial e uma nova compreensão da memória colectiva futura. Hoje, vários grupos (femininos, masculinos e mistos) introduzem no seu repertório o cante ao menino, os reis e as janeiras, ampliando assim a tradição musical que

pretendem manter e deixar às gerações futuras²². E a “Moda – Associação do Cante Alentejano” – fundada em 2000 por mestres, dirigentes e cantadores de vários grupos corais – pretende hoje “apoiar e incentivar toda a pesquisa e recolha do cancioneiro tradicional alentejano, dos valores etnográficos de cada Região e da história do ‘cante’, recuperando memórias que preservem a genuinidade do cantar”²³. Observemos no discurso não só a ênfase dada à inventariação como às formas de cantar. Esta “genuinidade do cantar” implica não só assumir a importância das vozes femininas, como da sua união com as masculinas²⁴. As “novas formas de cantar” que foram necessariamente introduzidas pelas mulheres (pois há que adaptar as suas vozes ao Cante e ao esquema formal entretanto adoptado) seriam não mais que um regresso a uma prática entretanto decadente. Contudo, as mudanças impostas pelos grupos corais na forma de cantar a moda, obrigaram a mulher a adaptar o seu canto. As novas formas de cantar, apesar da evidência de que outrora homens e mulheres haviam cantado juntos, seriam efectivamente novas no Cante formal. Novas porque a mulher não havia pertencido a grupos corais, porque não cantara as modas concebidas no seio dos grupos, porque as modas apresentadas em grupos corais haviam sido exclusivamente interpretadas por elementos masculinos. A sonoridade do Cante ganha novos contornos, quer quando a mulher canta no feminino, quer quando as suas vozes são aliadas às vozes masculinas. É comum (entre alguns observadores e elementos dos grupos) destacar a menor lentidão do canto feminino. Esta observação resulta provavelmente da execução por parte dos grupos corais femininos dessas modas outrora cedidas ao canto informal (de trabalho, baile), por vezes entendidas como “mais ligeiras” (porventura por estas não terem sofrido o ajustamento ao canto coral frequente nos grupos corais masculinos²⁵).

²² Organizam-se, a par dos encontros de grupos tradicionais (desfiles e actuações em palco que entretanto deixaram de incluir concursos), eventos dedicados a este novo repertório.

²³ Ver objectivos da Moda em www.cantoalentejano.com

²⁴ “Desde o início temos homens e mulheres a cantar porque essa é a verdade. A única verdade do cancioneiro tradicional é homens e mulheres a cantarem em conjunto”, afirma Joaquim Soares, actual presidente da Moda.

²⁵ A esse propósito Joaquim Leandro Grosso (Mestre “Minuto”) conta como um anterior Mestre do Grupo Coral da Casa do Povo da Amareleja, adaptou a “Moda da Lavoura”, outrora

O impacto da introdução das mulheres não se repercutiu unicamente no Cante. A existência de grupos organizados de mulheres permite, antes do mais, que a mulher aceda a um espaço de socialização que outrora lhe estava vedado. Uma dimensão que assume a maior importância nos grupos corais é a teia de relações sociais desenvolvida entre os grupos e que pressupõe reciprocidade. É comum a organização, por parte da maioria dos grupos, de desfiles e encontros nos quais são chamados a participar os seus congéneres. Estes encontros desenvolvem-se numa lógica de “intercâmbio”: é importante convidar para assim se fazer convidado²⁶. Estes circuitos são espaços de socialização que se revelam da maior importância ao permitir o cumprimento da finalidade do ensaio: a actuação e exibição dos grupos. Mas não só. Para além da promoção das localidades e acentuação das dinâmicas locais, os encontros permitem que os grupos e os seus elementos desenvolvam um conjunto de relações benéficas para o Cante (porque os grupos se ouvem mutuamente) e para os cantadores (porque permite que não só ocupem os seus tempos livres, proporcionando-lhes novos conhecimentos, como desenvolvam relações interpessoais). Ao ingressar neste sistema de trocas, a mulher acede a um espaço outrora exclusivamente masculino. É comum a organização atender à diversidade de grupos existentes, convidando grupos diferentes (de diferentes locais, com diferentes formações, visualmente diferentes, alguns instrumentais, etc.). Para encontros promovidos por grupos corais femininos são convidados grupos corais masculinos e vice-versa. Portanto, não só a mulher acede a um novo espaço, como o partilha com o homem. O convívio, outrora exclusivamente masculino, dilui hoje o espaço entre homens e mulheres. Frequentemente nos jantares de convívio destes eventos o cante espontâneo toma o seu lugar e os cantadores reúnem-se, geralmente em roda ou em torno de uma mesa, para cantar. Nesse canto participam homens e mulheres, de grupos corais distintos. De notar as afirmações do primeiro grupo feminino: houve sempre vozes contrárias à sua

cantada individualmente em contexto laboral, ao seu grupo coral, tendo necessariamente de realizar um conjunto de modificações que a ajustassem ao novo contexto.

²⁶ Este intercâmbio, numa lógica de reciprocidade, implica que os grupos retribuam os convites que receberam. Assim, cada grupo irá convidar não só os grupos em cujos encontros já participaram mas também grupos de localidades onde pretendem ir (convidar, retribuir e “fazer-se convidado”)

organização mas sempre foram muito bem recebidas pelos seus congéneres masculinos.

Na viragem do século estes grupos de mulheres que cantam em grupos corais foram entendidos como um novo fôlego para um Cante Alentejano que se encontrava envelhecido, ameaçado pelo decréscimo previsível do número de grupos corais e, dada a média das idades (acima dos sessenta anos), de número de cantadores por grupo. Para alguns, os grupos corais femininos devolviam a voz à mulher, reconhecendo-lhe a devida importância e repondo a “verdade” do Cante. Mas para outros, o papel da mulher no cante continua a ser entendido como um espaço reservado, diferenciado: dizer que a mulher tem o seu lugar no Cante não é o mesmo que dizer que a mulher tem lugar nos grupos. Para estes, a mulher não deve organizar-se em grupos pois até então neles não tinha lugar (ignorando provavelmente que os grupos corais masculinos são eles próprios uma inovação relativamente recente). Por outro lado, cantar em conjunto soa mal, há que fazer a distinção de repertórios...

Aceitação e resistência

Numa visão de conjunto, o acesso das mulheres ao cante é encarado de maneira diferente consoante se trate de grupos corais exclusivamente femininos ou da formação de grupos mistos ou ainda da aceitação de mulheres nos grupos antes exclusivamente masculinos. Já vimos que a primeira forma de acesso com relevância pública surge com os primeiros grupos de mulheres após 1979 e a sua multiplicação nas décadas seguintes. Mas nem por isso a combinação de vozes masculinas com vozes femininas tem aceitação imediata: as mulheres também cantam decerto, mas elas cantam de maneira diferente. As diferenças são formuladas de diversas maneiras: alguns, como veremos, afirmam que os repertórios são (devem ser) diferentes (há modas “próprias para as mulheres” e modas que se adaptam apenas às vozes dos homens). Outros realçam as dificuldades de combinar vozes masculinas e vozes femininas: as diferenças de altura (as mulheres cantam em vozes “mais altas”, ou seja mais agudas), ou de timbre, tornam difícil, para alguns, a combinação dos dois sexos.

“As mulheres não podiam relacionar-se, colectivamente, com o cante fora do trabalho e por isso, quando o trabalho nos campos acabou, calaram-se as vozes femininas que com tanto fervor e sentimento o tinham interpretado. E bastaram apenas duas ou três décadas para se esquecer o papel e a importância das vozes femininas no cante. Da memória apagaram-se os cantos vibrantes das ceifeiras e das mondadeiras e já se insinuava, já se dizia, já se afirmava que o Cante Alentejano não era para mulheres”, afirma Guerreiro (2005). Esta atitude perante a inclusão das mulheres em grupos tem vindo a ser diluída mas hoje encontram-se novos argumentos quer para recusar a igualdade entre grupos corais femininos e masculinos, quer para declinar a existência de grupos corais mistos. Entre a aceitação e a recusa, há quem pretenda colocar a mulher num espaço diferenciado, exclusivo e distinto do masculino, pois estes grupos femininos não são iguais.

“Desde o início temos homens e mulheres a cantar porque essa é a verdade. A única verdade do cancionário tradicional é homens e mulheres a cantarem em conjunto”, diz Joaquim Soares, mestre do Cantares de Évora – Coral etnográfico, misto desde a sua fundação em 1979. Mas, para alguns, cantar em conjunto soa mal: “há mulheres a cantar muito bem também mas só que aqui nos grupos corais eu não sou muito defensor da mistura de vozes (...) Em uníssono, 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”, diz Tolentino Cabo (Grupo de Cante Tradicional “Os Almocreves”). “Gosto muito de as ouvir cantar, adoro ouvir um grupo feminino mas misturado não. Por várias coisas. Temos aí exemplos (...) têm lá quatro ou cinco mulheres e o alto tem dificuldade por causa do som da mulher. Depois elas não sabem controlar, por vezes não sabem controlar, vão atrás”, corrobora José Morais (Casa do Povo de Reguengos de Monsaraz).

Por outro lado, argumentam, “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” (José Morais). Concorda, pois, com Colaço Guerreiro: a mulher não deve cantar o mesmo que o homem e há que fazer a distinção de repertórios.

Joaquim Leandro Grosso (mais conhecido por Mestre Minuto), mestre de um grupo coral masculino e de um grupo coral feminino, também: “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”. Curiosamente, no seu grupo coral “masculino” estão incluídas três mulheres. Quando Mestre Minuto decidiu, em 1999, acolher um grupo feminino na Casa do Povo da Amareleja e tornar-se seu ensaiador, “os homens não as queriam cá. Havia aí três ou quatro homens [que] não queriam o grupo das mulheres”. Prevendo futuros desentendimentos resolveu falar com as mulheres: “‘Primeiro vão fazer uma coisa. Vão dizer aos vossos maridos para onde vêm cantar’. Porque as mulheres antigamente, a gente sabe, eram objecto de brincadeira, não podiam sair de casa... os maridos... e havia aquele ciúme, aquela coisa. A gente até, encontrar uma mulher assim num café, começava logo a olhar como se ela fosse assim mal comportada”. “Salazar deixou-nos um bocado – muito – atrasados, principalmente as mulheres”, lamenta. É “a deixa que lhes deixou o Salazar, que queria aquela coisa mesquinha. A mulher é um ser como um homem”.

É possível que as dificuldades que são assim diversamente enunciadas recubram problemas técnicos reais que decorrem do modo de distribuição das “partes” na forma que se tornou norma quase universal no Cante: enquanto o “alto” vai cantar uma linha melódica que segue em geral as “segundas” a uma terceira superior, mas pode “subir” à quinta superior em relação ao coro, as mulheres vão, em geral cantar à oitava superior em relação ao mesmo coro. Quando por vezes, como tivemos a possibilidade de observar, o papel de “alto” é distribuído a uma mulher, ela vai cantar a sua parte a uma oitava mais uma terceira (ou uma quinta) “acima” do coro principal (o dos homens). Para além do facto que as poderosas vozes masculinas tendem a cobrir a voz feminina do “alto”, a distância aparente entre vozes masculinas do coro e a voz feminina do “alto” parece excessiva²⁷. É claro que esses problemas poderiam, em princípio,

²⁷ Mestre Minuto explica que, na execução de algumas modas, esta distância é deliberada. Designa-se “requinta” e pretende elevar ainda mais o tom do alto (é a “fala fina”). Antes da

ser resolvidos: mas a solução exigiria uma técnica de condução dos coros de que a maior parte dos grupos não dispõe. Os hábitos criados ao longo da história do Cante formal em grupos corais não incluem a formação de naipes (masculinos, femininos) e a sua equilibragem. Donde o facto que um problema que, ao observador exterior se apresenta como um problema exclusivamente técnico, é percebido como um problema de acesso das mulheres ao cante, de especialização dos repertórios, de separação dos sexos.

José Joaquim Oliveira (Grupo Coral Etnográfico do Ateneu Mourense) recusa a inclusão de mulheres argumentando que se trata de dois cantes diferentes. O cante dos grupos corais, “o cante em si, o cante à capela, é um cante diferente. É um cante diferente no aspecto da sua apresentação, como ele é exposto e como ele é depois interpretado”. “Requer um estudo das vozes, enquadramento das vozes, requer uma melodia completamente diferente, uma tonalidade completamente diferente e que faz com que o cante alentejano, o genuíno cante alentejano de grupos corais, era cantado só por homens. Se a gente for a ver, a mulher não participava nos cantes, tirando um ou outro bailarico ou outra moda que era mais ritmada. De resto nunca participavam mulheres. Portanto é um tom muito grave, muito cheio (a gente chama ‘o cheio’ àquele tom grave, característica mesmo genuína do cante alentejano). De onde é que vem? Desde que começou o homem, depois de trabalhar, juntava-se nas tabernas e aí começou de facto... Começar um copinho, começar a cantar e a tentar corrigir-se uns aos outros e a haver aquele cante espontâneo das tabernas”. Por isso mesmo, as tabernas seriam os locais privilegiados desse “cante diferente”, de onde saíram os homens para os grupos corais. A mulher não tinha lugar na taberna, portanto não é portadora do “genuíno cante”. Mas para Guerreiro (2005) “podemos eleger as mondas e as ceifas como as escolas por excelência da moda alentejana. Por isso, sabendo que eram os homens, as mulheres e as crianças quem trabalhava nas ditas fainas, sabemos também, que eram eles quem desde sempre e indistintamente, interpretava a moda, integrando-a como factor transversal ao seu labor”.

introdução das mulheres em grupos formais, esse papel era atribuído aos mancebos do grupo que ainda não tinham mudado a voz.

Como Mário Feliciano (Grupo de Cantares da Associação de Reformados e Idosos de Vila Nova de Milfontes) observa “infelizmente ainda existe alguma relutância (...) em misturar grupos que tenham mulheres e homens”. “Antigamente as coisas eram assim, as pessoas 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? O que é que se passa? Qual é a mudança que houve, que tipo de mudança é que houve na mentalidade das pessoas...?”. Apesar desta evidência, nem sempre é aceite a inclusão da mulher em grupos outrora masculinos. José Sobral (Grupo Coral de Vila Nova de Milfontes) argumenta que “não é questão de que não se goste das mulheres”, mas “as senhoras têm uma voz que abafa as dos homens, que é o mais fino. E então ouve-se mais, a do homem ouve-se menos. E há elementos que não, que se sentem, não é inferiorizados mas, quer dizer, não se sentem bem porque não ouvem a voz deles”.

Mas a atitude de recusa funda-se igualmente no papel que 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 (Grupo Coral Feminino “As Papoilas” de Santo Aleixo da Restauração), que sente a crítica de alguns conterrâneos, homens e mulheres. É um facto que, longe de esta discriminação ser feita unicamente pelos homens, ela é muitas vezes feita pelas demais mulheres. “Há pessoas, mesmo das nossas idades, que não vão porque têm vergonha e outras porque têm os maridos que não as deixam. A gente, os nossos maridos não nos estorvam (...) E se estorvassem ganhavam as mesmas”. A mulher que sai de casa para cantar nem sempre é bem vista. Para Maria José Barriga (2009) “é o próprio circuito feminino que ainda coloca muitos obstáculos a essa presença”. As críticas partem “da vizinha do lado, da tia, da amiga”.

José Feliciano, do mesmo grupo, explica que a inclusão de mulheres significa a perda de uma esfera de sociabilidade em que os homens estão mais libertos, em que podem “beber os seus copos e fazer os seus floreados” sem ter a sua “pele.” (“a minha pele é a minha mulher”) por perto. Para ele, é esta necessidade que impede uma disciplina rigorosa dentro do seu grupo: a uma

chamada de atenção “o homem parece que foi transportado outra vez para casa”. Esse espaço é satisfatoriamente respeitado no Grupo Coral Misto “Alma Nova” de Ferreira do Alentejo (inicialmente grupo feminino), o que é notório observando o lugar que homens e mulheres ocupam nos momentos que antecedem o ensaio na sua sede: as mulheres juntam-se na sala a conversar; os homens fazem o mesmo do lado de fora da porta. Manuel Cansado, pela sua experiência, julga ser “mais vantajoso” ensaiar mulheres. “A gente sabe como é que são os homens. Os homens, há muitos deles que gostam de uns copos, vinho”. “Nas mulheres isso não acontece (...) Refilam umas com as outras mas comigo não. Elas comigo não”. Talvez por isso alguns grupos femininos optem por ensaiadores masculinos exteriores ao grupo. A isto acresce o facto de, dado que as mulheres estiveram arredadas do Cante formal por várias décadas, não existirem mulheres com a experiência e maestria dos homens no seio dos grupos. Efectivamente, é esse um dos desafios que se coloca à mulher hoje em dia. Se, no início, a maioria dos grupos corais femininos procurou o apoio de elementos experientes no domínio do cante em grupo (logo, necessariamente, elementos masculinos exteriores ao grupo), hoje é possível encontrar grupos nos quais a mulher assume o papel de ensaiadora e em que, à semelhança de muitos grupos corais masculinos, é escolhido o elemento dentro do grupo com mais aptidão para a tarefa.

Grupo misto, um novo desafio

Hoje encontramos grupos corais um pouco por toda a parte em que encontramos alentejanos (e mesmo até em locais em que eles não estão presentes...), num fenómeno de localismo em que cada terra, cada freguesia, quer ter o seu grupo. Não é estranho, portanto, que muitos grupos justifiquem a sua formação pela ausência de um grupo na sua localidade quando noutras da região estes já existem. As tradições locais assumem particular importância para os grupos, que pretendem cantar a sua terra, as suas cantigas e modas e constituir-se unicamente com recurso aos seus conterrâneos.

Após um primeiro período em que o cante formal esteve vedado às mulheres, surgiram vários grupos femininos, gradualmente aceites pelos demais grupos. Hoje um novo fenómeno toma o seu lugar: a criação de grupos mistos. Enquanto alguns são deliberadamente constituídos enquanto tais, outros porém, são fruto da situação que se observa no Cante Alentejano: se por um lado existem cada vez mais grupos, por outro, as condições em que estes subsistem estão cada vez mais deterioradas e à medida que nas suas fileiras os cantadores envelhecem e seu número decresce – tornando-se uma ameaça à sobrevivência de alguns grupos – novas estratégias têm que ser adoptadas.

O acréscimo de número de grupos corais e a inclusão de novos repertórios trouxe um novo fôlego ao Cante alentejano mas não o suficiente para que, na ausência de outros veículos de transmissão da tradição, este chegasse às gerações futuras. Cada vez mais os grupos sentem necessidade de fazer um recrutamento mais activo e procuram igualmente cantadores fora das suas terras. Surgem novos grupos mistos, fruto destas contingências: 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 mulheres recrutam homens (como o Grupo Coral Feminino de Mombeja e o Grupo Coral Feminino “Alma Nova” de Ferreira do Alentejo), já se tendo assistido à junção de grupos (em Figueira dos Cavaleiros, os grupos corais masculino e feminino juntaram-se para dar origem ao novo Grupo Coral Misto).

A continuidade dos grupos passa muitas vezes por criar estas alianças. “As pessoas vão saindo. Já não tínhamos homens suficientes (...) então arranjaram-se quatro ou cinco mulheres (...) A gente aceitou. Para isto continuar tinha que ser assim”, explica Alexandre Paulino (Grupo Coral da Sociedade União Perolivense). Do mesmo modo, as mulheres dispõem-se a aceitar homens nas suas fileiras.

A fusão de grupos, face à dificuldade de entrosamento entre as vozes acima exposta, implica na maioria das vezes a perda do estatuto de solista para a mulher. Quando homens e mulheres cantam em grupos corais mistos, salvo

algumas excepções²⁸, é o homem que assume o papel de “alto” ou “ponto”, cantando a mulher no coro.

Homens e mulheres cantam hoje novamente em conjunto, no que entendem como medida necessária para a salvaguarda do Cante Alentejano: um património cada vez mais reconhecido como verdadeiramente comum.

Referências:

- Carvalho, J. S. (1996). "A Nação Folclórica: projecção nacional, política cultural e etnicidade em Portugal" " Revista Transcultural de Música **7**.
- Delgado, M. (1980). Subsídio para o Cancioneiro Popular do Baixo Alentejo: Comentário, Recolha e Notas. Lisboa, INIC.
- Faure, C. (1989). Le projet culturel de Vichy: Folklore et revolution nationale 1940-1944. Paris, CNRS.
- Giacometti, M. e F. Lopes-Graça (1981). Cancioneiro Popular Português Lisboa, Círculo de Leitores.
- Guerreiro, J. F. C. (2005) "O Cante das Mulheres". " **Volume**, DOI:
- Lopes-Graça, F. (1946). "Apontamento sobre a canção alentejana". A música portuguesa e os seus problemas. F. Lopes-Graça. Lisboa, Cosmos.
- Lopes-Graça, F. (1973). "Acerca do canto alentejano". Obras Literárias. Lisboa, Cosmos.
- Marvão, A. (1955). Cancioneiro Alentejano: Corais Majestosos, Coreográficos e Religiosos do Baixo Alentejo. Braga, Tipografia da Editorial Franciscana.
- Marvão, A. (1966). Origens e características do folclore musical alentejano. Estudo feito à base do Cancioneiro Alentejano. Cucujães, Edição do Autor.
- Marvão, A. (1985). "O Cante Alentejano" Congresso Sobre o Alentejo - Semeando Novos Rumos, Beja, Associação de Municípios do Distrito de Beja.
- Monteiro, E. (1902). "Modas-estribilhos alentejanos". " A tradição **Vol II**
- Nazaré, J. R. (1979). Música Tradicional Portuguesa. Lisboa, Biblioteca Livre.
- Nazaré, J. R. (1986). Momentos vocais do Baixo Alentejo. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Neves, C. and G. Campos (1883, 1885, 1898). Cancioneiro de Músicas Populares Porto, Typographia Occidental.
- Nunes, M. D. (1902). "Costumes da minha terra - Os Descantes". " A Tradição **4(IV)**.
- Pedrosa, N. (2009). "O cante não é exclusivamente masculino". " Diário do Alentejo(1396).
- Thomaz, P. F. (1918). Cantares do Povo português. Coimbra, França Amado Editores.
- Vasconcelos, J. L. (1888). "Observações sobre as cantigas populares". " Revista Lusitana **I**.

Fontes complementares:

²⁸ Como por exemplo o Grupo Coral Misto “Os Rurais” de Figueira de Cavaleiros

Câmara Municipal de Serpa

1982a *A tradição Vol. I*, Serpa: Câmara Municipal de Serpa (Ed. Fac-simile, Janeiro

1899 - Dezembro 1901

1982b *A tradição Vol. II*, Serpa: Câmara Municipal de Serpa (Ed. Fac-simile, Janeiro

1902 - Junho 1904)

Carvalho, João Soeiro de

1996 “Nação Folclórica: projecção nacional, política cultural e etnicidade em Portugal” in Revista Transcultural de Música vol 7

Faure, Christian

1989 *Le projet culturel de Vichy : folklore et révolution nationale 1940-1944*, Lyon,

C.N.R.S. et Presses Universitaires de Lyon

Félix, Pedro

2003 “O concurso ‘A Aldeia Mais Portuguesa de Portugal’ (1938)”, em J.F. Branco,

S. Castelo-Branco (orgs.), *Vozes do Povo: a Folclorização em Portugal*. Oeiras:

Celta (pp: 207-232)

Ferreira, Carla; Martins, Mariano

1998 “Preservar o património do *cante*’ - Entrevista com António Cartageno”, em

Jornal Diário do Alentejo, 17 de Julho de 1998

Giacometti, Michel; Lopes-Graça, Fernando

1981 *Cancioneiro Popular Português* Lisboa: Círculo de Leitores

Guerreiro, José Francisco Colaço

2005 “O Cante das Mulheres” em <http://cantoalentejano.com>

Lopes Graça, Fernando

1946 “Apontamento sobre a canção alentejana” em *A Música Portuguesa e Os Seus*

Problemas, Lisboa: Edições Cosmos

- 1973 “Acerca do canto alentejano” em *Obras Literárias*, Lisboa: Edições Cosmos (pp: 225-229)
- Marvão, António Alfaiate
- 1966 *Origens e características do folclore musical alentejano - Estudo feito à base do Cancioneiro Alentejano*, Cucujães: Edição de Autor
- 1985 “O Cante Alentejano” em *Congresso Sobre o Alentejo - Semeando Novos Rumos*, I Volume, Edição da Associação de Municípios do Distrito de Beja (pp: 104 a 107)
- 1987 “Motivações e Sociologia do Cante” in *Actas do 2º Congresso sobre o Alentejo - Semeando novos rumos I vol*, Beja
- Ministério da Educação Nacional
- 1958 *O Livro da Primeira Classe - Ensino Primário Elementar*, Editora A Educação Nacional
- Monteiro, Elvira
- 1902 “Modas-estribilhos alentejanos” em *Revista A tradição Vol II*, Serpa: Câmara Municipal de Serpa
- Nazaré, João Ranita
- 1979 *Música Tradicional Portuguesa - Cantares do Baixo Alentejo*, Lisboa: Instituto da Cultura Portuguesa
- Neves, César das & Campos, Gualdino
- 1883 *Cancioneiro de Músicas Populares Vol I*, Porto: Typographia Occidental
- 1885 *Cancioneiro de Músicas Populares Vol II*, Porto: Typographia Occidental

1898 Cancioneiro de Músicas Populares Vol III, Porto: Typographia Occidental

Nobre, Manuel; Calisto, Judite; Ferreira, Regina; Cruz, Rosário:

2004 *Mulheres do Cante*, Ervidel: Junta de Freguesia de Ervidel

1902 “Costumes da minha terra - Os Decantes” em *Revista A Tradição* 4º ano
– vol
IV, Serpa

Oliveira, Ernesto Veiga de

1964 “Música Popular Polifónica Vocal – O Cante Alentejano Instrumentos”
em

Instrumentos Musicais Populares Portugueses, apêndice III, Lisboa:
Fundação
Calouste Gulbenkian

Pedrosa, Nélia

2009 “O cante não é exclusivamente masculino” em *Diário do Alentejo*,
edição n.º
1396, 23 a 29 de Janeiro de 2009

S/a

2008 “Palavras proféticas de Michel Giacometti” em *Revista Alentejo* n.º 22,
Out/Nov/Dez 08

Thomaz, P. F.

1918 *Cantares do Povo*, Coimbra: França Amado Editores

Vasconcelos, José Leite de

1888 “Observações sobre as cantigas populares” em *Revista Lusitana I*

Villa-Moura, Visconde de

1916 “Terras do Sul - Cantos Alentejanos” em *Revista Águia* vol X - 2ª serie

Outras fontes:

- Entrevistas realizadas no âmbito do projecto;
- “O Cante delas”, reportagem SIC emitida a 11/03/2009;
- www.cantoalentejano.com: Moda – Associação do Cante Alentejano