



## IX CONGRESSO PORTUGUÊS DE SOCIOLOGIA

### Portugal, território de territórios

---

---

ÁREA TEMÁTICA: Arte, Cultura e Comunicação [ST]

---

---

**“ALENTEJO QUE ÉS NOSSA TERRA”: O TERRITÓRIO NA RELAÇÃO ENTRE A FORMA CULTURAL “CANTE” E A ENTIDADE CULTURAL “ALENTEJO”**

---

---

CABEÇA, Sónia Moreira

Doutorada em Sociologia, CIDEHUS/UÉ (CIDEHUS-UID/HIS/00057/2013 // POCI-01-0145-FEDER-007702), soniacabeca@hotmail.com

---

SANTOS, José Rodrigues dos Santos

Doutorado em Sociologia e em Antropologia, CIDEHUS/UÉ (CIDEHUS-UID/HIS/00057/2013 // POCI-01-0145-FEDER-007702), jose.rds@gmail.com

---



### Resumo

Nenhuma outra prática musical de Portugal se refere geograficamente de forma tão premente a um território (cultural, social, político) como o Cante ao Alentejo. O Cante é o “Cante Alentejano”; 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 e tem raízes territoriais. Grupos criados fora do espaço abstracto que os geógrafos denominam “Alentejo”, chamam a si o título de “alentejanos”, referindo as suas práticas a um espaço próprio, um território. Em sentido inverso, ser alentejano é ser portador (num sentido lato) duma forma de cantar original – o Cante – cuja performance, estilo e repertório, contém marcadores de identidade cultural. Esta constatação impõe uma reflexão acerca dos modos de produção das formas culturais e da sua relação com as entidades culturais fundadas numa identidade territorial, que por seu turno reforçam. A dupla que apenas heurísticamente convém distinguir, forma cultural e território próprio, comporta um elemento distintivo em relação a outras entidades do mesmo ecossistema. Na realidade, os modos de produção das formas culturais colocam actores em movimento que, com os recursos que possuem e em estreita relação com o meio em que são geradas (tendo em conta o ecossistema cultural), produzem variantes locais da forma cultural concordantes com os seus critérios e objectivos (de acordo com o que entendem “que pertence” ou “deve ser”). Os materiais culturais que conferem a estrutura a uma forma cultural, mobilizados pelos praticantes nas suas relações sociais para criar variações locais, indiciam a existência dum processo homólogo entre a produção ou emergência de formas culturais e a produção ou emergência de entidades culturais que se referem a uma territorialidade. Também nos processos de produção das entidades culturais territorializadas, a criação de um espaço próprio é realizada através de um processo de diferenciação 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, objectos materiais) para os combinar numa modalidade original. Assim sendo, é a nossa hipótese que na esfera cultural, um mesmo modo de produção rege tanto a dinâmica de práticas particulares que constituem formas culturais como o Cante Alentejano, como a emergência das entidades socioculturais cuja existência vem a ser postulada como o “Alentejo”. Pretendemos, pois, através do processo de constituição de territórios culturais, compreender a relação entre a forma cultural “Cante” e a entidade cultural “Alentejo”.

### Abstract

No other musical practice in Portugal refers geographically to a territory (cultural, social, political) so peremptorily as Cante. Cante is the "Cante Alentejano"; Alentejo, the landmark. Whether singers are in Alentejo, in south of Tagus River or in Toronto, the cultural form "Cante" mobilizes mechanisms of production of a cultural identity that is "being from Alentejo" ("alentejano") and has territorial roots. Groups created outside the abstract space that geographers call "Alentejo" call themselves "alentejanos", reporting their practices to a space of their own, a territory. Conversely, being from Alentejo is to be the bearer (in a broad sense) of an original form of singing - Cante - whose performance, style and repertoire, contain cultural identity markers. This calls for a reflection on the modes of production of cultural forms and its relation with cultural entities based on a territorial identity, which in turn they reinforce. Cultural form and the territory itself (that we distinguish only heuristically) carry a distinctive element in relation to other entities in the same ecosystem. In fact, the modes of production of cultural forms place actors on the move. With their resources, and in close relation with the environment in which they are generated (taking into account the cultural ecosystem), actors produce local variants of cultural forms concordant with their criteria and goals (according to what they consider to "belong" or "should be"). The cultural materials that provide the structure to a cultural form, mobilized by practitioners through their relations in order to create local variations, show the same process of production or emergency of cultural forms and of production or emergency of cultural entities that refer to a territory. Also in the production processes of territorialized cultural entities, the creation of a space is accomplished through a process of differentiation in relation to other entities placed in the same cultural ecosystem and a reproduction of these differences through the mobilization of the cultural resources at their range (ideas, practices, material objects) to match them in an original mode. Therefore, it is our hypothesis that in the cultural field, the same mode of production rules the dynamic of private practices in cultural forms such as Cante Alentejano, and the emergence of socio-cultural entities such as "Alentejo". We intend, thus, through the process of creation of cultural territories, to understand the relationship between the cultural form "Cante" and the cultural entity "Alentejo".

Palavras-chave: Forma cultural; Entidade cultural; Cante Alentejano; Alentejo; Território

Keywords: Cultural Form; Cultural Entity; Cante Alentejano; Alentejo; Territory

COM0140



## 1. O Cante Alentejano

No Alentejo, região sul de Portugal, existe uma forma de cantar, sem instrumentos, diferente das demais do país: o Cante Alentejano. Provavelmente há muito enraizado no território alentejano, o Cante é uma estrutura melódica, uma poesia, um canto que assenta na distribuição de papéis dentro do grupo de cantadores, onde a excelência vocal dos solistas é determinante. O processo evolutivo da prática do Cante, cada vez mais espectacularizado, burilou uma fórmula canónica de apresentação das modas alentejanas (peças do repertório), geralmente compostas por uma cantiga, a moda propriamente dita (i.e., o refrão), uma nova cantiga e a repetição da moda. A moda inicia-se com um dos solistas do grupo – o Ponto – que canta a cantiga que antecede a moda e tem como função essencial “puxar a moda”, colocando a interpretação do grupo no tom “correcto”. Findo o seu solo, um segundo solista – o Alto – prossegue a execução da peça, intervindo para cantar num tom mais agudo o início do refrão (geralmente), num solo mais curto que o do Ponto e confinado, regra geral, a uma estrofe. O coro – ou Baixos – intervém então, cantando no tom proposto pelo Ponto. No canto em coro, o Alto mantém o seu tom, produzindo “vaías” e ornamentações diversas como melismas.

Esta distribuição de papéis é utilizada tanto nos modos de concretização formais como informais. Não obstante, diferentes grupos, usos locais ou “gostos”, dão origem a modos de execução particulares que diferem no que concerne à organização social da performance (duração de cada peça, partes atribuídas a cada solista) e à performance em si (tonalidades, cadência, acentuações, fraseado, repertório utilizado...). Dada a evidente multiplicidade de modos de concretização positivamente sancionados pelos seus executantes, o Cante define-se enquanto um conjunto de “maneiras de cantar” (Cabeça, 2016) em que a diversidade é importante, legítima e compreende uma série de fórmulas de execução “à alentejana”. Contudo, nem tudo o que é “alentejano” é Cante. O Cante define-se, igualmente, pela negativa, traçando os seus limites (ainda que esconsos) por oposição a outras maneiras de cantar, excluindo modalidades percebidas como “outra coisa” e afirmando-se com uma estrutura específica que o diferencia de outras formas musicais observadas no mesmo território (como as “Saias”, o cante ao despique e o cante ao baldão), sendo a sua apresentação canónica – o “grupo coral” – distinta das observadas noutros cantos, coreográficos e instrumentais (ranchos, grupos instrumentais, grupo de música popular, etc.).

O território do Alentejo torna-se, deste modo, determinante tanto na emergência de uma forma musical distinta em relação às demais como na aferição do que “pertence” ou “não pertence” a cada uma destas formas.

O Cante carrega uma marca fortemente territorial: é o “Cante Alentejano” e o Alentejo é um território decisivo na construção do significado, na estruturação e na formação desta forma cultural musical, na produção e reprodução das suas práticas. Num Alentejo diferente do Alentejo que viu nascer o Cante, num momento em que a sua prática está disseminada um pouco por todo o país e até no estrangeiro (sobretudo na cintura de Lisboa e margem sul do Tejo), a prática do Cante continua a carregar a memória do lugar, do seu território inicial, ao qual se encontra vinculado. Hoje, novos cantadores executam as modas, distantes no tempo, no espaço e na condição, dos trabalhadores rurais “todos vestidos com os seus garridos trajos campestinos”, essa “pobre e sofredora gente” que no início do século XX Manuel Dias Nunes (Nunes, 1902: 8) identificava como executantes do Cante. Mas fora do território alentejano, grupos de cantadores de Cante continuam a identificar-se e são identificados como “os alentejanos” ainda que, como observamos no caso do Grupo de Cantares Alentejanos do Orfeão Universitário do Porto, nenhum cantador tenha qualquer relação filial com a região alentejana. O Cante, para os seus portadores (e para os seus ouvintes), é “Alentejo” e o adjectivo “alentejano” faz designar o território próprio do Cante.

## 2. Alentejo

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; espaço na qual se burilou e adquiriu a sua estrutura, que a distingue claramente doutras formas musicais do país. Um dos primeiros relatos da sua forma de execução surge pela pena de José Duarte Ramalho Ortigão, em carta a sua mulher datada de 1888. Nela o escritor narra o seu primeiro encontro com um coro de vozes alentejanas, numa procissão da vila de Vidigueira, um encontro profundamente impactante para o escritor: os cantadores, cinco ou seis homens, com “os seus diversos timbres de baixos, barítonos e tenores tiram efeitos de terceto”, executam cantos “lindíssimos”; as vozes, “parecendo fazer um balanço de onda”, num “efeito inesperado e profundamente comovente”. Em 1907 Michel’angelo Lambertini descreve 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 grupetos”; depois, “acode o coro com a terceira inferior”.

A documentação, de finais do século XIX e início do século XX, identifica os cantadores como membros de uma classe social extremamente desfavorecida e até marginal em relação à sociedade. Alentejo, terra de latifúndio, separa geográfica, social e culturalmente os grupos sociais: de um lado, a pequena minoria de latifundiários e proprietários rurais; do outro, a imensa população rural, sem terra e jornaleira<sup>i</sup>. Na sua maioria analfabetos e trabalhadores indiscriminados, são estes os cantadores, que vivem num mundo à parte, por vezes isolados. É possível, pois, pensar o Cante Alentejano como prática autónoma quase exclusiva a este grupo social até meados do século XX sendo o Cante indissociável das condições muito particulares do Alentejo, terra plana e de pouca chuva, com “gente pouco numerosa em grandes núcleos afastados” (Ribeiro, 1986: 55) que, sendo rural, não é camponesa (uma vez que a larga maioria dos trabalhadores não possui terra, dependendo dos grandes proprietários). O Alentejo, geográfica e historicamente diferente do Norte do país<sup>ii</sup>, é cenário do burilar de uma forma musical particular.

A designação “Além do Tejo” evoca provavelmente o desejo de conquista de terras ao Sul da Península Ibérica que pontuaram os primeiros séculos daquele que se tornaria o Portugal actual; “anseio cristão” (Boiça: s/d) que “acabaria por se fixar na memória colectiva e no mapa do país” (*ibid.*). A força da palavra, nunca desligada da terra, das gentes e das suas memórias, acabaria por impor-se no século XVI. Até então, o espaço territorial “Alentejo” chamar-se-ia “Entre Tejo e Odiana”, delimitando o espaço entre os principais rios do Sul, Tejo e Guadiana. Aqui, como, de resto, em Trás-os-Montes, a designação operacionaliza-se numa lógica que espelha o ponto de vista “do outro”. Se, para o povo nortenho, será claramente o Sul que se encontra “Trás-os-Montes”, atrás dos seus montes; no Alentejo, os seus habitantes encontram-se, na realidade, “Aquém do Tejo”. O Além do Tejo, a terra a Sul a perder de vista (como além-mar), apenas existe sob a perspectiva de quem nele não se encontra. É, pois, uma hétero-definição, estabelecida pelo olhar de quem não lhe pertence. O Além do Tejo, para o alentejano, é o Ribatejo (definição geograficamente acurada quer ponto de vista “emic”, quer do ponto de vista “etic”, tal como Margem Sul), Lisboa.

O Alentejo mudou administrativamente os seus limites ao longo do tempo, ainda que permaneça, culturalmente, uma divisão bipartida entre o Alto Alentejo e Baixo Alentejo, entre as suas capitais Évora e Beja. Esta divisão, que data apenas de meados do século XIX, era, contudo, já uma realidade para os seus habitantes, “devido a factores naturais e históricos” (Boiça: s/d).

## 3. Entidades culturais e formas culturais: um processo homólogo de diferenciação

O Baixo Alentejo reivindica para si o berço da prática do Cante (e os primeiros relatos proveem de Vidigueira e Serpa). É também nesse espaço que surgem os primeiros grupos corais (Aljustrel, Mértola, Serpa, Vila Nova de São Bento, Cuba, Vidigueira, Santo Aleixo da Restauração, Peroguarda, Vila Verde de Ficalho; a partir de 1926). Mas já nos anos 40 do século passado se haviam formado grupos em Reguengos

de Monsaraz (1945), Torrão (1946)<sup>iii</sup> e Alcáçovas (1947), consequência da formalização das práticas do Cante há muito observadas num contexto informal. Em Reguengos, a história oral ainda evoca a rivalidade entre dois grupos de cantadores existentes na terra nos anos 80 do século XIX e que culminou com a fusão dos grupos num único grupo sito na Casa do Povo. Evitamos, pois, situar o Cante num espaço rigorosamente demarcado, ainda que este possa ter tido maior expressão num território em concreto, mais a sul do Alentejo e incidimos, ao invés, na emergência de uma fronteira mais ou menos delineada em função de um(uns) centro(s) virtual(ais).

Se em todo o Alentejo se canta, nem em todo se canta o Cante, ou seja, em obediência com a estrutura e as regras que o caracterizam. Tal como nas novas fórmulas de organização que postulam o Alentejo, algumas localidades “entram” e “saem” do seu espaço administrativo, em algumas zonas alentejanas a prática do Cante não é observada. Na zona que delimita o Distrito de Évora e Portalegre e em sentido norte, os grupos corais não possuem “segundas”, a segunda voz solista. Não tendo um “Alto”, cujo cantar melismático – e no qual o *tempo rubato* é frequente – é característica essencial no Cante Alentejano e um dos elementos que o distingue de outras formas musicais, a sua forma de cantar, ainda que “alentejana”, não é tida como Cante Alentejano. À semelhança do que acontece no processo de emergência de uma entidade cultural, a forma cultural Cante funda a sua geografia específica.

Referimo-nos a uma forma cultural na presença de um sistema de práticas individualizado que se distingue aos olhos dos seus praticantes e é caracterizável pela forma que assume e pelo seu conjunto de atributos (Cabeça e Santos, 2010; Cabeça, 2016). Um esquema, incluído num sistema de referência colectivo e individual, emerge e é partilhado por uma colectividade de praticantes, que vem a definir e regular as suas produções e reproduções culturais. A forma cultural distingue-se na medida em que ela comporta um elemento estrutural (em que são definidos os constituintes da forma e os critérios de inclusão no sistema de referência), um sistema normativo (que regula e determina como e o que pode ou não ser praticado) e uma dinâmica social (as relações entre os actores sociais portadores da forma) (Cabeça, 2016). Ora, observamos no Cante uma estrutura profundamente alicerçada numa identidade territorial, a emergência de uma prática, sita num tempo e num espaço, num processo de diferenciação das demais práticas que ocorrem no seu território. Ele é apreendido dentro dos limites e especificidades de um determinado grupo de praticantes, período e local. A forma cultural é, portanto, fruto de um processo social que implica um conjunto de relações complexas entre os actores e compreende as relações que se estabelecem / opõem / distinguem as diversas formas de um mesmo território (Williams, 1995 [1981]).

Do mesmo modo, entidades culturais como “o Alentejo”, emergem tendo por referência um espaço cultural e territorial. Aqui, como nas formas culturais, é no processo de diferenciação, na afirmação de um elemento distintivo em relação a outras entidades do mesmo ecossistema, que uma entidade se afirma. O processo de fabricação das entidades culturais refere-se, pois, a um processo de diferenciação cultural num espaço próprio, territorializado. Uma entidade cultural define-se culturalmente (define sua cultura), socialmente (determina os seus contornos) e espacialmente (delimita o seu território) (Santos, 1996).

Os grupos sociais concorrem num mesmo espaço e mobilizam os seus recursos – ideias, práticas, objectos materiais – para criar a sua entidade específica ou uma determinada forma. Ocorre, portanto, um processo homólogo de diferenciação de formas e entidades culturais: no seu espaço ecológico, lutam pelos mesmos recursos para criar um objecto cultural distinto. A emergência destes objectos culturais concerne a um “modo de produção” (Marx, 1867), à mobilização de recursos simbólicos por parte dos grupos sociais para criar “a sua forma” ou “a sua entidade”, o que pressupõe construir – a partir dos elementos significativos do seu sistema de referência e do estabelecimento de uma rede de relações sociais que regulamentem as práticas – discursos, maneiras de fazer, saber-fazer, etc. que legitimem, identifiquem e distingam o objecto cultural assim criado. Aprofundando a analogia, os “meios de produção” (*ibid.*) ao alcance do grupo são o seu capital cultural e social, o seu instrumento produtivo: “o conjunto de recursos actuais ou potenciais que estão ligados

à posse de uma rede durável de relações (...), à vinculação a um grupo” (Bourdieu, 1999 [1980]: 67). Estas “relações sociais de produção” (Marx, 1867), fundadas em trocas materiais e simbólicas, produzem e reproduzem os objectos culturais e relações duráveis e úteis que permitem a construção de uma identidade e a distinção do objecto face aos demais.

Os padrões culturais (hábitos, normas, maneiras de fazer) assim criados reforçam a estrutura dos objectos. Cada grupo irá, portanto, tendo em conta o seu sistema de referência, isolar de entre os recursos ao seu alcance, o conjunto de atributos que distinguem o objecto produzido. O território, “capital social” dos grupos, é um “meio de produção”. Na emergência do objecto “Cante”, o Alentejo é, muito concretamente, um recurso incorporado na estrutura da forma musical, assim como um certo tipo de voz (a “fala” própria que é necessária, como aludem os cantadores, que é, também ela, territorialmente condicionada). Accionar os meios de produção resulta na criação de um objecto cultural que é um capital cultural comum e que exige, para além da apropriação material e simbólica de bens culturais (de recursos; a objectivação do capital – Bourdieu, 1999 [1979]: 71-79), um investimento pessoal no campo das relações sociais de produção (a produção e reprodução das práticas; a incorporação do capital – *ibid.*).

O processo de emergência / diferenciação de entidades e formas culturais não só é homóloga como recíproca no caso da entidade cultural “Alentejo” e da forma cultural “Cante”. Da história do Cante não se desliga o “alentejano” e, sendo “Cante” possivelmente uma corruptela de “canto”, é de facto a segunda palavra, o adjectivo (que indica algo pertencente ao Alentejo) ou substantivo (natural do Alentejo), que define a prática musical: o Cante, próprio do Alentejo. Prática e fonte não são desligadas.

De facto, nenhuma outra prática musical de Portugal se refere geograficamente de forma tão premente a um território como o Cante ao Alentejo. Tendo o Alentejo como ponto de referência, o Cante cria uma identidade cultural por referência ao seu espaço territorial: a sua performance, estilo e repertório, contém marcadores de uma identidade cultural alentejana. No sentido oposto, são os grupos sociais pertencentes à entidade cultural “Alentejo” que são identificados como portadores do Cante. O Alentejo é a terra do Cante. No processo de candidatura e reconhecimento do Cante<sup>iv</sup> enquanto património cultural imaterial da humanidade por parte da UNESCO, quem se apresenta como candidato ao título é o Alentejo. O Cante é, deste modo, um capital cultural objectivado pelos grupos sociais pertencentes à entidade cultural Alentejo e que são, simultaneamente, os portadores da forma cultural Cante. É o Alentejo o candidato triunfante; são os alentejanos que sentem o reconhecimento do que “é nosso”. Com esta institucionalização do capital cultural (Bourdieu, 1999 [1979]: 71-79) operada pela atribuição de um “diploma” (duma certidão de competência cultural) que demonstra e reconhece o valor do capital para além da sua materialidade e para além dos seus portadores biológicos, cria-se um objecto simbólico de valorização imaterial, único, relevante e digno, um objecto de qualidades mágicas, autónomo em relação ao seu portador e valioso por si mesmo. E esta transcendência às vontades individuais explica a mobilização do Cante enquanto recurso cultural do Alentejo.

#### **4. Cante e Alentejo**

A dinâmica social do Cante mobiliza recursos territoriais e a sua colectividade inclui o Alentejo no seu sistema de referência. O Alentejo é, pois, um meio de produção determinante na emergência do Cante. Consideramos, muito brevemente, alguns aspectos que definem a estrutura e a prática do Cante que estão alicerçados no seu território cultural.

“Grupo Coral Alentejano” e “Os Alentejanos” são denominações frequentes nos grupos de cantadores. Se a primeira designação é formal, incluída na denominação oficial dos grupos, a segunda é sobretudo o que os cantadores chamam a si mesmos e os demais evocam quando a eles se referem (aos grupos corais do Cante em geral, independentemente da sua naturalidade). Grupos sediados fora dos limites de referência



geográfica do Cante (fora do Alentejo) apresentam-se muitas vezes como “grupo coral alentejano”<sup>v</sup> pois importa distinguir, no campo do movimento coralista português, os seus modos de execução, que obedecem aos critérios de uma forma musical específica. Ao invés, os grupos sediados no Alentejo, salvo raras exceções<sup>vi</sup>, dispensam o epíteto (mantendo apenas “grupo coral”) por, sítos no Alentejo, pressuporem a imediata associação do canto ao território (do espaço cultural ao geográfico), ou seja, ao Cante: se é grupo coral e é do Alentejo, é grupo coral alentejano. Esta denominação faz-se acompanhar, regra geral, pelo nome da terra de origem do grupo. É frequente, contudo, que o nome do grupo evoque quer o Alentejo (a terra, a “alma”, as flores...) <sup>vii</sup> quer um trabalho rural específico (numa referência ao passado rural do Alentejo, onde bisavós, avós e pais dos actuais cantadores, trabalhadores rurais, cantaram as suas modas; havendo ainda uma geração de trabalhadores rurais, a mais velha, entre os cantadores da actualidade). Os grupos, sobretudo (não só) os que se intitulam “etnográficos” (os que desejam, não apenas musicalmente mas também visualmente, “representar” o Alentejo rural, real até aos anos 50 do século passado, até ao surgir da ceifeira debulhadora), apresentam-se, pois, como “As Mondadeiras”, “As Ceifeiras”, “Os Ceifeiros”, “Os Corticeiros”, etc. ou, mais simplesmente, “Os Rurais”, “Os Camponeses”, “Os Trabalhadores”<sup>viii</sup>.

A acompanhar as denominações, a moldura visual faz migrar dos campos para o palco os contextos habituais do Cante de outrora, uma representação da realidade rural idealizada. “Etnograficamente”, a apresentação dos cantadores pode ser homogénea ou heterogénea, representando todos uma mesma actividade ou actividades diversas (de acordo com a intenção do grupo, em respeito com o seu nome...). Estes cantadores podem trajar 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, lenços; as cantadeiras, saia de flanela ou riscado (que em certos trabalhos é apanhada e pregada numa espécie de calções), avental, blusa de chita (algumas com folhos ou floridas), botas altas ou sapatos grossos de atacador, meias grossas, lenço. Outras peças e acessórios identificam um trabalho rural em concreto: os safões dos ceifeiros, o pelico e o capote dos pastores, as mantas dos ganhões. Tarros, alforjes, alcofas e cornos acompanham as vestes. Um cajado, gravato, pau ou varas identifica lides animais e varejadores; o machado, os corticeiros; a foice e canudo, os ceifeiros... No caso de trajes não ligados ao trabalho rural, os cantadores dizem, muitas vezes, vestir um traje domingueiro (colete, camisa e calça / saia) que pretende, ainda assim, evocar o dia de descanso de outrora.

Canta-se “Ceifeira linda ceifeira”, “Nasce o sol no Alentejo”, “Meu Alentejo querido”. A poesia do Cante evoca sentimentos e efemérides universais. A águia “que vais tão alta”<sup>ix</sup>, evoca a mãe perdida, que está no céu; a pomba, que “vai pousar em seu pombal”<sup>x</sup>, a lealdade no amor. A saudade, o amor, o sofrimento, a morte, o trabalho são contextualizados em modas que por vezes têm como mote o Alentejo. Outras se lhe referem directamente. Canta-se o Alentejo, as formas de ser e de estar de outrora (sociabilidades e trabalho rural), as mudanças operadas na sociedade alentejana e, fenómeno hoje alargado e com larga adesão, as terras de origem do grupo.

Apresentar-se frente a um público, em encontros de grupos ou outros espectáculos, projecta os grupos para além da sua esfera local. Estes reivindicam para si um papel de “embaixadores” da localidade no exterior, ao “colocar a terra no mapa”. Donde a “tentação” de cantar as belezas da terra. Muitos grupos incluem temas elogiando as belezas do seu território que, dada a dificuldade na composição de peças originais, são muitas vezes letras novas indexadas a uma música pré-existente. Surgem letras sobre as barragens, igrejas, ruas, monumentos... A terra “que eu mais invejo” (quase sempre rimando com Alentejo) tornou-se um verso “contagioso”<sup>xi</sup>. A Terra, “da minha paixão”, “da nossa paixão”, é “bonita”, “sagrada”, “do pão”, “bela”, “natal”, “bendita”, “linda”. O Alentejo foi “celeiro da nação” mas é hoje terra “abandonada”. Da vida árdua à migração, da libertação e cultivo da terra ao abandono, as modas tanto evocam o passado rural como o Alentejo dos nossos dias. A “O Alentejo é que é/ o celeiro da nação”, ainda hoje entoado, acresce “É tão grande o Alentejo/ tanta terra abandonada”. Alentejanos fixados fora das suas regiões de origem cantam a

saudade da sua terra: “Alentejo, que és nossa terra/ ai quem nos dera lá estarmos agora”. Esta moda, “Alentejo és nossa terra”, é, de resto, uma das peças consideradas como “hino” do Alentejo. Note-se que ela é, tal como “Alentejo Alentejo, terra sagrada do pão”, um hino do Alentejo, não dos grupos corais, não do Cante. Estes hinos, modas solenes e intemporais cujas letras apelam à memória e geram comoção, são tidos como um património musical evocativo do Alentejo enquanto território cultural e geográfico.

Como na apresentação e na poética, também nos discursos que os cantadores emitem sobre as suas práticas o Alentejo, território onde gerações de cantadores burilaram a sua música, está presente. Sob o manto da “tradição” (“assim cantaram os nossos avós”), transparece a importância que os cantadores atribuem à reprodução dos modos de apresentação e execução do Cante nos antigos moldes. Trata-se de recordar o passado, conservar o Cante como ele existiu. “Cantar os nossos pais, os nossos avós” acarreta, pois, uma dimensão territorial importante. “Estamos representando uma terra, estamos representando uma tradição que os nossos antigos deixaram”<sup>xii</sup>. A reprodução dos antigos modos de trajar, o entoar de modas que falam do labor (“Toda a vida fui pastor / Toda a vida guardei gado / Tenho uma cova no peito / De me encostar ao cajado”<sup>xiii</sup>) e de sociabilidades rurais, das lindas ceifeiras, das trigueirinhas – remetem para um quotidiano no qual o espaço – o Alentejo – e o tempo – o Alentejo rural – são determinantes. Tal é igualmente visível na forma como os grupos organizam o seu espaço (as suas sedes), expondo por vezes, a par das ofertas e lembranças recebidas nos encontros de grupos, instrumentos do labor agrícola e utensílios domésticos outrora utilizados. Alguns destes núcleos de exposição dedicados ao Alentejo rural constituem acervos importantes de interesse público<sup>xiv</sup>.

Grupos corais e cantadores de Cante vêm-se a si mesmos como embaixadores do Alentejo<sup>xv</sup>. São, igualmente, dinamizadores das suas comunidades locais, ao organizar encontros de grupos corais nas suas terras, levando grupos de cantadores e cantadeiras às suas comunidades. No desenvolvimento das actividades regulares dos grupos corais alentejanos – apresentar-se, sociabilizar e existir na terra (Cabeça, 2016) – o Alentejo é transversal: apresenta-se um cancionário alentejano, maneiras de cantar à alentejana, modos de trajar rurais; divulga-se a terra de origem; dinamiza-se um território. O Alentejo é, deste modo, um recurso primordial no Cante Alentejano e este é capital cultural comum do Alentejo (e não só da colectividade de portadores). Uma relação que a existência de cantadores que não são alentejanos e de um Alentejo que não canta o Cante não faz perigar: o Cante é alentejano, “próprio”, “pertencente”, “natural” do Alentejo; o Alentejo é berço e terra de Cante.

## 5. Territórios culturais

Ao incidir no território compreendemos como a relação entre a entidade cultural “Alentejo” e a forma cultural “Cante Alentejano” – cujo processo de emergência no território é homólogo e recíproco – constrói uma memória territorializada e produz uma identidade cultural de raiz territorial. Este processo homólogo refere-se, pois, a uma territorialidade, à criação de um espaço próprio, realizado através de um processo de diferenciação em relação às demais formas e entidades que pertencem ao mesmo ecossistema cultural e de reprodução dessas mesmas diferenças a partir da mobilização dos recursos culturais ao seu alcance. Neste processo, é particularmente interessante o modo como, numa determinada forma cultural, os portadores utilizam os seus recursos geográficos e culturais específicos – o seu território – para criar variações locais da forma que portam. No Cante, as colectividades locais não se cingem à produção de uma determinada maneira de cantar comumente aceite e mobilizam os seus recursos endógenos, micro-localizados – timbres, cadências, vernáculo, corruptelas, etc. – para conferir uma certa especificidade à sua maneira de cantar (o que, como acima expomos, é parte importante do conjunto de maneiras de cantar). Existem, por conseguinte, dois níveis de regras que tutelam o Cante: as que enquadram o conjunto das maneiras de cantar “aceitáveis” e as regras internas que regulam a maneira de cantar de cada grupo. É possível cantar a mesma tradição e ser diferente.

De facto, a partir dos anos 80 do século passado, emerge um fenómeno que registamos como “localismo” (Cabeça, 2016). Cada terra quer ter o seu grupo de cantadores; os cantadores querem formar grupos compostos por elementos da sua terra. Esta lógica de defesa de uma tradição micro-localizada fez aumentar consideravelmente o número de grupos corais existentes. Os discursos são pautados pela afirmação local: em cada terra se canta de forma diferente, em todas se sabe cantar. Cada grupo apresenta a sua versão do Cante, composta pelos materiais culturais que lhe servem de referência e que são territorialmente delimitados. A pronúncia, por exemplo. Tida como factor primordial de diferenciação entre maneiras de cantar, influi largamente no “estilo” da terra e do grupo: ter “a fala diferente” é cantar de forma diferente<sup>xvi</sup>. A pronúncia, condicionalismo territorial, micro-local, é um dos elementos que distingue e afirma a identidade do grupo e, numa escala amplificada, confirma a sua ligação ao Alentejo. Outras diferenças são observáveis na cadência (arrastada na moda de Cuba, ou mais “decidida” e sem “pancadas”, como a executada pelos Mineiros de Aljustrel) e na duração (moda “dobrada”, repetindo o poema a cada duas estrofes como em Serpa ou “singela”, incluindo apenas uma cantiga e a moda, como é executada pelo Rancho Coral e Etnográfico de Vila Nova de São Bento). A ordem das estrofes pode variar, uma mesma moda pode ter coplas diferentes de acordo com o grupo ou a localidade onde é entoada. “Na nossa terra, canta-se assim”, afirmam os cantadores, e onde uns cantam “mais padece quem adora”, outros cantam “mais padece quem namora”<sup>xvii</sup>.

Estas variações locais, idiossincráticas, assim como o processo recíproco de diferenciação do Alentejo e do Cante das demais entidades e formas culturais (no qual cada um é meio de produção do outro) atestam que a produção de identidades culturais tem raízes territoriais. Os portadores do Cante referenciam geograficamente as suas práticas e mobilizam mecanismos de produção duma identidade cultural do que é ser alentejano, que é simultaneamente micro localizada (particularismos locais) e macro localizada (do Alentejo). Na prática do Cante, o espaço vivencial assume, portanto, particular importância na construção de significados.

O território, produtor social e cultural de significados, meio para ligar passado, presente e futuro é também o lugar da memória, da identidade histórica mantida pelos grupos sociais (Fentress e Wickham, 1992). A memória social, colectiva, tem raízes territoriais, desenvolve-se espacialmente em torno de um território (Halbwachs, 1968; Álvarez, 2010). A sua produção está vinculada a um território (Maffesoli, 2005): somos de um lugar, que nos forma e é devedor das gerações que nos precedem. Como um *habitus*, no sentido de Bourdieu (Bourdieu e Passeron, 1990), instrumento fundamental de continuidade histórica, operando no campo da cultura enquanto processo de transmissão de capital genético; como “o que fica do passado” ou o que os grupos dele fazem (Nora, 1993). Espaço construído e imaginado pelas colectividades que o evocam, o território envolve-se na construção da memória e de significados (Álvarez, 2010: 223), na construção duma identidade social e cultural.

Numa sociedade em mudança, em que a memória colectiva assenta na vida quotidiana de colectividades que desaparecem, o Cante impede o desmantelamento da memória colectiva, a perda de informação<sup>xviii</sup>. Os cantadores reproduzem o que diz respeito ao seu grupo social e ao seu território, mesmo o que não tenham experienciado directamente. Na apresentação, na poética, no discurso, é também o Alentejo passado, rural, que é evocado. A prática cultural, “sistema significante através do qual (...) uma ordem social é comunicada, reproduzida, experienciada e explorada” (Williams, 1995 [1981]: 13) 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. Como outras formas culturais, o Cante organiza o passado e o presente e providencia a sua forma de continuidade. Ainda que os cantadores vistam os trajes com os quais nunca trabalharam, evoquem contextos nunca experimentados (os balhos, o árduo labor no campo), nas suas práticas subjaz algo intemporal: a marca indelével do sentimento do que é “ser alentejano”.

## 6. Conclusão

Os recursos culturais associados a um território jogam um importante papel na ecologia dos fenómenos culturais e no processo de formação de entidades e formas culturais. Permitem compreender as estratégias de diferenciação dos grupos sociais e das suas práticas, como é percebido o espaço e as configurações que assume. O território é meio de produção de objectos simbólicos e de identidades culturais.

O Alentejo, geográfico, cultural, social, homogeneíza, une a sua colectividade em torno do Cante. Ao mesmo tempo, cria particularismos locais. Num movimento, apenas aparentemente paradoxal, cria identidades a dois níveis: particulares, próprias de cada localidade (variações micro-localizadas), e “universais”, próprias do Alentejo (que englobam todas as maneiras particulares de cantar positivamente sancionadas como sendo Cante, pertencentes). A mobilização do território enquanto recurso infere largamente na estrutura do Cante e na sua definição enquanto conjunto de maneiras de cantar, próprias do Alentejo. A entidade cultural “Alentejo” possui uma forma original de cantar, a forma cultural “Cante” e os seus intérpretes são “os alentejanos”.

## Bibliografia:

- 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
- Boiça, J. (s/d). *Aljustrel, História e histórias*, Beja: Região de Turismo da Planície Dourada. Pp: 3-11
- Bourdieu, P. (1979). *La Distinction*, Paris: Minuit
- 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. e Passeron, J.-C. (1990 [1970]). *A Reprodução: Elementos para uma Teoria do Sistema de Ensino*, Lisboa: Vega
- 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. (2016). *Estrutura e processo de formação das Formas Culturais: o Caso do Cante Alentejano*, Évora: Cátedra UNESCO
- Fentress, J e Wickham, C. (1992). *Memória Social*, Lisboa: Teorema
- Hall, E. T. (1986 [1966]). *A Dimensão Oculta*, Lisboa: Relógio D'Água
- Hallbwachs, M. (2013 [1968]). *A Memória Coletiva*, 2ª ed. São Paulo: Ed. Centauro
- Lambertini, M. (1907). Os Orpheons Populares, *A ArteMusical*, Anno IX, Numero 205, 30 de Junho de 1907
- Maffesoli, M. (2000). *O Tempo das Tribos - O Declínio do Individualismo nas Sociedades de Massa*, Rio de Janeiro: Forense
- Maffesoli, M. (2005). *Elogio da Razão Sensível*, Lisboa: Editora Vozes
- 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
- Nadel, S. F. (2004 [1957]). *The Theory of Social Structure*, London: Routledge Library Editions

- Nora, P. (1993). Entre a memória e a história: a problemática dos lugares, *Projeto História*, n° 10 (dez), pp. 7-28
- Nunes, M. D. (1902). “Costumes da minha terra - Os Decantes”, *Revista A Tradição* 4º ano vol IV
- Ribeiro, O. (1986). *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico. Esboço de Relações Geográficas*, 4ª ed., Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora
- 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. 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
- Williams, R. (1995 [1981]). *The Sociology of Culture*, Chicago: The University of Chicago Press

---

<sup>i</sup> De acordo com os dados dos Censos de 1900 (Instituto Nacional de Estatística) 122145 dos 163612 (74,7%) habitantes do distrito de Beja e 87185 dos 128062 (68,1%) habitantes do distrito de Évora são, à data, trabalhadores agrícolas.

<sup>ii</sup> A propriedade, o tipo de exploração agrícola, as variantes do uso da língua, as estruturas familiares, as opções políticas ou as práticas religiosas opõem-se (Mattoso, 1985. *Identificação de um País. Ensaio sobre as origens de Portugal*, Lisboa: Editorial Estampa).

<sup>iii</sup> Grupo orientado por Vicente Rodrigues, autor de modas (como “Trigueirinha” e “Cantarinhas de Beringel”) que permanecem no cancionero alentejano, cantadas por grupos geograficamente distantes, o que indicia ter sido o Torrão um dos centros de polarização do Cante.

<sup>iv</sup> Encabeçada por Tomé Pires, Presidente da Câmara Municipal de Serpa (Baixo Alentejo).

<sup>v</sup> “Grupo Coral Alentejano” na Amadora, Brandoa, Tunes, Barreiro, Tires, Paio Pires, Baixa da Banheira, Cacém, Lavradio, Paivas, etc.; “Os Alentejanos” no Cartaxo, da Damaia.

<sup>vi</sup> “Grupo Coral Alentejano” de Azinheira dos Barros, Vila Nova de Milfontes, Alfundão e Alvito e “As Alentejanas” de Penedo Gordo.

<sup>vii</sup> “Lírio Roxo” (nome também de uma moda muito popular) de Paio Pires, “O Sobreiro” da Baixa da Banheira, “Douradas Espigas” e “Espigas Douradas” (Albernôa e Amareleja respectivamente), “As Papoilas” do Fogueteiro, Vale de Vargo, Santo Aleixo da Restauração e Aldeia do Corvo; todos evocam o Alentejo. Há “Ausentes do Alentejo” de Palmela, “Amigos do Alentejo” do Feijó, e “Unidos do Baixo Alentejo” de Alverca do Ribatejo; ainda “Alma Alentejana” de Peroguarda, Garvão, Almada (hoje “Essência Alentejana”) e “Flores do Alentejo” de Cuba.

<sup>viii</sup> “Mondadeiras de Santa Cruz”, “Antigas Mondadeiras de Casével”, “Ceifeiras” de Semblana, de Pias, de Cuba e de Entradas, “Ceifeiros” de Serpa e de Cuba, “Ceifeirinhos” de Aldeia dos Palheiros, “Cardadores” de Sete, “Pastores do Alentejo” de Torre de Coelheiros, “Ganhões” de Castro Verde, “Vindimadores” da Vidigueira, “Corticeiros” de Vila Alva, “Almocreves” da Amieira; ainda as “Amigas do Campo” de Faro do Alentejo, “Camponesas” de Castro Verde, “Camponeses” de Pias e de Vale de Vargo, “Rurais” de Figueira dos Cavaleiros e de Santa Margarida do Sado, “Trabalhadores” de Alcáçovas, de Ferreira do Alentejo, de Montoito e de S Bartolomeu do Outeiro. (Alguns dos grupos destas notas estão extintos).

<sup>ix</sup> Moda “A águia”.

<sup>x</sup> Moda “Avoa, pombinha, avoa”.

<sup>xi</sup> “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”...

<sup>xii</sup> Joaquim Leandro Grosso, “Mestre Minuto”, mestre (autor, ensaiador e responsável) dos grupos corais da Casa do Povo da Amareleja (em entrevista em 2008).

---

<sup>xiii</sup> Moda “Pastores do Alentejo” da autoria do Mestre Francisco Ventura (Torre de Coelheiros).

<sup>xiv</sup> A sede da Associação Grupo Coral de Alvito, por exemplo, é um núcleo museológico do Museu de Alvito.

<sup>xv</sup> O que é, em certa medida, a visão do poder local, que atribui subsídios e apoios logísticos aos grupos para que possam organizar os seus encontros e deslocar-se aos locais de actuação.

<sup>xvi</sup> Estas diferenças podem ser facilmente comprovadas na presença de grupos cujos elementos são naturais de localidades diversas e que, como tal, têm formas de cantar diferentes, por vezes dificilmente harmonizadas. Este é um aspecto frequentemente abordado pelos grupos corais fora do Alentejo que contam com elementos oriundos de diversos concelhos alentejanos.

<sup>xvii</sup> Da moda “Ao romper da bela aurora”, onde também uns cantam “ao romper da bela aurora / sai o pastor da choupana” e outros “sai o pastor da cabana”. Já as modas “Água leva o regadinho” (Beja) e “Água leva o regador” (Salvada e Cuba) têm os mesmos versos dispostos de formas diferentes. Em Beja: “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”; em Salvada e Cuba: “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”. Fonte: Delgado, M. (1980) *Subsídios para o Cancioneiro Popular do Baixo Alentejo*, Lisboa: Inst. Nac. Investigação Científica.

<sup>xviii</sup> O Cante, em particular, é um exemplo de como nas práticas, conservação e inovação nem sempre operam numa lógica de oposição.