



VIII CONGRESSO PORTUGUÊS DE SOCIOLOGIA

40 anos de democracias: progressos, contradições e prospetivas

ÁREA TEMÁTICA: Arte, Cultura e Comunicação [ST]

CANTE ALENTEJANO: REINGRESSOS, REDES DE SOCIABILIDADE E ESPECTACULARIZAÇÃO NA CONSTRUÇÃO DE UMA AUTONOMIA EM DEMOCRACIA

MOREIRA CABEÇA, Sónia

Mestre e doutoranda em Sociologia,

CIDEHUS/UÉ - Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades da Universidade de Évora,

soniacabeça@hotmail.com

RODRIGUES DOS SANTOS, José

Doutorado em Sociologia e Antropologia,

CIDEHUS/UÉ - Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades da Universidade de Évora / Academia Militar,

jose.rds@gmail.com

Resumo

O surgimento de grupos corais de Cante alentejano coincide com o fim da I República. Fortemente influenciados pelo Estado Novo (1933-1974), cedo no processo de democratização os grupos se apropriam do seu sistema de práticas, conferindo-lhe uma nova dinâmica. Enquanto entre 1926 e 1974 imperam as lógicas heteronómicas, sendo o Cante formalizado e instrumentalizado pelos dispositivos institucionais da ditadura, a revolução democrática abre um espaço de autonomia que permite uma reapropriação dos conceitos e das práticas do Cante pelos seus portadores. As mulheres reconquistam o acesso à prática pública, ouvem-se grupos de vozes mistas, proliferam os grupos de cantadores. Ao conquistar alguma autonomia cultural os grupos tornam-se actores eficazes mediante a organização de encontros de grupos, desenvolvendo uma densa rede de contactos que permite a elaboração das novas normas. Ao mesmo tempo, a orientação para o espectáculo em palco orienta o Cante para um carácter de música apresentativa. Paralelamente, com o contributo das tecnologias de reprodução e de difusão, o Cante chega a novos públicos. Pretende-se dar conta das transformações operadas em função da abertura do espaço das práticas pela democracia, compreendendo a apropriação do sistema de práticas culturais por parte dos seus praticantes. Este processo é também analisado quanto ao seu impacto no Cante Alentejano enquanto forma cultural. Trata-se de analisar as novas modalidades, os contextos de espectacularização e expor o processo de definição, redefinição, negociação e renegociação do jogo implícito nas práticas culturais, processo que lhe confere a sua estrutura interna, a sua normatividade e a sua forma. Um processo em que a democracia desempenhou um papel decisivo.

Abstract

The emergence of singing choirs in Alentejo coincides with the end of the First Republic. Strongly influenced by the Estado Novo (1933-1974), early in the democratization process the groups appropriate themselves of their system of practices, giving it a new dynamic. While between 1926 and 1974 a heteronomic logic prevails, with Cante being formalized and instrumented by the institutional mechanisms of the dictatorship, the democratic revolution opens a space of autonomy that allows the reapropriation of the concepts and practices of Cante by its bearers. Women regain access to public practice, we hear groups of mixed voices, groups of singers abound. With the gaining of some cultural autonomy, groups become effective players by organizing meetings, developing a dense network of contacts that allows the creation of new norms. At the same time, the orientation to the on stage guides Cante to a presentational kind of music. With the contribution of reproduction and distribution technologies, Cante reach new audiences. We intend to give an account of the transformations operated due to the opening of the space of practices through democracy, understanding the appropriation of the cultural practices system by its bearers. We also analyze the impact of this process on Cante Alentejo as a cultural form. We intend to analyze the new rules, the contexts of spectacularization and to expose the process of defining, redefining, negotiation and renegotiation of implicit game in cultural practices, a process that gives the practices its internal structure, its normativity and its shape. A process in which democracy has played a decisive role.

Palavras-chave: Cante Alentejano; forma cultural; democracia; autonomia

Keywords: Cante Alentejano; cultural form; democracy; autonomy

1. Cante Alentejano

Alentejo, sul de Portugal. Aqui pode-se ouvir o Cante, conjunto de maneiras de cantar melismáticas a capella (sem instrumentos) cuja estrutura melódica e harmónica assenta na sua poesia, na atribuição de diferentes papéis aos cantadores, na excelência vocal e liberdade dos solistas que constituem os grupos de cantadores, e que o tornam diferente das demais formas culturais musicais que com ele convivem. Entretanto disseminado por outras regiões de Portugal, sobretudo no sul, onde acompanharam a diáspora interna; o Cante esteve presente, durante um largo período cujo início é impossível situar com alguma segurança, na esfera de sociabilidade dos alentejanos e na interacção entre gerações e viria a tornar-se marca identitária do Alentejo. Apesar da ausência de fontes anteriores aos finais do século XIX, é provável que esta forma cultural se encontre há muito enraizada no território. Com efeito, se por um lado a ausência de prática musical não se verifica em nenhuma sociedade conhecida (Blackman, 2012), por outro, sabe-se que todas as formas culturais são herdeiras de formas anteriores por transmissão, transformação, hibridação, etc. A inovação, que obviamente existe em muitos casos, faz-se, sem excepção, a partir duma cultura musical e no seu âmbito. Conquanto estas observações permaneçam no plano dos postulados no que respeita ao Cante, elas constituem uma base segura para evitar as projecções anacrónicas para um passado não documentado.

A face mais conhecida do Cante é a sua “polifonia”, se bem que possa ser praticado individualmente. Mas foi na sua interpretação colectiva, coral, que a prática foi mais profundamente formalizada e assumiu maior notoriedade. Ele tem sido, aliás, quase sempre descrito observando grupos espontâneos, reunidos em situações informais ou os grupos que entretanto se foram constituindo formalmente, o que levou muitos observadores a insistir na sua qualidade de “canto a vozes”. Nele, o *Ponto* canta a cantiga que antecede a moda e o *alto*, que inicia a moda (refrão) geralmente numa terceira superior à voz do ponto e assim se mantém quando os *baixos* (coro) se lhes juntam – entoam modas (nome genérico das peças do Cante) dificilmente reproduzíveis em pauta, dado o *tempo rubato* que as caracteriza (a liberdade do cantor para acelerar ou desacelerar o tempo do seu solo), assim como as subtis alterações harmónicas (por vezes consideradas pelos músicos clássicos como “anomalias”), sobretudo nos melismas, mas também nas próprias frases musicais. Esta organização do cante em vozes distintas confere ao Cante 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”; depois 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).

2. O Cante a 5 tempos

A viagem do Cante conduz-nos rumo à autonomia da prática, após as décadas de lógica heteronómica em que o Cante foi fortemente influenciado pelas instituições nacionais, nomeadamente pelo Estado Novo (1933-1974). No processo de democratização, tal como no tempo que precede a folclorização (em que as práticas se efectuam sobretudo em contextos informais), cantadores e grupos apropriam-se do seu sistema de práticas, conferindo-lhe uma nova dinâmica. Primeiro, no período que sucede à revolução de 1974, utilizando-o como instrumento de combate político, depois colocando-o ao serviço das autarquias no elogio das suas terras e finalmente, reassumindo a participação plena das mulheres no Cante. Proliferam os grupos corais organizados. O processo de definição, redefinição, negociação e renegociação do jogo implícito quanto ao lugar que ocupa o Cante na arena cultural, social e até política regional é portanto um processo em que o tempo joga um papel determinante na evolução dos contextos históricos e do lugar relativo do Cante nas culturas locais. Da documentação existente, da nossa pesquisa no terreno (FCOMP-01-0124-FEDER-007036) e do acima exposto, resulta a proposta duma periodização da história do Cante em 5 tempos:

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

Anos? Décadas? Séculos? A partir de que momento estamos na presença da forma cultural “Cante” plenamente caracterizada e não de uma outra, ou outras forma(s) que o precede(m)? Desconhecemos. Não será sequer proficuo aventurar uma data. Podemos, no entanto, reter como hipótese que essas maneiras de cantar seriam veiculadas, como as fontes documentais o indicam num momento posterior (Nunes, 1902; Lambertini, 1907; “A Tradição”) por uma classe social em concreto – os trabalhadores rurais – e a ela confinadas. Essa classe, vivendo num relativo isolamento em zonas rurais afastadas dos centros urbanos e sem comunicações (maus caminhos, ausência de rádio ou televisão) provavelmente inventou, recriou e certamente praticou o que viria a ser conhecido como “Cante” de modo autónomo e para uso interno.

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

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

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

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

Tempo 3: Democratização: 25 de Abril, O Cante instrumento de combate (1974/80)

Produz-se a abertura gradual dum espaço de autonomia que permite uma reapropriação da forma cultural pelos praticantes do Cante. Tempo de libertação e de reivindicação política no qual se observa um surto de composições mais ou menos originais e o número de grupos cresce consideravelmente.

Tempo 4: Emergência do localismo (1980/90)

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

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

Momento de libertação social, de reivindicação da igualdade entre sexos no direito ao Cante. As mulheres conquistam o acesso total à prática pública, proliferam os grupos femininos e mistos. O Cante ganha novos repertórios (modas outrora confinadas ao canto informal) e as cantadeiras envolvem-se no resgate de outras tradições alentejanas, influenciando nesse aspecto os cantadores.

3. O Cante enquanto forma cultural

Qualquer sistema de práticas que se individualize e se distinga aos olhos dos praticantes é caracterizável pela forma que assume, pelo conjunto de atributos que o define de modo mais ou menos preciso e determina o que constitui o seu núcleo central. A forma, construção metodológica (externa, artificial, uma descrição do real), fornece uma matriz analítica e encontra o seu correspondente real nos actores e no modo como eles próprios formulam e reformulam os discursos sobre as suas práticas. Desse conjunto de discursos e de práticas emerge um conjunto de normas que as regulam e regem tanto a prática na sincronia como a mudança no tempo. Por conseguinte, o estudo da forma cultural deve obrigatoriamente considerar tanto a sua estrutura observável num momento dado, como o seu processo de formação e de transformação. “Forma cultural” é pois um conceito que permite descrever de modo fundamentado as características de um sistema de práticas e dar conta das suas condições de existência enquanto realidade

dinâmica que implica relações complexas entre actores (um modo histórico-culturalmente determinado) e pode mobilizar mecanismos de produção de identidades culturais.

“Forma cultural» (Santos e Cabeça, 2010) é um esquema / sistema de referência colectivo e individual que os membros de uma cultura (a colectividade portadora e praticante) partilham e que define e regula as produções e reproduções culturais. Conjunto de práticas, a forma comporta um elemento estruturante (sistema de referência, o conceito que a forma veicula em si), um sistema normativo (e práticas de regulação a ele associadas) e uma dinâmica social suportada por uma colectividade de praticantes. É fruto de um processo social que implica relações complexas entre os actores; é um legado comunicacional em constante mudança em que operam mecanismos de produção de uma identidade cultural (Williams, 1974). É um produto histórico cujas fronteiras vão sendo negociadas e balizadas (produto que é também definido pela negativa: o que não é, o que não lhe pertence).

4. O Cante antes de 25 de Abril

Desde os primeiros relatos acessíveis que os praticantes do Cante são identificados como trabalhadores rurais. O Cante é informal e rural num Portugal de 1900 onde quase dois terços dos habitantes são trabalhadores agrícolas. A prática do canto é quotidiana e adaptada às circunstâncias mais diversas, assente nas redes de sociabilidade das aldeias; mantida, reproduzida e transmitida de geração em geração. O grupo de intérpretes é a imensa massa de trabalhadores rurais alentejanos, na sua maioria trabalhadores sem especialidade e com pouca ou nenhuma instrução. Gente que se reveza nos precários trabalhos sazonais (monda, ceifa, apanha da azeitona, etc.) a troco de soldo temporário, muitas vezes à jorna. Acontece que o façam em troca apenas da “comedia” (alimentação) e de abrigo sumário em casões colectivos. Até à década de 50 a população agrícola continua a crescer. Depois, com a mecanização da agricultura (com o tractor e a ceifeira-debulhadora) e consequente diáspora alentejana, surgem novos intérpretes.

Paralelamente ao cante espontâneo e informal, surgem grupos organizados de cantadores. Os primeiros grupos corais coincidem temporalmente com o período da Ditadura Militar (1926-1933) e do Estado Novo (1933-1974). Muitos surgem associados a sindicatos únicos, a Casas do Povo, a novas colectividades dirigidas aos trabalhadores rurais, concorrentes do canto espontâneo e informal e que permitem um maior controlo da prática e da vida social em geral. Durante o Estado Novo a ruralidade é celebrada e idealizada: no mundo rural residiria toda a virtude do Povo e a cultura popular de origem rural é mobilizada para a propaganda. “Contra os malefícios e a degenerescência civilizacionais da modernidade”, o Estado Novo vê na tradição uma “lição de história” (Melo, 2001). As políticas culturais exaltam a ruralidade como lugar da autenticidade, da genuinidade do povo.

A formalização do Cante em grupos corais organizados torna-se concorrente do canto espontâneo. 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, fenómeno cujos efeitos são amplificados pela proibição do cante espontâneo nas tabernas e em lugares públicos. Ao se aprofundarem as mudanças nas formas de lazer e sociabilidade, os grupos corais assumem particular importância no universo do Cante. Ora neles, mulher não entra e assim se vê arredada da prática formal. O Cante praticado e transmitido em contextos informais é entoado por homens e mulheres; nas fileiras dos grupos corais perfilam exclusivamente homens. À ausência feminina nos grupos formais não é alheia a visão que em meados do século XX estabelecia o papel da mulher, visão que foi dominante pelo menos até ao terceiro quartel do século e perdurou até hoje em muitos meios sociais.

A instituição de grupos corais não só arredou a mulher do Cante como conduziu a mudanças na prática musical em si mesma (uma ruptura e 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 favorece uma nova forma de apresentação, que adquire os contornos que hoje lhe conhecemos (uma

cantiga, uma moda, outra cantiga, a mesma moda) e subordina a prática corrente do Cante. Durante o Estado Novo, o investimento foi feito sobretudo nas formas de apresentação etnográfica e na fixação desta fórmula que permita que o cante fosse apresentado ao público externo e em novo contexto. O esquematismo cantiga / moda / cantiga / moda impede que, como outrora, a moda tenha um tempo ilimitado: sem ele podia-se cantar enquanto cantadores houvesse que o desejassem fazer e lhes fosse permitido intervir a solo, introduzindo cada um novas estrofes (“cantigas”).

5. Grupos corais: Folclorização e Heteronomia

A invenção dos grupos corais formais, organizados, orientados para o espectáculo, deve-se, em parte, a um movimento de incitações externas, institucionais, motivadas pela ideologia do ruralismo populista do “Estado Novo”. A “etnografia” fabricada pelas instituições do “folclore” é uma construção de protótipos a partir de recolhas antigas e em especial nos contextos mais arcaicos, construção que supre as lacunas acrescentando “o que falta” e elimina o que não convém. Ao contrário dum registo, testemunho de factos observados na sua diversidade, essa construção elabora protótipos e os respectivos cânones. Ela enuncia a necessidade de obediência a uma “boa” maneira de se apresentar. Surge uma forma canónica, nas formas de apresentação e na cantiga. As inovações introduzidas no Cante visam torná-lo apto à sua promoção enquanto representante duma cultura regional que se pretende “conservar”. Elogiam-se e demarcam-se as culturas regionais (cada região tem os seus costumes): é o “instrumento ideológico” de um Estado Novo apostado em relevar o “ruralismo mítico” (Melo, 2001), em que as diferenças locais são reconduzidas a manifestações coerentes com o “espírito nacional” único e idêntico a si mesmo.

A par do despertar dos grupos corais, desde cedo proliferaram concursos, desfiles e encontros de grupos corais. O aspecto competitivo que assumia explicitamente o esquema do “concurso”, forçosamente frustrante para a maioria dos participantes foi pouco a pouco perdendo a sua pertinência. Na fabricação de uma “identidade nacional” a partir de culturas locais, o Estado, autoritário, organiza os materiais das culturais locais (em todas as áreas, música, dança, trajes, artesanato, etc.) para lhes conferir formas canónicas, destrinchando o que é apresentável e aceitável enquanto promoção do regime (Carvalho, 1996; Branco, 1999; Castelo-Branco e Branco, 2003). O processo de instituição duma forma canónica reduz deliberadamente a variação das práticas para conter apenas o que é considerado “autêntico”, reduzindo a espontaneidade.

6. O 25 de Abril: rumo à autonomia

Com a transição para o regime democrático iniciada a 25 de Abril de 1974 e a Reforma Agrária, o Cante ganha um novo fôlego: surgem vários grupos corais (provavelmente uma centena até ao final da década seguinte) e novos repertórios e pela primeira vez as mulheres também se organizam em grupos formais. Ao ocupar as terras e organizá-las em unidades colectivas de produção, muitos homens e mulheres camponeses, pela primeira vez, envolvem-se social e politicamente na vida das suas vilas e aldeias. Como explica Piçarra (2009), “pela primeira vez, homens e mulheres tradicionalmente relegados para a periferia das comunidades onde residiam e afastados da quase totalidade dos espaços de sociabilidade, com excepção da taberna, no caso dos homens, conquistaram o espaço público, subvertendo e aniquilando a ordem social dos senhores da terra, com isto ganhando foros de cidadania”. Os trabalhadores rurais “venceram no espaço social das vilas e aldeias e na vivência da cidadania”.

Com o declínio da agricultura, as formas de lazer e sociabilidade alicerçadas num quotidiano camponês rarecem ou desaparecem. A moda não é mais frequentemente “lançada” no trabalho, em momentos de lazer (na taberna, no baile e festas locais e religiosas), no lar, entre família ou amigos ou mesmo quando os cantadores se encontram sozinhos. O Cante quotidiano perece com o fim da ruralidade e dos modos tradicionais de transmissão do saber. Ele surge, agora, em novos contextos, em diferentes locais e com novos cantadores. As transformações operadas nas formas de produção e nos espaços de sociabilização tiveram profundo impacto na forma cultural Cante, nos grupos corais, nas formas de organização, nos

seus repertórios. Grupos e cantadores apoderam-se da forma canónica (uma normatividade externa) para os seus próprios objectivos.

As fileiras dos grupos corais envelhecem, o número de cantadores por grupo vai decrescendo mas os grupos corais continuam a proliferar. Muitos são fundados na viragem do século. Os grupos cantam a sua terra, justificam a sua formação pela ausência de outros grupos na sua localidade, assumem como objectivo a divulgação da tradição local, a evocação do passado. A constituição de grupos corais constitui uma nova oportunidade de sociabilização e a teia de relações sociais desenvolvida assume a maior importância ao permitir a ocupação dos tempos livres e o desenvolvimento de novas relações interpessoais.

O Cante continua. São introduzidas novas modalidades, a cultura é objectivada: o Cante é um produto de consumo, objecto de performance e encenação. Surgem novos discursos no processo de definição, redefinição, negociação e renegociação da prática. Como Bohlman (1988) explica, a vitalidade da colectividade portadora das práticas reside nessa capacidade de reagir à mudança (que neste caso é política e social).

Os “concursos” acabam por ser substituídos por formas de organização mais autónomas que progressivamente se tornam uma actividade dos próprios grupos corais: os “encontros de grupos”. A forma de organização da performance do Cante em grupos corais estruturados torna-se solidária do espectáculo. Quer este seja organizado pelos próprios grupos, quer seja da iniciativa de entidades externas (convites para casamentos, refeições, festivais, eventos das autarquias, feiras, etc.), a performance obedece às exigências do espectáculo e é regulada por uma convenção explícita, adoptada consciente e voluntariamente pelos grupos: interpretação de um número reduzido de modas, distribuição antecipada dos papéis de solista e a estandardização do “formato” da moda. Esta espectacularização do Cante vai pôr de parte as formas de cantar antigas, menos codificadas, tornando-as práticas menos frequentes.

7. Novas formas

Como vemos, uma dimensão que assume hoje a maior importância nos grupos corais é a construção duma forte teia de relações sociais entre os grupos e cantadores, 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” e reciprocidade, onde é importante convidar para assim se fazer convidado, uma vez que implica que os grupos retribuam os convites que receberam. 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). 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. 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.

Para além destes encontros que se tornaram uma forma de apresentação canónica, pretende-se hoje levar o Cante a novos palcos, torná-lo acessível a outros públicos que não os habituais e os tradicionais locais, sair de um certo espaço de conforto (uma inovação tida como forma de “dignificar o Cante”), desafiando os grupos a apresentarem-se em locais propícios para que o público desfrute do Cante sem interferências. É aí que o Cante se deve apresentar, substituindo o desfile da tarde solarenga pelo auditório, complementando a reciprocidade entre grupos com a remuneração dos grupos por parte de outras entidades organizadoras (associações, promotores de espectáculos, autarquias, etc.).

Neste processo de autonomização, os grupos tornam-se actores eficazes na elaboração das novas normas que regem as práticas do Cante e na sua negociação constante. Para conseguir retomar à sua própria conta uma forma de apresentação tão marcada pela influência institucional, as comunidades de cantadores revêm os repertórios, adaptam as maneiras de cantar e trabalham cuidadosamente as suas performances. Novos poemas são criados. Com meios de distribuição e divulgação em massa (rádio, televisão) e novas ferramentas de reprodução do som, o público alarga-se. As relações de produção em si são alteradas, tanto pela perda de influência do Estado, como pelo surgimento de novos actores (por exemplo, as câmaras municipais e as associações que os grupos constituem). Estes aspectos concorrem para um notável ganho de autonomia dos praticantes: surge um número impressionante de grupos, poetas e compositores locais e novos materiais são produzidos (cassetes, CD, DVD). O Cante deixa de ser uma forma cultural exclusiva a trabalhadores rurais num Alentejo profundo e solitário para ser tornar o portador da identidade duma região, ganhando um novo capital simbólico. A dominação cultural impôs padrões, normas, tipos de formas culturais que não desaparecem instantaneamente pela via da libertação política mas a forma folclorizada da cultura totalizante é gradualmente esbatida.

O que a mudança de regime político permite compreender é um processo “em espiral” no qual encontramos, em cada momento histórico, configurações diferentes da relação entre cultura erudita e cultura popular. Se postularmos um certo estado das práticas do Cante nas épocas anteriores ao Estado Novo, abandonando o “ídolo das origens” (Bloch, 1949), o que salta à vista é a profunda separação geográfica, social e cultural dos grupos sociais praticantes do Cante e as elites urbanas ou semi-rurais portadoras da cultura erudita. Não é arriscado postular que o Cante era uma prática quase exclusiva de um grupo social marginal e relativamente isolado e se elaborou, a uma velocidade que ignoramos (décadas ou séculos, tal é a incerteza quanto a esta questão), de modo relativamente autónomo. Neste período, é a tese da relativa autonomia criadora das culturas populares que parece melhor descrever a estrutura das relações entre culturas. O “Estado Novo” (1933) nascente e fascizante, sobretudo nos quarenta anos que vão até ao fim da década de sessenta, é o momento histórico da folclorização, da instrumentalização pela política cultural salazarista das culturas populares, reforçada pela generalização dos meios de transporte físico e dos meios de comunicação, nomeadamente da rádio. A influência da ideologia e da cultura dominante encontram-se então no seu auge. Deste período podemos afirmar que é o esquema “legitimista” que melhor descreve as relações entre cultura dominante e cultura dominada. Nos anos que seguem a revolução de 25 de Abril de 1974, os grupos corais tornam-se dispositivos de comunicação duma cultura rural, dominada, junto das camadas sociais urbanas e mais favorecidas. Esta apropriação tem, pois, o seu tempo próprio: se os anos de 1940 a 1960 são marcados pela instrumentalização política salazarista directa ou indirecta, a revolução de 1974 abre a via a uma autonomização das práticas, que se dotam de objectivos próprios (reivindicar a existência e o valor da cultura local) e adaptam as respectivas modalidades (repertórios, maneiras de cantar, presença feminina).

As mudanças podem ser facilmente observadas se atendermos, a título exemplificativo, a alguns elementos contidos na prática antes e pós 25 de Abril

<i>Dimensão</i>		<i>Antes 25 Abril</i>	<i>Pós 25 Abril</i>
Grupo	Número	Restrito: poucos grupos	Aumento de grupos / identidade regional
	Elementos	Masculinos	Grupos masculinos, femininos, infantis e mistos
	Filiação	Vinculados ao Estado ou informais	Informais, vinculados a diversas instituições ou constituídos em associação própria

Tabela 1

O aumento de grupos deve-se não só à introdução de elementos que outrora não pertenciam ao cante formal (a mulher e a criança, que permitem a criação de novos grupos femininos, mistos e infantis) mas também a um acréscimo de grupos masculinos. Impera a lógica da identidade local e cada localidade quer ter o seu grupo. Num primeiro momento; a tal acresce a Reforma Agrária que, enquanto movimento unificador de forças e vontades, promoveu não só o exercício da cidadania como também a sociabilidade entre os homens e mulheres que trabalhavam a terra; num segundo momento, a criação de novas associações (especialmente sem fins lucrativos) que suportam a sua organização.

<i>Dimensão</i>		<i>Antes 25 Abril</i>	<i>Pós 25 Abril</i>
Repertório	Repertório	Modas adaptadas ao grupo masculino	Introdução de modas outrora cantadas informalmente
	Execução	Cantiga – moda – cantiga – moda	Cantiga – moda – cantiga - moda

Tabela 2

É antes de 74 que a forma de execução das modas se cristaliza. Contudo, o repertório é hoje alargado a modas outrora votadas ao cante informal, cantadas no trabalho, nas festas, no lar e próprias de determinada época (reis, janeiras, menino, baile, monda, ceifa, páscoa, etc.).

<i>Dimensão</i>		<i>Antes 25 Abril</i>	<i>Pós 25 Abril</i>
O Cante	Espaço	Informal (rua, trabalho, festa, lar, taberna) e formal (actuações e concursos pontuais)	Organizado (encontro de grupos, desfiles e actuações em palco)
	Transmissão	Geracional	Novas modalidades: a escola

Tabela 3

Da rua, trabalho, lar e taberna para o palco. Mesmo quando o cante é informal (nos jantares que precedem os encontros, por exemplo), ele é cada vez mais fruto de organização prévia (do evento). Quanto à transmissão do Cante, era assegurado pela quotidianidade da prática do Cante, aprendendo o novo cantador (e a comunidade em geral) com a geração que lhe precedia. Hoje, dada a falência desses meios tradicionais, surgem novas formas como o ensino nas escolas.

<i>Dimensão</i>		<i>Antes 25 Abril</i>	<i>Pós 25 Abril</i>
Apresentação	Eventos	Determinados sobretudo pelo poder estatal (o concurso, a actuação para públicos exteriores)	Organização autónoma / participação em eventos de instituições apoiantes
	Tipo de eventos	Concursos e actuações pontuais	Desfile e actuação em palco
	Sociabilidade	Pouca / rivalidade	Densa / camaradagem
	Número de eventos	Restrito	Organização autónoma de pelo menos um evento anual

Tabela 4

Ainda que dependente de apoio institucional (sobretudo monetário), a maioria dos grupos organiza eventos em nome próprio (para além de se apresentar em eventos das entidades apoiantes). Hoje desenvolveu-se uma

densa teia de contacto entre os grupos através desta organização de eventos, no qual se convida para retribuir um convite ou para se fazer convidado.

<i>Dimensão</i>		<i>Antes 25 Abril</i>	<i>Pós 25 Abril</i>
Prática	Controlo	Estado	Associação que representa os grupos / grupos
	Prática	Participativa, Atribuída / heteronomia	Participativa e apresentativa Apropriada / autonomia
	Identidade	Atribuída	Reconstrução identitária
	Discurso	Folclorização Mimetização	Patrimonialização Salvaguarda
	Forma	Cante masculino a vozes ou cante informal entre todos nas mais variadas ocasiões	Diferentes repertórios executados por todos, canto individual
	Executores	O cante é o grupo masculino (o observado na época: mulher não canta)	O cante é de todos (regresso às memórias mais remotas da prática)
	Comunicação	Restrita / de fora para fora	Ampla / de dentro e fora para dentro e fora
	Normas	Impostas	Negociadas
	Divulgação	Restrita	Aberta

Tabela 5

Observamos a transição de um discurso nacionalista exterior para um discurso que é produzido localmente pelos portadores do Cante, o que espelha diferentes formas de entender “o genuíno cante alentejano”: num primeiro momento, o cante está ao serviço do plano nacionalista, da sua estratégia de diferenciação regional (o estereótipo regionalista); hoje é entendido como herança cultural em risco de perenidade (necessitando de salvaguarda) e orientado para o espectáculo e para a mostra das genuinidades locais.

O Cante formalizado abarca hoje repertórios e maneiras de cantar antes não executadas pelos grupos corais, introduzindo formalmente o que já acontecia a título informal (formalização das outrora práticas informais).

Antes, o discurso institucional era dirigido a um público exterior à quotidianidade do cante; hoje o discurso das instituições (locais, regionais, nacionais) e dos grupos e cantadores é dirigido quer à sua própria comunidade (pares, conterrâneos, instituições locais e regionais), quer ao público exterior e entidades nacionais e internacionais. O discurso é exarado de fora e de dentro; outrora exarado de fora. O Cante, apropriado pelos seus portadores, “legitima” o veicular de novos discursos sobre a prática e abre um espaço de discussão acerca de “o que é o cante alentejano” (e “o que não é”) que permite que um maior número de agentes participe e opine, intensificando o jogo normativo, a negociação e a renegociação daquilo que é ou não aceitável e do que é entendido como “boas práticas” (cantar bem, saber apresentar-se, etc.).

O recurso às tecnologias de reprodução (cassete, CD, vídeo) e aos meios de comunicação existentes (rádio, jornal, TV), traz maior destaque por parte dos *media* a grupos, cantadores e ao Cante em geral (ele é candidato a património da humanidade da UNESCO).

<i>Dimensão</i>		<i>Antes 25 Abril</i>	<i>Pós 25 Abril</i>
Outras formas	Outras formas	Viola campaniça, saias	Novas formas: o grupo coral instrumental

Tabela 6

Permanecem outras formas que dividem o espaço do cante e outras a ele se juntam. De notar a tendência para a formalização de todas as práticas, cada vez mais executadas em contexto formal, declinando a prática informal das formas musicais. Como Turino (2008) observa, a música tende a tornar-se “apresentativa” (em detrimento da sua prática “participativa”): numa situação em que público e audiência nem sempre estão claramente demarcados (o que ocorre nas formas de execução informal do Cante), torna-se maioritariamente uma prática na qual um grupo de executantes apresenta a música a uma audiência.

8. Autonomia política, cultural e social

A revolução democrática abre um espaço de autonomia política que permite uma reapropriação dos conceitos e das práticas do Cante pelos portadores desta forma cultural. Após o período de folclorização, onde as formas canónicas de apresentação e execução são buriladas, grupos e cantadores apoderam-se dessa normatividade externa para a colocar “ao seu nível”, servindo os seus próprios objectivos. A autonomia política cria um espaço de possibilidade de autonomia cultural e social, um processo que não é imediato e sim gradual.

Promovido pela reforma agrária e pelo PREC (Processo Revolucionário em Curso), o imediato pós 25 Abril traz um surto de composição. A liberdade adquirida em 74 suscita a criação duma vaga de “novas modas”, com letras claramente políticas, embora muitas delas se apoiem em músicas antigas. Esta politização dos temas e das práticas é em larga medida endógena e corresponde ao sentimento de libertação das esperanças e da palavra que acompanha o movimento da reforma. Ao pretender a projecção nacional do Alentejo, valorizar a sociedade rural alentejana e afirmar o Alentejo enquanto província, a canção torna-se panfletária. Entendemos neste movimento uma certa banalização do Cante: apesar da autonomia política conquistada não há, de facto, um correspondente a nível cultural, quer do ponto de vista artístico, quer da qualidade. Na imediata ressaca da folclorização, a sociedade rural não demonstra vitalidade para produzir novas modas “ao nível” das suas precedentes, prova da demora em soltar as amarras da dominação cultural. Os cantadores e grupos, embora livres politicamente, absorvem culturalmente o que havia sido imposto aquando a dominação política. Permanece a instrumentalização de uma forma cultural, porque a coloca ao serviço duma causa, o que impede a expressão artística espontânea. Num momento em que finalmente tudo se pode dizer, o alentejano vai cantar e repetir um discurso que, à força da sua recorrência, se torna banal, quer na temática, quer nas formas de construção poética, reproduzindo em várias modas as mesmas frases (“terra sagrada do pão”, “celeiro da nação”, “Alentejo dá pão”, “província que eu mais invejo”, “o Alentejo é lindo”...). O cantor, livre para elaborar o seu próprio discurso, canta banalidades.

A partir dos anos 80, a proliferação de grupos corais, iniciada logo em 74, é operada numa lógica de afirmação local. Cada terra, cada freguesia, pretende ter o seu próprio grupo. A formação dos grupos é justificada pela sua ausência de grupos nas suas localidades de origem (quando noutras da região estes já existem) e um dos objectivos claramente assumidos é “colocar a terra no mapa” contando para tal, preferencialmente, com uma formação endógena. Este fenómeno de “localismo” é operacionalizado através de um discurso de promoção e enaltecimento da terra. Canta-se o concelho, o distrito, a vila, a aldeia e as suas maravilhas, dignas de inveja. A defesa desta tradição micro-localizada leva à pressão de apresentar novas modas que identifiquem a origem do grupo. A criatividade, outrora ao serviço do protesto político, submete-se às belezas da terra. Ainda que em menor escala, este “localismo” é igualmente a expressão duma outra forma de dominação: a dependência autárquica, criada pela necessidade de apoio sobretudo nas deslocações e organização de eventos a título próprio (e em troca da sua utilização como forma de propaganda autárquica).

Nos anos 90, outro factor concorre para a fundação de um número alargado de grupos: a emergência dos grupos femininos, cuja criação respondia a uma exigência de igualdade de direitos entre mulheres e homens. Apesar do primeiro grupo exclusivamente feminino ter surgido em 1979, só a partir dos anos 90 e sobretudo na viragem para o século XXI, as mulheres se impõem no panorama das práticas musicais populares alentejanas. Pela primeira vez, as mulheres estão completamente integradas nos novos circuitos do cante formal, apresentando-se em grupos corais femininos ou mistos e participando das redes de sociabilidade entretanto criadas. Esta inclusão representa uma mudança na prática musical formal. Ao impor uma nova forma de socialização, resgatar tradições (como os mastros, o carnaval, o canto das almas, as comadres, as modas dançadas) e apresentar modas entretanto relegadas ao canto espontâneo (como algumas modas de trabalho, baile e religiosas), a inserção da mulher conduz a uma reestruturação da prática, das suas normas e dos seus limites.

Foram precisos mais de trinta anos de democracia para testemunhar a completa integração das mulheres nos circuitos do Cante formal, momento em que podemos situar o ganho de uma autonomia social.

9. Conclusão

O que era uma prática comum e sem qualquer dúvida multiforme antes da sua apropriação por parte das instâncias fascizantes do Estado Novo, é retomada autonomamente em democracia. Neste processo de libertação observamos que a dominação cultural impôs padrões, normas e tipos de formas culturais que não desaparecem instantaneamente pela via da libertação política, ainda que esta crie de facto condições para tal. Por um lado, a libertação política não é sinónimo de libertação cultural imediata; por outro, um certo grau de autonomia e a libertação política não significam automaticamente a revolução nos papéis dos homens e mulheres.

A democracia possibilitou que os cantadores se apropriassem da sua prática e a negociassem mas só gradualmente foram feitas as mudanças que a liberdade permitia. No processo de autonomização, o corte político permite a apropriação das práticas mas elas permaneceram ligadas às formas canónicas anteriormente impostas. Num primeiro momento, a recuperação da autonomia é feita no campo da ideologia política. Só mais tarde se observam as mudanças culturais e, ainda mais tardiamente, as mudanças sociais que correspondem à total apropriação do Cante por parte dos seus praticantes.

Quarenta anos separam o início da democracia da libertação das amarras culturais e sociais herdadas, num movimento que tanto é um regresso ao estatuto do Cante antes da sua folclorização (reintrodução das mulheres e de repertórios, negociação normativa) como a adopção de novas modalidades (novas redes de sociabilidade, organização de eventos, novas formas de apresentação, espectacularização, formação de grupos mistos, novas formas de comunicação e execução das modas, etc.).

A autonomização cultural e social não é, portanto, imediata; donde resulta que a libertação política não corresponde a uma libertação cultural imediata, nem tampouco a uma libertação social e à revolução nos papéis de homens e mulheres. É, no entanto, a liberdade política, a democracia, que criará as condições para uma gradual autonomia e libertação. Sem esta, o processo de autonomização cultural e social que aqui damos conta teria sido impraticável. No processo de definição, redefinição, negociação e renegociação do jogo implícito nas práticas culturais – processo que lhe confere a sua estrutura interna, a sua normatividade e a sua forma – a democracia desempenhou um papel decisivo ao abrir um espaço de autonomia que permitiu aos portadores retomar, à sua conta, as suas próprias práticas.

Referências Bibliográficas

Baptista, F. O. (2009). A Herança da Reforma Agrária”. In Instituto de História Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa, *Campos do Sul: Memória de uma Revolução – Transformações Económicas e Sociais, 1974-1975*, Lisboa: IHC

Blackman, L. (2012). *Immaterial bodies: affect, embodiment, mediation, Theory, culture & society*. London: SAGE

- Bloch, Marc (1949). *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*. Paris: Armand Colin
- Bohman, P. V. (1988). *The Study of Folk Music in the Modern World*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press
- Branco, J. F. (1999). A fluidez dos limites: o discurso etnográfico e movimento folclórico em Portugal, *Etnográfica III*
- Cabeça, S.M. e Santos, J.R. 2010 “A mulher no Cante Alentejano”. In S. P. Conde (dir.) *Actas da Conferencia da Tradição Oral – Oralidade e Património Cultural*, vol. II (pp. 31-38). Ourense: Concello de Ourense
- Câmara Municipal de Serpa (1982a). *A tradição Vol. I*, Serpa: Câmara Municipal de Serpa
- Câmara Municipal de Serpa (1982b). *A tradição Vol. II*, Serpa: Câmara Municipal de Serpa
- Carmo, R. M. (2007). As desigualdades sociais nos campos: o Alentejo entre as décadas de 30 e 60 do século XX, *Análise Social* vol. XLII (184): 811-835
- Carvalho, J. S. (1996). Nação Folclórica: projecção nacional, política cultural e etnicidade em Portugal, *Revista Transcultural de Música* vol 7
- Castelo-Branco, S. E.-S. e Branco, J. F. (2003) . *Vozes do Povo. A Folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta
- Giacometti, M. e Lopes-Graça, F. (1981). *Cancioneiro Popular Português*. Lisboa: Círculo de Leitores
- Grignon, C. e Passeron, J. C. (1989). *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*. Paris: Gallimard-Le Seuil
- Lambertini, M. (1907). Os Orpheons Populares, *A ArteMusical*, Anno IX, 205
- Lopes-Graça, F. (1973). Acerca do canto alentejano, *Obras Literárias* (pp: 225-229). Lisboa: Edições Cosmos
- Marvão, A. A. (1946). O Canto Popular Alentejano, *Arquivo de Beja III*
- Melo, D. (2001). *Salazarismo e cultura popular, 1933-1958*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais
- Nazaré, J. R. (1979) *Música Tradicional Portuguesa – Cantares do Baixo Alentejo*. Amadora: Livraria Bertrand
- Nunes, M. D. (1902). Costumes da minha terra - Os Decantes, *Revista A Tradição* 4º ano vol IV. Serpa
- Oliveira, E. V. (1964). Música Popular Polifónica Vocal – O Cante Alentejano Instrumentos *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, apêndice III. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- Piçarra, C. (2009). A Reforma Agrária nos Campos do Sul, 1975-1976. In Instituto de História Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa, *Campos do Sul: Memória de uma Revolução – Transformações Económicas e Sociais, 1974-1975*, Lisboa: IHC
- Santos, J. R. e Cabeça, S. (2010). Conservação, salvaguarda, criação e culturas orais: uma aproximação conceptual. In S. P. Conde (dir.) *Actas da Conferencia da Tradição Oral – Oralidade e Património Cultural*, vol I, Concello de Ourense, Ourense: 169-187
- Silva, A. S. (1994). *Tempos Cruzados: Um Estudo Interpretativo da Cultura Popular*, *Colecção Biblioteca das Ciências do Homem*. s.l: Edições Afrontamento
- Turino, T. (2008). *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press
- Vasconcelos, J. (2001). Estéticas e políticas do folclore", *Análise Social XXXVI* (158-159): 399-433