

Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Literatura

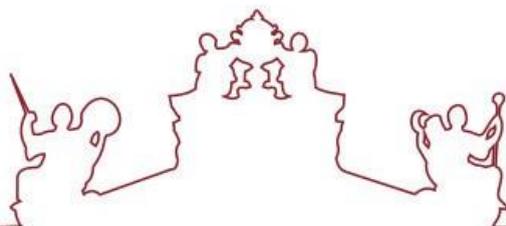
Tese de Doutoramento

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias

Teresa Sofia Nobre dos Santos Coelho

Orientador(es) / Cláudia Sousa Pereira

Évora 2020



Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Literatura

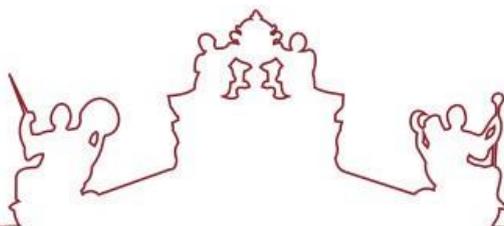
Tese de Doutoramento

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias

Teresa Sofia Nobre dos Santos Coelho

Orientador(es) / Cláudia Sousa Pereira

Évora 2020



A tese de doutoramento foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor do Instituto de Investigação e Formação Avançada:

- Presidente / Bravo Nico (Universidade de Évora)
- Vogal / Sónia Moreira Cabeça (Universidade do Algarve)
- Vogal / Fernando Gomes (Universidade de Évora)
- Vogal / Teresa de Lurdes Frutuoso Mendes (Instituto Politécnico de Portalegre - Escola Superior de Educação de Portalegre)
- Vogal / Maria da Natividade Carvalho Pires (Instituto Politécnico de Castelo Branco)
- Vogal / Sara Raquel Duarte Reis da Silva (Universidade do Minho)
- Vogal-orientador / Cláudia Sousa Pereira (Universidade de Évora)

Cante Alentejano, um lugar textual:

contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias

Aos meus filhos:

Maria, Martim e Miguel

Agradecimentos

Aos meus filhos, Maria, Martim e Miguel pelo incentivo e carinho que me deram ao longo destes últimos anos, o meu profundo agradecimento e amor incondicional.

Para sempre grata ao Titó, pai do coração, a quem ouvi o Cante pela primeira vez.

Aos meus amigos pela sua constante preocupação e estímulo.

Um agradecimento especial à minha orientadora, Professora Doutora Cláudia Sousa Pereira por me ter reanimado com a sua energia e curiosidade contagiantes, por todo o apoio e preciosos ensinamentos.

Uma palavra de apreço e amizade aos Grupos Corais que, direta ou indiretamente, colaboraram com este trabalho.

Um agradecimento afetuoso à Carla da Costa Coelho por ter dado forma digital a este documento.

Por último, gostaria de agradecer à Casa do Cante em Serpa, à Casa do Alentejo em Lisboa, à Biblioteca Municipal de Beja, sempre muito prestável e disponível na pessoa da Lénia Santos.

Ainda, ao David Mira por me ter facultado a sua obra *Lá Longe*, o meu reconhecimento.

A todos os agentes e portadores do Cante Alentejano por manterem viva esta prática.

É-lhes aqui também prestada homenagem.

Através deste trabalho de investigação, pretendemos estudar um *corpus* de Cante Alentejano, perspetivando esse estudo a partir do conceito de literatura entendida como um polissistema, em que o texto verbal é um sistema em interação com outros sistemas, de acordo com as propostas teóricas desenvolvidas por Itamar Even-Zohar, e, desta forma, acrescentarmos novos olhares aos que foram já apresentados na Academia, sobre esta forma de expressão oral da arte verbal portuguesa, com fortes vínculos regionais.

O conceito que norteia a nossa análise é o da *relação* estabelecida com o espaço, o *lugar-Alentejo*, entendida como construção de *produção de presença* segundo as teorias de Hans U. Gumbrecht, reforçadas pelas de Paul Zumthor, acerca da materialidade, da voz, da *performance*, e da receção, e que de igual modo, contribuem para a expansão do conceito de literatura. A *relação* é aqui perspetivada como procedimento fundamental para o conhecimento das diferentes manifestações do Cante Alentejano, sendo pensado como interação com o espaço, e, numa vertente performativa, em que os interstícios comunicativos entre o grupo que atua, atualizando o texto, e o efeito nos ouvintes são importantes. Os usos da *relação* enquadram-se ainda no âmbito da *ecocrítica*, onde são verificadas as diversas cartografias literárias que o enunciador/recetor pode traçar para o mesmo lugar-*Alentejo*. Assim, pretendemos averiguar se o Cante Alentejano se apresenta como uma máquina literária, no encaço da noção de lugar, servindo-se da *performance* como seu sistema operativo.

Neste sentido, *corpo/voz*, sentido/presença, pensamento metafórico e lugar apresentam-se como conceitos que servem de base à análise efetuada no nosso trabalho.

O *lugar* deverá ainda assumir-se como o próprio lugar do texto das modas, no sistema literário, já que é aqui, mesmo indissociável de outras práticas culturais, e artísticas, que o Cante naturalmente vive, que encontraremos a atitude e a técnica que transforma a linguagem verbal em Arte.

Palavras-chave: Cante Alentejano; literatura oral; polissistema literário; *ecocrítica*; materialidades literárias.

Abstract

Through this investigative work we intend to study a *corpus* of the *Cante Alentejano*, having its perspective rooted upon the concept of literature as a polysystem in which the verbal text is a system interacting with other systems, supported by the theoretical proposals developed by Itamar Even-Zohar, thus adding new approaches to the ones former presented by the Academy on this particular form of oral expression of the Portuguese verbal art with strong regional bindings.

Our analysis directive is that of the connection with the space -the local-*Alentejo*- understood as the build up of the production of “presence/existence” according to the theories of Hans U. Gumbrecht upheld by Paul Zumthor’s on the materiality, voice, performance and reception, all contributing to the expansion of the concept of literature. The connection/relationship is then perspectivated as a fundamental procedure towards the knowledge of the many manifestations of the *Cante Alentejano* interacting with the space, and, a performative view in which the communicative interstices among the group that perform updating the text and its effect upon the listeners, are both important. The usage of the relationship still fits in the range of ecocriticism, being possible to assert the various literary cartographies that the sender/receptor may draw for the same place-*Alentejo*. Thus, we intend to inquire whether the *Cante Alentejano* presents itself as a literary machine in the pursue of the concept of place, using its performance as an operating system.

Bearing this in mind, body/voice, sense/presence, metaphorical thought and place, present themselves as the basis of our analysis. The “place” should define itself as its own origin of the lyrics of the songs, in the literary system,-even if inseparable from other cultural and artistic practices- since it’s where it (the “Cante Alentejano”) lives and where we can find the attitude and technique which transform the verbal language into Art.

Keywords: *cante alentejano*; literary polysystem; oral literature; ecocriticism; literary materialities

Notas prévias

Não nasci no Alentejo, mas foi este o *lugar* que habitei durante três décadas: desde o primeiro ano de vida até aos trinta. Desde então, tem sido o Alentejo a habitar em mim.

O Cante Alentejano ornamentou esse crescimento, em inúmeros momentos, sem que dele tivesse consciência como objeto de estudo. Durante aquele período, aquela melodia ocupou só a vertente emocional do meu mundo, tendo mesmo recebido entre os convidados para o meu casamento, o Grupo Coral “Ceifeiros de Cuba”, que o adornaram com modas alentejanas “a contexto”, religiosas, portanto.

Mais tarde, e na linha de investigação desta tese, torna-se premente uma outra configuração do objeto: aquele que é preciso olhar de fora, com distanciamento, num exercício continuado onde a razão e a emoção sejam aliadas.

Quando se fala, ou se ouve falar, de Cante Alentejano a palavra *identidade* vem-lhe, (quase) sempre associada. Nesta ótica, Pedro Mexia afirma numa entrevista recente, a propósito da memória e da criação poética “(...) a nossa identidade constrói-se não com aquilo que aconteceu mas com aquilo de que nos lembramos e da maneira como nos lembramos”¹.

Será nesta procura de um equilíbrio constante, entre o que me lembro do Cante Alentejano (e como me lembro), e o que a investigação me trará, que este texto tomará corpo.

As citações respeitam a norma ortográfica adotada pelos autores.

Respeitam-se os itálicos, maiúsculas e negritos empregues pelos autores.

Respeitam-se os depoimentos orais, e escritos, recolhidos em trabalho de campo.

Usaremos o termo “Cante” para nos referirmos a “Cante Alentejano”.

¹ in *Jornal i*, 14-12-15, <http://ionline.pt/artigo/490421/sinto-que-era-mais-velho-aos-vinte-anos-do-que-sou-aos-quarenta?secao=bi>

“All things are delicately interconnected”

Jenny Holzer, *Truisms* (1977-79)

"Lembre-mo-nos que a literatura, porque se dirige ao coração, à inteligência, à imaginação e até aos sentidos, toma o homem por todos os lados; toca por isso em todos os interesses, todas as ideias, todos os sentimentos; influi no indivíduo como na sociedade, na família como na praça pública; dispõe os espíritos; determina certas correntes de opinião; combate ou abre caminho a certas tendências; e não é muito dizer que é ela quem prepara o berço aonde se há-de receber esse misterioso filho do tempo - o futuro."

Antero de Quental, *Prosas da Época de Coimbra*

“Não é necessário consultar nenhum manual de linguística ou de filosofia para se entender o que "sentido" (e "atribuição de sentido") quer dizer no subtítulo desta obra ou ao longo dos seus capítulos. Se atribuirmos um sentido a alguma coisa presente, isto é, se formarmos uma ideia do que essa coisa pode ser em relação a nós mesmos, parece que atenuamos inevitavelmente o impacto dessa coisa sobre o nosso corpo e os nossos sentidos”
(GUMBRECHT, 2010:14)

“Mas da presença gera-se um prazer. E o prazer é o mais alto valor do espírito, pois é ao mesmo tempo alegria e signo: o signo de uma vitória de e sobre a vida, esta vitória que nos faz humanos.”
(ZUMTHOR, 2007:109)

“Sentimentos e consciência têm a mesma raiz, é quase paradoxal, porque não podemos ter consciência sem sentimentos e não podemos ter sentimentos sem consciência”.
(DAMÁSIO, *Jornal Expresso*, 5-11-17)

“Tens de ver os sentimentos como sendo os motivadores de tudo o que construímos culturalmente. Uma das coisas contra as quais nos erguemos é a da construção do puro intelecto como força e poder computacional. Algoritmos. Não é verdade. Parte da ciência e, definitivamente, a tecnologia, estão a seguir esse caminho.”
(DAMÁSIO, *Jornal Expresso*, 5-11-17)

“Num dia de saudosa camaradagem em Coimbra com amigos dilectos, falei-lhes muito do Alentejo. Havia em mim tão comunicativo entusiasmo, que, de súbito, um deles teve esta exclamação muito espontânea “Caramba! Você traz lá dentro o seu Alentejo, como os búzios guardam nas entranhas os ruídos do mar!”
(Mário de Castro, 1932)

Índice Geral

ÍNDICE DE DIAGRAMAS, QUADROS E FIGURAS

ÍNDICE DE IMAGENS

LISTA DE ANEXOS

INTRODUÇÃO	1
1. Dificuldades de definição do objeto	1
2. Que corpus? / Metodologia	5
PARTE I	12
Contextos de um objeto heterogéneo	12
1. O Cante nos estudos académicos mais recentes	13
2. O Cante Alentejano na moldura da tradição oral	18
3. Referentes teóricos na abordagem aos textos do Cante	56
4. Configurações históricas do Cante	82
PARTE II	104
Os lugares do Cante Alentejano: Fontes, Textos, Vozes	104
1. A circunscrição do corpus e a inscrição das modas no campo literário	105
1.1. Primeiros textos: finais século do XIX/ inícios do século XX	115
1.1.1. Revista A Tradição Vols I e II	115
1.1.2. J. César das Neves, Cancioneiro de Músicas Populares	134
1.2. Textos recolhidos nas décadas de 1930 e 1940	147
1.2.1. (Armando Leça) Alentejo: Vozes e Estéticas em 1939/4 (Maria do Rosário Pestana-2014- coord. e ed.)	147
1.2.2. Rodney Gallop: Cantares do povo português	168
1.3. Textos recolhidos nas décadas de 1950-60-70.	170
1.3.1. Padre António Marvão, Estudos sobre o Cante Alentejano	170
1.3.2. Fernando Lopes-Graça, A Canção Popular Portuguesa	181
1.3.3. Michel Giacometti, Cancioneiro popular português	184
1.4. Textos recolhidos nas décadas de 1980- 1990	187
1.4.1. Ranita da Nazaré, Momentos Vocais do Baixo Alentejo – Cantares do cancioneiro da tradição oral	187
1.4.2. Maria Rita Cortez, Cancioneiro de Serpa	191
1.5. Textos incluídos em repertórios de Grupos Corais da atualidade	193
1.5.1. Grupos Corais sediados fora da região Alentejo	193
1.5.1.1. Grupo Coral “Estrelas do Guadiana” de Tires (Cascais)	193
1.5.1.2. Grupo Coral e Etnográfico “Amigos do Alentejo” de Feijó (Almada)	202
1.5.1.3. Grupo Coral da Casa do Alentejo de Toronto, Canadá	206
1.5.2. Textos incluídos em repertórios de Grupos Corais sediados na região Alentejo	209
1.5.2.1. Grupo Coral “ Os Arraianos” de Vila Verde de Ficalho (Beja)	209
1.5.2.2. Rancho de Cantadores de Aldeia Nova de São Bento e Rancho Coral e Etnográfico de Vila Nova S. Bento (Beja)	214
1.5.2.3. Grupo Coral de Baleizão (Serpa)	222
1.5.2.4. Grupo Coral “ Os Mineiros” de Aljustrel (Beja)	224
1.5.2.5. Grupo Coral “Guadiana” de Mértola (Beja)	228
1.5.2.6. Grupo Coral da Freguesia de Monsaraz (Reguengos de Monsaraz)	230
2. Do movimento coral e seus possíveis contributos para uma poética do CA	236
3. Do conjunto	247

PARTE III	252
Panorâmica atual do Cante Alentejano	252
1. O lugar da tradição na moldura concetual da atualidade	253
2. Outros olhares: cinematográfico, jornalístico e literário	261
3. Fragmentos visuais do Cante: outros textos do mesmo lugar	289
CONCLUSÃO	302
BIBLIOGRAFIA	309
OUTRA BIBLIOGRAFIA DE REFERÊNCIA	318
ANEXOS	320

Índice de Diagramas, Quadros e Figuras

Diagrama 1	80
Diagrama 2	81
Diagrama 3	81
Quadro 1- Seleção de textos revista <i>A Tradição</i> (1899-1902)	116
Quadro 2- Seleção de textos Cancioneiro de Musicas Populares (1893-1895-1898)	134
Quadro 3- Seleção de textos Armando Leça, 1939-40	150
Quadro 4 - Seleção de textos recolhidos nas décadas de 1950-60-70 (imagens retiradas da internet)	173
Quadro 5- Seleção de textos recolhidos nas décadas de 1980- 1990	188
Quadro 6- Seleção de textos Grupos Corais atuais	196
Quadro 7- Seleção de textos Grupos atuais	204
Quadro 8- Seleção de textos Grupos atuais (exteriores à geografia alentejana)	207
Quadro 9- Seleção de textos Grupos Atuais	211
Quadro 10 – Rancho de Cantadores de Aldeia Nova de São Bento	216
Quadro 11- Rancho Coral e Etnográfico de Vila Nova S. Bento	220
Quadro 12- Grupo Coral de Baleizão	222
Quadro 13- Grupo Coral “Os Mineiros” de Aljustrel (Beja)	224
Quadro 14- Grupo Coral de Mértola	228
Quadro 15- Seleção de textos Grupos Atuais	231
Figura 1	132

Índice de imagens

Imagem 1- “Porta alentejana”	291
Imagem 2- “Mulheres sentadas à porta”	292
Imagem 3- “Mulher à sombra da lenha”	293
Imagem 4- “Mulher cozendo”	293
Imagem 5- “Pormenor da localidade”	294
Imagem 6- “Gerações à soleira da porta”	294
Imagem 7- “Estendendo a roupa”	295
Imagem 8- “Mulher com alguidar à cabeça”	295
Imagem 9- “Na monda”	296
Imagem 10- “Pastores”	296
Imagem 11- “Mulher trigueira”	297
Imagem 12- “Numa plantação de arroz”	297
Imagem 13- “Festa da Santa Cruz, Madanela com sudário, anjinhos e atiradores”	298
Imagem 14- “Bonecos de Santo Aleixo: Reis Magos e Pastores-Auto do Nascimento do Menino Jesus”	298
Imagem 15- “Tocador de viola campaniça”	299
Imagem 16- “Tamborileiro”	299
Imagem 17- “Grupo Coral”	300
Imagem 18- “Grupo Coral da Casa do Povo do Alvito”	301

Lista de Anexos

<https://drive.google.com/open?id=18BDZam1tmHAAfvRpwgLTxPNcW93JaeUA>

Desdobrável

Tabela de elementos de análise de conteúdo e forma

1º texto recolhido -Ao Baptista-

doc.1_Guião entrevista grupos

doc.2_Títulos de modas S Luís Odemira

doc.3_Fotografia Rancho Misto Cantadores VVFicalho 30_09_1940_CasaAlentejoLisboa

doc.4_Fotografia Sociedade Recreativa Amarelejense

doc.5 Espetáculo_CCB_Cantar o Alentejo

Pasta A_Caixa 1

Pasta A_Caixa 2

Pasta B_Caixa 1_A

Pasta B_Caixa 2_B

Pasta C_Caixa 1_Pª Marvão

Pasta C_Caixa 2_Lopes Graça

Pasta C_Caixa 3_Giacometti

Pasta D_Caixa 1

Pasta D_Caixa 2

Pasta E_Caixa 1_Tires

Pasta E_Caixa 2_Feijó

Pasta E_Caixa 3_Toronto

Pasta F_Caixa 1_VVFicalho

Pasta F_Caixa 2_AldeiaNovaSBento

Pasta F_Caixa 2_RanchoCoralEtnográficoVNSBento

Pasta F_Caixa 3_GCBaleizão

Pasta F_Caixa 4_Mineiros de Aljustrel

Pasta F_Caixa 5_Mértola

Pasta F_Caixa 6_GCMonsaraz

INTRODUÇÃO

1. Dificuldades de definição do objeto

“Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias” surge como o título da nossa dissertação e, poderá, num primeiro plano, remeter-nos para um significado dos seus textos ao nível discursivo, para o campo da hermenêutica (apesar de não ser o aspeto que pretendemos realçar, não queremos de todo minimizá-lo), e enviar-nos-á, num segundo nível, para os aspetos não-interpretativos, contemplando as questões materiais referentes à *cultura de presença*, teorizada por Hans U. Gumbrecht nos seguintes termos:

A palavra "presença" não se refere (pelo menos, não principalmente) a uma relação temporal. Antes, refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa "presente" deve ser tangível por mãos humanas - o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos. Assim, uso "produção" no sentido da sua raiz etimológica (do latim *producere*), que se refere ao ato de "trazer para diante" um objeto no espaço. Aqui, a palavra "produção" não está associada à fabricação de artefactos ou de material industrial. Por isso, "produção de presença" aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos "presentes" sobre corpos humanos. Todos os objetos disponíveis "em presença" serão chamados, neste livro, "as coisas do mundo" (GUMBRECHT, 2010:13).

A nosso ver, ambos, sentidos e materialidades, reúnem contributos para a construção (ou desconstrução) do nosso objeto de estudo. Relativamente às “coisas do mundo” consideramos também todos os artefactos de que os Grupos Corais se servem, desde o vestuário/traje aos símbolos usados nas relações de poder², para “trazer(em) para diante” o Cante Alentejano.

A pertinência do vocábulo “sentidos” assiste a complexidade do objeto em análise pela sua polissemia³: “sentidos” vistos como referência às possíveis direções de onde, e como, se constitui ou organiza o Cante, quais os seus contágios, uma vez que nenhuma

² Para além de simbolizar relações de poder, ou o poder simbólico [que Bordieu(1989) teoriza como sendo aquele que só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos], como terá acontecido com o homem alentejano ao longo de grande parte sua história social e política, o traje, nomeadamente o traje de ceifeiro, remete para o reconhecimento enquanto alentejano.

³ Todo o título encerra um forte teor polissémico daí as nossas dificuldades de tradução para inglês. Palavras como “sentidos” e “lugar” apresentam várias hipóteses de tradução, uma vez que, por exemplo, o vocábulo “lugar” pode constituir-se “imaginário” e revelar-se num cenário (*setting*) variando através das apropriações promovidas pelo sentido de presença.

forma cultural coletiva assume um único ponto de origem; “sentidos” tidos como as diversas funções ou papéis desempenhados por este objeto multiforme; “sentidos” ainda, os que advêm das múltiplas definições de Cante e que podemos encontrar nas mais diversas áreas do saber, desde a Literatura, Etnomusicologia, Sociologia, História ou Antropologia. Por fim, “sentidos”, no aspeto sensorial, material, ligado à audição, provavelmente o mais estimulado pelo Cante, e que, segundo Paul Zumthor, fazendo parte do corpo, permite a experiência que fazemos de um texto, tornando-o concreto. Assim, todas estas considerações destacam a importância da *performance* como condicionante das leituras que fizemos dos textos.

Partimos para a nossa investigação conscientes do carácter multiforme e da amplitude do Cante Alentejano como objeto de estudo. Ainda assim, e circunscritos ao campo da literatura, propomo-nos organizar os seus textos em função dos usos que estes fazem da linguagem e como a podem tornar literária⁴.

Delimitar o termo *Cante Alentejano* não se afigura, pois, tarefa fácil, desde logo porque *Cante* surge, na maioria das situações, como um termo vago, tal como é sublinhado por José Rodrigues dos Santos e Sónia Moreira Cabeça:

As definições que têm sido propostas são pouco satisfatórias, ao partir, como é frequente em casos semelhantes, do pressuposto que, se o senso comum designa um objecto sob esta denominação, então o objecto existe e quase não carece de definição (RODRIGUES DOS SANTOS & MOREIRA CABEÇA, 2010:177)

Se são inúmeras as definições empíricas e, por isso, de carácter mais impreciso, ainda assim legitimadas por uma tradição secular, que as torna espiritualmente válidas, salvaguardam-se outros enquadramentos, mais informados e críticos a que recorreremos nesta dissertação.

⁴ Estamos a pensar no termo “literariedade” criado por Roman Jakobson para aludir às especificidades do amplo termo “literatura”: “Assim, o objecto da ciência da literatura não é a literatura, mas a literariedade, isto é, o que faz de uma determinada obra uma obra literária” (cf. AGUIAR E SILVA, 1990:15). Aceitamos todas as reservas na atribuição do adjetivo “literário” aos textos que constituem o Cante Alentejano, contudo, salientamos o seu reconhecimento como Património Cultural Imaterial da Humanidade, pela UNESCO, em 27 de novembro de 2014, aspeto, embora que externo, pode contribuir para uma certa literariedade no Cante. Reforçamos esta questão se nos basearmos ainda no entendimento depreciativo que Tzvetan Todorov tece, através da voz de Aguiar e Silva, acerca de uma noção “estrutural” de literatura, rejeitando a presença de um discurso literário inequívoco e lembra que «se tornou igualmente óbvio que não existe nenhum denominador comum para todas as produções “literárias”, a não ser o uso da linguagem.» (cf. AGUIAR E SILVA, 1990:17)

José Rodrigues dos Santos e Sónia Moreira Cabeça alertam-nos assim para o risco de circunscrição a um único aspeto definidor, sob pena deste não ser suficientemente distintivo do Cante face a outras formas vizinhas “Uma definição conceptual terá que tomar posição sobre o que é essencial no Cante e sobre o que o distingue das formas vizinhas” (RODRIGUES DOS SANTOS & MOREIRA CABEÇA, 2010:177)

Ao percorrermos as várias conceções de Cante Alentejano com que nos cruzámos, será possível afirmar que a todas é comum o reconhecimento de uma “prática oral”⁵ e, por seu turno, a polifonia, ou “Canto polifónico do Alentejo, Sul de Portugal”⁶: definição oficialmente consagrada pela UNESCO, ao eleger o Cante Alentejano como Património Cultural Imaterial da Humanidade, em 27 de novembro de 2014. Similarmente, também esta, na nossa opinião, se apresenta como uma definição algo imprecisa, sobretudo se considerarmos a existência de outras polifonias em território nacional.

Chegamos a um aspeto muito relevante, sendo estas mesmas características, este modo de cantar distintivo, – a lentidão, os melismas, a moderação das acentuações – que, para além de serem identificadas como típicas do Cante, são tidas em conta por José Rodrigues dos Santos⁷ como hipóteses de caracterização do “centro” do Cante:

(...) o conjunto de peças que faz ou não parte do repertório do Cante não é estável: uma peça “genuína” do Cante, se for cantada de maneira diferente (por exemplo, rápida, com rítmica acentuada) deixa de ser reconhecível como Cante. Ao invés, peças “estranhas” ao Cante (por vezes com origens geográficas conhecidas) podem “converter-se” em peças do Cante se forem cantadas à sua maneira. (RODRIGUES DOS SANTOS & MOREIRA CABEÇA, 2010:177)⁸

Neste trabalho não se pretende explorar a componente musical do Cante Alentejano, e, sublinhamos, que deixaremos de parte análises mais exaustivas assentes no uso

⁵ Embora, numa primeira análise, seja este um aspeto essencial, não será ele a distinguir o Cante de formas vizinhas, como o Cante ao Baldão (ou ao despique) ou ainda, quando acompanhado de instrumentos musicais.

⁶ in <https://ich.unesco.org/en/RL/cante-alentejano-polyphonic-singing-from-alentejo-southern-portugal-01007>, consultado em 11-6-17.

⁷ Num parêntesis, queremos sublinhar que José Rodrigues dos Santos, em colaboração com Sónia Cabeça, reúne grande parte do seu trabalho dedicado ao estudo do Cante Alentejano, como forma cultural, centrado numa perspetiva antropológica e/ou sociológica, e, nesta medida, justificamos o número considerável de referências.

⁸ A mobilar este aspeto, relembramos a participação de alguns grupos corais em anúncios publicitários, como o da marca NOS, que cantam músicas *pop/rock*: *Don't stop me now* do grupo britânico já extinto Queen com a estrutura vocal do Cante Alentejano https://youtu.be/K4dX_DGVjm4?list=PL323Emp9UVrQH-QdOcMtcCtjXhIvFIpNO, consultado em 12-06-17. Ou ainda, um Grupo Coral Alentejano a cantar o jingle do hino dos 25 anos do canal televisivo SIC, sem obedecer à estrutura canónica vocal.

de métodos, ou termos próprios de algumas áreas de estudo, como a antropologia, sociologia ou a etnomusicologia⁹. Desta forma, o elemento *voz*, que facilmente podia ser associado, pelo leitor, a um estudo musical, é aqui, observado à luz dos pressupostos teóricos de Paul Zumthor (2007), e, conseqüentemente, afeto à literatura.

Deste modo, e cientes de uma visão textualista, reconhecemos que uma atenção para uma caracterização melopeica se torna, complementarmente, pertinente, uma vez que esta pode ser geradora de outros contextos, ou textualidades, e será considerada com o intuito de percebermos o seu efeito como elemento mobilizador de *produção de presença*. Torna-se preocupação, ao longo da nossa investigação, identificar este ponto essencial, ou este elo de ligação entre várias linguagens, na análise da sua componente literária, contribuindo para uma maior aferição, ou alargamento do seu quadro concetual.

Alertados para a complexidade do objeto de estudo, foi também nossa intenção observá-lo, e descrevê-lo, sob uma perspetiva pragmática, com o objetivo de percebermos por que razão determinados grupos de indivíduos atribuem a designação de *Cante* a certas práticas orais, e a outras não, e, ao mesmo tempo, compreender como se inscrevem os seus textos – as modas – no campo da literatura.

Para nos apoiar, servir-nos-emos de alguns pressupostos teóricos fundamentais da criação literária, como os conceptualizados por Hans U. Gumbrecht (2010), e que já referimos, designadamente a noção de *cultura de presença*. Em conformidade, e reforçando as teorias deste autor, elegemos os conceitos de Paul Zumthor (2007) ligados à noção de materialidade e ao enquadramento *performativo* de um texto, e que nos parecem sustentar as nossas observações sobre o objeto em estudo, na medida em que a *voz* é reconhecida nesta prática como elemento fulcral no processo da estética da receção.

Ainda, por expandirem o conceito de literatura, convocámos os estudos de Itamar Even-Zohar, no que à Teoria dos Polissistemas diz respeito. De acordo com esta tese, o autor mostra-nos como a literatura se pode constituir num sistema em interação com outros sistemas, inseridos numa moldura comunicacional alargada.

⁹ Referimo-nos, por exemplo, aos termos “nuclear”; “expansão”; “contágio” e “transporte”, aplicados com todas as devidas precauções ao nosso objeto de estudo, o Cante Alentejano, como forma cultural. Aludimos ainda aos termos “melisma” e “ornamentação”, na área musical, e que se referem às características da forma de cantar, para mais adiante os relacionarmos com o conceito de “melopeia”, ou seja, o uso de uma toada suave, lenta que ludibria.

Afigura-se-nos também fundamental, no sentido de coadjuvar a distinção proposta por José Rodrigues dos Santos e Sónia Cabeça (que almeja a um possível desenho conceptual de Cante, e que tenta identificar os aspetos que o caracterizam, quer enquanto núcleo, quer enquanto forma de contágio), a aplicação do critério *lugar*, que convocaremos na análise de textos para sublinhar o âmbito que mais nos convém – o da literatura.

O *lugar*, sendo literário, é aqui entendido como um espaço interior, uma paisagem sonora, que habita o imaginário, não só individual, mas sobretudo coletivo, e que também resulta das materialidades do texto, e das perceções, decorrentes dos processos de receção e de identificação. Com efeito, o conceito de *lugar* que neste trabalho aplicamos não deve ser procurado nos anais da sociologia ou da antropologia, sob pena de não ser encontrado.

Acresce que esta ideia de *lugar* é ainda consubstanciada como *espaço físico*, na medida em que o território *Alentejo* é detentor de determinadas idiossincrasias. Por exemplo, e sobretudo, se atendermos às teorias de Orlando Ribeiro (cf. 1986; 1989) que nos apresentam o homem do Mediterrâneo como elemento concernente à natureza – enfim, como ser de pertença, será o homem olhado enquanto “coisa do mundo”, “trazido para a frente”, como defende Hans U. Gumbrecht (GUMBRECHT, 2010:13).

Em suma, pretendemos com o nosso trabalho, perceber, essencialmente, qual a expressão literária e estética do Cante Alentejano, e como atua enquanto máquina literária, nos textos que vai produzindo, num polissistema, sendo o termo “máquina” aqui entendido, não só como sistema, mas também como materialidade.

2. Que corpus? / Metodologia

Os textos do(s) Cancioneiro(s) Alentejano(s) – ainda que nos possamos referir a um, existem vários Cancioneiros regionais – designam-se por *modas* e inscrevem-se no vasto campo da literatura oral, e tradicionalista, sendo também nosso objetivo compreender como se processa esta inserção e que modas são ou não registadas, perpetuadas.

Assim, a nossa atenção incidirá na análise da componente textual do Cante, mediante um *corpus* que nos permita analisar padrões e verificar que relações, e interrelações, pode o Cante estabelecer com o lugar- *Alentejo*, numa perspetiva *ecocrítica*¹⁰ e performativa, tornando-se *cultura de presença*. Para tal, e com o intuito de servir esta amplitude, recorreremos ainda à Teoria dos Polissistemas formulada por Itamar Even-Zohar, como já referimos, e que nos permitiu examinar a deslocação do texto no diagrama do polissistema cultural, ora central, ora periférico.

Queremos sublinhar que, e falamos agora de aspetos metodológicos, a análise desenvolvida se revestiu de um carácter mais descritivo, apesar da elaboração de alguns instrumentos de medida, ou de avaliação, como um guião de entrevista (não estruturada) assente em conversas informais, e de uma ficha de elementos de análise de conteúdo e de forma aplicada aos textos.

Não obstante a dificuldade na aferição de um conceito de Cante, como já verificámos, merece a nossa particular atenção, por mais se aproximar da área da literatura, a definição de Maria José Carvalho:

o Cante representa a expressão poética oral, de fixação memorialística, do camponês baixo alentejano, quase sempre analfabeto e sem terra. A criação coletiva, a recorrência temática e a circulação via transmissão oral fazem deste *corpus* de língua o espelho de um campesinato particularmente assolado por secas, desemprego e miséria cíclica. Assim, o cante, constitui, por excelência, a expressão deste povo. (CARVALHO, 1999:135)

De facto, poder-se-á aceitar, como acredita Maria José de Carvalho, que o *corpus* que constitui o Cante Alentejano espelha a história oral de gerações alentejanas que sobreviveram a condições adversas. No entanto, a própria constatou, no estudo que efetuou, que o adjetivo “pobre”, e derivados, são raros nas letras das modas – constatação esta que eventualmente redimensiona o nosso olhar. Esta dimensão de espelho parece-nos deveras interessante, na medida em que traz à colação os conceitos de literatura – designadamente,

¹⁰ De entre as recorrentes, e elementares, definições de *ecocrítica*, destacamos o seguinte parágrafo por reforçar o que pretendemos averiguar, não tanto na vertente da escrita, uma vez que nos situamos no campo das oralidades, mas na ênfase que é dada ao conceito *lugar*, tido como o elemento gerador dos vários usos de um texto, neste caso, de uma moda, deixando o sujeito para segundo plano: “Assim, mais do que a pessoa que o escreve e a sua intenção, o que importa num estudo ecocrítico é sobretudo o lugar e o contexto da escrita, por onde ele passa” in Ricardo Marques: s.v. “Ecocrítica”, *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 05-05-2015

o de literatura oral e o seu objeto –, convocando também questões relacionadas com a sua qualidade literária.

A partir desta proposta de Maria José Carvalho, num contexto em que o Povo é tido como agente do Cante, extrairemos os elementos de análise que consideramos pertinentes aprofundar e que viabilizem uma desconstrução do nosso objeto ao nível dos textos, à luz da Teoria dos Polissistemas, procurando abordar a forma como neles se substancia a expressão poética, se manifesta a memória coletiva, se revela a literacia, como dialogam terra e poder, como se coloca a questão da autoria, como emergem temáticas, como se desenham condições sociais de miséria e a vida especularmente se reflete (ou inflete).

Como expusemos, convocaremos, pontualmente, alguns conteúdos de outras áreas desejando um olhar mais aprofundado sobre o objeto, através das possíveis interfaces. Por exemplo, relacionaremos a noção de *nicho ecológico*, nos termos de Richard Lewontin (2002), que considera as relações e interrelações de uma espécie com o que a envolve, com a de *comunidade interpretativa* de Stanley Fish (1982) na teoria literária, e que se refere a um sistema, ou contexto, onde se verifica a partilha de pressupostos de leitura comuns a um grupo sobre um enunciado, ou conjunto de enunciados.

Seguimos, de igual modo, as propostas de José Rodrigues dos Santos e de Sónia Cabeça, por atribuírem uma maior amplitude ao conceito de Cante, embora o façam numa dimensão antropológica e sociológica, identificam-lhe a “categoria radial”, formulada pelo linguista George Lakoff (LAKOFF, 1987:84), e que aprofundaremos, mas numa dimensão linguística que reconhece subcategorias e /ou linhas de força - de fuga- que a estruturam a partir de um núcleo.

Em sentido oposto, se para este autor a metáfora é considerada uma operação cognitiva fundamental, constitutiva da linguagem e do pensamento, o mesmo não se verifica na tese de Donald Davidson (1978) que defende que a metáfora pertence exclusivamente ao domínio do uso, afastando-lhe outros significados, ou sentidos, para além do literal. No decorrer do nosso trabalho, aferiremos as aproximações e/ou afastamentos do nosso objeto de estudo a estas duas correntes, uma vez que grande parte dos textos assentará num pensamento metafórico.

Aliámos a estas premissas os estudos de Hans U. Gumbrecht sobre a capacidade que a *produção de presença* tem de transmitir o que o sentido é incapaz, em conformidade

com as teorias de Paul Zumthor acerca dos contributos da materialidade do corpo neste processo de receção e procurámos delimitar um *corpus* que demonstrasse como a materialidade, o “não hermenêutico”, é capaz de preencher as aberturas alheias à interpretação e, em simultâneo, revelar as relações existentes entre o humano e o não humano, entre o humano e a comunidade natural (solos, água, plantas e animais), segundo o pressuposto *ecocrítico* de Cheryll Glotfelty – assente na ideia de que vivemos numa comunidade de organismos que interagem uns com os outros.

Desta forma, considerar-se-á o quadro teórico da *Ecocrítica* desenhado por Cheryll Glotfelty, a primeira investigadora a ligar os termos *literatura* e *ambiente* nos seus estudos (1996), aproximando-os, e que assenta no pressuposto de que vivemos numa comunidade de organismos que interagem, abandonamos, portanto, a visão antropocêntrica sobre o mundo para adotarmos uma visão *ecocêntrica*. Em complemento, e por tecerem uma espécie de histórico dos estudos *ecocríticos*, arrolámos as teses de Greg Garrard (2012), na medida em que algumas das formulações de Cheryll Glotfelty são recuperadas e repensadas no extenso quadro da presente representação cultural.

Nesta ótica, dar-se-á relevo à cosmovisão dos sujeitos presentes na *lírica*-narrativa das modas alentejanas, considerando os seus planos ideológicos – momento em que nos debruçaremos também sobre as dicotomias literatura oral tradicional/tradicionalista e autoria/anonimato.

É nosso propósito, ainda, entender os procedimentos desta *produção de presença*, segundo Hans U. Gumbrecht (2010), ou os mecanismos que conduzem a esta mesma produção, quer através das materialidades, ou formas de expressão, geradas pelas *performances* dos Grupos Corais, considerados os detentores do Cante pela sociedade em geral, quer pelo conteúdo dos textos, ou aspetos hermenêuticos, que podem desvelar novos espaços, novos lugares, na construção e partilha de um tempo comum de “narrativa”, revelando, deste modo, que o Cante possa aproximar-se mais de uma *cultura de presença* do que de *sentido*.

Com efeito, parece ocorrer uma secundarização do *sentido* do texto, onde a componente cénica, ou performativa, se sobrepõe, produzindo um encantamento. Para a afeirmos, e ao nível do conteúdo das modas, é nossa intenção analisar elementos explícitos e implícitos que indiciem esta *cultura de presença*, e compreender a forte relação que

estes textos estabelecem com o espaço físico, baseando-nos nos princípios gerais da *ecocrítica* tidos como contributos para a edificação do lugar *Alentejo*.

Perante a dificuldade de organizar um *corpus* que operacionalizasse mecanismos de *produção de presença* e fosse exemplificador da metodologia adotada, mergulhámos numa vastidão de textos, onde tentámos identificar as suas variações¹¹.

Como critérios, adotámos a classificação temática dos textos e optámos pelo tema *natureza*, por melhor assistir a premissa fundamental da corrente *ecocrítica*: a cultura humana está ligada ao mundo natural, influenciando-se mutuamente, e ainda lateralmente, seleccionámos os temas *amor* e *trabalho*, recorrendo a eles sempre que sirvam o tema primordial. Na seleção dos repertórios dos Grupos, optámos ainda pelo critério núcleo/ periferia da região transtagana, de forma a percebermos como é construído, textualmente, o lugar *Alentejo*.

Seguimos uma linha cronológica na seleção de algumas modas incluídas nos dois volumes da revista *A Tradição*, de Serpa (1982), publicada entre 1899 e 1904, que reúne sessenta e três modas com pauta, *coreográficas*, dançadas e cantadas nos finais do século XIX, inícios do século XX, marco temporal que surge como as primeiras referências documentais ao Cante e à sua formalização performativa. Da mesma época, extraímos da obra *Cancioneiro de Músicas Populares* (1893-98) alguns textos, dos oitenta e nove que, de forma complementar, reforçam a nossa análise. Esta coleção de César das Neves e Gualdino de Campos apresenta-se mais abrangente, incluindo, segundo a informação exibida na primeira parte desta obra:

letra e musica de canções, serenatas, chulas, danças, descantes, cantigas dos campos e das ruas, fados, romances, hymnos nacionaes, cantos patrioticos, canticos religiosos de origem popular, canticos liturgicos popularizados, canções políticas, cantilenas, cantos maritimos, etc. e cançonetas estrangeiras vulgarizadas em Portugal (CÉSAR DAS NEVES & GUALDINO DE CAMPOS, 1893:7)

Em seguida, seleccionámos transcrições das canções recolhidas por Armando Leça (apud PESTANA, 2014), complementadas pelas de Rodney Gallop (1960), as ambas

¹¹Os textos estão disponíveis em “Anexos” <https://drive.google.com/open?id=18BDZam1tmHA-AfvRpwgLTxPNcW93JaeUA>

Para além da consulta das obras referenciadas como fontes primárias, em complemento, também extraímos textos da página eletrónica, entretanto extinta, “O Canto do Cante”, <http://www.joraga.net/gruposcorais/>, de José Rabaça Gaspar, mas ainda ativa na plataforma *Facebook*, por incluir um vasto conjunto de modas.

transcrições referentes ao mesmo período: 1930-1940. A ilustrar as décadas que se seguem – cinquenta, sessenta e setenta do século passado –, coligimos textos do cancioneiro organizado por um erudito local, Padre António Marvão (1997), e dos trabalhos de Fernando Lopes-Graça (1974) e de Michel Giacometti (1981). Reunimos ainda modas das obras de Ranita da Nazaré (1986) e de Maria Rita Cortez (1994) servindo as décadas de oitenta e noventa.

Enquadrado na atualidade, surge um último conjunto de textos recolhidos entre os vários Grupos Corais que contactámos em trabalho de campo. Estão englobadas composições de repertórios atuais, de alguns Grupos Corais Alentejanos, e também de Grupos da cintura industrial de Lisboa e de Toronto (Canadá), abarcando membros oriundos de diferentes zonas geográficas, – o que nos permitirá verificar esta prática oral, não só como *cultura de presença*, mas também como construtora de relações com o espaço/natureza, geradora de outros *Alentejos* ou ainda de outros *eu*.

Procurámos obter colagens daquelas canções, ou de outras, junto dos Grupos atuais, nas localidades alentejanas presentes nas obras citadas; contudo, algumas já não têm Grupo Coral, nem o informante é reconhecido e a maioria dos Grupos não reúne registos escritos dos textos. Apesar das restrições e limitações, comparámos ainda os conjuntos de textos, no que nos foi possível obter.

Porém, e para a nossa investigação, observar a deriva desta prática no espaço, tornar-se-á muito mais pertinente, tendo em consideração uma das nossas metas: revelar o Cante Alentejano como uma *cultura de presença*. No caso do nosso objeto de estudo, atentaremos na sua expansão do *núcleo* (locais ou entidades atestadas como *originais*) para as *margens* (locais geograficamente adjacentes ou muito afastados)¹².

Entendemos ainda o *corpo* e a *voz* dos actantes, ou praticantes, do Cante como instrumentos na relação que estabelecem durante esta deriva espacial numa perspetiva *ecocrítica*, alargando a noção de “mundo”, e em conformidade com a constatação de Hans U. Gumbrecht sobre a influência da atualidade no “mundo” dos seres humanos, onde se tornou urgente a procura da razão, do sentido.

¹² Os autores, José Rodrigues dos Santos e Sónia Cabeça, usam o caso do *Blues* para ilustrar este fenómeno. Na secção “Anexos - desdobrável” <https://drive.google.com/open?id=1nI128tFrsy-NPmDSmBmyDUyP6BtaB9Uj4>, pode ser consultado um desdobrável que ilustra este acontecimento e que, oportunamente, referenciaremos.

Defendemos, assim, neste trabalho, a importância da questão da *presença* como modo de relação destes indivíduos com o *mundo*, sendo eles próprios parte deste *mundo*, não só pela evidência de que o *Cante* se materializa na voz, no corpo, mas também pela questão que amiúde se coloca acerca da qualidade literária dos seus textos (modas).

Derradeiros esclarecimentos se impõem sobre a forma como estruturamos a presente dissertação, dividida em três partes.

Na primeira parte, traçamos a problematização do Cante Alentejano e apresentamos os pressupostos teóricos que julgamos que fundamentam o que assume valor estético pela conjugação do texto verbal com o musical e a performance. Num segundo momento, procedemos à análise e exploração dos textos, onde aferimos, dessa mesma análise, o seu valor literário. Na terceira e última parte, olhamos o panorama atual do Cante, onde afirmamos a validação dos casos em que o valor literário é absoluto (só do texto) e relativo (com os outros textos – musical e *performativo*). E é aqui que o valor da moda – do texto do Cante, vai demonstrar o dinamismo em que, agindo com outros sistemas – tem movimentos de centro para a periferia: ora o texto é central, ora o texto é periférico, ora está a par, ora está subalternizado, em relação aos outros sistemas – como literatura viva que é.

Deste modo, com este nosso trabalho, esperamos poder contribuir com outros e renovados olhares sobre o objeto de estudo Cante Alentejano, afastando-nos das reiteradas e fervorosamente literárias tentativas de conceptualização do Cante – e que Hans U. Gumbrecht atribui à “nostalgia autoindulgente que caracteriza as culturas de raiz portuguesa” (GUMBRECHT, 2010:24), como as que, frequentemente, o indigitam como expressão musical “genuína e única no mundo”.

PARTE I

Contextos de um objeto heterogéneo

1. O Cante nos estudos académicos mais recentes

No seio da Academia, os estudos que até ao momento se realizaram sobre Cante Alentejano encontram-se, maioritariamente, na área das Ciências Sociais: Sociologia, Antropologia, Psicologia e, sobretudo, no campo da musicologia/etnomusicologia. Arriscamos, desta forma, a afirmar que o nosso trabalho é pioneiro na área da Literatura, uma vez que não conseguimos localizar nenhum exclusivamente neste âmbito.

Desta forma, centrar-nos-emos na investigação cujos objetivos mais nos interessaram, designadamente nas dissertações defendidas nos últimos anos em Portugal, daremos ênfase ao que se aproxima e de algum modo serve o nosso propósito e, lateralmente, identificaremos o que nos afasta daquilo a que nos propomos realizar.

De entre as mais recentes investigações, destacamos “Da voz lírica do Alentejo: contributo para o estudo da Literatura Oral e Tradicional de Reguengos de Monsaraz” (2018), da autoria de Lina Mendonça, tese de doutoramento que congrega num *corpus* textos já anteriormente reunidos e textos recolhidos pela própria, no concelho de Reguengos de Monsaraz. O *corpus* abordou questões referentes às características da literatura oral e tradicional e aos vários subgéneros que o integram de forma ao estabelecimento de critérios de identificação e distinção. Neste trabalho interessou-nos, particularmente, a secção “Cante Alentejano” (*vide* p.52), por coincidir com o nosso objeto de estudo. Nesta parte do trabalho, a autora sublinha a importância do papel desempenhado pelos quatro Grupos Corais do concelho na divulgação, e preservação, de determinadas tradições através do Cante, reforçando o que é tido como “identidade alentejana”. Encontramos aqui um dos aspetos que analisamos na nossa tese, ou seja, a questão da interação dos textos com o ambiente, a ligação à natureza, já que, e segundo a autora, estes Grupos têm valorizado não só os repertórios tradicionais, mas também uma revitalização do Cante Alentejano, que nós lemos diacronicamente através da Teoria dos Polissistemas, e também das premissas da *Ecocrítica*, como uma adaptação ao lugar, como veremos ao longo do nosso trabalho.

Assinalamos ainda outro momento nesta investigação e que gostaríamos de destacar, a secção “Vocação Poética: do erudito ao popular” (*vide* p. 54), por, apesar do uso

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias das aspas, reconhecer a existência de aptidões literárias no concelho de Reguengos de Monsaraz. Desta forma, é considerada poesia “erudita” a de alguns poetas locais (como os Condes de Monsaraz), por apresentar “qualidade” e estar, em larga medida, publicada, em contraponto, à popular. Já no nosso entender, a literatura oral (ou tradicional) e tradicionalista apresentam fronteiras muito ténues, ao ponto de um texto sem assinatura, porque entrou na tradição, revelar-se como tradicionalista através de determinados usos de linguagem mais sofisticados.

Como mencionámos, Lina Mendonça classificou na sua investigação, o *corpus* em conformidade com os subgéneros que o integram. Não considerámos pertinente fazer de igual modo na nossa análise porque não comungamos exatamente o mesmo propósito e interesses.

No âmbito do estado da arte, salientamos ainda a tese de mestrado em Sociologia de Daniel José Nunes Rodrigues (2016), e cujo objetivo geral se centra na compreensão dos processos de patrimonialização. Não será tanto esta questão que desperta a nossa atenção, mas as descrições e conclusões resultantes da prática metodológica adotada. *Grosso modo*, o trabalho de campo decorreu numa localidade alentejana fronteiriça - Santo Aleixo da Restauração- e, através de um contacto assíduo com os seus habitantes, naquele espaço empírico, o investigador procurou avaliar, fazendo uso de uma sociologia do quotidiano (RODRIGUES, 2016:127), um possível carácter duplo do objeto “Cante Alentejano”. Esta duplicidade prende-se com o que ainda é a prática oral nas vivências atuais dos autóctones e os efeitos da sua patrimonialização, tentando perceber como se posicionam os seus portadores entre estes dois contextos, uma vez que por patrimonialização pode entender-se o “momento de atribuição de um estatuto patrimonial [que] corresponde ao reconhecimento da morte de uma identidade” (RODRIGUES, 2016:9), dando origem a um hiato entre o que esta prática significava num estado “inicial” e o que significa na atualidade.

Estes aspetos tangem alguns conceitos presentes no nosso trabalho, como os de *cultura de sentido/cultura de presença*, ou as referências de Jerome Bruner (BRUNER, 1986:4) acerca da problemática da experiência, que, segundo este autor, se concretiza não só através de informação veiculada pela razão, ou cognição, mas também convoca para tal a vida subjetiva, como sentimentos ou expectativas, onde encaixará a filosofia inerente

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias a um processo de patrimonialização, como signo formalizado de uma vivência experienciada, e, nesta medida, associada a uma dimensão temporal, e, por conseguinte, a uma *cultura de sentido*.

Torna-se ainda útil para nós, neste trabalho, a leitura das entrevistas realizadas junto dos informantes daquela aldeia alentejana, não só porque corroboram os depoimentos que recolhemos, dentro e fora da geografia transtagana, mas também porque nos oferecem indícios da sua relação com o *lugar*, desvelando diferenças nos planos de ligação à terra, entre uma linguagem menos pragmática e, conseqüentemente mais “teatral”, como observa Paul Zumthor (ZUMTHOR, 2007:18), com o advento da patrimonialização. Esta investigação inclui, nos anexos, um mapa estatístico que mostra os grupos profissionais existentes em Santo Aleixo da Restauração, relevante para nós, só no aspeto em que quantifica o número de habitantes que ainda mantém uma relação próxima com a terra, ou como lidam com a ambivalência que o conceito apresenta neste momento (cf. Parte III).

A cruzar a problematização levantada por Daniel Rodrigues, surge, e ainda no campo da Sociologia, a tese de mestrado de Susana Mareco (2014), cujo propósito inclui uma antevisão às possíveis mudanças que o reconhecimento do Cante Alentejano como Património Cultural Imaterial, pela UNESCO, pode atizar, nomeadamente no quadro das identidades e processos de identificação. Em diálogo com o trabalho de Daniel Rodrigues, Susana Mareco faz notar o aspeto globalizante que a Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade encerra, refletindo sobre o forte contributo que a instituição UNESCO traz à ideia de aldeia global. Nesta esteira, a investigadora propõe-se a “pôr o Alentejo no mundo”, identificando marcas de diferenciação que passam também pela aceitação de outras identidades. Mais uma vez, evidenciamos a importância das entrevistas realizadas a vários portadores do Cante, quer como cantadores ou como intervenientes no processo de candidatura, nas quais se observa que a questão fundamental deste mesmo processo se coloca sobretudo ao nível do quadro concetual do Cante Alentejano. O reconhecimento de uma noção estática pode colidir com uma ideia dinâmica de partilha pelos seus diversos agentes, na medida em que estes não se revelam impermeáveis quanto ao que pode ser considerado Cante, como tal também o processo de patrimonialização não o deverá ser. Importa-nos nesta investigação sobretudo a abordagem feita às dicotomias local/universal e dinâmico/estático por se intersetar com o nosso, e de como o lugar textual *Alentejo* se pode posicionar no circuito da Teoria dos Polissistemas.

Do vasto trabalho de investigação, na esfera sociológica, de Sónia Moreira Cabeça destacamos a sua tese de doutoramento (2016) por abordar, e corroborar, alguns dos pontos que temos vindo a identificar nas pesquisas que apresentámos, nomeadamente no processo de formação de formas culturais, neste caso o Cante Alentejano. O aspeto inovador que a investigadora nos traz é a aplicação do conceito estruturado “conjunto de maneiras de cantar observadas no Alentejo” a um objeto empírico, ao analisar o Cante Alentejano enquanto forma cultural. A literariedade do Cante é, desta forma, alargada, amplitude que se conjuga com a que queremos reconhecer na nossa delineação do lugar *Alentejo*, na medida em que estas “maneiras de cantar” podem ser geradoras de uma multiplicidade de textos, uma vez que estamos a tratar de oralidade e é no ato, na palavra dita, que estes se concretizam. Acrescentaríamos talvez, a preposição contraída “do”, de forma a melhor servirmos o nosso propósito “conjunto de maneiras de cantar observadas no e do Alentejo”. Sublinhamos ainda a incidência que grande parte do trabalho de Sónia Moreira Cabeça tem tido sobre o Cante no feminino (2010), aspeto para nós relevante aquando do olhar *ecocrítico* onde estaremos atentos à posição de género que se estabelece entre o sujeito poético e o meio.

Outras abordagens (menos recentes) sobre o Cante têm surgido noutras áreas como, por exemplo, a tese de mestrado de Lígia Ventura (2009), no âmbito da Psicologia, a qual pretende conhecer conteúdos identitários sob o ponto de vista social. O trabalho assentou em entrevistas informais a dois grupos participantes, de diferentes faixas etárias, e membros de Grupos Corais e, a partir daqui, elaborou-se um estudo comparativo no que concerne atitudes, comportamentos e expectativas face ao Cante Alentejano. A investigadora registou diferenças, de onde conclui que o grupo mais jovem apresenta um maior desprendimento relativamente ao objeto.

O apuramento de resultados referentes à relação entre o Cante e os mais jovens é-nos útil, se considerarmos um alegado sentido de posse manifestado pelos mais velhos, e que julgamos ser responsável por um visível enquistamento literário, ancorado numa ideia de “Alentejanidade”¹³, e que pode, tendencialmente, tornar-se mais globalizante com o desprendimento juvenil. Esta nossa breve formulação encontra ainda fundamentação na

¹³ Termo nosso, baseado no de Mia Couto “africanidade”, que usa para se referir aos “escritores africanos (que) sofreram durante décadas a chamada prova da autenticidade: pedia-se que os seus textos traduzissem aquilo que se entendia como a sua verdadeira etnicidade” (COUTO, 2012:24)

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias

moldura da Teoria dos Polissistemas pelas tensões que os subsistemas parecem revelar e que na próxima secção exporemos.

O trabalho que, pelo seu teor, mais se aproxima do nosso é a investigação de Marcos Olímpio dos Santos, também sociólogo, do qual consultámos um *living document* (2011), criado a partir da sua tese doutoramento, defendida em 1998, e que analisa as “imagens” do Alentejo criadas pela poesia de autores do cânone, alentejanos, como, por exemplo, Florbela Espanca, e a poesia de “não alentejanos”, como Miguel Torga e autores “populares”, aproximando não só as entidades referidas, mas também o género poético e o tema *Alentejo*. Através da análise de conteúdo dos vários textos, o investigador observou um conjunto de eixos relacionados com o perfil ecológico, no que concerne as características edafoclimáticas¹⁴ e seus efeitos, com as personagens rurais tidas como típicas e as suas rotinas, formas de ser e de estar. Vejam-se as categorias identificadas: imensidão terra imensa/ planura/ planícies; natureza hostil/ paisagem agredida/ terra sofrida/ desolação/ seca/ segura/ calor; solidão/ abandono/ saudade; grandeza/ dignidade do homem alentejano/ figuras lendárias/ figuras épicas; situações humanas dramáticas/ pobreza/ miséria/ fome/ sede/ dor; tristeza/ revolta/ amargura/ súplicas/ marginalização/ esquecimento; identidade cultural/ exaltação da paisagem/ património cultural/ montes/ celeiro da nação; seara/ charneca/ rebanho/pastores/ gado/ pão/ sequeiro/olival/cortiça/trigo e pureza/ integridade/ hospitalidade.

O autor faz ainda notar:

Recorre-se aqui à análise da poesia, porque esta forma de expressão está em geral ao alcance de cidadãos de diferentes posições sociais e detentores de diferentes qualificações escolares. Chama-se no entanto atenção para que a poesia estiliza traços e reflecte muito imaginários apreendidos por quem publica, pelo que a validade deste contributo embora sendo interessante tem um alcance limitado (OLÍMPIO DOS SANTOS, 2011:4)

Várias questões a considerar são levantadas nesta observação: desde as várias categorias de *leitor*, definidas no âmbito da teoria da receção, passando pelos postulados da teoria da enunciação, nomeadamente os defendidos por Benveniste ou Bathkin, que reconhecem as marcas do sujeito como centro de reflexão da linguagem, ou seja, o seu

¹⁴ A expressão refere-se a “características definidas através de factores do meio tais como o clima, o relevo, a litologia, a temperatura, a humidade do ar, a radiação, o tipo de solo, o vento, a composição atmosférica e a precipitação pluvial. As condições edafoclimáticas são relativas à influência dos solos nos seres vivos, em particular nos organismos do reino vegetal, incluindo o uso da terra pelo homem, a fim de estimular o crescimento das plantas.” in <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/condicoes-edafoclimaticas/21084>, consultado em 23-07-2019

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias

carácter subjetivo, até aos supostos exercícios de *mise-en-scène* de quem publica. Não nos alongaremos, por ora, nestes aspetos e, numa primeira leitura holística sobre as categorias listadas acima, lembramo-nos que Salwa Castelo-Branco adianta que as letras das modas não espelham a vida real dos alentejanos, ou ainda dos registos de Maria José Carvalho nestes textos. Pretendemos, com a referência ao estudo deste investigador, reforçar o nosso, na medida em que são verificadas algumas formas do lugar *Alentejo* na poesia, ou pelas poesias, e é ainda confirmado um perfil ecológico que nos permitirá, com mais certezas, encetar uma análise *ecocrítica* das modas alentejanas (cf. Parte II). Desta forma, consideraremos os eixos apresentados por Marcos Olímpio dos Santos e propomo-nos aferir outros, uma vez que dispomos de outra constituição de *corpus*.

Para terminarmos, aludimos à tese de Jorge Moniz (2007), um olhar etnomusicológico sobre um único Grupo Coral, “Os Ceifeiros”, de Cuba, escolhido por revelar uma maior lentidão da linha melódica em relação a outros Grupos Corais. Trata-se, portanto, de um estudo musical, que caracteriza o Cante enfatizando a sua vertente melódica, não obstante, tende a cruzar-se com o nosso em alguns pontos, uma vez que abordamos esta questão da ornamentação da voz não só como efeito *produtor de presença*, mas também como gerador de textos em *performance*. Alguns conteúdos analisados por Moniz são coligidos por Filomena Sousa (2011), num artigo, e por isso, menos aprofundados por esta autora.

O campo das referências bibliográficas com que nos deparámos é muito vasto, o que comprova o carácter heterogéneo porque polissémico e porque não polifónico, do Cante Alentejano, em particular, mas também do que chamamos Literatura, em geral. Da nossa parte, pretendemos acrescentar a estes olhares por que passámos o nosso olhar moldado pela leitura literária.

2. O Cante Alentejano na moldura da tradição oral

“Em todos os continentes, cada homem é uma nação feita de diversas nações. Uma dessas nações vive submersa e secundarizada pelo universo da escrita. Essa nação oculta chama-se oralidade.” (COUTO, 2012: 25)

O termo “literatura oral”, como aprofundámos na nossa tese de mestrado¹⁵, encerra em si um paradoxo: quando pensamos em “literatura” de imediato projetamos na

¹⁵ cf. Coelho, 2012, Cap.II

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias

nossa cabeça livros ou registos escritos. Não obstante, tem sido através do som que o ser humano comunica desde que existe, fazendo uso de todos os seus sentidos. Para além da linguagem gestual, a visão e a audição serão os sentidos mais convocados num circuito comunicacional.

O nosso trabalho assentou, na altura, nos pressupostos de Walter Ong (1982), que Paul Zumthor, considera pouco assertivos pois, na sua opinião, este prolonga, nos anos 70, a proposta dicotómica apontada por McLuhan que afasta a oralidade da escrita. Ora, Paul Zumthor pretende aproximá-las, até porque considera a primeira a base subjetiva da segunda, e propõe-nos uma posição de interligação entre ambas, esbatendo os limites entre os dois polos: não obstante, considera e assume-se como um autor da escrita mas salienta o seu interesse pela oralidade (“afetuoso” nos seus termos), pelas vozes humanas descrevendo-as como “particulares e concretas” (ZUMTHOR, 2007:13).

Sabemos que a forma mais antiga de comunicação é a oral. A oralidade assume-se como a nossa herança comum, desde o momento em que nascemos e durante toda a nossa vida, e é ela o motor do exercício da escrita, como Mia Couto faz notar:

Na nossa infância, todos nós experimentámos este primeiro idioma, o idioma do caos, todos nós usufruímos do momento divino em que a nossa vida podia ser todas as vidas e o mundo ainda esperava por um destino. James Joyce chamava de «caosmologia» a esta relação com o mundo informe e caótico. Essa relação, meus amigos, é aquilo que faz mover a escrita, qualquer que seja o continente, qualquer que seja a nação, a língua ou o género literário. (COUTO, 2012:16)

O exercício da escrita, ainda segundo Walter Ong (1982), surge como sinónimo de tecnologia, como uma característica artificial ao ser humano, uma vez que ninguém escreve de forma tão espontânea como fala. A oralidade, que está na origem das sociedades humanas, é a forma básica de comunicação. O discurso oral é inseparável da nossa consciência e deslumbra o ser humano, modificando as suas razões e emoções. Nesta perspetiva, António Lobo Antunes¹⁶ refere frequentemente “A literatura faz-se por de-

¹⁶ Dois dos livros de António Lobo Antunes, confessado pelo próprio, receberam influências do Cante Alentejano. *Eu hei-de amar uma pedra* e *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* são dois versos retirados de modas tradicionais alentejanas, este último alusivo aos três reis magos, extraídos de um romance religioso de natal “Os três cavaleiros”. O Cante, aqui, também como impulsionador da criação

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias

trás. Quando se escreve, trabalha-se com algo anterior às palavras: as emoções, as pulsações, com tudo o que é intraduzível em palavras e que a escrita tenta atingir”¹⁷. Sobre este aspeto, Mia Couto (2012) destaca a importância do papel da oralidade, nas frequentes reflexões que faz, quer como contributo para a sua formação enquanto escritor¹⁸, quer como contributo para a construção de identidades sociais, e dá o exemplo do seu país, afirmando que Moçambique, ele-próprio, se produz em narrativas, constrói histórias que provêm de diferentes povos, diferentes nações, diferentes religiões e que, numa lógica agregadora, criam personagens de convivência, esbatendo fronteiras.

O autor declara ainda que cresceu ao ouvir as histórias que os seus pais contavam em casa, e acentua que esse exercício de oralidade lhes permitia reinventar, reconstruir, o país que eles tiveram que abandonar, Portugal. Nestas afirmações, Mia Couto revela que, embora não se recorde de nenhuma história em particular, guarda a “paixão”, o “fascínio” de como os seus pais se refaziam a si próprios com as histórias contadas, e que, para ele, equivale ao “gosto de ter ali o pai ou a mãe só para mim, na mesa de cabeceira. Era um momento de encantamento”¹⁹. E é esta energia, ou “materiais do sonho”, nos seus termos, que, enquanto escritor, o mobilizam: “O que me move é a vocação divina da palavra, que não apenas nomeia, mas que inventa e produz encantamento” (COUTO, 2012:16)

Nestes depoimentos de criadores consagrados e não de académicos importa-nos frisar o papel da oralidade como motor da escrita e, sob esta premissa, olhar o nosso objeto de estudo, nomeadamente nas considerações que abarcam as dicotomias que lhes são inerentes: local/ universal; individual/ coletivo; efeito/conteúdo, bem como as questões de autoria da tradição oral.

Para começar, distingamos o termo “oralidade” de “tradição oral”, na medida em que o primeiro surge como uma das várias formas que constituem o conjunto mais amplo do segundo. Assim, a leitura que encetamos sobre o Cante Alentejano neste trabalho leva-

literária. O mesmo autor escreve ainda em *Conhecimento do Inferno* (1980) que o Alentejo “começa por ser esta cor diferente do silêncio”.

¹⁷ <http://www.rtp.pt/arquivo/index.php?article=3167&tm=52&visual=4>, consultado em 05-01-2016

¹⁸ No documentário “En África no es que se viva un realismo mágico, es realismo real”, o autor refere que, enquanto escritor, é “filho” de várias vozes, umas europeias, outras africanas. <https://youtu.be/TE7sOSrldG0>, consultado em 19-07-17

¹⁹ In documentário *Mia Couto no Conversa entre Amigos*, <https://youtu.be/P2gkrh--I9k>, consultado em 31-08-17

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias nos a uma retrospectiva sobre a tradição oral e, nesse enquadramento, é (re)pensada a oralidade como uma expressão, como uma forma de estar e de construção do lugar *Alentejo*.

Continuamos em conformidade com os princípios de Walter Ong (1982), quando este defende que a oralidade produz textos tão profundamente artísticos sobre o valor humano que a dimensão escrita não os esgota, antes, procede a um ato de tradução incompleta. É com frequência referido pelos tradutores que, durante o seu exercício, se perde muito da sua intenção real, das suas emoções verdadeiras.

De forma idêntica, o texto perderia da oralidade para a escrita. A oralidade é partilhada sempre, num exercício de construção mútua, como sublinha também Mia Couto. A escrita, não deixando de ser partilha, é-o de forma mais solitária, silenciosa e em diferido (com que voz lemos?). Aliás, e ainda Mia Couto, diz-nos, a este propósito que, quando lê livros, está sempre à espera de escutar vozes, e que, a partir desta audição, começa o seu exercício de escrita. Walter Ong enfatiza esta característica física do som, por este se incorporar, interiorizando-se, e defende também que o som que provém de organismos vivos e é algo de “dinâmico”. Os povos “primitivos” atribuíam nomes às coisas para lhes conferir poder e também para eles mesmos se sentirem poder sobre elas. Como não havia registos escritos, eram lembrados através de técnicas de memorização, padrões de memória formatados para a oralidade e através do uso do ritmo.

A constituição física do som une, desde sempre, as pessoas em grupo, como se elas tomassem consciência da sua dimensão interior, o que, ainda, se verifica, por exemplo, nas sessões de narrativas orais preparadas pelos contadores de histórias, ou mesmo, e especificamente no nosso objeto de estudo, nas práticas (coletivas) do Cante Alentejano, em contexto formal ou informal. Esta característica física do som defendida por Walter Ong intersesta-se com as premissas de Steiner, entendidas por Hans U. Gumbrecht (GUMBRECHT, 2010: 84), como a energia contida na forma de arte, na medida em que a sua presença se concretiza num contexto situacional específico, tal como acontece, por exemplo, nos espetáculos dos Grupos Corais (atuações performativas), em que um texto se materializa e se concretiza através das perceções dos seus ouvintes, quer como produtores, quer como recetores, reforçando, ao mesmo tempo, o sentido de comunidade.

Na esteira, salientamos uma das características formais do discurso, ou do “dizer” alentejano²⁰, revestido de um certo teor pragmático, outorgado pelo “poder” da voz; como refere José Rodrigues dos Santos, “o Cante não é só divertimento, é dizer algo como: Não nos quebram! Aqui e agora nós vivos! É o papel das oralidades”²¹. Mais, os cantadores da atualidade, auscultados por Sónia Moreira Cabeça²², revelam-lhe também a intencionalidade do Cante. Segundo eles: “É o passado que tentamos divulgar. Levar o sofrimento de um povo que cantava chorando!”. Será evidente que estas declarações nos transportam para o campo das construções empíricas, povoadas de *lugares-comuns* e, como tal, não as tomaremos de empréstimo. Porém, a forma como estas emoções são construídas pode ser reveladora da “noção” do lugar *Alentejo*. Destas afirmações, sobressai também a ideia de continuidade, de tradição oral local, como símbolo de identidade coletiva, presente na sua história social, o que nos permite pensar o modo como o Cante Alentejano se desenha no seio das oralidades universais, uma vez que, com elas, partilhará inúmeras semelhanças.

No que concerne as “origens” do Cante Alentejano, (re)conhecem-se inúmeras teorias sem se verificarem consistências ou conformidades, como é próprio das formas culturais de transmissão oral e, como tal, muita informação é processada no tempo, e no espaço, tornando-se inglória a missão de encontrar um único ponto de origem. Nos seus estudos, José Rodrigues dos Santos e Sónia Cabeça reforçam esta espécie de amálgama, e afastam, perentoriamente, a demanda unilateral das “origens” das formas culturais coletivas, defendendo a sua universalidade:

Uma constatação que podemos provavelmente pretender universal é que nos contextos das culturas orais se verificam dois processos. O primeiro tem que ver com a variação no tempo (...). Sempre houve influências, contaminações, empréstimos, entre as formas culturais como entre línguas vizinhas, a par das inovações locais. (...) Complementar desta, a “deriva” no espaço, que pode ou não produzir-se, tem também consequências constantes: à medida que uma forma cultural é transmitida a grupos sociais alargados, diversos, tende a diversificar-se tanto pelos “erros” na transmissão, como por causas estruturais (...). A forma cultural “original” é portanto apenas um objeto virtual, porque o que está ao nosso alcance são sempre já variantes e variantes de variantes, sem que nenhuma delas possa ser considerada, do exterior (pelo investigador, no sentido “*etic*” de Pike) como a

²⁰ Na comunicação que apresentámos em outubro de 2013, na universidade de Évora, inserida na *III Jornada de Investigação*, intitulada “O cante ainda há de ser nosso! - Semântica do dizer”.

²¹ Comentário proferido em entrevista a uma rádio local, após a sua comunicação “Formas culturais e culturas orais: processo de criação e memória” na II Conferência Internacional da Tradição Oral “Oralidade e Património Cultural”, em 8-11-12, na Fundação Eugénio de Almeida, em Évora.

²² Sónia Moreira Cabeça, doutorada na universidade de Évora, apresentou na mesma Conferência, a comunicação “Eu sou devedor à terra: a colectividade de portadores do Cante Alentejano”, de onde citamos algumas expressões.

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias

original, a autêntica, a verdadeira, etc (RODRIGUES DOS SANTOS E MOREIRA CABEÇA, 2010:175-176)

Concordamos com esta posição e assumimos que não pretendemos encontrar o “Santo Graal” do Cante Alentejano, tão-pouco assumiremos uma postura ingénu defendendo a proposta que, através de estudos mais aprofundados, a sua “verdadeira origem” será revelada. Assim, e porque reconhecemos a sua contribuição na (des)construção do objeto de estudo, importa-nos a historicidade nesta moldura da “génese” do Cante Alentejano e como pode afetar a produção literária, em função de circunstâncias histórico-culturais.

Nas inúmeras formulações com que nos deparámos, umas mais imprecisas que outras, o Cante Alentejano remonta às variações dos cantos religiosos, ou à influência das cantigas tradicionais árabes (por via dos casamentos entre árabes e portugueses que promoveram trocas culturais), facto que se verificou desde a Reconquista, e que durou longos séculos. Também o Conde de Ficalho, em Serpa, destacou nos seus estudos a presença árabe no linguajar dos pastores alentejanos e que a revista *A Tradição* atesta²³ ou ainda a hipótese da influência dos elementos do canto “originário” de África. No Alentejo, no século XVI, 6% do total dos habitantes eram negros vindos pela rota da escravatura. A mão-de-obra era insuficiente e os escravos eram empregados sobretudo nos trabalhos rurais nas grandes propriedades.

Na verdade, encontramos vários aspetos na história social do Cante que legitimam esta hipótese. Por exemplo, Jorge Fonseca²⁴ reúne uma ampla pesquisa, entre livros e artigos, acerca da presença negra em Portugal, nomeadamente sobre a organização das Irmandades, feita a partir dos registos de batismo, e cujo objetivo era, para além da assistência material e espiritual, o de controlo social e de enquadramento ideológico e religioso das populações. Outro nome de referência, no que respeita o estudo das Confrarias, Didier Lahon (2012), baseou as suas pesquisas nos registos paroquiais de óbitos, e assevera que:

²³ No campo ficcional também encontramos pistas desta presença em *Levantado do chão* de José Saramago, que romanceia o povo alentejano, e nos descreve as alentejanas como “(...) estas mulheres são escuras, restos danados da mourisma (...)” (SARAMAGO,1998:26).

²⁴ Destacamos alguma da sua obra: “Senhores e escravos no Algarve (1580-1700)” in *Anais do Município de Faro*, vol. XXVI, Faro, 1996; *Os escravos em Évora no século XVI*, Évora, Câmara Municipal, 1997; “Escravos em Vila Viçosa” in *Calíope*, n.º 5-6, Vila Viçosa, Câmara Municipal, 1997-98; “Para a história dos escravos e negros no Alentejo; a Irmandade de Nossa senhora do Rosário de Arraiolos (séculos XVII-XVIII)” in *Almansor*, n.º 3 (2ª série), Montemor-o-Novo, CM, 1998-1999; SABÓIA, João Fonseca e. “Os negros de Faro e a confraria de Nossa Senhora do Rosário” in *Anais do Município de Faro*, v. XXXI-XXXII, Faro, CM, 2001-2002; *Escravos no Sul de Portugal, Séculos XVI-XVII*, Ed. Vulgate, Lisboa, 2000; *Escravos e Senhores na Lisboa Quinhentista*, ed. Colibri, Lisboa, 2010.

Em Lisboa, em 1550, os negros contavam por 10% da população total, ou seja, quase 10.000 indivíduos (...) Lisboa teria contado entre 15 e 17% de negros ou mulatos no fim da primeira metade do século XVIII,⁵ ou seja, uma década antes de Pombal proibir novas introduções em 1761. Nas províncias do Sul, no Alentejo e no Algarve, as investigações não permitem uma comparação em razão de metodologias diferentes. Mas tudo indica, graças aos trabalhos de Jorge Fonseca⁷ que a penetração no tecido social foi igualmente importante, apesar, talvez, de um declínio demográfico mais precoce que na capital. (LAHON, 2012)

Extraímos dos seus estudos a questão que mais serve o nosso propósito, e o excerto que atesta a presença dos negros no Alentejo no século XVI:

Na cidade de Beja (Alentejo), por exemplo, onde a Irmandade do Rosário (...) tinha sido erguida desde 1546, onde os libertos ocupavam cargos na Mesa diretora desde essa época, os novos estatutos da confraria, redigidos em 1794, introduziram a cláusula de limpeza de sangue. (...). Como sublinha J. Fonseca, Beja, já no século XVII, tinha sido a localidade do Alentejo “cujas autoridades estabeleceram o regime mais duramente discriminatório em relação aos negros, fossem escravos ou forros” (...) que perdurou até o fim do século seguinte como comprovado com o exemplo acima. (LAHON, 2012)

Em conformidade, e a reforçar estes estudos, surgem os de Maria do Rosário Pimentel (2010) acerca da escravatura em Portugal, onde destacamos a descrição do quotidiano dos escravos, designadamente, a sua participação em acontecimentos festivos. A investigadora começa por reconhecer os contributos dos escravos, embora em minoria na sociedade portuguesa, na delineação de comportamentos, atitudes e criação de hábitos. Salienta ainda a afirmação de Leite Vasconcelos acerca dos subsídios desta presença “ de tanto lidar com mouros, pretos e escravos de todas as origens resultou (...) enriquecer-se a língua de muitos vocábulos, expressões metafóricas, frases e provérbios”, acrescentando mais exemplos na área da toponímia, onomástica, manifestações religiosas bem como na da literatura de cariz mais popular e folclore, uma vez que, segundo a autora, juntamente com os brancos de baixa condição social, os escravos partilhavam a miséria, os divertimentos populares e a convivência no desempenho de certas atividades.

Neste seu texto, Maria do Rosário Pimentel refere ainda que a vinda dos escravos foi sempre desejada pois eram vistos como mão-de obra indispensável. Ainda assim, nessa aparente integração, os escravos eram alvo de hostilidades, vistos como “nação infeta”, sendo-lhes atribuídos inúmeros vícios como alcoolismo, violência, roubos e fuga aos donos, como tal as confrarias eram associações que lhes permitiam a sua integração e afirmação social. Contudo, nem todas as irmandades revelavam abertura à entrada dos escravos, excetuando situações raras como o caso das confrarias do Rosário, introduzidas em

Portugal no século XVI e difundidas pela Europa pela ordem de S. Domingos, cuja amplitude dos estatutos admitia a entrada de pobres, ricos, escravos e até defuntos. Devido a discórdias no seio de algumas confrarias, por questões discriminatórias da sociedade na aceitação da integração de indivíduos “judeus, mouros e negros”, aconteceram algumas separações entre negros e brancos, como por exemplo em Lisboa, Évora, Elvas, Vila Viçosa ou Messejana, já em Beja, Montemor-o-Novo e Arraiolos, por razões de divergência menores ou por número reduzido de negros, os grupos mantiveram-se, constituindo confrarias de carácter misto.

Especificamente em Arraiolos há testemunho da participação de escravos e libertos como o investigador Jorge Fonseca (2004), que já mencionámos, comprovou no seu estudo sobre o *Livro da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário da vila de Arraiolos*. Estabelecemos aqui, um paralelismo com as Irmandades que, nesta altura (século XVI) também constituíam no Brasil as Confrarias da Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos a quem era prestada devoção no desejo de proteção em relação às atrocidades cometidas pelo “homem branco”. Este livro é constituído pelos fins a que se destinava, registando os assuntos mais importantes da instituição, a explicação da fundação da mesma e apresenta ainda os estatutos ou “constituições” bem como o registo das entradas e saídas de irmãos e irmãs.

Igualmente pertinente para a confirmação desta hipótese, é o recurso muito acentuado ao trabalho escravo, em algumas regiões do sul do país, como atesta um documento da Câmara de Almodôvar, após a libertação dos escravos de quarta geração pelo marquês de Pombal, em 1773, na lei 16 de janeiro. Ainda em 1822, no Alentejo, o padre da Messejana mencionava as dificuldades sentidas no trabalho agrícola devido à “carência de braços”. Para além da agricultura, os escravos faziam sementeiras, preparavam o vinho, o azeite e pastorícia. As mulheres estavam em geral no serviço doméstico.

Nos relatos de Maria do Rosário Pimentel acerca das tarefas quotidianas dos escravos, merece a nossa particular atenção a descrição as vendas de rua:

As regateiras cruzavam-se com os saloios que vendiam fruta, legumes e pão, com os peraltas saltitantes (...) O movimento era intenso e muitas desordens. As regateiras negras eram acusadas de serem “desarrazoadas” e insultuosas, os vendedores de palha e carvão, de viciarem as medidas (...) Os confrontos iam até às últimas consequências. Ainda no século XIX, a poesia popular regista referências a mortes que indiciam desordens junto ao chafariz

Já não quero ir à praia
Nem ao chafariz de El-Rei
Que 'stá lá um homem morto,
E dirão que eu o matei.
(PIMENTEL,2010)

Não obstante estes acontecimentos terem decorrido em áreas mais urbanas, podemos estabelecer um paralelismo e considerar a hipótese de que algo similar também acontecia noutros locais.

Com efeito, e com base nos estudos até agora referidos de cariz histórico, levantamos a hipótese do Cante ao Baldão - variante do Cante Alentejano - poder constituir-se como um contágio destas “discussões públicas”, que aconteciam em cenário de rua, por via da transação comercial entre negros e outras classes mais desfavorecidas. Trazemos ainda à colação, no intuito de atribuímos mais alguns fundamentos à nossa formulação, a estrutura que subjaz à construção discursiva da peleja: o confronto de palavras num “Despique” que pode, como literatura viva, ter-se amalgamado com a forma “Baldão”.

As notáveis aptidões musicais destes escravos, como sublinha ainda Maria do Rosário Pimentel, leva a que sejam chamados para participarem em vários tipos de festividades, desde procissões, homenagens, casamentos, aniversários da família real, festejos populares e serões; estes músicos e cantores tinham um lugar cativo, os seus ritmos eram muito apreciados, criadores de sensações ou vistos como fonte de prazer e entretenimento, numa época (século XVI) de novidades musicais associadas à música tradicional europeia. Sublinhe-se que dez dos trinta e seis escravos de D. Teodósio I, duque de Bragança, em Vila Viçosa, eram músicos de “charamelas (...) trombetas” que a todos deleitavam. Contudo, era nos peditórios e nas festividades religiosas que a sua presença era mais sentida “pelas ruas, entre brancos e negros, escravos ou livres, acompanhados pela imagem do Santo (...). Cantando, dançando e tocando, desfilavam nas procissões, integrados ou não nas Confrarias dos Homens Pretos (...) manifestavam a sua devoção”.

Apesar de este exemplo se tratar de um contexto específico, entendemos-lhe o teor cosmopolita, na medida em que nos é possível verificar a existência de práticas orais, cantadas ao despique, numa base de improvisação, e nesse fundamento, é-nos permitido não só relacionar o Cante ao Baldão com a peleja, mas também reconhecer as propagações da cultura dos negros no Cante Alentejano.

Como podemos verificar na atualidade, com presença mais significativa na vila de Pias, concelho de Serpa, são realizados os “Jordões” e, de acordo com o que acabámos de formular, estes podem ter recebido alguma forma de contágio destas confrarias. O “Jordão” é uma elegia a S. João Batista, santo que não era muito bem aceite, visto quase como um marginal pela época do ano em que se verifica a sua celebração- o solstício de

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias verão-, ligado à sexualidade e à procriação²⁵. Estas celebrações realizam-se pela altura dos Santos Populares e aliam o elemento religioso ao pagão: são feitos altares heteróclitos impregnados de simbologia ligada a S. João Batista, com vista ao pagamento de promessas, em algumas casas familiares, numa divisão que dê acesso à via pública. São formados grupos de cantadores que, em cortejo informal, percorrem cada um dos “Jordões”. Aí, cantam o que designam por “outras cantorias”.

Para melhor sustentarmos a nossa hipótese de correlação entre o Cante ao Baldão com as prestações artísticas dos escravos, retomamos as pesquisas presentes no texto de Maria do Rosário Pimentel. A autora refere os ritmos contagiantes das suas danças e instrumentos, europeus e africanos, que despertavam os sentidos da audiência e que a faziam trautear versos “em língua de preto”, exemplificando com a entremez *Os casadinhos da moda* dançado e cantado por uma negra vendedora de caranguejos e um cabeleireiro branco:

Todos os pleta tem seu pleto
Que dá malufu, e macaia,
Vai nos fessa dos Talaia
E bais os fofa e lundum.
Que gosso, que fessa
Bolir cos cabeça
Oiar dos macaco,
Mexer cos mataco
Com todo os primoro
Ao som dos tamboro
Que faze tum tum!
(PIMENTEL, 2010)

Julgamos que acontecimentos de rua como esta farsa cantada por dois elementos, considerando ainda as situações de desacato públicos anteriormente aludidos, possam ter contaminado o Cante ao Baldão. E dizemos “podem” porque os “despiques” existem em toda a Europa, e fora dela, e esta forma de cantar alentejana será mais uma que faz parte desse *corpus*.

O Cante ao Baldão é uma prática de cantar ao *desafio* e, segundo Maria José Barriga (BARRIGA, 2003:275-280), ter-se-á implementado nos anos 40- 60 do século XX, em alguns concelhos alentejanos, por exemplo, Almodôvar, Castro Verde, Ourique, contudo, apontando-se a sua “origem” em Odemira nos finais do século XIX.

²⁵ cf. Ernesto Veiga de Oliveira, 1988. Sublinhamos ainda que em toda a Europa existem festividades no S. João o que poderá enfraquecer a nossa procura em confrarias de escravos negros e nas suas festas, a “origem” das cantigas de S. João existentes no Alentejo.

Já o Desafio é um género poético-musical oral de carácter repentista presente em todo o país, e ainda de acordo com esta autora, uma atuação de *baldão* envolve quatro a dez cantadores e um público que conhece as regras da construção poética e do contexto social dos intérpretes, cujo elemento central é o *afundamento*, ou seja, um assunto que impulsiona a disputa poética cantada, apresentando uma melodia (ou estilo) fixa acompanhada por um tocador de viola campaniça e podendo acontecer em vários locais: tabernas, festas, romarias, feiras, cafés. A letra (cantiga) corresponde a um texto em verso constituído por três frases (ou *voltas*) repetidas de forma a criar uma estrutura de três quadras obedecendo ao seguinte esquema rimático: abab/ cb'cb'/da'ba, produzido no momento da atuação (improvisado?) e apresentando dois tipos de discurso: a “discussão de um afundamento”, que se traduz no debate de um tema escolhido pelos cantadores (ainda a relação das origens do Cante ao Baldão com a Bíblia ou política atual) ou, numa lógica de crítica recíproca entre os outros cantadores, o “fazer cantigas uns aos outros”. De acordo com o depoimento de A.J. Bernardo (apud BARRIGA, 2003: 276-277), o cantador “é um falar cantando através do qual se pode comunicar, criticar ou debater qualquer assunto apenas com uma regra- tudo o que se disser tem de ser a cantar e o que dá gozo é o falar cantando durante horas a fio”. O texto deverá concluir-se sempre com os dois primeiros versos em posição inversa completando a cantiga e o cantador deverá memorizar os dois primeiros versos, escolhendo uma palavra para o final do segundo verso da última estrofe com o objetivo de formar rima cruzada com o quarto verso.

Na moldura das materialidades, e a pensar na *performance*, estes textos mostram-nos que os despiques substituem a peleja dos corpos, a luta, o confronto físico. Ao invés de se constituírem consequência de um desacato, os despiques travam-no através do confronto verbal, oral, em que ganha o que, seguindo as regras, se mostra melhor que o outro.

Não obstante as perceptíveis disparidades entre as construções textuais, podemos encontrar algumas analogias na cantiga interpretada pela negra vendedora de caranguejos e o cabeleireiro branco e estes textos, quer nos contextos sociais, locais, quer no tipo de discurso do sujeito: classes desfavorecidas, em contexto de rua que “fazem cantigas uns aos outros” perante um público, quadro que evidencia as materialidades dos textos.

O facto da referência ao começo da prática do Cante ao Baldão ser apontada para Odemira também nos leva a considerar possíveis contaminações das cantigas das “escravas regateiras” nesta variante do Cante, trata-se de uma zona litoral, e, por isso, propícia à chegada de escravos. Lembramos ainda as referências de Leite de Vasconcelos, na sua obra *Etmologia Portuguesa*, aos pretos de Alcácer ou mulatos da Ribeira do Sado por

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias

apresentarem vincados traços africanos tidos como descendentes dos escravos que a Coroa fixou naquela região (Alcácer e Setúbal) como forma de assegurar a atividade agrícola. Do cancionero desta região alentejana, extraímos o seguinte texto cujas quadras parecem mostrar a existência, em tempos próximos, de traços dos negros nas povoações da Ribeira do Sado:

“Alentejanos de pele escura”

“Ribeira do Sado,
Ó Sado, Sadeta.
Meus olhos não viram
Tanta gente preta.

Quem quiser ver moças
Da cor do carvão
Vá dar um passeio
Até São Romão.”²⁶

Porém, e contrariando um pouco a nossa primeira hipótese, se atentarmos ao conteúdo verbal e não ao musical, esta composição não revela que na zona de Odemira se tenha verificado o mesmo tipo de população e que essa mesma população, se existiu, cantava canções ao despique com os “brancos”.

A investigadora Maria do Rosário Pimentel (2010) encerra o seu texto evidenciando que “ Também na sociedade brasileira, a população branca, das classes sociais mais baixas às mais altas, se deixou envolver pelos ritmos africanos e, inclusivamente, não hesitou em transpor para os bailes e saraus as modas mais populares”, denotando o seu carácter universal através dos contágios, das contaminações entre as múltiplas manifestações culturais a que aludimos: o Cante ao Baldão e os “Jordões”. Acrescenta “ (...) há registos da influência das modinhas brasileiras, que “do Brasil em romaria os sons vêm ali [a Alfama] descalçar” e “ dali vão passando pouco a pouco para as chulas” ou ainda retirado de um registo de um título de folheto de cordel “ Relação da fofa [dança de negros] que veio agora da Baía e do fandango de Sevilha, aplaudido pelo melhor som, que há para divertir melancolias, e o cuco do amor vindo do Brasil por foliar, para quem o quiser comer”, sublinhando, porém que as duas danças são “originárias” do Congo.

Poderá estar, assim, de alguma forma, relacionado o étimo “moda” com “modinha” brasileira? Veja-se, por exemplo, como o cantor alentejano da atualidade, António

²⁶ In “Negros de Alcácer ou mulatos da Ribeira do Sado”, publicado por Comporta-Opina, 02 de janeiro de 2010. <http://komporta.blogspot.pt/2010/01/negros-de-alcacer-ou-mulatos-da-ribeira.html>, última visualização 29-08-17

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias

Zambujo, combina o Cante Alentejano “tradicional” com modinhas brasileiras estabelecendo uma perfeita sintonia entre ambas e identificando-lhes pontos comuns.

Com efeito, “moda” aproximar-se-á do significado de “música” na linguagem popular portuguesa (pelo menos do Sul) e não se julga ter derivado de “modinha”. Contrariamente, será “modinha”, que na sua substância provém de “moda”, mas “moda” no sentido de música em geral, não de música alentejana. É no século XVIII que “moda” e “modinha” se começam a diferenciar, ganhando esta última autonomia como canção ao dissociar-se do folclore português ou de qualquer tipo de canção rústica ou telúrica. É aqui levantada a teoria da modinha ter recebido influências da canção palaciana dos séculos XVI-XVII, uma vez que foi sempre considerada uma canção de sala, isto é, “Era moda cantar a moda” durante o reinado de D. Maria I (1734-1816).

Observe-se que, neste período, na segunda metade do século XVIII, começou o interesse pela cultura popular tradicional. Os nobres e os burgueses, modelados pela cultura greco-romana e influenciados por ideias iluministas, como as de Jean-Jacques Rousseau, procuravam nas formas de estar do povo a sua revitalização interior, pois, segundo as teorias dos iluministas, e por défice de alfabetização, o povo mantinha uma pureza cultural ligada às suas próprias “origens”: aqui residia o segredo desta reforma.

Outros estudiosos ainda, levantam variadas hipóteses acerca da génese do Cante Alentejano, por exemplo, para Lopes-Graça, um dos compositores portugueses que mais se dedicou à recolha e estudo da música popular de cariz regional, ou rural, existem dois aspetos a observar: a “sedimentação antiga”, indeterminável no tempo, levantado a consideração de alguns espécimes terem “origem” medieval, e ainda a “influência moderna”, mais recente, que não ultrapassaria o século XVIII, através de “canções de estrutura tonal maior-menor, ritmicamente simétricas, morfologicamente rudimentares” (LOPES-GRAÇA, 1953:43).

De igual modo, o maestro Alexandre Weffort defende uma perspetiva que o próprio adjetiva como “arqueológica”, e afirma que a prática do Cante deriva

de um cantochão tardio (século XVII), prática realizada fora da liturgia e cumprindo um propósito que mais que religioso, se relaciona com a função social da religião e suas instituições sociais (fenómeno que ocorreu num âmbito geograficamente alargado e que, por condições específicas que importará esclarecer, se conservou no Baixo Alentejo), nomeadamente, em Serpa, onde foi revitalizado na transição do século XIX para o século XX, processo esse que, mais do que ser que documentado pela revista A Tradição, de Serpa, teve nesta um seu instrumento essencial. (WEFFORT, 2015:5)

Este autor relaciona ainda, nos seus estudos, o canto cerimonial sefardita com o canto da forma de cantar alentejana. Nesta comunicação, o autor revela ainda outras posições como, por exemplo, a de Paulo Lima, enquanto antropólogo e estudioso do Cante, que situa a sua “origem” no “uso popular e exterior do cântico como elemento de propaganda, individualizado ou integrado no teatro religioso” (WEFFORT, 2015:3-4), e, no seguimento da sua exposição oral, Weffort refere uma evidência documental que pode fundamentar a hipótese formulada por Lima: Firmino Martins (1928) recolhe em Trás-os-Montes os versos “Nestes montes solitários/ Aonde a fortuna me tem/ Olho de uma parte a outra/ Por acaso vejo alguém/”(WEFFORT, 2015:4) retirados do texto Auto do Nascimento do Menino Jesus; e, em 1967, no Baixo Alentejo, Michel Giacometti regista, enquanto acompanha o trabalho rural, os versos “Nestes campos solitários/ Onde a desgraça me tem/ Brado, ninguém me responde/ Olho, não vejo ninguém/”(WEFFORT, 2015:4). Na verdade, a relação de proximidade entre estes dois textos é observável, sendo notória no recolhido pelo estudioso, uma apropriação mais “sofredora” que reafirma a consciência social da vida do trabalhador rural alentejano.

No amplo quadro das possíveis contaminações, são apontadas influências no Cante, da ordem da prática coralista gregoriana, eclesiásticas ou cristãs; arábicas ou islâmicas²⁷ que advogam semelhanças entre o canto mourisco e o Cante Alentejano; africanas; da ópera italiana do século XVIII, do canto eslavo, ou ainda, num plano mais empírico, “nos valores profundos da alma do povo, originalmente portugueses e alentejanos”, como é frequente ouvir-se no circuito dos seus portadores.

A tese gregoriana, manifestamente, ganha mais adeptos entre os membros do clero, como são exemplos Padre António Marvão, Padre José Mendes Alcobia, ou ainda, Padre Manuel Reis, pároco (à data) na localidade alentejana, Vidigueira, com quem conversámos em trabalho de campo. A primeira referência que apresentámos, A. Marvão (1997), natural da freguesia de Amareleja, distrito de Beja, autor profícuo do século XX sobre a temática do Cante Alentejano, defende que foi na vila de Serpa que se organizou o Cante. As escolas de polifonia clássica do século XV, em Évora, frequentadas por alguns frades

²⁷ Para um conhecimento mais aprofundado nesta área, sugerimos a consulta da bibliografia de Joaquim Roque (1913-1995), professor e estudioso, que publicou *Alentejo Cem por Cento- Subsídios para o estudo dos Costumes, Tradições, Etnografia e Folclore Regionais* (1ª edição, Beja,1940; 2ª edição, Ferreira do Alentejo, 1990, Câmara Municipal de Ferreira do Alentejo,195 páginas)

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias da Serra de Ossa, que em Serpa fundaram o convento dos Paulistas e Escolas de Cante Popular. Esta atitude didático-pedagógica de proximidade ao povo foi promulgada pelo Papa Pio XII através da sua Carta Encíclica “A Música, a Sacra e a Disciplina”²⁸, em 1955, convidando os padres à organização, e instituição, dos cantos religiosos populares, dada a importância destas melodias na formação das populações. É destas instituições que Marvão acredita que o Cante tivesse saído, pois afirma que esta prática apresenta um grau de complexidade que só pessoas dotadas de alguma sabedoria musical conseguiriam criar. Este estudioso rejeita ainda a tese de influência árabe justificando que “As escalas onde assentam as modas alentejanas são todas diatónicas e não modais ou pentatónicas, pelo que podemos concluir que o cante árabe nada tem a ver com o cante alentejano” (MARVÃO,1997:7). Como referimos, a ópera italiana do século XVIII e o canto eslavo são também apontadas, nos estudos do Padre Marvão como possíveis influências ao Cante, embora lhe pareçam menos verosímeis, face à hipótese mais consistente da influência do canto religioso:

Há quem admita a sua origem árabe: quem o veja influenciado pela ópera italiana do século XVIII, e até quem sinta nas suas melodias vestígios do canto eslavo, fundamentando a sua hipótese numa pretensa existência de famílias russas nas colónias de fenícios que chegaram ao litoral da costa sul da terra portuguesa. A hipótese, porém, mais fundamentada é a que filia o canto popular alentejano nas formas do canto da igreja. (MARVÃO, 1997: XI)

Em conformidade com as teses do Padre Marvão, está a posição do seu congénere José Mendes Alcobia²⁹, na comparação, formal e estilística, que tece entre o Cante Alentejano e o canto gregoriano, defendendo que o primeiro resulta dos cânticos executados nos vários templos dispersos pelo Alentejo.

Com efeito, José Mendes Alcobia reafirma numa entrevista³⁰ que o Cante Alentejano radica no gregoriano e no fabordão (século XII), pelo emprego de escalas diferentes e sucessivas, não confundir com o “cantochoão”, alerta-nos, que se cantava na liturgia. O fabordão, segundo a sua opinião, começa com um recitativo gregoriano, seguindo-se um

²⁸http://w2.vatican.va/content/pius-xii/pt/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_25121955_musicae-sacrae.html, última visualização em 29-08-17

²⁹ Natural de Ferreira do Zêzere, em 1914, estudou no Seminário dos Olivais onde foi organista e investigou o canto gregoriano. Foi pároco no Alentejo mais de meio século.

³⁰<http://www.tsf.pt/vida/interior/o-cante-alentejano-provem-do-canto-gregoriano-4312513.html>, última visualização em 29-08-17

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias

desfile de vozes, perfazendo até quatro. Assim, o Cante advém das ordens monásticas que se enraizaram no Baixo Alentejo, pois, no seu ponto de vista, “não havia terra onde não houvesse um convento”. Desta conversa, gostaríamos de destacar a sua declaração sobre o desempenho dos cantadores durante o Cante ao Menino, e que é reveladora da sua “paixão”, a mesma de que nos fala Mia Couto e que se torna sinónimo de *presença*:

Só nós os alentejanos [recorde-se que o P. Alcobia não era natural do Alentejo] chegamos ali, ajoelhamo-nos e dizemos “Meu Deus, eu creio, está ali mas eu não O vejo, mas acredito que És o Esplendor do Pai Eterno, através de ti Menino, eu vejo o Pai Eterno

Na mesma entrevista, o padre Alcobia defende que todo o Cante Alentejano tem uma base religiosa, embora por vezes a letra mude, e a obrigatoriedade de, pelo menos, estarem duas pessoas presentes para que ele aconteça. Sublinha ainda que a mesma moda apresenta diferentes “estilos” e que “O Alentejo vive cantando, acorda cantando, morre cantando e até depois da morte (exemplifica com dois títulos de modas “Abre-te ó campã sagrada” ou “Águia que vais tão alta”). Este aspeto em que os textos são vistos como legendas dos episódios da vida humana é também corroborado por Lopes- Graça quando afirma, embora alargado à escala nacional, “Companheira da vida e trabalhos do povo português, a canção segue-o do berço ao túmulo, exprimindo-lhe as alegrias e as dores, as esperanças e as incertezas, o amor e a fé (...)” (LOPES-GRAÇA, 1974:24).

A hipótese destas influências no Cante Alentejano, mais do que uma questão histórica, é entendida por nós como um *constructum*. No fundo, esta teoria, defendida por membros da Igreja Católica, também ela veicula uma visão do *lugar Alentejo*, na medida em que é denunciadora de uma terra extremamente ligada à religião, de tal modo que a sua música identitária é uma música de base religiosa (católica). Da mesma forma, poderemos encontrar na tese africana a ligação indígena com a terra, que o alentejano, em pontos similares, estabelece(u), ou na tese árabe, através da introdução de termos linguísticos e produtos ligados à agricultura.

O próprio Umberto Eco (apud SANTOS, 2011:1) considerou o Alentejo como um território com especificidades próprias, como uma região de identidade cultural³¹ muito vincada e preservada. Rodney Gallop também manifestou a sua atração por esta forma de cantar declarando “na pequena região entre Beja e a raia, que compreende Serpa, Moura e alguns sítios mais humildes, conservou-se uma tradição de cantar a três partes, que não

³¹ Facto que nos conduzirá, quase no final do nosso trabalho, a algumas considerações acerca do nosso objeto de estudo, no âmbito dos seus amplos estudos semióticos.

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias tem paralelo na minha experiência de qualquer país” (GALLOP, 1960:30). Luís de Freitas Branco, autor da *suite alentejana*³², também escreveu, a propósito das influências do Cante:

“a região alentejana, de tão gloriosas tradições musicais, parece justificar, na tendência polifónica do seu povo, a teoria geralmente aceite de que a extraordinária florescência do estilo *a cappella*, em volta de Évora, não fosse obra do acaso” (FREITAS-BRANCO, 1929:24).

para encerrarmos um leque de teorias pouco, ou nada, sustentadas. Por exemplo, filosoficamente, o que somos capazes de teorizar, ou compreender, a partir de expressões, presentes nestas citações, como “especificidades próprias”, “sítios humildes”, “não tem paralelo na minha experiência de qualquer país” ou “não fosse obra do acaso”?

Com efeito, as canções alentejanas parecem ter uma música com algo de antigo na sua substância, contudo, e porque o nosso trabalho se situa maioritariamente na sua componente literária, não defenderemos uma teoria em detrimento de outra, já que a nível textual julgamos não reunirmos evidências que as liguem em definitivo ao elemento árabe ou ao judaico.

Considerando as hipóteses acima, algumas reflexões as poderão refutar, como, por exemplo, se a língua portuguesa, em geral, apresenta vocábulos do dialeto quimbundo, então por que não existe Cante Alentejano noutras zonas de Portugal? Se atentarmos em algumas das influências apontadas, somos levados a pensar, ainda, por que é que este só aparece atestado muitos séculos depois da presença árabe na Península Ibérica? Não obstante, e como já aludimos anteriormente, consideramos que todas estas hipóteses são viáveis, que não se excluem mutuamente e que se constituem em relevantes subsídios para nos aproximarmos da génese do Cante Alentejano.

Em suma, mais pertinente do que tentarmos descobrir as suas origens ou as suas influências é, como outros³³ já fizeram e nós reiteramos: determinar quais as pessoas que praticam o Cante, como é interpretado por elas, que papel desempenha, ou desempenhou, nas suas vidas, porque é que o adotaram e, em última análise, as razões por que essa prática ali existe (ou existiu) sob o ponto de vista literário. Por exemplo, as modas coreográficas (um dos tipos de modas, para além das corais e religiosas) deixaram de ser praticadas. Dançavam-se, pela altura de festas populares, “os mastros” como eram desig-

³² in <https://youtu.be/23r8RrscQfE>, última visualização em 28-06-16

³³ Por exemplo, todos os trabalhos académicos de Sónia Moreira Cabeça e José Rodrigues dos Santos.

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias nados na época do Estado Novo. Na revitalização a que hoje assistimos do Cante, pensamos por que motivo não foi esta prática igualmente recuperada. Alguns agentes do Cante alegam o domínio de outros tipos de música e outros contextos sociais, contudo, em muitas localidades continuam a fazer-se bailes. Talvez, adiantamos, como uma forma de marcar a diferença de outras regiões nacionais onde ainda se dancem estas modas, não será especificamente por serem colagens dessas modas, mas para que o Cante Alentejano (só cantado) se distinga do cancionero transmitido pelos ranchos folclóricos de todo o país que, como é sabido, os seus praticantes só executam canções dançadas (esquecendo que as canções dançadas são em todos os lugares apenas uma parte do cancionero, quiçá nem a mais abundante). Esta distinção é feita de forma consciente, através do processo de diferenciação que se manifesta por exemplo no uso ou não de instrumentos musicais, na escolha do traje ou no número de formação dos grupos.

Desta forma, e para reforçarmos a nossa posição, recolhemos o olhar da etnomusicologia sobre esta questão das origens do Cante Alentejano, tendo-nos sido dito o seguinte por Jorge Moniz:

Penso que a etnomusicologia não pode defender qualquer teoria mas sim estudar as várias teorias. Dizer-se que o cante nada tem a ver com gregoriano acho um pouco absurdo. Há vários aspetos na essência do cante que colam com procedimentos típicos do gregoriano. O que eu acho, embora a questão da origem nunca tenha sido para mim uma prioridade, é que o cante é objeto de uma confluência de influências onde está também gregoriano e outras influências, nomeadamente da música popular. Há uma tendência para se fechar as questões em gavetas e cingir as respostas a um único ponto de vista. Não me parece o caso.³⁴

Partilhamos a mesma opinião, na medida em que estamos a tratar de uma forma cultural, de um objeto heterogéneo e de literaturas orais e tradicionalistas, como tal, não constitui o nosso objetivo defender ou reconhecer uma tese única como a “original”.

Todas as teorias referidas apresentam bases históricas, e nessa ótica, não devem ser afastadas. Se considerarmos ainda que são determinadas circunstâncias que mantêm um texto vivo e que a literatura oral é um viajante por excelência, com certeza várias influências estarão presentes.

³⁴ Conversa informal em 02-09-16

O Cante Alentejano tem obtido autonomia pela sua melodia poética e identitária, sobretudo nos últimos anos com o processo de candidatura à UNESCO. Ocupa, nos nossos dias, um *lugar* de destaque na moldura cultural, embora, em termos históricos, tenha estado muito sob a alçada de um conservadorismo, um aparente enquistamento, contrariamente ao que sucedeu com o fado, por isso mais cedo alvo de um processo de vivificação.

Deste modo, na moldura da tradição oral, que elementos poderão ser vistos como distintivos do Cante Alentejano? Existe, na verdade, uma aceção muito redutora de Cante Alentejano consubstanciada no reconhecimento, feito pela UNESCO, como Património Imaterial da Humanidade, e que já mencionámos na introdução, e que parece “satisfazer” a maioria dos seus portadores - “Cante Alentejano: *“polyphonic singing from Alentejo, Southern Portugal”* -, porque o elemento geográfico parece ser decisivo para a sua constituição, uma vez que os cantos polifónicos não são exclusivos da região transtagana. Esta outra vertente do Cante, a “sua” polifonia musical é também observada, à escala nacional, por Ernesto Veiga de Oliveira (1966), desde o Minho, Douro Litoral, passando pelas Beiras até ao Alentejo.

Registamos, por exemplo, as colhidas e fixadas por Armando Leça, como as polifonias do Minho, de Lafões, Trás-os-Montes ou do Fundão (SARDINHA, 1992:347). Assim, parece-nos ser, *grosso modo*, o elemento geográfico que as destrinça, mesmo que não possamos, naturalmente, desconsiderar a coexistência destas polifonias. Com efeito, também José Gomes Ferreira salienta a polifonia e os melismas da voz (“voos na garganta”) do *Cante Alentejano*, nos seus versos: “Nunca vi um alentejano cantar sozinho/ Com egoísmo de fonte./ Quando sente voos na garganta/ desce ao caminho,/ da solidão do seu monte,/ e canta/ em coro com a família do vizinho” (GOMES FERREIRA, 1991: 313-314). Contudo, este carácter polifónico pode também ser facultativo na perspetiva de José Rodrigues dos Santos e Sónia Moreira Cabeça: “(...) a polifonia pode estar ausente, visto que todos os praticantes reconhecem que o Cante pode ser cantado por uma pessoa, homem ou mulher, isolada” (RODRIGUES DOS SANTOS & MOREIRA CABEÇA, 2010:177). Acresce, a este propósito, o depoimento de um jovem cantador, que participou num trabalho audiovisual que realizámos sobre o *Cante*, e que reitera este facto de “Cante no individual”, recordando como o seu avô lhe cantava modas para que ele

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias adormecesse³⁵. Este testemunho desdobra mais uma hipótese de relação que o Cante estabelece com o uso, sendo possível encarar o *Cante* também como “canção de embalar”: textos ou modas, nomeadamente de cariz religioso que, na esfera doméstica, serviriam aquela função – retratando, por exemplo, a relação mãe/filho –, textos cantados em virtude das suas características melopeicas.

Atentemos ainda, num quadro internacional, a tipologia polifónica da Córsega por apresentar características na sua estrutura musical muito semelhantes às do Cante: é executada unicamente *a capella*, sob um esquema invariável de três vozes (a primeira voz designada “secunda”; uma segunda voz denominada “terza” e o baixo, conhecido como “bassu”). Tal como no Cante, cada uma destas vozes desempenha uma função específica, criando uma linha melódica que emprega de modo semelhante a ornamentação através de melismas e “trémulos vocais”. Por exemplo, Juan Arturo Brennan diz-nos “El efecto total es una música vocal de cualidades profundamente expresivas” (2002), e confessa-nos ainda que, ao descobrir esta polifonia através de um CD, que lhe foi oferecido, ficou com uma sensação residual contraditória que alia a perceção de um som “primitivo” a um muito “refinado”.

No repertório destes cantos da Córsega, encontramos peças sagradas sobre textos em latim e também peças baseadas em poemas seculares tradicionais assentando, fundamentalmente, na literatura oral, aliada a uma moderada dose de “improvisação”. Do mesmo modo, o cancionero alentejano apresenta uma parte religiosa que, à semelhança das composições corsas, é considerada também “muito antiga” sendo algumas modas aliçadas em romances religiosos³⁶. A questão da improvisação, nestes cantos, verificamo-la da mesma forma numa das variantes do Cante Alentejano: a componente poética do Cante ao Baldão corresponde a um texto em verso originado no momento performático³⁷.

Esta ideia é corroborada por Eduardo Raposo (MASCARENHAS & GUERRA, 2000) ao afirmar(em) “laços culturais milenares análogos em toda a bacia mediterrânica onde se encontram sonoridades com semelhanças, por exemplo, entre o cante alentejano

³⁵ Recolha de depoimentos “O Cante ainda há de ser nosso! Semântica do dizer”, da nossa autoria, realizado em 17 de agosto de 2013, <https://youtu.be/RnReh19Ze0U>, última visualização em 29-08-17

³⁶ No cancionero alentejano há alguns textos, em magra quantidade, que pertencem ao romanceiro e não ao cancionero, por exemplo “Os três cavaleiros”.

³⁷ Em conversa informal com a fadista Kátia Guerreiro apurámos que, numa das suas digressões pela Córsega, quando começou a cantar a moda “Dá-me uma gotinha d’água” todos a conheciam e a acompanharam, certamente só na componente musical. Sublinhe-se que este texto não é de carácter religioso o que nos leva a inferir que muitas mais semelhanças existirão, comprovando a amplitude inerente à literatura oral.

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias e as expressões musicais da Córsega ou do Magrebe” (MASCARENHAS & GUERRA, 2000:23). Donde, Ranita da Nazaré conclui que, da presença árabe dominante nas gentes do Sul, surgiu o Cante Alentejano como “uma condensação de vários elementos provenientes de diferentes etnias que viveram nesta região” (RANITA DA NAZARÉ, 1979:29).

Esta hipótese de Ranita da Nazaré parece-nos apresentar algumas dificuldades de sustentação, uma vez que não há respostas para as questões “Se assim é, como explicar que o Cante Alentejano esteja assinalado apenas a partir do século XIX?” e “Por que motivo não existe Cante Alentejano no Algarve? Ou na Andaluzia?”, regiões onde os Árabes permaneceram mais tempo do que no Alentejo.

Para além destas afinidades com o continente europeu, encontramos outras no africano, e ainda no âmbito do conceito “polifonia”, por exemplo, Simha Arom (s.d.) dedicou uma pesquisa aos pigmeus africanos “Aka”, na África Central, e verificou nos seus estudos que estes cantam em melodias sobrepostas, num registo de sofisticação que, até então, só se reconhecia na civilização ocidental. Trata-se de um povo que desconhece a escrita e canta a várias vozes, em polifonia.

Recordamos, desta forma, a nossa posição sobre a definição “núcleo” de Cante pela UNESCO, exposta na introdução, para reiterar que a consideramos, na verdade, muito genérica. Salwa Castelo-Branco complementa-a, definindo com mais rigor o tipo de polifonia: “Trata-se de um canto polifónico formado por um repertório de versos com rima, conhecido como *modas* e que é desempenhado sem acompanhamento instrumental, na maioria dos casos por um grupo masculino” (CASTELO-BRANCO, 1992:551)

Seja a definição do Cante mais restrita ou mais ampla, a sua mutabilidade e heterogeneidade, que lhe é própria, não cessa de colocar questões sobre os seus limites. Por exemplo, no depoimento de Jorge Moniz, aquando da sua participação na mesa-redonda que organizámos³⁸, em que confessava as suas dúvidas sobre se as “fugas” / alterações que identificava no Cante “padrão”, em trabalho de campo com o Grupo Coral “Os Ceifeiros” de Cuba, podem ser consideradas Cante (ou Cantes?). O Cante revela muitas outras características, outros matizes, que os seus agentes consideram como Cante mas que, estruturalmente, se afastam do conceito nuclear, quer do definido por Salwa Castelo-Branco, quer do formalizado pela UNESCO.

³⁸ Inserida na IV Jornada de Investigação em Literatura, no dia 24 de outubro de 2014 na Universidade de Évora.

Ainda neste enquadramento da tradição oral pode ser-nos útil comparar o Cante e o fado. Com efeito, o fado, canção “popular” nacional à semelhança do Cante, numa escala regional, é uma prática oral, e uma forma cultural, igualmente reconhecida pela UNESCO como património cultural imaterial da Humanidade e muito próxima do Cante nas suas manifestações.

Neste sentido, através da análise do ensaio do malgrado Paulo Valverde “O fado é o coração: o corpo, as emoções e a performance no fado” (VALVERDE, 1999: 5-20), que congrega e atravessa alguns dos aspetos que temos vindo a apresentar, proceder-se-á ao paralelismo entre o fado e o cante.

Segundo o investigador, uma das questões que mais divide os antropólogos prende-se com a aceitação de que as emoções possam assumir um carácter universal (que rejeita), ou com um reconhecimento de que estas são histórica e culturalmente relativas. Assim, no discurso quase idiomático do cantador alentejano dos nossos dias, as emoções parecem ser apreendidas com bastante objetividade, todavia, devemos considerar a perspectiva de Edward Bruner (apud VALVERDE, 1999:7) nos termos da qual a existência de uma dialética entre a “ experiência real” e a “ expressão dessa experiência do real”, onde ambas não coincidem, ou seja, os cantadores, operadores da “voz do sofrimento”, não constituem na totalidade os operadores do “sofrimento experienciado”, até porque muitos deles desempenham atividades longe do campesinato. Ainda assim, e em consonância com os pressupostos de Walter Ong, Paul Zumthor e Hans U. Gumbrecht, podemos contrapor que esta linguagem enraizada no corpo, e instrumentalizada pela voz, se confunde com o próprio corpo do cantador no ato comunicacional, atribuindo-lhe um (certo) poder de autenticidade.

O fado é pensado à luz da antropologia das emoções por Paulo Valverde, demonstrando que os vários contextos de experiência cultural e processos de comunicação articulam a materialidade biológica dos indivíduos, o seu corpo, com a sociedade, onde o campo das emoções é criado e recriado nas diversas relações sociais. Assevera a este propósito:

O interior do corpo dos indivíduos não é, pois, um lugar obscuro e inapreensível. É um lugar fortemente culturalizado. Tal como a cultura pode ser influenciada pela biologia, também a biologia pode ser culturalizada. É tempo de a tradicional concepção da pessoa, cultivada nos sectores burgueses a partir do século XIX-

que pressupõe que a pessoa é uma mónada, dotada de um interior em radical descontinuidade com o exterior natural e social- ser objecto de uma revisão crítica (VALVERDE, 1999:8)

No cumprimento desta revisão crítica, o investigador convoca alguns autores, nomeadamente Merleau-Ponty:

Os acordes da guitarra penetram com uma doçura vitoriosa na víscera que move o sangue, são nostálgicos como as inflexões das vozes queridas, que morreram, mas que o fonógrafo reproduz, despertam em nós o mais triste e mais suave de todos os pensamentos- o do passado (VALVERDE, 1999:8)

Sobressai ao longo do ensaio em consideração um olhar *ecocrítico* sobre as práticas orais, na medida em que se esbatem os binómios natureza/ cultura e ecologia/literatura.

No mesmo sentido, também Mia Couto aproxima estas áreas, nomeadamente quando declara a estranheza que muitas vezes lhe é manifestada acerca da sua ambivalência: ser escritor e ser biólogo. Nas suas respostas, sublinha que ao “fazer Biologia” descobre(-lhe) aspetos literários nas revelações sobre o mundo e desvenda novas linguagens.

A propósito ainda destas dicotomias, destacamos os estudos de Catherine Lutz (apud VALVERDE, 1999:9) por ter demonstrado a nossa tendência para pensar em termos binários, criando uma listagem: razão/ emoção, energia/ informação, coração/ cabeça, racional/irracional, impulso/intenção, caos/ ordem, subjetivo/ objetivo”, classes altas/ classes baixas, entre outras. O que se pretende destacar na pesquisa desta autora é uma componente moral como reguladora entre a emoção e o pensamento, onde a primeira surge como inferior e tende a ser considerada má; e a segunda apresenta-se como superior e tende a ser considerada relativamente boa. Nesta ótica, o aspeto emocional associa-se ao irracional, caótico, natural e feminino. Para Paulo Valverde, as fraturas entre estas dicotomias podem ser experimentadas por uma mesma pessoa.

Este autor interessa-se particularmente por uma estética de receção do fado, teorizando três níveis de produção de comunicação e de significação na *performance* do fado que citamos e que transpomos para o nosso objeto, o Cante:

1) Um primeiro nível de natureza experiencial que, no caso das letras, pode ser configurado sob a forma de narrativas, por exemplo, histórias mais ou menos dramáticas do quotidiano. 2) Um segundo nível com uma natureza mais abstracta, um nível meta-cultural, ligado ao esquema de uma temporalidade emocional e moral (...) envolvendo categorias e conceitos culturais extremamente importantes no seio da cultura portuguesa: mãe, saudade, destino, cidade, morte; é um nível que manuseia categorias impregnadas de uma forte emocionalidade e que,

em alguns casos, são culturalmente axiomáticas e remetem para um conjunto rico de ideias e de experiências culturalmente partilhadas, por exemplo, é suficiente pronunciar a palavra “mãe”, no contexto de um fado, para gerar uma forte intersubjectividade sem que seja necessário contar a história da mãe X ou Y.³) Há finalmente um terceiro nível que é também experiencial mas que, à semelhança do nível anterior, não se articula narrativamente: refiro-me ao nível sensorial e, designadamente, à óbvia importância da gestão das sonoridades no contexto de uma forma musical (...) Quero aqui sublinhar dois aspectos: em primeiro lugar, tal como nos rituais de magia entre os trobriandeses de que falava Malinowski, muitas vezes o conteúdo da mensagem transmitida pela voz é irrelevante; o que importa são as modulações sonoras produzidas pela voz; este aspecto só pode ser descurado por uma aproximação elitista que projecta um melómano imaginário idealmente atento ao conteúdo das letras e à sua mensagem. Em segundo lugar, quero sublinhar que o acesso aos sons é também cultural; tal como no caso de outros sentidos, e dentro das ordens e das hierarquias sensoriais de uma cultura que, como mostram antropólogos recentes, são diferentes, determinadas sonoridades são associadas a determinados conteúdos culturais, estados emocionais, avaliações estéticas. (VALVERDE, 1999:18-19)

Quanto ao primeiro ponto formulado, à semelhança do fado, e ao nível do discurso textual, as modas alentejanas também podem desvelar pequenas histórias sobre o dia-a-dia, nomeadamente na alusão às atividades rurais de outrora, como a monda ou a ceifa. O segundo aspeto acima exposto, aplica-se na íntegra ao nosso objeto de estudo, na medida em que as categorias e conceitos culturais identificados, como *mãe*, *saudade*, *morte*, *terra*, compulsam quadros de emocionalidade e operacionalizam a partilha de experiências culturais. A palavra *mãe* é usada para exemplificar estas situações de intersubjetividade no fado, nós substituímo-la pelo exemplo da palavra *Alentejo* para legendar o nosso caso: nos contextos performativos, parece ser suficiente pronunciá-la sem que seja necessário cantar, ou receber o resto da história, pois o ouvinte gera, baseado na sua experiência, o esquema linguístico a partir daquela categoria [Alentejo], como aliás defende George Lakoff (1987). O terceiro e último *item* descrito pelo investigador, aplica-se de forma idêntica ao Cante Alentejano, uma vez que a gestão da sonoridade, designadamente o jogo melismático que é produzido pelas vozes, origina momentos sensoriais ao nível da perceção. Ainda, num subponto desta categorização proposta por Paulo Valverde, é referido pelo autor que o acesso aos sons é (também) cultural, isto é, determinadas sonoridades são, ou estão associadas a determinados conteúdos, o que se verifica também no nosso objeto de estudo: a estrutura ponto-alto-coro está-lhe associada, bem como algumas das temáticas da literatura oral, na abordagem ao universo do campesinato, desencadeando estados emocionais e avaliações estéticas.

Assim, o autor conclui nos seguintes termos:

O fado pode ser, assim, considerado como um hábil manipulador de sonoridades que, culturalmente, são evocativas de certos estados emocionais. O fado pode, portanto, produzir uma reacção estética independentemente da irrelevância, ou da menor importância, das narrativas que as suas letras podem contar. Ou seja, em relação a certas letras, pode ocorrer uma implosão da capacidade de significação ao primeiro nível, o nível narrativo; mas esse mesmo fado pode ser esteticamente relevante pela gestão das sonoridades e pela utilização massiva de conceitos emocionais fortes que estabelecem uma espécie de *background* cognitivo independentemente do menor interesse da história. São conceitos culturalmente fortes que polarizam a cognição, que funcionam como pontos de ancoragem cognitiva, gerando assim, muitas vezes, atracção ou repulsa. Mas raramente indiferença. (VALVERDE,1999:19)

De igual modo, escreveríamos este texto aplicado ao Cante, e sugerimos ao leitor para que, durante o exercício da releitura, substitua os vocábulos “fado” por “cante alentejano”.

Das conversas que mantivemos com alguns Grupos Corais, foi-nos dito, com frequência, que o Cante Alentejano é sempre mais associado a um “modo de cantar”, e não tanto a “um “modo de contar”: “O que torna uma moda bonita é ser bem cantada”, diz-nos o ensaiador durante o ensaio, em Feijó, Almada. Mais do que o que se diz, ou da mensagem, parece ser o efeito que provoca, como exposto acima.

À semelhança do Fado, no Cante, os estados emocionais no momento da receção parecem secundarizar o significado das letras. Num registo de quase imobilidade, as manifestações corporais inventam uma outra linguagem, paralela ao discurso textual, num ato cénico, teatral como, por exemplo, o ondular coletivo dos Grupos Corais executado durante as atuações e criam outro nível de leitura.

Chegamos, assim, a um ponto frágil da nossa reflexão: como descrever, ou classificar, o tipo de literatura presente nas modas? Um dos autores basilares do nosso trabalho, Paul Zumthor, levanta a questão retórica “Toda a literatura não é fundamentalmente teatro?” (ZUMTHOR, 2007:18). Poderemos, ainda, à luz do nosso pensamento de tipo binário, que acima mencionámos, encaixar a literatura oral, e/ou tradicionalista, na área da emotividade, e a literatura canónica na área da racionalidade? Poderemos conceber a primeira como uma desregulação do pensamento e a segunda como uma cuidadosa vigília sobre a expressividade excessiva de emoções? Arriscaríamos uma resposta afirmativa.

Nesta medida, propomos um alargamento do conceito de tradição oral tida não só como o legado de gerações que nos precederam, mas também uma reconfiguração, uma reinvenção constante, nos termos de Mia Couto, do Homem: atrás de um “aparente” tempo passado constrói-se um tempo presente.

Na construção identitária alentejana em que participa o Cante, a expressividade das emoções é importante, como já vimos, na medida em que estas revelam o peso que os agentes, ou portadores, mais afastados do cânone atribuem ao Cante e como o consideram algo “único, singular e genuíno”. Declarações deste tipo descendem, em última análise, de interpretações redutoras dos princípios do filósofo Johann Gottfried von Herder, criadas na Alemanha do século XVIII e que asseveram que “Todos os povos rudes cantam e agem; [...] As suas canções são o arquivo do povo, [...] são o decalque do seu coração”³⁹. Este teórico romântico contribuiu de forma significativa para os estudos sobre a cultura popular, com uma importante reforma social que se pretendia na altura, destacando a pertinência da recolha no terreno, entre o povo. Contudo, Herder pretendia que a sua teoria fosse lida de forma mais globalizante do que na verdade foi. Ora, cada povo acabou por, ao absorver esta ideia, reclamar a sua cultura popular tradicional como “única”, na tentativa de marcar a sua diferença, a sua identidade ou mesmo o seu território por questões políticas.

Tal leitura nacionalista, e redutora, da cultura popular foi sendo desmentida pela análise dos materiais concretos. Na verdade, como diz Fernando Lopes-Graça, há “origem” comum a nível linguístico e a nível do folclore musical:

Não assentou a ciência linguística, em que quase todas as línguas faladas na Europa e em grande parte da Ásia, são provenientes do mesmo e venerável ramocomum: o indo-europeu? De semelhante modo, não se poderá admitir, no campo do folclore musical, a existência de um fundo comum, de uma fonte, jazigo ou veio primordiais que por expansão e conseqüente evolução e adaptação a meios geográficos e sociais diferentes, a modos de vida particulares, e até em resultado da própria diferenciação das línguas, com as quais a música popular está em íntima relação, teria dado os “dialectos” musicais nacionais?(LOPES-GRAÇA, 1974: 42)

Estas razões justificam, em parte, a existência de variações da mesma história ou, da mesma canção, noutras línguas e noutros países. Por exemplo, e como faz notar José J. Dias Marques, as lendas de mouras são incorretamente vistas muitas vezes como algo típico do Algarve, no entanto, noutras regiões de Portugal, em Espanha, França e até em regiões tão afastadas da Europa como a Amazónia, existem textos que apresentam características semelhantes. Na mesma lógica, recorda Dias Marques, o conto da “Carochinha”

³⁹ Herder, artigo “Sobre a Semelhança entre a Poesia Medieval Inglesa e a Alemã” (1777) apud DIAS MARQUES, s.d.

é tido, frequentemente, como próprio de Portugal quando, na verdade, se trata de um conto existente em muitos outros países, alguns bem distantes como, por exemplo, no Iraque. A exclusividade relativiza-se também noutras áreas, na das emoções, por exemplo, o sentimento “saudade”, um “valor” reclamado pelos Portugueses como sendo tipicamente português; ora, curiosamente, na Roménia, é um lugar-comum dizer-se que a “dor” (que significa “saudade”) é uma palavra que não encontra tradução noutras línguas e que designa um sentimento exclusivamente romeno.

Tendo em conta estas realidades, e de modo a não cairmos nos mesmos equívocos de avaliação, é nosso propósito investigar como se circunscreve e configura, ou não, o lugar- *Alentejo* - no seio de uma família de textos.

Como temos vindo a evidenciar, nenhuma forma de cultura oral terá um único ponto de origem. A componente textual do Cante multiplica-se, movimenta-se através do tempo e do espaço e cada geração apropria-se de determinadas influências estabelecendo um jogo entre várias idiosincrasias que se fundem na construção do seu processo de identificação. Exemplificamos com a “Moda do Mineiro”, considerada o “hino” entre alguns Grupos Corais, especificamente o dos Mineiros de Aljustrel.

“No poço de s. João
trá..lá.la.la
Morreram muitos mineiros vê lá
vê lá companheiro vê lá
vê lá como venho eu
trá.lálá.lá lá

Trago a cabeça aberta
trálalalala
que me abriu uma barrena
vê lá Vê lá companheiro Vê lá
Vê lá como venho eu

Trago a camisa rota
tralaálá.lá
e sangue de um camarada
Vê lá, Vê lá companheiro, vê lá
Vê lá como venho eu
tralálálálá

Santa Bárbara bendita
trá..lá..lá
padroeira dos mineiros Vê lá
Vê lá companheiro Vê lá ,Vê lá

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias como venho eu”⁴⁰

Este texto revela-se uma versão de “Nel Pozu Maria Luisa”, um canto anarquista dos mineiros das Astúrias, durante a Guerra Civil espanhola:

“Nel pozu María Luisa
Trailarai larai, trailarai
Nel pozu María Luisa
Trailarai larai, trailarai
Morrieron cuatro minerosmirái,
mirái Maruxina, miráimirái
como vengo yo
Traigo la camisa roxa
Trailarai larai, trailarai
Traigo la camisa roxa
Trailarai larai, trailarai
De sangre d'un compañeru
Mirái, mirái Maruxina, miráimirái
como vengo yo
Traigo la cabeza rota
Trailarai larai, trailarai
Traigo la cabeza rota
Trailarai larai, trailarai
Que me la rompió un barrenu
Mirái, mirái Maruxiña, miráimirái
como vengo yo”⁴¹

⁴⁰ in <http://casa-das-primas.blogspot.pt/2006/10/letra-de-modas-alentejanas-o-hino-dos.html>, consultado em 28-06-16

⁴¹ in <https://maisk3d.wordpress.com/2015/05/01/hino-internacional-dos-mineiros-santa-barbara-maruxina-pozu-maria-luisa-cianu-langreo-asturias/>, consultado em 28-06-16

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias

A propósito destas variações, é pertinente convocar os estudos de José J. Dias Marques que, ao comparar uma quadra incluída no Cancioneiro Alentejano com seis quadras semelhantes existentes noutras regiões, sublinha o carácter abrangente deste tipo de literatura⁴².

“Joguei um limão correndo,
À tua porta parou.
Quando o limão te quer bem,
Que fará quem o jogou!”

(versão inédita, recolhida em Olhas, concelho de Ferreira do Alentejo, distrito de Beja, por Marcos Vilhena Bonito)

“Atirei o limão de rolo,
À tua porta parou.
O amor que tu me tinhas
No limão se exp’rimentou”

(versão recolhida numa localidade da ilha Graciosa, Açores, publicada por Leite Vasconcelos, Cancioneiro Popular Português, I, 1975, p.383)

“Eu joguei meu limão verde
Na porta da sacristia.
Deu na prata, deu no ouro,
Deu no amor que eu queria.”

(versão recolhida em Ponta da Serra, Bahia, Brasil, publicada por Marco Haurélio, Por detrás daquela Serra_2013, p.43)

“Eché um limón a rodar
Y en tu puerta se paró.
Hasta los limones saben
Que nos queremos los dos.”

(versão recolhida em Ensinasola, distrito de Huelva, Espanha, publicada por Enrique Baltanés e A.J. Pérez Castellano, Por la calle van vendiendo, 2001, p.97)

“Duma janela mui alta
M’ atiraram c’ um limão.

⁴² Postagem e comentário realizado no *Facebook*, na sua página “Carlos Michaelis”, em 27 de novembro de 2014, a propósito do reconhecimento do Cante Alentejano como Património Imaterial da Humanidade, pela UNESCO.

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias

A casca deu-me no peito,
O sumo no coração.”

(versão recolhida numa localidade indeterminada do concelho de Lamego, distrito de Viseu, publicada por Leite Vasconcelos, loc. cit.)

“Ayer pasé por tu puerta,
Me tiraste un limón,
El zumo me dio en los ojos
Y el golpe en el corazón.”

(versão recolhida numa localidade indeterminada da Venezuela, publicada por José E. Machado, Cancionero popular venezolano, 1988, p.89)

“Atirei meu limãozinho
por cima da sacristia
deu no padre deu na pia
deu no moço que eu queria”

(Ediene Pena Ferreira, versão de Santarém, Pará, Brasil, inédita)

A variação que se verifica nesta quadra terá ocorrido ao longo de várias gerações, contrariamente ao que aconteceu com o hino dos mineiros. Neste último caso, é possível que o hino espanhol chegasse a Portugal oralmente, mas, sem dúvida, que foi traduzido depois por alguém com finalidade política e, desta maneira, foi difundido, muito provavelmente por escrito, pelos grupos corais politizados. Trata-se de um caso onde a mudança de língua foi muito mais célere e pragmática.

Ao observarmos o funcionamento deste processo de apropriação, verificamos que os cantadores alentejanos selecionam os aspetos com que mais se identificam nesta situação (injustiça social, sofrimento) e cantam-nos com registo musical do Cante. A este propósito, Lopes- Graça afirma:

“(…) a canção popular portuguesa é no fundo e essencialmente do tipo *voix-de-ville*, isto é: melodias a que constantemente se adaptam letras diferentes, novas ou velhas, e isto não só no decorrer do tempo, como de região para região” (LOPES-GRAÇA, 1974:39)

O nosso interesse reside na forma como é feita esta apropriação e que texto é gerado: uma identidade erigida através da tradução inadequada de uma letra, cantando versos sem sentido global, uma vez que há palavras mal traduzidas para a nossa língua (por exemplo “camisa roxa” traduzido como “camisa rota”), mas experienciados através de um contexto

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias que os cantadores julgam comum aos mineiros. A ideia de melopeia é fortemente operacionalizada aqui, uma vez que é criado um ambiente hipnótico que ludibria não só a audiência, mas os próprios cantadores, quase num autoencantamento, onde mais importante do que o que se diz é o efeito que é produzido, sendo talvez necessário para tal, nesta “comunidade interpretativa”, o simples proferir da palavra “mineiro”. A mobilização do conceito de “experiência” de grupo, de sintonia, de envolvimento são também requisitos essenciais neste cenário performativo. Texto, enunciador e recetor parecem fundir-se num só elemento.

Acerca deste aspeto mais abrangente inerente aos textos orais, como as modas alentejanas, Pere Ferré inquieta os mais idealistas sublinhando o facto de um texto oral acarretar, logo à partida, no seu carácter, um forte teor cosmopolita, ao afirmar que “(...) quanto mais tradicional for um texto mais garantias oferece de universalidade” (FERRÉ, 1998:216).

Na mesma direção, J. Pombinho Júnior, estudioso local, afirma que encontramos alguns contágios destes textos em locais tão díspares como Minho, Beiras ou Ilhas, pelo que afirma:

Modas há que são genuinamente alentejanas, que só no Alentejo se ouvem, por focarem casos locais e a ele se referirem; outras, como é natural e sabido, têm maior área de circulação, desconhecem-se as suas origens, cantam-se aqui e além, noutras províncias do País, da mesma maneira ou com variantes nas letras ou nos estilos. (POMBINHO JÚNIOR, 1947:40)

Retomamos as recolhas de José J. Dias Marques e uma sua publicação⁴³ onde tece a análise comparada de algumas quadras, sendo uma delas “alentejana”:

- 1 -

Oh que calma está caindo,
À sombra me estou queimando;
Que será do meu amor
Lá na eira trabalhando.

(Informante não identificado. Publicada sem indicação da localidade onde foi recolhida)
Jaime Cortesão, *_Cancioneiro Popular_*, Porto, Renascença Portuguesa, 1914, n° 346

- 2 -

⁴³ Postagem e comentário realizado no *Facebook*, na sua página “Carlos Michaelis”, em 07-08-16

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias

Oh que bela calma cai,
Eu à sombra estou suando;
Que fará o meu amor
Naquele campo ceifando!

(Informante não identificado. Recolhida em Tolosa, concelho de Nisa, distrito de Portalegre)

J. Leite de Vasconcelos, *_Cancioneiro Popular Português_, I, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1975, p. 222*

- 3 -

Estoy a la sombra
y estoy sudando;
¿qué harán mis amores
que andan segando?

Gonzalo Correas, *_Vocabulario de refranes_*

(esta obra é de 1627, embora só tenha sido publicada em 1906. Cito dessa edição, que não é boa, mas é a única a que tenho acesso: Madrid, Jaime Ratés, 1906, p. 139)

- 4 -

Anque estoy en la sombra
estoy sudando.
¿Que harán los labradores
que están labrando?

“Anque” é o mesmo que “aunque” (=“ainda que”)

(Informante: Antonia Coque, 21 anos, Cangas del Narcea, Astúrias. Recolha feita em 1886)

Åke Munthe, *_Poesía popular de Asturias_, Gijón, Museu del Pueblu d'Asturies, 2014, nº 207; a 1º ed. é de 1888-89)*

- 5 -

¡Válgame Dios, qué calor!
En la sombra estoy sudando...
¡Cómo estará mi moreno
En Azuaga segando!

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias

[A grafia de “Dioh” e “caló” pretende representar a pronúncia local de “Dios” e “calor”. Azuaga é uma vila da província (distrito) de Badajoz.]

Bonifacio Gil, *_Cancionero popular de Extremadura_*, 2ª ed., I, Badajoz, diputación Provincia, 1961, p. 73»

Estas quadras falam-nos de ceifeiros e de calor algo que, para uma mente desprevenida (e etnocêntrica, como, no fundo, somos nós todos em diferentes medidas, que bebemos desde o berço as ideias de Herder difundidas na sociedade), poderia ser sinal de uma quadra existente só no Alentejo, tida como “bem típica da alma alentejana”, da sua oralidade e do Cante. Contudo, trata-se de uma quadra que revela contágios noutras zonas de Portugal e está, desde o séc. XVII, atestada em Espanha (e, possivelmente, será anterior).

Ainda assim, é óbvio que esta quadra está ligada ao Alentejo porque exprime a vivência dos seus habitantes durante séculos e, por isso, eles a usam/usaram, como reconhecimento de tal situação. Aqui se revela a importância da literatura oral: ela é/foi usada porque diz/dizia “coisas” às pessoas, tem/tinha a ver com elas, com o seu campo psicológico, com a sua vida e com o *lugar* em que vivem.

Esta ligação entre a vida das pessoas e a literatura oral é algo fundamental para entender o porquê de, em dado momento, um texto deixar de ser dito/cantado e acabar por desaparecer dessa região, porque desapareceram as circunstâncias dessa ligação à terra, que faziam com que esse mesmo texto lhes captasse a atenção. Em lugar dessas circunstâncias que desapareceram, não surgiram outras que continuassem a dar motivo às pessoas para contar/cantar esse texto (a patrimonialização do texto, a sua elevação a símbolo de uma comunidade é um exemplo de uma nova circunstância que pode permitir que o texto continue na oralidade, embora já com outras relações com a comunidade, diferentes das relações que tinha antes - o caso do Cante Alentejano exemplifica-o na perfeição).

Em suma, e retomando o que acima afirmávamos, o facto de um texto estar relacionado com as pessoas de determinada comunidade (ou com determinada pessoa em concreto) não é sinónimo de o texto ali ter “nascido” e da pertença exclusiva àquele lugar, mas significa sim que o texto está vivo, criou ligações com aquela comunidade e é essa ligação texto-comunidade que explica que ele ali exista. Esta afetividade pelo texto é construída em larga medida através das materialidades, é quando ele é cantado, dito, que se estabelece.

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias

Mesmo o Padre António Marvão, em meados do século passado, reconhece este carácter amplo no Cante e a necessidade de reapropriação das modas, ao afirmar o seguinte:

(...) há esquemas comuns onde se movimenta a inspiração e a construção de modas, em moldes que ultrapassam os simples limites do espontâneo (...). A condição do homem alentejano rural, analfabeto, fechado pelos largos horizontes da planície alentejana não se prestava a tão vasta criação de modas, como as que se cantam no Alentejo. (MARVÃO,1997:5)

Além disso, o poeta popular alentejano, (incluam-se alguns membros de Grupos Corais), (re)cria as modas “cortando e colando” estrofes, essencialmente quadras, de outras composições- a cantiga-, adaptando-as aos seus contextos sociais locais, tentando um exercício de identificação. Todavia, algumas destas composições não apresentam um sentido global entre as várias estrofes, facto que reitera as reflexões que anteriormente tecemos sobre a prevalência do efeito da voz sobre o discurso do texto.

À semelhança de outros exemplos que já demos, é no texto que se segue, suficiente enunciar a palavra “mãe”, para desencadear o domínio emocional do auditório:

“No jardim a Rosa Branca”

“Ó minha mãe, minha mãe, meu amor,
Ó minha mãe, minha amada, quem tem uma,
Quem tem uma mãe tem tudo, quem não tem,
Quem não tem mãe, não tem nada

No jardim a rosa branca, meu amor
Foi onde eu fui encontrar uma flor,
Uma flor tão mimosa, não a quero,
Não a quero desprezar.

Não a quero desprezar, meu amor
Uma figura de santa, foi onde eu,
Foi onde eu fui encontrar, no jardim,
No jardim a rosa branca

Algun dia, em tendo sede, meu amor
Ia beber ao teu monte, e agora
E agora passo de roda, vou beber,
Vou beber a outra fonte"⁴⁴

Nesta questão da autoria, surgem inúmeras opiniões impulsionadas pelas emoções que o Cante evoca. A título de exemplo, Valente Machado (MACHADO, 1983:31-32) quando (se) interroga “E quem são os compositores das inconfundíveis modas alentejanas e os poetas que rimaram as suas letras ingénuas?”. Prossegue “Continuam ignorados, para todo o sempre”, rematando, no mesmo sítio,

é o próprio povo que as compõe amorosamente, sob o anonimato, por impulso de uma tendência ancestral tão nobilitante (...) As quadras e as modas populares que se ouvem no Alentejo, formam um conjunto de beleza, uma peça arquitectónica de apurado gosto literário e de maravilhoso engenho que admiravelmente se emoldura na sua paisagem

Um cantador de Safara, localidade alentejana, afirma ainda, no filme de Sérgio Tréfaut⁴⁵, que “foram as cigarras e os pássaros que ensinaram os alentejanos a cantar”, esta declaração poética expressa nitidamente a visão *ecocrítica* que pretendemos descobrir, porém, em nada legitima uma origem perfeitamente situada do Cante.

Nos nossos dias, registam-se modas novas, mas estas apresentam-se como colagem às antigas, muitas vezes, só a letra difere, num exercício de atualização, mantendo a mesma estrutura musical, como já verificava Lopes-Graça. Assim, sai reforçada a importância da voz, do texto em ato performativo. Apesar da aparente atualidade das letras, a melodia e a música permanecem as mesmas, logo, e como lamentam alguns cantadores, “não casam bem”, por outras palavras, as modas “soam-lhes” a artificialidade. Na nossa opinião, porque não será sentida uma *presença* na sua totalidade, ou seja, provavelmente estarão a cantar coisas que nunca experienciaram, nunca viveram, ao contrário dos trabalhos rurais, ou outros costumes que fazem parte da sua vida.

⁴⁴ Texto incluído no repertório do Grupo Coral Estrelas do Guadiana de Tires, cf. “Anexos - Pasta E_Caixa 1_Tires” https://drive.google.com/open?id=1-hQ6f13F_1lim5W1d2u7whDLMXUN6boh.

⁴⁵ “Alentejo, Alentejo” cujo olhar aprofundaremos na Parte III deste trabalho.

Na literatura tradicional a marca da autoria não é tão explícita como na erudita⁴⁶. Na autoria coletiva⁴⁷, própria da tradição oral, a identidade é feita por traços que permanecem ao longo do tempo, daquele lugar, mas não exclusivamente “daquele lugar” porque, no domínio do Cante, também há pessoas que o cantam fora do Alentejo, e, coletivamente, agrupam marcas identificadoras na construção de um retrato específico do Cante. Trata-se de um conjunto de influências em interação, na assunção, porém, de que não existe nada absolutamente original na arte. Somos também as palavras dos outros. No entanto, a questão da autoria neste tipo de literatura coloca-se no modo específico da literatura oral e tradicionalista. Teremos que falar de autoria coletiva, de longa duração, em contexto(s) culturalmente heterogéneo(s) e que procede por reapropriação.

Na esteira da universalidade, observamos de seguida alguns aspetos geográficos semelhantes entre a região Sul dos Estados Unidos e o Alentejo, para inferirmos que o próprio relevo pode promover, ou afastar, certas práticas ou oralidades: num sul latifundiário, as relações homem-terra e grupo-terra traduzem-se num vínculo muito intenso: um grupo de pessoas canta “canções de trabalho” de forma a aliviar o seu sofrimento e segregação relativamente à opressão dos proprietários. Uma voz profere um verso e as outras, em coro, respondem. Trazemos, a este propósito, o exemplo de Orlando Ribeiro que, por revolucionar a geografia, desdobra o conceito de *lugar*, analisando-lhe as várias influências. Adiante, retomaremos o contributo valioso deste autor no estudo dos traços específicos da região a Sul, nomeadamente a transtagana, e que de certa forma criou condições para que o Cante ali se estabelecesse.

A partir desta aproximação ao sul latifundiário de diferentes países, observemos que, da mesma forma, as *work songs* entoadas pelos escravos nos latifúndios de algodão nos estados sulistas norte-americanos realizam um exercício idêntico: o alentejano, tal como o índio ou o escravo, expressa, na sua poesia performativa, gestos de “gratidão” à “terra-mãe”. Atentemos na letra da moda, considerada o *hino* da maioria dos Grupos Corais- “Alentejo, Alentejo”- e aproximemo-la aos poemas de índole mais erudita, de Solano Trindade e Langston Hughes.

⁴⁶ Ter em conta que grande parte dos textos do Cancioneiro Alentejano não é tradicional, mas sim tradicionalista, e nos textos desta última, a questão coloca-se em termos semióticos exatamente como na literatura erudita.

⁴⁷ Não confundir “autoria coletiva” com um grupo de pessoas que se reúne para elaborar um texto. Entenda-se que a autoria é sempre primeiro individual, mas, quem vai fazendo a transformação do texto, paulatinamente, também pode ser visto como autor.

“Alentejo, Alentejo”

Alentejo, Alentejo
Terra sagrada do pão
Eu hei-de ir ao Alentejo
Mesmo que seja no Verão
Ver o doirado do trigo
Na imensa solidão
Alentejo Alentejo
Terra sagrada do pão

Eu sou devedor à Terra
A Terra me 'stá devendo
A Terra paga-m'em vida
Eu pago à Terra em morrendo

Eu pago à Terra em morrendo
Eu sou devedor à Terra
Eu sou devedor à Terra
A Terra me 'stá devendo

“Também sou amigo da América”

“América
Eu também sou teu amigo
há na minh'alma de poeta
um grande amor por ti.
Corre em mim
o sangue do negro
que ajudou na tua construção
que te deu uma música
intensa como a liberdade.
Eu te amo América
porque em ti também
virá a vitória Universal
onde o trabalhador
terá recompensa de labor
em igualdade de vida
(...)
Por ti desprezo a paz que tanto amei
E quero a guerra que tanto repeli

América eu também sou teu amigo”.
(TRINDADE, 1961:99-100)

“Eu também sou América”

Também canto a América
Sou seu "brother".
Quando chega alguém,
Eles me mandam comer na cozinha
Mas eu rio,

Como bem,
E fico forte.
Amanhã
Sentarei à mesa
Quando chegar alguém.
Então ninguém se atreverá
A me dizer
"Coma na cozinha".
Aí eles vão ver como sou bonito
E ficarão envergonhados.
Eu também sou a América."⁴⁸

As representações criadas por estes textos oferecem-nos algumas correspondências entre a cosmovisão alentejana e a cosmovisão ameríndia, baseadas nos princípios da “coabitação ambientalmente justa e num equilíbrio distributivo - entre grupos sociais e étnicos” (ALVES, 2013:213), como convém ao nosso olhar *ecocrítico*. É também notória a sobreposição temática comum às duas literaturas - oral e erudita.

Quanto à composição “Alentejo, Alentejo”, registamos que as duas quadras finais, embora de origem tradicionalista, podem considerar-se tradicionais, até pela sua estrutura paralelística. Já o mesmo não parece aplicar-se à primeira estrofe que, quer pelo tipo de léxico, quer pelo ponto de vista (uma visão que nada tem de popular, rural nem sequer de alentejano –*Eu hei-de ir ao Alentejo* - indicia constituir-se poesia de autor, tradicionalista). Ainda assim, a ideia de *terra-mãe* está bem retratada através de expressões como “terra sagrada do pão”; “doirado do trigo”; “imensa solidão” e são recorrentes no Cante Alentejano. Além disso, reconhecemos que os elementos dos coros que cantam estes versos os apreciam, e acreditam que eles exprimem o que caracteriza o Alentejo, mesmo quando a produção de trigo deixou de ser a base da economia local. Em suma, a cantiga reveste-se de traços tradicionalistas e a moda de traços tradicionais.

As práticas orais têm vindo a adquirir nos últimos anos maior visibilidade. É um facto que temos assistido nos últimos tempos à proliferação da profissão de contador de histórias e de um sem-número de atividades em torno da palavra falada ou cantada nas agendas culturais de várias instituições. Ouvimos hoje, frequentemente, referências ao Cante em qualquer lugar: desde as redes sociais, à imprensa, ao cinema, às inúmeras atividades propostas que o envolvem, como as Oficinas ou Escolas de Cante, associações e entidades em sua defesa, como a Casa do Cante com sede em Serpa, ou ainda o surgimento de um maior número de trabalhos académicos. O Cante adquiriu uma mediatização tal que se

⁴⁸ cf. PAMPLONA, Marco A. *Revendo o sonho americano: 1890-1972*. São Paulo: actual, 1995, p.44.

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias tornou assunto da ordem do dia, sendo parte desta projeção mediática a sua candidatura a Património Cultural Imaterial da Humanidade atribuído pela UNESCO e atual reconhecimento.

Não obstante a sua natureza heterogénea, o Cante Alentejano sob o ponto de vista literário inscreve-se no campo das literaturas oral e tradicionalista. Estas são vistas como caracterizando a nossa identidade enquanto Povo, em geral, e estabelecem afinidades entre as várias regiões nacionais, e mesmo de Espanha ou do Brasil, identificando pontos comuns.

Apresentam-se, ainda, como complemento a uma era tecnológica, salvaguardando o património imaterial de um país e, não raras vezes, surgem segregadas pelo cânone.

3. Referentes teóricos na abordagem aos textos do Cante

(...) a palavra escrita é uma palavra morta (...) e por isso eu quero a palavra dita, rente ao corpo, inseparada do corpo, língua, boca, braço, mão, gesto, movimento do eu e do outro, do eu para os outros e de novo destes para mim, a palavra está no princípio do eu, e do mundo e da vida e que é talvez o amor (GERSÃO, 1984:118)

A citação da autoria de Teolinda Gersão introduz alguns dos conceitos que pretendemos operacionalizar ao longo deste trabalho, e que o nosso objeto de estudo, o Cante Alentejano, mobiliza: *corpo/voz; sentido/presença; lugar: eu/ outros*.

Neste excerto, a materialidade da palavra é teorizada no feminino por uma personagem da obra. Sendo o Cante maioritariamente constituído por vozes masculinas, poder-se-ão reconhecer diferentes sensibilidades/manifestações nesta relação? Através da ficção desta autora, reunimos mais contributos acerca dos contextos histórico-sociais que nos permitam aprofundar o conhecimento sobre o papel da mulher na altura do Estado Novo e, conseqüentemente, o seu desempenho no Cante Alentejano. Assim, nesta secção, apresentamos os diferentes estudos que acompanham e fundamentam a constituição do *corpus*, bem como a sua análise textual.

Da teoria da literatura, recuperamos da nossa tese de mestrado publicada, como contributos para reforçarmos a importância do som, alguns postulados como os de Henry Sweet, (apud COELHO, 2013:69) por defender que as palavras são constituídas por sons, os fonemas, e não por letras: o próprio pensamento pode estar, de certa forma, relacionado com o som, por exemplo, quando ouvimos alguém proferir as expressões quotidianas “

Pensar em voz alta” ou “Disse isso sem pensar”, atribuímos de forma (in) consciente primazia ao som sobre o exercício da escrita e da própria concetualização do pensamento.

À colação, trazemos Diego Catalán (apud COELHO, 2013: 69-70) por dedicar os seus estudos a questões relacionadas com a oposição literatura oral/ escrita. Este autor é responsável pela criação de uma nova terminologia na designação da literatura oral, associando-lhe o termo “memorial”, e que evidencia a sua principal característica de fixação através da memória. Desta feita, Diego Catalán corrobora Walter Ong, na medida em que também aponta um artificialismo à escrita, ao afirmar que a letra fixa o texto, mas a oralidade transmite-o através do som gravando-o na memória coletiva através de diferentes gerações, e catapultando para o anonimato a autoria.

Um dos mais destacados teóricos sobre a sonoridade, e que sustenta a nossa investigação, Paul Zumthor constata que a voz se tornou objeto de estudo de inúmeras áreas do conhecimento (desde a medicina à mitologia comparada), contudo, nas ciências da linguagem, como a fonética, a linguística, a pragmática, a análise do discurso ou a teoria da enunciação, o interesse incidia sobretudo na “palavra oral” e não na “voz” como objeto de estudo. Desta forma, e com a intenção de alargar este campo de ação, o autor interessou-se pelo estudo científico da voz, a partir das várias formas de poesia sonora dita pelos próprios autores, movimento que se fazia sentir desde o início do século XX.

Na verdade, o epicentro do Cante Alentejano reside na voz humana, e a voz revela-se, segundo Paul Zumthor “(...) um ponto privilegiado, a partir do qual as perspetivas contemplam a totalidade do que está na base dessas culturas, na fonte da energia que as anima, irradiando todos os aspectos de sua realidade” (ZUMTHOR, 2007:10). Nesta ótica, importa esclarecer que o nosso entendimento de Cante Alentejano, enquanto objeto de análise e conceito teórico (embora redutor), se constrói em conformidade com o que Paul Zumthor descreve sobre as sessões a que costumava assistir e designou de “poesia vocal” (ZUMTHOR, 2007:10).

Se considerarmos alguns dos indícios que o Cante apresenta, sendo frequentemente reconhecido como melodia sobre um texto, como o faz Jorge Moniz

uma prática performativa (...) associada a um repertório transmitido oralmente, constituído por modas, sendo estas compostas por um texto cantado sobre uma melodia, para a qual a designação local é estilo, em forma estrófica e sem acompanhamento musical instrumental (MONIZ, s.d.:20)

então, propomos uma inversão de termos e chamar-lhe-emos “vocalidade poética”, sobrepondo desta forma a voz ao texto.

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias

Ao sugerirmos esta designação para o Cante Alentejano, assentamos ainda na (terceira) observação (preliminar) de Paul Zumthor que considera a existência de outros

critérios de poeticidade, que têm a ver com a produção do discurso, desse discurso como tal, o texto ou o grupo social no qual ele funciona. Nesses planos intervêm fatores que designam os termos tradição, código ou (para tomar já uma palavra já muito antiga, mas ainda utilizável com prudência) ideologia. (ZUMTHOR, 2007:25)

Por outras palavras, para (a maioria)⁴⁹ dos Alentejanos, entenda-se por “Alentejanos” não só o povo autóctone da região geográfica “Alentejo”, mas também os indivíduos que partilham o seu policódigo, a receção das modas revestir-se-á, para estes, de uma “poeticidade verdadeira” que para outros grupos, de outras regiões, nomeadamente urbanas, não existirá, tornando os textos “percebidos e recebidos como poéticos(literários)”, como observa Paul Zumthor (ZUMTHOR, 2007:25). Será, então, através de como o discurso que o Cante produz, enquanto ação de resistência, por exemplo, entre o grupo social onde funciona (ou funcionou), que são notórias as “viagens” pela tradição, o código específico e, em sentido mais lato, uma determinada ideologia política. Nestes termos, a *poeticidade* do Cante ganha verosimilhança entre os Alentejanos.

Sob o pressuposto de que os modos de pensar e a história das mentalidades são determinados pela evolução dos meios e modos de comunicação, Paul Zumthor pretende ampliar a teoria de McLuhan. Aqui, neste ponto, situa-se, (de acordo com o primeiro), a “encruzilhada central” das ciências do homem. Desta ecologia humana derivam, em eixos sincrónicos e diacrónicos, tipos e subtipos de formas de aquisição e transmissão de informação. Por estas razões, o autor propõe um aprofundamento da tese de McLuhan, na medida em que as modalidades internas do meio devem ser consideradas, ou seja, o modo pelo qual, num grupo social, a função do meio é assumida e reconhecida pela consciência dos indivíduos. Nesta ótica, existem casos na área da etnologia ou da linguística que o revelam: línguas africanas que conservam “uma fraseologia mostrando que as culturas correspondentes não elaboraram o conceito geral de palavra: uma multiplicidade de atos vocais assume funções sociais distintas umas das outras” (ZUMTHOR, 2007:37). Adianta “Para nós eles (os meios) são todos produzidos fisicamente pela voz; mas, no espírito das populações em questão (culturas nigerianas), constituem meios de comunicação autónomos”(ZUMTHOR, 2007:37). Desta forma, Paul

⁴⁹ “maioria”, uma vez que nem todos os grupos de alentejanos reconhecem todas as formas de Cante como tal.

Zumthor analisa o trabalho dos folcloristas⁵⁰ afirmando que, fundamentalmente o que estes sugerem é que a tradição das canções folclóricas apresenta um elevado diferencial de oralidades, apesar da sua alegada homogeneidade, e ainda que, na verdade, o que os folcloristas designam por “géneros” seria melhor descrito como “tipos de discurso”. No cumprimento desta proposta, o nosso trabalho visa perceber isto mesmo: o tipo de discurso do Cante Alentejano no quadro heterogéneo das oralidades, tendo em conta que para Paul Zumthor o fundamental é a perceção, as reações que os caracteres discursivos provocam em *performance*, uma vez que eles não existem em si próprios mas em determinadas disposições de textos, da intenção do autor (que neste caso é, muitas vezes, anónimo) e da perceção dos espetadores, de onde se destaca a receção numa aceção mais ampla.

Um segundo aspeto, mais geral, concebe a *performance* como um acontecimento oral e gestual “ O conhecido é a performance estudada e descrita pela etnologia; falta ver o que, dessas descrições e estudos, pode ser re-empregado (...) na análise de outras formas de comunicação”(ZUMTHOR, 2007:38). De certa maneira, este constitui um dos objetivos deste trabalho: perceber como o elemento irreduzível da *performance*- o corpo, ou o corpo da voz- é capaz de se desdobrar em diferentes formas de comunicação criando vários “espaços” comunicativos.

Esta ideia conduz-nos ao terceiro ponto “a performance não apenas se liga ao corpo mas, por ele, ao espaço” e, nesta ligação, o conceito de “teatralidade” reforça-se, (re)criando um lugar de ficção. Consideremos a seguinte situação, ao entrarmos, por exemplo, num espaço onde assistiremos a uma atuação de Grupos Corais Alentejanos, não será necessária a sua presença para lhe atribuir teatralidade, o público aperceber-se-á da semiotização do espaço, na partilha de um código comum. Contudo, para “nós”, que “conhecemos” os atores, esta teatralidade existe, para espetadores estrangeiros poderá haver um menor grau, uma vez que desconhecem que o “cenário” que é exibido não existe: o homem que se veste como um pastor e já não é pastor (ou nunca o foi). Este aspeto, não deixa, no entanto, de levantar ainda outra questão (sublinhada por Paul Zumthor) acerca das culturas onde subsistem tradições orais vivas como esta. O autor defende que, nestes casos, a diferença entre o “ ritual” *performativo* (e não *performancial*, evidência) e o poema oral, ou seja, a ausência ou presença do sagrado, não é entendível

⁵⁰ Toma como exemplo Brednich, Rolf Wilhelm [Hrsg.] u.a., *Handbuch des Volksliedes Band II: Historisches und Systematisches - Interethnische Beziehungen – Musikethnologie*, München, Fink Verlag, 1975

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias pelos seus portadores/atores. Mais ainda, na nossa perspetiva de análise, o espaço menos *semiotizado* será o palco onde o Grupo Coral atua, uma vez que um maior grau de teatralidade parece estar no “saber” do espetador, pois a maioria dos cantadores (mais velhos) prolongam um “papel” que outrora desempenharam. Ainda o mesmo teórico descreve-nos estas situações *performanciais* como “audições *performativas*” e recorda as posições de Winnicott acerca do “espaço transicional”, ou seja, do espaço virtual do outro que é criado, para enfatizar a sua designação. É sublinhado por ambos os autores que a teatralidade não é um dado empírico e pode não implicar manifestações físicas, trata-se sim de “uma colocação em cena do sujeito, em relação ao mundo e a seu imaginário”(ZUMTHOR,2007:42), podendo ser apreendida através das suas manifestações específicas, tal como a poesia.

Por fim, e ainda questionando a definição de *performance*, Paul Zumthor alerta para o facto da investigação atual a considerar, erroneamente, como “qualquer coisa de historicamente primitiva”. A noção de *performance* não levanta questões ao nível da história, ou da sua “génese”, uma vez que se inclui na ontologia do percetivo e na nossa apreensão sensível do real⁵¹.

A este propósito, e acerca das novas tecnologias e suas “artificialidades” Paul Zumthor (2007) avalia o impacto do progresso tecnológico sobre a voz, defendendo que este a tornará menos sensível, camuflando-a. O autor compara-o à escrita por ambos abolirem a presença de quem traz a voz, por saírem do presente cronológico, tornando-a reinterável de forma igual e ilimitada e ainda por tornarem artificialmente composto o espaço onde a voz atua. A *tactilidade* da voz dissipa-se, afirma ainda este autor, como a sua *corporeidade*, peso, calor, calando a necessidade revanchista que a palavra viva tem de “tomar a palavra”.

No que concerne os diferentes contextos de Cante geradores de texto, e de acordo com as premissas de Paul Zumthor que aplicaremos na análise dos textos na Parte II, podemos considerar o uso linguístico desta comunidade como uma rede de práticas tendo por finalidade a comunicação e a representação. Neste âmbito, o autor inscreve de modo

⁵¹ Nesta ótica, refere duas teses como importantes contributos para esta visão, a de André Spire, de 1920, *Prazer poético e prazer muscular* e a de A.E. Housman, em 1933, ao propor que “o prazer poético é orgânico” e a poesia “mais física do que intelectual”. O autor conclui, lembrando que, na nossa tradição cultural ocidental, a linguagem era (ainda é para muitos), mesmo quando escrita, sentida como vocal, e destaca os estudos de Ferdinand de Saussure, na década de sessenta do século passado, que consideraram a linguagem oral como seu objeto privilegiado e concebem (sem sustentação, segundo Paul Zumthor) o escrito como simples lembrete auxiliar.

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias

inescapável as funções comunicativa e representativa da linguagem no tempo biológico, ao qual ela não consegue escapar, em complemento, a prática poética prolonga um esforço na emancipação da linguagem: o sujeito e as suas emoções, imaginações e comportamentos. De acordo com os contextos culturais, este empenho acontece sob diferentes maneiras, o que pode revelar a presença do Cante em determinados espaços. Em complemento, recordamos aqui as afirmações de José Rodrigues dos Santos acerca da *categoria radial* do Cante, baseada na teoria de George Lakoff (1987), e as várias formas que este foi adquirindo de acordo com os diversos “níveis de esforço” que recebeu.⁵², conservando, contudo, as suas especificidades, ou a sua literariedade, diríamos nós.

A teorização feita de forma intensa sobre a *voz* levada a cabo por Paul Zumthor, elevada quase ao patamar de “ciência” (o próprio reconhece a comparação abusiva), interessa-nos ainda, e particularmente, pelo empenho do corpo e pelo contributo da sua *performance* no processo de receção. Esta ótica, quando reportada ao nosso objeto de estudo, ajudar-nos-á a fundamentar as correlações ou inter-relações que o Cante estabelece com a meio envolvente direta ou indiretamente.

Num quadro concetual mais amplo, Paul Zumthor (2007) defende que não existe uma essência da literatura e, neste sentido, postula uma antropologia da palavra centrada na questão fundamental: como, e por que meios, a “poesia” contribui para “criar, confirmar (ou rejeitar?) o estatuto do homem como tal”. De forma a aproximar-se a esta particularização, o autor propõe dois eixos: a modelização dos fatos “poéticos”, e outro, referente às condições temporais e espaciais. Precavendo um possível erro etnocêntrico, o autor distingue as tradições poéticas e literárias europeias das poesias tradicionais africanas, reconhecendo que a autonomia relativa do *texto*, face à obra, diminui consideravelmente:

(...) podemos supor que, no extremo, o efeito textual desapareceria e que todo o lugar da obra se investiria dos elementos performanciais, não textuais, como a pessoa e o jogo do intérprete, o auditório, as circunstâncias, o ambiente cultural e, em profundidade, as relações intersubjetivas, as relações entre a representação e o vivido. (ZUMTHOR, 2007: 17-18)

⁵² Na sua participação no Colóquio “Almada homenageia o Cante Alentejano”, em Almada, a 28 de novembro de 2015, o autor exemplifica, referindo que as influências do canto gregoriano no Cante não foram exercidas da mesma maneira em todos os locais, uma vez que estes não eram homogêneos.

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias

É levantado, mais uma vez, o aspeto da teatralidade inerente a toda a literatura, e que nós estendemos aqui às atuações/ momentos performativos dos Grupos Corais Alentejanos, particularizando o nosso objeto de estudo.

O investigador refere ainda que, para alguns etnólogos, a *performance* constitui-se uma noção central no estudo da comunicação oral, e é sempre constitutiva da forma do seu objeto de estudo, seja de que ordem de manifestação cultural lúdica se tratar: conto, canção, rito, dança. Desta feita, o conceito de *performance* e a referência às práticas metodológicas dos folcloristas faz-nos refletir sobre o *lugar* que o texto ocupa, conduzindo-o para o conjunto dos elementos formais, para os quais a *performance* contribui em larga medida, e cuja função não é, muitas vezes, reconhecida.

Importa-nos especialmente, neste momento, aprofundar esta noção de *performance* teorizada por Paul Zumthor para que a possamos aplicar ao nosso objeto de estudo e observar como se constitui, a par com outros fatores, elemento revelador de *presença* do Cante Alentejano.

Com efeito, este autor retoma os aspetos já delineados antes por Dell Hymes (ZUMTHOR, 2007:31-32): a *performance* implica reconhecimento, na medida em que transporta algo já existente/conhecido (material tradicional) da virtualidade à atualidade; situa-se num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional, ou seja, é um fenómeno que sai desse contexto inicial mas é no regresso a ele que encontra lugar; estabelece um ato no qual o sujeito assume a responsabilidade, constituindo, a par do *behaviour* e da *conduta*, um dos tipos de atividade do homem no seio do seu grupo social; por último, concebe-se a *performance* como uma forma de comunicação que integra o que comunica. Por outras palavras, a *performance* pode agir sobre o conhecimento prévio e modifica-o de modo interventivo.

Focalizado na receção, Paul Zumthor centra-se no ato da leitura⁵³ e nos hábitos para inverter a perspectiva tradicional. Enquanto a etnologia alude aos conteúdos ou às formas de transmissão dos aspetos acima traçados, o teórico detém-se sobretudo na receção, ou hábitos recetivos, como refere. Exemplifica através do ato de ler e da sua reiteração própria, incluindo não só a ideia de repetição mas todo o conjunto de disposições fisiológicas, psíquicas e exteriores associadas a cada indivíduo.

O facto de muitas culturas codificarem os aspetos não verbais da *performance* e de a elegerem como fonte de eficácia textual, como sublinha o autor, é da maior

⁵³ De forma inequívoca, concebemos um conceito amplo de “leitura”, uma vez que estamos a trabalhar sobre um *corpus* de literatura oral.

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias

importância e suporta o nosso propósito de valorizar a *performatividade* do Cante, já que temos alertado para uma secundarização das letras das modas enquanto texto, na construção de uma cultura de *presença* do Cante.

Em anuência com os estudos de Paul Zumthor, surgem os de Hans U. Gumbrecht a nortear a nossa investigação, veja-se como o segundo se refere ao primeiro: “(Zumthor) desviava-se então da atenção exclusiva da semiótica a estruturas de sentido para o desenvolvimento de uma fenomenologia da voz e da escrita como modos de comunicação centrados no corpo.” (GUMBRECHT, 2010:28) e, nesta medida, servem, claramente, o nosso propósito de provarmos que a tessitura verbal destes textos-modas- se alimenta da *performance*.

Neste enquadramento, as premissas de Hans U. Gumbrecht tornam-se fundamentais para o nosso trabalho, não só pela sua teorização do conceito de *cultura de presença*, mas pela proposta que suplementa os estudos literários ao repensar o modo como a produção de conhecimento tem sido realizada, nomeadamente no âmbito das Humanidades (GUMBRECHT, 2010:22). A sua asserção visa incluir na experiência estética a possibilidade de alternância, ou interferência, como o próprio refere “entre os «efeitos de presença» e «efeitos de sentido». Desta forma, tal como nós, sublinha que a sua intenção não é abolir o aspeto hermenêutico, como tem sido implementado, mas antes, continuar a reconhecê-lo, em concomitância com outras manifestações. Assim, o carácter abrangente da interpretação é repensado a partir de conceitos como *materialidade*, *não-hermenêutico* e *presença*, e através deles, são avançadas algumas práticas suplementares à interpretação. O autor resume desta forma a sua premissa: “«Materialidades da Comunicação», foi então decidido, «são todos os fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem, eles mesmos, sentido»” (GUMBRECHT,2010:28).

Uma das quatro formas de apropriação do mundo pelos sentidos é, segundo Hans U. Gumbrecht, “comer as coisas do mundo” (GUMBRECHT, 2010: 114), referindo-se a práticas de antropofagia e de teofagia⁵⁴, todavia o que o autor propõe é o “comer o mundo como modo mais direto de nos tornarmos um só com as coisas do mundo na sua presença tangível”, ainda assim é travado pela nossa predominante cultura de sentido, uma vez que o receio de ser objeto deste tipo de apropriação também se coloca: o medo de que os próprios humanos também possam ser comidos.⁵⁵

⁵⁴ Hans U. Gumbrecht exemplifica com o caso de Nietzsche que imaginou “mascar a Madame Bovary” ou comer e beber o corpo e sangue de Cristo.

⁵⁵ Por esta razão a sociedade considera *tabu* comer-se carne humana.

Desta maneira, a expressão da *presença* implica um processo de apropriação e incute a criação de imagens e definições que nos proporcionem a captação das coisas do mundo. Um dos exemplos dados é “comer o corpo e beber o sangue de Cristo” (GUMBRECHT, 2010:114), classificando, nesta medida, o ritual eucarístico como uma *cultura de presença*, em oposição, por exemplo, aos debates parlamentares que se configurarão como *cultura de sentido*, uma vez que, não obstante a presença física dos participantes, estes momentos são ensaiados, como se as decisões dependessem da qualidade intelectual dos argumentos. (GUMBRECHT, 2010:112). No momento da eucaristia, o “corpo e sangue de Cristo”, tornam-se *presentes*, são trazidos para diante. A este propósito recordamos o momento descrito pelo padre Alcobia, na secção I, quando, em conjunto com outros Alentejanos, nos seus corpos, eram confrontados com a *presença* de Deus. Neste momento de *presença*, veja-se como o Padre Alcobia se incorpora noutra identidade (recordamos que era ribatejano), desdobrando-se num outro “eu”, neste acontecimento, e assume uma *presença* coletiva.

Ao falarmos de identidade, falamos de “ser”, ou “ser-se”, e, neste ponto, Hans U. Gumbrecht aproxima o conceito filosófico de “ser” heideggeriano à sua teoria de *presença*, na medida em que, e segundo o autor, “Ser e presença, implicam substância; ambos estão relacionados com o espaço; ambos podem se associar ao movimento.” (2010, p.103). No nosso trabalho, temos a preocupação de identificar os *efeitos de presença* nas modas alentejanas, assim, um dos procedimentos que iremos adotar assemelhar-se-á ao que Hans U. Gumbrecht utiliza ao analisar um texto de Heidegger:

Ali colocado, o edifício assenta sobre o chão de rocha. Este assentar da obra faz sobressair da rocha o mistério do seu apoio simples, mas espontâneo. Ali colocado, o edifício segura o seu chão contra a tempestade que lhe ruge por cima e por isso é o primeiro a tornar manifesta a tempestade na sua violência. O lustro e o brilho da rocha, embora aparentemente brilhe apenas pela graça do Sol, é o que primeiro traz à luz a luz do dia, a amplitude do céu, a escuridão da noite. (GUMBRECHT, 2010:100)

Neste excerto, o autor faz notar que a *presença* do edifício [templo grego] só por si não é reveladora [de ser uma obra de arte], contudo, por outro lado, a evocação que Heidegger faz do templo oferece-nos a ideia de que a *presença* do mesmo desvela, ou desencadeia, “outras coisas”, como o mundo que o envolve. Do mesmo modo, estaremos atentos ao *corpus*, para percebermos os seus vários (con)textos e, se de facto, a sua tessitura verbal corresponderá, metaforicamente, ao templo, estagnado, tempestuosamente ganhando vida quando a *performance* lhe “ruge”.

Nesta esteira, o reconhecimento das questões formais das modas alentejanas, *corpus* incluído na designada literatura oral e tradicionalista, será retomado, uma vez que nesta fase nos centramos apenas nos pressupostos teóricos que norteiam a análise crítica dos textos. Com efeito, segundo os estudos de Paul Zumthor (2007), o grau de *poeticidade* de um texto depende do sentimento que o corpo lhe oferece. Nesta sequência, o prazer (ou a sua ausência) torna-se um critério determinante o que nos leva a pensar que quando as modas são cantadas ao vivo aumentam o seu grau de *poeticidade*.

Em resumo, a *performance* apresenta-se como o momento privilegiado da receção em que o enunciado é realmente acolhido em pleno. E é esta concretização, a palavra em ação, que introduz o campo das perceções sensoriais, ligado não só aos aspetos semânticos, mas às suas transformações fisiológicas “Realizando o não-dito de texto lido, o leitor empenha a sua própria palavra às energias vitais que a mantêm”(ZUMTHOR, 2007:53).

Outros estudos que nos importa recordar são os de Stanley Fish (1982) por ter apresentado o conceito de “leitor cooperante”, com o intuito de sublinhar o compromisso que o leitor assume no cumprimento dos critérios de leitura da *comunidade interpretativa* a que pertence, põe a tónica na cooperação não enquanto sinónimo de leitura com qualidade, ou ativa, mas tão-somente de “uma aceitação”, por parte do leitor, da desconstrução do texto enquanto artefacto que satisfaz as ideias do grupo onde está incluído, numa comunhão de valores, convenções, crenças. Os portadores do Cante Alentejano são a *comunidade interpretativa* em foco nesta dissertação por partilharem e corroborarem as mesmas normas de interpretação de um texto.

Em conformidade com o até aqui exposto, e numa aproximação à leitura *ecocrítica* dos textos, e protegidos pelo complexo quadro semiótico de Umberto Eco, convocámos o conceito *nicho ecológico*, tal como Richard Lewontin no-lo apresenta “nicho ecológico consiste em um termo técnico usado universalmente para denotar o complexo de relações entre uma espécie particular e o mundo exterior” (LEWONTIN, 2002: 49). Neste sentido, tentaremos perceber como um Grupo Coral Alentejano pode manifestar algumas destas características de “nicho”, quer pelas relações que o próprio Grupo estabelece entre si, quer pelas que [o Grupo] estabelece com o meio através do discurso textual.

Assim, e na tentativa de recuperar também algum reconhecimento da literatura oral, salientamos que as modas alentejanas parecem configurar-se, essencialmente, como textos *performativos*, na medida que as suas materialidades aparentam sobrepor-se à

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias

tessitura verbal, onde a receção destes textos assenta numa perceção sensorial manifesta e visível. Não obstante tratar-se de um canto maioritariamente coletivo, o encontro de um interlocutor com o texto é sempre um momento de carácter individual e, aqui, só o “eu” faz sentido. Desta feita, durante uma sessão de Cante Alentejano, produzir-se-ão tantos encontros diferentes quantos diferentes espetadores/ouvintes. Por mais este motivo, o Cante encaixa-se nos “grandes poderes vocais”, definidos por Paul Zumthor como movimentos de intensa emoção coletiva⁵⁶.

Paralelamente, este teórico refere os estudos alargados, nos Estados Unidos, sobre as “*folksongs* de protesto” e a arte dos pregadores populares do sul. O foco recai aí, mais uma vez, na voz, no poder da voz, na *presença* da voz, e, deste modo, se configura o homem desta era: para além da necessidade de conhecer, a necessidade de ouvir, sendo “aí que o corpo se recolhe” (ZUMTHOR, 2007:60).

Como já mencionámos, a observação dos comportamentos motores associados à linguagem, o uso que o ser humano, neste caso, o homem alentejano, faz da relação que o seu corpo estabelece com o espaço, sendo ele próprio elemento pertencente a esse espaço, é pertinente no estudo da cultura de *presença* destas manifestações de literatura oral, considerando as suas variantes de alteração de discurso, entoação, tom, gestos, escolha de repertório ou traje na relação que se estabelece entre os Grupos Corais e o auditério.

Através de pequenos fragmentos de narratividade, esta tipologia de textos sugere, subliminarmente, determinados modelos socioculturais, como tal, fazemos ainda uma interpretação ideológico-axiológica, e propomos uma categorização dos ambientes/ universos, externos e internos, e das relações de poder que daí advêm. Neste âmbito, abordaremos ainda como as tensões nas relações hierárquicas que se estabelecem não só entre os vários elementos que constituem o Grupo Coral, mas também entre os vários grupos, sobretudo na relação geográfica centro/ periferia alentejana podem afetar a produção/receção literária e conseqüentemente a perdurabilidade desses mesmos textos.

Nas relações de poder que se instalam nestes contextos, importam-nos as teses de Pierre Bourdieu sobre o que designou de “poder simbólico”, uma vez que os Grupos Co-

⁵⁶ Aponta o caso de Paul Vaillant-Couturier, um dirigente do Partido Comunista francês, que por volta de 1930, dedicou grande parte da sua atividade a organizar grupos corais no partido, não tanto como propaganda mas como forma de revitalizar e manter a energia física e moral deste tipo de atividades (de forma idêntica podemos olhar os Grupos Corais alentejanos).

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias

rais através dos seus “sistemas simbólicos” (por exemplo na seleção de repertório, instrumentos, traje ou artefactos) podem exercer uma força de construção da realidade. Aplicamos aqui o simbólico mais associado a uma noção de comunicação, *presença* e identidade, e não tanto como implícito, ou conotativo.

Focados na observação destes comportamentos, e destas inter-relações, pretendemos, na análise dos textos, e como temos vindo a afirmar, perceber a visão *ecocrítica* desenvolvida por Cheryll Glotfelty (a partir do ensaio de William Rueckert, 1996⁵⁷), e que a autora apresenta de forma resumida “the study of the relationship between literature and the physical environment.”(GLOTFELTY & FROMM, 1996:18).

No seu ponto de partida, a investigadora levanta algumas formulações: “Como é representada a natureza neste texto?”; “Que papel desempenha o cenário físico no assunto do texto?”; “Em que medida as nossas metáforas sobre a terra influenciam a forma como a tratamos?”; “Tendo em consideração a classe social e o género, deverá «lugar» tornar-se uma nova categoria da crítica?”; “De que formas e com que efeito a crise ambiental se tem infiltrado na literatura contemporânea e cultura popular?”, entre outras, às quais pretendemos encontrar alguma aplicabilidade, e em complemento com os estudos de Greg Garrard (2012), uma vez que este teórico se propõe a repensar e alargar estas, e outras questões, formuladas por Cheryll Glotfelty.

Em articulação, Greg Garrard (2012) propõe uma leitura, não exclusivamente baseada na natureza, mas também cultural, assente em figuras da retórica, não num sentido restrito, como o próprio defende, e sim no sentido da produção, reprodução e transformação do pensamento metafórico, o que desperta de imediato o nosso interesse. Este autor reflete sobre os usos das alegorias, metáforas, imagens, na relação com o meio, e, nesta interação, são contemplados os contextos físico e social. Greg Garrard amplia assim o olhar *ecocrítico* de Cheryll Glotfelty, acrescentando ao olhar “verde”, o olhar cultural na relação com o mundo, ou, como frequentemente dizem os próprios *ecocríticos* “o mapa não é o chão” (2012). O teórico reconhece uma mudança de paradigma no seio da academia *ecocrítica*, ao afirmar que a entidade reguladora *Association for the Study of Literature and the Environment* (ASLE), pioneira nos EUA, mas com ramos em vários pontos do mundo neste momento, alterou os seus interesses iniciais da sua formação: *Romantic*

⁵⁷ Cheryll Glotfelty afirma que nos seus estudos parte do exposto neste ensaio, pioneiro nesta área, contudo, considera-o restritivo por se circunscrever unicamente à ecologia. A autora, pretendeu alargar o seu campo de estudos a todas as relações possíveis entre a literatura e o mundo físico, como nos diz na introdução à sua obra.

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias *poetry, wilderness narrative e nature writing* para publicações no âmbito da cultura como filmes, programas televisivos, arte, arquitetura, parques temáticos, zoológicos, originando uma *ecocrítica* mais cultural.

Previamente, e antes de encetar o exercício de exploração dos contextos atuais das alegorias, Greg Garrard apresenta, numa perspetiva diacrónica, um histórico dos seus usos anteriores. Por exemplo, o capítulo centrado (e intitulado) na “Poluição” revela, até ao século XVII, uma definição mais interior, mais subjetiva, assente em valores teológicos e morais (contaminação pessoal através de atos, como a masturbação) tendo adquirido um conceito mais exterior e objetivo, especificamente mais ambiental, entre os séculos XVII e XIX, pois culturalmente as pessoas aprenderam a rejeitar os seus próprios detritos, associados ao medo da imoralidade dessas emissões.

Apesar de o campo de ação da *ecocrítica* ser muito abrangente, dinâmico e heterogéneo, (como o próprio prefixo sugere), uma vez que envolve várias disciplinas, pretendemos, na nossa análise, fazer uma leitura dos textos, provenientes de diferentes lugares. Ou seja, interessa-nos perceber também no seio da urbanidade, os modelos de pensamento e de prática que descrevam a relação e o cuidado com essa mesma relação entre homem alentejano-natureza-cultura. Através desta abordagem, procuramos compreender ainda o modo como é feita a atualização de valores, nomeadamente, nas novas gerações, com a recente proliferação de Grupos Corais Juvenis. Tomaremos ainda em consideração que um dos eixos, destacado na investigação de Marcos Gomes dos Santos (2011), possa ser o perfil ecológico que reflete o *sentir* sobre o Alentejo, transmitido através da poesia criada por alentejanos e não-alentejanos.

Nesta senda, e dada a ainda escassa bibliografia sobre a *ecocrítica* nos Estudos Literários portugueses, revela-se útil o ensaio “*Gardens in the Dunes: Indigenismo, natureza e poder em perspetiva ecocrítica*” (ALVES, 2013), em que Isabel Alves faz a leitura do romance de Leslie Marmon Silko, *Gardens in the Dunes*, sustentada nas referências teóricas de Cheryll Glotfelty e de Greg Garrard, pela sugestão de paralelismos que nos são possíveis estender ao nosso objeto de estudo e, conseqüentemente, ao lugar *Alentejo*.

Existe, em acréscimo, mais um aspeto que aferimos na nossa análise das modas alentejanas correlacionado com um (sub)movimento ecológico: a permacultura, cujos praticantes descrevem como uma evocação latente do desejo de “voltar para casa”. Tentamos perceber em que medida a discursividade textual se relaciona com a ecologia, bem

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias como a própria relação que estabelece com ela, partindo do pressuposto que este sentimento de “voltar a casa” está presente no Cante Alentejano, mesmo “estando em casa”.

Veja-se que, ainda nos nossos dias, mesmo mais afastado do campesinato, o homem alentejano é visto como estabelecendo com a terra, e o meio, uma relação semelhante à dos povos indígenas (como acontecerá com todos os Povos ligados à terra), quer na atribuição de nomes às coisas, quer na execução dos seus comportamentos rotineiros (como, por exemplo, olhar para o céu e prever a meteorologia, fazendo depender a sua vida dessa circunstância). É notória uma dimensão muito forte do oculto na vida alentejana⁵⁸, tal como em outras zonas de Portugal, sobretudo as rurais, ou mesmo pelo mundo. Por exemplo, na revista *A Tradição* (1982:43), de Serpa, podemos encontrar uma listagem de mezinhas, benzeduras, ditos e crenças populares que ainda hoje regem as vidas dos mais velhos⁵⁹, textos que se incluem na vastidão da literatura oral, e que podem desvelar a oralidade como um espaço cultural afetivo.

A noção de terra e a relação do sujeito com ela (-mãe?)⁶⁰ desempenhou sempre um papel muito importante na história da literatura e, para o homem alentejano, em particular, pela gaveta da História Social, esta significa, sobretudo, poder e alimento. Atualmente, a terra adquiriu outros valores⁶¹, como verifica João Pedro Reino (2000), num

⁵⁸ cf. *Crendices, superstições e adágios do nosso povo [analítico]: as maias e o enterro do bacalhau, em Beja, [1a parte]* de Manuel Joaquim Delgado. Beja: Biblioteca Municipal.

⁵⁹ Lê-se, por exemplo, “Benzedura contra a inflamação d’olhos”. Acrescentamos ainda que num dos trabalhos de campo que efetuámos, numa aldeia alentejana, encontramos uma criança de dez anos a ser benzida por uma idosa, porque as suas queixas frequentes de dor de cabeça “deviam-se a muito sol na cabeça”, dizia-nos a anciã, enquanto rezava e colocava uma toalha molhada em cima da cabeça da criança.

⁶⁰ No programa televisivo “5 para a meia-noite”, emitido em 27-08-14, na RTP 1, Jorge Cruz, músico e vocalista do grupo “Diabo na Cruz” fala sobre o seu novo trabalho discográfico, onde, segundo o próprio, é feita uma reapropriação da música tradicional. Afirma “É uma tentação renovar a tradição (...) o cheiro a terra é comum a todos, por isso, este tipo de música ecoa em toda a gente, desde os mais novos aos mais eruditos”. Sublinha o carácter democrático deste género de música, porque chega a todos. Neste contexto, torna-se curioso o sentido de posse revelado por parte dos agentes do Cante Alentejano, muitas vezes assumindo-se como “únicos” e defendendo que “nem todos o sabem cantar”. Por exemplo, em entrevista ao Grupo Coral de Monsaraz, os cantadores confessavam-nos “O Orfeão do Porto também canta à alentejana, mas os alentejanos são melhores intérpretes”. Ainda um cantor alentejano relatava-nos algumas das suas vivências numa taberna local desta forma “Em Santiago de Compostela um grupo de romeiros do Porto dançava e tentava cantar a moda “O Passarinho”, então a gente aproximou-se e propôs cantá-la como deve ser!”. Destacamos daqui o fator agregador inerente a estes textos e ainda a particularidade do grupo do norte do país dançar a moda, ao contrário dos alentejanos que só a cantam.

⁶¹ A partir de uma reportagem da TSF, somos informados que estas alterações continuam a verificar-se, revelando novas tensões entre os sistemas que constituem o polissistema literário do Cante. É noticiado “No concelho alentejano de Odemira, o número de imigrantes que trabalha na agricultura está a mudar o rosto das localidades. A geografia social e humana transformou-se e as empresas agrícolas já não vivem sem esta mão de obra. Mas a integração destas pessoas nem sempre é fácil. Entre a população local, há quem não aceite bem esta gente diferente que povoa as ruas.”. Consultado em 11-07-2019, <https://www.tsf.pt/portugal/sociedade/interior/neste-alentejo-ha-caril-e-turban-tes11096331.html?fbclid=IwAR2g6agjMD50AOS-VgGYu6xF8owNGardhapSkcCYNergBtcsE5HimxJDKl>

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias

estudo efetuado na Aldeia da Luz, relacionado com o significado da posse da terra, tendo concluído que “(...) a terra funciona como elemento de coesão e de identidade (...) é importante para quase todos os entrevistados, enquanto na agricultura esta concordância já não existe.” (REINO, 2000:120).

Não obstante a relevância deste dado, ressalvamos que o quadro concetual *ecocrítico* que pretendemos aplicar, não se resume à ideia de terra como sinónimo de chão, mas sim num sentido mais abrangente de meio.

Em conformidade, e na ótica da continuidade do desdobramento do conceito de *lugar*, destacamos o contributo decisivo do geógrafo Orlando Ribeiro (1986), nomeadamente o seu estudo sobre o homem do mediterrâneo, em particular o homem alentejano, enquanto “coisa do mundo”, traçadas a partir dos seus modos de vivência diária. Sublinhamos ainda o valioso contributo deste autor, no âmbito da geografia, no estudo dos traços específicos da região a sul, sobretudo a transtagana, que nos permitirão compreender melhor o espaço, em especial na averiguação das condições criadas neste *lugar* para a emergência do Cante ali, e não em qualquer outro lugar.

Nesta moldura espacio-relacional, não poderíamos deixar de ter em linha de conta, um dos domínios objeto de estudo da semiótica contemporânea, a teoria da *proxémia*, conceito da psicologia social, teorizado por Edward T. Hall, entendida como uma dimensão oculta de linguagem do espaço, promovendo uma regulação comportamental das distâncias que os seres vivos estabelecem entre si na posse ou proteção do território e na relação com membros da sua espécie ou de outra. Hall categoriza quatro tipos de *distância* que podemos extrair do *corpus*: a íntima, a pessoal, a social e a pública. A partir daqui, estes comportamentos variam de acordo com aspetos culturais e psicológicos e estabelecem relações de poder, trocas simbólicas, materiais ou sexuais. Segundo o exposto por Paulo Rosa Dias (2005), a grande metrópole alterou o espaço da *proxémia*. Veja-se, por exemplo, a relação de proximidade íntima provocada pela *hora-de-ponta*, nos transportes públicos, entre indivíduos que não se conhecem, mas que lhes exige uma atitude de passividade e incomunicabilidade, como se estivessem a uma distância respeitável, ou seja, uma situação espacial que requeria uma *distância* pública, origina uma *distância* íntima.

Se agora transpusermos estas teses para o que acima mencionámos: de forma consciente, a escolha de repertório dos grupos para as saídas do seu território pessoal, visa criar num espaço que requer à partida uma *distância* social e pública, uma *distância*

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias íntima, provocando o envolvimento do interlocutor, como aludimos acerca das questões de receção e *performance* de Paul Zumthor. Entendemos desta forma, a *proxémia*, tal como a permacultura, como áreas de estudo interligadas com a *ecocrítica*, na medida em que alargam o seu campo e o complementam.

Ainda como fundamentos para a nossa análise linguística, consideramos o já referido conceito de *categoria radial* teorizado por George Lakoff (LAKOFF, 1987:84), por reconhecer, e identificar, o uso frequente de estruturas radiais na gramática de uma língua e que, por se encontrarem radialmente organizadas, apresentam subcategorias associadas. O linguista serve-se do vocábulo “mãe” para exemplificar o que defende:

The category mother, as we saw above, is structured radially with respect to a number of its subcategories: there is a central subcategory, defined by a cluster of converging cognitive models (the birth model, the nurturance model, etc.); in addition, there are noncentral extensions which are not specialized instances of the central subcategory, but rather are variants of it (adoptive mother, birth mother, foster mother, surrogate mother, etc.) (LAKOFF, 1987:91)

Esta teoria, que encontra adeptos do cognitivismo linguístico de base experiencial, como Gilles Fauconnier (1994) ou Mark Johnsen (2003), mostra-nos como estas estruturas construtoras de significados abstratos podem ter bases derivacionais em significados mais concretos, ou socio-físicos. Assim, as categorias prototípicas podem ser afetadas pelo ambiente cultural da comunidade linguística onde acontecem (ideia que consubstancia as teses de Greg Garrard). George Lakoff (LAKOFF, 1987: XIV) atribui determinadas características a estas categorias, e que, oportunamente, exploramos na Parte II, quando tentarmos elaborar um esquema a partir do *item* lexical *Alentejo*, e que promove a sua construção enquanto *lugar*.

Nesta perspetiva, os estudos de George Lakoff e Mark Johnsen (2003) são igualmente basilares para percebermos de que forma o pensamento metafórico está presente ou se torna evidente através do sujeito poético nas modas alentejanas. Nessa medida veremos até que ponto o sujeito aqui em causa se aproximará do pensamento metafórico, na maior parte das situações, inconsciente, e, por isso, alicerçado nas vivências diárias (LAKOFF & JOHNSEN, 2003: 273), ou, pelo contrário, se se acerca da visão de Donald Davidson (1978) que concebe a metáfora desprovida de significados adicionais, considerando, em exclusivo, o real.

Um dos nossos propósitos, através desta investigação, é descobrir atributos nas literaturas oral e tradicionalista, valorizando-as e contrariando, em certa medida, o pessimismo de João David Pinto-Correia:

“[...]sabemos de antemão que nunca a Literatura Popular há-de atingir um estatuto igual ao da Literatura propriamente dita, na hierarquia das práticas textuais e discursivas de uma comunidade[...]” (PINTO-CORREIA, 1988:29)

Considerando um certo pragmatismo inerente à poética alentejana, será através deste que a construção identitária também assentará, e, nessa “semântica do dizer” que se aproximará do meio e, por conseguinte, permeabilizará a perspectiva *ecocrítica* que desejamos observar, colocando o homem alentejano como parte integrante da biosfera. Embora o carácter abrangente do tema seja reconhecido, será na escolha das palavras com as quais o texto se construiu que observaremos as interações com o mundo, natural e cultural, e o tipo de discurso, como nos propõe Paul Zumthor.

Em conformidade, John Felstiner defende que a poesia, e entendemo-la em sentido lato, pode acender as consciências no que concerne aos comportamentos já que “os poemas fazem-nos parar, olhar, ouvir, imaginar, religarmo-nos, comprometermo-nos com o único mundo que temos” (FELSTINER, 2009:13). Desta forma, e no âmbito hermenêutico e/ ou da alegada parca qualidade literária da componente textual das modas alentejanas, recorremos a Hans U. Gumbrecht, uma vez mais, que dá a palavra ao filósofo Hans-Georg Gadamer, aquando de uma entrevista onde este, arrojadamente para a época, considerou a vertente material dos textos, para além da componente interpretativa:

Mas poderemos de fato supor que a leitura desses textos é uma leitura exclusivamente concentrada no sentido? Não cantamos o texto [Ist es nicht Singen]? Será que o processo pelo qual o poema fala só deve ser conduzido por uma intenção de sentido? Não existe ao mesmo tempo uma verdade na sua performance [eine Vollzugswahrheit]? É esta, penso, a tarefa com que o poema nos confronta. (GUMBRECHT, 2010:89)

Ainda se desprovidos de (pré)conceitos, aceitarmos uma definição de literatura mais ampla, mais abrangente, como temos vindo a propor, poderemos considerar a componente literária do Cante, como literatura “de qualidade”, uma vez que parece “atuar” não só ao nível cerebral(racional), mas, sobretudo, a nível corporal (sensorial), onde todas as materialidades sobressaem.

Por outro lado, mesmo a valorização de um uso mais sofisticado da palavra (paradigma da literatura erudita) não está de todo arredada do Cancioneiro Alentejano, como o exemplifica a moda que selecionamos a qual, através de jogos semântico-fónicos, cria ambiências conotativas:

“Fui ao trevo”

“Fui ao trevo colher trevo
Achei o trevo colhido
Se me atrevo não me atrevo
Ai, ó Rosa, falar contigo”
(MARVÃO,1997:166)

Seria muito redutor da nossa parte, só pelo uso deste tipo de jogos, reconhecer, ou aproximar, este excerto à literatura tida como canónica, contudo, podemos identificar-lhe estes sinais, como isso mesmo: sinais de literatura própria do tipo em que ela se apresenta - literatura oral e tradicionalista.

A servir a nossa análise textual, requisitamos parte dos estudos de João Pinto-Correia, a partir dos quais tentaremos desenhar uma classificação para as modas alentejanas. Este autor começa por refletir no conceito de “texto”, reconhecendo a sua polissemia, uma vez que vários conceitos, e várias noções, se apresentam apontando várias direções (PINTO-CORREIA, 1992:101). Do vasto leque, destacamos as aceções de Júlia Kristeva e Roland Barthes por, segundo João Pinto-Correia, “«deselitizar» o conceito, principalmente por adotarem a descrição do mesmo como «prática significante»” (PINTO-CORREIA,1992:103). Com esta proposta, a significação de um texto deixa de estar confinada ao domínio do discurso linguístico e passa a considerar outras linhas orientadoras, extralinguísticas, por conseguinte. Deste modo, consideramos “texto”, uma pintura, uma peça musical, uma localidade, uma região, e no nosso caso, - *o Alentejo*.

Para reforçar este conceito de «prática significante», João Pinto-Correia recupera algumas afirmações de Eduardo Prado Coelho:

“uma determinada prática significante que se isenta das condições normais de comunicação e significação e institui um espaço específico onde se redistribui a ordem da língua e que produz uma determinada significância” (PINTO-CORREIA, 1992:105)

aceitando esta significância como

num primeiro momento, a recusa de uma significação única; é o que faz do texto, não um produto, mas uma produção; é o que mantém o texto num estatuto de enunciação, e rejeita que ele se converta num enunciado; é o que impede o texto de se transformar em estrutura e exige que ele seja entendido como estruturação (PINTO-CORREIA, 1992:105)

Desta forma, e apoiados nesta amplitude concetual, podemos entender as modas como uma produção, uma estruturação, uma vez que a sua tipologia pressupõe um dinamismo que envolve fatores extralinguísticos que as mantêm num estatuto de enunciação constante.

Nos seus estudos, João Pinto-Correia (PINTO-CORREIA, 1992:107) agrupa os textos em “Não literários”, “Contraliterários”, “Paraliterários” e “Sinliterários” e, nesta última designação, inclui a Literatura Popular, que se subdivide ainda em “os textos populares de êxito efémero”, “os textos populares tradicionalistas”, “os textos populares tradicionais” e ainda, com fraco interesse para nós, “os textos popularizantes” (PINTO-CORREIA, 1992:112-113). A este propósito ressaltamos que, poderemos usar a expressão “popular” em sinonímia com “tradicional”, contudo, será com o intuito de nos cingirmos

“ao conjunto de práticas significantes de natureza linguístico-discursiva, orais ou escritas, trabalhadas pela função poética conforme as codificações próprias de cada género, e que são tanto produzidas como aceites e, logo, transmitidas pelo Povo (por um ou mais dos seus representantes)” (PINTO-CORREIA, 1988:20).

Referir-nos-emos às modas alentejanas quando usarmos quaisquer dos termos. Todavia, alertamos para a ambiguidade do termo “popular”, e que muitos estudiosos evitam por considerarem demasiado abrangente, por poder ser aplicada à produção de carácter efémero que circula entre as diferentes camadas do Povo, sendo a própria palavra, Povo, muito ampla. Usaremos ainda as designações “textos orais” ou “textos tradicionais” e “textos tradicionalistas”, de acordo com as suas características linguísticas.

A dificuldade de inserção das modas alentejanas na classificação delineada é sentida por nós, uma vez que João Pinto-Correia (PINTO-CORREIA, 1992:113) inclui em Literatura Popular apenas os grupos “os textos populares tradicionalistas” e “os textos populares tradicionais” excluindo, entendível a nosso ver, o último conjunto “os textos popularizantes”. Para este académico, “os textos populares de êxito efémero” devem, por seu turno, ser integrados no *corpus* da Literatura de Massa, e, neste grupo inclui, por exemplo, as canções, os fados, entre outros. Desta forma, reconhecemos que as modas alentejanas podem situar-se nos dois primeiros conjuntos, já que por questões de autoria estas podem ser consideradas tradicionais, se entraram na tradição e são transmitidas pela oralidade, ou, tradicionalistas se apresentam autor, conhecidos por “poetas populares”.

Face ao exposto, surgem algumas questões. Tendo em conta que o *corpus* das modas alentejanas é maioritariamente cantado, também o incluiríamos no grupo “textos populares de êxito efêmero”, fazendo assim parte da Literatura de Massa, todavia, o uso do adjetivo “efêmero” deixa-nos algumas reservas, tendo em conta a historicidade e variabilidade destes textos, e de um sistema-significação comum há, pelo menos, um século. Com efeito, veremos como estes textos vivem há muito, pelo menos desde os finais do século XIX, primeira referência conhecida ao Cante, de fanerotextos, na expressão de Pinto-Correia, ou seja, realizações integradas num texto global, o qual nomeia de “apotexto” (PINTO-CORREIA, 1992:119). Este conjunto ficará completo “com todo o extra-contexto social, e cultural, que o envolve: é o que chamaremos «etnotexto»” (PINTO-CORREIA, 1992:125).

Ora, também em consonância com a Teoria dos Polissistemas de Itamar Even-Zohar que, de igual modo, convocamos, afastamo-nos, de alguma forma, de Pinto-Correia na sua teorização acerca da existência de fanerotextos em redor de um apotexto. Assim, o que é considerado “versão”, considerá-lo-emos um texto autónomo, na medida em que é fruto de um momento *performativo* e cuja existência (momentânea?) se regista num tempo e num espaço só seu. Por fim, associaremos o etnotexto aos sistemas que gravitam junto sistema literário do Cante. Contudo, João Pinto-Correia reconhece a dificuldade em situar a variação destes textos orais: “A que nível situar a variação? No plano da própria manifestação? No da sintaxe narrativa? No da discursivização?” (PINTO-CORREIA, 1988:23). Na perspetiva de acentuarmos o aspeto dinâmico da literatura oral, quisemos aproximar o vocábulo “variação” à questão dos “sentidos” a atribuir ao texto, embora a “variação” a que João Pinto-Correia se refira seja à variação textual, de versão para versão.

Fazemos um ponto da situação para firmarmos que, pela sua estrutura, as modas alentejanas se inscrevem, efetivamente, no modo lírico pelas suas características formais, não obstante, segundo Aguiar e Silva, o lirismo não exclui a narratividade:

(...) a narratividade pode-se manifestar em textos dependentes de diversos sistemas semióticos (...) todo o texto narrativo (...) se especifica por nele existir uma instância enunciativa que relata *eventos* reais ou fictícios que se sucedem no *tempo*- ao representar eventos, que constituem a passagem de um estado a outro estado, o texto narrativo representa também necessariamente *estados*-, originados ou sofridos por agentes antropomórficos ou não, individuais ou coletivos, e situados no espaço do mundo empírico ou de um mundo possível (AGUIAR E SILVA, 1990:597-598)

No plano discursivo, o “eu” presente nos textos, e que em *performance* se transforma num “eu coletivo”, evoca acontecimentos reais ou fictícios, que se conseguem identificar inscritos num tempo e num espaço, revelando que neles existem dados narrativos. Para além, desta evocação desvelar um estado íntimo, interior, marca distintiva da lírica, as modas representam também o mundo exterior, ou a interação do homem com este mesmo mundo.

De facto, as modas podem ser também interpretadas como curtas histórias, e as mais antigas (finais do século XIX) são, muitas vezes, pequenas peças sobre outras histórias, ou situações, quando o poeta popular diz, em jeito de dedicatória: “vou fazer uma moda a...”. Para melhor aferirmos este aspeto, recorreremos às teses de Miguel Alonso (2009) por identificarem quatro estilos musicais e que, no género narrativo, podem contribuir para que o efeito da melodia se imponha ao texto: “narrativo severo”; “narrativo melódico”; “narrativo lírico” e “*tonadilla reciente*”. Destacamos um deles, e incluímos o nosso objeto de estudo no estilo “narrativo lírico”, uma vez que as modas alentejanas apresentam, na sua maioria, um protagonista, embora interpretado coletivamente - o Povo - figura coletiva que “narra” os seus sentimentos e emoções, inebriando os ouvintes, assente numa ideia de melopeia.

Como já afirmámos, na nossa análise, observamos alguns dos textos que constituem o Cante, como orais e tradicionalistas, porque são transmitidos oralmente e apresentam as características linguísticas (nível de língua corrente) e formais próprias do cancionero corrente por todo o país. A expressão “literatura oral” sublinha o veículo pelo qual essa literatura é transmitida, e a expressão “literatura tradicional” (do latim *traditiōne-*, «tradição» +*-al*), vinca a ideia que vem de trás, “trazer”. Consideramos ainda algumas modas como tradicionalistas, por apresentarem características linguísticas (nível de língua mais cuidado), formais e ideológicas diferentes das do cancionero oral. De algumas delas conhecemos o autor, por norma, detentor de baixo nível de escolaridade, e que tende a imitar o que já conhece, ou seja, as quadras de sete sílabas. Como alguns destes textos também entram na corrente da oralidade, por exemplo, algumas quadras de António Aleixo, a fronteira entre o carácter tradicional e tradicionalista pode tornar-se muito ténue, sobretudo porque alguns desses textos tradicionalistas, ao rodarem na oralidade, vão perdendo, por vezes, as suas características “de autor” e adquirindo traços próprios do cancionero tradicional. Esta diferenciação relaciona-se com uma gradação no uso da linguagem, frequentemente, na poesia tradicionalista, todos os versos rimam

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias

entre si, o primeiro com o terceiro e o segundo com o quarto, na sua constituição, contrariamente à quadra tradicional onde só rimam o segundo e quarto, como já referimos. No que concerne a abordagem dos temas, na poesia tradicionalista é apresentada uma visão pessoal do mundo, por exemplo, as questões sociais assentam na defesa de um plano ideológico mais vincado que na poesia tradicional. Os autores adotam esta estrutura com o objetivo de se apropriarem daquele texto, criando uma autoria “sua”, pretendendo o reconhecimento. Assim, um texto tradicionalista pode se ir tornando, com o tempo, um texto tradicional, com a perda de características individuais que tinha, entrando no *mainstream* da literatura oral.

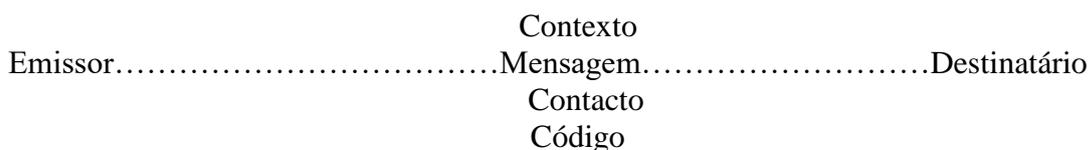
No plano discursivo do Cante, e a reforçar as suas materialidades, ganha relevância o conceito de “cultura somática”, recuperado por Paulo Valverde (VALVERDE, 1999:11) a partir da obra da antropóloga e psiquiatra Nancy Scheper-Hugues. De acordo com esta autora, as classes mais desfavorecidas tendem a valorizar culturalmente o corpo, os sentidos físicos e uma linguagem alicerçada nos sintomas físicos. Em consonância com esta visão, Boltanski (apud VALVERDE, 1999:11) observa que o pensamento e a prática somática são comumente encontrados nas classes trabalhadoras cujo esforço é físico. Em França, por exemplo, constata que as que vivem em piores condições comunicavam mais através do corpo, enquanto as classes médias tentavam silenciar a linguagem corporal, sustentadas num idioma psicológico de transmissão de emoções, ou regulados por uma componente moral. Porém, o discurso emocional e o discurso somático não são sinónimos. Como afirma o autor [Boltanski], existem culturas que apresentam discursos emocionais extremamente elaborados. Adiante, transporemos estes conceitos e aferiremos, através da análise textual, qual o tipo de discurso que mais se aproximará do nosso *corpus*.

Paulo Valverde aproxima ainda mais as materialidades à hermenêutica, ao defender que esta linguagem corporal se constitui como um complemento à produção de comunicação e significado, e não um impedimento, como propunha a dicotomia emoção/cognição. No caso do discurso textual do Cante Alentejano torna-se fundamental para a (des)construção do nosso objeto de estudo, uma vez que a sua variação se torna *presente*, é “trazida para diante” em cada ato performativo, assumindo-se como um texto plurissignificativo⁶² e polifónico e que, nas palavras de Prado Coelho “produz uma determinada

⁶² Aguiar e Silva defende que “ a plurissignificação [literária] se constitui sobre os valores literais e denotativos dos sinais linguísticos, isto é, o texto literário conserva e transcende simultaneamente a literalidade

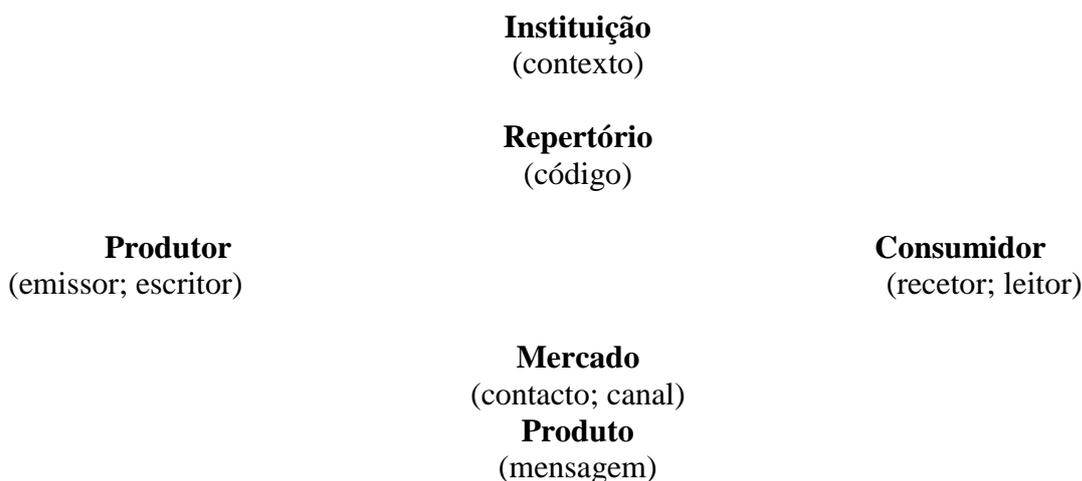
Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias significância” (apud PINTO-CORREIA, 1992:105), ou literariedade, segundo Roman Jakobson, como vimos.

A última das nossas referências bibliográficas, mas não menos importante, é Itamar Even-Zohar. Nos seus termos, a literatura constitui-se num sistema em interação com outros sistemas que se influenciam reciprocamente. Baseado nesta conceção, o autor partiu do esquema comunicacional desenhado por Roman Jakobson, em 1960, constituído por seis “fatores inalienáveis” em interação (AGUIAR E SILVA, 1990:58):



Em conformidade com Roman Jakobson, cada um destes elementos desencadeia uma função linguística específica, porém, é difícil encontrar exclusivamente uma, das seis funções identificadas pelo próprio (emotiva; apelativa; denotativa; fática; metalinguística e poética), numa mensagem. Desta forma, falamos de “função predominante”, uma vez que “a estrutura verbal de uma mensagem depende primariamente da função que nela é predominante” (AGUIAR E SILVA, 1990:58-60).

Considerando este o seu ponto de partida, Itamar Even-Zohar criou-lhe um outro aparato, ampliou o seu quadro científico e organizou os elementos que, na sua tese, integram o polissistema literário⁶³:



das palavras.” acrescenta ainda “A plurissignificação pode verificar-se tanto num fragmento como na totalidade de um texto literário (...) enraíza-se nas relações metonímicas e analógicas que o símbolo [literário] mantém quer com as estruturas socioculturais, quer com as estruturas psíquicas profundas e inconscientes(...)” [AGUIAR E SILVA, 1990:659-662]

⁶³cf. <http://www.brapci.inf.br/index.php/article/download/9802>, pp.95-113

Com o objetivo de uma maior adaptação deste esquema ao nosso objeto de estudo, propomos uma identificação destes elementos no âmbito do Cante Alentejano. Assim, os *itens* acrescentados, reforçam o carácter oral do nosso *corpus*. A sustentar as características inerentes a esta teoria, de que o polissistema se apresenta dinâmico e heterogéneo, num plano sincrónico igualmente em movimento, reconhecemos-lhe a multiplicidade de interseções entre os seus membros, e, no fim, também estarão considerados diacronicamente.

Começamos por nos situar no primeiro período por nós abordado neste trabalho, finais do século XIX- 1930, para registarmos as relações próximas, e ao centro, entre os elementos Repertório (texto) e Produtor (Povo e Cantador/Performer) e Consumidor (Povo e Cantador/Performer), uma vez que o poder regulador da Instituição Estado Novo ainda não havia iniciado a sua missão de formatar a Nação segundo os seus ideais. Nesta altura, o item Instituição corresponderia a um grupo de letrados próximos da edição de revistas e jornais locais e regionais, eles próprios (con)fundindo-se com os papéis de Produtor e Consumidor. Até ao final do período seguinte (1930-40), este elemento foi ganhando posição central, para a adquirir definitivamente com o início do regime ditatorial no nosso país. Neste momento, o texto é empurrado para a periferia, efeito do exercício do poder do Estado Novo.

A partir da década de 70, e com os (ad)ventos de abril, a tensão entre estes elementos provoca uma deslocação do elemento Instituição, afastando-o do centro do polissistema e, conseqüentemente, aproxima ao núcleo os itens Produtor (Grupos Corais, na sua maioria), Consumidor (Grupos Corais e Público em contexto de espetáculo) e, com eles, o Repertório. Neste período, este último elemento promove, em larga medida, a imposição do lugar *Alentejo* através de um aumento no uso dos topónimos, pois cada Grupo Coral tem interesse em dar a conhecer a sua localidade, muitos figurando no próprio nome do Grupo.

Daqui até à atualidade, é o elemento Mercado que tem ocupado o lugar mais central no polissistema literário do Cante Alentejano, nos diversos “lugares” onde esta prática acontece, o canal muda: os festivais de divulgação cultural, o mercado no turismo (restaurantes, por exemplo), mas também os momentos políticos onde o Cante é afeto a ideologias que convivem bem no Alentejo.

Dada a maior centralidade do Mercado, o Produto (ou seja, as modas, onde reside o objeto da nossa tese) tem vindo a sofrer, e hoje em dia bem vincado, estímulos da

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias periferia, concorrendo com outros Repertórios (alguns Grupos que cantam textos mais canónicos, por exemplo, Grupo Coral de Tires que adapta poemas de Sophia de Mello Breyner à musicalidade do Cante, bem como novos formatos de fusão, e de constituição de novos grupos), aspeto que, e em conformidade com Zohar, se afigura essencial à continuidade do polissistema, garantindo a sua continuidade. De outra forma, e ainda segundo as premissas da Teoria dos Polissistemas, o Cante Alentejano, como atividade central, cristalizar-se-ia, tornando-se num estereótipo. É esta heterogeneidade que lhe permite proliferar e gerar outros Cantes, outros lugares-*Alentejo*.

Esquemáticamente, traduziríamos desta forma o que temos vindo a expor acerca de cada período cronológico:

Polissistema literário e o Cante Alentejano (finais séc. XIX - 1930)

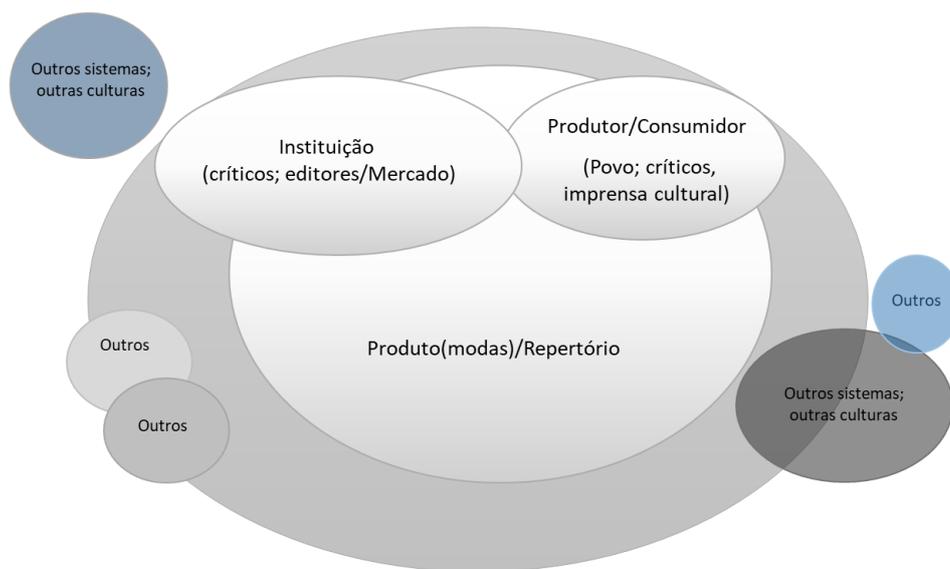


Diagrama 1

(1940 - 1974)

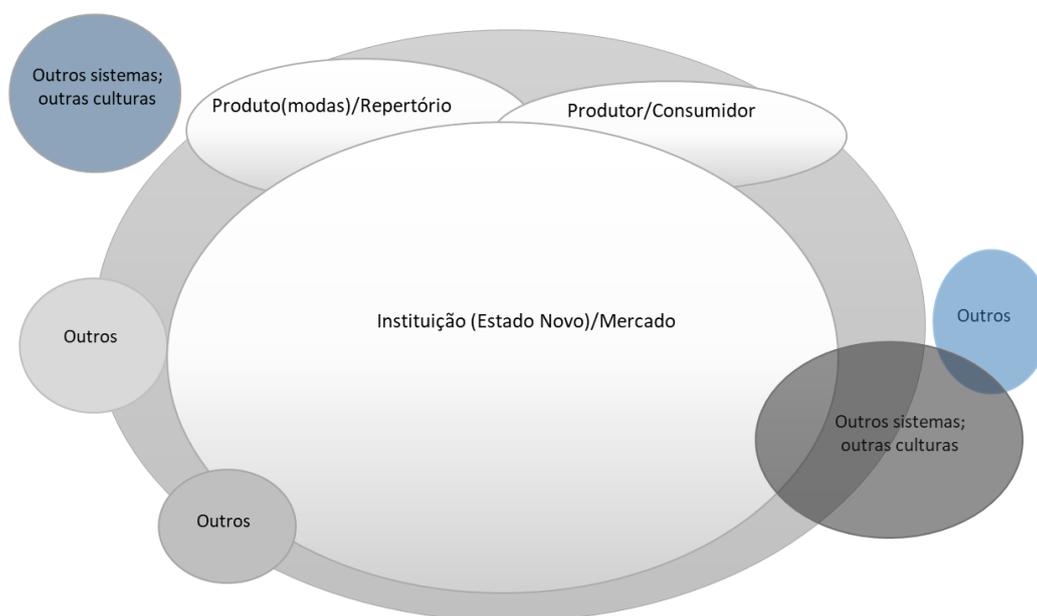


Diagrama 2

(1980 - atualidade)

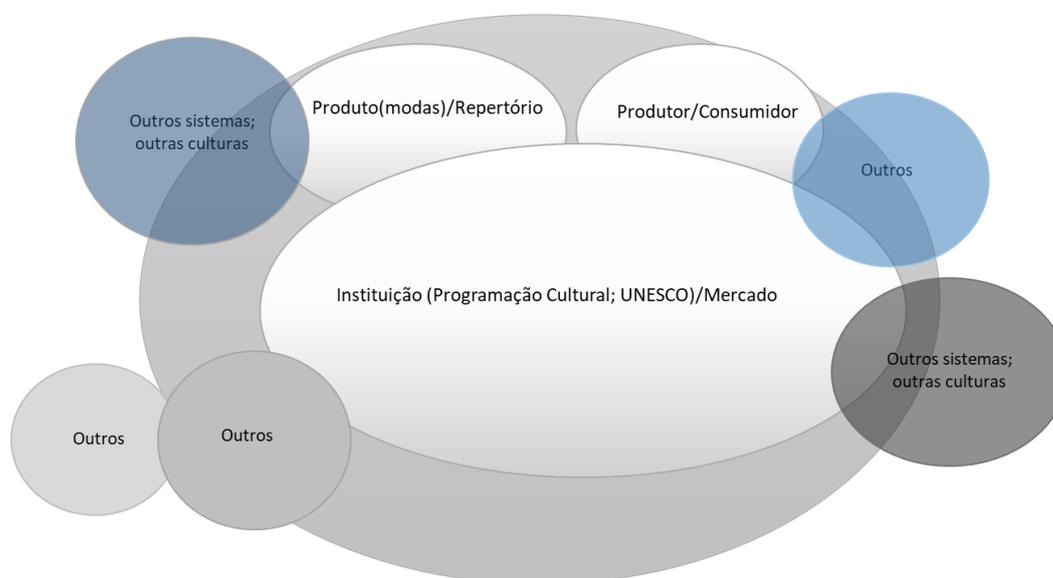


Diagrama 3

Para terminarmos esta secção, sublinhamos que todos estes pressupostos teóricos serão oportunamente convocados, e aprofundados, na análise de texto, durante a parte II.

4. Configurações históricas do Cante

Nesta secção, e contagiados pelo conceito da Teoria dos Polissistemas, propomos efetuar uma retrospectiva em termos históricos que nos permita um melhor entendimento sobre os vários contextos sociais e políticos do Cante Alentejano, e, por conseguinte, um maior conhecimento no âmbito literário sobre as circunstâncias que podem promover o grau de literariedade do texto e provocar tensões entre os vários sistemas. Importa-nos, neste itinerário, observar as relações que o sujeito poético veio/tem vindo a estabelecer com a terra/ meio e, como essas relações, resultado dos movimentos no seio do polissistema, mantiveram alguns textos mais ativos que outros.

A hipótese que temos vindo a levantar de o texto desempenhar um papel secundário através de um evidente “enquistamento literário”, sustentado por um conservadorismo exacerbado que impede formas de ativar, ou revitalizar, os novos contextos de Cante Alentejano, leva-nos a considerar os aspetos históricos, sociais e políticos de certas formas de Poder, notórias num sentido de posse que o Povo alentejano reivindica. Neste sentido, recordamos as formas como o Romantismo promoveu o mundo rural como fonte de inspiração, tornando-se um cenário recorrente em todas as áreas artísticas, desde o teatro, a música ou a arquitetura. Nesta época, iniciou-se a compilação de cancioneiros e romanceiros colhidos da tradição oral e, em 1857, João António Ribas, diretor da orquestra do Teatro de São João, no Porto, edita o primeiro cancioneiro conhecido; eram igualmente publicadas, nesta altura, transcrições e arranjos de música popular e urbana para piano ou canto e piano para satisfazerem o circuito dos salões (como já aludimos a propósito do termo “modinha”). Nos finais do século XIX, César das Neves e Gualdino de Campos (1893-1898) editam fascículos de uma compilação organizada em três volumes que apresentava harmonizações para piano e canto de repertório nacional e estrangeiro, assente em “origens” rurais e urbanas. Durante a primeira metade do século XX, a burguesia continua a interessar-se pelos arranjos de música tradicional e durante o século, publicam-se cancioneiros com a finalidade de a documentar⁶⁴, de entre várias referências

⁶⁴ ou “significações de segundo grau”, observação de Augusto Santos Silva à luz de Anthony Giddens e Pierre Bourdieu sobre o documentarismo (apud CASTELO BRANCO & FREITAS BRANCO, 2003:297).

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias

destacamos as que mais nos interessam: Armando Leça, Michel Giacometti e Fernando Lopes-Graça, no âmbito nacional, e num enquadramento mais regional, António Marvão.

A maioria dos autóctones, nomeadamente os mais idosos na sua maioria, referem-se ao Cante como “uma coisa muito antiga”, que já se cantava nos campos e nas tabernas quando eles eram crianças, contudo estes testemunhos orais não determinam a sua antiguidade. O Cante encontra-se, nos finais do século XIX/ inícios do século XX, documentado como participativo, polifónico, coral, envolvendo elevado número de trabalhadores rurais. Porém, não há grupos formalizados, as maneiras de cantar variam de localidade para localidade e há fraca comunicação entre elas. Este tipo de canto coletivo associa-se frequentemente ao Baixo Alentejo, uma vez que terá sido onde sobreviveu mais tempo.

É importante ainda acrescentarmos mais alguns dados etnomusicólogos, desta altura, e que constituem uma influência ao canto em coro que mais tarde adquiria a designação, por via popular, de Cante (Padre Cartageno ou Ranita da Nazaré, ambos estudiosos do Cante, usavam o termo “canto”). De acordo com o que conseguimos apurar, a referência mais remota ao Cante data de 1880 e encontra-se nas posturas da Câmara Municipal de Portel (Alto Alentejo), tratando-se de um decreto-régio que indica a proibição de cantar nas tabernas em coro⁶⁵.

“Sabe-se” que é muito antigo cantar em grupo, mas antes do final do século XIX, início do século XX, não se encontram registos documentais do Cante, sendo mais comum a designação de “Canto às Vozes”. As primeiras alusões, de acordo com Ranita da Nazaré⁶⁶, são tecidas pelo Conde de Ficalho⁶⁷ num livro de contos em que narra alguns eventos, e o Cante surge ligado à dança e às modas coreográficas. Estas modas dançadas animavam os bailes, nas festas, e instrumentos como a viola campaniça, a harmónica ou o adufe eram tocados de forma a torná-las mais ritmadas. Nos dias de hoje, a viola campaniça ainda persiste, sobretudo na zona de Castro Verde, a harmónica e o adufe estão mais presentes noutras zonas rurais do país, nomeadamente no Norte.

⁶⁵ Da mesma forma, Carmen Ponte, autora da tese de doutoramento "Romeiros de S. Miguel: entre tradição e inovação. Da oralidade ao texto escrito"(2007), refere numa entrevista que, na sua pesquisa, encontrou um texto do século XVIII que proibia a realização das romarias nos Açores, pela sua forte dimensão lúdica. In http://www.snpcultura.org/vol_tese_romarias_s_miguel.html, consultada em 31-08-17

⁶⁶“Pelas vozes deste Cante não passa o tempo”, Gonçalo Frota in jornal *Público*, 15-10-2014. <https://culturaexpressiva.wordpress.com/2015/05/12/o-cante-na-raia-do-baixo-alentejo-passado-presente-e-horizontes-de-expectativa/>, consultado em 28-01-16

⁶⁷ Francisco Manuel de Mello Breyner (1837-1903) também publicou artigos ligados à vida campesina alentejana na revista *A Tradição*.

A região Alentejo constitui-se, no imaginário social, fortemente ligada à agricultura, relembremos a designação metafórica ainda hoje, não rara ouvida, do Alentejo como o “celeiro de Portugal”, generalizada nos finais do século XIX, anteriormente atribuída à região ribatejana⁶⁸.

Apoiados em estudos históricos, designadamente nos de Oliveira Marques (1968), a caracterização do Alentejo desde a formação de Portugal até ao século XIX assenta na consolidação do regime de latifúndio, no declínio demográfico, na estagnação socioeconómica, na afirmação de certas culturas como a trigueira “nos finais do século XV era o trigo alentejano que principalmente abastecia os fornos do biscoito de Vale de Zebro, como aliás todo o sul do país, até Lisboa”(OLIVEIRA MARQUES, 1968:80), repovoamento mal sucedido, industrialização pouco consistente, no norte alentejano. Durante a Idade Média, o Alentejo constituía-se num vasto couto, o que significava muitos latifúndios incultos. A pobreza desta região nesta época é uma das razões apontadas para a instalação da Universidade de Évora, a segunda fundada em Portugal, em 1559. Esta instituição trouxe dinamismo cultural, social e económico, sendo referida a notícia, de entre as diversas festividades promovidas, a de uma audiência estimada em seis a sete mil pessoas no espetáculo de representação da tragédia do rei Saúl, no pátio do Colégio do Espírito Santo. A Rainha Regente D. Catarina, em 1561, concedia licença à cidade para a realização de feiras francas às terças-feiras (curiosamente, é às terças-feiras que ainda acontece, em Évora, nos dias de hoje, a feira mensal) com a atração de visitantes à cidade. Porém, no ano de 1759, com a expulsão dos Jesuítas, a Universidade viria a ser encerrada por ordem do Marquês de Pombal. Mais tarde, este governante e também o Intendente Pina Manique, após constatação de cerca de duas mil casas sem inquilinos e de setecentos hectares sem rebanho, tentaram instalar no Alentejo colonos provenientes dos Açores para um repovoamento forçado:

“a solução estava nos Açores e foi de lá que, num só ano, vieram mais de 2700 famílias para acordar a planície. Às portas de Arraiolos, lá está ainda uma aldeia chamada Ilhas. A memória açoriana, essa perdeu-se no tempo e foi enjeitada pelo povo” (CEREJO,1994)

Neste enquadramento, fazemos notar que, tal como é provável que as práticas culturais dos negros, dos judeus e dos árabes possam ter vindo a contaminar a(s) forma(s)

⁶⁸“A «Lei da Fome»: as origens do proteccionismo cerealífero (1889-1914)” de Jaime Reis in https://www.google.pt/?gws_rd=ssl#q=a+lei+da+fome, consultado em 05-07-16

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias do Cante Alentejano, também algum contágio poderá ter advindo da presença e das práticas dos colonos açorianos.

Ao consultarmos a secção *Literatura Popular-Cancioneiro*, na página eletrónica *Tradições Açorianas*⁶⁹, encontramos uma quadra, inserida numa oração a Nossa Senhora da Graça, e que conseguimos relacionar com uma outra presente no cancioneiro religioso alentejano:

“Entrai, entrai pecadores
Por esta porta sagrada
Vamos oferecer flores
À Virgem Imaculada” (versão açoriana)

“Entrai, pastores, entrai
Por este portal sagrado
Vinde ver o Deus-Menino
Entre palhinhas deitado!” (recolha de M. Giacometti; Peroguarda, Ferreira do Alentejo, 1965)

Atente-se ainda, em termos comparativos, por exemplo, na organização do grupo atual “Romeiros de S. Miguel”, dos Açores:

Podemos definir os Romeiros de São Miguel como grupos ou ranchos de penitentes que, durante uma das semanas da Quaresma, percorrem a pé a ilha de São Miguel e visitam todas as igrejas e ermidas onde haja exposta a imagem da Virgem Maria (cerca de 100 templos). Os ranchos de Romeiros constituem-se por freguesia e possuem uma dimensão variável, podendo ir de cerca 30 até aos 200 romeiros. Cada Romeiro apresenta-se vestido com o traje que usa diariamente, mas este traje é recoberto por acessórios que nada têm a ver com o modo de vestir do quotidiano micaense: um xaile pelos ombros, um lenço ao pescoço; uma cevadeira às costas; um terço e um bordão na mão. O rancho, quando em marcha, adopta uma formação convencional constituída por três alas de romeiros. As alas dos lados são compostas pelos romeiros, estando à frente de cada ala os Guias. A ala do meio integra o Mestre, o Contra-Mestre, o Lembrador das Almas, o Procurador das Almas e o Cruzado. (PONTE, 2007)

As semelhanças que conseguimos identificar entre este grupo, e os Grupos Corais Alentejanos são inúmeras: o grupo é constituído maioritariamente por elementos do sexo masculino, cantam de acordo com um cânone, uma voz profere um verso e as restantes respondem, o seu repertório é unicamente de cariz religioso (o Cante Alentejano não sendo exclusivamente de carácter religioso, também o inclui) e detêm-se diante de templos para prestarem devoção à entidade divina, tal como acontece nos “Jordões” de Pias.

⁶⁹ <http://www.tradicoes-acorianas.com/>, última visualização em 31-08-17

Os Romeiros, tal como alguns Grupos Corais Alentejanos, obedecem ainda a uma hierarquia (quase) homónima à dos Grupos Corais e cuja figura máxima se apresenta como o Mestre. Note-se que a segunda figura na hierarquia, o “Procurador de Almas”, também encontrará correspondência nas práticas já extintas de Cante Alentejano de “Encomendação das Almas”. As Casas Agrícolas tinham, na sua planta, uma casa própria para albergar pedintes, caminhantes, apontados como “malteses” que vinham cantar no leito da morte de alguém pertencente à Casa, e por cumprirem essa encomenda recebiam uma quantia em troca. Pernoitavam numa divisão adjacente à casa principal que foi adquirindo a designação de “Casa dos Malteses”⁷⁰.

A prática micaelense parece ser muito antiga, sendo reportada segundo a mesma fonte, ao século XVI. Recorremos mais uma vez a factos históricos que fundamentem estas possíveis ligações: a migração de açorianos para o Alentejo no século XVIII. Refira-se ainda elaboração da “Regra” dos Romeiros a fazer lembrar a constituição das Irmandades ou Confrarias dos negros. Veja-se também a forma análoga com que se desenrolou o seu processo de folclorização, atravessando avanços e recuos próprios de cada época social e política.

Regressemos à caracterização da região transtagana do século XIX, para frisarmos que os primeiros setenta e cinco anos foram de estagnação da vida socioeconómica para os últimos vinte e cinco anos apresentarem uma clara mudança vinda de alterações na titularidade da posse da terra, da introdução de novas técnicas e tecnologias na produção agrícola o que provocou um aumento na produção da cultura trigueira (REINO,2000). É, sem dúvida, este século que representa uma viragem na história do Alentejo por introduzir novas dinâmicas com mudanças sociais e económicas, numa região encarada até ali numa perspetiva estática.

Nos finais do século XIX e inícios do século XX, a sociedade alentejana apresentava uma nítida estratificação firmada na produção agrícola e no latifúndio: por um lado, o lavrador, proprietário e “senhor das terras” e, por outro, o empregado contratado, como pudemos observar nos diferentes tipos de artigos presentes na revista *A Tradição* sobre as formas de estar e viver naquela época. O trabalho assalariado era uma realidade, a mão-

⁷⁰ Sublinhamos que estas correlações não passam de hipóteses que levantamos na moldura ampla da universalidade das práticas orais. Se considerarmos, por exemplo, que o ato de “cantar e pedir” já existia muito antes de os Açores serem descobertos e povoados com gente do Continente, a mesma universalidade se verifica na encomendação das almas (originada com a “invenção” do purgatório).

de-obra fixa era escassa para uma larga maioria de trabalhadores temporários, recrutados sazonalmente. Nestes afazeres rurais, desde a sementeira à ceifa, aconteciam os cantares no trabalho, com uma cadência própria: o tipo de atividades agrícolas em grandes grupos promoveu o hábito de cantar em conjunto, quer durante a execução do trabalho quer nas idas e vindas dos campos. As extensas planícies alentejanas e as grandes distâncias entre as localidades também proporcionaram este género de canto e prova a influência do espaço geográfico na origem das formas culturais, como aludíamos na secção I. Neste âmbito, José A. Orta (1997) refere que, para além das modas cantadas no trabalho, também se contavam romances⁷¹ nas caminhadas até ao trabalho e desmitifica a ideia de que só ecoavam modas do ambiente campesino. Desta forma, a identidade cultural das gentes do Alentejo está intimamente ligada ao Cante, na medida em que este marcava as suas vidas. Os processos de identidade individual, e coletiva, (con)fundem-se com a prática oral que legenda as suas rotinas⁷².

Contemporaneamente, seguimos o exposto no artigo de coautoria de Ana Miguel, Isabel Castro, Flávia Lanna e Alexander Duarte (2011). Estes autores defendem que devido a uma *desterritorialização* do modo de vida rural acontece um *desenraizamento* da música. As práticas rurais mais antigas descritas nas modas quase desapareceram e o Cante assume um importante papel de *representação* dos bens simbólicos e imagéticos. No mesmo texto a quatro mãos é citado *De Certeau* “o espaço é um lugar vivido”, sublinhando que “através da (inter)ação e a comunicação, os lugares transformam-se em *espaços de comunicação...*”. Nesta perspetiva, a lavoura, a ceifa, a monda e todos os trabalhos agrícolas evocados na poética alentejana são *espaço*, isto é, são a representação simbólica de um lugar onde os códigos socioculturais se defrontam com os valores inerentes à vida contemporânea. Desta feita, e ainda de acordo com este artigo, a agricultura transforma-se numa representação simbólica de um tempo/espaço que já não pertence à realidade, como tal existe apenas na imaginação, seja pela memória daqueles que nela tiveram experiências vividas ou não. A evocação desse *espaço imaginado* através da música é designada por “*miragem sonora*” (MIGUEL, CASTRO, LANNA & DUARTE,

⁷¹ cf. A revista *A Tradição* (1982) contempla contágios destes romances.

⁷² Num à parte, trazemos à colação as teses de Hannah Arendt por defender que foi no seio de um povo agrícola que nasceu o conceito de “cultura”. Atente-se ainda nas metáforas literárias recorrentes, desde Cícero na expressão “Cultivar o espírito” a Charles Dickens, em *Hard Times*, ao intitular as três partes desta obra “*Sowing* (Semear); *Reaping* (Colher); *Garnering* (Armazenar)” que, de alguma forma, enfatizam o ambiente rural, e *ecocrítico*, bem como o pensamento metafórico.

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias 2011:144) e consiste na recriação de uma paisagem através da música, instrumental ou em forma de canção com letra, onde se consegue um transporte imagético, no tempo e no espaço, e por meio dos símbolos sonoros e poéticos “reterritorializar-se” na memória e na imaginação.

Nesta ótica, e sobre o binómio “Cante espontâneo”, que ainda acontece nas raras tabernas, e “Cante performativo” (executado pelos Grupos Corais) levanta algumas discussões entre os pares, sobretudo quando se discute o carácter “genuíno” ou de “autenticidade” do Cante Alentejano, consideramos que na substância os conceitos de “original”, de “raiz cultural” de “unicidade” ou “estado puro” não se verificam, e não só quando aplicados à(s) forma(s) cultural(ais), mas também a toda a moldura concetual da literatura oral, ou tradicionalista, para sermos mais rigorosos, no que concerne grande parte das letras do Cante Alentejano.

Assim, e em consonância, com as teorias descritas no referido artigo, podemos questionar os depoimentos das gentes de Grândola, ao afirmarem, numa reportagem televisiva, a propósito de certos grupos cantarem “Grândola vila morena”, numa época recente de grande descontentamento social: “Não gostamos que cantem a nossa moda. Parece que estão a gozar com a gente [sic]”, não são sustentáveis ou legítimos, uma vez que a mente se faz *território* e a *miragem sonora* é a retemporalização e o reenraizamento dos códigos socioculturais e, por conseguinte, o Cante “pode” ser cantado quer por trabalhadores rurais quer por funcionários públicos.

O ideal que subjaz à afirmação “a terra a quem a trabalha”, universal partilhado e herdado pelos grupos “sem terra”, estende-se à forma de reclamar para si o seu modo de cantar. O homem alentejano afasta frequentemente nas suas atitudes e depoimentos uma “democratização” do Cante e nem aceita que este se torne “viral”, recusando a sua “banalização”. O Cante, segundo os seus agentes, é um bem único e na sua posse, que obedece a um cânone e a uma ritualização o que faz com que quem chegue “de fora” e tente cantar com o grupo seja sempre “criticado, apontado”. Em trabalho de campo, dizem-nos “não é qualquer um que o pode cantar. Pois só quem trabalha a terra conhece bem a dor, o sofrimento e o modo certo de o dizer. É um povo que canta chorando [sic]”⁷³.

⁷³ Depoimento de um ex-trabalhador agrícola alentejano recolhido numa taberna, na aldeia de Monte do Trigo, concelho de Portel, Alto Alentejo, em 15 de agosto de 2013.

Regressamos aos finais do século XIX, para fazer notar que a elite intelectual e cosmopolita, ligada à ideologia republicana, promove uma mudança de paradigma alicerçada pelo canto orfeónico, o que Teófilo Braga, apelida de “uma nova era” (apud PESTANA, 2014:2).

Nesta categoria de canto orfeónico estão incluídos os grupos corais designados orfeões. De acordo com Maria do Rosário Pestana, e sob um contexto político é fundado, em 1880, o Orpheon Académico de Coimbra (OAC), o mais antigo em Portugal. A partir desta data, outros proliferam, entre os quais, o Orpheon de Serpa, em 1907, orientado por Domingos Pulido Garcia, ex-aluno de Coimbra.

Neste período, este tipo de canto, regulamentado, quase como uma “máquina de guerra” dos intelectuais, serve para implementar os “cantos nacionais”, desenhando a individualidade portuguesa. O canto orfeónico significava uma vida sã, idónea, longe de vícios gravando na memória de cada português os factos que pretendia transmitir. O sucesso desta institucionalização já tinha sido registada na Europa central por estes promotores intelectuais, como tal, bastava importá-lo para o nosso país. Contudo, para que o objetivo fosse atingido, era fundamental trabalhar o “levantamento do génio colectivo” (RAMOS, 1892:XX), quer nas suas transcrições musicais, quer na edição de cancionários e de composições para coro. Na opinião de Maria do Rosário Pestana, “Este facto é particularmente interessante, uma vez que nesses anos, em Portugal, persistia uma ampla tradição de cantar a duas e três vozes reais em contextos rurais” (PESTANA, 2014: 6), como as gravações de Armando Leça o documentam: homens, mulheres e crianças cantam, em coro, à escala nacional. As classes trabalhadoras eram, por via desta prática de cantar em coro, “civilizadas e domesticadas” com os orfeões, à semelhança do que acontecia em França. Valores como “civilidade” e “nação” difundiam-se originando uma comunidade nacional homogénea e incorporando as canções que delineavam as ideossincrasias do “ser português”. Assim, neste período, finais do século XIX, inícios do século XX,

“o orfeão dava corpo à utopia laica, moderna, de civilidade e progresso, propiciando a experiência de uma humanidade partilhada pela “Arte” (pela realização das “grandes obras” dos “grandes compositores”), com os cidadãos das nações cultas” (PESTANA, 2014: 6),)

Relativamente ao *Orpheon de Serpa*, que nos interessa em particular, este realizou a sua primeira atuação pública nas festas de São João, decorria o ano de 1907, e o seu repertório incluía para além de números de folclore local, obras de compositores de

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias

música erudita, como Wagner e Verdi. Cantavam em italiano, francês, espanhol “de ouvido”, pois a maioria dos elementos do coro era analfabeta. Michel’angelo Lambertini assistiu a esta primeira apresentação “ Cantavam a quatro vozes porque os sopranos eram cantados por rapazes. Algumas pessoas pensam que se tratava de um “coro Alentejano” mas não era”(PESTANA, 2014:6). Este orfeão integrou cerca de cem homens oriundos dos vários setores da sociedade de Serpa, contudo, um novo orfeão fundado uma década mais tarde, por Francisco Menano, outro ex-elemento do *OAC* (Orfeon Académico de Coimbra), incluía vinte senhoras e trinta rapazes “da melhor sociedade local”. A primeira atuação deste orfeão, num recital de angariação de fundos para o Hospital da Misericórdia de Serpa, exibia o seguinte repertório: “Choral” de J.S. Bach; “ Coro dos Caçadores” de C.M. von Weber; “ Les Titans” de C. Saint-Saëns; “Hino à noite” de Beethoven; “Coro dos soldados” de G.Meyerbeer; “Coro dos Pastores” de A. Keil e “Canção da nossa Terra” de António Joyce (maestro do OAC). Francisco Torrão reorganiza o orfeão masculino de Pulido Garcia no início da década de quarenta.

Como podemos comprovar, a maioria dos elementos do grupo desconhecia o significado do que estava a cantar, muitos eram analfabetos e não dominavam outras línguas. Estas afirmações reforçam a materialidade, o ato performativo em si, e o efeito que a voz e o corpo produzem como elementos desencadeadores de *presença*.

Estes acontecimentos marcam o processo de institucionalização das práticas corais em Portugal nos inícios do século XX assente, por um lado, num repertório laico no qual convergem ideias de jovens ilustrados sobre a nação e o mundo civilizado (tradição oral local e compositores eruditos) e, por outro, num lado performativo do coro, equitativamente dividido em naipes e orientado por um maestro.

Até se desenhar como um movimento social após a implementação da República em 1910, o orfeanismo desencadeou transformações de cariz político (monárquico-cristão) e social, ao transmitir a ficção de uma sociedade homogênea e ao edificar uma “identidade coletiva de base territorial, reformulando os comportamentos expressivos dos portugueses e mobilizando as suas audiências- do mais ilustre ao anónimo cidadão” (PESTANA, 2014: 8).

Nas décadas de vinte e trinta, o orfeanismo estendeu-se às áreas urbanas, aqui assumido pelos setores emergentes da sociedade (empregados, oficiais do Estado, comerciantes...). Assim, o orfeanismo cruzou-se com processos de construção identitária nacional bem como de documentação de música matriz rural. Mais, o orfeão serviu de

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias

modelo à folclorização, pois muitos, na década de vinte, organizaram ranchos folclóricos no seu seio. Foi tecido um imaginário coletivo baseado nas tradições musicais e auto-legitimando a sua identidade (PESTANA, 2014: 8).

Com a crescente vigilância do Estado Novo, o movimento orfeónico entra num processo de resignificação, concertada com a Igreja Católica. A moralização dos comportamentos “populares” e o controlo da vida em sociedade sobrepõe-se ao poder de participação cívica e de instrução.

O Cante Alentejano foi objeto privilegiado de folclorização pelo Estado Novo, como faz notar a etnomusicóloga Maria José Barriga (apud CASTELO-BRANCO & FREITAS BRANCO, 2003:275-280), em detrimento de outros géneros do Cante, a saber: cante a vozes; moda campaniça; *reza à chuva*; encomendação das almas; desafio; cante a despique; cante das gralhas; cante do ladrão do Sado e ainda, práticas instrumentais da viola campaniça, banjo, flauta e tamboril⁷⁴. Note-se que a autora considera todas estas modalidades (mesmo as “práticas instrumentais da viola”, onde a voz está ausente) como Cante Alentejano. Isto embora Cante de “eleição” fosse o “canto polifónico formado por um repertório de versos com rima, conhecido como *modas* e que é desempenhado sem acompanhamento instrumental, na maioria dos casos por um grupo masculino” (CASTELO-BRANCO, 1992: 551), promovido por instituições como o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) e a Federação Nacional da Alegria no Trabalho (FNAT), e considerado um símbolo da região alentejana, portanto, um valor cultural. No período pós- 25 de abril a tendência permaneceu a mesma, o que veio a provocar o desaparecimento de algumas daquelas práticas performativas, isto compreende-se porque a institucionalização do folclore em Portugal ocorreu numa moldura de estabilidade política, contrariamente ao que aconteceu noutros países, nomeadamente em França. A esta causa, acrescentaríamos a perda de funcionalidade prática de certas modalidades devido a alterações sociais.

Relativamente ao processo de folclorização do Cante, e à luz da Teoria dos Polissistemas (vide Diagrama 2), gostaríamos de começar por distinguir e clarificar em que medida são operacionalizados os termos “folclorização” e “folclorismo”. De acordo com

⁷⁴ A teoria que anteriormente levantámos e que relaciona o Cante ao Baldão com as vendas e as negras escravas “regateiras” estende-se a quaisquer uma destas práticas pelas suas características, atente-se no “cante das gralhas” (termo ambíguo, ligando-se à ave ou em linguagem corrente, as pessoas que falam muito), não só ao nível da *performance* mas também à utilização de instrumentos musicais que se assemelham aos usados pelos escravos na altura. Saliente-se o facto de, por serem uma minoria ficarem associados a roubos e situações de violência “Ladrão do Sado” (negros de Alcácer) cf. <http://www.tradisom.com/catalogo/filmografia-michel-giacometti-vol-12-cd-2>

Salwa Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco, o primeiro conceito consiste num fenómeno cultural de modernização, já citado na introdução, enquanto “o folclorismo engloba ideias, atitudes e valores que enaltecem a cultura popular e as manifestações nela inspiradas” (CASTELO-BRANCO & FREITAS BRANCO, 2003:1). Segundo os autores, o folclore institucionaliza-se na década de 30 do século passado, e, em conformidade com o modelo que Bourdieu nos propõe, surge como um mecanismo produtor de exposições públicas (música, dança e traje) com a finalidade de representar uma localidade ou região. Mesmo mais tarde, no advento da democracia, e segundo estes autores [Castelo Branco e Freitas Branco], o Cante Alentejano como um destes universos representativos, afasta-se do folclore pelo conteúdo. Não obstante, é sublinhada a discussão detalhada que o termo controverso “folclorismo” provocou, originando densa bibliografia.

Foram os alemães, que na década de sessenta do século passado, primeiro problematizaram esta questão como fenómeno da modernização de onde se salientam nomes como Hans Moser (1962) e Hermann Bausinger (1961, 1969). O histórico das transformações sofridas por este conceito como área disciplinar (estudos folclóricos, estudos culturais, entre outros), quer na Alemanha quer nos Estados Unidos, tem sido elaborado em diversas publicações nos últimos anos, de onde os estudos de Regina Bendix (1997) e B. Kirshenblatt-Gimblett (1998) são destacados por Castelo-Branco e Freitas Branco (CASTELO-BRANCO & FREITAS BRANCO, 2003:2), por apresentarem uma visão holística de todos os debates internos alemães, com a vantagem de se encontrarem em língua inglesa, reconhecendo ainda os contributos de Eric Hobsbawm e T. Ranger (1983) com a conceptualização de “invenção da tradição” e de Handler (Handler 1988, Handler & Lennekin, 1984) com a noção de “objectificação cultural”, para a análise de processos de tradicionalização.

Estas premissas, em afinidade com os estudos desenvolvidos por José Rodrigues dos Santos, atestam que o Cante Alentejano assume, segundo este autor, um “carácter participativo” quando acontece (ou acontecia) nos campos, nas tabernas, junto à lareira, ou noutros contextos idênticos, pois configura-se informal, apresentando uma estrutura social aberta, igualitária e coesiva, todos participam na arte da ornamentação (que acontece ao “bem querer” dos intervenientes), a métrica é irregular, não há compassos (tempo rubato). A distinção entre artista/audiência é inexistente, verifica-se uma pressão natural para que todos participem. Em contrapartida, os Grupos Corais obedecem a uma forma canónica, num tipo de “Cante Apresentacional” [termo de José Rodrigues dos Santos]

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias

cuja estrutura é fixa, fechada, normativa, institucional, depende de subsídios e do mercado, a métrica é regular com compasso determinado, a ornamentação tende a desaparecer ou a ser mais limitada, ficando reduzida aos solistas. A distinção entre o artista e a audiência é vincada, verifica-se a responsabilidade de fornecer “boa música”, os timbres e texturas são claros, transparentes, sem densidade, os repertórios oferecem variedade entre as peças, há necessidade de alternar momentos mais alegres com outros mais melancólicos, ao contrário das músicas participativas, onde se canta em círculo, os “maus” cantores não são (tão) criticados, a inovação é permitida, mas o privilégio é concedido a modas que todos conheçam.

Desta maneira, e em consonância com as teses de Eric Hobsbawm (1992), o “Grupo Coral Alentejano” constitui-se uma tradição e não um costume, uma vez que os costumes assumem-se como informais, coletivos, livres, diversos e variáveis, envolvem gerações e as tradições, como atos formalizados, repetitivos, invariáveis e ritualizados. Os costumes fundem-se em condutas vernáculas e as tradições em momentos institucionais.

Salwa Castelo-Branco e Freitas Branco explicam-nos ainda que, no âmbito da literatura etnomusicológica, o conceito mobilizado é “revivificação musical” definido pela própria como “um movimento social orientado para a recuperação de um sistema musical tido por desaparecido para ser desfrutado no presente” (CASTELO-BRANCO & FREITAS BRANCO, 2003:2). Este conceito assenta nas premissas de T. Livingston as quais caracterizam o processo de “revivificação” através de seis pontos: a) presença de indivíduos militantes da causa; b) existência de informantes ou fontes originais; c) ideologia ou discurso revivalista; d) constituição de uma comunidade revivalista; e) atividades organizadas; f) organização comercial associada ao mercado revivalista (LIVINGSTONE, 1999:66-69 apud CASTELO-BRANCO & FREITAS BRANCO, 2003:2). Relativamente ao Cante Alentejano é este o fenómeno a que assistimos nesta década: um processo intenso de “revivificação musical”, cumprindo na íntegra todos os pontos acima identificados, depois de ter atravessado uma época onde (quase) correu o risco de desaparecer, por exemplo na década de 80 do século passado.

O modelo de fabricação de folclore como produção simbólica do regime assenta em seis pontos essenciais, segundo Salwa Castelo-Branco e Freitas Branco (CASTELO-BRANCO & FREITAS BRANCO, 2003:14-15): ideologia (valorização da ruralidade como um dos pilares da nação); regulação (edificação da tradição através da formulação, veiculação e imposição de regras assentes num ideal de autenticidade asseguradas por

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias determinados organismos); indivíduos (mediadores letrados que intervêm na seleção e adaptação de repertórios, na organização de grupos folclóricos e na projeção da localidade); fontes (recolha efetuada junto dos idosos das aldeias, o método adotado serve de garante de autenticidade); espaço social (de acolhimento à prática folclórica, as casas do povo, casas do regime, os “novos” locais de sociabilidade aldeã) e, por último, o turismo (o mercado para o folclore através da produção de espetáculos, festivais e publicações. As aldeias adquirem projeção e saem do isolamento a que estavam confinadas).

Com a institucionalização do folclore, o canto, a dança e a execução de instrumentos musicais adquirem maior amplitude e os praticantes alteram posturas: em vez de atuarem para dentro do grupo optam por estabelecer uma relação entre a localidade e o exterior, (re)definindo um novo quadro social: os praticantes, integrados num grupo misto, em cima de um estrado, cantam e dançam, acompanhados por tocadores e dançarinos trajados, perante um público passivo que assume o papel de ouvinte/ espetador.

O Cante Alentejano, segundo constatação de Salwa Castelo Branco e Freitas Branco, distingue-se do folclore pelo conteúdo, todavia as atuações dos Grupos Corais evocam universos folclorizados, já que são vistas como representações de um lugar e do país, transmitindo, através da tonalidade das vozes, emoções, personagens, eventos e ambientes maioritariamente rurais.

A partir dos finais dos anos 20, assiste-se a uma proliferação de marchas, desfiles, cortejos e paradas suportada por empresários, políticos e intelectuais, cuja intensificação originou um calendário festivo laico com sobreposições ao ciclo religioso. Em 1932, lançaram-se vários eventos: Marchas Populares em Lisboa; Festas de São Silvestre no Funchal e o Colete Encarnado em Vila Franca de Xira, originando outros como o Barrete Verde (1945), em Alcochete, por rivalidades regionais. Para Salwa Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco, a Mocidade Portuguesa, em 1936, inspirada no contexto militar, fornece um exemplo de utilização do “folclore musical” como linguagem política, na medida em que os dirigentes perceberam aí uma forma de inculcar o sentimento nacionalista na juventude, como aconteceu com os Grupos Corais Alentejanos. Assim, o folclorismo assenta numa base paradoxal: um “conteúdo ruralista” criado, institucionalizado e reproduzido por um quadro urbano.

Como particularidade, as letras das modas cantadas durante esta época de ditadura política não aludem, nos registos consultados, de forma pragmática e denotativa, às precárias condições de trabalho que se viviam, nem tecem quaisquer referências à entidade patronal devido ao clima de opressão, o seu repertório era cuidadosamente escolhido, tendo os Grupos Corais de obter a sua aprovação junto da Guarda Nacional Republicana, antes de qualquer atuação pública. A este propósito, defende ainda o padre Marvão que o Cante nunca esteve relacionado com questões políticas, serviu sempre outros temas como a natureza e a saudade, numa corrente (mais) ingénua. Porém, esta quadra recolhida em 1968, em Almodôvar, por Ranita da Nazaré:

“Angola é portuguesa
Moçambique também é
Português é os Açores
E a Madeira e a Guiné”⁷⁵

contraria a tese de Marvão, ao reforçar o império ultramarino de acordo com a ideologia salazarista, constituindo o primeiro verso da estrofe propaganda política já que nunca poderia ter lugar qualquer resistência à ideologia política reinante. Posteriormente, aquando revolução de 25 de abril de 1974, a politização pode emergir e encontram-se nas letras produzidas nessa altura marcas das ideologias partidárias que também assim ganharam voz.

Depois de institucionalizado em 1930/40, o movimento folclórico português inicia-se a partir da década de 50 do século passado.

Um pouco antes, em 1940, na exposição dos centenários, o folclorismo apresenta-se já instituído em linguagem interpretativa da nação e a inauguração do Museu de Arte Popular, em 1948, consagra o processo de folclorização, fixando linhas provisórias lançadas com o concurso das aldeias, em 1938. Estas indefinições descendiam ainda de acontecimentos como as exposições de 1934 e 1940, que balizaram um caminho que parte da paródia para chegar ao nacionalismo. Neste período, em 1936, é publicado *Portugal: A Book of Folkways*, de Rodney Gallop, diplomata e folclorista britânico e, em 1937, em português *Cantares do Povo Português: Estudo Crítico, Recolha e Comentários* que norteou o trabalho de coletores e teóricos.

⁷⁵http://www.joraga.net/gruposcorais/pags08_pautas_08_mvBA_JRNazare/0413_MVBA_CTO_JRNazare_106_Angola_RiodeMnh01.htm, consultado em 05-07-16

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias

O evento do concurso das aldeias impulsiona e oficializa o discurso ruralista, ali-
cerçado nas tradições históricas (datas, figuras, monumentos) e no folclore (memória,
artefactos, gentes). O desempenho folclórico origina territorialidades definidas pelas co-
res das vestes, dos cantares, das danças, das melodias, o mesmo acontecendo com o Cante
Alentejano. Durante todo o processo, as iniciativas expositivas dinamizam e ampliam a
representação folclórica.⁷⁶

São raros os estudos que sustentem esta articulação rural/urbano, todavia, F. We-
ber descreve uma situação idêntica ocorrida em França, na segunda metade do século
passado, asseverando que a atenção dada ao folclorismo e as grandes diligências na recu-
peração das tradições rurais podem ser entendidas como uma variante da luta de classes⁷⁷.
Durante o Estado Novo, a defesa dos valores nacionais provocou situações de conflito
entre a política e a música, e a entrada da música no país, sobretudo a anglo-saxónica
(jazz, rock, pop) era vista como uma ameaça.

Com a institucionalização do folclore, em 1948, o movimento adensa-se através
da proliferação de ranchos e de outros grupos, como os corais alentejanos, e, implica-
mente, projetam as tensões ideológicas e as clivagens do país: separação da Igreja e do
Estado, luta de classes, situacionistas e oposicionistas. Num país em contexto de regime
ditatorial, o folclore teve um papel importante na mobilização e mobilidade das popula-
ções rurais, o que contradiz em parte a falta de consciência política.

A diáspora alentejana dos anos 50 deriva da “fuga” de muitos alentejanos da ex-
ploração latifundiária, de uma vida demasiado dura e que se radicaram na margem sul do
Tejo, dando origem a uma fusão de culturas nos Grupos Corais ali constituídos, revelando
que um povo apesar de ser forçado a sair em busca de melhores condições de vida, con-
tinua a preservar a sua ligação à terra de origem:

“Vou-me embora pra Lisboa”

“Alentejo terra do pão

Onde eu tenho a residência

[...]

⁷⁶ À exceção de Lisboa 1994, já que rejeitando uma projeção da ruralidade, elege o fado como protagonista da cultura popular, ilustrando a cidade e não o país. Mais um aspeto paradoxal na dicotomia campo/ cidade ou camponês/ operário.

⁷⁷ Peterson (1997) fala-nos de como a *country music* se constitui uma “arma” contra a música negra, nos E.U.A.

Chora por mim, que eu choro por ti
Já deixei o Alentejo”

Neste contexto, Maria Eduarda Rosa (2012) apresenta um trabalho de recolha e divulgação da poesia e música popular alentejana, através do qual relata as vivências com o “Grupo 1º de Maio do Bairro Alentejano de Palmela” salientando de entre as funções do Cante na diáspora o aspeto “pedagógico” do Cante, ou seja, o seu valor terapêutico e o facto de poder funcionar como um estímulo para outras atitudes de cidadania.

No que concerne a regulação da *performance* do Cante, na década de sessenta, algumas figuras ligadas à causa do folclore reúnem-se para discutirem e estabelecerem regras para travar a “adulteração da indumentária” (CASTELO-BRANCO & FREITAS BRANCO, 2003:5).⁷⁸ Aquelas regras visavam a neutralização de tons mais coloridos, propunham saias mais compridas, um repertório baseado em conteúdos “arcaicos” de autoria anónima, uma linguagem corporal diferente da do teatro de revista, e a sonoridade de uma concertina em vez de um acordeão, por exemplo.

Decorrente deste propósito de regulação, viria a formar-se mais tarde, em 1977, já em regime democrático, a Federação do Folclore Português (FFP). Esta entidade, à semelhança de outras como as casas do povo ou o INATEL, aciona mecanismos formais de regulação da prática folclórica, promovendo certos comportamentos expressivos em detrimento de outros. No processo de transformação das manifestações de cultura popular, as referências utilizadas nos espaços públicos também se modificaram, por exemplo, com a eliminação das estruturas do movimento operário independente, as bandeiras vermelhas, as greves, as comemorações, o debate político, conseqüentemente símbolos a ele associados são, conseqüentemente, suprimidos. As expressões culturais operárias ficariam esquecidas durante várias gerações, recorrer a elas seria um cartão de visita para a inserção na contracultura, sendo o espaço deixado por elas preenchido por iniciativas folclorizantes de inspiração rural e/ou religiosa (por exemplo, as comemorações do Primeiro

⁷⁸ Ainda nos dias hoje, verificámos, aquando do nosso trabalho de campo, que alguns grupos desaprovam, por exemplo, o facto de outros grupos usarem, nas suas atuações, relógio de pulso, alegando que “antigamente só havia relógios de bolso e eram escassos” (Depoimento de Norberto Patinho, membro do Grupo Coral de Cantares Regionais de Portel, em 16 de agosto de 2013, em conversa informal.)

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias de maio onde se aliam jornadas de luta com festividades da estação primaveril). Em consequência destas contrariedades, forma-se, em certos contextos específicos, uma cultura operária de resistência política.

Particularizamos esta questão ao nosso objeto de estudo para salientarmos a obra de Michel Giacometti, cujo trabalho de campo, em pleno regime de ditadura, foi visto não só como contributo para a cultura, mas também, como um ato de resistência política. Lembramos que o (também) etnógrafo foi alvo de vigilância por parte da PIDE, em 1961, devido a suspeições políticas acerca da sua prática etnográfica. Fernando Lopes-Graça integrava um género de conselho musical para a música folclórica da Fundação Calouste Gulbenkian, e foi indicado, apesar de não ser “amigo” do Regime, para orientar o trabalho de Michel Giacometti, nomeadamente na seleção e análise crítica das suas recolhas, com o pressuposto de assegurar a qualidade da música folclórica. Através desta “parceria”, o Estado Novo conseguia secundarizar o seu papel e “tornar propriedade sua o que devia ser património nacional,” (CASTELO-BRANCO & FREITAS BRANCO, 2003: 13), ao dar o lugar de relevo a Lopes-Graça no país e no estrangeiro.

Note-se que, durante o processo de folclorização, alguns coletores desempenham um papel formativo e orientador junto dos grupos folclóricos, e revelam consonância quanto à preservação das tradições rurais, isto é, registam nas localidades os géneros julgados mais “arcaicos”, mas discordam quanto ao seu uso. Veja-se, por exemplo, em 1938, no ano em é lançado o concurso da aldeia mais portuguesa, Alves Redol, reconhecido autor neorrealista, faz o levantamento do modo de vida e das tradições de uma aldeia rural do Ribatejo no ensaio *Glória, uma Aldeia do Ribatejo* e certamente do quotidiano difícil. Segundo Salwa Castelo-Branco e Freitas Branco, este discurso desmistifica a harmonia social que a doutrina do regime ditava para o campesinato: sim à alfaia, não à máquina. Não obstante, os quadrantes ideológicos nem sempre serem visíveis em análises comparativas de obras, podemos confrontar com a publicação de Redol, *Alentejo Cem por Cento* de Joaquim Roque, elaborado no contexto da candidatura de Peroguarda ao concurso para a eleição da aldeia mais portuguesa. Ilustra-se desta forma o que foi dito acima sobre posições situacionistas e oposicionistas, no seio dos espaços de resistência.

Com a mudança de um regime ditatorial para um regime democrático, o movimento folclórico fortalece-se e expande-se. Alguns fenómenos de folclorização reprimidos pelo Estado Novo, como o repentismo a sul de Tejo, pelo desconhecimento do que ia

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias

ser falado, ganham fôlego e difundem-se, como é o caso do Cante ao Baldão. As autoridades incentivam os corais alentejanos (maioritária e inicialmente masculinos) precisamente como forma de diluir o repentismo.

Com o fim da Ditadura, em 25 de abril de 1974, surge um maior número de coletividades no Alentejo, e estas apresentam-se como (novas) portadoras do Cante: a ligação destes homens e mulheres à terra e a forma como a coletividade influencia a história dos Grupos Corais é notória. A herança do Alentejo rural é o espaço-comum entre os cantadores, que cantam reivindicando o direito à dignidade e a melhores condições de trabalho no latifúndio.

Talvez a ligação mais imediata que estabelecemos entre o Cante Alentejano e a revolução de abril seja através da canção “Grândola vila morena”. “Grândola, vila morena” que assinalou o fim do regime ditatorial de mais de quarenta anos e se constituiu como o hino da revolução da liberdade. Todavia, parece duvidoso, tendo em conta a tessitura verbal, considerar-se “Grândola” uma moda alentejana. Isto porque se afasta do que é tido como uma moda: nem a sua autoria é desconhecida, nem foi gravada inicialmente por um Grupo, mas sim por um cantor solista, Zeca Afonso, que a cantou numa atuação em jeito de dedicatória à Sociedade Musical Fraternidade Operária Grandolense e, de forma anónima, aplicou-se a letra à situação político-social que se vivia. Trata-se sim de uma canção que se inspirou nas modas corais alentejanas, tal como as “Quadras ao gosto popular” de Fernando Pessoa se inspiraram nas quadras tradicionais, mas não constituem quadras tradicionais.

Não obstante tratar-se de uma reapropriação, uma vez que a canção não nasceu em Grândola, e não é uma canção tradicional, que nem sequer é antiga, e nada tem de especificamente grandolense, para além da referência ao nome, terão sido as materialidades do texto que fizeram nascer nas pessoas da terra o desejo inconsciente de se identificarem com ela, de a verem como um símbolo seu, do lugar Grândola, enquanto os restantes portugueses a pensam como símbolo da revolução. Para um português de outras regiões e, talvez até para alentejanos de outras zonas, a *Grândola* é um símbolo do 25 de abril, é uma canção de resistência e de vitória.

Num ambiente empírico, e das conversas que mantivemos com José Colaço, cantor alentejano, registámos que a revolução trouxe alterações significativas ao Cante Alentejano, do ponto de vista da sua organização, divulgação, área de expansão e manifestação em género. Efetivamente, surgiram após o momento revolucionário muitos

Grupos corais, aproveitando a conjuntura favorável à manifestação de formas “genuínas” de cultura. Cada concelho (no Alentejo e na Zona da cintura industrial de Lisboa) viu nascer vários agrupamentos, subsidiados pelas autarquias, sobretudo a nível da logística e dos transportes, para a realização de “Encontros” que se tornaram “moeda de troca” entre os Grupos. Um Grupo convidava, por exemplo, dez congéneres para a sua festa de aniversário, sendo tacitamente acordado que seria depois convidado por cada um deles para festas da mesma índole. E chegou a exagerar-se de tal modo, no número de grupos convidados (há registos de um máximo de 28) que o Cante, ouvido durante horas a fio pelo público e membros dos vários Grupos participantes, se tornava fastidioso. Cada Grupo, diz-nos ainda José Colaço, desejava que o seu “encontro” fosse tão grande ou maior do que o do seu vizinho da vila mais próxima. As autarquias foram o grande suporte físico e financeiro dos Grupos, com os quais mantinham uma afinidade manifestamente ideológica. O que até então seria assunto de Estado passou a ser matéria de apropriação local instituindo-se um património folclórico (repertórios e artefactos) englobando territórios, identidades, especialistas instituições e eventos, que constituem uma moldura referencial que o transforma em mercadoria cultural. Entretanto, surgiram também os grupos exclusivamente femininos, aproveitando a era de liberdade e o conseqüente movimento da emancipação da mulher na nova sociedade. O Cante no feminino, com o advento da maquinaria agrícola, vira-se remetido ao privado. Só os homens haviam continuado a cantar em conjunto, nas tabernas, locais que não eram frequentados por mulheres. Após a revolução de abril, estas organizaram-se e criaram também os seus grupos e reconquistando o seu lugar no Cante. Mas, na generalidade, o seu regresso não se fez com a junção ao elemento masculino como era hábito durante os trabalhos em comum nos campos agrícolas, nas festas e bailes. Salvo raras exceções, os grupos mantiveram a separação por género até ao presente, existindo atualmente pouquíssimos grupos mistos, e, mesmo assim, tal sucede por necessidade de juntar elementos que permitam a um grupo sobreviver em termos de representação numérica. Os grupos femininos atualmente representam cerca de um quarto dos cantadores. O Cante “envelheceu” paulatinamente, como já foi dito atrás, pelas razões mais diversas. Por enquanto, não obstante a proliferação de grupos corais juvenis, a desejada renovação etária praticamente não existe nos Grupos corais de adultos e, quando existe, é uma exceção e é mais visível nos Grupos femininos, confessa-nos José Colaço.

Para terminarmos, a colagem, que a partir do período revolucionário se verificou, em termos político-ideológicos, retirou ao Cante alguma (possível) autonomia. Todavia,

o mediatismo trazido pela candidatura do Cante a Património Imaterial da Humanidade (transmitindo-lhe um valor de reconhecimento a nível nacional que contrasta e vem compensar a pertença a uma cultura considerada “menor”) suscitou a curiosidade intelectual e o desejo de protagonismo artístico por parte de um número crescente de jovens alentejanos. Daí que não se estranhe a formação recente de grupos restritos de jovens vocal e musicalmente talentosos, como “Os Mainantes” de Pias ou “Os Bubedanas” de Beja, conclui José Colaço.

A este olhar resultante da experiência empírica de José Colaço, juntamos os estudos de Salwa Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco que nos mostram que, com o fim da ditadura, e enquadrado nos moldes da democracia, um outro modelo de folclorização é implementado. Os autores afirmam que nesta passagem regista-se uma continuidade no plano dos conteúdos, dos repertórios e das práticas performativas. Na verdade, realçamos que as letras das modas consideradas de intervenção só neste momento se fazem ouvir em público. Este novo modelo conhece oito pontos (CASTELO-BRANCO & FREITAS BRANCO, 2003: 14-17), todavia, sublinhe-se que com ele vem a diversificação de outros tipos de grupos e de abordagens da música tradicional, como, por exemplo, os GUR (grupos urbanos de recriação), que excluem a dança e o traje nas exposições, em detrimento da autenticidade encenada até então pelos ranchos, implementa-se uma visão mais crítica sobre esta prática. O primeiro componente continua a ser a *ideologia* ruralista focada na preservação da tradição e que serve de matriz à identidade local. A *regulação* é feita por entidades públicas e privadas a nível nacional (FFP) e a nível regional (associações de folclore). A adesão não é obrigatória e os mecanismos de autorregulação predominam através de competição entre os grupos (encontros e festivais), do grau de popularidade nas rádios locais e inserção comercial. Os *indivíduos*, ensaiadores e diretores de agrupamentos intervêm na gestão do repertório, da agenda e promoção no mercado cultural. Nos vários grupos corais que conhecemos as terminologias variam de Mestre a orientador/ensaiador. *Património* que reúne repertórios autenticados tanto de recolhas atuais como pela revisitação do legado. O ideal continua a ser a recolha junto dos idosos, contudo com o fim da agricultura tradicional, as fontes indiretas ganham relevo, o conhecimento dos elementos mais velhos do grupo e as edições de transcrições literárias e musicais e as gravações sonoras e audiovisuais. Castelo-Branco e Freitas Branco dizem-nos que os repertórios compilados pelos grupos são o seu bem mais valioso e que é suscetível de transmissão, ainda assim, a maioria dos grupos, pelo menos os que contactámos, não reúne o seu repertório em registo escrito, quando confrontados com a questão, dizem-nos que têm

Cante Alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias de o fazer mas que tem sido protelado porque “poucos ou nenhuns sabem escrever no computador”. *Espaços*, as sedes dos grupos, instalações próprias onde se desenvolve a sociabilidade gerada pela prática. Nestes espaços são ativados os dispositivos patrimoniais que cobrem os domínios culturais do cante, dos costumes, dos artefactos ligados à agricultura e da gastronomia (alguns grupos corais cozinham e servem refeições “típicas” antes do ensaio semanal) e que afirmam a força simbólica do grupo coral. *Representação*: a prática folclórica modificou a criação e a gestão de espaços simbólicos. A territorialização deu lugar ao localismo, aparecem os GUR e torna-se difícil existir um único grupo a invocar o seu espaço. Os espaços de representação começam a ser negociados e o elemento nacionalista deixa de ser normalizador (opondo danças tradicionais a danças modernas e letras em português e letras noutras línguas), sendo substituído pela produção de “identidades” locais. O sétimo componente apontado: *Indústrias do património, mercados culturais e artísticos*: quer nacional ou internacionalmente, os grupos folclóricos integram-se num mercado próprio e as suas manifestações circulam em diversos eventos, num quadro nacional, migratório, diaspórico ou internacional. Os GUR têm as suas exibições em festividades ligadas à música tradicional, à *world music*, à música *folk* e à música celta. Por fim,

Uma prática urbana. A maioria dos grupos já se encontram em áreas urbanas, os protagonistas não são gente do campo, porque se tornaram operários ou empregados no sector terciário. A implantação geográfica dos grupos reflecte os movimentos migratórios da população portuguesa, mas representações da música tradicional continuam a remeter para uma esfera rural feita de memórias das pessoas que, quando jovens, fugiram aos campos (CASTELO-BRANCO & FREITAS BRANCO, 2003:17)

As populações rurais na nação integram-se politicamente na sociedade nomeadamente através do modo de produção cultural instituído pelo folclore. Há uma componente de património que demanda frequentes leituras sociais para além das atuações performativas. Purgam-se comportamentos da cultura “popular” e instituem-se tradições. A relação entre cultura “popular” e folclorização torna-se ambígua, uma vez que a afinidade da sociedade com o seu passado e com os recursos implicados (animais, plantas e construção da paisagem) depende do resultado procedente da relação de forças entre os grupos intervenientes no processo. Salientamos este aspeto, registado por Castelo-Branco e Freitas Branco, na medida em que constitui mais uma consideração a ter em conta para a análise *ecocrítica* das letras.

A ambiguidade que os autores sugerem prende-se com a “domesticação” de determinadas manifestações da cultura “popular” pelos grupos dominantes na sociedade, metamorfoseando cantos, danças, jogos, lides de animais segundo as suas normas, resultando em expressões culturais transformadas num processo de apropriação muito distinto do inicial ou do de “origem”⁷⁹.

Através da moldura diacrónica que traçámos, pretendemos perceber a movimentação/ tensão entre os vários sistemas afetos ao polissistema literário do Cante Alentejano, e, conseqüentemente, o carácter de permanência desta prática como uma força viva, marcando presença desde a sua primeira referência conhecida, em finais do século XIX, atravessando um processo de folclorização até às funções sociais, culturais, que ainda desempenha na atualidade, que necessidades tem preenchido, uma vez que tem resistido ao longo de tanto tempo.

Este processo de revivificação surge com uma configuração semelhante à que aconteceu no início do século passado, numa aproximação dos acordes clássicos à música tradicional, veja-se, por exemplo, as peças de Amílcar Vasquez “ Entre Canto e Piano” e da Orquestra Clássica do Sul “ Quando os acordes clássicos se misturam com o cante alentejano, isso é `Clássico EnCante”, ou ainda, a reunião das vozes de Vitorino e Janita Salomé, com o grupo de Cantadores de Redondo e a Orquestra Clássica do Sul, dirigida pelo Maestro Rui Pinheiro⁸⁰, a comprovarem a preservação e dinamismo do polissistema em estudo.

⁷⁹ A este propósito, Tiago Pereira estreia em 23 outubro de 2015, o filme/ documentário “Porque não sou o Giacometti do século 21” onde são apresentadas, numa visão crítica, questões como a “autenticidade” e “tradição” e a *mise-en-scène* à volta do processo de folclorização.

⁸⁰ In plataforma digital *Facebook*, página dos “Cancioneiros dos Cantares Alentejanos”, acesso em 4/10/15, com a mesma data de publicação.

PARTE II

Os lugares do Cante Alentejano: Fontes, Textos, Vozes

1. A circunscrição do corpus e a inscrição das modas no campo literário

Num plano diacrónico, a multissignificação prende-se à vida histórica das palavras, à poliforma riqueza que o correr dos tempos nelas depositou, às secretas alusões e evocações latentes nos signos verbais, ao uso que estes sofreram numa determinada tradição literária. Uma palavra é um subtil búzio em que rumorejam várias as vozes dos séculos (...) (AGUIAR E SILVA, 1990:659)

Na sua componente literária, o Cante Alentejano é constituído por textos designados por modas, termo que temos vindo a usar, incluídos nos subdomínios da Literatura Oral Tradicional e da Literatura Tradicionalista, e cuja componente linguístico-discursiva, como *corpus* específico que é, surge acompanhado de manifestações gestuais e musicais. Consequentemente, a sua substância é complexa e não se manifesta, nem se esgota, numa única dimensão.

Não obstante a sua longevidade, uma vez que muitos dos seus textos atravessam mais de um século, será num paradigma de *presença – hic et nunc* - que se situará o Cante Alentejano, até pelo amplo policódigo que operacionaliza e mobiliza. Queremos com isto defender que, para além do sentido situado ao nível do discurso textual, existem outras variáveis a ter em conta na atualização do texto, como o movimento, a *performance*, ou a memória sensorial que lhe permitirão a plurissignificação própria da arte verbal, do gesto estético. A audição de uma simples palavra poderá suscitar diferentes reações na sua leitura ou receção. Por exemplo, um ouvinte que experimentou outrora o trabalho rural, ao escutar a expressão “ceifeira, linda ceifeira” desencadeará, em diferentes graus, esquemas imagéticos, no plano das emoções, em relação a um recetor urbano ou de uma geração afastada do ritmo campestre. Para o primeiro, e no mesmo signo, o peso cai no significado, enquanto para o segundo o significante será mais presente e, por isso, talvez menos emocional e mais propiciador de uma imaginação mais alargada, o que não quer dizer menos sensorial.

O lugar *Alentejo* assume-se, assim, como um elemento determinante para a configuração do Cante, como outras manifestações culturais regionais, do folclore, têm os seus lugares. Fazem-no como uma “cultura de presença” (vide p.1), convergindo em si outros espaços, outros lugares: o espaço geográfico, exterior; e o espaço interior da nostalgia do

“eu memória” na paisagem sonora do passado, por oposição ao espaço do “eu exilado” na atualidade; e ainda, de forma suplementar, o espaço da memória coletiva, social, laboral, vivencial.

A simbologia, por outros de fora de espaço tornados estereótipos, pode habitar estes textos neste tipo de cantar que quase se consideraria bucólico pelos ambientes evocados. Esta observação justifica-se, na medida em que as modas alentejanas parecem, segundo José Rodrigues dos Santos⁸¹, apresentar algumas das características deste modo literário, o bucólico, surgida nos finais do século XVIII com o romantismo, servindo-se sobretudo de temas o da natureza, do sentimentalismo pungente, da idealização da mulher, da ânsia frenética de liberdade alternada ou conjugada com a mistura de solidão e evasão. E ainda, a nível formal, com as versificações popularizantes que nos levam a estas possibilidades de leitura.

E tornam-se, assim, também quase inesgotáveis as possibilidades de conjugação de variáveis que o Cante como recurso literário, e comunicacional, tem para oferecer. Note-se que, em alguns versos, parece estabelecer-se uma relação simbólica própria de estruturas cosmológicas, do início dos tempos. Por exemplo, identificam-se inúmeras referências à água e às fontes que podem ser lidas como um desejo de regeneração, ou de sobrevivência do homem alentejano, ou ainda na subtil denúncia de um regime político totalitário. Destaquem-se, nesta linha, modas como “Dá-me uma gotinha d’água” ou “A ribeira quando enche”. Contrariamente, A. Marvão, num claro pragmatismo, afirma sobre esta questão que “A água sempre muito cantada (...) serve apenas de pretexto para falar da saudade e do amor. Não está em causa a sua necessidade como fonte de vida. Cantava-se a água porque a meia se molhou, o barco não anda, (...)” (MARVÃO,1997:144), acentuando o lado do simbólico que presentifica a identidade, ou proporciona a identificação de quem se fala, e não como desvio ao racional e ao lógico.

Foi também assim que partindo da premissa de Lévi-Strauss de que a Etnologia é sobretudo Psicologia (LÉVI-STRAUSS, 1962, p.174), avançámos através de uma leitura holística numa vastidão de modas alentejanas, e depois de registarmos o uso frequente do vocábulo “porta”, levantámos a hipótese da ideia de “porta” como sinédoque da própria região alentejana. Inclusivamente se tivermos também em conta fatores histórico-políticos (Ditadura, Diáspora, Revolução de abril...) e assim concebermos também como um

⁸¹ Curta entrevista cedida a uma rádio local, no final da sua conferência incluída no Projeto *Oralities*, em 8 de novembro de 2012, na Fundação Eugénio de Almeida, em Évora.

“lugar- Alentejo” o descrito nas modas, um veículo de ideias políticas ou a imagem de um sistema cultural.

Numa análise formal, as modas são textos constituídos por estrofes, fundamentalmente quadras e quintilhas, embora seja a quadra a “jóia [sic] poética mais amada pelo povo alentejano”, como nos diz Paulo Lima (LIMA, 2013: 278). Todavia, ressalve-se que a omnipresença da quadra no cancioneiro verifica-se em todo o Portugal, no Brasil, em Espanha e nos países hispano-americanos. A estrutura do texto apresenta-se, quando transcrita de forma mais fiel à recolha, normalmente em número de três estrofes, uma para a cantiga (ou letra) e duas para a moda (ou quadra), a maior parte das composições duplica a estrutura apresentando duas cantigas e repetindo a moda. O primeiro verso da segunda estrofe dá o título à composição, por esta razão a moda é considerada a parte mais importante do texto. A uma moda corresponde uma melodia, ou seja, no Cante uma letra específica está sempre associada a uma música específica⁸², e, na generalidade, as cantigas (primeira estrofe) são independentes das modas ao nível do conteúdo. O último verso de uma estrofe é também o primeiro da estrofe seguinte (leixa-prem). A rima que regista mais frequência é a cruzada, o verso, o heptassilábico ou redondilha maior, traços comuns ao cancioneiro tradicional português (e não só). A estrutura vocal que executa as modas, como anteriormente aludimos, é formada pelo “Ponto” que introduz a cantiga preparando a entrada do “Alto” que, num registo mais agudo, inicia a moda antecipando a entrada dos “Baixos”, as vozes restantes, maioritariamente masculinas, mas que também podem incluir vozes femininas e infantojuvenis.

As modas alentejanas apresentarão uma estrutura musical idêntica desde os primeiros textos recolhidos, finais do século XIX, inícios do século XX, e publicados na revista *A Tradição* de Serpa. Contudo, as suas letras sofreram algumas transformações, retratando aspetos sociais numa forma de atualização do modo de pensar do homem alentejano, como o entendemos, ou do seu modo de se relacionar com o mundo também em mais rápidas transformações na transição para o século XXI.

Assim, o texto “Ao Baptista” (cf. “Anexos - 1º texto recolhido -Ao Baptista-” https://drive.google.com/open?id=1Opm5_N0vTRPFEzArsIoL3PbP2grbzRm) é referenciado como a primeira recolha de texto e pauta, realizada no concelho de Serpa, em 1889, por M. Dias Nunes, e incluída na revista *A Tradição*, volume I (1982:89-98).

⁸² No cancioneiro tradicional português acontece com frequência a mesma letra ser cantada com músicas diferentes (cf. LOPES-GRAÇA,1974).

Trata-se de uma peça que, juntamente com outras de cariz religioso, como “Os Jordões” são dedicadas a S. João Baptista⁸³.

Observando o espaço que é tido como “o lugar geográfico do Cante Alentejano” e, no seio desta delimitação de fronteiras, entre o que é considerado Cante Alentejano pelos seus portadores, distinguindo veementemente o que não é, podemos ainda considerar as relações de poder que se estabelecem, de forma mais ou menos explícita, entre os agentes que se localizam no perímetro interior da região geográfica reconhecida para abarcar o núcleo central do Cante, e os agentes que lhe são exteriores. Vejamos um excerto da obra de Ranita da Nazaré que atesta esta afirmação:

O repertório da música vocal de tradição oral do Baixo Alentejo é constituído por espécimes conhecidos habitualmente sob a designação de «modas». Estas canções, de características bastante particulares, são criadas e cultivadas, digamos mesmo «segregadas», pelas populações rurais da região do centro-sul de Portugal, região que podemos delimitar, a norte, pelas povoações de Reguengos, Monte de Trigo, Torrão e Grândola; a sul, por Mina de S. Domingos, Mértola, Almodôvar e Odemira; a oeste pelo mar; a leste pela fronteira espanhola compreendida entre Reguengos e Mina de S. Domingos. Esta a delimitação que nos foi confirmada pelos habitantes das povoações que visitámos. Não obstante o carácter impreciso que comporta todo e qualquer traçado deste género de fronteiras, estamos persuadidos de que é esta a área geográfica do repertório de música vocal em questão (...). Contudo, quando se pretende citar este repertório, utiliza-se normalmente a designação administrativa de «cantos do Baixo Alentejo» e refere-se, do ponto de vista geográfico, uma imensa planície entrecortada por alguns vales, pouco profundos, que apresenta, assim, características «sui generis» em relação à morfologia geral do território português. (RANITA DA NAZARÉ, 1979:18-19)

Fazemos notar que nos encontramos num contexto de cultura oral e, como tal, a universalidade que lhe é própria, ou não teria sido aliás classificado há poucos anos como Património Cultural da Humanidade, deriva não só da sua variação no tempo, mas também no espaço (detentor também ele de uma temporalidade própria e ritualisticamente condicionante). Ou seja, considera-se frequentemente a coletividade onde a prática existe há mais tempo como a “originária”. Contudo, a deriva no espaço proporciona-lhe estender-se a outros espaços, mais ou menos próximos. Referimo-nos, por exemplo, ao facto de determinados Povos considerarem “únicas” as suas práticas quando os menos desprevenidos constatarão a existência de práticas semelhantes em lugares, por vezes até, bastante afastados.

⁸³ Esta composição revela-se como uma forma de cantar “antiga”, homenageando o Precursor, na noite que lhe era dedicada, um canto provavelmente setecentista que integra folhetos do séc. XVIII. Não obstante, os cantos a santos, designadamente a S. João Batista, são de carácter universal, verificados na literatura oral nacional, e mesmo brasileira e europeia.

Deste modo, e em mais uma aproximação ao quadro conceptual de Cante, a variante que se circunscreve a esta zona geográfica desenhada por Ranita da Nazaré, assume a designação “núcleo” / central/ autêntica” de Cante para a maioria dos seus portadores (nomeadamente os autóctones): a lentidão, a moderação das acentuações, os melismas, ou seja, a ornamentação da linha melódica e mesmo algumas “anomalias” harmónicas, enquanto as variantes que se situam na periferia “já serão outra coisa”. Por exemplo, se uma moda tradicional for cantada de forma mais rápida ou acompanhada de instrumentos musicais não é reconhecida pelos membros do “centro” como Cante. Todavia, outro texto estranho ao Cante, se for executado daquela maneira, seguindo a estrutura canónica das vozes, converter-se-á em Cante. Neste contexto, o Cante é rapidamente identificado, contudo, Grupos Corais, como o Grupo Coral de Cantares Regionais de Portel, que recorram ao uso de instrumentos musicais, já não são tão facilmente aceites como portadores do saber-fazer do Cante.

Curiosamente, José Rodrigues dos Santos levanta a questão da instabilidade do conjunto de peças que pode ou não constituir o próprio Cante, e dentro do seu “espaço”, traça três direcções como “atractores” à “deformação” da forma cultural Cante:

I - As “Saias” e a música “Campaniça”, exprimem a linha de fuga para a dança (ritmos, acentuações, frequentemente assimétricas, coreografias, etc., que podem dar “valsas”, por exemplo).II- O “Fado”, que é, para o Cante, um atractor, uma direcção de deriva melódica que preserva em geral a ausência de coreografia, mantém uma estrutura harmónica *suigeneris*, mas “contamina” as performances, numa das componentes essenciais do conceito: a que tem que ver com a ornamentação. III- Porventura as “marchas” ou “marchinhas de Lisboa” seriam outro atractor, ao associarem uma componente coreográfica forte (e reconhecível por todos, com o ritmo binário da marcha) a estruturas melódicas características, minimizando a –essencial para o Cante – ornamentação. (RODRIGUES DOS SANTOS, 2010:178)

Os textos designados como “saias” localizam-se no Alto Alentejo, a norte da região traçada por Ranita da Nazaré como própria do Cante, e são considerados mais “musicais”, mais “alegres” comparativamente à forma “genuína”. Já o uso da viola campaniça é difundido na zona contígua de Castro Verde, tendo como principal impulsionador o músico Pedro Mestre, desenvolvendo numa espécie de fusão com o Cante uma vertente didática e pedagógica, levando-o às escolas, ensinando-o às camadas mais jovens. Verificamos neste contexto, e no plano discursivo, que o Cante também se reveste de uma componente lúdica, povoando o imaginário da criança, através do universo campesino

descrito nas modas. O léxico usado nos textos, mesmo o das modas mais “antigas” (porque há regionalismos que se conservam), constitui uma parte do imaginário infantojuvenil - os pássaros, os rios, as árvores, a natureza - que associado ao som da viola campaniça, se podem transformar num forte estímulo ao seu crescimento.

Em articulação, atentemos num texto de José António Lima, Regente da Banda Municipal e Orfeão de Estremoz, e que documenta o que acima descrevemos acerca das variantes, que são também *lugares* do Cante:

Como se canta no Alentejo. O Povo do Alentejo, como todos os povos, gosta imenso de música. Bem orientado, aprende-a como outra qualquer arte. Porém, tenho notado que se canta de maneiras diferentes nos vários pontos d'esta província, e a paixão pelo canto também não é igual em todo o Alentejo. Nas cidades e vilas, geralmente só se canta música de revistas, fados, tangos, canções, tudo menos a música simples inspirada pelo Povo. Nos campos, o estilo é diferente quase de terra para terra. Onde mais e melhor se canta é no Baixo Alentejo. Cantam constantemente as suas interessantes canções populares em 3^{as}. e 6^{as}., bastando para isso juntarem-se dois ou mais indivíduos. Os recrutas colocados nos Regimentos do Alto Alentejo, depois da refeição da tarde, espalham-se em grupos pelos campos e ruas da cidade aliviando saudades das suas aldeias com os dolentes cantares lá aprendidos. Os seus camaradas do Alto Alentejo, que por ventura nunca cantaram nem sentem a emoção dos que cantam, ao ouvi-los, riem-se e dizem...que é sinal de chuva. Com raríssimas exceções, no Alto Alentejo só se canta a uma voz, e a não ser duas ou três canções de estilo acentuadamente árabe, o que cantam é aprendido com uns indivíduos que andam a dar espectáculos pelas aldeias com bonecos chamados de Santo Aleixo. A essas músicas dão o nome de "Saías" que cantam nas romarias e principalmente nas festas do acabamento da azeitona, prestadas aos patrões e manajeiros, com pendão à frente e vozes esgançadas. Durante a labuta dos campos é raro cantarem, pois tenho observado grandes ranchos de mondadeiras e ceifeiras que não cantam em todo o dia. É que não sabem "Quem canta seu mal espanta. (LIMA, 1931)

Recordemos ainda mais uma variável do Cante, um outro *lugar* por nós presenciado, e que Armando Leça descreve: o Cante como canção de embalar, “embalar as crianças cantando-lhes quadras religiosas e dos presépios” (LEÇA, 1942:166). Como já referimos anteriormente, foi-nos dito em conversa com um jovem cantador que se recorda de o avô lhe cantar modas para ele adormecer. Testemunhámos isto mesmo, num lar alentejano: o avô a empurrar o carrinho do neto enquanto, usando a melodia própria do cante, entoava como letra, unicamente o verso contendo o nome próprio da criança “Ai, Miguel, dorme, dorme”. As canções de embalar assumem também um aspeto funcional e ousaríamos dizer utilitário, uma vez que surgem muitas vezes como fruto da angústia da mãe despoletada pelo choro do bebé. Este aspeto da exaltação da palavra é observado por Ruy Vieira Nery que nos explica que o canto “reforça a palavra rezada, tem poderes mágicos

sobre os sentimentos e o pensamento humano”⁸⁴, em certa medida sublinhando as materialidades do texto.

Para além destas linhas de força, nas margens do Cante, desdobram-se ainda outras variantes. Recordamos que aceitámos como definição central a de “canto polifónico executado em grupo e sem instrumentos, lento, de acentuações moderadas, melismático”. Importamos estas informações, de estudos de cariz sociológico e/ou etnomusicológico sobre as contaminações do Cante Alentejano, para melhor sustentarmos a aplicação de uma teoria que nos fala da Literatura como polissistema, na leitura que propomos do nosso objeto de estudo: objeto pertencente ao polissistema artístico, ao polissistema cultural e constituindo-se como parte de um subsistema – literatura tradicional popular oral - do sistema literário. É fundamental percebermos em cada conjunto de modas que agrupámos, as interações que o texto vai tecendo com os sistemas envolventes, e, através das quais compreenderemos a centralidade, ou não, do próprio texto nesses conjuntos.

Desta forma, observaremos, não só a forma como o texto se coloca, ora ao centro, ora na periferia do polissistema cultural onde se integra, mas também como esta deslocação pode multiplicar o lugar *Alentejo*, no seio da teoria de Itamar Even-Zohar, em conformidade com os pressupostos *ecocríticos*. Por outras palavras, atentaremos no jogo interativo entre os vários sistemas, e tentaremos perceber, de acordo com a conjuntura histórico-social de cada conjunto de modas, a forma como cada elemento se desloca no diagrama, permitindo-nos aferir quão determinante o sistema literário se torna na seleção, ou continuidade, de textos, ou fragmentos, que perpetuam determinadas práticas, em detrimento de outras, e que implicações essas escolhas trarão na relação direta com o meio. A título de exemplo: por que razão as modas coreográficas foram abandonadas, ou porque foram esquecidos na cultura alentejana os romances narrativos, ou os Autos, ainda ativos no início do século XX?

Nesta análise, estaremos ainda atentos ao que aludimos na introdução acerca da particularidade identificada nas letras das modas alentejanas, verificada através da análise linguística das mesmas por Maria José Carvalho (CARVALHO, 1999:133-142), que confirmaremos, e que, por exemplo, regista a fraca utilização do adjetivo “pobre” e derivados na maioria dos textos, subscrevendo, de alguma forma o que foi dito sobre os enunciados

⁸⁴<http://www.sulinformacao.pt/2012/04/rui-vieira-nerly-desvenda-origens-do-cante-alentejano/>, consultado em 27-06-16

das modas durante a época do Estado Novo. Num universo de 2.500 peças de Cante⁸⁵, em cerca de setecentos mil vocábulos, “pobre e derivados” ocorrem oito vezes contra quarenta e uma ocorrências de “rico e derivados” no mesmo universo.

Adianta a investigadora que “Na recusa do qualificativo *pobre*, opta-se pela caracterização das condições de vida, pelas formas de distribuição dos meios de produção (...) sob formato de fraseologia proverbial (...)” (CARVALHO, 1999:133-142). Acrescenta ainda “Interroguei pastores e alentejanos de profissões associáveis a vida economicamente difícil e foi imediata a rejeição de *pobre*, sobretudo *pobrezinho*, sentidos como depreciativos.” A autora conclui reconhecendo a necessidade de um estudo comparado noutras regiões, de forma a legitimar estes traços como exclusivos do povo alentejano, não obstante, retratam-no. Aceitamos a proposta de Maria José Carvalho e procuraremos verificá-lo, mesmo através do uso de eufemismos.

Como afirmámos, o *corpus* é constituído por modas alentejanas e, como critérios para a sua organização, adotámos a classificação temática dos textos e optámos por circunscrever a nossa análise mais demorada no tema da “Natureza”, por melhor assistir a premissa fundamental da corrente *ecocrítica*. Na verdade, se, no nosso ponto de partida, considerarmos a tessitura verbal nas modas de parca qualidade literária, talvez, se lhe descobrirmos um valor ecológico que é o de dar voz à Natureza venha fazer-nos esquecer o seu pouco valor estético concentrando-nos nos valores éticos, políticos, e até lúdicos, de que um texto literário também se compõe. Note-se que o nosso objeto de estudo é o texto, “pobre” ou “rico” literariamente, mesmo que amputado dos outros textos (musical e cinético – movimento dos grupos – e etnográfico – trajes a rigor e elementos do quotidiano da vida rural, por exemplo).

Grosso modo, pretendemos, desta feita, confirmar se o texto (moda), só, per se, não transmite coisa alguma. Se não evoca sentidos, ou emoções no interlocutor, a não ser quando é ouvido em performance. Neste âmbito, retiraremos tudo o que encontrámos e que elencámos antes, para aferirmos o grau do valor literário por si só (o do texto), ou se o valor estético, do mesmo, advém pela conjugação do texto verbal com o musical e a *performance*.

⁸⁵ A autora delimitou um *corpus* de 2.500 peças, das quais 1.500 da literatura que vem sendo publicada; 800 do *corpus* gravado por A. Cartageno e 200 de CD-ROM e audiogramas do mercado. Assim, não conseguimos afirmar se se tratam de composições anteriores à revolução de abril de 74, realçando a intemporalidade característica dos cancioneiros de literatura oral.

No estabelecimento do corpus, seleccionámos, ainda, os temas “amor” e “trabalho”, recorrendo a eles sempre que sirvam o tema primordial. Na seleção dos repertórios dos Grupos, seguimos o critério “núcleo vs periferia”, de forma a percebermos como é construído o Alentejo no lugar do texto do Cante. Assim, no estudo do *corpus* são abordados aspetos que atendem não só a especificidades da literatura oral e tradicionalista, e que lateralmente levantam questões de autoria/anonimato, e que tendem a revelar um sujeito poético mais ou menos imbuído, ou próximo, do lugar Alentejo, mas também que nos permitam perceber o que foi sendo central e periférico no texto das modas.

Para além da linha diacrónica, pretendemos descobrir, sincronicamente, em cada conjunto - os temas e as fórmulas recorrentes usadas nos versos, os refrões reutilizados, as metáforas ou outras figuras de estilo – que têm modificações ao longo do Tempo (o mesmo tema tratado com fórmulas diferentes, por exemplo) e, também, dependendo das circunstâncias em que há *performance*: no campo, na taberna do Alentejo ou fora dele, ou em espetáculo já num (des)contexto.

Deste modo, teceremos considerações teóricas, em consonância com a análise dos textos ou fragmentos mais representativos, com a identificação de características formais, e de contextos que permeabilizem uma maior sistematização que permita a ordenação de modas alentejanas através de uma classificação alternativa às existentes.

Por fim, ainda neste exercício e de forma a agilizar a leitura dos dados, optámos por dividir a análise em secções, cada uma referente a um período de tempo e de espaço. Nelas incluímos ainda quadros que reúnem aspetos formais dessa análise e que sustentam as nossas conclusões. Os dados expostos nos quadros aludem ao levantamento lexical e à estrutura formal dos textos que compõem o *corpus*, e que, na nossa opinião, integrados no corpo do texto tornariam a sua leitura demasiado exaustiva.

As frequentes referências que tecemos a contextos histórico-sociais durante este capítulo acontecem não só porque julgamos que estes se constituem profícuas gavetas memorialísticas da literatura, mas também porque se torna fundamental observá-los como sistemas interativos.

Sublinhamos que todos os textos, muitos retirados do já inativo sítio eletrónico *Canto do Cante*, de José Rabaça Gaspar, embora com correspondência numa página da rede social *Facebook*, pelo seu número elevado de espécimes, se encontram disponíveis

no link <https://drive.google.com/open?id=18BDZam1tmHAAfvRpwgLTxPNcW93JaeUA> e para o qual vamos remetendo o leitor. Para além dos já recolhidos, ou compilados, por coletores, avançámos nós com algumas transcrições, e recolhemos outras que os Grupos escreveram de propósito para nos facultarem, já que a maioria não reúne registos escritos das modas.

A apresentação dos textos respeita a diacronia da recolha, desde os finais do século XIX até à atualidade e cumpre os itens que constam na ficha de análise textual de conteúdo, e de forma, que elaborámos (cf. “Anexos - Tabela de elementos de análise textual”<https://drive.google.com/open?id=1Hhh5PGmqA23JOvEzcQLoa55kM8O9PvMP>).

1.1. Primeiros textos: finais século do XIX/ inícios do século XX

1.1.1. Revista *A Tradição* Vols I e II

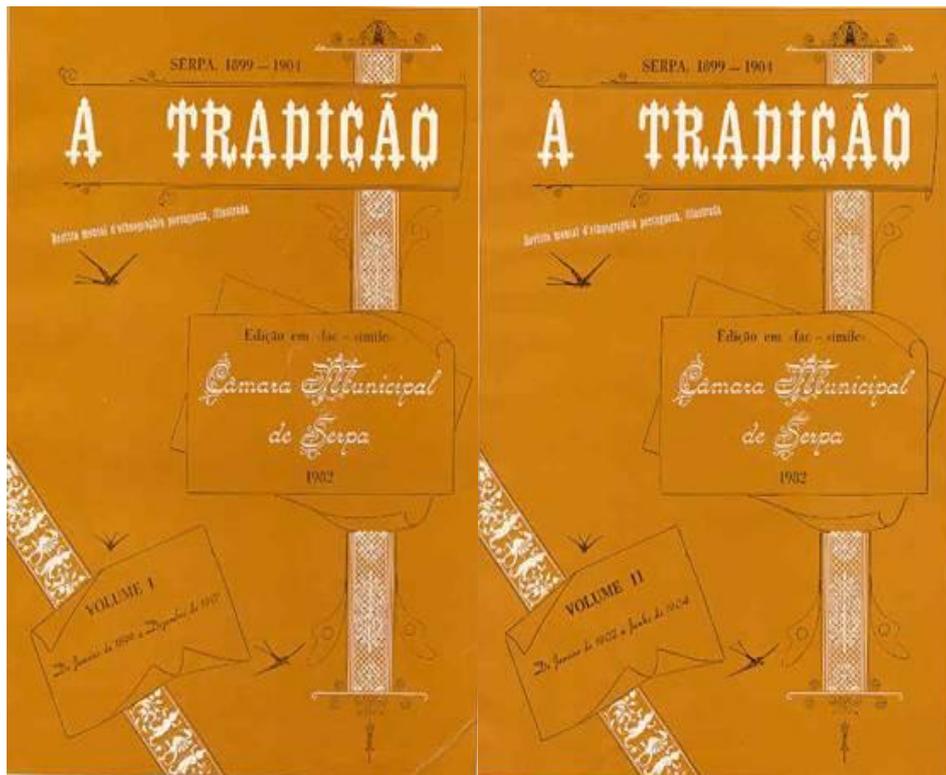
Sendo os textos presentes na revista *A Tradição*⁸⁶ uma das primeiras referências documentais das modas que compõem o Cante Alentejano, é por aí que iniciamos o nosso trabalho. Seleccionámos os textos que, de forma mais ou menos explícita, ou porque referem o campesinato, ou porque aludem a rotinas, estabelecem relações com o meio, seguindo o critério *Natureza*, e que sejam potenciais reveladores de presença e pertença, quer por elementos linguísticos ou extra-linguísticos. Pretendemos também perceber se o elemento “produto” (aqui entendido como texto) é, nesta fase, central ou periférico, no polissistema literário.

Embora *A Tradição* não se assumia como uma publicação de âmbito estritamente regional⁸⁷, na nota introdutória à revista (1982) Michel Giacometti sublinha o “insofismável relacionamento de *A Tradição* com a terra e as gentes alentejanas. [...] Das suas populações transmite-nos ela dados e apreciações próprios para fixar sua fisionomia social e cultural”. Giacometti realça ainda a constante preocupação de um dos homens de letras colaboradores da revista, o Conde de Ficalho, que “insistentemente aconselhava os fundadores da revista [Ladislau Piçarra e M. Dias Nunes] a que nela fizessem incidir “as coisas locais, e muito defindas”».

Da edição em *fac-simile* (1982) dos dois volumes de 1899 e 1902, respetivamente, extraímos dez textos do primeiro e doze do segundo (cf. “Anexos”; “Pasta A/Caixa 1 https://drive.google.com/open?id=1K1iC6rh2jePkHePBePE4mJD16C_Jo3lZ), que melhor servissem o nosso propósito. Destes vinte e dois espécimes, expomos aqui, no corpo da dissertação, os mais ilustrativos.

⁸⁶ *A Tradição* (1899) à semelhança de outras revistas como a *Revista d’Etnografia e Glotologia* (1880), *A Revista do Minho* (1885), a *Revista Lusitana* (1887-1889) ou a *Portugália* (1888-1889) surge no contexto de um movimento de ideias que pretende o “rejuvenescimento pátrio” assente nas “raízes” nacionalistas e, neste caso diríamos regionalistas. Pioneiro nestes trabalhos “folklorísticos” havia sido Almeida Garrett e coincidentemente (?) o primeiro número de *A Tradição* é lançado na data do seu centenário. Não obstante a sua “humilde” fundação, a revista contou com ilustres colaboradores como Ramalho Ortigão, Teófilo Braga, José Leite de Vasconcelos, Tomás Pires, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Adolfo Coelho, entre outros defensores do ideal democrático.

⁸⁷ Na secção “Apreciações da Imprensa”, (1982:2), “O Popular” sugere que a revista *A Tradição* se revista de um carácter exclusivamente regional uma vez que “O Alentejo está tão pouco estudado!”



Volume I: *Vae colher a silva; Verde Caracol; Dizes que eu sou lavadeira; Marianita foi à fonte; Hei-de m' ir para o Algarve; As cobrinhas d'água; Eu fujo; Silva que estás enleada!; O cerro da neve e Vamos lá seguindo* (10) **Volume II:** *Quero balhar; Um raminho de alecrim; Eu ouvi; O loureiro; Na botica nova; Tanta libra; Atira caçador; Eu já vi uma andorinha; Já la vem a Marianita; Ó minha pombinha branca; A mim não me enganas tu; e Eu sou marujinho* (12) (Total:22)

Levantamento e análise lexical: campo/ silva/ caracol/ pomba/ mar/ ribeira/ fonte/ cantarinha/ balhar/ Algarve/ Lisboa/ cobrinhas/ marujo/cerro/ neve/ janelas/ loureiro/ alecrim/ salvada (localidade?) / pastor/ navio/ limão/ damas/ pera/ caçador/ chapéu/ roseira/ botica/ boticário/libras/ rouxinol/ canário/ estação/ andorinha

Estrutura formal: textos coreográficos; quadras com estribilho; carácter fragmentário: cinco quadras soltas; catorze canções de estrofes encadeadas, duas canções de estrofes soltas e uma canção inteira; apenas 5 textos com rima cruzada (A/B/A/B), linguagem cuidada; visão predominantemente individualista e tradicionalista

Quadro 1- Seleção de textos revista *A Tradição* (1899-1902) Imagens retiradas da *internet*)

(ed. *Fac-símile*, Câmara Municipal de Serpa, 1982)

Estes textos, ou “modas-*estribilho*”⁸⁸, como são designados na própria revista, têm uma função muito específica: são modas para serem dançadas ou coreografadas. O *estribilho*, em conformidade com as afirmações de A. Marvão, é facultativo, contudo “vem dar mais realce à *cantiga* e dirige-se à namorada”:

“Não quero que vai(i)s à monda
Nem ao ribeiro lavar,
Só quero que me acompanhes
-Ó meu lindo amor-
No dia em que me casar”

concluindo Marvão que “ O *estribilho* é ainda, sob o ponto de vista psicológico, uma explosão de alegria, uma nota de interesse a solicitar na moda que se canta” (MARVÃO, 1997:107).

À luz das premissas de Hans U. Gumbrecht, e na nossa ótica, o *estribilho* (que acima corresponde ao verso «-Ó meu lindo amor-») constituir-se-á uma fórmula textual desencadeadora de *presença*, uma fórmula vocativa e fática, apresentando-se como um elo entre o discurso hermenêutico e o discurso da percepção/emoção, na medida em que estreita a sua distância, como se o sujeito enunciador “saísse” do texto e se “materializasse” assumindo uma intencionalidade comunicativa, efetiva e pragmática, quando se dirige ao interlocutor, tornando-o “real”, numa “coisa-do-mundo” (GUMBRECHT, 2010:13), nos termos de Hans U. Gumbrecht. Verificamos, numa outra perspetiva, que a mensagem (texto) não se encerra em si, na medida em que se atualiza noutras interações, nomeadamente pelo ato performativo que parece impor-se. Não é um desabafo, é um recado, uma ordem.

De acordo com o exposto no artigo de M. Dias Nunes, na revista *A Tradição* (DIAS NUNES, 1982:20), nesta época (finais do século XIX), as danças populares no Baixo-Alentejo englobam uma parte de repertório de cariz religioso, mas a grande parte abarca o amoroso, as denominadas “danças d’amor”. Neste texto, o autor caracteriza a população serpense, nomeadamente a camada mais jovem, como sendo muito enérgica, alegre e recetiva à prática de constantes festividades - “ Após o carnaval vem a quarta

⁸⁸ Segundo a definição do Padre António Marvão “O *estribilho* é uma das características da canção popular portuguesa e está relacionado com as Cantigas de Amigo dos trovadores e com a dança do «Carole», muito generalizada na Idade Média, provavelmente de origem grega. Esta dança era cantada sem acompanhamento. Um dos dançarinos cantava a copla e os restantes o *estribilho*. No Cancioneiro Alentejano há vinte e uma modas com *estribilho*. [...] O *estribilho* não faz parte da *cantiga*. Ou foi nela introduzido ou nela ficou.” (MARVÃO, 1997:105).

feira de cinza, e a tarde d' esse dia aproveita-a ainda a mocidade para, em alegre romaria, ir bailar e cantar junto da ermida de Nossa Senhora de Guadalupe, situada sobre o cume do mais elevado dos montes que circumdam a villa” - retratando, em certa medida, os ideais e os modelos socioculturais vigentes naquela altura. Estas danças são descritas de forma bastante veemente e fervorosa e deixam-nos ainda confirmar que as modas eram acompanhadas por instrumentos musicais “[...] langoroso som de tamboril e gaita.”

Atente-se nas expressões usadas pelo autor:

[...] pode observar-se em diversas festas religiosas de arraial, onde valentes mocetões de rosto crestado, largas espaduas e amplo thorax, súam e tressúam, n' uma espantosa desenvoltura de gestos e attitudes[...] sete robustos camponeses, vestidos de calção e meia, camisola branca, faixa de seda a tiracollo, e na cabeça, monstruosos chapéus de pello, ornados de lãs e fitas e flores e reluzentes bugigangas de latão! E fazem a inveja dos camaradas, e o encanto das camponesas suas patricias, estes maganões![...] (DIAS NUNES, 1982:20)

Deparamo-nos aqui com uma caracterização do Cante muito mais musical, que em pouco ou nada coincidirá com o que se conhece nos nossos dias. Não encontramos n' *A Tradição* quaisquer referências ao termo “Canto ou Cante”⁸⁹, talvez porque o aspeto coreográfico da dança e o som da música instrumental se sobrepusessem à voz.

Reunimos, nestas afirmações de M.Dias Nunes, elementos de uma figuração quase tridimensional, marca de *presença*, não só pela descrição do *ato performativo*, mas também pela forma como foi apropriado pelo autor que lhes não poupa qualificativos. Fazemos aqui o paralelismo com os cenários considerados reveladores de *presença* descritos por Hans U.Gumbrecht (GUMBRECHT, 2010:23-24) aquando da sua viagem a Dubrovnik, na participação de um colóquio, e que, anos mais tarde, despoletou a criação do livro *Produção de Presença*, ou ainda o da *performance* experienciada por Paul Zumthor (ZUMTHOR, 2007:28-29), numa rua, durante a sua juventude, reconhecida, pelo autor, como momento impulsionador das suas teorias acerca da materialidade na receção.

Ressalta ainda dos relatos de M. Dias Nunes na revista *A Tradição* (1982), uma “substância do significante”, que Karl Bohrer descreve através de alusões, e às suas declarações sobre Kafka “ Kafka não lê as expressões do ator em relação ao que o ator

⁸⁹ Alexandre Weffort também constata que quer Michel Giacometti, quer Ranita da Nazaré não usaram o termo “Cante” in <https://youtu.be/lnLfezHuoVM>, consultado em 10-01-16.

exprime (isto é, o seu papel), lê apenas a partir da expressão” (apud GUMBRECHT, 2010: 83). Neste artigo, M. Dias Nunes descreve as “presenças reais” nas danças coreográficas e, no final, expõe as quadras/texto que as “suporta”. Podemos aplicar aqui o conceito de “interpenetração mútua entre as camadas de sentido e as camadas de presença substantiva”(GUMBRECHT, 2010: 83), traduzido numa relação entre o texto e a sua *performance*.

Estas “danças populares do Baixo-Alentejo”, ainda segundo M. Dias Nunes, na revista *A Tradição* (1982), agrupam-se em várias categorias, de que começamos por destacar: as religiosas e as amorosas. Nas primeiras, é sublinhando o seu carácter abrangente, reforçado através da transcrição integral de um artigo exposto no *codice de Posturas da Notavel Villa de Serpa*, em 1686, a registar já a participação feminina nestas danças. Reparamos ainda na distinção, feita pelo autor, de alguns exemplos de danças amorosas de outros de “feição aristocrática”, como a “Antiga Gavota”, as “Varsovianas” e o “Jacé de Contradança”, usando para tal, a designação (ainda atual) de “margem esquerda do Guadiana”, para sublinhar que ali continuam a ser prática os bailes de roda, uma vez que as outras danças só permanecem na memória coletiva dos mais idosos.

Estas considerações constituem-se particularmente pertinentes para o nosso trabalho, pelo número elevado de indícios que nos oferecem, nomeadamente o de que a recolha junto do Povo, embora realizada por eruditos, como os fundadores e colaboradores desta publicação [*A Tradição*], tentou ser a mais genuína possível aquando do registo dos níveis de linguagem. M. Dias Nunes revela-nos isto, por exemplo, na referência que faz a uma das suas fontes“ [...] segundo o testemunho fidedigno d’um respeitável ancião coevo de factos que venho narrando” (DIAS NUNES, 1982:6).

Os textos incluídos nesta revista são assinados por M. Dias Nunes, e as pautas musicais recolhidas, na sua maioria por D. Elvira Monteiro, onde podemos, ainda, observar a nota: “ As musicas populares, bem como as canções musicas publicadas na Tradição, todas foram recolhidas em Serpa” (DIAS NUNES, 1982:183). Reforçamos, assim, baseados nestas declarações, a hipótese do Cante Alentejano também assentar numa base erudita, dadas ramificações anteriores, que nesta revista são mencionados, pois contemporâneos a esta prática da “dança popular”, atuam os orfeões que, como vimos, para além do “folclore local”, incluem peças de compositores clássicos no seu repertório.

Na descrição dos Bailes de Roda, onde homens e mulheres dançam *ao meio* ou *aos pares*, num tipo de “despique conversacional”, M. Dias Nunes (DIAS NUNES,

1982:183) identifica as partes que hoje se conhecem como a “cantiga” e a “moda”, o que nos faz perceber que seria este o Cante Alentejano na altura: cantado, ritmado, dançado por homens e mulheres e acompanhado por instrumentos musicais.

Nesta fase, verificam-se ainda os cantos populares integrados nas práticas culturais coletivas, os Autos, no âmbito do teatro religioso, todavia, já em notório desuso. Seculares, e em conformidade ainda com M. Dias Nunes, mantêm-se os costumes dos *Descantes* (termo mais próximo de Cante) ao Deus-Menino, às Janeiras e aos Reis⁹⁰, e cujas referências a estas práticas reiteram a característica de um canto participativo. Eram ainda cantadas as *Desgarradas*⁹¹ para encerrar os cânticos das Janeiras ou os Reis, rimas populares sob a forma de quadras, oitavas ou décimas constituindo um peditório. Acrescente-se ainda a estas variáveis, o “Canto das Almas”, mais uma forma de peditório, em que “pequenos grupos de homens embuçados em mantas alentejanas percorriam as ruas e os montes, nas noites frias de novembro e dezembro (DIAS NUNES, 1982:26). O produto das esmoladas destinava-se à celebração de missas em memória dos defuntos. Já nesta época, M. Dias Nunes reconhece o desuso desta prática, ou “poética tradição de velhos tempos”, como a designa, exemplificando com dois cânticos que ainda subsistiam em duas freguesias.

A revista *A Tradição* inclui também alguns textos com pauta musical alusivos a estas representações religiosas, contudo, a maioria é referente às danças populares, cuja caracterização continua mais adiante (1982:178), onde, M. Dias Nunes nos descreve um Baile formado por dois círculos concêntricos, um masculino e outro feminino, em número igual, frente a frente, sendo o círculo exterior o “do sexo forte”, nos seus termos:

Ao elevar-se a voz, que entôa a primeira syllaba da primeira quadra, cada um dos rapazes se acerca, lado a lado, da sua rapariga e enlaçam as mãos, destra com destra, sinistra com sinistra. De seguida, todos os pares, uns após outros, se põem em movimento, caminhando para a direita. Quando a cantiga, em cântico, finalisa e a moda-estribilho principia [se a moda não tem resquebre (letra), em lugar d’este repete-se a cantiga], desenlaçam-se as mãos, e a roda estacou. [...] Mal que a moda acabou, ouve-se logo uma nova cantiga [...] Vem depois, uma vez mais, a moda-estribilho, obrigada á paragem *vis-à-vis*, balancé, castanholas, etc. E sempre assim, continuamente. A mudança de pares é coisa obrigatória ao começar de cada nova quadra [...] hoje em dia [1899] as raparigas vão usando dar o braço aos rapazes, em vez das mãos, como era de antiquissimo costume.(DIAS NUNES, 1982:178)

⁹⁰ cf. Anexos “Pasta A/Caixa 1” https://drive.google.com/open?id=1K1iC6rh2jePkHePBePE4mJDI6C_Jo3lZ

⁹¹ “Desgarradas” porque se afastavam do tema. cf. Anexos “Pasta A/ Caixa 1” https://drive.google.com/open?id=1K1iC6rh2jePkHePBePE4mJDI6C_Jo3lZ

Enquanto lemos esta descrição, conseguimos recriar inúmeras danças semelhantes na sua *performance* às de qualquer Rancho Folclórico, quer à escala nacional quer à escala internacional.

Neste enquadramento de globalidade, onde as fronteiras identitárias parecem querer moldar-se, Teófilo Braga, um dos colaboradores desta revista, abre a edição de *A Tradição* de janeiro de 1902 (BRAGA, 1982:1), com a publicação de um artigo sobre “A Canção entre os povos peninsulares”. Nele, reconhece um fundo poético tradicional e popular para as canções (“*Balladas, Pastorellas, Serranilhas*”) e para os Cantos narrativos ou recitados (“*Romances, Historias, Chacaras*”) e a intenção na determinação de “*um fundo comum melódico, compreendendo certa tonalidade característica de raça, certos rythmos e tessitura melodica, que se repetem em muitas Canções de povo a povo, e que se apropriam e adaptam a novas situações, por uma improvisação espontanea cooperando a sugestão das reminiscencias com as invenções genialmente achadas*”(BRAGA, 1982:1)

Na verdade, verificam-se semelhanças entre as baladas portuguesas, inglesas ou escocesas, mas apenas ao nível do tema, pois o trabalho de tradução da versificação levanta dificuldades⁹². No plano musical, tornam-se muito curiosas as declarações do autor no que concerne a fixação de linhas de continuidade: “O exame d’esta materia prima musical levou a fixar a linha de continuidade da canção popular ás Canções dos Trovadores e Minnessingers dos Mysterios, ás Frottolas italianas do seculo XVII, aos Madrigaes, até a Aria de Opera.” (BRAGA, 1982:1)

Este período proto-histórico do Cante Alentejano (quando ainda não assumia esta designação), ou seja, durante o período anterior a quaisquer documentos escritos, ficamos a saber que é povoado por inúmeras músicas, como já vimos, tendo coexistido numerosos géneros no Alentejo nos séculos anteriores: desde o canto gregoriano à movimentação e circulação de diversos Povos, por exemplo: Sefardita, Árabe, Africano, Brasileiro, Açoriano, como a História nos comprova.

No exposto no mesmo artigo, T. Braga assevera que “É ainda pelas melodias populares que se caracterizam as Nacionalidades peninsulares e hispanicas, e anteriores a toda a influencia arabe” continua, citando Hilarión Eslava

⁹² A etnomusicologia defende que as músicas viajam melhor que as palavras, isto aplica-se sobretudo aos textos rimados, uma vez que os textos em prosa viajam, desde sempre, com mais facilidade do que os rimados.

nenhum adiantamento deve a Hespanha aos Arabes respectivamente á pratica da arte musical, a não ser o excesso de adornos, que segundo a opinião de alguns escriptores é o principal distinctivo das melodias arabes. A caña os polos e tyrannas, que se conservaram em Andalusia, até nossos tempos, e que se crêem do genero arabe, são melodias que estão na tonalidade do canto-chão [...] (BRAGA, 1982:1)

alicerçando-se nas afirmações de Salvador Rueda, que caracterizam as melodias tradicionais dos vários estados peninsulares unificados administrativamente, considera que na Igreja elas se tornaram a Cantilena litúrgica, e nas Cortes, a Canção Trovadoresca. Rueda faz ainda a seguinte observação “ Os Andaluzes fallam *quasi* por canções.- Para cantar e para dansar há alli a malagueña, a seguidilla sevilhana, a seguidilla gitana, a jabera, o polo, [...] as serrenas[...] o fandango, o fadango robao[...]”(BRAGA,1982:1-2).

Consideramos estas afirmações bastantes relevantes, na medida em que se verificam semelhanças, pelo menos pontualmente, nas práticas espanholas e portuguesas, não obstante a sua unificação administrativa na época. Veja-se, por exemplo, na etimologia, a alusão ao “fandango” que os ribatejanos reclamam para si como símbolo identitário⁹³ ou o uso do termo “serranas”, a lembrar temas “alentejanos”. Ainda sobre a referência ao facto de os andaluzes falarem através de canções, Sónia Cabeça defende, nos seus estudos, que o Cante, em contexto informal, substitui (ou substituída), frequentemente, a palavra dita, por exemplo, em situações amorosas (namoro) ou de trabalho.⁹⁴

No que concerne a canção portuguesa, Teófilo Braga (BRAGA, 1982:1-2), patriota⁹⁵ crente, defende-a como “eminente característica da nacionalidade, que por isso também se destaca d’entre os povos peninsulares”, optando pelas considerações de olhares exteriores, como Martino Roeder, diretor do Conservatório de Boston, para a justificar. Os seus estudos sobre os fados portugueses acharam-lhes “ a poesia mais bella do que a musica”e Teofilo Braga, explica-o. Os povos cuja coesão social assenta no municipalismo, ou associação local, como o povo português, manifestam uma poesia

⁹³ À semelhança do Cante Alentejano, já reconhecido como tal, também o Fandango é candidato recente a Património Cultural Imaterial da Humanidade (ver <https://www.publico.pt/local/noticia/fandango-vai-ser-candidato-a-patrimonio-imaterial-da-humanidade-1738660> , consultado em 23-07-16).

⁹⁴ in comunicação “Grupos Corais femininos: contribuições para a autonomia social e vitalidade do Cante Alentejano” proferida no Colóquio “Almada homenageia o Cante”, em Almada, 28 de novembro de 2015.

⁹⁵ Em tom crítico Teófilo Braga afirma “Desde que as côrtes de Portugal e Castella se reconciliaram (...) a influencia franceza foi substituída pela castelhana, e começou uma corrente de desnacionalisação ou pre-valectimento do *iberismo* sobre o *lusismo*” (BRAGA: 1982:132)

peçoal, “um lyrismo emotivo que não visa a expressão de um ideal abstracto como o de nacionalidade”. Dá os exemplos da França meridional e das bases da sua civilização assentarem nas instituições municipais - “ahi se deu essa extraordinaria efflorescencia do Lyrismo pessoal dos Trovadores, desenvolvimento litterario dos germens tradicionais populares” - e da Itália “ municipalista, rica d’essa poesia pessoal vulgar soube sobre os rudimentos das Canções dos Trovadores attingir a perfeição suprema do Lyrismo petrarchista que se tornou o modelo definitivo da poesia moderna” (BRAGA, 1982:1-2). São ainda apontados nomes como os de Bernardim Ribeiro, Cristóvão Falcão, Gonzaga, Garrett ou João de Deus pela expressão artística que atribuíram a este tipo de lirismo popular em Portugal.

Quanto à fraca melodia descrita por Roeder, Braga salienta que

se a expressão poetica é bella sendo ella inseparavel da musica, deve esta ter conservado o primitivo character. A pobreza ou simplicidade da Melodia portugueza provêm-lhe da falta de melismas, ornatos, floreiros extranhos, como acontece com as melodias hespanholas, muito pittorescas, mas cheias de ornatos dos Arabes. Esta simplicidade é uma belleza não desnaturada por alheios artificios, e um signal patente da sua antiguidade; Unterstein reconhece na monotonia do rythmo das Dansas portuguezas e nas suas faceis melodias semelhança com as Canções da Alta Italia. Não está esta concordancia determinando o fundo ethnico, que nos liga á tradição occidental? (BRAGA,1982:4)

e no final do artigo, o autor conclui

[...] o facto da notação inventada por Lusitanos e Gallegos para fixar a melodia das suas Canções é o que nos revela a vitalidade da sua tradição poetica e influencia na peninsula. Essa tonalidade lyrica veiu identificar-se com os Lais bretãos, (á tempradura de Bretanha), quando elles ou como cantos de amor ou de aventuras cavalleirescas, penetraram nas côrtes peninsulares no seculo XIII. Sobre este criterio é que o estudo da Canção popular, lyrica, narrativa e dramatica, assentando sobre themas inuversaes de idealisação, apresenta os germens fecundos da evolução litteraria e musical moderna. (BRAGA,1982:4)

Definido este enquadramento histórico-social sob a tese de Teófilo Braga, que consentimos em certa medida, não descurando outras⁹⁶, não só por esta apresentar uma das possíveis amálgamas de influência à delineação da forma do Cante - uma movimentação de povos, que com eles transportaram as suas culturas musicais e poéticas -, mas também por nos revelar modos e formas de relação do sujeito com o meio que o envolve nesta época, servindo não só o nosso olhar *ecocrítico*, como a interação entre os

⁹⁶ cf. <https://cantigas.fcsh.unl.pt/>

vários elementos que se definem na teoria dos polissistemas a que faremos ligações com o já exposto, em seguida.

Como temos vindo a expor, Teófilo Braga tece, em diversos artigos publicados na revista *A Tradição* (1982) algumas considerações assentes nos seus ideais. Por exemplo, o autor assevera que a designação *Folk Lore* é redutora para abarcar um vasto campo de manifestações (cantos, danças, narrativas tradicionais, lendas, superstições, crenças religiosas, cultos, linguagem, usos domésticos, cerimónias sociais e culturais...) sistematizados em diferentes áreas, como as ciências sociais, entre as quais a glotologia ou a psicologia e acrescenta que “O homem em colectividade tem outro relêvo psychologico; e essa colectividade, na sua forma social, nacional e historica, apresenta caracteres extraordinarios de uma singular potencia creadora. Mesmo as sociedades existem por meio de creações anonymas, como se vê na formação das línguas, e no consenso da Moral e da Nacionalidade”(BRAGA, 1982:4)

Neste excerto é sublinhada a importância do todo, do coletivo, no processo criativo, ou de autoria anónima, neste tipo de práticas sociais. No campo que nos interessa particularmente, a questão da autoria das modas alentejanas, no domínio da literatura tradicional e tradicionalista, o autor afirma que “ Muitos dos *Romances velhos* do século XV, entraram no Cancioneiro do princípio do século XVI e nas folhas volantes em gothico pela importancia que então se ligava ás suas glosas lyricas” (BRAGA,1982:146) e exemplifica-o com a tamanha vulgarização em glosas do romance *La bella mal maridada* tendo sido alvo da sátira de Gregorio Silvestre:

“O’ *bella mal maridada*
A que manos has venido!
Mal casada e mal glosada
De los poetas tratada
Peor que de tu marido...”
(BRAGA,1982:146)

Não obstante, segundo o autor, o estudo deste romance torna-se útil na identificação das fases de transformação da poesia popular, percebendo-se como o tema narrativo pode passar ao lírico e à representação (drama).

A relação entre o popular e o erudito e a forma como o segundo se apropria do primeiro⁹⁷ expressa-se, por exemplo, nas obras de compositores como Luiz de Narvaez ou Enrique de Valderrábano ao transportarem para a sua lírica temas de romances populares, como forma de entretenimento nos serões do paço e da fidalguia, no século XVI, ou ainda no século XVII, o estímulo poético de Lope de Vega incidindo nesses mesmos temas, elaborando-os na estrutura da *Comedia famosa*. (BRAGA,1982:146)⁹⁸.

Ora, o oposto também se verificará. Podemos falar de uma “interpenetração mútua” textual, para voltarmos a usar a expressão de Hans U. Gumbrecht (GUMBRECHT,2010:83), tornando-se esta mais visível nos textos tradicionalistas, na pretensão de uma aproximação ao erudito, quer pelo nível de linguagem, quer pela expressividade do tema através de uma visão pessoal sobre o mundo, assente num quadro ideológico.

Orientados pelos pressupostos teóricos que na secção anterior apresentámos, e que julgamos servir, em larga medida, a heterogeneidade do nosso objeto de estudo, partimos para a análise do *corpus*, de forma a percebermos: 1) onde residem os elementos identificadores e reveladores de *presença* pela materialização da Natureza e do envolvimento do Homem com ela, na relação que o sujeito poético estabelece com o meio; 2. na observação da movimentação do texto no seu subsistema literário que é o da literatura oral e tradicionalista. Oral, porque é onde o conteúdo do texto adquire maiores níveis expressão, é a oralidade o seu veículo de transmissão e tradicionalista porque apresenta traços que fogem ao tradicional. Concebemos oral como sinónimo de tradicional, e tradicionalista, um texto que embora não apresente autoria declarada, se apresenta com níveis de linguagem mais sofisticados.

Nesta perspetiva, tomemos os níveis, funções e propriedades da linguagem, as imagens, as metáforas, entre outros elementos, para melhor entendermos os tipo de

⁹⁷ Estamos também a pensar nas *Quadras inéditas* de Agostinho da Silva, Coleção Obras de Agostinho da Silva 2ªed.abril de 1997, p.7 “Se estas quadrinhas não prestam/ com certeza as compus eu/ mas se boas foi poeta/ além de mim que mas deu”. Ou ainda, nas Quadras ao gosto popular de Fernando Pessoa e, queremos sublinhar aqui, os estudos de Fabrizio Boscaglia acerca da presença do elemento arábico-islâmico no sensacionismo e neopaganismo de Pessoa, elemento também relacionado as “origens” do Cante, como já vimos.

⁹⁸ A base popular de variadas peças eruditas clássicas é também corroborada por José Rodrigues dos Santos na sua participação no Colóquio “Almada homenageia o Cante Alentejano” no âmbito das comemorações do primeiro aniversário do Cante como património imaterial da humanidade que decorreu na Academia Almadense, Almada, em 28 de novembro de 2015

relações estabelecidas, bem como o que poderá contribuir para que esta prática oral perdure até aos nossos dias.

Consideramos como hipótese válida que M. Dias Nunes tenha reproduzido fielmente o que ouviu junto do Povo, uma vez que, das vinte e duas modas⁹⁹ que analisámos, excetuando os textos religiosos (Deus- Menino, Janeiras e Reis), apenas cinco (duas retiradas das dez que analisamos do volume I e três das doze do volume II) apresentaram na sua estrutura formal o esquema rimático A/B/A/B, numa linguagem mais cuidada, assente numa visão individualista sobre o mundo, numa aproximação à literatura canónica, constituíndo-se, portanto, tradicionalista (*Quadro I*).

Vejamos:

“ Vamos lá seguindo
Por estes campos fóra,
Que a manhã vem vindo
Ao romper d’aurora.”
(DIAS NUNES,1982:118)

Nesta quadra, apesar de o sujeito poético se juntar a “outros” sujeitos (nós), é insinuado um distanciamento do mesmo em relação à “ação”, como que situada num plano exterior aos campos, sem que se verifique a confirmação que, de facto, o tema seja o trabalho agrícola. Neste sentido, apresenta-se-nos um sujeito poético como um *voyeur*, que não faz parte da paisagem, do meio, mas que o observa.

Noutro exemplo, registamos que, não obstante o uso de linguagem corrente, M. Dias Nunes (1982) alerta-nos, em nota de rodapé, a adição do *a* breve na palavra *caracol*, de forma a transcrever a fonética local, e do esquema rimático A/B/C/B, a quadra apresenta artifícios de linguagem, figuras de estilo e retóricas, tal como o uso de metáforas, onde o sujeito poético compara outra entidade (amada?) a elementos da biótica:

⁹⁹ (cf. Anexos “Pasta A/ Caixa 1”

https://drive.google.com/open?id=1K1iC6rh2jePkHePBePE4mJDI6C_Jo3lZ)

“Verde caracóla”

“ Verde caracóla,
Minha rica pomba!
Eu ando comtigo
Do sól pará sombra.”
(DIAS NUNES,1982:74)

Do segundo volume, avaliámos as seguintes quadras como textos tradicionalistas:

“Já la vem a Mariannita”

“Já la vem a Mariannita
Com seu namorado ao lado,
Traz calças de tiro-liro
Casaco de panno,
Chapéu desabado

Atirei um tiro à pomba
A pomba no ar voou.
Enliei-me n’aquella roseira,
E a maldita pomba
Sempre lá ficou”
(DIAS NUNES,1982:2)

Numa estrutura formal diferente, a quintilha, o *setting* remete-nos para o universo da caça, descrito em vários artigos nesta revista *A Tradição* (1982), e cujos praticantes assíduos seriam os nobres, embora a caça furtiva também fosse praticada por plebeus. O vocábulo “chapéu” surge também como símbolo de posição social, embuído de um ritual e linguagem próximos dos ideais emergentes na época: o patriotismo e a república, na afirmação de valores patriotas.

Analisámos ainda as quadras da moda “ Quero balhar”:

“ Quer’ balhar á alemtejana,
A’ alemtejana quer’balhar!
Não me vou embora
Sem ao meu amor fallar!

O pastor que viu,
Logo reparou
Em o lindo geito
Com que meu bem me fallou.”
(DIAS NUNES,1982:6)

Para além do uso do regionalismo “balhar” e de uma linguagem mais coloquial, o sujeito poético parece colocar-se num espaço afastado dos universos evocados: dançar à moda alentejana (indicando um desejo de aprender) e à pastorícia, numa alusão à figura do pastor como se este se encontrasse noutra plano.

E da moda “Eu ouvi”:

“ Eu ouvi, mil vezes ouvi
Lá no campo rufar tambores...
Das janellas me chamam-n’as moças:
-Já lá vou, já lá vou, meus amores!
(DIAS NUNES, 1982:114)

Nesta cantiga, para além da métrica não ser a recorrente da poesia oral, o verso heptassilábico, a linguagem surge como mais cuidada, e, mais uma vez, a ideia de afastamento do trabalho no campo subsiste: o advérbio de lugar “lá” admite que o sujeito poético possa estar no campo e de lá ouvir os tambores, ou o rufar dos tambores vir do campo enquanto ele está noutra lugar. A ideia de sujeito *marialva* também está implícita através da resposta às *moças* que o solicitam. Os dois primeiros versos quase lembram alguns dos sonetos de Florbela Espanca que descrevem os campos doirados alentejanos¹⁰⁰.

Aferiremos da análise textual aplicada a estas vinte e duas modas que, apesar de apresentarem elementos próprios da narrativa, como noções de tempo e de espaço e, por vezes, um sujeito poético-personagem, estes textos se enquadram no modo lírico, uma vez que a expressão de sentimentos se sobrepõe a pequenos momentos narrativos, que não se adensam devido às características formais dos textos, ou apresentam-se em quadras soltas, ou em estrofes encadeadas, de versos heptassilábicos (comumente designadas por canções redondas ou cantigas dobradas). Estes textos rotulados como modas-estribilho, como já referimos, destinavam-se a ser dançados, acompanhados de instrumentos musicais.

No que concerne o campo lexical, verificamos o uso de uma linguagem corrente com recurso a regionalismos, constituindo um universo com ligações à terra (campo) e alguns topónimos, que, pela distância física que sugerem apresentar do sujeito poético

¹⁰⁰ Por exemplo, o soneto “Árvores do Alentejo” (ESPANCA, 2000:151)

(Lisboa, Algarve) apontam para que o lugar da evocação possa ser o Alentejo, sem quaisquer confirmações (vide Quadro 1)

Em resposta à proposta de Maria José Carvalho, subscrevemos que não encontramos menções a adjetivos depreciativos, como “pobre”, que indiquem más condições de vida. Contrariamente e, não obstante alguns relatos de desgostos amorosos, estes textos parecem transmitir alegria e celebração constante da vida, pelo menos através do ato performativo que lhe está associado.

A nossa leitura não confirma uma geografia que circunscreva claramente o espaço destes textos ao Alentejo, uma vez que pela universalidade temática poder-lhe-iam ser associados inúmeros lugares no mundo, veja-se a moda *Cerro da neve*, fenómeno físico raríssimo no Alentejo e excluído do imaginário social sobre esta região. Este facto, julgamos, pode estar relacionado com a conjuntura social da altura onde se impunham os valores patrióticos e a premência em delinear uma nação. Desta forma, ainda estão muito visíveis outras formas culturais de contágio no Cante (de Espanha, por exemplo), e o seu processo de folclorização também ainda não se havia iniciado.

Não obstante considerarmos que os lugares evocados não coincidem com espaço performativo, é neste que aqueles se atualizam: os lugares referidos nos textos materializam-se através da sua *performance* comunicativa que, nesta época, corresponde à coreografia de uma dança ou ao trabalho no campo. Também este assume uma versão lúdica, apresentando-se nesta parte do *corpus*, cantado e dançado. Trazemos à colação os conceitos de *vocalidade*, *corporalidade* e *teatralidade* observados por Paul Zumthor por consubstanciarem o reconhecimento destes textos como cultura de *presença*, onde trabalho árduo é, segundo Hans U. Gumbrecht, “trazido para diante” durante o espaço da *performance*.

A moda seguinte, uma quadra solta, continua a ilustrar o que afirmamos. Logo na primeira leitura levantamos a possível polissemia do vocábulo “silva”, aqui jogado como paronomásia entre apelido de alguém ou nome de planta:

“Silva, que estás enleada”

Silva, que estás enleada,
Desenleia o meu amor!
‘Stás creada e nascida
Lá nos campos a rigor.
(DIAS NUNES, 1982:72)

É confirmado mais uma vez o carácter fragmentário deste tipo de textos, considerando que aqui também possam estar contemplados aspetos editoriais da própria revista, uma vez que, noutro conjunto de textos do *corpus*, vamos encontrar algumas destas fragmentações mais “inteiras”. São visíveis ainda processos designados de “origem popular”: repetição de vocábulos, ideias, ritmos através do uso do paralelismo, do encadeamento (leixa-prem), do refrão originando as canções redondas (esta terminologia é usada pelos informantes para designar uma canção/ texto de forma elítica).

No que concerne uma provável polissemia de alguns termos relacionada com o pensamento metafórico presente nestas composições, salientamos o texto “As cobrinhas d’agua”, pelo facto de ser constituída por duas quadras, as quais (as duas primeiras) também podem ser designadas por “cobras”, segundo Guilherme Santos Neves.¹⁰¹ Será possível perceber também uma certa ironia no uso da metáfora possível na mensagem se considerarmos como referente das “cobrinhas”, as pessoas “má-língua”:

“As cobrinhas d’agua
São minhas comadres,
Quando lá passares
Dá-lhes saúdares.”¹⁰²
(DIAS NUNES, 1982:120)

Os Grupos Corais, como os conhecemos hoje, ainda não estão constituídos formalmente¹⁰³ e vive-se um contexto de identidade alentejana indelével, pouco definida,

¹⁰¹ *In Coletânea de Estudos e Registros do Folclore Capixaba: 1944-1982* apud SANTOS NEVES, G. in <http://pousio.blogspot.pt/2009/02/vestigios-do-leixa-pren-na-poesia.html> consultado em 29-01-16

¹⁰² Estes aspetos formais são reiterados por João David Pinto-Correia (PINTO-CORREIA, 1988:24) ao afirmar que neste período, finais do século XIX inícios do século XX, em conformidade com os registos de Teófilo Braga, Garrett, Leite de Vasconcellos, entre outros, ou ainda da revista *A Tradição*, a poesia oral integrada no lírico-lúdico reúne, por exemplo, a cantiga de roda, seja na sua manifestação pluriestrófica, quer na simples quadra, a cantiga de desafio, as rimas infantis ou as canções de trabalho nos lírico-encantatórios.

¹⁰³ O primeiro Grupo Coral formalizado foi o dos Mineiros de Aljustrel, em 1926. Paralelamente aos orfeões que, como já vimos, são grupos formados maioritariamente por trabalhadores rurais de baixa

diluída, não só por apresentar semelhanças com as tradições vizinhas espanholas, mas também com outras regiões nacionais como faz notar Armando Leça:

“Algumas [modas] aprendidas aos ratinhos-ceifeiros, como a *Oliveira da Serra*, aos ranchos da Beira: outras, aos ceifeiros algarvios, como a Ponte nova do Algarve. Estes, por sua vez, levam os coros alentejanos para a sua província. Assim os ouvireis em Castro Marim e Aljezur.” (LEÇA, 1942:25)

a relação discursiva com a terra e o severo trabalho agrícola torna-se menos próxima, menos vincada, sendo esta quase tida como fonte de alegria, como pudemos observar pela análise a esta parte do *corpus*. Esta cosmovisão é-nos dada não só pelo sujeito poético que parece observar de uma forma lúdica o que o rodeia, mas confirmada através da *performance* e da materialidade das palavras (fonema). O lugar da coreografia (aldeia, por exemplo?) entremeia-se com o espaço da execução do trabalho rural (terra) onde este se materializa, e ali, em *presença* a terra adquire outra(s) forma(s), ou outros sentidos¹⁰⁴. Não queremos com estas afirmações negar que estas modas também fossem cantadas nos campos de trabalho, contudo, limitamo-nos apenas ao que o *corpus* traduz neste conjunto de textos, e nele estão incluídas, maioritariamente, modas coreográficas.

Como já aludimos, o homem mediterrânico, e em particular, o alentejano, é tido como elemento integrante da natureza, segundo Orlando Ribeiro (1986), pelo facto de grande parte da sua vida se desenrolar no exterior. Assim, e numa perspetiva *ecocrítica*, a sua relação com o latifúndio desenrolar-se-á, nesta altura, também através de representações de intenção artística, como a dança.

Na nossa leitura do nosso *corpus* apontámos ainda pequenos contributos para uma construção do processo de identificação, nomeadamente através do uso de regionalismos e do traje, como as fotografias incluídas na revista *A Tradição* (1982), legendadas e que exibem os vários tipos de traje, como o de camponês na imagem:

escolaridade, mas orientados por eruditos, cujo repertório inclui obras de compositores cultos, o canto configura-se, maioritariamente, e como ainda descreve Armando Leça uns anos mais tarde, nas *modas de balhar* “ (...) Beja folgava com *balhos* caseiros e apreciava nas adegas os *despiques* à viola e as *modas dobradas*, *pianinhas*, entoadas por trabalhadores rurais.” (LEÇA, 1942:21), concluindo que “a gente alentejana folga animadamente e gosta de dançar” (LEÇA, 1942:30).

¹⁰⁴ cf. Filomena Sivlano (2010). Foucault fala-nos a propósito das heterotopias (lugares contrários às utopias que estão fora de todos os lugares, mas, ainda assim, são localizáveis), das “utopias realizadas” como espaços em que os outros espaços existentes no interior da cultura a que pertencem são representados, contestados ou invertidos.)

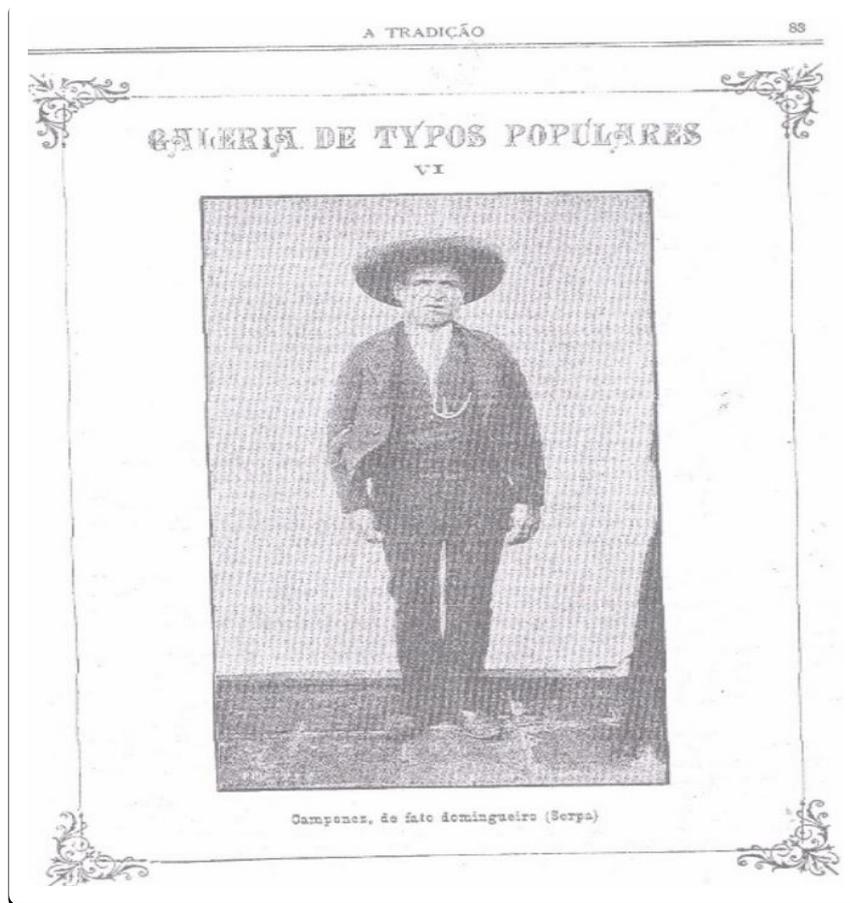


Figura 1

Neste âmbito, e ainda o geógrafo Orlando Ribeiro, descreve-nos os trajes alentejanos:

No Alentejo, os homens usam, de Inverno, o *pelico* (jaqueta) e *safões* de pele de carneiro, tão quentes como resistentes, e o grande chapéu de aba larga que preserva do sol; as moças que vão trabalhar na monda resguardam-se também com um chapéu de feltro sobre o lenço que lhes envolve a cabeça e pescoço, usam botas altas, meias grossas e saias curtas rodadas que, durante o trabalho, apertam atrás, como calções, para maior liberdade de movimentos.(RIBEIRO,1986:772)

Nesta curta caracterização de geografia humana, em que também é possível perceber a ligação intrínseca do homem com o meio, veja-se como o humano veste a pele de um animal, criando um certo animismo. Este adornar do espaço de ruralidade alentejano também pode ser concetualizado a partir da ideia da indumentária como metáfora, na medida em que “o acto de «trajar» é uma prática transformativa e significativa”(HOLTON, 2003:173)

Resumidamente, o Cante, enquanto prática oral e performativa, reveste-se sobretudo, nesta época, de um carácter participativo, onde os usos do texto se atualizam em vários contextos: campo, tabernas e festividades, em atuações mais organizadas com a participação dos orfeões, ou menos estruturadas como os Bailes (mastros) e, no cumprimento do calendário religioso (Deus-Menino, Janeiras e Reis: peditórios).

Serve-nos toda esta moldura para melhor entendermos como se processam as interações entre os vários elementos afetos ao texto, às modas, neste caso. Como temos vindo a verificar, e a defender, os textos não se encerram em si mesmos e convocam outras manifestações na organização de um sistema, o mesmo acontece com as modas. Desta forma, observamos, com base no enquadramento histórico-social exposto, que o texto se coloca, nesta fase, num lugar mais ao centro, quase nuclear, no subsistema a que pertence e no sistema literário que o acolhe.

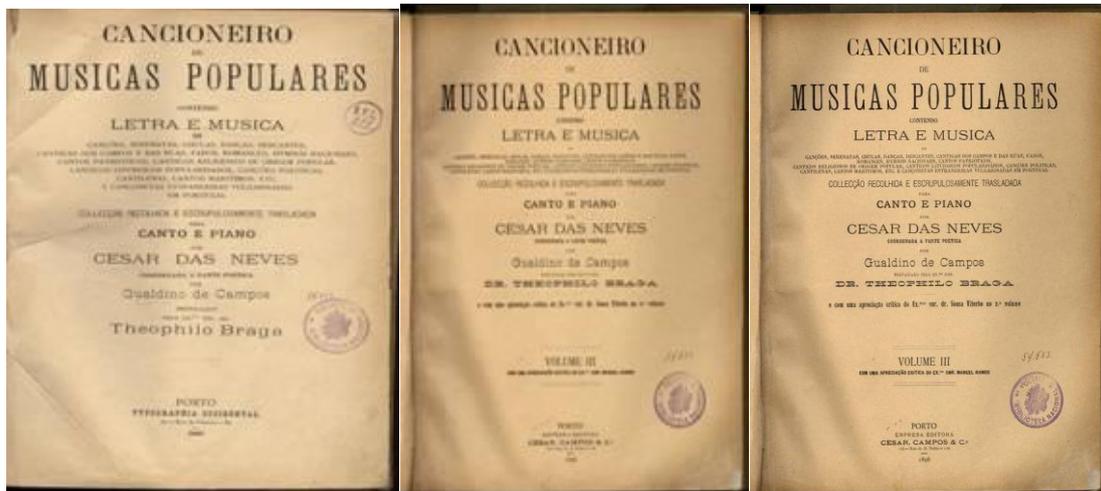
Tendo em conta o evidente, e férreo, lado performativo do texto nesta época, dado que as letras eram, maioritariamente, cantadas e dançadas, admitamos a possibilidade de considerarmos “produtor” e “consumidor” um só elemento e central. Uma vez que os textos tradicionalistas se apresentam em menor número neste conjunto, o Povo revela-se, deste modo, como produtor e consumidor ativos, diretos e em simultâneo. Assim, o “produto texto”, bem como o “repertório”¹⁰⁵ que lhe é inerente, vão-se atualizando paralelamente com os elementos “produtor” e “consumidor”, numa interação mútua, onde as características que definem cada um são ténues, como se se gerassem entre si.

As zonas de tensão entre o texto e o elemento “Instituição” (grupo de teóricos, críticos, editores) , embora mais periféricas, começam a adensar-se, na medida em que uma elite pretende moldar as massas de acordo com os seus ideais. Concluimos que, num esquema deste tipo que desenha centros e periferias; a tensão menos relevante, ou a mais marginal se coloca entre o texto e o “Mercado”, porque é o que menos importa, tendo em conta não só o fraco circuito comercial da altura, mas também, como vimos antes, a notória preocupação da Imprensa, pelo menos da revista *A Tradição* em manter a linguagem do Povo.

¹⁰⁵ Entenda-se como o conjunto de regras e conhecimentos partilhados que regem a elaboração, e usos, do produto (texto em sentido amplo)

1.1.2. J. César das Neves, *Cancioneiro de Músicas Populares*

Na sequência destas proto-conclusões, e seguindo os mesmos critérios, de forma a que a nossa leitura as confirme, seleccionámos vinte e seis textos¹⁰⁶ incluídos na trilogia *Cancioneiro de Músicas Populares* de César das Neves, merecedora de um artigo de opinião na revista *A Tradição*¹⁰⁷(1982:10-11)



Textos: Ao saltar do barranquinho; Vae-te embora, passarinho; Rosa, Pastorinha; As vaccas; Oh Brinches; A minha lavadeira; Rosa branca; Laranjinha; Cravo roxo; A botica é boa; Caçador atira; Moleirinho; O trevo; Adeus oh Val'de cordeis e A camponeza. Para melhor entendermos a universalidade destes textos extrairmos ainda Mariannita; Senhora Preta; Bahiana; Baya, Niña; Cartolla; Carambola; A sereia; Diga usted que sim; O Valverde- Ladrão e A Polka (26)

Levantamento e análise lexical: usos e repetições de alguns vocábulos do conjunto anterior: ladrão/barranquinho/peixe/passarinho/Deus/baga/loureiro(2)/açucena/ribeira(2)/sol/frio/neve(2)/mulher/gado/cesto/cajado/criados/meiasdeseda/portal/vacas/leite/bezerrinhos/porta(2)/fechadura/aldeia/cidade/nobre/árvore/rama/flor/lavadeira/amor(2)/rosa(3)/branca/roseira/chove/laranjinha/raminhos/floridos/trigo/restolho/cravos/caçada/galuchos(cartuchos)/coração/moleiro/montinho/Val'deCordeis/Palmela/camponeza/jardim/herva/prado/flores/fonte/Olivais(?)/louro/preta/pregão/pedra/condessa/bacalha u/farinhadepau/mulatinha/Bahia/carambola/sereia/navio/mar/vapor/Villa Nova/ Vizeu e Vizella.

Estrutura formal: subgéneros: 4 canções mistas; uma canção inteira (xácara-romance ou seguidilha popular em verso); 3 canções de quadras soltas sendo as restantes de estrofes encadeadas. O universo temático: espaço indefinido; referências a topónimos exteriores

Quadro 2- Seleção de textos Cancioneiro de Músicas Populares (1893-1895-1898) imagens retiradas da internet)

¹⁰⁶ cf. Anexos “Pasta A/ Caixa 2” https://drive.google.com/open?id=1KNsIwJmEer_QTW2MROm-VwHvUd3S5z5v6

¹⁰⁷ Paulo Osorio tece uma crítica à obra de César das Neves, elogiando-a como “uma obra d’esse valor”, “É exemplo precioso que convém seguir”, não estando “isento de defeitos, nomeadamente no que concerne os aspetos formais da sua publicação (músicas desordenadamente postas e autenticidade da origem de algumas delas).

Num primeiro ponto, e à primeira vista, este conjunto de canções apresenta algumas diferenças comparativamente ao primeiro, no que concerne a sua apresentação gráfica. Enquanto a revista *A Tradição* exhibe exclusivamente canções recolhidas na vila de Serpa, o cancionero de César das Neves inclui numerosas composições de diversas geografias, com recolhas alargadas a outros locais.

Nos textos que selecionámos, existe a referência ao local preciso onde o texto foi recolhido, à exceção de *A Polka; Diga usted que si; A sereia; Carambolla, Bahiana; Senhora Preta; Oh Brinches; Rosa branca; A botica é boa; Caçador atira; Moleirinho e Adeus oh Val´de cordeis* legendadas apenas com a expressão “Recolhida no Alentejo”. As canções *O trevo* e *Cartolla* surgem também com ligações à cidade do Porto, a primeira como cantiga inserida nas festividades do S. João, em 1898, e a segunda apresentando o seu autor, num comentário algo depreciativo, como “um d’esses typos das ruas”.¹⁰⁸ Salientamos ainda que, para além das que observamos, não há quaisquer referências a questões de autoria, não obstante, todos os textos contêm dedicatórias a pessoas ilustres¹⁰⁹ e, a maioria, a identificação dos seus coletores, igualmente figuras letradas, ou eruditos.

Na análise a este segundo conjunto de textos que compõem o *corpus*, verificamos que a sua funcionalidade continua a ser a coreografia e a dança, a sua “base” continua a ser erudita, uma vez que- apesar da rara frequência do esquema rimático A/B/A/B, e de os versos apresentarem sete sílabas, e repetições de palavras, marcas próprias do cancionero verdadeiramente tradicional- o nível da linguagem que neles sobressai é cuidado e deixa transparecer um quadro de valores vincado.

Nesta época (1893-95), a moldura social que enforma o Cante é diversificada e heterogénea, observada também nestas composições, como tal, o lugar *Alentejo* como o fomos conhecendo, através de uma construção social, onde se destaca o papel dos Grupos Corais - rural e dolente - ainda não se reflete, ou unifica, através destas letras ou destas *performances*.

Deste levantamento constatámos que o universo temático continua a ser indefinidamente pastoril (e “alentejano”), uma vez que surgem laivos de urbanidade, como a referência aos topónimos exteriores e/ou fenómenos estranhos ao Alentejo como nevar. Mesmo a canção intitulada *Oh Brinches*, localidade alentejana, apesar do uso do

¹⁰⁸ cf. Anexos “Pasta A/ Caixa 2”

https://drive.google.com/open?id=1KNslwJmEer_QTW2MROmVwHvUd3S5z5v6

¹⁰⁹ Por exemplo “À Ex.ma Snr.^aD. Francisca de Souza Martins” ou “À Ex.ma Snr.^aD. Emília Reis”.

vocativo que a fixa ao espaço, parece desviar-se, numa análise mais pragmática, da sua “real” existência nos versos

“ Oh Brinches, oh linda Brinches
já não te chamam aldeia
chamam-te nobre cidade
onde o meu amor passeia”.

A paisagem literária do *Alentejo* como o concebemos, como *corpus* de “matriz rural” não se apresenta, nesta altura, claramente definida. Entenda-se por “matriz rural” ou “música de matriz rural” a designação formulada por Maria do Rosário Pestana [e Salwa Castelo-Branco]: “ práticas e repertórios que configuram a persistência de laços com uma ordem social tradicional, agrária, seja pelo modo de transmissão- oral de geração em geração-, pelos contextos em que emergem- o serão, o convívio familiar, o ir à fonte, a taberna, o trabalho,...- ou pelas estéticas ou valores que a enformam.” (PES-TANA, 2014:43)

A seleção de textos que extraímos do cancionero de César das Neves atesta as práticas descritas na revista *A Tradição* e é reveladora da diversidade de repertórios que, nesta conjuntura, ilustram o que acontece na região Alentejo: textos que retratam uma universalidade e que, pelas suas marcas textuais, não se constituem como “símbolos culturais” ou “identitários” alentejanos. De modo a ilustrar estas afirmações, observemos as quadras¹¹⁰

“ Cartollas, cartollas,
Cartollas de Vizeu,
Viva a linda menina
Que agora aqui apareceu.

Cartollas, cartollas,
Cartollas de Vizella,
Viva a minha comadre
Que veio agora à janela”

O advérbio de lugar “aqui” parece remeter-nos para o lugar Viseu, tal como o advérbio de tempo “agora” nos guia ao lugar de Vizela. Contudo, mais do que quadras sobre as localidades de Viseu ou Vizela, podemos considerar a hipótese destes topónimos serem usados com intencionalidade rimática com o quarto verso. Além disso,

¹¹⁰ cf. Anexos “Pasta A / Caixa 2”

https://drive.google.com/open?id=1KNsIwJmEer_QTW2MROmVwHvUd3S5z5v6

Viseu/Vizela têm claramente uma semelhança fónica, e como que semântica (Vizela parece o feminino de Viseu), ou seja, os dois primeiros versos de cada quadra são, inequivocamente, exemplo de uma estrutura paralelística (que está presente também nos terceiros e quartos versos de cada quadra), e, provavelmente, quem cantava estas quadras era bem mais sensível a esta dupla construção paralelística (dentro de cada quadra e também de uma quadra em relação à outra) do que a qualquer referência verdadeiramente geográfica, de onde sai reforçado o papel das materialidades.

Neste grupo de modas, destacamos a cantiga *Diga usted que sim* legendada com a seguinte particularidade “Esta cantiga é velha e comquanto tenha a palavra hespanhola *usted*, é portuguesa” fazendo notar a presença do *iberismo*. Estas composições para além de tornarem visível a influência vinda de Espanha, sugerem ainda a prática da *Polka*, dança importada de leste, ou ainda do *lundum* “Bahiana”, trazido do Brasil pelos marinheiros nos tempos da navegação à vela, com nos diz o autor, César das Neves, em nota.

Registámos ainda o texto situado no subgénero “dança infantil”, “Baya, niña”, destinada às crianças, e que reforça a função performativa destas composições, e ainda a quadra, igualmente recolhida no Alentejo, retirada de *Senhora Preta*

“ Venha cá senhora preta
Ponha a condessa no chão,
Se não tinha que vender,
P’ra que deitou seu pregão.”

acompanhada da observação “deve ser antiga. No estribilho tinha mais algumas variantes”.

Baseados num certo pragmatismo de linguagem, no fundo ligado à ideia que frequentemente se defende no Cante Alentejano de as letras poderem espelhar a vida real, esta estrofe parece provar a existência de negras que vendiam na rua e, de alguma forma, corroborar as nossas afirmações da Parte I, acerca das possíveis contaminações entre as escravas que apregoavam, e cantavam, ao despique e algumas manifestações do que posteriormente se viria a chamar de Cante Alentejano, nas suas variantes ao Despique e ao Baldão.

Ainda a sustentar as nossas hipóteses na primeira parte deste trabalho, quando relacionámos as práticas açorianas com as alentejanas, atentamos no texto *As vaccas*, que

César das Neves anota como “Recolhida nos Açores pelo Reverendo Snr. Padre Cunha. É muito antiga e ainda hoje se canta e baila na Ribeirinha da ilha do Pico”.

Chegados aqui, e no cumprimento do olhar *ecocrítico* a que nos propusemos, em conformidade com as teorias de Cheryll Glotfelty, perguntamo-nos: como é a natureza representada nestes textos?

As metáforas constituem-se, quase naturalmente para os estudos literários, como recurso expressivo dominante, parecendo existir um paralelismo entre a relação que o sujeito poético estabelece com a amada e a relação que estabelece com a terra. Contudo, nos dois conjuntos de textos que até agora analisámos, este significado de “terra” não se configura exclusivamente alentejana, podemos mesmo traçar um eixo geográfico a partir das referências dadas nos textos, entre Brasil-Porto-Lisboa-Leste-Espanha-Algarve-Alentejo, apresentando o lugar *Alentejo* uma categoria ainda muito diluída no processo de construção identitária.

O sujeito poético não se assume antropocêntrico, estabelecendo com o meio envolvente uma relação democrática, em planos nivelados. São frequentes as referências metafóricas à figura feminina “ Que lindo botão de rosa/ Que eu levo á minha direita!”; “Rosa branca vem commigo”; ou as imagens “ O meu peito é uma árvore/ onde se enxerta o amor/ quem vem cedo leva a rama/ quem vem cedo leva a flor”; “ O meu coração é terra/ Hei de mandal-o lavrar/ Para semear desejos/ Que tenho de te lograr”.

Desta forma, o cenário físico parece desempenhar um papel determinante como instrumento na expressão de sentimentos e, ao mesmo tempo de valores, modos de pensar sobre as relações humano-natureza/ humano-humano. Por outras palavras, estes versos ajudam-nos a perceber a relação que o indivíduo estabelece com o lugar ou como o uso de metáforas influencia formas de tratamento dessas relações. Escolhemos ainda alguns exemplos:

“ A herva cresce no prado,
No jardim crescem as flores;
Assim cresce a sympathy
No coração dos amores.”

Nestes versos está exposto o pensamento metafórico “semear e cuidar”, transposto da natureza para as relações amorosas. De notar ainda, a diferença de desejos consoante os géneros, claramente evidenciando a visão masculina, em que a mulher aspira à beleza, estando a riqueza (o poder) destinado ao homem, que, na mulher, procura a dita beleza:

“ O mar pediu a Deus peixe,
O peixe pediu fundura,
O homem pediu riqueza
E a mulher, formosura.”

O paralelismo a evidenciar modos de pensar e de sentir de alguns dos elementos da natureza:

“ Abre meu peito, verás
Dois raminhos floridos,
E no meio encontrarás
Nossos corações unidos.

Mil beijos dei n’esta flor
Que, arrebatada, apanhei;
Tantos affectos lhe fiz
Que por fim a desfolhei.

O homem nunca devia
Com a existencia acabar,
P’ra nunca se fazer velho,
Para sempre namorar.”

Neste texto é descrito um ritual de enamoramento, havendo mesmo alusão ao ato sexual. Nele são revelados sentimentos e valores quanto aos temas do amor e da vida através de metáforas e sentidos, de forma conotativa, como “dois raminhos floridos” correspondentes, por exemplo, aos seios, ou mesmo, uma possível crítica ao suicídio “O homem nunca devia/ Com a existencia acabar”, uma vez que existe uma estreita relação entre este acontecimento e o homem alentejano, como estudos estatísticos do conhecimento público comprovam.

A próxima quadra é reveladora do homem (sujeito poético) como elemento integrante da paisagem dirigindo-se a um pássaro como se partilhassem a mesma linguagem, para além do animismo atribuído às plantas:

“ Vae-te embora, passarinho,
Deixa a baga do loureiro,
Deixa dormir a açucena,
Que está no somno primeiro.”

Para além destes aspetos, esta quadra é uma versão muito difundida em Portugal como cantiga de embalar. O que aqui nos chama a atenção é o vocábulo “açucena”,

palavra que, noutros textos, é substituída por “menino”. Veja-se que, neste caso, no lugar de “menino” surge uma referência floral, sendo a fragilidade da flor comparada à fragilidade da criança, e é aqui que reside o interesse da substituição (ponto assente na Literatura Infantil, por exemplo) que, de qualquer modo, deve continuar a referir-se a um ser humano que dorme.

Assim, da leitura efetuada a esta parte do *corpus*, registámos dois conjuntos de textos datados dos finais do século XIX, inícios do século XX, anteriores à implantação da república em Portugal, reconhecidos como “primeiros textos” do que mais tarde viria a designar-se por Cante Alentejano. A recolha de ambos foi efetuada por eruditos. No caso do primeiro grupo, por Manuel Dias Nunes que, segundo o próprio, auscultou a população e registou por escrito o que ouvia; no segundo, César das Neves, que refere intermediários como coletores junto do Povo alentejano. Em ambas as situações assistimos a uma espécie de coautoria, uma vez que um *corpus* de literatura oral se transforma num de literatura oral escrita. Neste sentido, parece-nos que emerge aqui, neste segundo conjunto de textos, uma posição mais acentuada, mais alargada, do papel da Instituição, através da imprensa cultural, delineando um critério de seleção, e divulgação do texto, consoante o diagrama de Itamar Even-Zohar (vide [Diagrama 2](#))

Na nossa perspetiva, este processo assemelha-se ao clássico problema de traduzir a pensar mais no leitor do texto de chegada do que no autor texto de partida, o dilema tradutor-traidor. Assim, podemos ainda, assistir à alteração de textos tradicionais (orais), aqueles que viajaram de boca-em-boca, servindo-se de uma linguagem mais corrente e, talvez, com uma função mais pragmática, em textos de rimas mais “forçadas”, numa linguagem mais cuidada com a intenção de aproximação ao cânone vigente ou, por razões ideológicas, ao polimento do “diamante bruto”.

Desta feita, o olhar do homem “nativo”, alentejano trabalhador rural sobre o mundo, sobre a natureza, sobre o que o rodeia, pode ter sido alterado, uma vez que laivos de um certo distanciamento são visíveis. A este aspeto, adicionamos, e consideramos o olhar *ecocrítico* de Greg Garrard (2012), mais abrangente, convocando as questões culturais que complementam a análise que segue o “chão como mapa”.

Nesta época, onde as modas coreográficas parecem imperar, a voz do alentejano, segundo António Marvão “ (...) não cantava só no campo, nas romarias, nas ruas, nas vendas[tabernas], nos largos e na Igreja, o seu lindo e nostálgico cantochão: também se

divertia empregando o mesmo tipo de cante, embora mais alegre e próprio para se dançar.” (MARVÃO, 1997: 184)

Numa leitura *a posteriori* que o relativismo nos permite, poderemos reler nestas posições de há mais de um século um dos artigos mais relevantes no âmbito do movimento *ecocrítico*, em que Glen A. Love (1990) nos propõe uma mudança de base: a revalorização dos textos voltada para a natureza de forma a transformarmos a nossa “egoconsciência”, limitada e disciplinada, numa “ecoconsciência” mais ampla e permeável, uma vez que, segundo este autor, os estudos literários têm permanecido indiferentes ao meio envolvente e à crise ambiental. Nesta perspetiva, a vontade de encetar esta mudança leva muitos leitores a procurarem a “sabedoria” nos *Native American texts*,¹¹¹ não obstante, estes leitores bem-intencionados deparam-se com algumas dificuldades no domínio do *background* necessário para a compreensão deste tipo de literatura, como sejam o histórico ou o cultural¹¹².

Esta observação de Cheryll Glotfelty pode contribuir para estreitar as ligações entre a literatura canónica e a tradicional: muitas vezes não são reconhecidas competências ao “leitor” de literatura oral no domínio da chamada cultura erudita, e aqui, verificamos uma inversão dos papéis que os calibra e chama a atenção para as competências exigidas pela literatura tradicional.

Outra questão lateral daqui decorrente é o facto de podermos considerar, ou categorizar, as modas alentejanas como “textos nativos”, uma vez que, solicitam, no âmbito do discurso textual, determinadas ambiências, como verificámos, neste momento, ainda afastadas de uma ideia de *Alentejo* como hoje o (re)conhecemos.

De forma complementar, através de um trabalho pioneiro na década de oitenta, Paula Gunn Allen (1986) caracteriza algumas formas de perceber esta realidade cultural, bem como algumas assumções que informam acerca do universo da literatura ameríndia.

Servindo-se do testemunho de Leslie Marmon Silko (cujo livro *Gardens in the Dunes* integra a nossa bibliografia), Allen defende que a literatura oral dos *Pueblo*

¹¹¹ A ideia reiterada da busca da “essência” cultural na ruralidade.

¹¹² Esta afirmação de Cheryll Glotfelty (GLOTFELTY & FROMM, 1996:30) mobiliza a categoria de “leitor cooperante”, formulada por Fish no âmbito do quadro concetual de “comunidades interpretativas” para destacar o compromisso que o leitor assume no cumprimento dos critérios de leitura da “comunidade interpretativa” a que pertence abordados na nossa tese de mestrado e também no capítulo anterior deste trabalho.

funciona como forma de explicação do mundo, de ajudar as pessoas a nele sobreviverem, e ainda, como meio de transmissão de cultura. Afirma ainda que características específicas da paisagem acionam histórias na lembrança das pessoas, e estas memórias ajudam-nas nas suas vidas diárias na terra: a viagem contada através da paisagem, equivale no leitor, a uma jornada interior, que o torna conhecedor, na qual vai traçando um processo de identificação. Talvez mais do que isto, defendemos que acontece uma “semiotização” da paisagem através de um exercício de leitura imaginativo que o torna presente, como sustenta Paul Zumthor, ou ainda corroborando o conceito de “territorialização” que expusemos no capítulo anterior, retirado dos *Cuadernos de Etnomusicología* (AA. VV:2011).

Num ponto importante, Cheryll Glotfelty sublinha ainda a notória desvalorização deste género de literatura (*nature writing*) no meio académico, tal como acontece no nosso caso.

Retomamos a nossa recente proposta acerca da possível classificação das modas alentejanas como “textos da natureza”. Em primeiro lugar, é necessário reconhecer que estas composições orais são de carácter fragmentário e inserem-se maioritariamente no modo lírico pela estrutura formal que apresentam. Ainda assim, e como temos vindo a defender, existem elementos narrativos que possibilitam a criação de pequenas histórias, adaptando-as aos seus contextos locais, o que, em conformidade com o que expusemos, ajuda o Homem a compreender o mundo e a nele (sobre)viver.

Esta teoria adquirirá mais força entre os grupos de nativos alentejanos (e não só) que vivem fora do Alentejo físico, uma vez que, o texto desencadeará vivências arquivadas na sua memória, no exercício de “viagem interior” à planície que lhes traz tantas histórias. Num cenário natural, ou real, tão eclético, onde estes textos são *performatizados* nesta época: nos campos, nas ruas e “salões orfeónicos”, reafirma-se presente a voz, o poder da voz humana, seja ela interior (aquela com que lemos), como denominador comum no estreitamento da relação entre o homem-“nativo” e o que o circunda, assente na premissa de De Certeau “o espaço é o lugar vivido”.

Podemos assim concluir, através desta “forma-força” da voz [expressão de Paul Zumthor (ZUMTHOR, 2007:29)] , que as modas alentejanas se podem configurar como “textos nativos”, pois embora o conceito de “natureza” seja universal, é naquele momento de presença que a aquela “terra” se torna “ali” alentejana. Como reforço das nossas afirmações, aludimos a uma expressão Bakhtiniana, por incorporar nos seus estudos

teorias sobre sistemas e relações estabelecidas pelas ciências, o conceito de *cronotopo*, ou seja, a ligação intrínseca entre relação temporal e espacial expressas na literatura, e que aproxima o mundo real e o representado “Every text[...] is a dialogue open for further comment from other points of view. There is no conclusion” (GLOTFELTY&FROMM,1996: 32), e que muitos teóricos encaram como a máxima do *practical ecocriticism*.

Sob este enquadramento, recuperamos da revista *A Tradição*, e de acordo com as *Apreciações da Imprensa*, os seus redatores são descritos como “dois escriptores de talento, vivendo retirados do bulício da capital” (1982:2), o que lhes conferirá maior aproximação à “verdadeira essência”: a cultura popular. Deste modo, atentemos em algumas destas notas:

“(...) Nós desejaríamos que esta revista vinda de Serpa tivesse principalmente caracter regional. O Alemtejo está tão pouco estudado.(...) Srs. Alemtejanos, dêem-nos Alemtejo na Tradição, e terão prestado um optimo serviço. Não esmoreçam.” (D’ O Popular, nº 640)

(...) A Tradição é, pois, mais do que uma revista litteraria, é uma revista scientifica, dirigida proficientemente, collaborada com esmero por bons escriptores. É uma publicação que deleita e instrue.(...) Bem hajam os directores da Tradição em tornar conhecido todo o nosso bello cancionero popular, as nossas lendas, os nossos usos e costumes.(...) É um trabalho civilizador e patriotico.

Ou ainda as declarações de Michel Giacometti na *Nota Introdutória* desta publicação: “ (...) não nos custa creditar à *Tradição* a virtude de ter auscultado com humildade científica as misteriosas palpitações de um povo, sem nunca ter cedido à tentação de exaltantes e ousadas teorizações. Neste sentido, adquirem pleno significado as palavras de Mestre José Leite de Vasconcelos, quando afirma que ela “*fez à ciência inolvidáveis serviços*”(1982)

É fundamental para o olhar *ecocrítico*, voltarmos a sublinhar o contexto histórico-social que se vive nesta época, onde ainda, perante um notório *iberismo*, a classe dominante, a erudita, tenta implementar os seus ideais, delineando uma ideia de patriotismo. Vejamos, por exemplo, este excerto retirado da crítica à imprensa aquando da publicação da revista *A Tradição* “Coincide a aparição d’esta magnifica revista com o primeiro centenario de nascimento de Garrett, que foi em Portugal o iniciador dos trabalhos “folkloristicos” (1982:1-2).

Creemos, por isso, que a intenção de Teófilo Braga ao apontar a crítica de Martino Roeder acerca da canção portuguesa e da sua falta de melismas, como já anteriormente referimos, não é inocente, uma vez que, aceitando o olhar exterior feita pelo diretor do Conservatório de Boston, pode introduzir subtilmente mudanças, e, simultaneamente, subsidiar a construção identitária nacional, sublinhemos que a palavra “pátria” e seus derivados é frequente não só nestas publicações mas também nas *Apreciações de Imprensa*.

Nesta secção, podemos ainda aperceber-nos do poder simbólico do traje que, indiciando algumas marcas identitárias, surge desta forma descrito pelo *Diário de Notícias*: “Este numero[*A Tradição*] traz artigos curiosissimos e vem adornado com uma bella phototypia, representando a apanhadeira de azeitonas, mulher de Serpa(...)” ou pel’*A Lanterna* que “(...) publica uma bella photogravura, a “Apanhadeira de azeitona”, um d’esses typos de mulher de olhar insinuante, carnadura sadia e traço pittoresco, tão característicos do Baixo-Alemtejo e tão desconhecidos aqui, em Lisboa, onde, dos provincianos, pouco mais se conhece do que o das ovarinas e o das minhotas” (1982:1). Estas declarações são reveladoras das relações de poder estabelecidas: o poder masculino exercido sobre o feminino e o poder da capital sobre a província, tornando-se quase pejorativo o adjetivo “provinciano”.

Paralelamente, importa ainda referir, neste contexto¹¹³, o despontar do movimento operário e sindical, que já há muito se fazia notar no contexto europeu, mais industrializado, como a Inglaterra, ou os reflexos da conquista do poder pelo proletariado francês durante setenta e dois dias que trouxeram a Portugal uma viragem de objetivos aspirando à edificação de uma outra sociedade derrubando o capitalismo.

Assim, os trabalhadores portugueses juntam-se, em 1871, à Associação Internacional de Trabalhadores, a *Internacional*, fundada em 1864, por Marx e Engels, cujo trabalho de propaganda na classe operária os faz acreditar que conseguem tomar o poder.

Desta forma, num clima de descontentamento e desorientação social, as forças republicanas impulsionam a vontade de mudança manifestada pela classe operária para obterem o seu apoio e, a 5 de outubro de 1910, a Monarquia cai, nascendo uma República promissora no que respeita a melhoria da qualidade de vida dos trabalhadores.

¹¹³ cf. Tiago Vieira (2005) in <http://www4.fe.uc.pt/fontes/trabalhos/2004015.pdf> consultado em 10-02-16

Todavia, ao cortarem radicalmente com o passado, e na nossa opinião, os republicanos deveriam ter extraído algumas das medidas do regime monárquico, e por esta razão, houve mais descontentamento social, sucediam-se os períodos de greve, uma vez que o Partido Republicano aprofundou as políticas de exploração dos trabalhadores implementados pela Monarquia. Em consequência, o movimento sindical português apresenta-se muito desorganizado e flexível a outras influências, por exemplo, no apoio ao golpe fascista, em 1917, de Sidónio Pais.

Serve esta moldura social, traçada não só para melhor lermos os textos, e melhor observarmos as tensões efetuadas entre os vários sistemas e o literário, mas também para consubstanciar o crescente domínio do papel do elemento “Instituição” sobre os elementos “Texto/Repertório” e “Produtor/Consumidor”.

Particularizamos este contexto político-social nacional, ao alentejano, e baseamos, para tal, nos estudos de José Pacheco Pereira (1980) sobre as lutas sociais dos trabalhadores alentejanos, para melhor aferirmos, ou inferirmos, o perfil do “camponês alentejano que canta”. O autor mostra, através de estudos estatísticos, que o crime no Alentejo é um aspeto importante da paisagem social, veja-se, por exemplo entre 1891 e 1895, o distrito de Évora encontra-se em 3º lugar, em Portugal, em número de criminosos masculinos julgados. Uma das explicações consiste no facto de convergirem para este distrito muitos criminosos associados aos movimentos internos de população relacionados com os trabalhos agrícolas. Pacheco Pereira afirma que, antes das greves de 1910-11, a criminalidade e o banditismo são a manifestação mais evidente da luta dos trabalhadores rurais e configuram-se em roubos, violência contra a propriedade (nomeadamente fogo posto), vadiagem e violência contra pessoas (agressões e homicídios). O distrito de Évora salienta-se pela vadiagem e roubo, o autor afirma mesmo que a vadiagem é um crime alentejano por excelência, nesta época. O perfil do «vadio» alentejano é o de um homem entre os vinte e cinco e os trinta anos, de acordo com os valores estatísticos de 40,5%. Baseado nas *Memórias para o Melhoramento da Agricultura*, escritas em 1821, e noutros estudos como os de Albert Silbert, o historiador assevera que todos são unânimes em descrever o Alentejo como província em que existe uma abundante “classe de homens sem domicílio fixo, sem profissão, que vivem às custas dos lavradores”, estes homens viriam a ser conhecidos mais tarde como *malteses*. Trabalhadores rurais durante as ceifas, vagabundos

o resto do ano, os *malteses* praticam roubos, atentados pessoais, incendeiavam searas, provocam rixas e extorquem comida tendo sido mesmo criado o *slogan* “A maltesaria é a praga daninha da agricultura”.

Com efeito, e no que concerne o aspeto literário, gostaríamos de considerar os contributos, ou as tensões entre estas duas vertentes: a histórica e a social¹¹⁴, para uma possível caracterização de um sujeito poético na sua relação com o meio e nas formas como pode coadjuvar na construção do lugar Alentejo: o idílico e romântico camponês *versus* o “maltês”, o vadio, o bandido, as duas faces unidas na construção poética da literatura oral e tradicionalista daquela época.

¹¹⁴ Através destes estudos também compreendemos melhor a introdução, e existência atual, dos *hinos* nos primeiros grupos corais que se começavam a estruturar naquela altura, designadamente, o Grupo Coral dos Operários Mineiros de Aljustrel, (atual Grupo Coral Sindicato da Indústria Mineira de Aljustrel), em 1926, tido como o pioneiro. Terá sido através do movimento sindical que se fazia sentir, que o conceito de *hino* surgiu como contributo da construção identitária de um grupo, modo de afirmação da sua voz e reconhecimento social que os grupos corais alentejanos adotaram o seu *hino*. Ao consultarmos o repertório daquele grupo, numa publicação de registo sonoro, encontramos por entre as várias modas, na sua maioria de cariz político, o *Hino da Intersindical*, sendo o hino do grupo, o *Hino do mineiro*, importado das Astúrias, como já abordámos na Parte I.

1.2. Textos recolhidos nas décadas de 1930 e 1940

1.2.1. (Armando Leça) Alentejo: Vozes e Estéticas em 1939/4 (Maria do Rosário Pestana-2014- coord. e ed.)

Através de José Alberto Sardinha (1992), ficamos a saber que Armando Leça foi o primeiro investigador a realizar um levantamento músico-popular através do registo mecânico de som, no nosso país entre 1939-40, um trabalho pioneiro na área da etnomusicologia¹¹⁵. Por razões desconhecidas, a Comissão Executiva dos Centenários, nomeada pelo Estado Novo, não chegou a publicar essas gravações, tendo ficado guardadas durante décadas. Em 1983, o realizador da RDP, Bernardino Pontes, encontrou uma cópia nos arquivos da Emissora Nacional. Armando Leça colheu e fixou inúmeras peças retiradas da música e dança popular, sendo o “descobridor” de tantas outras, publicadas por estúdios sem haver qualquer referência ao seu nome. Esta herança contém a polifonia minhota e a polifonia de Lafões (Rocas do Vouga, Cambra, Manhouce), a diversidade instrumental do Minho, as modas de segada transmontanas, o canto ao adufe das campinas da Idanha, a zamburra de Malpica do Tejo, a polifonia do Fundão; os bombos de Lavacolhos, os romances musicados de Trás-os-Montes, os cantos ao pandeiro, também em Trás-os-Montes, o canto de pastoras de monte a monte (Dá-la-dou); os corais polifónicos alentejanos, o "Leva-leva", canto dos pescadores de Portimão e ainda a polifonia a três e a duas vozes em Trás-os-Montes, sendo que a maior parte dos romances que colheu são cantados em coro¹¹⁶.

Foi da obra de Maria do Rosário Pestana dedicada ao trabalho de Armando Leça, no Alentejo, naquele período que seleccionámos alguns textos que constituem parte do *corpus* em estudo nesta dissertação. Ainda em conformidade com a investigação desta autora, sublinhe-se que a recolha efetuada por Armando Leça, encetada nesta altura, revela a presença dos orfeões nas escolas públicas: Leça gravou no Alentejo com alunos que tinham ensaiado sob a batuta de um maestro, como o Orfeão da Escola Industrial Gabriel Pereira, em Évora e em Moura, o Orfeão do Instituto Politécnico.

A coleção de Armando Leça, fonte de parte do nosso *corpus*, documenta, segundo a autora vários pontos: a apropriação pelo orfeonismo de tradições locais; o processo de

¹¹⁵ Kurt Schindler já tinha efetuado alguns registos em Trás-os-Montes e no Porto, gravados diretamente do Povo em discos de alumínio (cf. *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*)

¹¹⁶ Verificámos que uma das polifonias em Miranda do Douro se trata de “Encomendação das Almas”, tal como um dos géneros extintos do Cante Alentejano.

institucionalização do folclore (dá o exemplo do Grupo de Mineiros de Aljustrel, ensaiado por Henrique Albino; canções tradicionais ensaiadas por grupos de trabalhadores e artesãos locais orientados por um agente também local e por último, práticas musicais realizadas por grupos de trabalhadores rurais em contexto, como por exemplo, os registos em Campo Maior. As gravações de A. Leça espelham a circunscrição dos repertórios às tradições musicais do lugar dos grupos que foram gravados. Este aspeto apresenta-se como um contributo bastante pertinente para a nossa análise, uma vez que o papel do item Instituição adquire, nesta fase, maior substância.

Esta coleção, coordenada pela autora, a partir das gravações de Armando Leça, é descrita pela própria como reveladora das “ interseções que ocorreram no final da quarta década do século XX entre o orfeonismo, o processo de documentação de música matriz rural e o processo de institucionalização do folclore” (PESTANA,2014:10). Na mesma obra, Maria do Rosário Pestana lamenta, à semelhança de Paul Zumthor, o facto da voz ter sido quase sempre invisível, ou melhor, inaudível, na tradição académica da musicologia privilegiando-se a palavra: foi através dos textos e contextos que a voz adquiriu expressão. Isto poderá dever-se a uma racionalização da música iniciada nos finais do século XIX, com Max Weber. Este “esquecimento” sobre a voz prolongou-se durante mais de um século, para nas últimas décadas ter vindo a conquistar espaço no âmbito da etnomusicologia. Para nós, a voz, constitui-se a principal materialidade a ter em conta no estudo do *corpus*, pois será este elemento a materializar a palavra, na medida em que um texto só será designado, ou reconhecido como “moda” quando é dito, cantado.

Maria do Rosário Pestana reconhece que as vocalidades exploradas em práticas musicais rurais não têm constituído objeto de estudo no nosso país (PESTANA, 2014:12) o que impulsiona o nosso propósito de tornarmos esta tese como um contributo neste âmbito.

A voz, de acordo com a etnomusicóloga Elizabeth Travassos, configura-se como “um objecto fugidio” cujo campo de estudo é de difícil recorte, e para o exemplificar reporta-se ao trabalho de Beatriz Medeiros acerca do impacto da linguística estruturalista no estudo e conceção do “som”, que, ao considerá-lo na sua integração sistémica e relativa, em detrimento das suas qualidades intrínsecas, sobrevalorizou os elementos estruturantes, secundarizando a vocalidade de determinada cultura. Desta forma, o interesse da autora incidiu nas “idiosincrasias sociais” da voz e das vocalizações e não à voz individual, tal como o Cante se nos apresenta. Nesta esteira, E. Travassos propõe

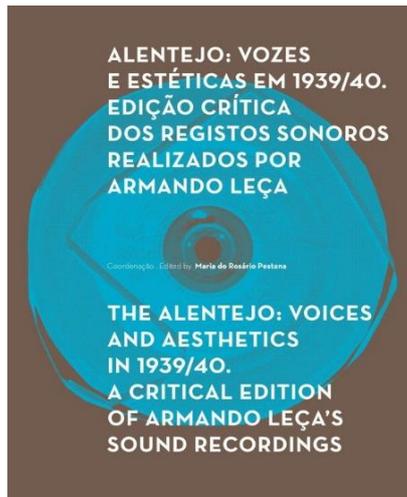
“uma abordagem que tome a voz como fenómeno biopsicossocial e integre som e sentido, interno e externo, *nature* e *nurture*” (apud PESTANA, 2014:117) e que pretendemos estender ao nosso olhar sobre o objeto em estudo. Consideremos assim, os textos do Cante mais como uma poesia do som que do sentido, sendo que este sentido também advém do som. Será suficiente para um interlocutor ouvir, por exemplo, a palavra *Alentejo* para lhe fazer sentido, o que a torna também numa poesia mais visual que abstrata, quase cinematográfica.

Significativamente afastados desta conceção, pela altura da década de trinta do século passado, já sob a alçada do regime do Estado Novo¹¹⁷, alguns folcloristas como Armando Leça e Rodney Gallop realizavam trabalho de campo na recolha de canções e músicas tradicionais que mostrassem a “verdadeira essência” de um Povo. Do seu trabalho, seleccionámos algumas transcrições, e, sempre que nos foi possível, identificar verosimilhanças com textos que observámos anteriormente, de modo a possibilitar-nos uma leitura mais sistemática dos indicadores. Assim, do livro coordenado e editado por Maria do Rosário Pestana (2014), analisámos trinta e quatro modas recolhidas em várias localidades alentejanas¹¹⁸.

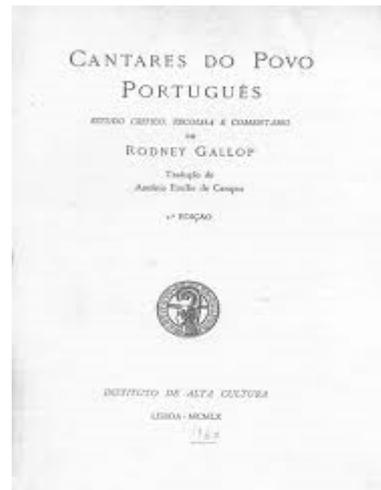
¹¹⁷ Cremos que António de Oliveira Salazar concebia a ideia de Portugal à semelhança da ideia da região minhota. A “importância” folclórica desta zona de Portugal é encarada como a província mais rica em tradições, é lugar-comum desde o séc.XIX, como se pode ver em A. Osorio de Vasconcellos, “Maria Prates (Lenda da Beira)”, Revista Contemporanea de Portugal e Brazil, 5o ano (1864), p. 430; Soto-Mayor e Azevedo, “Cantigas Populares”, O Pirata, II, no 15 (Set. 1851), p. 115; A. Pereira da Cunha, “O Governo nas Mãos do Villão. Memoria do seculo passado”, Revista Universal Lisbonense, III, no 30 (14/3/1844), p. 365 e J. Leite de Vasconcellos, Ensaio Ethnographicos, I, Espozende, Collecção Silva Vieira, 1891, p.38. (Referências extraídas de J.J. Dias Marques, A Génese do “Romanceiro do Algarve” de Estácio da Veiga, Univ. do Algarve, 2002, p.223)

¹¹⁸ cf. Anexos “Pasta B/ Caixa 1_A”

https://drive.google.com/open?id=1lkfADpGuTHHnNfzP_I4kgF5zO9qd7uD



A



B

Textos A: *Foste-te gabar ao Porto; Abre-me a porta; Maria Campaniça; Já não vou a Vendas Novas; Tenho barcos, tenho redes; Margarida; Cana rial das canas; Ao passar da ribeirinha; Todas as bem casadinhas; Cachopa dá-me um beijo; Moda de Mértola; Senhor ladrão, ande ligeirinho; Ao romper da bela aurora; Chacotas; Lírio Roxo; Hei-de ir para o Algarve; Oh, Beja, terrível Beja; Fui ao jardim passear; Montinho; Sou um rapaz pimpão; Não quero que vás á monda; Tinhas-me tanta amizade; Eu sou trevo; Alecrim; Erva-cidreira; Silva do Bosque; Marcela; Silva qu'estás enleada; Marianita; Santa Suzana; Laranja do ramo; Onde vais cavaleiro real; Já se acabou a azeitona e Os noivos (34)*

Textos B: *Apanhar o trevo/Não quero que vás à monda/As ondas do teu cabelo/Esta palavra Saudade/Hei-de ir para o Algarve/Foste tu, ladrão/ Eu ouvi, mil vezes ouvi e Senhora Santa Susana (8)*

Levantamento e análise lexical:

Textos A: laranja/ palácio/ real/ chapéu/ pinheiro/ flor/ cruzado (moeda)/ lenço/ trevo/ cruz/ martírio/ abalaste/ alecrim(2x)/ erva cidreira/ rosa(2x)/ luar/ fortuna/ sete-estrêlo/ bosque/ silva (2x)/ bubêr/ marcela/ amarelo/ montes/ geada/ alma(2x)/ trago no sentido/ à mangação/ donzela/ vestido/ sêmos/ mênagera/ pimpão/ passarinhos/ canto/ mondar/ lírio roxo/ brado/ coração/ sol(2x)/ suspiros/ m'assentaram praça/ cachopa/ pretos/ nobre/ pobreza/ garras/ praia/ dama/ aurora/ canivete/ chouriça/ tope/ salsa/ toucinho/ couve/ mar(3x)/ travessas/ barcos/ redes /catita/ margarida/ canas/ pomba/ ir às contras/ balas/ lança/ enfadado/ diênte/ lois/ boi/ prado/ montado/ cavalo/ sobreiral/ ribeirinha/ dalém/ terra alheia/ rapaz janota, para além das referências topónimicas.

Textos B: : campos(2x)/ janelas/ damas/ chapela (em vez de chapéu)/ ladrão/ trevo/ casar(i)/ demorar(i)/ceifa/ ribeiro/lavar/ lírio branco/ingleses/alma/ Índia/ damasco/ praia/saudade/, os topónimos Algarve, Santa Susana e Índia e a alusão religiosa a São João.

Estrutura formal:

Textos A: 15 próximos da literatura tradicionalista ;uso de rima cruzada, sob o esquema A/B/A/B. 19 textos apresentam características dos textos tradicionais. Algumas modas, a cantiga constrói-se neste esquema rimático, mas a moda apresenta outro, A/B/C/B, o que também prova o carácter volátil da primeira quadra- cantiga- viajando entre as modas. 10 destas composições encaixam-se no subgénero “canções mistas”; nove são “canções encadeadas”; nove “canções inteiras” e seis “canções de estrofes soltas” abarcando vários tipos de moda, como as coreográficas ou ao desafio (*Chacotas*). 18 modas com uma quadra, para além da cantiga.

Textos B: 6 dos 8 apresentam uma quadra (cantiga) solta, e à semelhança dos anteriores grupos de modas, os versos são maioritariamente heptassilábicos, enquadram-se no modo lírico, quatro revelam níveis de linguagem próximos do texto tradicional.

Quadro 3- Seleção de textos Armando Leça, 1939-40(imagens retiradas da internet)

O que atrás depreendemos sobre o trabalho de embelezamento de Manuel Dias Nunes e César das Neves nas composições que transcreveram, torna-se mais visível aqui,

nas notas que Armado Leça efetuou aquando do processo de gravação das modas. Podem ser observadas correções de várias ordens, quer ao nível do desempenho da estrutura vocal, quer ao nível textual, tendo sido ainda alguns títulos alterados, por exemplo, *Moda da azeitona* para *Já se acabou a azeitona* ou “A flôr que abrio em Maio” para “A flôr que abri em Maio”, julgamos que o terá feito por razões musicais, ou ainda para evitar ambiguidades, uma vez que a correção do título iguala-o ao primeiro verso da moda (2ª estrofe).

De acordo com José Alberto Sardinha (1992), e retomamos o que acima iniciámos, Armando Leça, no cumprimento da sua missão - realizar, em território nacional, a primeira recolha gravada em registo mecânico de som de música popular - orienta o seu trabalho segundo as diretrizes que lhe são indicadas pela Comissão Executiva dos Centenários, que o Estado Novo nomeara para celebrar o oitavo centenário da Nacionalidade e o terceiro da Restauração. O objetivo era organizar uma compilação das mais características e “genuínas” músicas e canções populares existentes em todas as províncias do continente português. Leça empreende a sua tarefa e acaba por concretizá-la em tempo muito escasso: entre novembro de 1939 e abril de 1940, para estar pronto para a Exposição do Mundo Português de 1940, em Belém, Lisboa, percorrendo e gravando grupos populares pelas várias províncias nacionais. A primeira fase decorreu de três a dezoito de novembro, nas regiões do Algarve, Baixo Alentejo e Alto Alentejo, as que nos importa destacar, tendo gravado entre três a oito trechos em cada localidade, número ainda assim suficiente, segundo Maria do Rosário Pestana, para aferir processos centrais, continuidades e mudanças no repertório e no estilo interpretativo na prática do Cante. Não obstante, a autora levanta a hipótese de a recolha de Leça não espelhar a prática performativa convencionalizada naquela época (anos 30), uma vez que são exibidos maioritariamente grupos corais mistos e paroquiais.

Reconheçamos que, na verdade, o tempo que Armando Leça despendeu no seu trabalho de campo foi parco, parecendo-nos um trabalho demasiadamente formatado onde muitos dos interstícios terão passado despercebidos, ou se não passaram foram descartados. Vejamos, em duas semanas grava em catorze localidades alentejanas, de Odeira a Campo Maior, sem contabilizarmos as terras algarvias no mesmo espaço de tempo. Todavia, as sensibilidades académicas seriam outras, os valores nacionais mais alto se

levantavam, a Instituição impunha-se e Armando Leça cumpria uma tarefa: recolher música de matriz rural¹¹⁹ que pudesse servir de modelo para o restauro de práticas musicais que na ótica da Comissão tinham sido “pervertidas”¹²⁰. Desta forma, de modo implícito, o seu trabalho revela como o orfeonismo modelou as vozes nas práticas rurais no nosso país criando-lhes uma homogeneidade, amaciando-as. O próprio corroborava a ideia que a “essência do ser português” se encontrava na música de matriz rural¹²¹, preferindo as gravações sonoras em detrimento das transcrições musicais e poéticas, tendo editado um número reduzido, contrariamente a muitos dos seus pares etnógrafos e folcloristas, justificando-o por não conseguirem captar a complexidade da música de matriz rural. Não obstante esta uniformização, no final da sua coleção, Leça realça nos seus relatórios a pluralidade desta música tendo ficado parcialmente representada no seu trabalho, sublinhado a necessidade de alargar as práticas coligidas aos “corais a três e quatro vozes” e a temáticas do cancionero sacro “Martírios, Senhor Deus da Misericórdia, Padre Nosso/ Avé Maria, Salvé Rainha; Terços Quaresmais, Julgamento da alma, Encomendar das almas; e também os anfiguris “que ainda subsistem”, aos romances, às “festadas, estúrdias, ronda, rusgas, charolas, etc” (PESTANA, 2014:21)

Nesta sua obra, Leça enfatiza as práticas em coro, as coreográficas e também a documentação de ciclos (repertório religioso), tendo sido muito restritivo no que concerne a “origem” dos exemplos, bem como dos instrumentos musicais, contudo, “em alguns casos aceitou intérpretes que não eram rurais, incluindo coros formalmente organizados e com um maestro” (PESTANA, 2014: 22-23) aspeto que ludibria os contextos pragmáticos ou funcionais do Cante. Excetua-se, no entanto, o ciclo do Natal, também gravado em contexto público, em Mértola (*Janeiras* e *Chacotas*, ambas canção de peditório), Vidigueira (*Os Reis*, por um coro a uníssono) e em Vila Verde de Ficalho, tendo sido reconstituído, nesta última localidade, o peditório para a *Festa das Almas* que já não se realizava há trinta anos. Ainda assim, Leça, contrariamente a outros coletores, legenda o contexto em que os exemplos musicais aconteciam: serão, romaria, bailar, entre outros.

¹¹⁹ Em sua defesa, Armando Leça cita Adolfo Coelho na nota introdutória ao seu livro *Música Popular Portuguesa* (1942) “Os folcloristas não são obrigados a ser eruditos, a fazer comparativas; mas sim a coligir com a maior fidelidade as tradições populares e a publicá-las de modo que facilitem as investigações dos eruditos especiais que sobre elas têm que basear os seus estudos comparativos, genéticos, históricos.”

¹²⁰ cf. Acta da Comissão Executiva dos Centenários de abril de 1939.

¹²¹ “Depois de revelar, catalogar para, no desdobrar da evolução musical, sabermos o que fomos, o que assimilamos, conservamos e, também, temos de nosso” (PESTANA, 2014:34)

Da região transtagana, Leça pretende arquivar o que considera que permanece intacto na memória dos camponeses captando a “pureza do seu alentejanismo” (PESTANA, 2014:27), para tal estes depositários do conhecimento não deveriam ter tido contactos com a música popular dos teatros citadinos de modo a que conseguisse a “paisagem sonora do contexto rural”. (PESTANA, 2014:27)

A autora do livro indica os informantes (PESTANA, 2014: 42) de Leça nos diversos locais por onde passou, e nós procurámos saber de quem se trata(va), através de informantes locais, alguns são desconhecidos, como o caso de Vila Nova de São Bento, onde o informante de Armando Leça, José Gomes Carrasco, não é (re)conhecido, após questionarmos o Grupo “Rancho Coral e Etnográfico de Vila Nova S. Bento” e questionário a habitantes locais. Porém, a maioria destes informantes inclui a elite intelectual da terra. Por exemplo, e como atrás referimos, o caso da Vidigueira em que a recolha foi feita junto do informante Dr. Sampaio Toscano, advogado conceituado, e Câmara Municipal, para perplexidade do atual pároco, Manuel Reis, alegando que o Grupo Coral já existia, desde 1937.

Acerca da constituição dos grupos daquela altura, alguns ainda existem, como o Grupo Coral dos Mineiros de Aljustrel, outros extinguiram-se, mantendo-se algumas associações recreativas que lhes estavam agregadas, por exemplo, o caso da Sociedade Filarmónica União Mourense “Os Amarelos”, que incluía o grupo de cantadores gravados por Leça, agora unicamente constituída por uma banda filarmónica homónima. Para além destas declarações expostas no livro de Maria do Rosário Pestana, no trabalho de campo que efetuamos nos verões de 2014 e 2015, verificámos a existência do Grupo Coral “Os Leões”, fundado em Moura em 2000, grupo de acordeonistas que cantam as modas alentejanas. Reparamos num regresso ao uso aos instrumentos musicais, banidos desde o início dos processos de patrimonialização e folclorização do Cante. Outro aspeto curioso, ao nível do processo de identificação, prende-se com o nome do Grupo. Durante os referidos processos os nomes dos grupos representam, na sua maioria, as “suas raízes” e algumas das profissões exercidas: ceifeiros, ganhões, mineiros e aqui transparece um claro afastamento dessa ideia, se pensarmos mesmo que o significado de “leão” está associado a uma ideia de poder.

Verificamos assim, que a paisagem sonora do lugar *Alentejo*, no estado de “pureza” que Leça pretendia não foi conseguida, não só porque os informantes não são os próprios camponeses, mas também porque o seu desejo é ingénuo: o homem (rural) não

pode ser esvaziado dos contactos que estabelece nas suas rotinas, como ir à igreja, conversar com outras pessoas que tragam outras experiências, o que ele transporta é a súpula de todas as inter-relações que vai estabelecendo com a paisagem em que está inserido.

Cientes destes aspetos, verificamos que catorze apresentam uma linguagem mais cuidada, fazendo uso de vocabulário mais rico, aproximando-se assim da literatura tradicionalista (Quadro 3). Note-se que em algumas modas, a cantiga constrói-se neste esquema rimático, mas a moda apresenta outro, A/B/C/B.

A exemplificar o que afirmamos, atentemos neste texto:

“Não quero que vás á monda”

Minha fala levanto
Onde quer que a oferece
Faço cantigas e canto,
Talvez qu’eu esta fizesse

Não quero que vás á monda
Não quero que vás mondar
No dia do casamento
-Ó meu lindo amor-
Não t’hei-de ir acompanhar

Com efeito, é interessante ver como no mesmo texto se mistura uma quadra tradicionalista com outra de aspeto tradicional, a segunda estrofe, e de que existem inúmeras composições. Repare-se ainda que o sujeito poético e autor parecem fundir-se “Faço cantigas e canto/ Talvez qu’eu esta fizesse”, numa metarreferência quase culta. Nesta moda estão ainda subentendidos o conceito de Família exaltado pelo Estado Novo e a sobrevalorização do poder masculino (sabemos que a monda era um trabalho feminino porque requeria menor esforço físico), ou ainda, a expressão do desejo de que a mulher não saísse sequer de casa, onde seria o “seu” lugar.

Maria do Rosário Pestana diz-nos a propósito da estrutura das modas que

[...] uma «moda» é constituída por uma ou várias quadras rimadas cantadas em forma estrófica. A identidade de uma moda é definida pela letra, sendo que várias letras podem ser cantadas com a mesma melodia. A maioria das «modas» são introduzidas por uma «cantiga», uma quadra sobre um tema distinto do da moda, cantada sobre mesma melodia e estrutura métrica[...]. (PESTANA, 2014: 96-97)

E, nestas declarações, surge-nos um aspeto muito relevante: a atribuição, ou revelação, de uma identidade da moda através da letra. Este parece-nos ser um contributo importante para a valorização do texto sobre a música, uma vez que esta até pode ser invariável de moda para moda. Lembramos ainda que é na moda que se concentra o tema, independente da cantiga, ou quadra inicial.

Nesta perspetiva, e da análise a este conjunto, conforme o exposto no Quadro 3, dez destas composições encaixam-se no subgénero “canções mistas” (reúnem mais de um subgénero na sua composição); nove apresentam-se como “canções encadeadas” (por vários processos paralelísticos, por exemplo, a repetição de um verso em todas as estrofes); nove “canções inteiras” (por exemplo, um texto sobre os cinco sentidos e cada estrofe referir-se a um) e seis “canções de estrofes soltas”¹²² (sem ligação entre elas) abarcando vários tipos de moda, como as coreográficas ou ao desafio (*Chacotas*).

Estas *modas de bailar*, nas gravações de Leça são interpretadas num andamento rápido e acompanhadas de instrumentos musicais (acordeão ou harmónio, pandeiro e castanholas), designadamente as gravadas a norte da linha geográfica que delimita a zona centro do Cante, a serra de Portel, onde, como referimos no capítulo anterior, esta prática assume o nome de *saias*¹²³ e os *bailes de roda*. De facto, o trabalho de Leça apresenta algumas diferenças no estilo interpretativo com aquilo que se verifica nos grupos corais desde o último quartel do século passado: para além do andamento mais rápido que já apontamos, as modas são cantadas num estilo silabado, exceptuando as gravações nos grupos mais próximos do considerado lugar que lhe confere autenticidade-Serpa-: Aljustrel, Baleizão, Mértola e Vidigueira.

Neste conjunto de textos, apurámos que dezoito modas são constituídas por uma única quadra (moda), para além da cantiga inaugural, talvez por requisitos de gravação para não ocupar muito espaço no disco, como parecem mostrar as atuações atuais dos grupos corais que estenderam o esquema cantiga-moda-cantiga-moda nos espetáculos o que pode ser reflexo do que também no tempo de Leça se fazia, ou então, pode ser algo que hoje estes grupos fazem para agradarem ao público.

¹²² Usamos a classificação estrutural retirada de um conjunto organizado de textos, gentilmente facultado pelo professor J.J. Dias Marques.

¹²³ A. Leça (1942, p.52) tece uma comparação dizendo “Como expressão músico-etnográfica, os corais são para o Baixo-Alentejo como as *saias* para o Alto Alentejo”

Quanto à temática presente nas canções gravadas por Leça, verificamos os temas que ainda nos nossos dias são cantados, e que integram o cânone do género que foi disseminado: Amor, Mãe, a Partida, a Ausência, Toponímia, o Deus-Menino e a Natureza. No Alentejo, na localidade de Redondo, Leça gravou em coro misto, o romance de carácter tradicionalista *Onde vais cavaleiro real?*¹²⁴ onde se desenrola um diálogo entre o sujeito poético e o cavaleiro do rei. A referência lexical a aspetos geográficos, no enquadramento da ação, reconhecidamente alentejanos como a montanha (Redondo: Serra d' Ossa), montado e sobreiral estreitam a relação pragmática do sujeito poético com o lugar. São ainda notórios elementos de unificação ibérica na referência a Espanha, quando o cavaleiro responde que vai dar água ao seu cavalo. O universo monárquico também está bem presente na visão do sujeito poético, contributo para o discurso tradicionalista do texto.

Nesta relação estabelecida com o espaço físico, cantam-se quadras geográficas e toponímicas como as seguintes: *Foste-te gabar ao Porto; Já não vou a Vendas Novas; Ao passar da ribeirinha; Moda de Mértola; Hei-de ir para o Algarve; Oh, Beja, terrível Beja; Montinho e Santa Suzana*. Esta última moda é identificada como sendo de romaria “(...) uma prática cíclica, que reunia pessoas de diferentes localidades, que proporcionou a criação de repertórios musicais bem específicos e a partilha e apropriação de novas canções.” (PESTANA, 2014:25). São acontecimentos que promovem a troca de vivências e de saberes, justificando em certa medida a mistura de quadras, e que atestam, simultaneamente, que o estado de “pureza” que Leça se propunha encontrar era perfeitamente utópico.

Também desta forma, através de estas contaminações, podemos compreender alusões a outros “mundos”, como as referências em *Foste-te gabar ao Porto* (gravado pelo grupo de Odemira) ou a factos históricos como a prisão de Gungunhana (gravado pelo grupo de Castro Verde na moda *Cachopa dá-me um beijo*), próprios de ambiências mais eruditas, reconhecido distanciamento físico entre as localidades e a escassa informação que chegava, e a que era controlada pelo Estado, ou Instituição, aliada à elevada taxa de analfabetismo entre os camponeses.

Já na categoria das *modas corais* (assim designadas por serem realizadas por um coro, a mais do que uma voz, e também por definirem o lugar *Baixo Alentejo*, uma vez

¹²⁴ cf. Anexos “Pasta B/Caixa 1_A”

https://drive.google.com/open?id=1lkfADpGuTHHnNfzP_I4kgF5zO9qd7uD

que Armando Leça só usou este termo para se referir a esta região) integram-se, por exemplo, *O Montinho* ou *Ao passar a ribeirinha*, onde Leça identificou variantes musicais e poéticas na Maia, Beira Baixa, Aljustrel e Algarve. Conclui-se deste modo, que a relação, e processo de identificação, com este vocábulo “ribeira” dadas estas características tão universais, é estabelecida através do léxico e fonemas regionais (assimilações, vocalizações, contrações, dissimilações...) como, por exemplo, “dalém”.

Num primeiro olhar, apercebemo-nos de um universo semelhante ao verificado no conjunto de textos anterior, o ambiente campesino com referências à sua fauna e flora, locais, como o monte, à gastronomia: chouriça, salsa, toucinho, couve, mas ainda um ambiente marítimo muito presente: mar, barcos, redes, o que não circunscreve totalmente o lugar Alentejo à planície, como hoje é, memorialisticamente, representado pelos vários agentes do Cante. Registamos ainda alguns indícios tradicionalistas na alusão ao contexto socio-político que se vive “Chapéu à republicana”¹²⁵ bem como os regionalismos a evidenciarem as marcas dos textos tradicionais.

Dos trinta e quatro textos analisados (Quadro 3), concluímos que quinze apresentam características de linguagem que os aproximam da literatura tradicionalista, como o uso de termos mais eruditos, ou visões mais “cultas”, tomamos como exemplo os versos, na terceira pessoa, da moda gravada em Mértola *Ao romper da bela aurora*¹²⁶:

Ao romper da bela aurora
Sai o pastor da cabana
Vai gritando em altas vozes
Muito padece quem ama

¹²⁵ O *chapéu* é reconhecido, ainda hoje, como um elemento “obrigatório” na construção do processo de identificação da figura do alentejano. Veja-se, nos anexos “Pasta F_Caixa 2_AldeiaNovaSBento”, https://drive.google.com/open?id=1bvBg2patvettR_mWv8RVnD7t1iqFK1Q9, a moda *O chapéu novo* recolhida em Elvas por César das Neves apresentando uma estrutura coreográfica sendo um texto moldado a partir das gentes do norte, como nos diz Armando Leça “A moda do *Chapéu novo* cantada com gaitice pelos nortenhos, há meio século, eis como a gente alentejana a moldou à maneira coral” (1942, p.41). Atualmente, João Monge escreveu um texto intitulado *A Moda do Meu Chapéu* para o Rancho de Cantadores de Aldeia Nova de São Bento. O autor referiu num momento de conversa no Colóquio “Almada homenagem ao Cante Alentejano”, em 28-11-15, que não tinha a certeza de ter escrito uma moda, não sabia se o seu texto era verdadeiramente uma moda, só cantada durante o tempo é que se saberia. Este testemunho acentua a dificuldade na “identificação” uma moda alentejana no universo dos textos tradicionais e tradicionalistas. Se pensarmos ainda que outros grupos sociais usam o mesmo chapéu, como a etnia cigana, mais difícil essa caracterização se torna. De qualquer das formas, o chapéu assume um significado simbólico de “poder” associado a um quadro ideológico- o republicano.

¹²⁶ cf. Anexos “Pasta B/Caixa 1_A”

https://drive.google.com/open?id=1lkfADpGuTHHnNfzP_I4kgF5zO9qd7uD

Os versos da moda *Alecrim*, gravada na Vidigueira,

Vai-se o dia, vem a noite,
Atraz do inverno, o verão
Tudo no mundo (se) renova
Só a mocidade não

cujo carácter tradicionalista é visível no tema: a passagem de tudo e da ciclicidade na natureza - exceto a da vida humana, linear e irrepitível. Porém, nenhum destes textos exhibe assinatura de autor, apenas algumas correções de Leça, em alguns títulos, como já referimos e indicações ao nível da execução musical.

Os restantes dezanove textos dialogam de forma mais próxima com os contextos tradicionais, quer pelo uso de léxico mais corrente, e fonemas regionais, quer pelas alusões às rotinas. Neles, o sujeito poético estabelece uma relação mais íntima com a natureza, como sendo dela parte integrante, nomeadamente no início da moda, pois em alguns casos verificamos a cantiga (solta) reveladora de traços tradicionalistas.

Vejamos alguns casos:

Ao passar a ribeirinha
Pús um pé e molhei a meia,
Não casei na minha terra
Fui casar a terra alheia

Mostra-se aqui, simbolicamente, o espaço “ribeira” como uma marca de separação entre a vida de solteiro e a vida de casado, ou o prenúncio de um encontro amoroso(?) no caminho traçado entre

o monte da Légua às Pias
Já não se pode ir à missa
Que se encontra no caminho
A Maria Campaniça/
A Maria Campaniça
Que lindos olhos que tem

Ou ainda a projeção de um lugar (conotativo?) em

Todas as bem casadinhas
Vão para o cerro da neve
Eu também p’ra lá hei-d’ir
Antes que a morte me leve

O uso da personificação em

Ó cana rial das canas
Quem te mandou aqui vir,
S'eu te quizesse matar
Quem te havia de acudir

O jogo semântico do nome próprio *Margarida* (peixe e pessoa) e o uso da metáfora para o amor em

Se fôres ó mar, pescar
Pesca-me uma Margarida,
Margarida da minh'alma
Qu'andavas no mar perdida

As imagens metafóricas, ou mesmo composições alegóricas, em *Tenho barcos, tenho redes*:

Ó meu amor não embarques
Olha que o mar tem travessas
Eu ía p'ra embarcar
-Olá menina olé-
Achei o mar ás avessas

Tenho barcos, tenho redes
Tenho navios no mar
Tenho um amor tão catita
Não m'o deixam namorar
[...]

Vejam-se ainda, a personificação presente no verso *Um canivete a bailar* ou o jogo semântico da catacrese subentendida (pé de salsa/ pés da cama) : “Um raminho de salsa crua,/ Aos pés da sua cama” na moda de peditório *Chacotas*.

Novamente o uso da personificação e da paronomásia em

Despediu-se o sol de Aurora
E Aurora ficou chorando,
Cala-te Aurora não chores,
Que eu virei de quando em quando

e em *Ao romper da bela aurora*.

Note-se também a imagem no texto

Oh coração, praia
Das embarcações
Onde desembarcam
As minhas paixões.

ou, na *Moda de Mértola*, a cantiga a ilustrar o sentimento (universal) da afeição pelo “seu” lugar:

Mertola, querida Mertola
És minha terra natal,
És bonita como todas,
As terras de Portugal

E ainda, os versos revestidos de um maior pragmatismo a retratar as condições de vida em *Mertola*, *vila mendiga* e *Entre as garras da pobreza*.

Identificámos, ainda, o convencional jardim como espaço relacional entre o sujeito poético e a pessoa amada em

Fui ao jardim passear
Trôxe um ramo d’alecrim,
Para dar ao meu amor
Que não se esqueça de mim

aspeto que o pode distanciar do espaço físico referencial - o Alentejo - tido, no Cante Alentejano, como um lugar árido, seco, contrário ao jardim, local verdejante e pleno de vida.

Tendo ainda em consideração alguns pressupostos da *ecocrítica*, encontramos a *terra* como marca do destino (fatal) do sujeito poético em

Oh Beja, terrível Beja,
Terra da minha desgraça,
Eram três horas da tarde
Quando m’ assentaram praça

ou na moda *Lírio Roxo*

Nestes campos solitários
Onde a desgraça me tem
Brado, ninguém me responde
Olho não vejo ninguém

Esta destituição e fusão estabelecida entre o sujeito enunciador e a natureza tornam-se visíveis também através do recurso à comparação à fauna, e do jogo semântico paronomástico de “penas”, como por exemplo, na cantiga de *Sou um rapaz pimpão*;

Se os passarinhos vendessem
As penas que Deus lhe deu,
Também eu vendia as minhas
Que ninguém tem mais do que eu

Ou a referência à flora na moda *Montinho* que pode pedir leitura de conotação sexual:

Fui (a) passear
Ao teu montinho,
Saiu-me uma rosa
Dançando ao caminho

Ou ainda no verso em *Eu sou trevo*.

Anotámos os traços tradicionalistas presentes na projeção de quadros ideológicos, através de metáforas, na moda *Já se acabou a azeitona*

Olhem p’ra nossa bandeira
Foi feita nos olivais,
Olhem p’ró nosso raminho
Que todos sêmos iguais

Destacamos mais uma vez, no plano discursivo, a comparação estabelecida entre os ciclos da natureza com os ciclos da vida, quiçá com conotações sexuais, como anteriormente aludimos em *Silva qu’estás enleada*:

Algum dia em tendo sede
Ia bubêr ao teu monte
Agora estou mal contigo
Vou beber a outra fonte

Silva qu' estás enleada
Desenleia o meu amor,
Foste nascida e criada
Lá nos campos a rigor

ou em *Erva Cidreira*:

Ó erva cidreira
Qu' estás no alpendre
Quanto mais se rega
Mais a fôlha pênde

onde poderemos inferir a presença de “alguém” que se dirige (vocativo) de forma amorosa (considerando a conotação do verbo regar) a outrém, que está num local exposto (alpendre), e cujas tentativas de estabelecer um relacionamento são infrutíferas (“mais a folha pende” como sinónimo de constantes negações recebidas).

Entendemos ainda a terra como espaço de confissão ou de relacionamento sexual na cantiga da moda *Marcela*

Dei um ai entre dois montes
Fez eco nas montanhas,
Ai de mim que já não posso
Sofrer ausencias tamanhas

ou a natureza como intermediário na sorte (fortuna) do sujeito poético, numa comparação (muito comum no Cancioneiro) de um aspeto do ser humano com outro da natureza:

O sete-estrêlo vai alto,
Mais alto vai o luar,
Mais alta vai a fortuna
Que Deus tem para me dar

Ou como palco de desgosto amoroso na moda *Silva do bosque*¹²⁷

¹²⁷Refira-se que os termos *bosque* ou *prado* não são comuns no Alentejo, uma vez que este tipo de paisagem/relevo não se configura com aquela região.

Adeus oh, silva do bosque
Vem-te dispôr ao meu pêto
Eu não sê a tirania
Qu' o meu coração te tem fêto

Sublinhamos o uso conotativo, ainda que comum, do vocábulo *cruz* em *Tinhas-me tanta amizade*:

Não quero quand' eu morrer,
Na campa uma cruz erguida,
Eu para martirios basta
Esta qu' eu tenho na vida

A terra aqui, neste texto, (sen)tida como elemento libertador de sofrimento. Destacamos ainda outro detalhe nesta quadra, que aparece noutros textos “não alentejanas”, e que merece a nossa atenção, o aspeto ideológico evidente. O facto de se recusar a cruz na campa parece apontar para uma desvalorização dos rituais fúnebres católicos, o que pode indiciar, ainda que de forma vaga, a influência da propaganda antirreligiosa anarquista e republicana.

Podemos, nesta altura, confirmar que o meio ambiente serve de moldura relacional entre o sujeito poético e constitui-se mesmo como um instrumento na sua intencionalidade comunicacional. Em conformidade com a teoria *ecocrítica* formulada por Cheryll Glotfelty, nomeadamente no exposto no capítulo de Manes (MANES, 1996:15-29), a natureza apresenta-se num estado *silencioso* na nossa cultura, e nas sociedades alfabetizadas em geral, na medida em que o estatuto de locutor é, invariavelmente, desempenhado pelo ser humano, visto como uma prerrogativa exclusivamente sua. Não é que nestes textos também não o seja, uma vez que o sujeito poético expressa as suas emoções, vontades, rotinas, contudo, julgamos que frequentemente o faz, e como observamos nestes versos, de uma forma igualitária, destituindo-se, por vezes, do seu papel de sujeito para se enquadrar na paisagem, ou seja, o “eu” não se coloca como “origem” do texto, mas é este que parece irromper do silêncio, surgindo do encontro entre o sujeito lírico e a natureza, designadamente no uso de personificações (cf. GARRAMUÑO, s.d.).

Contrariamente, nas culturas *animistas*, aquelas que concebem o mundo natural povoado não só por pessoas, mas também por animais, plantas, e até entidades “inertes” como as rochas, ou os rios, são entendidos como estando articulados e, por vezes,

“sujeitos inteligíveis” capazes de comunicar e interagir com os humanos: para além da linguagem humana, adicionam-se-lhe as linguagens dos pássaros¹²⁸(MANES, 1996:17), do vento, das lagartas, dos lobos ou das cascatas- todo um universo de locutores autónomos ignorado.

No mesmo texto, Manes refere Foucault a propósito desta hierarquia, por este ter demonstrado como certo tipo de locutores podem ser privilegiados por terem o poder de influenciar a sociedade e a sua maneira de pensar, entre eles reis, padres, autores canónicos e celebridades. No âmbito do nosso trabalho, acrescentaríamos a esta lista os Mestres dos Grupos Corais tal é a relevância social desta figura no Grupo e na população em que se inscreve a sua atividade. Defende Manes que os discursos destes sujeitos são levados a sério por oposição aos “sem sentido” e, frequentemente, silenciados os outros locutores como as mulheres, as minorias, as crianças, os prisioneiros e os “loucos”. O Homem não tira partido do que a natureza lhe diz e, lamentavelmente, a nossa cultura há muito que demonstra que o contrário desta ideia também é verdade.

Para confrontar este silenciar da natureza no pensamento contemporâneo, reclamamos uma ética ambiental viável. Baseada neste reconhecimento, a ecologia tem aproximado o “ouvir” o mundo não-humano revertendo as práticas modernas de destruição ambiental. Segundo Manes depreendemos facilmente que na linguagem do Humanismo, discurso do *Homo Sapiens* é o único assunto que vale a pena, contudo, a ecologia responde, traçando um quadro bastante humilde assente na premissa que se os fungos (uma das mais “baixas” formas numa escala de valores humanos) se extinguisse, os efeitos no resto da biosfera seriam catastróficos, já se fosse o ser humano a extinguir-se, a maior parte das formas de vida na Terra não o sentiria.

Este autor sustenta ainda o seu capítulo na proposta de Bill Devall, coautor de *Deep Ecology*, no desafio da aprendizagem de uma nova linguagem, uma linguagem que “reanime” a natureza, mesmo que coloque em risco o discurso privilegiado da razão.¹²⁹

¹²⁸ São estudados os sistemas de comunicação (complexos) dos pássaros, abelhas e símios, não só nas ciências naturais mas também nas linguísticas. Neste capítulo, Manes reforça, no âmbito dos estudos do xamanismo «(...) Mircea Eliade writes “All over the world learning the language of animals, especially of birds, is equivalent to knowing the secrets of nature”»

¹²⁹ Este assunto continua na ordem do dia, a vinte de abril de 2016, no Teatro Maria Matos, David Abram profere a conferência “Entre o Corpo e a Terra que Respira: Linguagem Selvagem e Ecologia da Experiência Sensível” cujo resumo diz “Enquanto o clima vai em direção à catástrofe, as inúmeras perdas que varrem a biosfera tornam evidente a necessidade de uma mudança da relação humana com a terra viva. Durante muito tempo, ignorámos a inteligência selvagem dos nossos corpos, retirando as nossas verdades primárias de tecnologias que mantêm o mundo vivo à distância. O ecologista cultural e filósofo norte-

Atendendo a este conhecimento ecológico, metaforicamente, pretende-se uma reaprendizagem da “linguagem dos pássaros”: as paixões, as dores...esta atitude é o que, na opinião de Oelschlaeger, segundo o autor, os “pensadores rebeldes” como Thoreau e Snyder tentam adotar.

Todavia, Manes sublinha que não advoga um ataque global ao pensamento racional, o que sugere é o desmantelamento de um uso histórico e particular da razão (especificamente os usos da literacia e da exegese cristã), um uso que tem produzido solilóquios, onde só o humano tem estatuto de sujeito falante, num mundo de silêncios irracionais.

E como poderá ser desenhada esta nova linguagem? Em conformidade com o autor, pode passar por restaurar o estatuto de *Homo Sapiens* tornando-o mais “humilde”, e ainda, pela recuperação de práticas de contemplação da tradição medieval caracterizadas por um discurso escasso, sóbrio e modesto.

Como académicos, burocratas, cidadãos ou escritores participamos numa rede de conhecimento institucionalizado que edifica o conceito “Homem” e o seu discurso no vazio deixado pelo afastamento do animismo. Chegámos a um ponto em que a nossa sociedade deve mudar, delicadamente, o assunto. E, talvez, se a marginalizada literatura oral for vista à luz destas premissas tidas como “irracionais”, ganhe novo fôlego no circuito literário.

Nesta perspetiva, julgamos que o sujeito poético, ou o “enunciador alentejano” que canta estes textos no Alentejo, ora se afasta (em textos tradicionalistas) ora se aproxima (em textos tradicionais) desta nova linguagem proposta por Manes, como nos diz Garramuño “ (...) uma noção de poesia que se propõe ela mesma como uma forma porosa e vulnerável ante o mundo que a cerca, e no qual ela mesma se acha inserida e se figura, mediante essa vulnerabilidade, como parte do mundo” (GARRAMUÑO, s.d.:217). Este sujeito ocupa, ele mesmo, o *lugar* do pássaro, ou a amada o *lugar* da rosa...tornando-se num espaço “hospitaleiro” para a poesia. Já nos textos tradicionalistas o uso da terceira pessoa, como “o pastor da cabana”, revela uma forma de ir coordenando um sujeito que vai aparecendo das suas perceções, num *lugar* exterior a si.

americano David Abram subverte essa distância, explorando a natureza fluida e participativa da nossa percepção, e a intimidade entre os nossos sentidos e a terra sensível, examinando o poder da linguagem. Existem modos de falar que podem encorajar a solidariedade entre uma comunidade humana e o terreno mais-do-que-humano que a envolve?”

Muitas vezes a literatura oral é considerada menos valiosa, diz-se, pelo recurso a palavras simples (o que são palavras simples?). Nesta ótica, e ao abrigo deste contexto, propomos que este mesmo uso possa passar a ser entendido como um modo de “destituição do sujeito”, ou seja, quando este se “nivela” com os restantes elementos da natureza e aproxima as suas linguagens:

É nesse sentido que esses sujeitos destituídos e o império dos sentidos que eles possibilitam podem servir para essa nova fundação ética da estética, pensando esta última como um pensamento que já não se ocupa com as formas do juízo e da outorga de valor, mas com as formas em que o pensamento e o sentir se tornam sensíveis (GARRAMUÑO, s.d.: 226)

Nestas afirmações, convergem ainda as teorias de Hans U. Gumbrecht e de Paul Zumthor, no apelo que ambos fazem ao uso dos sentidos como forma complementar de apropriação das “coisas” do mundo, e na captação das componentes não interpretativas da nossa relação com o mesmo mundo, como mencionámos parte anterior deste trabalho (vide Parte I, secção 2). Mais, estimulam a proposta adiantada por Manes na adoção de uma nova linguagem ou de “essa fundação ética da estética”, nos seus termos.

Baseados nesta amplitude concetual, Cheryll Glotfelty expõe-nos as teorias de Frederick Turner acerca das dificuldades em definir “natureza”: será o natural o oposto ao humano e ao social e cultural? Se tudo é “natural” como se justifica a existência do próprio termo? (GLOTFELTY & FROMM, 1996:27) O autor apresenta atividades como cozinhar, música, pintura paisagística e jardinagem como mediadores “saudáveis” entre cultura e natureza.

O Alentejo, e os Alentejanos, são amplamente (re)conhecidos pela sua ligação à terra, como abordámos no primeiro capítulo, e à gastronomia, hábeis em “ouvir” o que a natureza lhes oferece, como no uso que fazem de uma panóplia de ervas aromáticas na sua alimentação, e também como modo sobrevivência às difíceis condições de vida que os trabalhadores rurais atravessavam. Podemos encontrar algumas destas referências alimentares no texto *Chacotas*, moda de peditório, quando o Cante servia também como instrumento para a obtenção de alimento.

Sob o advento da ditadura, a tensão entre os elementos do sistema cultural vai deslocando a Instituição - Estado Novo - para o centro, os “artistas do regime”, enquanto os restantes elementos vão ocupando uma posição mais periférica- nomeadamente o produto-texto - uma vez que existe um controlo mais rigoroso sobre os repertórios, sobre

os seus produtores e consumidores, num desejo de “silenciar a natureza”, em conformidade com o que acima expusemos, pois todo o circuito cultural é vigiado e regulado, como é apanágio dos sistemas totalitários, colocado no centro do polissistema.

1.2.2. *Rodney Gallop: Cantares do povo português*

Ainda no seio desta contemporaneidade, seleccionámos da obra *Cantares do Povo Português* de Rodney Gallop (1960), (*Quadro 3*), oito textos recolhidos pelo autor, quatro na região de Serpa e os restantes recolhidos em Évora, Elvas e Aviz¹³⁰.

Na nossa leitura continuamos a verificar um universo diversificado de vocábulos organizados campos lexicais onde, apesar das referências rurais ou campestres figurarem, são incluídas outras que afastam o discurso textual do lugar *Alentejo* construído no imaginário coletivo, como, por exemplo, o uso dos topónimos Algarve e Índia. A menção aos ingleses, num dos textos, surgirá a propósito do contexto sócio-político que se vive na altura, numa reação ao ultimato inglês, o que aproximará o texto *As ondas do teu cabelo* a características tradicionalistas, uma vez que exigirá conhecimentos de um enunciador/interlocutor mais informado, ou politizado.

Na sua estrutura formal, este conjunto de textos é acompanhado por uma pauta musical e, excetuando dois (uma canção inteira *Santa Susana* e uma canção de estrofes soltas *As ondas do teu cabelo*), seis apresentam uma quadra (cantiga) solta, e à semelhança dos anteriores grupos de modas, os versos são maioritariamente heptassilábicos. Quatro textos revelam níveis de linguagem próximos do traço tradicional, por exemplo em *Foste tu, Ladrão/ [...] / fica sendo o paspalhão* e outros quatro próximos da configuração tradicionalista, como em *Esta palavra saudade*, o sentimento tido por tão lusitano, evocado por Afonso Lopes Vieira, autor do texto, que se resume a uma quadra.

Numa breve conclusão, começamos a perceber que os textos de feições tradicionalistas parecem incluir-se no subgénero “canções inteiras”, o que se justifica na medida em que se pretende transmitir um quadro ideológico de um sujeito enunciador.

Da sua análise global, verificamos que estes textos atestam geográfica e temporalmente o lugar *Alentejo* observado por Leça, e deixam transparecer as suas *presenças* tradicional e tradicionalista. Recordemos, nesta ótica, as suas declarações [de Leça]: “ Mas, quando a expensas da Comissão Executiva dos Centenários, andámos nas gravações em discos do nosso cancionero, deparamos no Baixo Alentejo com homens

¹³⁰ cf. Anexos “*Pasta B/ Caixa 2_B*”

https://drive.google.com/open?id=1O6UO_5UpbricRQKTmZR1-OIH3bS_hHsc

cultos, de representação social, que, se não participavam dos coros, cantavam para si ou escutavam em silêncio.”(LEÇA, 1942:35)

Estas declarações evidenciam a tensão dentro dos próprios elementos que compõem o polissistema literário, nomeadamente, a desencadeada pelo grupo que detém o poder – Instituição - e que representa modelos a serem adotados, colocando em fricção o grupo dos produtores eruditos com o dos produtores “populares”. É sublinhado, ainda, o fosso entre duas classes sociais e o papel regulador da mais privilegiada sobre a mais desfavorecida, sugerindo a sua participação de forma mais discreta.

Leça constata, nesta época, uma década depois de ter estado no Alentejo em trabalho de campo, que as vozes masculinas predominam (“como no Minho as das mulheres” (LEÇA, 1942:39), contrariamente ao que expôs na amostra/recolha anterior, onde são mostrados diferentes tipos e tonalidades de vozes, manifestação do processo de folclorização em curso. “No Baixo -Alentejo cantam-se os coros em atitudes de respeito, de concentração, quer seja na arruada, nos trabalhos ou vendas à volta das mesas, bebendo, bebendo...”(LEÇA,1942:38), são descritos ainda os regionalismos nos comentários que os próprios cantadores fazem à sua *performance*: “Pica mais a moda; Não lhe deixem tanto o rabo ou a arrebicheira (nota aguda final); Não sei cantar por baixo; Vamos armar em terno (expressão também usada no Minho)”(LEÇA,1942:38-39). Destes corais “em declínio alarmante”(LEÇA,1942:35), Leça assevera que “a predilecção por este ou outro, as variantes de timbres, a colaboração feminina, a musicalidade dos pontos, altos ou requintas, dão-lhes sonoridades imprevistas que os renovam na expressividade”(LEÇA, 1942:35). São, nestes momentos performativos, em que o texto se revela, e, no enquadramento de “coisa- do- mundo”, que se torna *presença*, pois o “meu corpo reage à materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente à sua. Daqui o «prazer do texto»; desse texto ao qual eu confiro, por um instante, o dom de todos os poderes que chamo *eu*”, como nos propõe Paul Zumthor (ZUMTHOR, 2007:63), e, numa relação anafórica, o cantador é enunciador e enunciado.

Em conformidade e, considerando o analfabetismo dos cantadores-enunciadores, os trabalhadores rurais alentejanos, seria a classe erudita, como Manuel Dias Nunes, César das Neves, Armando Leça, ou Rodney Gallop, a valorizar, por terem recolhido, elogiado e publicado, certos textos, fazendo com que os informantes lhes passassem a dar mais importância, preferindo-os a outros que estes eruditos não recolheram, não elogiaram, não publicaram. Julgamos que durante estes processos materiais , por muito

que os eruditos quisessem manter-se “fiéis à tradição”, existe sempre um exercício de polimento no trabalho de transcrição-

Reforça-se, desta maneira, o diagrama que desenhámos no final da análise ao conjunto de textos anterior: a deslocação do elemento socio-político-Instituição- para o centro, arrastando consigo o sistema identitário (que toma os contornos da folclorização) e empurra para a periferia Texto- Repertório, bem como Produtores e Consumidores.

1.3. Textos recolhidos nas décadas de 1950-60-70.

1.3.1. Padre António Marvão, Estudos sobre o Cante Alentejano

Para ilustrar as décadas que se seguem, coligimos textos do cancionero organizado pelo erudito local, Padre António Marvão (1997) e do trabalho de Michel Giacometti (1981) e Fernando Lopes Graça (1974), nos anos cinquenta, sessenta e setenta do século passado, sob a análise dos mesmos critérios. Deste conjunto de textos, enquadrado em plena época estadonovista, podemos ainda perceber duas visões: a sagrada, veiculada por António Marvão e a laica, expressa através dos folcloristas e musicólogos, como Giacometti e Lopes-Graça e que, em certa medida, podem contribuir para a leitura dos mesmos.

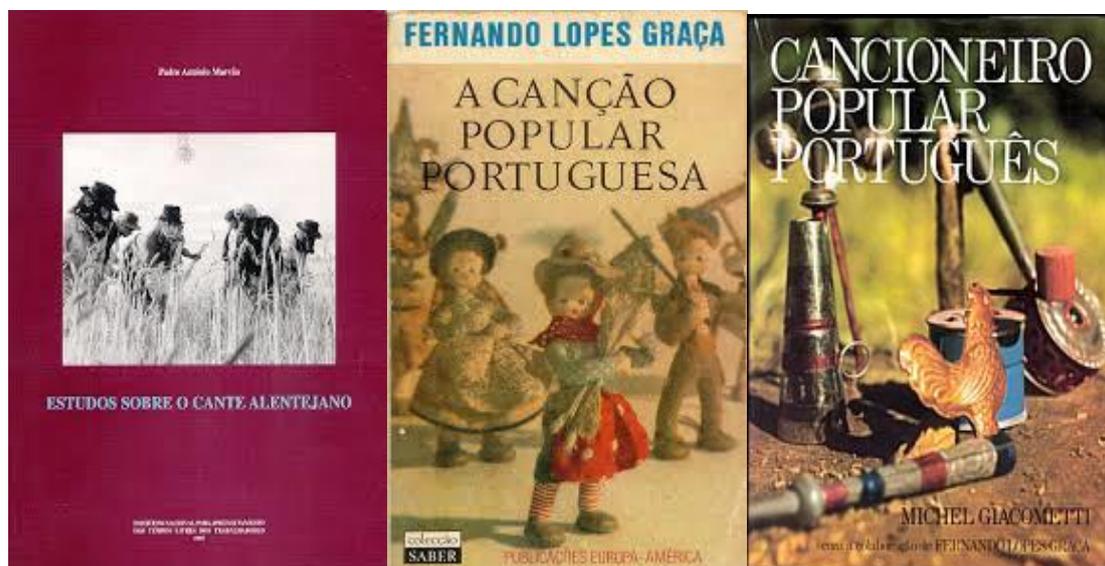
Na sua obra *Estudos sobre o Cante Alentejano*, Marvão distingue as modas das canções, considerando as primeiras como fazendo

parte do património comum, tradicional, a que se dá o nome de folclore, que teve num clã ou região ou nela se adaptou e se manteve íntegro, sucessivas gerações, em paralelo à sociedade onde se organizou e se manteve. As canções, pelo contrário, pertencem ao domínio da música ligeira e desenvolvem-se paralelamente à cultura social de cada época. (MARVÃO,1997:198)

O autor identifica os dois componentes inerentes quer às modas, quer às canções- a música e a poesia- asseverando que, por norma, a música é feita para o verso, contudo, no caso das modas, as músicas surgiram depois dos versos. Marvão, conclui a sua breve análise ao conteúdo das modas alentejanas, explicando-nos que a “quadra” assume uma natureza espontânea, improvisada, relata vivências, e como a moda só deve terminar no verso que é próprio da moda, e a identifica, logo a cantiga (quadra solta inicial) não lhe irá alterar o nome (da moda). O estudioso sublinha assim que as modas alentejanas identificam-se pelos versos próprios de cada moda, e que estes lhes atribuem os nomes.

Para terminar, e como começámos por referir, é feita uma clara distinção entre *canção* e *moda*, sendo defendido pelo autor que, no Alentejo, não existem canções em paralelo com as modas. As primeiras pertencem à música ligeira e as modas à música folclórica, tecendo uma crítica mais conservadora e assertiva a outras manifestações de Cante: “ Os arranjos que por aí se fazem, com instrumentos, vozes femininas e ritmos modernos das músicas das modas alentejanas, embora sejam bonitos, são uma adaptação e não uma evolução da cante alentejano como erradamente se diz” (MARVÃO, 1997:198) Nestas declarações de António Marvão, aparece atestada, ao centro do sistema, a forma canónica do Cante Alentejano: a que se serve da voz masculina e sem recurso a instrumentos musicais. No entanto, as tensões, entre as formas, num subsistema, a que o teórico alude, e aquilo que o grupo que detém o poder reconhece enquanto Cante Alentejano, são essenciais à sobrevivência deste no polissistema.

Para a constituição do conjunto de modas alusivas a esta época, selecionámos cinquenta e oito textos da obra de António Marvão (vide Quadro 4; Textos A)¹³¹



Textos A: Vila Nova, Vila Nova/ Se fores um dia a Serpa/ Ponte Nova no Algarve/Os navios 'stão a bordo/ Ó meu Baleizão/ Olha a Laranja da China/ Ó Brinches/ O Alentejo dá pão/ Lá em Santa Iria/ Já não vou a Vendas Novas/ Foste(s)-te a gabar ao Porto/ Ferreira do Alentejo/ Estas calçadinhas/ A Nossa Senhora d'Aires/ Aldeia da Amareleja/ Adeus, Vila da Idanha/ Rosa Branca/ Serra da Neve/ Uma laranja/ Rouxinol Repenica o Cante/ Meu lírio roxo/ Meu lírio roxo do campo/ Ribeira vai cheia/

¹³¹ Retirados sítio eletrónico, extinto, *Canto do Cante* de José Rabaça Gaspar, em 07-03-16 e incluídos nos “Anexos” cf. “Pasta C_Caixa 1_Pe. Marvão”
<https://drive.google.com/open?id=1n2m67oDNZT-7gKVle5n0TP8zjagi71Sp>

Pediste(s)-me uma laranja/ Passarinho que tão bem cantas/ O truc truc do Montinho/ Ó pavão lindo pavão/ Ó minha pombinha branca/ Ó erva cidreira/ Ó alta silva do bosque/ Ó aldeia da laranja/ No mar largo/ No alto daquela serra/ Não quero que vás à monda/ Moda da Lavoura/ Já morreu o boi capote/ Já fui bago/ Hino da Paz/ Fui ao trevo/ Eu sou marinheiro/ Eu já vi uma andorinha/ Eu fui ao mar à laranja/ (A)voa, Pombinha (a)voa/ As cobrinhas d'água/ Ceifeira/ A roupa do marinheiro/ A Ribeira do Sol Posto/ Ao passar a ribeirinha/ Ao cantar do passarinho/ Alecrim/ Ai que praias/ Ai de mim tanta laranja/ Ao romper da bela aurora/ Vamos nós seguindo/ Já morreu quem me lavava/ Fui-te ver... 'stavas lavando/ Manjarico e Eu sou Manjarico.(58)

Textos B: *Fui-te ver, 'stvas lavando/ Não quero que vás à monda/ Aldeia da Caridade/ Ó Serpa, pois tu não ouves e Ó minha amora madura (5)*

Textos C: *Vou-me embora pra Lisboa/ Camponês Alentejano/ Nós somos trabalhadores/ Vai-se o dia, vem a noite/ A Nossa Senhora d'Aires/ Quais são os três cavalheiros/ Um Ah!/ Amolar tixoiras/ Peles de chibo/ Ó Pavão, lindo Pavão!/ Meu amor me deu um lenço/ Fui-te ver, 'stavas lavando/ Ó Aldeia das laranjas/ Meu lírio roxo do campo/ Não quero que vás à monda/ Ó que linda pomba branca e Nasce o sol e seus horizontes (17)*

Levantamento e análise lexical:

Textos A: 16 são topónimos ou aludem a uma localidade: *Idanha/Amareleja/ Nossa Senhora de Aires (Viana do Alentejo)/ Belém/ Ferreira do Alentejo/ Porto/ Vendas Novas/ Sant'Iria/ Alentejo/ Brinches/ (Laranja da) China¹³²/ Baleizão/ França/ Algarve/ Serpa/ Vila Nova da Rainha/ Vila Nova do Torrão/ Beja/ Vidigueira e Barreiro. Ainda, celeiro/ terra/ aldeia/ arvoredos/ serra/ ribeira/ laranja/ limoeiro/ passarinho/ montinho/ erva cidreira/ silva do bosque/ monda/ ribeiro/ lavar(a roupa)/ (as)sabão/ bois/ arado/ almocreve/ prados/ lavrando/ campo/ lírio roxo/ manjarico/ boi capote/ pavão/ bago/ grão/ pão/ terra/ rio/ trevo/ rosa/ alecrim/ andorinha/ pombinha/ pomba/ ceifeira/ arrozal/ milho/ amora/ silva/ alcatruzes/ pastor e choupana. Não obstante, a área vocabular relacionada com o ambiente marítimo parece equivaler-se-lhe nas referências: vapor/ navios(2x)/ bordo/ embarcar/ mar largo/ ondas fortes/ marinheiro(2x)/ barquinha/ afundou/ beira-mar/ mar(2x)/ praias.*

Textos B: dois topónimos: Serpa e Caridade e os vocábulos: *silveirinha/ amora/ filhos/ ribeirinha/ ribeira/ terra/ aldeia/ casar/ madrinha/ monda/ serões/ vendas/ retrato/ lavando e (as)sabão. Sublinhamos mais uma vez as referências ribeira e ribeirinha.*

Textos C: *dia/ noite/ inverno/verão/rego/ Espanhola e Boneca (nomes de animais)/mocidade(2x)/ mundo(2x)/mar(e)/ lenço bordado (remetemos para a tradição dos lenços do namorados em todo o país)/ pavão/tempo/trigaís/mondadeiras/ervas daninhas/ camponês/ agricultor/ lavrador/ terra/ Barreiro/ barco/ Tejo/ lavando/ (as)sabão/ retrato/ aldeia/ laranjas/ estrada real/ céu/ estrelas/ lua/ lírio roxo/ monda/ ribeira/ serões/ vendas/ rouxinol/ cantar/ pomba branca/ pombo/ sol/ horizontes/ deserto/ pinhais/ montes/ vais (vales)/ cramê(caramelos)/ aguinha da cisterna/ amolar tixoiras/ chibo/(cabrito)/ coelho/ lebre/ borrego/ aurora/ cambra (Câmara)/ Presidente/ destino/ (a)gasalho*

Estrutura formal:

Textos A: 37 com nível de linguagem mais cuidada; alguns recursos expressivos como a metáfora, comparação, personificação ou imagem, em rima cruzada, em versos de cinco e sete sílabas métricas, este último predominante, aproximando-se por isto do carácter tradicionalista. As restantes modas, 21, revelam traços de textos tradicionais, nível de linguagem mais corrente incluindo regionalismos, em quadras elaboradas sob o esquema rimático A/B/C/B. Todos os textos se incluem no subgénero “canção inteira”, uma vez que são constituídos por duas quadras (a cantiga e a moda, esquema que se repete nas atuações satisfazendo os requisitos de um espetáculo), excetuando o *Hino da Paz* constituído por seis quadras, *Eu sou Manjarico* e *Cefeira* constituídos por quatro quadras, *Fui-te ver... 'stavas lavando* e *Eu já vi uma Andorinha* com três quadras e estribilho.

Textos B: 2 características próximas do conceito de texto tradicional, elaborados numa linguagem corrente sob o esquema rimático A/B/C/B, em quadras de versos heptassilábicos, sendo a globalidade dos textos marcada por uma linguagem corrente, mas cuidada com ausência de regionalismos. Ainda 3 canções inteiras e 2 canções de estrofes encadeadas.

¹³² *Laranja da China* é também o título de um filme musical brasileiro, de 1940, produzido por Wallace Downey. Embora a canção, ou título, transcritos pelo Padre Marvão não tivessem, alegadamente sido extraídos do filme, fica a alusão por poder haver algum contágio, uma vez que até aqui ainda não nos tínhamos deparado com a expressão.

Textos C: 9 próximos da perspetiva tradicionalista, até pelo uso da segunda pessoa do singular, como por exemplo, na quadra *Camponês Alentejano*,/ *Camponês agricultor*,/ *tu trabalhas todo o ano*,/ *dás produto ao lavrador*, enquanto as restantes modas, 8, pela linguagem e pela ideia que veiculam de aproximação ao *espaço*, podem enquadrar-se no cânone tradicional, a título de exemplo: *Vou-me embora pra Lisboa*,/ *porque a vida por cá está má*,/ *à procura duma coisa boa*,/ *que eu procuro e não encontro cá*. Um texto com uma quadra (cantiga); dois com duas quadras; três com três quadras; dois com duas quadras; um com quatro quintilhas; três com quatro quadras, um com uma quintilha, um com seis quadras e ainda outro com oito quadras. Modas de “peditório”, de cadeia (estrofes encadeadas), de protesto (numa linguagem muito subtil), de despedida, três pregões; ainda um auto *Auto da Criação do Mundo*, dos bonecos de Santo Aleixo, Borba e modas de trabalho, como a lavoura.

Quadro 4 - Seleção de textos recolhidos nas décadas de 1950-60-70 (imagens retiradas da internet)

Deste grupo de textos, dezasseis referem-se a topónimos ou aludem a uma localidade. Como se verifica pela diversidade de espaços, o lugar *Alentejo*, embora pareça mais circunscrito ou mais referenciado neste conjunto de modas, ainda não assume uma plenitude lexical, ou seja, de acordo com as teorias sociocognitivistas, os itens lexicais ainda não substanciam um esquema imagético de *Alentejo* - o núcleo protípico da categoria em análise-, uma vez que se verificam desvios ao significante.

Na análise, verificámos que a maioria dos textos, trinta e sete, apresentam um nível de linguagem mais cuidada, recorrendo ao uso de alguns recursos expressivos como a metáfora, comparação, personificação ou imagem, em rima cruzada, em versos de cinco e sete sílabas métricas, este último predominante, e refletindo um quadro ideológico traçado pelo sujeito poético acerca do meio envolvente, aproximando-se por isto dos textos de carácter tradicionalista. Alguns exemplos: Em *Hino da Paz*¹³³

Quem no mundo existe
Deve conhecer
Que esta vida é triste,
Sem melhoras ter;

Vamos a pedir
P´ra guerra acabar
À Virgem Maria,
Que está no altar

O texto *Ceifeira* diz-nos:

¹³³ cf. Anexos “*Pasta C_Caixa 1_Pe. Marvão*”

<https://drive.google.com/open?id=1n2m67oDNZT-7gKVle5n0TP8zjagi71Sp>

Mal não uses, mal não cuides,
Não te apresses na subida
Nós somos os alcatruzes,
Da grande roda da vida,

Ou ainda nas composições *A Ribeira do Sol Posto*:

A Ribeira do Sol Posto
Tem uma ponte moderna
Agora que já ‘stá feita
Toda a gente governa

e *Ao romper da bela aurora*:

Ao romper da bela aurora
Sai o pastor da choupana
Vai dizendo em altas vozes
Muito padece quem ama.

As restantes modas, vinte e uma, revelam feições de texto tradicional, uma vez que apresentam um nível de linguagem que faz uso de regionalismos, em quadras elaboradas sob o esquema rimático A/B/C/B. Nestas composições, o sujeito poético parece estabelecer uma relação mais próxima, destituindo-se mesmo do seu papel, como se ele próprio fosse um elemento da meio envolvente.

Tomemos como exemplo a moda *Ao cantar do passarinho* :

Ó amor, dá-me um beijinho
Que eu um beijo te darei.
Ai, ao cantar do passarinho
‘Stava no milho(dormindo) acordei.

As marcas léxico-gramaticais, como o uso da primeira pessoa do singular, do gerúndio e do vocativo (muito frequente nestes textos) aproximam, numa perspetiva mais semiótica, o sujeito poético/enunciador do espaço que o circunda, e que, pelos indícios que mencionámos poderá ser o *Alentejo*, se considerarmos ainda o tipo de cultura aludida: campos de milho, embora não sendo exclusiva do Alentejo, também lhe é conhecida.

Outras modas, podem ser incluídas no que designamos por “património nacional”, uma vez que fazem parte da memória coletiva, como é o caso de a quadra:

Os olhos requerem olhos
E os corações, corações.
E os meus requerem os teus
Em certas ocasiões

que foi cantada e gravada por Vitorino e pelos Lua Extravagante, nos inícios da década de 90, parte da canção *Menina estás à janela*, também divulgada em anúncios publicitários.

Todos os textos se incluem no subgénero “canção inteira”, uma vez que são constituídos por duas quadras (a cantiga e a moda, esquema que se repete), excetuando a composição *Hino da Paz* constituída por seis quadras, *Eu sou Manjarico* e *Cefeira* constituídos por quatro quadras, *Fui-te ver... ’stavas lavando* e *Eu já vi uma Andorinha* que apresenta três quadras e estribilho. No campo lexical observamos a presença do universo rural através dos vocábulos expostos no Quadro 4. Não obstante, a área vocabular relacionada com o ambiente marítimo parece equivaler-se-lhe no número de referências.

Para além destes dois universos, registamos itens que ilustram não só a natureza, como o espaço privilegiado nestes textos, como a relação que o sujeito poético com ela estabelece: *céu/ lua/ sol/ estrelas/ mãe/ filhas/ pai/ avó/ nora/ mana/ cunhada/ comadres/ amante/ aurora/ neve/ geada/ calor/*. Por exemplo, algumas das relações familiares são expressas através de metáforas telúricas *Ai, fui colher uma laranja/ Para dar à minha avó* (relação de concomitância: fala-se da laranja e depois da avó a quem será dada) ou *Manjarico, folha recortada,/(...) Tomara já cá chamar/ A tua irmã, minha mana* ou ainda *Ferreira do Alentejo/ Ai é/ Como a mãe com as filhas*.

Anotamos ainda, expressões ligadas à ideia de globalização e que servirão algumas ideologias por parte do sujeito poético, e que lhe atribuem, talvez, a detenção de um maior conhecimento: *cruzado (moeda)/ não bote (não ponha)/ nação/ tropas/ lutar/ mundo/ globo/ d’ el Rei*.

Não obstante as alusões a contextos profanos, surgem ainda referências ao sagrado, com modas de romaria e religiosas: *Deus/ Virgem Maria/ Nossa Senhora/ S.João*, contrariando, em certa medida, algumas teses da História que descrevem o alentejano como pouco religioso. À semelhança do que assevera o Padre Alcobia, que atrás mencionámos, só a classe mais privilegiada, os senhores latifundiários e eruditos

locais frequentavam a igreja, contudo, nas restantes “celebrações” desde as festividades, romarias e mesmo, no trabalho, onde quer que se cantasse, o sagrado manifesta-se, torna-se *presente*. As inúmeras orações orais (paralelas às sagradas) recolhidas no Alentejo¹³⁴ exprimem a religiosidade sob a forma de oração privada, nomeadamente, as orações aprendidas com as pessoas mais velhas, e provam que nem só a assistência à missa é reveladora de religiosidade.

Gostaríamos ainda de sublinhar algumas marcas textuais que reforçam a nossa tese sobre o contágio ou influência açoriana nas modas alentejanas. Como observámos acima, a área vocabular de *mar*, surge com frequência nestes textos, nomeadamente, *marinheiro*, *navios*, *embarcar*, *ondas*, *água salgada*, *beira-mar*, *mar alto*, *mar largo*, esta frequência aumenta, paralelamente, com os vocábulos *ribeira* e *ribeirinha*. Registámos ainda os termos *neve*, *prados* e *bosque* por serem estranhos ao esquema imagético de Alentejo, já o vocábulo *arrozal* é associado ao Alentejo Litoral, zona de Alcácer do Sal.

Assim, e em conformidade com o expusemos na primeira parte deste trabalho, sobre o destino migratório de famílias açorianas, em finais do século XVIII, para a região transtagana e, com elas, o transporte da tradição “Romeiros de São Miguel”, e o revelado no artigo de Elisa Maria Lopes da Costa (2000), a nossa hipótese fortalece-se. Neste sentido, damos ainda a palavra a Orlando Ribeiro:

O Alentejo, uma das regiões senão mais povoadas pelo menos melhor organizadas na época romana, apareceu, depois das guerras e associações da Reconquista, como um vasto matagal, entressachado de poucos, distantes mas populosos núcleos de povoamentos; assim permaneceu até(...) [à] segunda metade do século passado (RIBEIRO, 1986).

Este aspeto colonizador, [e sublinhe-se que Orlando Ribeiro parece tornar a palavra “colonização” mais leve, estabelecendo um equilíbrio entre as várias culturas, concebendo-a como um facto ligado à própria difusão da humanidade, em diferentes épocas e em vários países, subvalorizando, no nosso entendimento, os conceitos de cultura dominante e cultura dominada], este ponto, dizíamos, prende-se com a escassez de mão-de-obra disponível uma vez que, após 1773, é dada liberdade a filhos de escravas e nascituros. O número de trabalhadores diminuiu consideravelmente se compararmos

¹³⁴ cf. POMBINHO JÚNIOR, 2001

com o período anterior, onde a maioria dos lavradores bejenses era detentora de cinco a quinze escravos.

Na data de 28 de junho de 1787, segundo Elisa Costa, foi enviada uma missiva pelo Intendente Manique, ao cuidado do Coronel do respetivo Regimento, informando-o que vários açorianos, jovens, iriam servir na condição de recrutas, uma vez que a falta de mancebos era permanente para completar o número exigido, e que seguiriam juntos com os casais destinados a Portalegre. Aqui, podemos encontrar um indício de uma fonte, para a inclusão do vocábulo “tropas” nas modas, por exemplo, em *Os navios ‘stão a bordo*¹³⁵:

Nós vamos nela lutar
Este mundo é um globo
As tropas vão embarcar
E os navios ‘stão a bordo.

A intenção principal do plano de Pina Manique passou a ser que os agricultores pudessem contar com mão-de-obra e menos onerosa. Outros objetivos: minimizar as populações ociosas já instaladas, povoar as casas e as herdades abandonadas. Por outro lado, a penúria alimentar, as doenças e as mortes no arquipélago, nesta altura, despertaram a vontade de muitos dos seus habitantes o deixarem.

Mais pertinente para o nosso estudo, torna-se a constatação de que todos os membros que compõem o grupo referenciado, neste artigo, são provenientes da vila de *Ribeira Grande*, que engloba numa das suas freguesias o lugar *Ribeirinha*, na ilha de São Miguel. Este grupo segue para Grândola e Alcácer em 13 de outubro de 1787. Por exemplo, a moda *A Riberira do Sol Posto* revela marcas de poder tratar-se de uma localidade:

A Riberira do Sol Posto
Tem uma ponte moderna
Agora que já’stá feita
Toda a gente se governa

Retomamos António Marvão, e as declarações que faz no “seu” cancionero, que reúne duzentas e vinte sete modas, onde adianta algumas teorias que julgamos pouco fundamentadas, uma vez que, segundo depoimentos que apurámos em trabalho de campo,

¹³⁵ cf. Anexos “Pasta C_Caixa 1_Pe. Marvão”

<https://drive.google.com/open?id=1n2m67oDNZT-7gKVle5n0TP8zjagi71Sp>

junto dos grupos corais, os homens casados também cantavam, nomeadamente nos contextos “trabalho” e “taberna (ou venda)”. O autor diz-nos:

Quem cantava as modas? A gente nova, os rapazes solteiros. Os casados raramente o faziam. Daí a razão de falarem do namorado ou da namorada, concretizados num rapaz ou numa rapariga. Para isso, serviam-se dos mais variados motivos, como da aurora, do pastor e da choupana; do sono e do António; do manjerico e do limão; das calçadinhas e da cartinha; do trevo e da silva; da monda e da ceifa; do comboio, do regador, e do pavão,(...) (MARVÃO, 1997:117)

Segundo o próprio, cento e catorze modas falam-nos da temática “amor”, concluindo, através das declarações acima, que teriam sido os jovens “os inspirados autores dos versos que dedicavam às namoradas, servindo-se, para os cantar, das músicas existentes ou que foram adaptando”(MARVÃO, 1997:119), e explica, empiricamente, questões de autoria. Não obstante, seleccionámos das palavras do Padre Marvão alguns excertos que merecem a nossa especial atenção, pela pertinência com que se intersejam ou relançam o nosso propósito no âmbito da *ecocrítica*:

Quando ainda não se falava de radiodifusão já existia a orquestra canora, associada ao ritmo do trabalho do campo. Se o trabalhador rural abria os regos para a sementeira, lá estava a alvéola à cata de vermes que saíam da terra, com os seus trinados de ritmos em «ostinato». Se limpavam as árvores, os pintassilgos e as falochas respondiam ao bater do machado com os seus tímidos e assustadiços gorgueios. Eram os aleluias permanentes em que o campo, o homem e as aves se irmanavam num conjunto admirável, para a renovação da Natureza. (...) o rouxinol associado a Beja, Vidigueira e Barreiro (...) canta-se a pombinha branca associada à namorada(...) o mocho com o coxo e o amor com o cravo roxo (...) o pavão(...) para falar dos olhos da sua amada (...) O passarinho aqui serve de mensageiro para transmitir à namorada que também se pode morrer de amor. Estas e outras modas utilizam os pássaros e as aves nos seus poemas, relacionando-os com o amor.(...) Esta riqueza popular revela um povo que canta e dança, num lirismo popular, a sua epopeia de amor e de trabalho, de sacrifício e de alegria.(MARVÃO, 1997:156-158)

Num registo impreciso, António Marvão, sustenta a base da nossa análise *ecocrítica*: a Natureza, ou o meio ambiente, como instrumento de comunicação entre as relações interpessoais.

Ainda sobre outros aspetos e que se cruzam com a hipótese que levantámos relacionadas com as referências toponímicas *Ribeira* e *Ribeirinha*, a “explicação” de Marvão é a seguinte: “ A água foi sempre muito cantada, em si mesma, pela grande importância que ela tem na vida do homem. Aqui no Alentejo, porém, serve apenas de pretexto para falar da saudade e do amor. Não está em causa a sua necessidade como fonte

de vida. Cantava-se a água porque a meia se molhou, o barco não anda, a roupa se lava, a fonte mata a sede, etc” (MARVÃO, 1997:144).

O autor acentua, nestas afirmações, um carácter mais pragmático destes textos, contudo, o pretexto que refere sugere uma linguagem mais sofisticada, na medida em que esta “narratividade” é frequentemente construída através de personificações e metáforas. Subentende-se, todavia, sempre um ato performativo a veicular, ou a efetivar, essa mensagem. Atentemos, por exemplo, nos casos em que o sujeito poético/enunciador se identifica com um bago, com um grão, com um alcatruz, ou com um limão doce ou as laranjas, silvas, amoras, rosas ou pombas, que surgem em substituição da figura feminina¹³⁶.

Procurámos, para além de recorrermos às premissas da *ecocrítica*, observar estes aspetos textuais à luz dos pressupostos teóricos de George Lakoff e Mark Johnsen (2003). Estes desenvolvem os seus estudos partindo de conceitos como o tempo, o espaço, a causalidade, as emoções, a moral ou a política, entre outros, para investigar a natureza dos sistemas concetuais inerentes ao ser humano. A pedra angular da sua teoria, como adiantámos na *Parte I*, é a de que as metáforas, não obstante representarem um aspeto formal da linguagem, promovem a estruturação de conceitos a partir de outros conceitos mais simples e concretos. Este processo é desenvolvido de acordo com a experiência direta que estabelecemos com o mundo através do nosso corpo.

Assim, vejamos, estruturamos o conceito de “tempo”, conceito amplo e abstrato, em tempos menos complexos, como o “futuro”, algo que está adiante de nós e “passado”, como algo que ficou para trás, em função da nossa experiência espacial. Do mesmo modo, tentamos perceber como é estruturado o conceito *Alentejo* nestes textos. George Lakoff, em coautoria com Johnsen (2003), constroem a noção de “filosofia encarnada” ou “corporificada”, sustentada na ideia de que, as metáforas mais frequentes surgem diretamente ligadas às perceções estabelecidas com o mundo, designadamente, através da relação com o nosso corpo, tal como o sujeito enunciador destes textos o faz, sobretudo no ato performativo.

Por fim, gostaríamos de sublinhar que as análises textuais efetuadas por António Marvão ao cancionero por ele reunido, enquadram-se no tempo do Estado Novo, e, por

¹³⁶ cf. Textos em “Pasta C_Caixa 1_Pº Marvão”

<https://drive.google.com/open?id=1n2m67oDNZT-7gKVle5n0TP8zjagi71Sp>

isso, regulamentadas, a juntar o facto de este pertencer ao clero, e a estruturação dos seus conceitos basear-se numa moral acentuada (que George Lakoff também elenca como uma variável neste sistema), como ilustram as seguintes afirmações:

É este manacial de poesia e músicas populares tradicionais que se vão esquecendo e substituindo por outra poesia e outra música já doutro sentido e condicionado às circunstâncias actuais. Vale a pena fazer um estudo profundo sobre a sociedade que se alimentou destes cantares e os viveu durante séculos e a nossa com todos os valores e anti-valores. É que há valores que são perenes, absolutos, insubstituíveis e devem informar todas as sociedades que se dizem ou querem ser civilizadas. (MARVÃO, 1997:146).

1.3.2. *Fernando Lopes-Graça, A Canção Popular Portuguesa*¹³⁷

O nosso trabalho de análise aos textos (modas) prossegue com a nossa atenção a incidir nas composições¹³⁸ coligidas por Fernando Lopes-Graça (1974) e por Michel Giacometti (1981), nomes de referência no âmbito do nosso objeto de estudo, e a quem temos vindo a aludir com alguma insistência.

Assim, do primeiro autor seleccionámos cinco composições, conforme Quadro 4, Textos B. A escolha baseia-se, mais uma vez, no critério “ natureza”, de modo a melhor percebermos a relação que o sujeito poético estebelece com o meio envolvente, e como esta pode revelar o posicionamento do texto no polissistema literário.

Na análise formal a estas composições, duas apresentam características próximas do conceito de texto tradicional, elaboradas numa linguagem corrente, obedecendo ao esquema rimático A/B/C/B, em quadras de versos heptassilábicos. Não obstante, a globalidade dos textos seja marcada por uma linguagem corrente, nota-se algum cuidado nos interstícios, com ausência de regionalismos. Do conjunto observado, três apresentam-se como canções inteiras e duas como canções de estrofes encadeadas. Da área vocabular, assinalamos dois topónimos: *Serpa* e *Caridade* e ainda os vocábulos conforme Quadro 4. Sublinhamos mais uma vez as referências a *ribeira* e *ribeirinha*.

Nestes textos, continuamos a verificar o recurso a elementos da natureza por parte do sujeito poético para traduzir relações interpessoais, assente num pensamento metafórico, por exemplo “ Enquanto teus filhos cantam/ Tu, Serpa, deves chorar”, e segundo Lopes-Graça , trata-se de “ uma apóstrofe patética contra os naturais, culpados de não sabemos que ofensas ou traições ao solo nativo”(LOPES-GRAÇA, 1974:26) ou ainda, na alusão à amada através do vocativo “ Ó minha amora madura”. De acordo com o folclorista, o povo alentejano apresenta-se como

essencialmente agrícola, o homem cava a terra, semeia-a, cultiva-a, recolhe-lhe os frutos(...) para todas as fainas, e para todas as estações,e para todas as horas, lá tem a canção dolorida ou álaçre, estimulante ou resignada, que, no alvor da manhã, no pino do dia ou no crepúsculo do anoitecer, ecoa por devesas, vales e oiteiros, dizendo a secular comunhão ou a secular luta do homem com a terra.(LOPES-GRAÇA, 1974:24)

¹³⁸ cf. Anexos “Pasta C_Caixa 2_Lopes Graça”

<https://drive.google.com/open?id=1UB0mmKO00LTcW15iAEza4NxbQxHfxZES>

São tomadas pelo autor (1974), a título de exemplo, algumas quadras para mobilar o que defende, veja-se a primeira,

Lavra, boi, lavra,
Na chã da Portela
Repica, repica
Na vaca amarela,

tida como uma intencionalidade comunicativa ao animal “o homem se dirige ao boi”, gesto que aproxima, e nivela, os dois elementos na natureza, como se falassem a mesma língua.

As *canções de ceifa* “arrastadas e não raro dolorosas, traindo o calor”:

Já são horas da merenda,
Vamos a merendar
Gaspachinho com vinagre,
Para o peito refrescar

As *canções de sacha*:

O milho da nossa terra
É tratado com carinho;
É a riqueza do povo,
É o pão dos pobrezinhos

As *canções de monda*: *Não quero que vás à monda,/Nem à ribeira lavar(...)*; ou as *cantigas da azeitona*:

Os amores da azeitona
São como os da cotovia
Acabada a azeitona
Fica-te com Deus, Maria

A *canção de vindima*:

Não se me dá que vindimem
Vinhas que eu já vindimei;
Não se me dá que outros logrem
Amores que eu já rejeitei

onde “a referência ao trabalho se mescla de alusões amorosas, sérias ou irónicas” e *canções* que fazem o elogio da aldeia:

Borda-d'água, Borda-d'água,
Borda-d'água, Santarém
Mais vale uma Borda-d'água
Que quanto Lisboa tem...

ou ainda “o desdém pela sumptuosidade dos grandes empórios”:

Lisboa, com ser Lisboa
E ter navios no mar,
Não é como a minha terra
A mais linda de Portugal

Julgamos que destas observações de Lopes-Graça, sobressai a afirmação que repetimos de Lévi-Strauss: “Etnologia é, sobretudo, Psicologia” (LÉVI-STRAUSS, 1962:174). Não será, com certeza, unicamente através do pragmatismo (in)consciente que o autor identifica, que o alentejano, ou sujeito enunciador, se relaciona com o meio envolvente, mas também, quando o texto, em *performance*, na voz “arrastada e dolorosa” e no corpo, se materializa.

Note-se ainda, o facto do autor assumir o trabalho de embelezamento a que submeteu estes textos:

Foram abolidos todos os regionalismos(...) algumas letras das canções foram suprimidas, outras acrescentadas(...) as tonalidades foram escolhidas de modo a pôr as canções ao alcance de todas as vozes(...) confessamos haver introduzido em algumas canções(...) certas «correções» (...) O que nos levou a fazê-lo?(...) o simples propósito de melhorar a escrita da canção, quando a sua notação gráfica nos parecia controversa ou menos prática (LOPES-GRAÇA, 1974:55)

Clarificando, desta forma, o cânone do Cante Alentejano, coloca-o ao centro do polissistema, pelo grupo detentor do poder nesta conjuntura socio-política. No seio destas relações de poder, Lopes-Graça revela-se muito acutilante quanto a publicações anteriores, designadamente quanto à postura dos seus pares:

O que conseguiram compendiar (...) um César das Neves ou um Fernando Tomás, era, (...) bem pobre e insignificativo; e não deixa hoje de nos provocar um sorriso complacente ler as expressões laudatórias com que um homem avisado e culto, como António Arroio, apreciou e comentou os espécimes recolhidos e publicados pelo em todo o caso benemérito erudito figueirense (LOPES-GRAÇA, 1974:50)

Em suma, algumas marcas textuais que fixam estas canções ao lugar *Alentejo* como os topónimos, parecem aumentar a sua frequência, também por imposição do poder instituído. Porém, existem outras que para o elemento da *comunidade interpretativa*, ou

do *nicho*, podem constituir, pela “filosofia encarnada”, um referente imediato ao lugar, como *gaspachinho*, mas que, para outros interlocutores, menos cooperantes, exteriores à comunidade interpretativa, pode remeter para outros lugares, Andaluzia, por exemplo, onde esta designação também existe. Os espaços vazios deixados, serão assim preenchidos através do ato performativo, em *performance*, cada interlocutor criará o seu lugar *Alentejo*, a partir do esquema imagético que o campo das emoções criar.

1.3.3. Michel Giacometti, *Cancioneiro popular português*

Da obra do etnomusicólogo Michel Giacometti (1981), seleccionámos dezassete canções¹³⁹, conforme podemos observar no *Quadro 4, Textos C*. Salientamos que o trabalho deste autor teve a orientação de Lopes-Graça, e o Estado Novo como regulador, tendo sido mesmo vigiado pela polícia do regime, em defesa dos valores nacionais, por ser visto como um opositor.

Neste contexto, verificámos que, na sua globalidade, os textos apresentam uma linguagem corrente, mas cuidada, indiciando alguns retoques linguísticos. Pontualmente surgem regionalismos, como por exemplo *arriba* (para a frente); *tenção*(intenção) ou *cambra* (Câmara). Considerámos, após a aplicação da nossa ficha de análise, que nove textos se aproximam da perspectiva tradicionalista, facto acentuado pelo uso da segunda pessoa do singular, e pela crítica social, como por exemplo, na quadra

Camponês Alentejano,
Camponês agricultor,
tu trabalhas todo o ano,
dás produto ao lavrador

enquanto as restantes modas, oito, pelo nível de linguagem, e pela ideia pragmática que veiculam de aproximação ao *espaço*, podem enquadrar-se no cânone tradicional.

Atente-se, a título de exemplo, na seguinte quadra:

Vou-me embora pra Lisboa,
porque a vida por cá está má,
à procura duma coisa boa,
que eu procuro e não encontro cá

¹³⁹ cf. Anexos “Pasta C_Caixa 3_Giacometti”

<https://drive.google.com/open?id=1vcSVj8Sv5bo2q1XrfJkncDeLbvGN4tZl>

Esta quadra espelha a relação do enunciador com o meio circundante, e pode mesmo constituir-se a voz coletiva dos alentejanos que saíram do Alentejo, nos anos cinquenta, em busca de melhores condições de vida. Ainda assim, nada a fixa ao lugar *Alentejo*, porque serviria outro enunciador, nas mesmas condições, estranho ao Alentejo.

Registámos ainda uma maior diversidade na tipologia dos textos: um texto com uma quadra (cantiga); dois com duas quadras; três com três quadras; dois com duas quadras; um com quatro quintilhas; três com quatro quadras, um com uma quintilha, um com seis quadras e ainda outro com oito quadras. Anotámos modas de peditório, de cadeia (estrofes encadeadas), de protesto (numa linguagem muito subtil), de despedida, três pregões [a lembrar a influência das “escravas vendedeiras” através do uso da expressão *cramé* (caramelos) e a universalidade destes textos, veja-se, por exemplo que, *Amolar Tixoiras* é apresentado como um pregão viajado da Galiza.], ainda um auto, *Auto da Criação do Mundo*, dos bonecos de Santo Aleixo, Borba, e ainda modas de trabalho, como a lavoura.

A versão da canção atual *Moda da Lavoura* é apresentada aqui de uma forma muito interessante, em texto conversacional, uma vez que é entendido como um diálogo com os animais (boi), e que já referimos no conjunto de textos anterior, nesta versão intitulada *Vai-se o dia, vem a Noite* sugere-nos uma leitura servida pela perspetiva *ecocrítica*, retratando o modelo cíclico de vida do trabalhador rural, e que destitui a visão antropocêntrica, nomeadamente se aceitarmos a ideia de *conversa* do sujeito poético com os animais, equiparando-os, ambos, como elementos integrantes da natureza.

Do levantamento lexical (*Quadro 4, Textos C*), concluímos que o universo rural se encontra mais definido pelo maior uso de itens lexico-gramaticais que contribuem para a estruturação do esquema imagético de *Alentejo*.

Chegados aqui, e decorrente do exposto, interessa-nos perspetivar, no seio do polissistema literário, como estes textos orais (tradicionais e tradicionalistas) podem oferecer modelos de entendimento sobre o mundo, e como podem contribuir para modular a voz dos mais silenciados. O sujeito poético que os canta nestes textos, o enunciador, dá-lhes corpo, e, ao materializá-los, através das diferentes sociologias da voz (ponto, alto, baixos) traduz o que Kern designa por “uma visão que inclua a consciência daquilo que vai para além do humano” (2000:10 apud ALVES, 2013:213-234). Na nossa opinião, esta consciencialização acontece de forma indireta, através de características melopeicas da voz, e da evocação da memória coletiva, no momento performativo, no fulgor do *trazer*

p'ra diante, como teoriza Hans U. Gumbrecht, são projetados modelos de obtenção de uma “vida feliz”, não obstante as dificuldades. Nos vários sentidos do texto pode sugerir-se que a felicidade advém se se proceder segundo determinadas práticas. Por exemplo, a ideia de reutilização ou reaproveitamento das peles dos animais (cabrito, coelho, lebre ou borrego) em peças de vestuário, ou na elaboração de artefactos, ecoada num dos pregões, ou ainda, num maior cuidado com as relações interpessoais:

Ó que linda Pomba Branca
que anda naquele pombal
quem me dera ser o pombo
para lhe poder falar;

Para lhe poder falar
falar-lhe muito a percebeito
Ó que linda Pomba Branca,
tão delicada como a flor do peito

e

Há promessas prometidas,
pra o meu amor me deixar;
eu sou firme, ele constante,
deixai o mundo falar

incluídos nesta parte do *corpus*. Nestes últimos exemplos, o sujeito cria lugares de enamoramento, através de comparações e metáforas baseadas na natureza.

Recuperámos algumas declarações de José Rodrigues dos Santos (2010) acerca das condicionantes que este lugar *Alentejo* vivia, aquando da recolha destes textos: “ E nem a tentativa de instrumentalização política pelo regime salazarista através do processo de folclorização conseguiu adulterar o núcleo essencial destes cantares: a forma e força emocional”. Declarações que reforçam a ideia de que a voz de um texto é energia, e esta mantém-se viva entre tensões dos vários sistemas.

Através da sua conceção humanista da geografia, Orlando Ribeiro ajuda-nos a encerrar esta parte - “ No Alentejo, (...) o traje é escuro, como é solene e larga a ondulação dos horizontes e das canções corais” (RIBEIRO & LAUTENSACH, 1989:772) -, na medida em que a sua comparação funde os dois mundos: humano e físico.

1.4. Textos recolhidos nas décadas de 1980- 1990

1.4.1. *Ranita da Nazaré, Momentos Vocais do Baixo Alentejo – Cantares do cancionero da tradição oral*

Das obras publicadas nos anos oitenta e noventa do século passado, no período pós 25 de abril, atentámos nas coleções de *Ranita da Nazaré* (1986) e de *Maria Rita Cortez* (1994).

Num parêntesis, gostaríamos de sublinhar um aspeto que até ao momento tem passado lateralmente a este trabalho de análise de texto, sem que o tivéssemos referido, e que, nos parece pertinente: durante a aplicação dos critérios, e no âmbito léxico-gramatical, apercebemo-nos da frequência significativa de verbos ligados aos sentidos: cheirar; ver; ouvir; tocar; saber (gosto) e que estreitam, claramente, a relação entre o sujeito e o meio que o envolve. Esta constatação pode contribuir para uma classificação das modas como textos “socioemocionais”, quer na sua *competência*, ou seja, pelo conjunto de regras que faculta ao leitor/interlocutor na interiorização do seu código linguístico, quer no ato *performativo*, que as atesta como tal, do ponto de vista da estética receção.

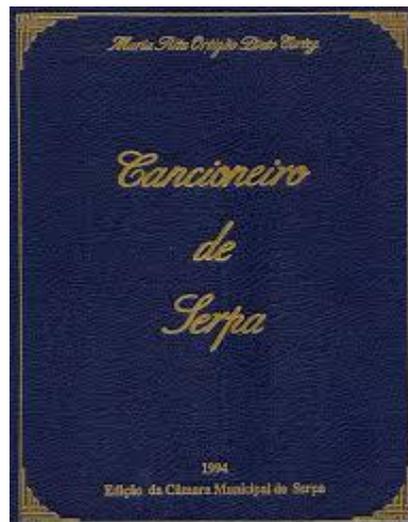
Com o objetivo de confirmarmos estes resultados, partimos para a análise de textos destes mais contemporâneos, recolhidos por outros autores, de forma a percebermos se subscrevem ou como dialogam.

Assim, dos estudos, e trabalho de investigação que iniciou em 1966, de *Ranita da Nazaré*, e no cumprimento dos mesmo critérios, analisámos quarenta e três espécimes¹⁴⁰(Quadro 5, Textos A):

¹⁴⁰ O autor efetuou recolhas em várias localidades transtaganas, como se pode visualizar, em legenda, nos textos em anexo, contudo o seu trabalho afasta-se do nosso por incidir na componente musical, na área da etnomusicologia.



A



B

Textos A: *Muito bem parece/ Vamos nós saindo/ Almodôvar minha terra/ Quando abalei da Baía/ O Ponto do nosso grupo/ Resolvi ir até Lisboa/ Malmequer criado no campo/ Meu Alentejo Dourado/ Menino/ Já lá vêm cinco pretas/ Já lá vão em alto mar/ Onde vais ó camponesa/ Sentei-me à beira do rio/ Quando eu fui ao jardim/ Ao entrar no cemitério/ Ó loendreiro/ Não tem sombra o Alentejo/ Ceifeira linda ceifeira/ Vai remando/ Avoa pombinha, avoa/ Serpa que és minha terra/ Não quero que vás à monda/ O passarinho/ Lírio roxo/ Adeus Alentejo querido/ Levantei-me um dia cedo/ Fui colher uma laranja/ Menina que estás à janela/ Ao romper da bela aurora/ Trovoada/ Flores da nossa terra/ O Alentejo dá pão/ Sai a pomba do pombal/ Andorinha vem das ilhas/ Meu lírio roxo/ Rio Guadiana/ As cobrinhas d'água/ Mértola do Guadiana/ Passarinho prisioneiro/ Faço vazes de ganhão/ Ó águia que vais tão alta/ Ceifeira linda ceifeira e O Alentejo quando canta (43)*

Textos B: *O lírio roxo/ Não quero que vás à monda/A macela/ Silva que estás enleada/ Tinhas-me tanta amizade/ Aldeia Nova de São Bento/ Ó Serpa do Alentejo/ Não é tarde nem é cedo/ Dá-me uma gotinha de água/ Tenho barcos, tenho remos.(10)*

Levantamento e análise lexical:

Textos A: topónimos: *Pax Júlia/ Almodôvar/ Beja/ Serpa/ Ficalho/ Alentejo/ Baixo Alentejo/ Pias/ Ferreira do Alentejo/ Guadiana ou Mértola;* regionalismo *abalei/ chaparro/ calma (calor)/ceifeira/ lavro a terra/ pão/ ceifo o trigo/tiro a cortiça/ apanh'azeitona/ pastor/ celeiro da nação/ trigais/ quintas/hortas/ arvoredos/ milheirais*

Textos B: *lírio / monda/ macela/ Silva / Aldeia Nova de São Bento/ Ó Serpa do Alentejo/gotinha de água/ barcos remos.*

Estrutura formal:

Textos A: 34 textos tradicionalistas: *Ó rua alegre de Pias/ Ond'a alma reverdece/ Quem nela não tem amores/ De certo não os merece* ou em *Flores da nossa terra/ Que abandonaram as mães/ Duma linda romaria/ Feita com muita alegria/ Foram dar a Guimarães*, à exceção desta composição que apresenta a cantiga em quintilha, todos os textos são compostos por quadras de tamanho variável, embora a maioria apresente seis quadras, verso heptassilábico incluídos, na sua maioria, no subgénero *canção inteira* ou *redonda*. É evidente, nesta parte do *corpus*, a viagem que a cantiga faz entre as modas, originando muitas vezes, *canções de estrofes encadeadas*.

Textos B: visão mais tradicionalista.

Quadro 5- Seleção de textos recolhidos nas décadas de 1980- 1990 (imagens retiradas da internet)

Ao longo da leitura destes textos, e uma vez que o levantamento lexical o parece corroborar, apercebemo-nos que a nossa hipótese anterior se confirma: o lugar *Alentejo* impõe-se, quer pela maior referência a topónimos, por exemplo: *Pax Júlia/ Almodôvar/ Beja/ Serpa/ Ficalho/ Alentejo/ Baixo Alentejo/ Pias/ Ferreira do Alentejo/ Guadiana* ou *Mértola*, quer pelas raras alusões a outros locais exteriores, mas que de alguma forma parecem estabelecer com ele uma ponte. Veja-se o uso do regionalismo *abalei*, em *Quando abalei da Baía* ou em *Abalou para Lisboa*). Registamos ainda algumas referências a *Portugal*, contudo, Portugal, parece confundir-se com o espaço *Alentejo*, sugerindo indícios de uma globalização. Se não, atente-se na quadra¹⁴¹

Alentejo quando canta
Canta a voz de Portugal
Cant’o povo alentejano
Grita a alma nacional

E o campo lexical relacionado com o ambiente marítimo aparece contextualizado, não colocando o interlocutor (aquele que é ou possa ser exterior ao *nicho* ou *comunidade interpretativa*) perdido num qualquer lugar marítimo, mas situam-no no Alentejo, por exemplo, em *Rio Guadiana*:

Guadiana tens saudades
Das canoas e vapores
As tuas águas só servem
Pra lanchas dos pescadores

Os vocábulos, expressões e regionalismos *chaparro/ calma (calor)/ceifeira/ lavro a terra/ pão/ ceifo o trigo/tiro a cortiça/ apanh’azeitona/ pastor/ celeiro da nação/ trigais/ quintas/hortas/ arvoredos/ milheirais* contribuem para a circunscrição deste lugar, lembrando o que Ranita Nazaré afirma, na parte final da primeira parte desta dissertação, através de Jorge Dias: “A pouco e pouco as canções, vindas de fora, sofrem uma lenta transformação, imposta por um certo ideal musical da terra.”.

Os conceitos *terra e meio* são, de facto, firmados através destes textos, cuja explicação radica no contexto sociopolítico que o serve, o período pós-revolucionário de 25 de abril e, com ele, as novas promessas ligadas à terra e consequentes deslocações nos sistemas, no seio do polissistema literário. O subsistema político condiciona ativamente,

¹⁴¹ cf. Anexos “Pasta C_Caixa 1_Pª Marvão (A)” <https://drive.google.com/open?id=1n2m67oDNZT-7gKVle5n0TP8zjagi71Sp>

nesta altura, o sistema da literatura “popular”, em que o Cante também se insere (ele está nos sistemas literatura tradicional, popular, oral, musical, performativo, cruzando-se, ou sendo intercetado, pelos outros todos, como o político, o propagandístico, o económico e, mais tarde, quando chega a Património e é usado para o Turismo).

Num plano diacrónico, e após, o movimento do grupo detentor do poder- Estado Novo- para a periferia, os elementos Produtor e Consumidor voltam a aproximar-se do centro, transportando consigo o elemento Repertório, este que, sendo permanente, apresenta padrões de variação consoante as diferentes movimentações no sistema ligado ao poder.

Desta forma o sujeito enunciador, continua a traduzir as relações que estabelece com o que o rodeia, através do pensamento metafórico ou de outros recursos. Veja-se a hipérbole:

Os meus olhos ‘stão choran(do)
Fizeram covas no chão
Fizeram o que os teus não fazem
Nem fizeram nem farão

Ou um fenómeno natural associado à chegada do ente querido:

Já chove já ‘stá chovendo
Já correm os barranquinhos
Já meu bem chegou à terra
Já cantam os passarinhos

Ou ainda

Não julgues por eu cantar
Que a vida alegre me corre
Eu sou com’ó passarinho
tanto canta até que morre

Sublinhamos que, à semelhança dos resultados anteriores, a grande maioria dos textos assume-se como tradicionalista, não obstante a ausência de autor. Dos quarenta e três analisados, trinta e quatro aproximam-se do quadro conceptual de texto tradicionalista pelas visões pessoais que evocam. Como em:

Ó rua alegre de Pias
Ond’a alma reverdece
Quem nela não tem amores
De certo não os merece

ou em:

Flores da nossa terra
Que abandonaram as mães
Duma linda romaria
Feita com muita alegria
Foram dar a Guimarães

À exceção desta composição tradicionalista e, por isso, apresenta a cantiga em quintilha, todos os textos são compostos por quadras de tamanho variável, embora a maioria apresente seis quadras, verso heptassilábico, incluídos, na sua maioria, no subgénero *canção inteira* ou *redonda*. É evidente, nesta parte do *corpus*, a viagem que a cantiga faz entre as modas, originando muitas vezes, *canções de estrofes encadeadas*. Estas composições apresentam-se com uma extensão maior que os espécimes analisados anteriormente, certamente com o objetivo de servir as necessidades que o espetáculo requer.

Concluimos com um preciosismo acerca da configuração que Ranita Nazaré atribuiu aos textos: No topo redigiu “texto literário” e intitulou cada estrofe com numeração romana conseguindo um aspeto “erudito”, não só por ser um “ilustre homem das letras”, mas, talvez, como forma de valorizar a literatura oral.

1.4.2. Maria Rita Cortez, *Cancioneiro de Serpa*

Para terminarmos a leitura desta parte do *corpus*, fizemos uma seleção no feminino, importante, na medida em que a teoria *ecocrítica* também se manifesta pelo género¹⁴², e observámos dez textos do cancionero¹⁴³ de Maria Rita Cortez¹⁴⁴, conforme o exposto no *Quadro 5, Textos B*.

A autora recuperou alguns dos textos presentes na revista *A Tradição*, embora, como defende, baseada na sua memória, e memória local, e através de uma marca quase pueril, estabelece a transição para a atualidade do Cante Alentejano. M. Rita Cortez

¹⁴² cf. GLOTFELTY & FROMM, 1996: xviii

¹⁴³“Nesta obra, profusamente ilustrada com desenhos da autora, registam-se modas e cantigas de Serpa bem como contos, lendas, provérbios e canções religiosas. Maria Rita Cortez esclarece que este cancionero não resulta de um trabalho de investigação nem mesmo de uma recolha sistemática e exaustiva. Pretendeu a autora, tão-somente, passar para o papel recordações de infância recorrendo, quando a memória falhava, a outras pessoas e à pesquisa bibliográfica. A publicação, que a autora dedica às crianças de Serpa, cumpre o objectivo de ajudar a preservar parte importante das tradições orais do concelho.”in <http://www.cm-serpa.pt/artigos.asp?id=1107>, consultado em 24-03-16.

¹⁴⁴ cf. Anexos “Pasta D_Caixa 2”

<https://drive.google.com/open?id=1pmi0HBB90ghjnP8BjOy558M6KJ9Zl9Z>

elaborou um trabalho sobretudo dedicado às crianças, povoando o seu imaginário, e procura, como diz a própria, assegurar a perdurabilidade do lugar *Alentejo*, cativando-as. Na nossa análise aos seus textos, que incluem pautas musicais e ilustrações, aferimos, e confirmamos, os resultados obtidos até aqui, onde o traço tradicionalista se mantém e destaca.

Creemos assim, que coexistindo com o Cante “espontâneo”, aquele que, segundo José Rodrigues dos Santos acontece em contexto informal: campo, taberna, lareira, assenta num texto que só a materialidade da voz, do corpo, dos sentidos consegue traduzir, existe a matriz do mesmo texto “por escrito”, aquele que os homens das letras, ou até poetas populares, foram modelando segundo os seus ideais, ao longo da História, e que com o meio foi estabelecendo relações de maior e menor proximidade, ao sabor de um jogo sincrónico, e diacrónico, de relações de poder entre os vários sistemas que constituem o polissistema literário.

Na nossa opinião, entre o texto que os trabalhadores analfabetos cantam de “ouvido”, estimulando, ou estimulado pelos sentidos, onde estreita e estabelece relações de proximidade com a natureza, existe um trabalho de tradução, como já várias vezes mencionamos aqui, por parte de quem os regista por escrito, na estrutura “fria” de uma folha de papel. Não obstante, esse trabalho de tradução origina frequentemente outra versão, outro texto com vida própria, que se vai afastando da que se ouviu, porque quem regista pode não partilhar o mesmo código linguístico. Todavia, a voz, no ato performativo, ligá-lo-á ao meio, momento em que o texto se legitima e enunciador e enunciado se tornam um só.

Apesar de não estarmos a falar de diferentes línguas, pode ocorrer o que defende Michael Cunningham¹⁴⁵

(...) Desde que comecei a ser traduzido que venho percebendo que a tradução é uma forma de arte. Não é nada semelhante a reescrever um livro noutra língua. Um tradutor re-imagina o livro noutra língua, re-imagina a linguagem. O vocabulário, os sons, as palavras, são diferentes. E encorajo os meus tradutores a sentirem-se livres para fazerem com que as frases soem melhor em português. Mesmo que não seja a tradução literal da versão inglesa. O som é muito importante para mim [estala os dedos]. A linguagem deve ter música, deve ser musical.

¹⁴⁵ Entrevista ao jornal *online Observador*, em 23-3-16.

O que nos interessa reter das declarações deste autor são, sobretudo, as duas últimas frases: onde é reconhecida a importância do som e da musicalidade na linguagem. É aqui, neste momento, que a palavra escrita, e a hermenêutica, se transformam em voz, em *presença*, num elemento físico, palpável, com significado, matéria da própria natureza.

1.5. Textos incluídos em repertórios de Grupos Corais da atualidade

1.5.1. Grupos Corais sediados fora da região Alentejo

Enquadrados na atualidade, coligimos alguns textos de repertórios de Grupos Corais que contactámos e visitámos em trabalho de campo. Nesse mesmo trabalho - que não queremos designar por *estudos de caso*, uma vez que não foram disso alvo, pois não nos centrámos neles exclusivamente, mas talvez, por *casos de estudo*, pois reforçam e sustentam as nossas investigações noutras direções -, assistimos a ensaios, implementámos um questionário¹⁴⁶, em conversa informal, de maneira a não condicionarmos ou limitarmos as respostas, e recolhemos alguns textos (modas). Sublinhe-se que a maior parte dos grupos não dispõe de registos escritos dos mesmos, em alternativa, e a nosso pedido, alguns cantadores escreveram e enviaram-nos, por correio eletrónico.

Na seleção dos grupos a conhecer, optámos pelo critério periferia/núcleo, de forma a percebermos como é construído o lugar *Alentejo* no seio do polissistema literário e ainda pelos grupos que figuram na obra de Maria do Rosário Pestana, sobre o trabalho de Armando Leça, para, quase um século depois, compararmos em possíveis contágios, os lugares que estas nos permitam traçar.

1.5.1.1. Grupo Coral “Estrelas do Guadiana” de Tires (Cascais)

¹⁴⁶ cf. Anexos “Pasta E_Caixa 1_Tires”

https://drive.google.com/open?id=1-hQ6f13F_1lim5Wld2u7whDLMXUN6boh

No início da nossa investigação, em 2013, num encontro de Grupos Corais, na Casa do Alentejo, em Lisboa, conhecemos José Colaço, a quem já aludimos na primeira parte deste trabalho, na altura ainda membro do Grupo Coral “Estrelas do Guadiana” de Tires e que, de imediato, nos mostrou a sua disponibilidade para colaborar com este trabalho. Este grupo apresenta-se ainda como a personagem principal do filme de David Mira, *Lá Longe*, que abordaremos na terceira parte desta dissertação.

De modo a percebermos como se podem estabelecer as relações do sujeito com esta geografia “não-alentejana”, começámos por analisar os resultados do questionário implementado (em 30 de setembro de 2014) e apurámos que a constituição do grupo é mista, vinte e cinco elementos masculinos e sete femininos. A maioria é oriunda de vilas e aldeias do Baixo Alentejo (onde nasceram e viveram até ao início da idade adulta). Apenas um é algarvio, mas viveu sempre integrado na comunidade alentejana. O núcleo inicial do Grupo é oriundo da aldeia, hoje Vila Nova de S. Bento, pertencente ao concelho de Serpa. Outras proveniências dos elementos que atualmente integram o Grupo: S. Marcos da Ataboeira (Castro Verde), Almodôvar, Portel, Viana do Alentejo, Mértola, Mina de S. Domingos, entre outras. Quase todos os elementos do Grupo estão reformados. As suas profissões são as mais variadas, desde operários fabris, comerciantes, operários da construção civil, eletricitas, pessoal de limpeza, mecânicos, funcionários públicos, entre outros. Nenhuma delas espelha o nome do Grupo, cuja denominação é genérica, alusiva à região banhada pelo rio Guadiana.

A maior parte das modas do Grupo pertence ao Cancioneiro, como dizem os próprios, e foram aprendidas nas terras de origem dos seus elementos, cantadas pelo povo, informalmente (festas, convívios) ou formalmente, nos Grupos Corais das suas localidades. Em regra, as modas cantadas por este Grupo seguem o repertório (e a forma de cantar) do núcleo inicial (Vila Nova de S. Bento), espelhada no Grupo Coral e Etnográfico daquela localidade. Muitas das modas cantadas por este Grupo são comuns a muitos outros Grupos, sobretudo do concelho de Serpa.

Foi-nos dito ainda, em resposta ao questionário, que

O nosso Grupo tem algumas letras da autoria do nosso ex-ensaiador Manuel Felícia, todas de índole interventiva, sobrepostas a modas do Cancioneiro, mantendo a melodia. Trata-se de um processo comum a muitos outros Grupos, mais visível nos da diáspora, talvez porque os seus elementos haviam ingressado há muito nas fileiras do operariado, nas cinturas das grandes cidades (Lisboa e Setúbal), logo, com uma consciência mais aguda da situação política e económica

da época (antes e depois do 25-abril-74), logo com um maior poder reivindicativo.

Do seu repertório (e salientamos que são um exemplo dos raros Grupos Corais que reúnem registos escritos) de cerca de sessenta modas, e sob os mesmos critérios, seleccionámos, e analisámos, trinta e dois textos¹⁴⁷.



Textos:

Ó Águia, que vais tão alta/ Que inveja tens tu das rosas/ Os nossos celeiros/ Linda jovem era pastora/A longa noite findou/ Ó minha amora madura/No jardim a rosa branca/ Hino do Mineiro/Meu Alentejo querido/O círculo que leva a lua/ Verão/ Oh, que linda pomba branca/Ai, que noite tão serena/ Papoila/ Portugal, país de encanto/ Alentejo, Alentejo/Camponês Alentejano/ As mondadeiras cantando/ Mértola, vila alentejana/ Moreninha alentejana/ Alentejo, és nossa terra/ Rosa branca, tu não vás/ Há lobos sem ser na serra/ Passarada/ Pelo toque da viola/ Viva quem vive tão longe/ Já deixei o Alentejo/ Ó menina Florentina/ Operário, pescador e camponês/ Este é o tempo/ Data/ Grândola, vila morena (32)

Levantamento e análise lexical:

Terra sagrada /solidão (2x) /pão(3x)/ tempo(3x)/ selva/ grades/ ar azul/ luz do sol(2x)/ noite(4x)/ amargura/medo/ injustiça/ vileza/ negação/ covardia/ ira/ mascarada/ mentira/ escravidão/ saudade(3x)/ ausência/ tiro-liro-liro, tiro-lirolé/ porta(2x)/ oliveiras/ olivais/ pintassilgos/ rouxinóis(3x)/ caracóis/ bichosmois/ morcegos/ passárosnegros/ trambolas/ galinholas/ perdizes/ cordonizes/ cartaxos/ pardais(2x)/ cucos/ milharucos /luar /viola /serão(nome) /melro /silvado /terra (5x) /paraíso / papoilas(2x)/ trigais (2x)/ Mértola/Corte do Pinto/ Santana/Espírito Santo/ Alcaria/Guadiana/ São Sebastião dos Carros/ São João dos Caldeireiros/ São Pedro de Sólis/ São Miguel do Pinheiro/ Portugal/ papoilas/ trigais/ mondadeiras/ flores/ anjinhos/ capela/ seara/ luar(2x)/ estrelas(2x)/ barca /marinheiro /pombabranca /perceito(sic) /brasa /espigas /bênção /sol /tez bronzeada /caustica /céu/tirana/(as)sentar /aldeia /mocidade(2x) /retrato /nação(2x) /sofrimento /agricultura /amor(2x) /celeiro(2x) /rio /água /lágrimas /Alentejo /partida /chorar /povo /jardim /rosa branca (3x) /santa(2x) /monte/“passo de roda” /fonte /passari-

¹⁴⁷ cf. Anexos “Pasta E_Caixa 1_Tires”

https://drive.google.com/open?id=1-hQ6f13F_1lim5Wld2u7whDLMXUN6boh

nho(3x) / vermelho /ornamentar /Primavera /casar /pranto /pastora /gado /flor(3x) /calor /barrena /amadurou /geada /silvazinha /amora /aurora /ganhão /montado /cereais /campo/ deserto /(gerúndio: “em nascendo”, por ex.) /azinheira /abril /rainha /coração/mãe/águia/polo

Estrutura formal:

2 aproximam-se do carácter tradicional, as restantes 30 englobam textos, revelam alguma densidade psicológica, projetando valores e maneiras de “ver o mundo”, entre as quais dois poemas da autoria de Sophia de Mello Breyner: *Data* (1962) e *Este é o tempo* (1958), incluídas no repertório do grupo ao lado de canções de intervenção, ou de protesto, como *Grândola, vila morena*. Excluindo a construção poética destes três últimos textos, os restantes, de autoria anónima, assentam, maioritariamente, em quadras, no esquema rimático A/B/C/B, verso heptassilábico.

Quadro 6- Seleção de textos Grupos Corais atuais

Grupo Coral Estrelas do Guadiana -Tires (imagem retirada da *internet*)

Deste conjunto de composições, só duas nos parecem aproximar-se do carácter tradicional pelo nível de linguagem menos complexo, as restantes trinta englobam textos que revelam alguma densidade e complexidade psicológica, projetando valores e modos de “ver o mundo”, entre os quais dois poemas da autoria de Sophia de Mello Breyner: *Data* (1962) e *Este é o tempo* (1958), incluídas no repertório do grupo, ao lado de canções de intervenção, ou de protesto, como *Grândola, vila morena*. Excluindo a construção poética destes três últimos textos, os restantes, de autoria anónima, assentam, maioritariamente, em quadras, no esquema rimático A/B/C/B, verso heptassilábico.

Não obstante o afastamento físico do lugar *Alentejo*, a ambiência rural continua a ser evocado, recorrendo ao banco de dados da memória emocional, ou sensorial, presente nas letras, por exemplo, na moda organizada em quintilhas, *Os nossos celeiros*¹⁴⁸:

¹⁴⁸ cf. Anexos “Pasta E_Caixa 1_Tires”

https://drive.google.com/open?id=1-hQ6f13F_1lim5Wld2u7whDLMXUN6boh

Já lá vai o tempo
Que eu via o ganhão
No meio do montado
Guiando o arado
Produzindo o pão

Os nossos celeiros
Estão desprezados
Só há matagais
Onde os cereais
Eram cultivados

Carros e parselhas
Nada disso existe
O campo deserto
De mato coberto
Cada vez mais triste

Já não há trigais
No meio do montado
E até os pardais
Por esses beirais
Têm acabado.

É notória, nesta composição, a preocupação do sujeito enunciatador com o meio ambiente, lamentando formas de vida que se perderam e que contribuían para um maior estado de felicidade. As descrições, as atividades, experienciadas ou não pelo enunciatador, mobilizam o interlocutor a recriar certas normas culturais de intervenção na natureza, e o seu reconhecimento como práticas culturais locais que contribuem para a construção da representação do lugar.

Mesmo localizado na zona exterior ao perímetro geográfico do Cante, este repertório, na margem norte do Tejo, edifica o lugar *Alentejo*, não só através dos itens lexicais acentuadamente campestres, mas também através de composições como:

Já lá vem nascendo o sol
Mas que lindas alegrias
Nunca ele se faz velho
Meu lindo Alentejo
Pois nasce todos os dias

Já deixei o Alentejo
Adeus, ó meu lindo amor
Vou-me embora, vou partir
Caminhando para o vapor

Ou ainda nos versos *Eu nasci no Alentejo/ Fui trabalhador rural/ Hoje vivo na cidade*, ou ainda, *Os cantadores de algum dia/ Já não voltam a cantar/ As modas que antes se ouviam/ Vamos agora lembrar* que, em simultâneo, atualizam a condição do sujeito, fazendo equivaler, através de uma sinédoque, o “espírito alentejano” ao nacional. Vejam-se, por exemplo, as referências no texto, tradicionalista, do autor Manuel Felícia, membro do Grupo:

Operário, pescador e camponês
Tu sempre foste a força de uma nação
Tens o direito, trabalhador português
Ser respeitado como qualquer cidadão
Pois não há campos, não há mar, não há cidade
Sem teu esforço, protegidos, afinal
Tu serás sempre um herói da liberdade
Pelo futuro deste nosso Portugal

Ou na moda *Portugal, país de encanto*:

A nossa Pátria querida
Não se vende, é um encanto
Situada à beira-mar
És colónia balnear
Portugal, país de encanto

O Alentejo é que é
O celeiro da nação
Nós somos alentejanos(bis)
Somos da terra do pão

Sublinhe-se que esta moda constitui-se o *hino* do grupo e, acerca desta questão, José Colaço confessa-nos (no mesmo questionário):

O *hino* tem sido assumido com a moda *Operário, pescador e camponês*, com Manuel Felícia e música da canção “Os Meninos do Huambo” (de Rui Mingas, interpretado por Paulo de Carvalho). Há um grupo feminino (de Alcáçovas que integrou, salvo erro, essa moda no seu repertório). Em minha (modesta) opinião, ela não respeita minimamente a estrutura das modas do Cancioneiro Alentejano, constituindo uma evidente transgressão à sua “forma canónica”, razão pela qual eu não sou seu adepto. Respeito, no entanto, a escolha dos meus colegas, na convicção de que estão a laborar num erro, correndo sempre o risco de alguém os acompanhar com a conhecidíssima letra de “Os Meninos de Huambo” ou sorrir depreciativamente quando cantarem essa pretensa “moda” em palco, e ainda, para cúmulo, havendo-a anunciado como “hino” do Grupo.

São notórias nestas afirmações, não só as tensões nas relações de poder nos sistemas componentes do polissistema, mas também preocupações estéticas relativas à *performance*, nomeadamente, às formas de receção do que torna presente na representação o lugar *Alentejo*.

Não obstante as ausências físicas, prolongadas, nas visitas às suas localidades alentejanas de origem, estes cantadores de Tires confessam que “vivem com o Alentejo no coração”, trazendo o lugar para diante, tornando-o *presença*:

Viva a quem vive tão longe
Dessa aldeia onde nasceu
Mas apesar de estar longe
Sua aldeia não esqueceu

Um dos textos mais cantados nas suas atuações é *Alentejo, Alentejo*, considerado um hino de gratidão à terra. Esta moda é eleita pela maioria dos grupos corais como o seu hino, como já durante este trabalho referimos, por na sua opinião, melhor expressar a exaltação à “terra prometida”. Atentemos na versão deste grupo:

Eu sou devedor à terra
A terra m'está devendo
A terra paga-me em vida
E eu pago à terr'em morrendo

Alentejo, Alentejo
Terra sagrada do pão
Eu hei d'ir ao Alentejo
Seja d' invern'ou de v'rão

Ver searas a loirar
Na imensa solidão
Alentejo, Alentejo
Terra sagrada do pão

Ó minha mãe, minha mãe
Ó minha mãe, minha amada
Quem tem uma mãe tem tudo
Quem não tem mãe, não tem nada

De acordo com algumas opiniões empíricas, recolhidas nas nossas entrevistas, as modas celebram a palavra, num exercício associado ao de introspeção e reflexão, expressadas em gestos de gratidão à *terra-mãe*. Repare-se na cantiga que foi colada à moda a reforçar esta ideia de *terra mater*. À luz do pensamento *ecocrítico*, é interessante perceber a relação que é estabelecida com a terra: a terra alimenta-me em vida, e eu, hei de pagar-lhe essa dívida com o meu próprio corpo, e mesmo nós (cantadores que estamos longe) voltaremos (no inverno ou no verão) para saldar esse pagamento. Podemos ainda, encarar a canção como um símbolo cultural, identificando-lhe um dos valores de que os alentejanos, segundo os próprios, se orgulham: pagar a quem devem em primeiro lugar.

Vejamos agora a seguinte cantiga

Ó amor paga a quem deves
Não queiras ficar devendo
Quem não paga nesta vida
-ó meu lindo amor
paga na outra em morrendo

que encerra quase uma maldição, veiculando a ideia de “castigo merecido porque somos pecadores”, princípio inerente à prática da espiritualidade judaico-cristã, mas também associada à ideia do alentejano como “pessoa honesta”.

Neste grupo de textos, continuamos a observar o recurso às metáforas como forma privilegiada de construção formal do texto, e à musicalidade subsidiada pela anáfora, por exemplo, na quadra de carácter tradicionalista:

Oh, que linda pomba branca
E que estás naquele pombal
E quem me dera ser o pombo
E para lhe poder falar

Ou ainda nos versos *Ó minh'amora madura/ Ó minh'amora madura/ diz-me quem te amadurou*. A personificação revela-se em *A rosa depois de seca/ Foi-se queixar ao jardim*, ou em, *Quando os passarinhos choram e*

Passarinho, que esvoaças
Anda cá, és meu irmão.
Tu tens as penas nas asas,
Eu tenho-as no coração

Algun dia, em tendo eu sede, meu amor
Ia beber ao teu monte, e agora
E agora passo de roda, vou beber,
Vou beber a outra fonte

Destacamos uma outra composição que retrata alguns aspetos relativos a relacionamentos amorosos e que se estabelece, uma vez mais, com recurso aos elementos da natureza como instrumento privilegiado de comunicação:

Trago numa mão fechada
Uma papoila sem vida
Pedi-me pr'a ser regada
À luz de uma linda alvorada
Pr'a não a verem perdida

Pelas suas características formais, onde o sujeito enunciador expressa os seus sentimentos relativamente ao mundo interior, e exterior, estes textos inscrevem-se no modo lírico. Porém, e como já mencionamos neste trabalho, conseguimos extrair-lhe pequenos fragmentos de narrativa, onde são contados factos culturais *reais* envolvidos em asserções morais, ideológicas ou mesmo cósmicas.

Interessa-nos aprofundar estes aspetos mais translúcidos com que a narrativa por vezes se apresenta, e, para tal, solicitámos os estudos de James Clifford (CLIFFORD, 1986:98-121), por argumentarem que as *performances* sociais (consideremos alguns dos contextos onde o Cante acontece, ou acontecia,: trabalho no campo; taberna; atuações dos grupos...) produzem histórias poderosas, difundindo, desta forma, o processo social, “*with a rhetoric, a mode of emplotment, and a meaning*” (CLIFFORD,1986:98). De igual modo, defendemos que a literatura etnográfica, onde incluímos as modas alentejanas, se pode configurar em alegorias, quer ao nível do conteúdo, ou seja, no que consegue transmitir sobre a sua cultura e das suas histórias), quer ao nível da forma, designadamente, no que está insinuado, ou envolvido, na sua (con)textualização.

Nesta perspetiva, a análise ao *corpus* mostrou-nos, até ao momento, que nem sempre as modas retratam denotativamente o *lugar Alentejo*, aquelas que o fazem, nomeadamente as que incluem referências a topónimos, descrevem, de forma mais pragmática, modos de vida agrícola e como o sujeito se relaciona com a terra, afetando-as a um tipo literatura que pode ser tida como etnográfica.

Vejam os valores culturais locais, bem como as relações estabelecidas com a natureza, e com o meio cultural, expressas em metáforas, personificações, comparações ou animismos podem atribuir características etnográficas, e alegóricas, a estes textos, na medida em que, e mais uma vez, segundo Clifford, estes não tratam só de meras abstrações, ou interpretações, adicionadas ao “simples original”, mas tornam-se condição da própria significação. De acordo com este autor, os textos etnográficos são inevitavelmente “alegóricos”, e, uma efetiva aceitação deste facto, contribui para a alteração das formas como são recebidos. O quadro concetual de alegoria sobre o qual assentam estas premissas é entendido como a prática, através da qual, a narrativa se refere continuamente a outros padrões, ou modelos, de ideias ou acontecimentos. Pode ainda ser usada com a intenção de ensinar ou explicar ou apresentar ideias através de histórias. Trata-se de uma representação que se interpreta a ela própria. No caso do Cante, tomamos como exemplo um excerto de uma das modas, a alegoria alusiva aos elementos da PIDE:

Há lobos sem ser na serra
Eu ainda não sabia
Debaixo do arvoredado
Trabalham com valentia
Os lobos são sempre lobos
Com a mesma falsidade
Disfarçados entre o povo
Atacam sem piedade.

É-nos proposta ainda, por Clifford, uma análise onde podemos examinar diferentes gradações de alegoria, identificando ou distinguindo diferentes “vozes” no texto. Na maioria do *corpus* conseguimos identificar a nível lexico-gramatical, estas vozes, quando o sujeito enunciador ora se assume como “eu” (*Eu sou devedor à terra*) ora se revela num coletivo “nós” (Nós somos Alentejanos), e ainda, num raro “tu”, ou quando, em algumas quadras, é visível o ideal de uma “vida feliz” (*Moreanes foi um jardim/ Em tempos que já lá vão/ Da mina vinha o dinheiro/ A terra nos dava o pão*).

1.5.1.2. Grupo Coral e Etnográfico “Amigos do Alentejo” de Feijó (Almada)

Ainda no âmbito do repertório dos grupos considerados fruto da diáspora dos anos 50 do século passado, contactámos o grupo “ Amigos do Alentejo”, de Feijó, concelho de Almada. Conhecemos, no evento que referimos anteriormente, na Casa do Alentejo,

em Lisboa, Joaquim Afonso, presidente da direção e membro deste Grupo Coral, na altura. Assistimos a ensaios, implementámos o mesmo questionário e verificámos que dos trinta elementos que compõem o grupo, vinte e oito congregam dezassete localidades alentejanas e só dois são provenientes de Almada. A maioria visita, a título individual, o Alentejo, em média, duas vezes por ano, e em representação coral cerca de uma dezena de vezes. O seu repertório foi organizado a partir de uma recolha do Cancioneiro Alentejano, na altura da formação do grupo, em 1986, e acerca das questões autorais é-nos dito, empiricamente, o seguinte:

Os autores da maioria das letras das modas eram analfabetos. Talvez 90% das modas que se cantam hoje são todas feitas por essas pessoas, tendo-se perdido no tempo o nome de alguns autores. Por esse motivo quando algum grupo coral grava um CD-ROM, aparece no registo como autor “popular”. Hoje temos poucos autores a criar modas alentejanas.

Na sua perspetiva [do grupo], uma moda alentejana divulga sempre uma mensagem: fainas do campo, de amor, profissões, entre outras, e ensinam ou mostram aspetos acerca dos trabalhos rurais de antigamente, das relações interpessoais, ou ainda, contribuem para uma maior consciência política.

Estes cantadores carimbam o carácter oral destes textos quando afirmam que ouviram estas canções pela primeira vez aos seus avós, pais, outros familiares ou amigos. Noutros contextos, ouviram-nas nos sítios habituais à época: tabernas ou durante o dia de trabalho, reconhecendo que estes locais de aprendizagem hoje estão praticamente extintos. Assim, e de acordo com a sua opinião, o *Alentejo* que é cantado hoje descreve um lugar do tempo passado, como tal, as atuações dos grupos assumem-se, para eles, como encenações, tendo ainda em conta o traje, que neste grupo começou por ser o domingueiro (calças finas azuis e camisa de xadrez) e, atualmente, representa várias profissões: vaqueiro; varejador; ceifeiro; almocreve; moço de monte; porqueiro; feitor; domingueiro rico; domingueiro pobre; aguadeiro; lavrador; cocheiro e cabreiro.

A média de idades deste grupo situa-se nos sessenta e cinco anos (à semelhança da maioria dos grupos corais), como tal, a maioria ainda vivenciou algumas das memórias que relatam e que referem presentes nas modas. José Ramos, membro do grupo, diz-nos que chegou a cantar no Grupo Coral da Casa do povo de Serpa, de onde é natural, e remata

Todos os alentejanos que saem das suas terras, normalmente à procura de uma melhor vida, vivem sempre com alguma saudade, e fazem por se integrar nas

novas zonas procurando onde podem continuar a cantar, mantendo, desta forma, as tradições da terra, o cante alentejano, e a cultura alentejana bem vivas.

Nestas declarações convergem, claramente, as teorias de Hans U. Gumbrecht e Paul Zumthor no que a cultura de *presença* e a *performance* concernem, na medida em que, é através da voz e do corpo, que o longínquo lugar *Alentejo* é trazido para diante, no fulgor do ato performativo.

Após leitura e análise, escolhemos do seu repertório dezasseis modas¹⁴⁹:



Textos:

Não quero que vás à monda/ Alentejo como eu te adoro/ Há lobos sem ser na serra/ Que bonito não seria se houvesse compreeensão/ Ó Serpa de Guadalupe/ Almada jovem cidade/ Grande lago/ Nós somos trabalhadores/ Moreanes foi um jardim/Rosa amarela queixou-se/ Quando eu fui ao jardim/ Ó que linda pastorinha/ Quando o melro assobia/ Alentejo, Alentejo/ Ó águia que vais tão alta e Que inveja tens tu das rosas.(16)

Levantamento e análise lexical:

Terra(2x)/pão(3x)/trigo(2x)/celeiro(2x)/nação/cacilheiros/ponte/CristoRei/oceano/Tejo/jardim(2x)/ri-beira(2x)/silva/melro/cambra(regionalismo)/Dó(pena)/gasalho(agasalho)/aurora(2x) /campo(4x)/flor/vagar/gado/rebanho/lago/água/verde/coração/rosa(4x)/cravo/cantes/serra/arvoredo/fumando(gerúndio)/sol/casasbrancas/poetas/pastores/águia/lírio/hádes(reg.)/assomar(reg.)/cális-bento(reg.)/luar/sustem(reg.)/inda(reg.)/grei lusitana (erudito)/astros/

Estrutura formal: traços tradicionalistas (maioria)

Quadro 7- Seleção de textos Grupos atuais

Grupo Coral e Etnográfico Amigos do Alentejo- Feijó (Almada)

(imagem retirada da *internet*)

¹⁴⁹ cf. Anexos “Pasta E_Caixa 2_Feijó”

https://drive.google.com/open?id=1ZQnEHRji_kl6ozJiYJKElm3BKwNb0pY

À semelhança das leituras que temos vindo a efetuar aos conjuntos anteriores, a maioria destes textos apresenta traços tradicionalistas, algumas exibindo mesmo o nome do autor: *Serpa de Guadalupe*: José Torrão (letra); Francisco Torrão (música); *Alentejo*, *Alentejo*: José Gato (letra e música) e *Grande Lago*: José Borrvalho (letra e música) e membro do grupo. Todos apresentam de forma clara a identificação da *cantiga* (quadra) e da *moda* (duas quadras com leixa-prem), em versos heptassilábicos.

No levantamento lexical, o universo pastoril destaca-se no repertório deste grupo (conforme *Quadro 7*), sendo o lugar *Alentejo* evocado, por exemplo, através das referências ao Grande Lago, Alqueva, e a Moreanes (Mértola), pela extinta atividade mineira e o lamento *A terra já não dá nada/ A mina chegou ao fim*. Destacamos desta moda, a cantiga

Por eu ser Alentejano
Já me chamaram ladrão
Nomes que eu nunca chamei
A quem me roubava o pão

pelo contributo que dá ao epíteto, que os próprios consideram identitário, “ser-se alentejano”: um carácter assente entre os valores do orgulho e da honestidade. Apesar de, no domínio lexical, ainda se verificarem alguns regionalismos: *assomar/ vagar/ há-des/ cantes/cambra/ dó (ter)/ (a)gasalho/*, o lugar para onde estes alentejanos migraram há cinquenta, ou sessenta anos, é, agora, cantado à semelhança do lugar das suas “raízes”: *Almada jovem cidade*, atente-se na cantiga *Situada ao sul do Tejo/ À beira do oceano/ Cidade que eu tanto quero/ Todos os dias do ano*. Registámos, em conversa informal, antes de um ensaio, o que um elemento do grupo nos confessou: “viver ali ou no Alentejo é igual, há de tudo na mesma”. Julgamos ser, esta afirmação, muito pertinente pela fusão, ou confusão, de lugares que este sujeito parece estabelecer, não só pela aparente indistinção emocional na geografia dos dois espaços, mas também porque revela a dimensão da *presença* do lugar Alentejo em si, mesmo a viver em longe, em Almada.

1.5.1.3. Grupo Coral da Casa do Alentejo de Toronto, Canadá

Seguindo o critério que traçámos da “periferia” para o “centro”, continuamos análise ao *corpus*, selecionando textos dos repertórios de grupos corais, aplicando a mesma grelha de análise de texto, percebendo a relação e construção do lugar *Alentejo*.

Neste sentido, contactámos o Grupo Coral da Casa do Alentejo de Toronto, Canadá, fundado em 1983, único grupo coral alentejano no norte da América, constituído inicialmente por um conjunto de vozes masculinas e três femininas. A sua autodescrição na página eletrónica na rede social *Facebook*¹⁵⁰ é a seguinte “Nós somos Alentejanos e com muita dignidade...Não se apagam os anos do Alentejo a saudade. Viemos para outra terra viver...”. O grupo defende que o seu principal objetivo é a divulgação do Cante Alentejano “o *ex-libris* do nosso querido Alentejo”, sublinhando que

Ao longo dos anos tem representado com bastante prestígio a organização a que pertence, a Casa do Alentejo, (...) em prol da cultura alentejana e portuguesa em geral, tendo deste lado do Atlântico, elevado bem alto o nome do seu querido e saudoso Alentejo, e de Portugal (...) tem (...) mostrado os valores da sua Casa Mãe, nesta sociedade multicultural da cidade de Toronto na linda província do Ontario¹⁵¹

Deste grupo reunimos apenas quatro textos, os que nos foram enviados: *O Bom Pastor; Vila de Frades; Roseira e Na cidade de Toronto*¹⁵².

¹⁵⁰ <https://www.facebook.com/casadoalentejotoronto.casaalentejo/>, página atualizada em 18-03-19.

¹⁵¹ Retirado de um folheto, que nos enviaram, com a caracterização do grupo.

¹⁵² cf. Anexos “Pasta E_Caixa 3_Toronto”

<https://drive.google.com/open?id=1YHZNPjvN0E7mnyFI7I-w7LIHz0Gu07sF>



Textos:

O Bom Pastor; Vila de Frades; Roseira e Na cidade de Toronto (4)

Levantamento e análise lexical:

Alma/Cristo/vida/luz/pastor/festim/ViladeFrades(top.)/sangue/rubro/perfume/paladar/Alentejo(2x)/sabor/desejo/adegas/catedrais/palhetos/beber/gargantas/caminho/merlos(sic)/pardais/Moirama/planice(sic)/abades/rosa(2x)/cravo/quintal/rosaamarela/rosaencarnada/Toronto/trabalhamos/lutamos/Portugal/campinas/branquinhas(casas)/campos/jardim/Povo/Vóz(sic)/canções/Canadá

Estrutura formal:

(estruturas diferentes) o ponto canta quatro dísticos e o coro quatro quadras; seis quadras; Os textos assumem inequivocamente características tradicionalistas, não só pelo esquema rimático A/B/A/B, mas também pela qualidade literária; uma moda ponto, alto e coro e compõe-se de três quadras (cantiga-moda-cantiga e repete) com leixa-prem.

Quadro 8- Seleção de textos Grupos atuais (exteriores à geografia alentejana)

Grupo Coral da Casa do Alentejo de Toronto (Canadá)

(imagem retirada da *internet*)

Observámos diferenças do ponto de vista estrutural: na primeira composição, de índole religiosa, o ponto canta quatro dísticos e o coro quatro quadras. Ao nível do conteúdo, a intencionalidade deste texto traduz-se em pedir à entidade divina -Deus- proteção, conforto e orientação, enquanto se encontram distantes fisicamente do Alentejo, esta canção estabelece uma relação espacial, ou cósmica, em conformidade com Clifford, ou ainda, à luz dos pressupostos da permacultura, “um regresso a casa”. A segunda moda, composta por seis quadras alude à localidade alentejana de Vila de Frades, onde o sujeito

enuncia, exaltando as suas qualidades: as suas cores, perfumes e vinhos. Registamos o uso de algumas metáforas *Cantam os melros cantam os pardais/ Cantamos nós à festa do vinho*, e o facto de cantarem *Nesta planície linda alentejana* evoca o lugar emocional.

Os textos revelam, inequivocamente, características tradicionalistas, não só pelo esquema rimático que apresentam A/B/A/B, mas também pela maior complexidade literária (não obstante algumas falhas ortográficas, próprias de quem está afastado da língua materna), na capacidade de exprimir ideias mais sofisticadas, por exemplo, ao nível das sensações: *o sangue rubro dessa sua cor/ O seu perfume, no seu paladar*.

A moda *Roseira* já se aproxima mais da estrutura canónica do Cante: ponto, alto e coro e compõe-se de três quadras (cantiga-moda-cantiga) com leixa-prem. O seu conteúdo expressa modos de pensar que podem ser atribuídos às gentes alentejanas, embora se trate de uma quadra que se canta em todo Portugal, e parece aludir à iniciação da vida sexual e à crítica social, recorrendo mais uma vez ao uso de metáforas e do vocativo, revelando uma proximidade comunicacional entre as “personagens”:

Ó Rosa tu não consintas
Que o cravo te ponha a mão
Uma rosa enxovalhada
Uma Rosa enxovalhada
Já não tem aceitação

A última moda analisada, *Na Cidade de Toronto*, retrata uma atualização espacial do(s) sujeito(s) enunciator(es):

Na cidade de Toronto
Onde este grupo nasceu
onde todos trabalhamos
E pr'o futuro lutamos
E Portugal não esqueceu;

Alentejo, Alentejo
Terra de lindas campinas
Quem me dera lá viver
Nas tuas casas branquinhas

Arriscamos afirmar que a rima *campinas/ branquinhas* terá sido forçada, uma vez que *campinas* se trata de um vocábulo estranho no uso à região Alentejo, embora se trate de um sinónimo de *planície*.

Em jeito de pré-conclusão, este grupo, não obstante a distância física, revela cartografias literárias semelhantes aos grupos existentes na periferia alentejana, na cintura

industrial de Lisboa, a relação com o lugar *Alentejo* parece manifestar-se através da evocação das memórias sensoriais, que lhes proporciona a materialidade desse espaço noutra: mora-se num lugar mas habita-se outro, sendo a dimensão deste último verbo muito maior, impondo-se.

1.5.2. *Textos incluídos em repertórios de Grupos Corais sediados na região Alentejo*

Aproximamo-nos, agora, da zona geográfica que delimita a região alentejana, para nos situarmos nos limites fronteiriços, em direção ao tido como “núcleo” do Cante Alentejano- Serpa.

1.5.2.1. *Grupo Coral “ Os Arraianos” de Vila Verde de Ficalho (Beja)*

No verão de 2015, contactámos, e visitámos, o Grupo Coral “ Os Arraianos”, de Vila Verde de Ficalho, fundado em 1937, desde 2012 dirigido por Elias Galamba, após nova reorganização do Grupo. Em 22 de março do ano de 1937, este grupo participou no “Sarau Alentejano” promovido pelo Grémio Alentejano (Casa do Alentejo), no Teatro São Luís em Lisboa, em conjunto com os grupos corais de Mértola, Vidigueira e Aldeia Nova de São Bento, e a orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, dirigida pelo maestro Pedro de Freitas Branco. No fim do espetáculo, os grupos de cantadores “deslocaram-se em passos lentos e cadenciados pelo Chiado abaixo até ao Rossio, entoando maravilhosos cantos da sua província, como se se encontrassem nas terras das suas naturalidades”¹⁵³. A realização deste desfile requereu uma licença de dez escudos, atestada pelo Governador Civil. Situação idêntica voltou a verificar-se anos mais tarde, nos dias de hoje, quando, a propósito do primeiro aniversário do reconhecimento do Cante como Património Cultural Imaterial da Humanidade, grupos de cantadores desfilam na mesma zona alfacinha, cantando a paisagem da sua região, através das suas vozes, dos corpos, dos trajes, das letras, enquanto demarcam, e/ ou (re)constróem, o lugar *Alentejo* no seio de outro espaço físico completamente antagónico, o urbano. No âmbito de um contexto *geopoético*, o

¹⁵³ Excerto retirado do documento biográfico do Grupo “Arraianos” de Vila Verde de Ficalho, que nos foi facultado pelo seu Mestre Elias Galamba, texto assinado pelo “alto” Nuno Sidoncha, e cuja citação não apresenta referência bibliográfica. Pode ser consultado em Anexos “Pasta F_Caixa 1_VVFicalho” <https://drive.google.com/open?id=1ILNqG9v4T55IXE611ZwIp7rJhHFB-oiT>

Alentejo pode ser visto aqui como impulsionador de significados portadores de indícios culturais do povo e da região alentejana.

Na sua biografia, este Grupo refere as visitas de Armando Leça, em 1939, onde gravou as modas *Deus Menino*; *Encomendação das Almas*; *Olha a noiva*; *Lerar o gado* e *Andorinha a voar*, de Ranita da Nazaré, em 1966, gravando as modas religiosas *Nossa Senhora das Pazes*; *Os Reis* e *O Menino Jesus*.

Estes textos de Armando Leça contemplados no livro de Maria do Rosário não apresentam transcrição poética, e diferem no título, por exemplo, *Canto das almas*; *Os noivos e Moda da Laboira*. A nosso pedido, o Grupo facultou-nos os seus textos atuais, redigindo-os. Nós ouvimos as gravações de Leça, no suporte CD-ROM que acompanha o livro e procedemos à sua transcrição poética, por vezes, impercetível, o que nos dificultou um pouco o processo.

Assim, do seu escasso repertório escrito, o grupo cedeu-nos sete composições¹⁵⁴, conforme *Quadro 9*:

Seleção de textos Grupos Atuais

Grupo Coral “Os Arraianos” de Vila Verde de Ficalho



¹⁵⁴ cf. Anexos “Pasta F_Caixa 1_VVFicalho”

<https://drive.google.com/open?id=1ILNqG9v4T55IXE611Zwlp7rJhHFB-oiT>

Textos: Moda da Lavoura; Olha a noiva se vai linda; Deus Menino e Nossa Senhora das Pazes, religiosas; O Andorinha a voar (moda de baile); Ó águia que vais tão alta e o Ponto do nosso Grupo (7)
Levantamento e análise lexical: campos/almocreve/ladeira/carrada/noiva/flor(2x)/laranjeira/igreja/mãe(2x)/marido/ondas/mar/cabelo/Andorinha/penas/águia/vento/morte/terra/serra/campinas/Lisboa/ponto (voz)/voz/cantar/ grupo
Estrutura formal: 5 tradicionalistas/ linguagem cuidada/ recurso metafórico impõe-se

Quadro 9- Seleção de textos Grupos Atuais

Grupo Coral “Os Arraianos” de Vila Verde de Ficalho

(imagem retirada da *internet*)

Para além da aplicação dos mesmos critérios na sua análise, procurámos perceber como se olham estes textos, entre si, no que concerne a relação e construção da representação do lugar *Alentejo*. Por não servirem este propósito, afastámos as modas de teor religioso e concentrámo-nos nas restantes cinco.

Desta forma, a *Moda da Lavoura* (*Moda da Laboira*) apresenta duas quadras: a cantiga, com laivos de texto tradicionalista, fazendo uso de uma linguagem cuidada:

Nestes campos solitários
Onde a desgraça me tem
Brado, ninguém me responde
Olho, não vejo ninguém

Esta quadra, à qual já aludimos, é tida como muito antiga, sendo cantada nos finais do século XIX, na região nordeste portuguesa, note-se a semelhança com a seguinte quadra, do diálogo dos pastores, do Auto do Nascimento do Menino Jesus, coligido pelo Pe. Firmino Martins:

Nestes montes solitários
aonde a fortuna me tem,
olho de uma parte a outra,
por acaso vejo alguém.¹⁵⁵

A segunda quadra aproxima-se mais do texto tradicional, apresenta uma linguagem corrente pontuada por regionalismos:

¹⁵⁵ Disc. Michel Giacometti/F. Lopes-Graça (XIX/3).

A vida do almocreve
É uma vida arriscada
Ao descer uma ladeira
Ao cerrar uma carrada!

A moda *Olha a noiva se vai linda* é, maioritariamente, cantada em casamentos, apresenta quatro quadras e, pelas suas características formais, revela-se como um texto tradicional, também pelo uso de metáforas como *Linda flor de laranjeira* para se referir à noiva. O recurso metafórico impõe-se verdadeiramente na estrutura formal destes textos. Veja-se, por exemplo, em *O Andorinha a voar*:

Há ondas meu bem há ondas
Há ondas sem ser no mar
(repete)
Há ondas no teu cabelo
Há ondas no teu olhar
(repete)
O Andorinha a voar
E no bico leva a Flor
Passeava a noite inteira
sem falar ao meu amor

Pelo nível de linguagem estaremos perante um texto tradicionalista, pondo em prática uma certa sofisticação metafórica: a plurissignificação do vocábulo *ondas*, a figura do marialva no *Andorinha* e a *Flor* como uma das raparigas.

Atentámos ainda na moda *Ó águia que vais tão alta*, na polissemia paronomástica do termo *penas* na metáfora da cantiga e no uso de linguagem que denotam a proximidade ao carácter tradicionalista.

As penas que andam voando
Espalham o vento norte
Estas que eu tenho em meu peito
Que as espalhem a morte

Estes exemplos reforçam o que temos vindo a afirmar sobre a funcionalidade destes textos, as relações interpessoais, modos de pensar e de sentir, expostos através do pensamento metafórico, assente na paisagem envolvente, a partir de elementos da natureza, enformando as premissas da *ecocrítica*.

Tomámos o uso destas metáforas, e os jogos estilísticos e retóricos que com elas se fazem, em conformidade com as teses de George Lakoff, uma vez que, sendo parte

integrante de um texto poético revestir-se-ão de uma certa ornamentação da linguagem, mas também, em complemento, a teoria de Donald Davidson (1978) sobre a forma como concebe o uso deste recurso: a metáfora não acrescenta nada ao discurso, e não pretende transmitir mais do que o seu significado literal. Na verdade, se considerarmos a ambiência destes textos ao nível da *ecocrítica*, nomeadamente quando o enunciador se dirige à amada, tratando-a por “rosa” ou “pomba”, sendo ele próprio um elemento afeto à natureza, aceitaremos que será mesmo este o significado que se quer transmitir.

A demonstrar esta ligação próxima que podemos estabelecer entre as ciências exatas (geografia, ecologia) e as humanas (literatura, linguística, semântica), surgem, por exemplo, os topónimos, que contam histórias, desvelando relações que existiam entre os locais e quem lhes atribuiu o nome. Nesta esteira, Hermann Lautensach (RIBEIRO & LAUTENSACH, 1989:848) descreve a região do Alentejo meridional com as características de um país colonial: grande propriedade, fraca densidade populacional e enorme extensão de incultos. As marcas toponímicas são deixadas pela Reconquista: referências ao culto cristão ou nomes de santos, a maioria importados de outros países cristãos ou do norte de Portugal. Por exemplo, nomes como Pavia, Sabóia, Grândola, Oriola (Orihuela) indicam a fixação de estrangeiros, e, nesta medida, fixaram no “novo” espaço físico, o espaço que transportavam emocionalmente. Os nomes de *villa* quase só aparecem numa forma modificada pelos árabes, exemplo, *Ourique* (-ique). No mesmo capítulo, o autor explica-nos a funcionalidade dos caminhos a pé, lugar recorrente nas letras das modas alentejanas (o caminho para o trabalho, o caminho para o monte...)

Os caminhos a pé têm dupla finalidade. Por um lado ligam a aldeia ou o casal aos campos mais próximos, de tal maneira que, nas regiões mais povoadas de Portugal, cada aldeia é o centro de uma verdadeira rede de veredas, que têm raras ligações com as vizinhas. Mas, nas regiões montanhosas, os caminhos a pé servem também para as comunicações à distância(...) (RIBEIRO & LAUTENSACH, 1989:851)

O autor exemplifica com uma quadra “popular”, cantada pelos autóctones, para legendar estes caminhos, provando o que defendemos:

Quem subir à Serra de Ossa
Tem de ir bem devagarinho
Tem de apartar as estevas
Que lá há pelo caminho.

Situados ainda na zona periférica do Cante, contactámos o Grupo Coral Casa do Povo de S. Luís, Odemira, local visitado por Armando Leça, contudo, o Grupo não reúne quaisquer registos escritos do seu repertório, enviando-nos uma listagem¹⁵⁶ com alguns dos títulos das modas que cantam. Nenhum coincide com os gravados por Leça, porém, não podemos aferir as modificações de forma exata, tendo em conta as viagens que as antigas encentam entre os textos. A julgar pelos títulos, verifica-se uma atualização, ou adaptação ao espaço e das relações com ele estabelecidas: *O nosso país está triste/ Já não vejo os bois lavrando* ou *Estava de abalada para o seu montinho*.

A propósito do lugar *monte*, termo frequente no léxico das modas, Orlando Ribeiro afirma que:

O *monte* alentejano pode considerar-se uma forma de aglomeração(...). O monte é um todo, uma unidade, voltando para o campo paredes de poucas aberturas; pelas acomodações de gados, alfaias campestres, palhas e grãos; pelos animais de criação e de trabalho que asseguram a lavoura e dão o estrume; pelo pessoal permanente que exerce os mais variados mesteres- guardas de herdade, carpinteiro, abegão, sota, boieiros, cozinheiro, amassador, carreiros e ganhões, hortelão, tratador de cavalos, paquete, maioral de ovelhas com seus entregues e ajudas, porqueiros, vaqueiros, eguariço e cabreiro; pessoal reforçado na época das principais fainas agrícolas com as *camaradas* de ceifeiros-ratinhos[vindos sobretudo das Beiras], tosquiadores, mulheres para a monda, a apanha da azeitona e da bolota e ainda outros assalariados. Nalguns montes há capela particular, expressão de independência, no campo espiritual como no material, destes agrupamentos humanos. (RIBEIRO & LAUTENSACH, 1989:862-864)

O monte pode assim ser comparado a um organismo vivo, para recuperarmos o termo que já usámos, um nicho ecológico. Expõe-se e justifica-se a maioria das práticas que figuram nas modas, e que traduzem a ligação do sujeito enunciador à terra. Como tal, alguns Grupos Corais adotam nomes para o grupo relacionados com estas atividades: Os Ganhões, Os ceifeiros, Os vindimadores, entre outros.

1.5.2.2. Rancho de Cantadores de Aldeia Nova de São Bento e Rancho Coral e Etnográfico de Vila Nova S. Bento (Beja)

Aproximamo-nos gradualmente do reconhecido *núcleo* geográfico do Cante, e às nossas solicitações acerca do seu repertório, o Rancho de Cantadores de Aldeia Nova de

¹⁵⁶ cf. Anexos “doc.2_ Títulos de modas S Luís Odemira”
https://drive.google.com/open?id=12l3zShOLpcdZ_qmYYkPYnHV1xGMie0sr

São Bento, fundado em 1986, foi-nos indicada uma listagem de títulos¹⁵⁷ pelo informante António José da Silva. Destas, seleccionámos as modas que pudessem constituir-se como colagens das gravadas por Armando Leça, todavia, *Fui ao jardim passear*¹⁵⁸ é o único texto que nos facultaram em registo escrito¹⁵⁹ e, por esta razão, não se justifica a apresentação de um *Quadro* de análise. Na sua comparação, verificámos que a cantiga é diferente, o que veio acentuar os traços tradicionalistas, a moda mantém-se. A cantiga nesta mesma moda (baile) recolhida por Leça é :

As mãis são anjos do céu
Só elas sabem amar
Só os seus beijos são puros
Só elas sabem beijar

e a atual é:

Amor não digas adeus
Com esse adeus me matais
Parece que estás dizendo
Adeus para nunca mais.

A partir do questionário que implementámos¹⁶⁰, optámos por apresentar algumas das respostas dadas pelo Grupo, pois embora de cariz etnográfico, ou mais de interesse sociológico, estes dados são recebidos por nós como fatores extralinguísticos e, como tal, afetos aos sistemas que enformam o polissistema literário do Cante, tornando-se, desta forma, pertinentes para a nossa análise. Assim, este grupo é constituído por trinta e dois elementos adultos e duas crianças. As proveniências são várias: aposentados das forças

¹⁵⁷ A saber: duas modas com o nome de *Aldeia Nova de S. Bento*, *Menina da saia branca*, *A Moda do Meu Chapéu* (Moda de autor, registada na SPA, em nome do Rancho), *Águia que vais tão alta*, *Mercado dos amores*, *Pelo toque da viola*, *Quando abalei para os Açores*, *Eu ia pela rua*, *Alentejo Alentejo*, *Mondadeiras lindo rancho*, *Ceifeira*, *Não tem sombra o Alentejo*, *Varejo e Pomba branca* (“só se cantam na nossa terra”- defende o grupo), *Já se não vêem nos campos*, *Rosa branca tu não vais*, *Trigueira de Raça*, *Quinta feira d’ Ascensão*, *Venho do Norte da Alemanha*, *Estava dormindo acordei*, *Fui ao Jardim passear*, *O triste do mocho piava*, *O Menino Está na Neve*, *Reis*, *Janeiras*, *Nós vimos aqui cantar*, *Abram-se lá essas portas*, *Marujinho*, *Sobreiro Velhinho* (Moda de autor), *Loendreiro*, *Almocreve*, *Salsa verde*, *Quando eu fui ao jardim*, *A primeira vez*, *Lindo Ramo verde escuro*, *Dá-me uma gotinha d’água*, *Alentejo és nossa terra*, *Ao romper da madrugada*, *Avoa pombinha avoa*, *Chamaste-me estravagante*, *Oh Francisca oh Francisca*, *Erva cidreira*, *Menina Florentina*, *Oh vizinha tem lá lume*, *Olha a Laranja da china*, *Olha a noiva se vai linda*, *Tenho Barcos tenho remos*, *Senta-te aqui ou António*, *Toma amor esta laranja*, *Se tu não fosses Mariana*, *Fui-te ver estavas lavando*, *Há lobos sem ser na terra*, *Lá vai Serpa lá vai Moura*, *Manjerico da janela*, *Lírio roxo*, *Não quero que vás à monda*, *Silva verde*, entre outras.

¹⁵⁸ cf. Anexos “*Pasta F_Caixa 2_AldeiaNovaSBento*”

https://drive.google.com/open?id=1bvBg2patvettR_mWv8RVnD7t1iqFK1Q9

¹⁵⁹ em 17-08-15, via *email*.

¹⁶⁰ (cf. Anexos “*doc.1_Guião entrevista grupos*”

<https://drive.google.com/open?id=1pahoODvzbWpwOBHd2KMc6g6Op1ijkxV4>),

militarizadas, da banca, funcionários públicos e privados. Vários elementos que se encontram ainda no ativo, como professores, estudantes, trabalhadores agrícolas, empresários, trabalhadores do setor público e privado. No Rancho há um elemento de Castro Verde e outro de Ourique, que residem há alguns anos em Vila Nova de S. Bento, “estando perfeitamente integrados na forma de cantar da nossa terra”, dizem-nos, aspeto que julgamos muito pertinente: a “integração” num espaço que se supõe igual, ou idêntico. Será que podemos considerar, nesta medida, cada localidade, ou sub-região, uma “ilha” do Cante?

O Rancho foi criado como associação em abril de 1986, mas até esta data sempre houve cante organizado em Vila Nova de S. Bento, trajando sempre com fato dominigueiro ou de noivo. A fotografia mais antiga que dispõem, data de 1937, do Rancho Coral e Etnográfico de Vila Nova de S. Bento, considerado um dos grupos históricos, fundado em 1929.



Quadro 10 – Rancho de Cantadores de Aldeia Nova de São Bento

(imagem retirada da *internet*)

Estes cantadores afirmam que as letras são aprendidas por transmissão oral, no dia-a-dia, com a presença nos ensaios, nas tabernas e ainda em alguns trabalhos, concluem:

situar uma moda em termos de data é bastante difícil, ou mesmo impossível, porque as letras e as músicas foram-nos sempre transmitidas pelos nossos antepassados/familiares. Poderemos, por exemplo, informá-la que temos agora uma moda nova que nos foi dedicada pelo letrista e amigo Sr. prof. João Monge e que tem cerca de três anos, trata-se da *Moda do meu chapéu*¹⁶¹ [sic].

Assim como a *Moda Minha Linda Vila Nova*, escrita e musicada por um antigo elemento do Rancho, o já falecido Prof. Francisco João e que terá cerca de dez anos. As modas eram interpretadas nas diversas situações do quotidiano, trabalho agrícola, tabernas, em família, em diversões e espetáculos” [sic].

Sobre outras funcionalidades do texto, asseveram que as chamadas *Modas de baile*, eram dançadas pelo Povo, em geral, por ocasião dos Santos Populares/Mastros, Casamentos, Batizados e no Carnaval/Entrudo. Na sua opinião, consideram que ao longo dos tempos, com o advento da evolução tecnológica, estas Modas de baile e Entrudo foram substituídas pela música popular portuguesa,

com recurso às novas tecnologias de som e a tradição, infelizmente, tem vindo a perder-se. Felizmente tenho presente várias Modas de Baile, como "Andam 4 Raparigas", o "Lampião" a "Moda do Entrudo. Toda a minha vida cantei, informalmente em várias situações da minha vida familiar e social e formalmente após a entrada para o nosso Rancho.¹⁶²

Estes elementos do Grupo, defendem como requisitos para integrar um Rancho: gostar muito de cantar, de expressar a sua cultura e de gostar de representar a sua terra. Um dos membros destaca mesmo uma possível vertente terapêutica do Cante “cantar é uma forma de me sentir bem comigo próprio e com os outros”.

As reuniões e ensaios são, salvo raras exceções, sempre às sextas-feiras, quase sempre num espaço cedido pela Junta de Freguesia local. Nestas reuniões, tratam dos assuntos mais urgentes e ensaiam as modas.

Param sempre no mês de agosto para descanso do Cante organizado, mas continuam sempre a cantar nas várias situações diárias: “É a nossa cultura”, rematam.

O Rancho veste sempre da mesma forma, ou seja, com o traje domingueiro ou de noivo, que é formado por calças, colete jaqueta e chapéu de aba larga e copa alta, tudo em preto, camisa branca com efeito bordado na frente, lenço com nó direito, botas pretas

¹⁶¹ cf. Anexos “Pasta F_Caixa 2_AldeiaNovaSBento” https://drive.google.com/open?id=1bvBg2patvetR_mWv8RVnD7t1iqFK1Q9

¹⁶² Extraído das entrevistas e dos depoimentos dos cantadores.

ou castanhas, corrente e relógio de bolso em prata ou dourado. Tentam nunca estar em palco com adereços modernos, como óculos e relógios de pulso. Como tal, o traje não representa a rotina do trabalho, mas sim os dias de casamentos e domingos, ocasiões em que se vestiam com mais cerimónia. Importa referir que este traje era usado no início do século passado e por todas as classes sociais.

Os autores das letras são de diversas origens e níveis de escolaridade, declaram, até mesmo por pessoas analfabetas, que não as escreviam, mas que as cantavam. A recolha tem sido efetuada por diversas pessoas ao longo dos anos e dos mais diversos níveis de escolaridade. “Uma coisa é a autoria outra a recolha”, distinguem. A grande maioria das modas são de autores anónimos.

Nas mesmas conversas, confessam-nos não terem preferência por uma moda, porque todas retratam situações da vida social, que vão do amor à morte, passando pelo trabalho e pelas festas, as letras das modas e das cantigas, retratam toda a cultura transtagana, nos seus mais variados aspetos. Através destes depoimentos, percebemos a forte ligação ao meio através do instrumento do Cante, declarações que convocam, e reforçam, um olhar *ecocrítico* sobre os textos.

Ainda, na sua opinião, não existem letras “mais alentejanas” que outras, porque todas elas foram criadas no Alentejo e, de uma maneira geral, por alentejanos. Não obstante, destacam a composição *A moda do meu chapéu* por considerarem que retrata bem “a nossa terra o nosso clima a nossa maneira de vestir, o presente e o passado do cante e dos cantadores, a herança cultural deixada pelos nossos antepassados e ao mesmo tempo é também uma homenagem ao cante e aos cantadores do presente e do passado”.

O critério para a escolha que o Grupo faz do repertório está relacionado com a região do país onde é a atuação, com o tempo que dispõem para cantar e com aquilo que a direção técnica, em conjunto com o ensaiador, decidem para o momento. Importa referir que em algumas atuações as modas estão de acordo com o que lhes é pedido, sempre dentro do repertório.

Acerca do papel do Mestre, ou ensaiador, dizem-nos que é, sobretudo, ensaiar o grupo nas diversas modas do repertório, definir e selecionar as atuações e colaborar com a direção nas diversas vertentes técnicas. Acerca das formas de relacionamento entre os grupos, declaram:

Nós vemos os outros grupos como representantes da nossa cultura, tal como nós. Não temos nem vemos os outros grupos como nossos inimigos, mas sim como amigos. Penso que temos de estar todos com o mesmo propósito, ou seja, representar a Cante Alentejano, as diversas regiões dos Alentejos e a nossa cultura ao mais alto nível. Só assim se consegue dar uma boa imagem daquilo que agora é Património Imaterial da Humanidade pela UNESCO, que é uma grande responsabilidade para a região, para as forças vivas desta região do País e para todos os grupos e cantadores em particular. Importa remarmos todos no mesmo sentido e na defesa da nossa cultura. [sic]

Quanto às principais diferenças que apontam entre o Cante do início do século XX e o da atualidade, sublinham:

Provavelmente as diferenças residem na forma como o Cante acontecia antigamente e acontece agora. Antigamente o Cante Alentejano acontecia basicamente no trabalho, nas tabernas, nas festas populares e nos acontecimentos sociais, mas quase sempre de forma não organizada. Hoje canta-se mais porque para além de cantarmos no trabalho, nos cafés, e nos acontecimentos sociais, canta-se muito mais de forma organizada. Esta vertente veio impulsionar muito o Cante e fazer com que ele se mantenha mais presente no quotidiano das pessoas. O cante organizado permite levar a nossa cultura a todos os cantos do Mundo, divulgando-a com qualidade e não deixa que desapareça. Continuamos a cantar modas antigas misturadas com as novas, mas o Alentejo será sempre o mesmo. Seria dentro desta ideia que escreveria uma moda alentejana. [sic]

Destas declarações, enfatizamos a frase “o Alentejo será sempre o mesmo”, em jeito de reconhecimento de um lugar imaginário que está sedimentado na memória (literária e emocional) coletiva.

Na mesma localidade¹⁶³, coexiste o grupo, Rancho Coral e Etnográfico de Vila Nova S. Bento que redigiu e nos facultou a letra da moda (*Fui ao jardim passear*)¹⁶⁴ e *Montinho* (também recolhida por Leça, nos anos 40).

¹⁶³ Vila Nova de S. Bento tem dois grupos corais masculinos, um feminino e um juvenil. O topónimo anterior da localidade era Aldeia Nova, por isso o Rancho de Cantadores continua a utilizar o nome, como forma de fixação da memória *geopoética*. O grupo feminino designa-se Grupo Coral Feminino Madrigal fundado em 2006, pela Vil'Artes (curioso que *madrigal*, para além da pequena composição poética que exprime um sentimento lisonjeiro, terno e amoroso, na literatura, significa uma composição vocal para ser interpretada por uma ou várias vozes, na área da música, e também intitula um vinho, revelando mais um laço ecocrítico. O Rancho Coral e Etnográfico de Vila Nova de S. Bento, um dos históricos grupos, fundado em 1929, mas que não tem tanta visibilidade como o outro grupo da terra fundados em 1986. E, finalmente o Grupo Coral Juvenil da Aldeia Nova de S. Bento, um grupo recente ensaiado por Pedro Mestre e que teve como objetivo dar continuidade ao trabalho que se foi fazendo com o projeto “Cante na Escola”, no concelho de Serpa.

¹⁶⁴ cf. Anexos “Pasta F_Caixa 2_RanchoCoralEtnográficoVNSBento”
<https://drive.google.com/open?id=1KvrGmYWJq6HAgx1pyN1EQgdGHXC0yYoy>



Quadro 11- Rancho Coral e Etnográfico de Vila Nova S. Bento

(imagem retirada da *internet*)

Do seu repertório obtivemos ainda, depois de requisitadas e escritas pelo informante José Torrão, as cantigas *Algum dia a minha fala* e *Amava-te eternamente*, ou seja, versos que podem iniciar diferentes modas e que intitulam duas composições gravadas no trabalho de Armando Leça, e *Lembra-me os tempos passados* (cantiga da *Moda da Lavoura* ou *Laboira*); *Ao romper da madrugada* (versão de *Ao romper da bela aurora*); *Abre-te campá sagrada* e *Sou do distrito de Beja*, num total de seis modas e duas cantigas.

Oh meu amor não te assustes
Quando ouvires cantar bem
Entra e pede licença
Para cantares também.

Da sua análise, verificámos que a moda *Fui passear ao jardim* apresenta uma cantiga diferente da do seu grupo conterrâneo, com traços próximos do cariz tradicional, construída sobre uma linguagem menos sofisticada:

Os textos apresentam três quadras (cantiga e moda identificadas) e algumas com *leixaprem*:

Lembra-me os tempos passados
Tudo se vai acabando
Os bois puxando o arado
O almocreve cantando
O almocreve cantando

O léxico parece convergir para o universo rural, agrícola, bucólico, identificando o lugar físico- *Alentejo*: *jardim/ alecrim/ roseira/ montinho/ rosa/ almocreve/ ladeira/*

*carrada/ bois/ arado/ prados/ lavrando/ ranchos/ empreitada/ terra/ Alentejo/ celeiro/
alentejanos/ Guadiana/ Serpa/ vila alentejana/ trigais/ olivais/ Vila Nova de S.Bento.*

Neste conjunto de textos, todos constituídos por quadras, de verso heptassilábico, sublinhamos a sua tendência tradicionalista, através da presença das aspirações pessoais do sujeito enunciador, designadamente na maior parte das cantigas, note-se o tom da crítica sociopolítica:

Se entrares no cemitério
Tira o chapéu que é devido
Virás (oralidade) o pobre na terra
E o rico no jazido [sic]

Numa perspetiva *ecocrítica*, e também *geopoética*, ou ainda, se convocarmos alguns dos princípios subjacentes à teoria da proxémia, este microespaço – cemitério - parece estabelecer-se um paralelismo entre os dois mundos - o terreno e o inteligível - que se assemelham, por exemplo, na distinção entre as classes sociais, como se um fosse o prolongamento do outro, na relação estabelecida com este lugar.

Noutra moda, atentemos ainda para o pragmatismo no uso da personificação nos versos de *Abre-te campa sagrada*:

Abre-te campa sagrada
Que a minha mãe quero ver
Quero-lhe beijar o rosto
Antes da terra o comer
Antes da terra o gastar

Esta relação cíclica criada entre o sujeito enunciador e a terra: “ dela vieste a ela regressarás”, minimiza, de alguma forma, a primazia do indivíduo, sobre a natureza, nivelando-os.

1.5.2.3. Grupo Coral de Baleizão (Serpa)



Quadro 12- Grupo Coral de Baleizão

(imagem retirada da *internet*)

Do Grupo Coral de Baleizão, localidade associada ao ícone de resistência Catarina Eufémia, concelho de Serpa, obtivemos através do informante José Calisto, textos retirados, pelos próprios, com as correções feitas também pelos próprios, do livro de Luís Franganito (2002), uma vez que o grupo não reúne registos escritos remeteu-nos para a sua consulta. Requisitámos-lhes ainda as composições “atualizadas” dos textos que Armando Leça recolhera em 1940, e reunimos os seguintes: *Eu sou um rapaz chalão* (o grupo alterou para *pimpão*)/ *Não quero que vás à monda*/ *Nossa Senhora de Aires e Solidão Ai Dão Ai Dão*.

A apresentação estrutural destas quatro composições¹⁶⁵ revela-se mais complexa comparativamente às anteriores, comprovando a sua natureza tradicionalista, ou seja, de autor, fazendo lembrar a publicação de *Ranita da Nazaré*, que analisámos. Na certeza que, também no cumprimento de requisitos editoriais, o autor do livro para onde fomos remetidos, Luís Franganito (2002), expressa, através do sujeito poético, a sua visão sobre a sociedade de forma mais cuidada. Atentemos, assim, nos versos:

¹⁶⁵ cf. Anexos “Pasta F_Caixa 3_GCBaleizão”

https://drive.google.com/open?id=1BcKChlirvXdq_PCKs_TSuA_EegdnChJ

Tenho dias meu amor
Que me desejo matar
Em considerar que não posso
Ver-te para desafogar;
[...]
Ó minha mãe dos trabalhos
Para quem trabalho eu
Trabalho pra mãe do céu
Ó meu lindo amor
Que a da terra já morreu

e

Lá no quarto onde eu durmo
Tudo são penas voando
As penas que trago comigo
Só as disfarço cantando

ou ainda

Se os passarinhos vendessem
As penas que Deus lhe deu
Também eu vendia as minhas
Que dobradas as tenho eu

por desvelarem ideais, projeções e emoções recorrendo a recursos estilísticos como a personificação, a metáfora e a paronomásia, que todos identificam como *trocadilho*, e que contribuem para estabelecer a relação entre o espaço mundano e o divino. Na sua estrutura formal, estes textos apresentam-se mais extensos que os de A. Leça, pois muitas vezes só apresentam a *cantiga*. Percebemos ainda as viagens que estas quadras encetam entre os textos e, na sua maioria, revelam traços mais tradicionalistas que a *moda*. Comparem-se os exemplos que acabamos de dar, extraídos de *cantigas*, com este que se constitui uma *moda* de cariz tradicional:

Da minha janela à tua
É um salto de uma cobra
Quem me dera já chamar
À tua mãe minha sogra

1.5.2.4. Grupo Coral “ Os Mineiros” de Aljustrel (Beja)



Quadro 13- Grupo Coral “Os Mineiros” de Aljustrel (Beja)

(imagem retirada da *internet*)

Conexos ainda ao que é reconhecido como núcleo geográfico do Cante, compilámos seis textos, sob os mesmo critérios, do repertório do Grupo Coral “ Os Mineiros” de Aljustrel, tido como grupo mais antigo, formado em 1926, através do contacto com um dos elementos, António Campos. As composições, cuja maioria é da autoria de elementos do grupo, todos com o primeiro ciclo (antiga 4^a classe) como habilitações : *Aljustrel é meu concelho/ Hino dos mineiros/ Aljustrel terra velhinha/ Alentejo, Alentejo/ Aljustrel do Alentejo e No sindicato assinado*¹⁶⁶.

A seleção que o Grupo fez para redação, uma vez que também não dispõe de registos escritos, e para nos facultar, é muito pertinente, pois firma a ligação ao meio envolvente, à terra, a sublimação do trabalho que os próprios reconhecem como uma (auto)biografia, onde a história (“com orgulho”, nos seus termos) se conta desde o início da sua formação:

Grupo Coral dos Mineiros
No sindicato assinado
Cantando lindas cantigas
Muitas vezes tem brilhado
Representa o Alentejo
No país e no estrangeiro

¹⁶⁶ cf. Anexos “Pasta F_Caixa 4_Mineiros de Aljustrel”
https://drive.google.com/open?id=1mrGKtNdZgrNR_IG9InDtAjkctSKQHDJu

Das amostras de repertórios que analisámos até ao momento, podemos afirmar que este é o que mais amplamente clarifica a sua ligação à terra, fazendo-o através de um uso mais pragmático e semântico do dizer da sua profissão, ou seja, ainda, nos dias de hoje, cantam o que na verdade experienciam e vivenciaram (apurámos, através do questionário, que dez mineiros reformados, dez mineiros no ativo e cinco filhos de mineiros fazem parte da constituição do grupo de vinte e cinco elementos) e dos sentimentos e emoções que daí resultaram. (Reflitamos, por instantes, nesta profissão de mineiro, penetrando e rasgando o interior da terra, um ser humano vivo debaixo da terra, contrariando o ciclo ao qual há pouco aludimos):

Aljustrel do Alentejo
O centro da agricultura
Por baixo tens minerais
A uma certa fundura
Por seres a vila mais rica
Só tu tens o privilégio

O sujeito enunciador dirige-se à terra, comunica com ela: *Aljustrel, terra velhinha/ Quando de ti me aparteí/* cria mesmo relações metafóricas:

No Alentejo nasceu
Uma linda camponesa
Era uma moça trigueira
Cheia de encanto e beleza

No seu aspeto formal, os textos exibem as “deixas” dos participantes: A cantiga da responsabilidade do Ponto, o primeiro verso da moda para o Alto, e os restantes três versos para o Grupo. A *cantiga* e a *moda* parecem estabelecer uma continuidade, daí estas composições apresentarem características próximas do subgénero “canção inteira”.

Da análise ao questionário, podemos, de igual modo, aferir esta forte ligação ao conceito de terra, através de algumas respostas, por exemplo, a letra que consideram mais “bonita” é o *Hino dos mineiros* (que já expusemos na *Parte I*):

porque é uma moda que vai ao mais profundo daquilo que são os receios de uma comunidade mineira, é intenso e atual, é uma moda original das Astúrias com o nome *Pozo María Luisa*, adaptada pelos mineiros de Aljustrel à nossa realidade e neste momento é considerado o Hino Internacional dos Mineiros. Fala ainda

sobre a perda de amigos, camaradas que morreram nas minas, o sentimento desta moda é tão profundo que sempre que a cantamos por vezes não conseguimos conter a emoção, soltando lágrimas de dor e respeito por esta profissão tão digna.¹⁶⁷

Relatos, confissões, de onde sobressai um sentimento de orgulho tão intenso, que parece ofuscar o texto de onde a sua composição derivou.

Ainda no que concerne a autoria das suas letras, é-nos dito o seguinte:

Todos os textos são ensinamentos, uns de trabalho, outros da história, da atualidade, da identidade... Não existem modas mais alentejanas do que outras, porque todas foram feitas por Alentejanos, e todas elas falam sobre a realidade do Alentejo, ou sobre o passado desse mesmo Alentejo ou trabalho. O que muda muitas vezes são as diferenças de pronúncia de Cante, todos os grupos têm o seu registo de cantar e identidade própria.

Esta relação tão pragmática com o meio natural, e também cultural, torna-se ainda mais robusta através do uso do traje deste grupo (constituído por calças e camisa de cotim, lenço verde e vermelho, capacete e lanterna), em todo idêntico à indumentária do seu trabalho diário. O Grupo refere que é a sua maneira de cantar, (não confundir com estrutura: Ponto, Alto e Baixos) que os diferencia dos restantes, deste modo, elementos de outras localidades que integrem um grupo devem aceitar essa “pronúncia” e abandonar a sua. Este grupo defende ainda, de forma empírica, a ideia de que as modas dos mineiros não eram dançadas, talvez para acentuar o aspeto solene da profissão. Nas razões que os levaram a juntar-se ao grupo apontam:

uma questão cultural, e familiar, grande parte dos meus familiares fez parte do Grupo Coral do Sindicato da Indústria Mineira e, como tal, senti que podia contribuir com alguma coisa para manter as minhas raízes e desfrutar de momentos e emoções fortes, também vi que o nosso cante é uma mais-valia para esta comunidade mineira, em termos de divulgação da nossa terra, através do nosso cante nós estamos a mostrar ao mundo os problemas dos mineiros, despertando assim as consciências para futuras lutas que esta comunidade possa ser obrigada a travar.”

Na análise às respostas dadas no questionário, conseguimos inventariar alguns aspetos funcionais, e comerciais do Cante, na medida em que é visto como um instrumento de ligação ao “resto do mundo”.

¹⁶⁷ vide “Questionário Mineiros de Aljustrel”, cf. Anexos “Pasta F_Caixa 4_Mineiros de Aljustrel”
https://drive.google.com/open?id=1mrGktNdZgrNR_IG9InDtAjkctSKQHDJu

Sobre a relação estabelecida com estes textos, adiantam que:

Começámos a ouvir as nossas modas desde crianças, em casa, em festas familiares, nas tascas. Já ouvimos muitos grupos cantarem as nossas modas, também pessoas sem estarem organizadas em grupos, mas o curioso é que todos cantam de maneira diferente, esta é uma das magias do cante alentejano, tudo depende das pronúncias e identidade de cada grupo.

Relativamente às relações que se estabelecem entre os grupos, e que passam, inevitavelmente por questões de poder, declaram “É característica do ser humano a competitividade, daí existirem sempre rivalidades, neste caso são rivalidades saudáveis e cordiais.” Neste âmbito, relatam-nos ainda pormenores sobre o seu grupo e das hierarquias vigentes:

No nosso caso temos um Mestre que é uma homem muito experiente, não temos direção definida, funcionamos como um bloco, onde todos têm palavra ativa em todas as decisões, o que também leva a uma responsabilidade diferente de todos os membros do grupo. A escolha do nosso repertório tem a ver com o sítio onde vamos atuar ou altura do ano. A única diferença [entre os Grupos Corais de hoje e os de antigamente] provavelmente tem a ver com a estrutura organizativa, antigamente era muito rígida, havia pouca democracia, existia uma direção (normalmente três elementos) que decidia os caminhos, e os restantes elementos, nem se atreviam a reclamar. Depois também existiam mais tabernas, onde se cantava, facilitando assim o recrutamento de pessoas, aumentando o número de elementos por grupo e respetiva qualidade.

A vertente política revela-se muito presente neste grupo, como podemos perceber pelas suas declarações, justificadas pelos contextos histórico-sociais que a sua biografia e *performance* encerram.

Transversais e comuns aos grupos questionados, são os critérios de escolha que definem a seleção dos repertórios para as suas performances. Todos justificam o escrutínio de modas de acordo com o local onde vão atuar, ou época do ano, aspetos reveladores de uma preocupação com a adaptação ao espaço, tentando uma maior contextualização ou experienciação.

O Grupo Coral dos Mineiros de Aljustrel aborda ainda a dicotomia que referimos na primeira parte deste trabalho: o Cante da margem esquerda/ margem direita, expressa na quadra:

Na esquerda ou na direita
Nas margens do Guadiana
Só canta bem quem respeita
A cadência alentejana

Esta questão, não raras vezes abordada na temática do Cante, volta a surgir aqui. Optámos por lê-la através das lentes da *ecocrítica*, e assim, tendo em consideração o que nos é dito, podemos encarar o elemento “rio” como uma marca distintiva entre os diferentes ritmos de cantar das populações, que traduzem “a sua maneira de falar” e, por sua vez, formas de estar, de viver. As da margem direita tidas como mais melismáticas, mais “lentas”, logo mais dolentes, mais solenes, menos “folclóricas”, citando os autóctones. A localidade que “lidera” a margem esquerda é reconhecida, e socialmente aceite, atribuída a Serpa e a da margem direita, a Cuba. Nasce aqui, a competitividade saudável, ao nível da *performance* entre as duas, por questões históricas e de liderança. Sublinhamos que estas afirmações não têm mais que uma base empírica, não obstante, como mencionámos, à luz das premissas *ecocríticas* adquirem alguma consistência: o rio Guadiana pode ser visto como uma metáfora do próprio Cante, elemento dinâmico, que se mantém “vivo”, em movimento, separado pelas margens, mas “propriedade” de ambas.

1.5.2.5. Grupo Coral “Guadiana” de Mértola (Beja)



Quadro 14- Grupo Coral de Mértola

(imagem retirada da *internet*)

Do contacto fugaz que estabelecemos com o Grupo Coral de Mértola, através de um dos seus elementos, Jorge Monteiro, seleccionámos os seguintes textos para análise, em conformidade com os critérios que definimos: *Mértola do Guadiana/ Ao romper da bela aurora e Janeiras*¹⁶⁸. Comparativamente aos espécimes recolhidas por Leça, estas apresentam-se mais extensas, por exemplo, a moda de peditório *Janeiras* apresenta as duas primeiras quadras iguais, acrescentando duas, estas últimas as que expressam de forma direta os pedidos:

Ó raminho dai raminho
dê o raminho de salsa crua
Para cortar a chouriça
Que a senhora me há-de dar

Estes versos surgem na composição *Chacotas* recolhida por Armando Leça. A linguagem nestas modas de peditório aproxima-se claramente do carácter tradicional, também por se assemelhar à usada nas canções interpretadas nas Janeiras, e de Reis, de várias zonas de Portugal. Mais, o espécime *Ao romper da bela aurora* aparece no repertório deste Grupo com uma organização ao nível do conteúdo que ainda não tínhamos encontrado: o único verso comum aos textos até aqui analisados é *Ao romper da bela aurora* (1º verso da moda), a cantiga e as restantes quadras aludem às épocas natalícia e santos populares, constituindo-se, desta forma, numa canção de estrofes soltas.

Não obstante o reduzido número de textos deste grupo, percebemos que contribuem para a circunscrição do lugar *Alentejo* não só através das referências toponómicas: *Mértola do Guadiana*, mas também pela ligação que promovem com o meio ambiente, recorrendo ao pensamento metafórico: *Os filhos da terra amada; O campo é um jardim* ou às personificações, como em *E os passarinhos a dizerem*.

Despertou ainda a nossa atenção, a descrição usada na caracterização da localidade *És uma terra raiana* promovendo um alargamento humano, e geográfico, dos

¹⁶⁸ cf. Anexos “Pasta F_Caixa 5_Mértola”

<https://drive.google.com/open?id=1qh9nJEwtlWz4op11rQV5u84CVwhyf6aK> Refira-se que este Grupo Coral não dispõe, à semelhança da maioria dos grupos, de registos escritos do seu repertório. Remeteram-nos para o Cancioneiro. Do sítio eletrónico gerido José Rabaça Gaspar O Canto do Cante, de momento ativo na plataforma *Facebook*; extraímos estas modas por se constituírem variações das recolhidas por Armando Leça.

limites até ao país vizinho, de onde podemos recuperar o conceito de iberismo, dos finais do século XIX.

1.5.2.6. Grupo Coral da Freguesia de Monsaraz (*Reguengos de Monsaraz*)

No que é reconhecido como recinto geopoético do Cante, aproximámo-nos do seu limite a norte, e visitámos o Grupo Coral da Freguesia de Monsaraz, uma vez que acima desta linha começa a configurar-se a variante “Saias”, que já caracterizámos anteriormente, e que não é tida pelos seus praticantes como Cante nuclear, ou “genuíno”, pelo seu carácter menos dolente, por ser mais “dançável”, e por se fazer acompanhar de instrumentos musicais.

No final de agosto de 2014, fomos recebidos pelo Mestre Serafim Silva e assistimos a um ensaio deste grupo, conversámos ainda com vários elementos aplicando o mesmo questionário, na Casa do Cante de Reguengos de Monsaraz, localizada na antiga escola primária do Telheiro, localizada no sopé de Monsaraz. Na altura, e por não reunirem registos escritos do seu repertório, fomos remetidos para a página eletrónica do grupo, de onde imprimimos vinte e quatro textos¹⁶⁹:



Textos:

Alentejo, Alentejo/ Ai, Alentejo, Alentejo (autor: Luís Filipe Marcão)/ Monsaraz, varanda do Alqueva (autor: Luís Filipe Marcão)/ Moreninha alentejana/ Ó meu lindo Guadiana (autor: José Pereira) É tão grande o Alentejo/ Rosa Mãe (autor: Manuel Sérgio)/ Ao romper da bela aurora I/ Ao romper da bela aurora II/ Nasce o sol no Alentejo/ Moda da Lavoura/ Não quero que vás à monda/ Mondadeira Alentejana/ Verão (autor: Manuel Conde)/ Ceifeira linda ceifeira/ Mineiro/ Laranjeira és tu/ Ó erva cidreira/ Fui-te ver estavas lavando/ Tenho barcos, tenho remos/ Alentejo és nossa terra/ Linda jovem era pastora/ Triste pomba coitada e Abre-te ó campã sagrada

Levantamento e análise lexical:

modastopónimicas/Alentejo(6x)/celeiro/nação/terra(10x)/pão(4x)/verão(3x)/espigas/solidão/pobre/

¹⁶⁹ cf. Anexos “Pasta F_Caixa 6_GCMonsaraz”

<https://drive.google.com/open?id=1mX0YdGfReBsOUTJozWrrrellb8jRpnKOJ>

trabalhar/tempo/semente(2x)/vinho/Monsaraz/Alqueva/água(3x)/monte(4x)/xisto/Guadiana/planície/grãos/sol(2x)/ceifeira/campos(3x)/trigo(3x)/calor/cardo/ervaunhagata/minas/sobreiro/cortiça/azeitonas/alôndro/rosas(4x)/mãe(4x)/flor(3x)/jardim(3x)/braza(sic)/tezbronzada/ceifeiros/foice/arrozal/laranjas/saudade/assabão(reg.)/camponesa/trigueira/pastora/campa/choupana/pastor/pomba/pombal/ladeira/bois/arado/ almoceve

Estrutura formal: esquema rimático A/B/A/B; canções de estrofes encadeadas

Quadro 15- Seleção de textos Grupos Atuais

“Grupo Coral da Freguesia de Monsaraz”

(imagem retirada da *internet*)

A amostra do repertório deste grupo, revela-nos, após a sua análise, uma convergência para o lugar, para o “seu” espaço- *Alentejo*. Veja-se o elevado número de modas toponímicas a expressar a ligação à terra: *Alentejo, Alentejo* apresenta a *cantiga*

O Alentejo é que é
O celeiro da nação
Nós somos alentejanos
Somos da terra do pão

e a crítica social noutra cantiga da mesma composição:

Nos campos do Alentejo
Vive o pobre a trabalhar
Sofrendo o rigor do tempo
Para a família sustentar

As restantes modas toponímicas de autor, desvelam na sua estrutura formal, traços notórios de textos tradicionalistas, onde são veiculados quadros ideológicos acerca da ação do Homem e do seu contributo para um “mundo melhor”. Nesta ótica *ecocrítica*, algumas letras tendem a promover práticas neste sentido, visando a alteração do comportamento humano:

Terra onde cresce a semente
Que vamos levar ao silo
Ai quando é que toda a gente
(Ai quando é que toda a gente)
Aprende a reparti-lo

Atentemos ainda no esquema rimático A/B/A/B, próprio deste tipo de criação tradicionalista.

Já no excerto seguinte:

Monsaraz és o parapeito
Por onde eu espreito
Até onde a vista me leva
Ai Monsaraz, ai Monsaraz
Quem diria meu rapaz
Que serias Monsaraz
A varanda do Alqueva

percebemos o uso da anáfora, do vocativo e o apodo laudatório da localidade, similar a “Madeira, a pérola do Atlântico”, a acentuarem os traços tradicionalistas, num exercício em que o sujeito dialoga consigo mesmo, enquanto jovem.

Nestas modas as quintilhas substituem as quadras, traço menos tradicional:

Ó meu lindo Guadiana
Tanta água que tu levas
Vais abrindo as tuas margens
Permitindo outras viagens
Já encheste o Alqueva

É tão grande o Alentejo
Tanta terra abandonada
A terra que dá o pão
Para bem desta nação
Devia ser cultivada

Tem sido sempre esquecido
À margem sul do Tejo
Há gente desempregada
Tanta terra abandonada
É tão grande o Alentejo

Analisemos agora nos versos retirados deste conjunto de textos

Moreninha Alentejana
Quem te fez morena assim
Foi o sol da Primavera
Que caía sobre mim

Entre as rosas que eu conheço
Tu não tens comparação
Ó Rosa Mãe do meu berço
Sou o teu filho em botão

À calma ceifando o trigo
Pela força do calor
Ceifeira, ceifeira linda ceifeira
Hás-de ser o meu amor

Eu não tenho pai nem mãe
Nem nesta terra parentes
Sou filho das águas turvas
Neto das águas correntes

A braza doirada e celeste
Queima este sol agreste
Doirando mais as espigas
Ceifeiros, corpos curvados
Cortando e atando em molhos
A bênção loira da vida

O calor caustica os corpos
Os ceifeiros vão ceifando
Sem parar no seu labor
O seu cantar é dolente

Na medida em que, e sob as premissas de Hans U. Gumbrecht, nomeadamente no que à cultura de presença diz respeito, estes versos desenham, e põem em evidência, um campo de sentidos estimulados a partir do real, enaltecendo e construindo um lugar.

Neste contexto, estamos a lembrar-nos da designação “Terras de barro” que existe na área vocabular do Cante, para representar, entre os pares, as modas mais “pesadas” (nos seus termos), mais lentas, mais dolentes, à qual juntamos a descrição de Nora Naranjo-Morse¹⁷⁰, sobre o modo como constroi as suas esculturas, erguidas do chão, moldadas a partir da terra, do barro. Da mesma forma, as atividades acima descritas pelo sujeito, bem como alguns elementos do meio envolvente, parecem moldar sua fisionomia.

Com efeito, acerca desta temática e destas relações, recuperamos Orlando Ribeiro por nos demonstrar que

Na vida rural é muito mais forte o peso da rotina: o adubo, a máquina, a semente seleccionada, os novos produtos de grande rendimento eram, ainda há pouco, olhados

¹⁷⁰ cf. Coelho, 2013

com uma desconfiança, geral no camponês, mas há muito superada em regiões de agricultura progressiva. O uso tem muita força; (RIBEIRO & LAUTENSACH, 1989:774)

Segundo este autor, a sobriedade constitui-se como um dos traços mais importantes nesta maneira de viver, que o próprio considera como “genuinamente peninsular”. Tal como o hábito de trabalhar curvado (verificado no verso *Ceifeiros, corpos curvados*), sobrecarregando a região lombar, comum às culturas do mediterrâneo: as mulheres curvam-se para a monda, para varrer com uma vassoura de cabo curto, para abanar um fogareiro de barro no chão, para lavar os sobrados arrastando as joelheiras, enquanto os homens dobram-se para ceifar, para sachar ou para rachar lenha com um machado curto. Estas marcas de sobriedade estão presentes na relação que o Alentejano estabelece com a natureza, mesmo nos hábitos alimentares, o pão (sopas), configura-se como a parte mais abundante de uma refeição; as azeitonas, o queijo, o toucinho, uma sardinha salgada formam o fraco *conduto* dos que trabalham longe de casa como o pastor ou o moleiro. Ainda em conformidade com Orlando Ribeiro “(...) a vida («esta negra vida») é para muitos dura, sem que, ao sentido mais realista do que místico do povo, apareça propriamente como «um desterro» transitório a que está assegurada uma compensação” (RIBEIRO & LAUTENSACH, 1989:775).

As precárias condições de vida, o estado de pobreza estão na base deste comportamento, vive-se de maneira austera e, este hábito, torna as pessoas indiferentes a muitos progressos que promovam um maior conforto. Atualmente, durante o nosso trabalho de campo, percebemos que ainda muitas pessoas não aquecem a casa durante o inverno, e, no calor do verão, desdenham-se as bebidas frescas (“fazem mal”, dizem-nos).

Grosso modo, os textos deste grupo sugerem, ainda que a maior parte através de características tradicionalistas, que podem afastar, pragmaticamente, o sujeito poético do espaço físico, formas de vida de uma população onde predomina a gente rural, analfabetizada, e que segundo Hermann Lautensach: “Verifiquei com surpresa, quão inteligentes são estes analfabetos europeus, que dons de aguda observação possuem, como estão enraizados no seu mundo, a agilidade com que exprimem os pensamentos e o alto valor moral da sua personalidade” (RIBEIRO & LAUTENSACH, 1989:773).

Mesmo a chegada da tecnologia, como a rádio ouvida nas tabernas de aldeia e cafés de vilas e cidades “alarga o estreito círculo das suas ideias e impõe, pela insistência

com que as reproduz, as melodias em voga nos grandes centros”, conclui Orlando Ribeiro, observando que esta influência também é limitada, uma vez que as conversas sobre as rotinas e temas da vida local, se sobrepõem às coisas que se passam num mundo “longínquo”. Da mesma maneira que saber ler e escrever não alarga para muitos os horizontes, há lugares onde o jornal, o livro não chega, e aí, fortalece-se a cultura transmitida pela tradição oral.

Assim, no campo literário, o pensamento metafórico revela-se como instrumento privilegiado entre o indivíduo e o meio, como temos vindo a atestar e como estes versos¹⁷¹ o reiteram:

Ó laranjeira tu és
A mãe de todos os frutos
O ano que não dás flor
Parece que estás de luto

Algum dia eu era
Agora já não
Da tua roseira
O melhor botão

Subo ao monte e avisto
Ao largo da nossa mágoa
Lendas gravadas no xisto
Tanta terra, pouca terra, tanta água
[...]
Monsaraz, és o parapeito

Ó água que vais correndo
docemente vagarosa
Passa lá pelo meu jardim
Passa lá pelo meu jardim
Rega-me lá uma rosa

É uma flor tão mimosa
No canteiro do meu apreço
A mais bela és tu ó rosa
Entre as rosas que conheço.

¹⁷¹ cf. Anexos “Pasta F_Caixa 6_GCMonsaraz”

<https://drive.google.com/open?id=1mX0YdGfReBsOUtJozWrrrellb8jRpnKOJ>

No domínio lexico-gramatical, gostaríamos de sublinhar o *item jardim*¹⁷² pela recorrente frequência. Talvez pela proximidade com o rio, a aspiração de um sujeito, no tal quadro ideológico, que se consiga, um dia, transformar o *Alentejo* árido, num fértil jardim.

Note-se ainda, nesta relação com o lugar, o cuidado do grupo em justificar-se, contextualizando a sua forma de cantar, assumida como Cante, uma vez que se localiza no limite da sua fronteira geográfica, ao introduzir a quadra:

O Alto e Baixo Alentejo
Estão nos nossos corações
Irmanados no amor
Cantam as mesmas canções

2. Do movimento coral e seus possíveis contributos para uma poética do CA

Como temos vindo a verificar, e de forma mais direta na Parte I deste trabalho, a história da patrimonialização do Cante Alentejano funde-se com a do processo de folclorização das culturas “populares”, durante todo o século XX. Sendo estas gavetas de áreas afetas ao nosso objeto de estudo, mas que não servem particularmente o nosso propósito, continuamos a querer perceber de que forma, ou de que formas, estas podem ter implicações diretas, ou indiretas, no discurso literário do Cante Alentejano.

Na verdade, os Grupos Corais, os que abordámos durante esta última Parte e não só, promovem uma distanciação das restantes manifestações culturais regionais afirmando a sua “originalidade”. De acordo com José Rodrigues dos Santos (RODRIGUES DOS SANTOS, 2010:3), estes grupos consideram-se herdeiros diretos do legado dos anciãos que cantavam de maneira “espontânea” e “autêntica”, ou seja, antes dos grupos se formarem. A maioria sente que tem a missão de salvaguarda, de recolha e de revitalização, não só do repertório e da maneira de cantar alentejana, mas também das antigas formas de vida, desde as indumentárias ao trabalho. Esta missão está ilustrada no epíteto “etnográfico” que caracteriza parte dos Grupos, até porque não se querem assumir como grupos folclóricos no sentido tradicional dos ranchos folclóricos; estas diferenças são marcadas

¹⁷² Conseguimos mesmo estabelecer um paralelismo com o título *Gardens in the dunes* de Leslie M. Silko (1999).

não só pela geografia, estes últimos mais a norte, mas também pela ausência da dança¹⁷³. O termo “rancho” era usado na linguagem corrente como sinónimo de grupo de trabalho, como contratariam os feitores ou proprietários “um rancho de homens” para trabalhar a terra, na época do Estado Novo, e daí também alguns Grupos o inseriram na sua designação.

Enquanto diretor da Casa do Cante, Paulo Lima (2012), defende que os Grupos Corais são “os detentores formais de uma manifestação” e, no enquadramento da candidatura do Cante a Património Cultural Imaterial da Humanidade, à UNESCO, como figura de relevo durante este processo, elabora o documento “Inventário- Catálogo”¹⁷⁴. Nele, conclui-se que os grupos mais ativos englobam elementos mais jovens, os grupos menos dinâmicos¹⁷⁵ são os mais envelhecidos, e ainda que, os grupos corais formalizados da “diáspora” enfatizam a componente etnográfica (também) por se “sustentarem na saudade e memória”. Julgamos poder afirmar que se trata de um “sentimento” transversal a todos os grupos, mesmo os que habitam o Alentejo, pois o que invocam nos seus cantos já não é experienciado ou vivido da mesma forma¹⁷⁶.

Aquando da versão preliminar deste documento (2012), o seu autor, Paulo Lima, ressalva que os Grupos Infantis, na área geográfica da diáspora, eram escassos. Estimamos que, neste momento, esta observação não se mantenha, uma vez que a multiplicação de Grupos Infantojuvenis tem aumentado, sobretudo após o reconhecimento do Cante como património cultural imaterial da Humanidade¹⁷⁷.

¹⁷³ (cf. Castelo-Branco S. & Freitas Branco, 2003).

¹⁷⁴ Para tal, é coligida informação presente no livro de José Francisco Pereira (1997), a partir das listagens digitais da Associação MODA, do projeto “Dinâmicas do Cante” coordenado por José Rodrigues dos Santos, integrado no CIDEHUS, Universidade de Évora. Para a elaboração deste documento foi ainda recolhida, pelo autor, informação diversa editada na página pessoal de José Rabaça Gaspar, um estudioso local, de órgãos do poder local/ autárquico e informação bibliográfica, reunindo um leque alargado de informantes através de contactos diretos e/ou indiretos. Na opinião de Lima (2012), este documento mostra que a prática do Cante Alentejano se revela complexa, na medida em que é difícil o tratamento de dados, uma vez que também não existe um perfil demográfico do Cante.

¹⁷⁵ Entenda-se por “dinamismo” um quadro de atitudes proativas na demanda de novos espaços e novas linguagens, facto justificado pela resistência à mudança própria das mentalidades.

¹⁷⁶ Esta ideia reforça-se quando em conversa, antes de assistirmos a um ensaio semanal, com um dos elementos do Grupo Coral “Amigos do Alentejo”, que migrou na década de cinquenta do Alentejo para Almada, nos disse que viver “ali ou no Alentejo era a mesma coisa, não sentia diferenças”. Nesta declaração são fortemente mobilizados os conceitos de “habitar”, “espaço” e “Alentejo”, “miragem sonora” e de *presença*.

¹⁷⁷ Refira-se o caso de uma escola da Amadora, onde crianças de várias etnias aprendem o Cante e têm um grupo organizado, entre tantos outros que podem ser consultados de forma digital em *Paisagem-id*, um *work in progress* associado à Casa do Cante, que reúne uma listagem dos Grupos Corais existentes e cuja apresentação pública acontece no evento “Cante Fest”¹⁷⁷, em novembro de 2015. Esta plataforma digital apresenta-se como um documento aberto, pretendendo-se a sua atualização constante numa resposta ao

Atualmente, os seus agentes estão mais dispersos geograficamente, existem grupos corais desde o Baixo Alentejo, Alentejo Litoral e Central à Grande Lisboa e Ribatejo e no estrangeiro, como França, Canadá, Angola. Estes grupos são heterogéneos podendo ser masculinos, femininos, mistos, infantis, juvenis. Registam-se alguns locais em notória perda demográfica, extinguiram-se grupos femininos e infantis para criar grupos mistos como estratégia de continuidade da prática, uma vez que o declínio de alguns grupos está relacionado com a quebra demográfica, a reorganização territorial e a inexistência de jovens. Estas movimentações de género poderão implicar mudanças, ou de alguma forma influenciar o discurso *ecocrítico* na relação do enunciador com o meio, numa eventual, ou progressiva, diluição da imposição e supremacia do olhar masculino sobre o mundo.

Não obstante a implementação de projetos de salvaguarda nas escolas, Paulo Lima reconhece-lhes dificuldades na sua perdurabilidade. Esta questão prende-se não só com a demografia, mas também com outras questões sociais que são levantadas, onde “a negação do uso do traje é apenas uma questão de superfície”¹⁷⁸. Neste sentido, Paulo Lima (2012) teoriza sobre o papel da escola visto como elemento transmissor do Cante e entende-o de forma plural, enumerando vários aspetos. O primeiro prende-se com o facto de os projetos¹⁷⁹ não terem tido “grande impacto”, uma vez que estão em prática desde 1995, sublinhando os ligados aos grupos infantis implementados desde 1930. Críticas são ainda tecidas ao sistema de ensino oficial, aos *curricula* associados, e às estratégias que as entidades e/ou agentes que implementam estes projetos adotam, uma vez que ao recorrerem a um aspeto mais lúdico, como o uso de cordofones, não estão a transmitir a autenticidade da tradição¹⁸⁰. Um segundo ponto tem a ver com o facto da grande maioria que defende o papel da escola como garantia de transmissão e que o vê como elemento agregador e nuclear de formação não ter tido acesso àquela instituição enquanto crianças. Para Paulo Lima, estes aspetos ao nível do discurso apresentam-se pertinentes, contudo, sublinha:

estudo premente do movimento coral. O autor refere na página eletrónica da Casa do Cante “Além de existir a ambição de esta ser o grande repositório que documente o Cante, poder construir-se aqui a base da roteirização desta manifestação.” (publicado em 10-10-15, “Casa do Cante”, plataforma digital *Facebook*).

¹⁷⁸ No nosso parecer, acrescentamos-lhe ainda as dinâmicas de Pierre Bourdieu acerca das “relações de poder” (1989), uma vez que para os jovens o valor simbólico daqueles trajes não será o mesmo, condicionando, desta forma, o efeito de *produção de presença*.

¹⁷⁹ como os de Mourão, Moura, Baleizão, Serpa, Castro Verde, Almodôvar, Aljustrel ou em Lisboa.

¹⁸⁰ Almodôvar, sobre estas observações, alegou, de forma irónica, na nossa perspetiva, “um período de afastamento”, pressupondo o retorno dos jovens à tradição.

mostrando um valor da escola enquanto processo de criação de um regionalismo, que é contra o princípio da ação do ensino: que é o de nivelar o indivíduo enquanto português e não enquanto alentejano. A par disso, estas ações nada promovem a continuidade dos falares locais, aspeto fundamental para o Cante Alentejano. (LIMA, 2012:5)

Estas afirmações saem reforçadas, ao ser salientada a fragilidade dos Grupos Corais enquanto estruturas associativas, suportadas na vontade individual, pouco flexíveis e pouco permeáveis ao associativismo e à abertura das suas sedes à comunidade. Por isso, o autor defende que tornar a escola elemento estruturante no ensino enfraquecerá mais ainda o movimento coral popular.

Da nossa parte, julgamos fundamental perceber qual o contributo dos diagnósticos de Paulo Lima para as questões das dinâmicas do Cante, por exemplo, no aspeto da História do Cante poder vir a ter um espaço de aprendizagem quase formal, e que tensões poderá desencadear no polissistema literário do Cante, como, por exemplo, a criação de repertórios renovados que promovam a sua evolução, evitando colapsar.

A juntar a estas declarações, o autor alude ao vasto espólio e à memória documental dos grupos (ofertas, medalhas, discos, livros...), que estão na posse de uma pessoa - o responsável pelo grupo- o Mestre¹⁸¹. A figura do Mestre conduz-nos, invariavelmente, às questões relacionadas com as relações de poder, e como elas se configuram no seio no grupo, e com a comunidade, e ainda, em última análise, num plano *ecocrítico*, na relevância do papel do Mestre na seleção e efemeridade dos textos, como vamos ver em seguida.

Recolhemos alguns depoimentos empíricos, durante o período de trabalho de campo, que sustenta a Parte II, e destacamos, a experiência relatada pelo ex-Mestre do Grupo Coral Estrelas do Guadiana de Tires, atualmente Mestre de um outro Grupo Coral,

¹⁸¹ Dos vários Grupos que contactámos em diferentes áreas geográficas, constatámos que nem todos são unânimes no uso do termo “Mestre”. Uns optam por “ensaiador” outros ainda por “orientador”, como no caso do Grupo de Odemira, ao reiterar, quando lhe perguntámos pela segunda vez se era o Mestre do Grupo, que era o “orientador”. Podemos traçar aqui um paralelismo com os partidos políticos, que, no seu seio, optam pela designação de “Presidente”, outros de “Secretário-Geral” e outros ainda de “Coordenador”. Julgamos que a escolha estará relacionada com a carga semântica de cada um dos vocábulos, como cada grupo a interpreta e que tipo ou gradação de “poder” deseja exercer ou receber. Não obstante, ao perguntarmos os motivos pelos quais isto podia acontecer, alguns “Mestres” alegaram que poderia tratar-se só de falsa modéstia. Saímos do campo empírico, e Max Weber justifica-o desta forma “líder carismático ganha e mantém a autoridade exclusivamente provando a sua força na vida” (WEBER, 1971:287).

feminino, e a quem já aludimos, José Colaço, que questionámos¹⁸², de forma complementar sobre esta questão, onde nos comprova que, de facto, a estrutura dos Grupos Corais se reveste de algumas fragilidades. J. Colaço diz-nos que nada há que imponha que o Mestre tenha de ser uma figura masculina. No entanto, e talvez porque o Cante sempre foi maioritariamente masculino, raras serão as exceções (se as houver) em que o Mestre seja uma figura feminina (e só no caso de o grupo ser feminino). Em regra, o “magistério do Cante” está entregue a um Mestre, salienta, figura de reconhecido mérito como cantador, cuja autoridade e saber não são, em regra, “questionados” nem pela Direção do Grupo, nem pelos restantes cantadores. O cantador e mestre, continua afirmando que em tempos antigos, o Mestre era praticamente o “proprietário” do Grupo, que era frequentemente formado por sua iniciativa, ou escolhido consensualmente pelos seus companheiros. Antes de os Grupos serem designados pelas terras de origem, foram-no pelos nomes dos seus Mestres¹⁸³, inclusivamente dentro da mesma vila ou aldeia, onde podiam coexistir.

A nossa conversa prossegue e o entrevistado afirma que, à data, e devido à longa ausência das mulheres do Cante (formal, em grupos organizados) durante várias décadas, a tradição das *nuances* do cante ainda é um património praticamente masculino, já que foram os homens que mantiveram o cante ativo, quando só já era cantado nas tabernas e nas ruas. Por outro lado, inicialmente, nas décadas de trinta e quarenta do séc. XX, a participação das mulheres em grupos formais, se bem que muito rara, deu-se em conjunto nos grupos masculinos, onde chegaram a pontificar quatro ou cinco, num grupo de trinta elementos (seriam provavelmente familiares dos próprios cantadores). Refere ainda que existe um registo fotográfico de um grupo de Ficalho, desta época apresentando esta composição e que incluiremos nos anexos a este trabalho¹⁸⁴. José Colaço assevera ainda que a figura masculina, sobretudo por força da sociedade patriarcal, sempre imperou na nossa sociedade, nunca foi subalternizada pela imagem feminina, no *devoir* de um grupo. Isso seria, reforça, inaceitável para os elementos masculinos, quer por razões culturais, quer por razões formais, porque constituindo os grupos sobretudo masculinos, na sua maioria, a voz feminina dificilmente seria aceite para sobressair, devido às características específicas das vozes, nos seus respetivos géneros.

¹⁸² Entrevista realizada em 15 de julho de 2015, na Casa Do Alentejo, em Lisboa.

¹⁸³ Dá alguns exemplos: o Grupo do “Ti Zé Alfredo”, o Grupo do “Ti Manuel do Forno”, o Grupo do Manuel Cassapo, entre outros (nomes reais uns, outros fictícios).

¹⁸⁴ cf. <https://drive.google.com/open?id=1Z8y-WnapCG2teKm2r1FFu1h7rtKJdfU8>

Para concluir, remata, constatando que a tradição assenta fortemente no masculino, que detém os pergaminhos do cante e como tal é reconhecido, assim, são os homens os Mestres, quer de grupos masculinos, quer femininos (e nestes casos, em regra, exteriores ao grupo, embora possa haver grupos mistos em que o ensaiador é membro). Salva-guarda-se, afirmando, que é essa a realidade dos grupos que conhece, sobretudo no Baixo Alentejo: grupos masculinos com Mestre masculino; grupos femininos, com Mestre masculino, geralmente convidado para exercer essa função pelos elementos do Grupo. Acrescenta ainda a existência de casos em que os grupos femininos são incentivados a formar-se, por impulso de um ensaiador de um grupo masculino da mesma localidade ou próxima. Presentemente, há casos em que um ensaiador (masculino) é mestre de vários grupos, de ambos os géneros, e até infantis¹⁸⁵. Por norma, são Mestres jovens, com provas dadas no domínio musical, campo para onde estenderam a sua atividade e se tornaram praticamente profissionais.

Ultimamente, Celina da Piedade, acordeonista mediática pelas suas ligações ao Cante Alentejano, tem vindo a manter uma Escola de Cante na Casa do Alentejo. Pelo facto de o Cante ter sido considerado Património Cultural Imaterial da Humanidade, tem havido um grande movimento de pesquisa em torno desta forma de expressão cultural, alargando o campo de ação a ambos os géneros, culminando com o aparecimento de grupos de jovens a cultivar o Cante, e entre eles alguns femininos. A partir do momento da consagração, as portas ficaram muito mais abertas à participação feminina no Cante, em todas as vertentes, observa ainda José Colaço, o futuro dirá se elas também se tornarão “mestras”[sic] de cante alentejano (para além de raros casos em que são ensaiadoras de grupos infantis, como sucede no Grupo coral “Os Alentejanos” da Damaia, Amadora, ou em contexto escolar). Habitualmente, a Direção trata das questões administrativas e de representatividade do Grupo, contactos, comunicação com outros grupos e entidades particulares e oficiais, ficando a “direção artística” a cargo do ensaiador. Como, na generalidade, a origem social dos cantadores é quase sempre semelhante (baixa escolaridade, trabalhadores rurais, muitos já reformados), pelo que se esbatem as eventuais divergências que possam teoricamente existir entre membros da Direção e ensaiador. Mestre Colaço sublinha que provêm do mesmo tecido social, com objetivos culturais e ideológicos

¹⁸⁵ Aponta os casos de David Pereira (de Casével, Castro Verde), de Pedro Mestre (de Monte da Sete, Castro Verde), de Rúben Lameira (Rosário, Almodôvar), de Paulo Ribeiro e Paulo Colaço (Beja) para citar apenas alguns. Nestes casos, os Mestres tornaram-se profissionais e são pagos pelas Câmaras Municipais, pelas associações culturais ou até pelos próprios grupos para exercerem esse cargo.

comuns e o ensaiador é “dono e senhor” quer na escolha dos solistas¹⁸⁶, quer nas temáticas das modas a cantar em cada espetáculo, quer nas alterações que se proponha fazer em termos de letras, melodias, entre outros.

Trata-se de um poder em certa medida discricionário, decorrente da sua autoridade reconhecida e incontestada, o que é facilitado pela fraca capacidade dos restantes elementos (direção e restantes colegas cantadores) em exercer um juízo crítico, de que em geral se abstêm, por comodidade ou sintonia, destaca. Assim, num Grupo, o ensaiador tem liberdade para ensaiar as modas que bem entender, impor regras de conduta e levá-lo a cantar “ao seu jeito” (no nosso entendimento, ao criar-se uma uniformização de “raízes”, muitos terão de “abandonar” as suas individuais), e considera que ninguém tem o direito de interferir nas suas decisões, nem mesmo a Direção. Em suma: a Direção dirige, o ensaiador ensaia (perante o que José Colaço nos expõe, parece ser mais evidente o “poder” do ensaiador), continua dizendo-nos que, segundo o que conhece, os estatutos pelos quais os Grupos se regem (quando os têm), não mencionam tarefas distintas para cada um destes “actantes”, deixando assim ao critério da organização interna de cada Grupo a sua resolução, que assenta muito na “tradição consensualmente aceite”. Num Grupo de cariz tradicional, o ensaiador é, simultaneamente, um cantador e não raro um membro da Direção, o que reforça a sua autoridade perante o Grupo e o seu estatuto de “diretor artístico”. Em regra, num grupo de cariz tradicional, o ensaiador é nomeado pela Direção mas, quando eventualmente se agudizem tensões entre Direção e ensaiador, este último abandona o cargo, como forma de pressão para fazer valer as suas posições. Efetivamente, sabe que o Grupo ficará numa situação difícil, já que o cargo de ensaiador é considerado “chave” num Grupo, pela extrema dificuldade de encontrar alguém que, simultaneamente, reúna as capacidades para essa função, seja consensualmente aceite pelos restantes companheiros e queira aceitar essa tarefa (que não é remunerada e traz inevitavelmente alguns dissabores, em termos de liderança, atendendo às várias personalidades que tem de moldar ao seu jeito ou com as quais se vê obrigado a pactuar), confessa-nos.

Numa outra entrevista, António José da Silva, elemento do Rancho de Cantadores de Vila Nova de São Bento¹⁸⁷, diz-nos que o papel do Mestre, ou ensaiador, é ensaiar o grupo

¹⁸⁶ Ficamos a pensar de que forma a escolha destas vozes contribuirão também para a construção textual, ou seja, em que medida aquela voz não faz sobressair uma cantiga, mais do que outra e como isso pode afetar a perdurabilidade de um texto (quadra) e a sua colagem noutros.

¹⁸⁷ Conversa realizada no dia 31-08-15

nas diversas modas do repertório, definir, selecionar as atuações e colaborar com a direção nas diversas vertentes técnicas.

Tempo de regressar ao documento elaborado por Paulo Lima (2012), para, em jeito de conclusão, aferirmos que existem cento e quarenta grupos corais em atividade, dos quais trinta pertencem à “diáspora”, num universo de duzentos e cinquenta grupos inventariados. Refira-se que se trata de Grupos que satisfazem o tipo de manifestação à candidatura do Cante como Património Cultural Imaterial da Humanidade, como tal, não recorrem ao uso de instrumentos musicais. Reconhecemos a dificuldade de recolha e de tratamento de informação neste campo, pois os Grupos que consultámos, sobretudo os residentes no Alentejo não possuem muitos registos escritos, aliás são raros, nem sobre a história do Grupo, nem com as letras das modas que nos interessavam particularmente. Ainda assim, torna-se aliciante saber que, como nos disse o Mestre do Grupo Coral de Monsaraz, “tudo o que temos escrito pode ser consultado na página do grupo na *internet*”, sinal antagónico à “resistência” que os membros dos Grupos oferecem à entrada de algumas marcas de “modernidade” na dinâmica do Grupo.

Desta maneira, a dicotomia tradição/atualidade constitui-se um critério a considerar na organização estrutural dos Grupos Corais. Neste enquadramento, Paulo Lima observa que estes sempre conseguiram encontrar formas de continuidade, servindo-se de um discurso de tradição, assente numa lógica de contemporaneidade. Como antropólogo levanta mesmo a hipótese “Talvez a inovação, travestida de tradição, e a ocupação dos tempos dos reformados, sejam a maior característica do movimento coral que sustenta o Cante Alentejano.” (LIMA, 2012:6). Como investigadores em Literatura, dizemos que estamos perante a dinâmica própria do polissistema literário do Cante, incluído, por sua vez, num sistema cultural, onde a garantia da proliferação é dada pelas tensões entre os vários sistemas. Sabemos que, num plano diacrónico, há mudança quando um sistema prevalece sobre o outro, como consequência das relações de poder se vão estabelecendo. Assim, a “inovação” que Paulo Lima refere pode estar relacionada com o elemento “Mercado” e à sua imposição atual sobre o “Repertório”, ou “tradição”. Já sincronicamente, a aparente falta de repertórios concorrentes e fracos estímulos da periferia parecem ter contribuído para uma cristalização, tendo o polissistema perdido, de alguma forma, o seu carácter produtivo.

Para um melhor entendimento deste movimento coral, enquanto sistema simbólico de conhecimento e comunicação, e das suas manifestações, ou implicações no discurso literário do Cante, é nossa intenção identificar em tudo o que foi dito até aqui, algumas pistas no seio da nossa área de estudo, que aproximem estes dados, que fogem para as ciências sociais, da Literatura. Assim, e a propósito da referência que fizemos há pouco sobre a competência (e *performance*) comunicativa dos Grupos Corais, enquanto portadores ativos do nosso *corpus*, refletimos acerca do formulado por Alicia Yllera

(...) deve reservar-se o termo “comunicação” para aqueles processos emitidos com intenção de comunicar, ou pode empregar-se num sentido mais lato para tudo o que sugere, denota algo? São fenómenos heterogéneos, ou então podem ser abrangidos por uma só ciência?” (YLLERA, 1979:182-183),

apraz-nos tecer algumas considerações, não só em jeito de súmula em relação ao que afirmámos até aqui, mas também como alavanca de estudos futuros.

Vamos por partes. Ao selecionarmos os autores que sustentam a nossa tese, quisemos perceber os que os unia, que pontos poderiam ter em comum e de que forma um autor podia corroborar, ou reforçar o outro, onde cada um corresponderia a uma espécie de peça no *puzzle* do conhecimento. Assim, Hans U. Gumbrecht, Paul Zumthor, Cheryll Glotfelty, teóricos na linha da frente, são complementares para outros que relevámos para segundo plano, sem, por isso, serem menos importantes: Walter Ong, João David Pinto-Correia, Paulo Valverde, Greg Garrard, Richard Lewontin, George Lakoff ou A. Damásio, entre outros. O que os une? Juntos, reforçam as materialidades da literatura como contributo para a presença, o fulgor do e no ato performativo da palavra viva.

Neste ponto, podemos ou não falar de comunicação? A que níveis? Em caso afirmativo, entre que elementos? De um emissor para um recetor? De vários emissores para vários recetores? De um emissor que é ele-mesmo recetor? Para além do alegado processo comunicativo em curso, surge-nos ainda a questão lateral da sua significação. “Significação” que talvez nos remeta imediatamente para os aspetos hermenêuticos ou interpretativos.

E retomamos não só a dualidade presente no título deste trabalho que vai chegando ao fim, e que o atravessa todo, mas também a formulação elaborada por Alicia Yllera para reiterarmos o perfil heterogéneo do nosso objeto de estudo, uma vez que se constitui alvo de interesse de outras áreas de estudo como a antropologia, sociologia ou

etnomusicologia, também estas, em certas investigações em busca da “significação”. Assim, como traçar uma semiologia do Cante Alentejano?

Em primeiro lugar, entendamos a semiologia¹⁸⁸ nos termos de Umberto Eco¹⁸⁹, outro autor de referência para nós. Um conceito amplo, na medida em que este considera que cada processo cultural pode ser analisado como um processo de comunicação. (ECO, 1968: 32).¹⁹⁰ Vejamos, Alicia Yllera (YLLERA, 1979:182) conclui, de forma abreviada, que as duas correntes semióticas [a semiologia saussuriana ou semiologia da comunicação (termo de L.J. Prieto) e a corrente barthesiana (semiologia da significação)] partilham o mesmo objeto de estudo: os processos de comunicação. Voltamos a cair na polissemia do vocábulo “comunicação”. Assim, segundo a autora, esta tanto pode ser sinónimo de “indicação” (como por exemplo o vestuário que comunica a riqueza, classe social de uma pessoa) ou uma “transmissão” (alguém que comunica, transmitindo uma mensagem, fazendo uso de um código adequado a esse fim). Neste contexto, Alicia Yllera parafraseia Amado Alonso ao defender que uma frase *significa* algo, é *signo* de algo, mas, além disso, *sugere* algo, é *indício* de algo (YLLERA, 1979:182). Assim, fenómenos como a palavra comunicam, têm como objetivo significar, e outros, como o vestuário, ainda sugerem algo, significam algo, comunicam algo. Desta forma, no vasto campo da semiótica (ou semiologia), para uns autores mais amplo do que para outros, interessa-nos particularmente observar o sistema de signos e de outros códigos que constituem o Cante Alentejano.

De acordo com os seguidores de uma semiologia da significação, todos os processos culturais produtores de sentido, e de transmissão, nela estão englobados. Nesta medida, é-nos permitido reconhecer o nosso objeto de estudo neste *item*, embora de forma algo redutora, uma vez que o Cante Alentejano, como já vimos, para além da evidência

¹⁸⁸“O termo *semiologia* nasceu no *Cours de Linguistique Générale* (1915) de Ferdinand de Saussure foi utilizado na Europa durante algum tempo, ao passo que o mundo anglosaxónico preferiu a designação de *semiotics* (*semiótica*) a partir de Charles Sanders Peirce (1931).” in *semiologia* in Artigos de apoio Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2019. [consult. 2019-07-22 23:50:58]. Disponível na Internet: [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$semiologia](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$semiologia), consultado em 22-07-19

¹⁸⁹ Para Umberto Eco, o signo reveste-se de uma força social, tendo o teórico contribuído com uma das sistematizações mais complexas e abrangentes nas áreas que se constituem como objeto de estudo da semiótica: a Zoossemiótica (estudo da linguagem dos animais); Sinais olfativos; Comunicação tátil; Códigos do gosto; Paralinguística; Linguagens de tambor e de assobios; Cinésica e proxémica; Semiótica médica; Códigos musicais; Linguagens formalizadas (como a simbólica da matemática ou da física); Línguas escritas, alfabetos ignorados, códigos secretos; Línguas naturais; Comunicações visuais; Estruturas da narrativa; Códigos culturais; Códigos e mensagens estéticas; Comunicações de massas e Retórica.(YLLERA, 1979:188)

¹⁹⁰ Relacionamos esta premissa com a Teoria dos Polissistemas de Itamar Even-Zohar, e que aplicamos na nossa análise, no aspeto em que aproxima os vários sistemas e desvela-lhes tensões.

semântica da palavra, encerra outros códigos paralinguísticos (por exemplo, o movimento dos corpos) e estéticos e sociais (signos de identidade).

No decorrer da nossa investigação, fomos identificando as técnicas formais de que o Cante Alentejano se serve para transformar a linguagem verbal em Arte. Referimo-nos, a título de exemplo, ao esquema imagético gerado perante o signo “Alentejo”, a funcionar quase como um marcador somático (nos termos de DAMÁSIO, 2012:12), e onde, a partir do empenho do corpo e do contributo dos sentidos (nomeadamente a audição, ou até mesmo visão ou olfato), se obtém a melhor interface do lugar (Alentejo). Assim, ter a perceção do meio ambiente não é só uma questão cerebral, de significado, o resto do corpo também é convocado neste processo.

Nesta perspetiva, todo o campo lexical do *corpus* que analisámos, não significa só algo, mas sobretudo, sugere *algo*, e este *algo* vai sempre desembocar no item “Alentejo”. Mesmo que o significante seja “neve”, ou “mar”, há todo um significado que lhe advém de todos os outros sistemas de códigos que constituem o Cante Alentejano. O enunciador/recetor quando vocaliza o poema, dimensiona uma “narrativa” e inebria(-se) na criação do lugar *Alentejo*. E apontemos ainda o código social, já fora do código verbal e mais estudado do que este, em que a hierarquia estabelecida no seio dos Grupos Corais, de alguma forma, seleciona e normatiza os signos no seio da comunidade¹⁹¹.

Em suma, se considerarmos o Cante Alentejano como manifestação de um tipo de discurso literário, potencial gerador de uma linguagem poética, daríamos assim os primeiros passos para a construção de uma semiótica literária ou poética do Cante, a aprofundar em estudos futuros. Afinal, salvaguardar o Património Imaterial é também ir acompanhando o que em torno dele se vai construindo, seja em estudos que o preservam, sejam estudos que contribuam para que a dinâmica que o caracteriza flua de forma, ousaríamos dizer, quase natural.

¹⁹¹ Deparamo-nos com o neologismo “comunização” de Charles Morris que significa o “estabelecimento de uma comunidade que não seja de significado-por signos ou por outros meios” (YLLERA,1979:181) e que pela sua amplitude considerámos adequado ao nosso objeto em estudo.

3. Do conjunto

Submetemos à análise textual trezentas e vinte e oito composições, diacronica e geograficamente organizadas. Reunimos textos desde os primeiros registos escritos publicados na revista *A Tradição* de Serpa, localidade tida como nuclear do Cante Alentejano, reconhecida pelos seus praticantes enquanto tal, até aos dias de hoje, contemplando os Grupos Corais situados fora dos limites geográficos.

Analisaram-se as variações resultantes da transmissão, identificando-se casos de transformações tendo em vista a contextualização, ou adaptação ao lugar, e da teoria *eco-crítica* das modas que os textos revelam, através de topónimos, do pensamento metafórico e contaminações. Desta leitura retirámos as primeiras conclusões.

Começámos por aferir que as modas partilham do modelo do pensamento e expressão das culturas predominantemente orais, tendo confirmado o seu carácter fragmentário, quer pela viagem que a *cantiga* enceta entre as modas, quer pela frequência de versos “contagiosos” como *Meu Alentejo*. Não só à luz da teoria dos Polissistemas, mas também segundos os princípios da *performance* observados por Paul Zumthor e reforçados em Hans U. Gumbrecht, consideramos aqui cada texto produzido como único, e não como uma versão.

Ao nível da análise formal, verificámos como a metáfora, a comparação, a personificação, o vocativo, o *leixa-prem* e o estribilho se constituem recursos formais amplamente utilizados para expressar relações pessoais, emoções e sentimentos através de elementos da natureza ou do meio envolvente.

Estaremos, nesta altura, em condições de afirmar que as modas alentejanas podem configurar-se, desta forma, em textos *performativos*, na medida em que nos apercebemos da impostância das suas materialidades como interstícios hermenêuticos.

As letras contribuem para esta concretização, não tanto pelo significado da palavra, mas pelo seu significante, ou ainda, pelo esquema imagético desencadeado, por exemplo, a partir do item *Alentejo*, ou na receção de vocábulos como planície, campos, terra. Mais do que canções, as modas alentejanas revelam-se como experiências, se pensarmos, por exemplo, nos relatos dos cantadores mais novos ao confessar que o Cante Alentejano lhes traz memórias que nunca tiveram, de coisas que nunca fizeram.

Anotámos ainda que o sujeito poético, ou enunciador, designação que preferimos por ser mais vocal, assume uma posição por vezes mais pragmática, quando relata rotinas, atividades laborais vivenciadas, oscilando entre o *eu* e o *nós*, e mais subjetiva, mais ideológica, nos textos de carácter tradicionalista, que constituem a maioria do *corpus*.

Reconhecemos ainda estas composições como microformas de representação da realidade, através dos pequenos elementos narrativos, e da seleção de versos que é feita durante os processos de apropriação e de identificação, de forma a obter uma maior proximidade ao lugar. Todavia, falamos dentro de um quadro ficcional, o aspeto interpretativo, ou de sentido, residirá nos próprios modelos socioculturais, comuns ao universo rural, compreendidas como os valores que as regem, desde os sociais e familiares aos religiosos, o que inclui as modas religiosas que aqui também afluíram.

Não obstante, será através do corpo e da voz, que toda a cultura de *presença* veiculada por estes modelos se concretiza. A variação é, com mais frequência, lexical nomeadamente toponímica, como forma de ajuste semântico, e pragmático, ao lugar, patentando a ligação *ecocrítica* à terra, na transmissão, por exemplo, do tipo de trabalhos executados, e por quem, e em que estado se encontra o local.

Nesta medida, e com vista a uma maior problematização sobre o contributo deste trabalho no âmbito dos estudos literários, pretendemos, com maior ênfase nesta Parte, fazer a leitura das modas alentejanas a partir do quadro da *ecocrítica*, como temos vindo a sublinhar. Assim, entendemos estes textos, orais e tradicionalistas, como modelos de pensamento, e de prática, que refletem as ligações entre o humano e o não humano e entre a atualidade e o tempo passado. No seio de uma moldura contemporânea caracterizada pela fugacidade dos acontecimentos, o Cante vem estreitar estas relações, evidenciando a importância de determinadas vivências e símbolos como alternativa a uma vida menos tecnológica.

É nossa intenção refletir sobre a discussão reavivada neste momento acerca do *lugar* que o Cante Alentejano ocupa no seu polissistema literário, e que voz tenta encontrar como sua, pois este encontra-se dividido entre o que é o seu legado e o apelo progressista: uma visão mais tradicionalista das modas alentejanas opõe-se agora a uma mais sofisticada.

Como verificámos durante a análise teórica, mas, sobretudo em *performance*, estes textos desvelam não só a relação estreita e privilegiada do enunciador com o meio,

mas também demonstram nessa mesma relação, as condições de vida do homem Alentejano em áreas ambientais problemáticas, como, por exemplo, o trabalho nas minas. Neste sentido, somos convidados a olhar para a relação de um Povo (auto)marginalizado - o Alentejano - numa perspetiva ambivalente onde o lugar Alentejo pode surgir, simultaneamente, como um *lugar* de conforto e um *lugar* de sofrimento.

Compreendemos, desta forma, o lugar *Alentejo* como o protagonista destes textos, uma vez que se constitui objeto privilegiado do sujeito enunciador/recetor, e, de alguma forma, respondemos afirmativamente à questão levantada por Cheryll Glotfelty: se *lugar* deveria ser elevada a categoria literária. Um sujeito que muitas vezes revela através das materialidades destas composições (voz dolente, corpo pesado, hermético), práticas de resistência numa paisagem maioritariamente rural e árida.

Sublinhamos, a este propósito, a nota que registámos há pouco: a frequência do vocábulo *jardim* nas modas alentejanas para fazermos um paralelismo com um dos aspetos da leitura que Isabel Alves (2013) faz de *Gardens in the Dunes* de Leslie M. Silko (1999). Vejamos: uma das personagens desta narrativa tem como meta colecionar plantas e desenvolver os seus conhecimentos de botânica para, mais tarde, quando regressar das viagens que efetua, à sua terra- *old gardens* - poder aplicá-los encetando, assim, uma forma de regeneração do lugar. De igual modo, o Povo Alentejano, designadamente o que (e)migrou, parece desejar o mesmo que a personagem de *Gardens in the Dunes*: regressar ao seu lugar *Alentejo*, numa lógica de regeneração e de reanimação de certas práticas.

Nesta esteira, e como observa Isabel Alves (2013), os “jardins” podem assumir-se como espaços de encontro, de confluência de civilizações e, em simultâneo, como símbolos de resistência política, leitura que também nos é permitida aplicar ao Povo Alentejano, na medida em que subjaz na sua *póetica* uma forte ideologia política de base. Como nos propõe ainda a mesma autora (2013), estes “jardins” representam a possibilidade de coabitação e a necessidade de adaptação, soluções que, na nossa ótica, poderiam ser extensíveis como respostas, às anunciadas alterações que a sociedade atual exige ao Cante Alentejano (cf. Parte III).

À semelhança do comportamento das personagens de Leslie M. Silko (1999), o sujeito Alentejano presente na cartografia literária do Cante, manifesta uma forte dependência da sua relação com o meio, uma vez que dele é parte integrante, reclamando como “sua” a geografia transtagana. Nesta perspetiva, podemos ainda receber estes textos como exemplos de “ecologia etnopoética” (BUELL, 1996 apud ALVES, 2013) uma vez que, e

através do exercício metafórico, são criadas inter-relações envolvendo cada elemento do meio circundante (a pedra, a silva, a rosa, mesmo as próprias localidades pelo uso dos topónimos) na experiência vivida, ou emocional, do enunciador.

Em suma, o *corpus* do Cante Alentejano surge-nos como um género de literatura, onde a componente performativa, inequívoca, contribui para outras formas de interpretação, e, pela mão da *ecocrítica*, pode encontrar formas de diálogo e “modos de fazer mundos” (na expressão de Nelson Goodman).

Como também vimos, e com o objetivo de descobrir valor literário nestes espécimes, segundo os estudos de Paul Zumthor, o grau de *poeticidade* de um texto depende do sentimento que o corpo lhe oferece, e o facto de muitas culturas codificarem os aspetos não verbais da *performance*, elegem-na como fonte de eficácia textual. Esta ideia, em particular, serve o nosso propósito, se considerarmos uma secundarização das letras das modas nas atuações dos grupos corais, acionando a construção de uma cultura de presença do Cante Alentejano, na evocação de uma paisagem sonora, numa “semiotização” do espaço, entendendo-lhe, ao mesmo tempo, uma encenação.

Nas nossas pré-conclusões, corroboramos ainda Paul Zumthor (2007) por considerar que as funções comunicativa e representativa da linguagem se inscrevem no tempo biológico, e que a ela não consegue escapar, em complemento, a prática poética prolonga um esforço na emancipação da linguagem: o sujeito e as suas emoções, imaginações e comportamentos. De acordo com os contextos culturais, este empenho acontece sob diferentes maneiras. Por exemplo, Jorge Moniz afirma que o ato performativo dos grupos corais alentejanos da cintura industrial de Lisboa, se assemelha mais à maneira de cantar o fado do que o dos grupos alentejanos residentes no Alentejo, tornando-se, assim, evidentes as formas de contágio através do espaço físico.

Na segunda metade desta Parte, e no que a seleção dos grupos diz respeito, optámos pelo critério periferia/núcleo, de forma a percebermos como é construído o lugar *Alentejo* e, ainda, pelos grupos que figuram na obra de Maria do Rosário Pestana, sobre o trabalho de Armando Leça, para, quase um século mais tarde, pudéssemos compará-los em possíveis leituras, as cartografias que estas nos permitam traçar. Neste campo, encontrámos o obstáculo da ausência de registos escritos dos Grupos Corais, ou mesmo a extinção de alguns.

Não obstante o seu carácter fragmentário e volátil, percebemos que na sua matriz, desde os finais do século XIX até aos nossos dias, tem havido uma delineação, no seio do polissistema literário e no subsistema da Literatura Tradicional Popular Oral onde incluímos o Cante Alentejano, mais objetiva do lugar *Alentejo*, ou seja, o número de itens lexicais foi crescendo na consolidação do esquema imagético de *Alentejo*. Nos primeiros textos, e subsequentes, verificamos uma maior referência a topónimos afastados, como *Porto, Vizela, Baía*, e a vocábulos que não se inscrevem no atual campo lexical do Alentejo como *polca*. Com o início do processo de folclorização, como subsistema regulador, as modas foram selecionando as quadras com que melhor continuavam a dialogar com a terra, e com o meio, e que contribuem para melhor representar o lugar-*Alentejo*, promovendo a sua construção literária.

PARTE III

Panorâmica atual do Cante Alentejano

1. O lugar da tradição na moldura concetual da atualidade

"Se um dia me arriscar
num outro lugar,
hei-de levar comigo
a estrada que não
me deixa sair de mim"¹⁹².
Mia Couto

"I sing and play the flute for myself.
For no man except me understands my lan-
guage.
As little as they understand the nightingale
Do the people understand what my song says."
Peire Cardenal¹⁹³

"No one listens to poetry. The ocean
Does not mean to be listen to. A drop
Or crash of water. It means
Nothing".
Jack Spicer¹⁹⁴

A escolha destes excertos para inaugurar este capítulo prende-se não só com o facto de reforçarem o aspeto *performativo* da palavra, mas também pelo contraste espacio-temporal que apresentam, espelhando a dicotomia tradição/atualidade que pretendemos abordar nesta parte. Neste enquadramento, propomo-nos, ao longo deste capítulo, estabelecer um diálogo entre o passado e o presente, colocando a tónica na atualidade e que nos vai ocupar nas interpretações mais contemporâneas que têm sido feitas sobre o Cante.

Se, no início do século XX, a aldeia era considerada um mundo, atualmente, sob a era da globalização, o mundo é visto como uma aldeia. Por outras palavras, a noção de espaço transformou-se e, conseqüentemente, a de tempo que lhe é inerente: não raras vezes, ouvimos a expressão "A tradição já não é o que era". Numa sociedade cada vez mais acelerada, onde as mudanças acontecem de forma muito mais rápida comparativamente às que aconteciam nos finais do século XIX/ inícios do século XX, parece-nos pertinente avaliar o contributo destas alterações na construção do lugar

¹⁹² <https://www.facebook.com/miacoutooficial/> consultado em 10/01/16

¹⁹³ Cardenal, "Song 56" (early 13th century), apud NAGY, G. Poetry as Performance: Homer and Beyond (Cambridge: Cambridge University Press, 1996); tr. Nagy, baseado em W. Pfeffer's The Change of Philomel: The Nightingale in Medieval Literature.

¹⁹⁴ Spicer, "Thing Language" in Language in The Collected Books of Jack Spicer (Los Angeles: Black Sparrow, 1975:217)

Alentejo, nomeadamente os desajustes que surgem desta celeridade social associados a um sentimento de “medo” da morte das formas “originais” do Cante Alentejano. Perante o que parece ser um compromisso feito entre os seus portadores e a que consideram ser a forma “genuína” do Cante (cf. Parte I, secção I) verificaremos como julgam estes agentes ser possível manter esta identidade mediante o paradigma da mudança.

No seio desta dialética passado/ presente, convocámos os estudos de Silviano Santiago que, embora aplicados às literaturas de vanguarda, nos ajudarão a colocar a questão do diálogo das artes tradicionais com o passado, uma vez que são repensados conceitos-fronteira como tempo, história, tradição e revolução. Desta forma, Silviano Santiago (SANTIAGO, 2002:108) afirma que a nossa formação se configura numa estética da rutura, da eliminação dos valores do passado, tal como os republicanos tentaram fazer com os valores monárquicos, em 1910. O autor distingue o conceito de *moderno* de *modernismo*, referindo-se ao primeiro como movimento estético dentro do iluminismo e *modernismo* como a nossa própria crítica sobre “o que passou”. Assim, *moderno* assume-se um termo mais abrangente, mais universal, ao passo que *modernismo* se afigura mais localizado. O ensaísta prossegue, levantando alguns pontos de interesse, entre as quais “qual é a razão para o retorno da questão da tradição hoje, e mais incisivamente: por que estaríamos interessados na questão da tradição agora que o modernismo chega ao fim?”(SANTIAGO, 2002:110)

O autor aponta duas reflexões em resposta à questão: a primeira uma designação de Octávio Paz, *o ocaso das vanguardas*, e a segunda, a indagação se a questão da tradição (do chamado “passadismo”, designação do próprio, aquela que era materializada pelos olhos dos anos vinte do século passado) esteve, de facto, ausente da produção teórica de alguns autores modernos. Silviano Santiago defende uma resposta negativa, afirmando que existe uma permanência sintomática da tradição no seio do *moderno* e do *modernismo* e dá o exemplo que, na sua ótica, se constitui como o primeiro grande *remake* do modernismo: em 1949, Carlos Drummond- “o poeta do tempo presente, vida presente, dos homens presentes”- faz o *remake* do canto nono de *Os Lusíadas* que trata da máquina do mundo e Vasco da Gama.

Na configuração do *ocaso das vanguardas*, Octávio Paz (apud SANTIAGO, 2002:113), e de forma brilhante, segundo Silviano Santiago, consegue uma homogeneização entre os quatro noções que considera indissociáveis e essenciais à estética da rutura: tempo, história, ética e poética. Silviano Santiago afirma que, após a leitura desta teorização, o leitor fica comprometido com o fim da ação e do pensamento

modernos e predisposto a uma nova estética, conduzindo a novos pensamentos e ações. O autor diz-nos, através de Paz, que tudo o que existe hoje de novo é articulado à volta do conceito de *agora*.

Acerca da primeira noção de *tempo*, Paz assevera que não obstante a vinculação do poeta moderno ao presente, verifica-se uma, nem sempre subtil, valorização do futuro. Silviano Santiago serve-se ainda do exemplo de Carlos Drummond para mobiliar esta ideia: ao mesmo tempo que tece o elogio do tempo presente, desvia o discurso político para “o dia que virá”. O autor diz-nos que Octávio Paz vai construindo, habilmente, argumentos até concluir que a poética de hoje é a “poética do agora”, não entrando em rutura com o passado mas também não usa o tempo presente para projetar o futuro.

Quanto ao conceito de *história*, Paz propõe-nos uma noção desta, em que os caminhos do progresso sejam plurais. Assim, a ideia de *revolução* como rutura deve ser repensada, a herdada do modelo clássico da Revolução Francesa, ao que Paz passa a designar por espírito de *rebelião*, ou seja, a luta dos grupos minoritários na construção da sua identificação, onde podemos incluir a população alentejana, em substituição dos anseios da luta de classes, movimento de cariz universal. Com efeito, a fragmentação do movimento social e do campo político surge como uma espécie de política a partir da década de sessenta do século passado e, através destas articulações, Octávio Paz vai questionando as noções de *tempo*, *história* e *tradição da revolução*.

Relativamente à noção de ética, a mais evidente para Silviano Santiago, e ainda na década de sessenta, verifica-se uma desvalorização da ética enquanto repressão do desejo em prol de uma ética do *corpo*. Esta nova postura da ética vincula o *corpo* ao presente, elege-o como *lugar* privilegiado das sensações “autênticas”, da experiência vital, minorando, desta maneira, a possibilidade do homem supervalorizar o futuro em detrimento do passado. Nesta medida, podemos afirmar que as premissas de Hans U. Gumbrecht e Paul Zumthor convergem para esta nova atitude no campo da ética, subscrevem-na, assim como o nosso propósito nesta investigação.

Por fim, a abordagem de Paz sobre a *poética do agora*

A visão do agora, como centro de convergência dos tempos, originalmente visão de poetas, transformou-se numa crença subjacente nas atitudes e ideias da maioria de nossos contemporâneos. O presente tornou-se o valor central da tríade temporal. A relação entre os três tempos mudou, porém essa mudança não implica o desaparecimento do passado ou do futuro: ao contrário, adquirem maior realidade, ambos passado e futuro tornam-se dimensões do presente, ambos são presenças e estão presentes no agora. (apud SANTIAGO, 2002:115)

Esta perspetiva vem reforçar as formulações que temos vindo a elaborar ao longo deste trabalho, colocando a tónica na concretização, no momento temporal em que o *lugar* se materializa, no nosso caso, quando as letras das modas de um Alentejo passado adquirem a forma do hoje, do agora, através do corpo e da voz dos cantadores.

Desta forma, aceitamos que o passado e a tradição participam na construção, na edificação do presente, contudo, à semelhança de Carlos Drummond, o nosso objeto de estudo, devido ao seu carácter volátil e virtual, “representa” o passado no presente, mas com um “olho posto no futuro”, no cumprimento de um Plano de Salvaguarda, não só como preocupação dos portadores do Cante Alentejano, mas também como requisito protocolar da UNESCO. Esta confluência das três dimensões do tempo, inaugura a discussão acerca do novo papel da tradição, no seio da poesia (e da música).

A este propósito, Paul Zumthor levanta uma questão que nos parece particularmente inovadora ou revolucionária no seio das ciências sociais e humanas, dando-nos a conhecer a sua experiência como medievalista

O «objeto» do medievalista [ou de qualquer um que se dedique ao estudo de culturas do passado] (...) é, ao mesmo tempo e de maneira indissociável, um acontecimento do passado e a linguagem pela qual se o conhece. Acontecimento e linguagem se definem reciprocamente. Juntos, indissociavelmente, eles constituem uma prática e um saber. O que importa primeiro é a relação do desejo que os une, ao mesmo tempo que a liberdade com a qual um apreende o outro, afasta-se dele, retoma-o. (ZUMTHOR, 2007:96)

O autor recorda mesmo a didática do seu tempo académico, enquanto aluno, observando que “ Tratar de textos levava muitas vezes a descrever os contextos, sem que aquele que descrevia se contasse a ele próprio entre os seus elementos”(ZUMTHOR, 2007:97) e acrescenta “ A informação mais ampla possível garante, de parte a parte, a fecundidade dessa dupla existência: do passado em nosso presente, deste naquele” (ZUMTHOR, 2007:98). Do nosso interesse ainda, Paul Zumthor alude à “poesia” da Idade Média (recusando o termo “literatura”, como já vimos anteriormente), sublinhando a sua intenção de transmissão oral, por esta razão muito mais comparável às “literaturas” das civilizações africanas tradicionais do que à nossa moderna literatura, designadamente naquilo que o texto faz, no “vivido”, na forma como cada participante o diz. Desta forma, segundo o autor, o objetivo do medievalista deve ser, ele mesmo, tornar-se participante da obra em causa e fazer participar os que o escutam ou leem. Conclui nestes termos:

(...) Apropriando-me dela [historicidade da obra], eu a vivo, e ao vivê-la lhe dou, muito além de todas as significações recuperadas, um sentido. Posso dizer seu sentido? Ou é o meu?(...) Em todos os objetos que sobressaem da história (...) é preciso procurar « o lugar do nosso encontro» (ZUMTHOR, 2007:107-108)

Silviano Santiago, que retomamos, estende ainda esta reflexão ao campo da arquitetura, referindo que os arquitetos pós-modernos procuram uma convivência salutar com o passado, harmonizando estilos de épocas diferentes. As novas geração passam assim a trabalhar sob o *pastiche*, incorporando a tradição e o passado “de uma maneira onde a confiabilidade seria a tônica, respaldada pelo pluralismo”. (SANTIAGO, 2002:116)

No capítulo anterior deste trabalho, relacionámos o conceito de tradição com a ideia de “trazer de trás”, adicionamos-lhe agora os de T.S.Eliot e o de Paz, sugeridos por Silviano Santiago, para melhor percebermos como ambos constroem estas noções na atualidade. Eliot (apud SANTIAGO,2002:116)alerta-nos para o facto da sobrevalorização que o crítico moderno tece acerca dos traços individuais do poeta, elogiando-lhe, na sua poesia, o que menos se assemelha à dos outros e o talento “original” do escritor. Contudo, T.S. Eliot recorda-nos também que

(...) se abordarmos um poeta sem esse preconceito, muitas vezes vamos descobrir que não só as melhores mas as partes mais pessoais do seu trabalho podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus antepassados, afirmam a sua imortalidade da maneira mais vigorosa. (apud SANTIAGO, 2002:117)

Com estas declarações pensamos reunir mais contributos para restituirmos o mérito perdido à literatura oral e literatura tradicionalista, na medida em que, frequentemente, é reconhecida a forma como os “poetas populares” se apropriam dos autores canónicos, sendo este aspeto um factor desprestigiante.

Com efeito, Eliot mostra-nos que o sentido da tradição (nós optaríamos pelo termo *presença da tradição*) está intimamente ligado ao que os ingleses chamam *historical sense*, defendendo que este reúne na sua conceção, não só a perceção da condição passada mas também da sua contemporaneidade. O homem escreve sob a sua geração presente baseado no seu sentido histórico, ou seja, tendo em conta o todo da literatura (desde Homero) e o todo da literatura do seu país, estes coexistem em simultâneo e compõem uma ordem.

Na verdade, numa época em que domina a razão crítica e a hermenêutica, como também defende Hans U. Gumbrecht, o poeta moderno não encontra refúgio no próprio solo histórico e, ao não encontrar este solo, vai procurar, de acordo com Paz, o que o autor designa por *tradição da analogia*. Este conceito traduz uma visão do universo como sistema de correspondência e uma linguagem que é uma espécie de duplo do universo

(FOUCAULT,1966). Na visão do autor, o poeta moderno afasta-se politicamente de um compromisso com a sua história, situando-se no século XVI, onde o universo e o saber são fundados pela linguagem poética através da correspondência entre objeto e palavra. Assim, pela linguagem da analogia, o poeta é o fundador do universo e do saber, atribuindo nomes às coisas (distinçar da tese *nietzschiana* e do *poder* sobre as coisas).

Em suma, a noção de *tradição* em Octávio Paz, traduz-se num empréstimo de um *solo histórico* que o poeta faz ao passado, permitindo a articulação da sua reação contra os princípios revolucionários impulsionadores da modernidade. De forma análoga, e quando falamos da tradição do e no Cante Alentejano, julgamos que os Grupos o fazem: pedem emprestado ao “Alentejo passado” o *solo histórico, a paisagem sonora*, não num gesto de rebelião, como atrás se referia, mas numa postura que podemos considerar ecocrítica, uma vez que revela um compromisso ideológico com a materialidade ambiental, na manutenção do *lugar Alentejo*, e simultaneamente, da sua (re)construção, perceção social e apego individual e coletivo a este mesmo lugar. Veja-se, por exemplo, o *slogan* evocado pelos Grupos Corais, vindos de várias localidades, incluindo Lisboa (Alcante Coral Alentejano: grupo recente da zona de Alcântara) a caminho da feira anual Ovibeja, abril, 2016: *Eu amo o Alentejo que nos une e motiva*, reunindo o individual e o coletivo na mesma frase. Assistimos a uma visão urbana que vive com nostalgia o passado na letra do Cante reflete e colmata uma “falta de mundo” que os cantadores mais velhos parecem sentir.

Neste último capítulo, procederemos a esta reflexão, nesta época em que predomina a novidade, a originalidade, a criatividade, a inovação enquanto manifestações artísticas, tentaremos perceber os laivos da tradição, designadamente, do nosso objeto de estudo: o Cante Alentejano, os lugares que ocupa, as formas em que se configura, como lida com esses contextos, e ainda, como estes se olham entre si.

Na fronteira inicial do friso cronológico que traçámos neste trabalho, assistimos, pelo menos desde os finais do século XIX, e, em conformidade com os estudos de Pierre Bourdieu (1989), a uma reestruturação da oferta cultural, devido aos mais diversos fatores, quer a nível dos agentes, quer dos suportes de difusão: livros, discos, cassetes, CD, DVD, filmes, videos, avançando a par de uma maior complexidade de procura cultural. Como consequência destas transformações, o público tornou-se mais instruído, logo mais exigente e especializado. Neste enquadramento, e baseados, mais uma vez em Bourdieu, propomos uma estética de receção do Cante Alentejano que mobilize uma linguagem artística revestida de alguma *poeticidade* (entenda-se aqui como o índice de medida que

afere o grau que uma pessoa e seu trabalho de natureza escrita, falada ou gesticulada tem de poesia) que promova uma forma de nomear *o falar* acerca do Cante Alentejano, através da qual se elabore um quadro concetual do seu *valor artístico e literário*. Desta forma, o processo de identificação da representação de um lugar que foi realidade, ou que ainda se manifeste, vai-se edificando, na medida em que, por exemplo, o “Hino do Mineiro” trate, naquele contexto, o mineiro alentejano e não o asturiano ou chileno, fazendo com que o campo, o lugar-Alentejo se vá constituindo enquanto tal, não só pelo “sujeito” que o canta, que o produz, mas por um conjunto de agentes.

Não queremos com isto defender ou implementar um “olhar puro” sobre o nosso objeto de estudo, este tipo de olhar que Bourdieu considera resultado de um processo de depuração

Vimos desta forma a poesia depurar-se de todas as propriedades acessórias- formas a destruir: o soneto, o alexandrino; figuras de retórica a demolir: a comparação, a metáfora; conteúdos e sentimentos a banir: lirismo, a efusão, a psicologia-, para se reduzir pouco a pouco, no termo de uma espécie de análise histórica, aos efeitos mais especificamente poéticos, como a ruptura do paralelismo fono-semântico. (BOURDIEU, 1989:269)

De acordo com o exposto, podemos afirmar, e após a nossa análise textual, que a poesia presente no Cante Alentejano não procedeu a esta forma de depuração, uma vez que mantém, na atualidade, a maior parte das características enumeradas e inerentes à forma “original” do Cante Alentejano.

Ainda segundo Bourdieu, a transformação dos campos de produção cultural para uma maior autonomia é acompanhada por uma espécie de retorno reflexivo e crítico dos produtores, o que os leva a retirar dela o princípio próprio e os pressupostos específicos. O autor exemplifica com a fórmula de Flaubert, que também se aplica a Manet “Escrever bem o medíocre”, não que os produtores ou portadores do Cante Alentejano considerem as letras medíocres, antes pelo contrário, mas se, empiricamente, nos dirigirmos aos “canónicos”, adapta-la-íamos a “cantar [bem] a tradição oral”, colocando a tónica na voz que atribui a materialidade ao texto.

Entendemos a presença dos Grupos Corais [alentejanos] nos nossos dias como uma projeção do folclore envolvidos que estão esses Grupos na reconstrução de um espaço- o lugar Alentejo- e da temporalidade que lhe é inerente. Ao usarmos o termo

folclórico referimo-nos ao facto desta reconstrução estabelecer a ligação entre o *agora* e o *passado*¹⁹⁵.

Neste âmbito, no intuito de acrescentarmos mais um olhar sobre a questão metafórica¹⁹⁶, atentámos num estudo que apresenta as teorizações de Gerald Zaltman que definem as metáforas como padrões básicos de que dispomos para nos relacionarmos com o que nos rodeia. O autor sublinha que o seu estudo “Foi como a descoberta de um código secreto de pensamento”, identificando traços-comuns entre nova-iorquinos, aborígenes australianos, jovens palestinianas, vaqueiros do Pantanal ou crianças senegalesas, todos recorrem a metáforas “profundas” idênticas (este termo indica que se encontram no inconsciente coletivo) para se expressarem, vendo o mundo através dessas lentes. Alguns exemplos: “Fulano saiu do eixo”; “Virar uma página na vida”; “Passei uma vida nesse trabalho”; “Foi uma maratona”; “Ir direto ao assunto”; “Ficar embrulhado na própria versão dos factos”; “Meu ganha-pão”; “O meu tipo de pessoa, equipa, marca...é...”; “Caiu na minha rede”, entre tantas outras. A explicação neurológica reside na interação que estabelecemos com os ambientes sociais, culturais e físicos, e no modo como os padrões de conexões neurais são exercitados. A repetição de um determinado número deles passa a integrar a nossa “rede elétrica” diária. Estes padrões de descargas neurais permanecem ligados a crenças, atrações e rejeições que desenvolvemos, daí uns serem descartados e outros não. Todos nós recorremos a esta “base de dados”, ou seja, às mesmas metáforas profundas quando nos defrontamos com situações similares ou resolvemos problemas. Importa ainda não confundir esta categorização metafórica com os conceitos de arquétipos do psicólogo suíço Carl Jung, pois estes são considerados qualidades básicas da mente, tipos de personalidade ou características que operam na dinâmica coletiva, enquanto as primeiras correspondem a categorias básicas de padrões de pensamento e de tomada de decisão nas quais as qualidades Junguianas estão contidas como subtemas.

Paralelamente, e como pré-conclusão deste nosso trabalho, podemos ampliar esta categorização de metáforas profundas (e universais) a populações rurais que cantam en-

¹⁹⁵ O Cante Alentejano enquanto expressão cultural e artística evoca hoje a paisagem e as atividades da terra, o trabalho, a relação com a natureza, configurando uma estética contextual no âmbito da antropologia das emoções, mantendo uma intertextualidade, como vimos na análise de texto, através de marcas da literatura oral, como a quadra, os versos heptassilábicos, muito repetidos (ou contagiosos), rima entre o segundo e quarto versos e, com frequência, as quadras fogem à lógica discursiva corrente, ou seja, os dois primeiros versos parecem surgir desligados dos dois últimos, “presos” só pela rima. Assim, quer a estrutura poética quer os assuntos aflorados são considerados tradicionais ou próprios da literatura oral.

¹⁹⁶ Também Paul Zumthor refere “O passado se oferece a nós como uma mina de metáforas com a ajuda das quais, indefinidamente, nós nos dizemos” (ZUMTHOR, 2007:97).

quanto trabalham a terra aspirando a melhores condições de vida, todavia sentindo orgulho no seu sofrimento, o qual as fazem sentir “únicas”. Deste modo, também a viagem das *cantigas* e dos versos contagiosos entre as modas (ou canções à escala mundial) se justificam e assumem-se como “valor residual” da literatura oral. Constituem-se exemplos desta pensamento metafórico algumas publicações na rede social *Facebook* de membros de grupos corais “Cantigas de Serpa/ são bagos de trigo nascendo/ São bocadinhos de pão/Que só nos sobram em morrendo”¹⁹⁷ ou, o anúncio da morte de um companheiro “Mais uma pedra das calçadas da nossa " VILA " que desaparece, tal como as outras, deixa muitas saudades!”¹⁹⁸

Recentramos o nosso propósito, e servindo a multiplicidade de olhares que reforçam o literário, entre os quais, o olhar jornalístico, o cinematográfico, o cibernauta, o fotográfico (no final desta dissertação) ou mesmo os de outros estilos musicais, abordaremos, em seguida, alguns textos, para confirmar a *presença* desta “tradição na atualidade”.

2. Outros olhares: cinematográfico, jornalístico e literário

Um dos filmes mais “antigos” que certamente guardamos nas memórias de infância sobre o *lugar Alentejo*, intitula-se *Cerromaior*, mostrando-nos a pesada realidade do trabalhador rural, acentuada pelas cenas monocromáticas. Hoje, David Mira com o documentário *Lá Longe*¹⁹⁹ e Sérgio Tréfaut com *Alentejo, Alentejo*, em exibição pelas várias salas de cinema de todo o país, voltam a descrevê-la em filmes-ensaio sobre este território. Já a realização de *Lá Longe* por David Mira surge em resposta ao pedido efetuado pelo Museu da Música Portuguesa, em Cascais, tendo as filmagens decorrido ao longo de 2012.

Este filme tem como protagonista o Grupo Coral Estrelas do Guadiana, de Tires, de quem já analisámos parte do repertório no capítulo anterior, tornando-se o seu fundador e ensaiador, Manuel Felícia, a figura central do documentário. Este personifica

¹⁹⁷Num dos comentários a esta publicação, surge o de Vasco Bibiana Rodrigues “A primeira moda que o Grupo Coral “Vozes do Alentejo” de Zurique ensaiou, faz também parte do nosso repertório. É uma grande emoção sempre que a tenho que começar” reforçando o que temos vindo a teorizar sobre a construção do *lugar Alentejo*.

¹⁹⁸ in página pessoal de Francisco Torrão Pai, erudito local, membro do Grupo Coral Cantadores do Desassossego de Beja, consultado em 28-06-2016.

¹⁹⁹ O filme pertence ao Museu da Música Portuguesa, em Cascais, e lá esteve em exibição permanente incluído na exposição de Michel Giacometti.

o sentimento de “ser alentejano” em Lisboa (Tires) e confessa-nos “Tenho que levar a vida aqui [em Lisboa]. Estou à espera que me saia o Euromilhões para comprar uma casa lá na terra, mas a roda [sorte] não quer. A vida não permite. Enquanto aguentar tenho que a viver aqui.”²⁰⁰ Este sentimento de exílio é partilhado com os restantes grupos formados nas comunidades alentejanas que migraram na segunda metade do século XX; assim, este grupo torna-se um reflexo de todos os outros espalhados não só pela área metropolitana de Lisboa, mas também de comunidades mais longínquas, como Toronto ou Angola, e que partiram em busca de melhores condições de vida. Desta forma, “lá longe”, tal como no Alentejo, estas pessoas agrupam-se e cantam a sua terra, recriando o seu *lugar* num espaço físico que lhes é estranho. O *hino* deste Grupo, como já mencionámos aquando da análise de texto, é a moda *Operário, pescador e camponês*, da autoria de Manuel Felícia, e, segundo o que o realizador nos diz sobre este repertório “ (...) muitas das letras são revolucionárias como era costume na altura[1975]. Depois, há uma mudança e fala-se mais do campo e do Alentejo. Recentemente as letras voltam a ter um cariz mais revolucionário”.

Na primeira parte do filme, alguns membros do grupo relatam as suas vivências, a sua história, descrevendo a relação que mantêm com os dois espaços, sendo o sentimento da saudade o traço comum, mesmo por aqueles que nunca viverem no *Alentejo*, “ Um dos membros mais jovem tem quarenta anos e quando exibiu o filme foi assistir. No final falou-me emocionado que se revia muito no filme. Dizia-me que o «sentimento que temos do Alentejo é incrível». Ele tem saudade de uma coisa que nunca presenciou”, declara David Mira. Na segunda metade do documentário, o realizador parte, juntamente com elementos do Grupo, para a localidade mais representada na sua composição, Vila Nova de São Bento e, *in loco*, e, numa linha de continuidade da primeira parte, ouvem-se as vivências daqueles homens que dali partiram e que a mais de duzentos quilómetros “vivem como se a paisagem em sua volta fosse a planície povoada de oliveiras, sobreiros e cereais. «Em Lisboa, vivem a cultura alentejana intensamente. Procuram pessoas e locais onde se revejam. É como se fossem peixes fora de água quando estão fora dessa cultura» remata o realizador.

Em sintonia com isto, o filme abre com um “afunilamento” espacial, mostrando grandes planos sobre a capital, passando por planos demorados sobre uma rua de Tires,

²⁰⁰ Excerto retirado de http://www.cafeportugal.pt/pages/iniciativa_artigo.aspx?=7678 consultado em 16-05-14

que se assemelha a uma rua alentejana, para terminar em microespaços: num café (taberna), no quintal da casa da figura central do filme e na coletividade onde ensaiam. Aqui decorrem os vários depoimentos intercalados com excertos de modas.

Numa das cenas relativa aos ensaios, alguns elementos discutem as várias maneiras de se cantar a mesma moda alusiva a cada localidade alentejana: Castro Verde, Cuba ou outra, cantam de uma forma diferente da que a maioria dos elementos deste grupo elegeu, a moda de cantar à Vila Nova de São Bento. Achamos interessante que, a certa altura, um destes elementos resolve mostrar a “antiguidade” de uma moda (*Senhora de Guadalupe*) através de uma maior ornamentação vocal, deixando a letra “intocada”. Percebemos desta forma que o “valor” de uma moda para estes homens reside no facto do que consideram ser “antiga” e na forma como é cantada.

Sobre o Cante, um dos elementos, jardineiro de profissão, afirma

Ao cantar alentejano estou a recordar a minha terra, estou a ver onde eu estava, estou a ver-me como criança, estou a cantar a minha cultura e faço tudo o que posso para cantar à alentejano. É um refúgio que eu tenho, eu vou para o Grupo e esqueço as outras coisas da vida, o cantar à alentejano recorda-me tudo no Alentejo e o Alentejo para mim é tudo.

O depoimento de outro membro do Grupo, salienta que, ao cantarem as suas “raízes”, inseridos no meio urbano como estão, estas são reavivadas, tal como a tradição, as maneiras de ser e de sentir, uma vez que os alentejanos são um povo profundamente gregário, segundo a sua opinião, e não se deixa assimilar facilmente por outras culturas. Continua, asseverando que os alentejanos tendem a agregar-se, a recriar, a reviver as suas tradições, e formam núcleos muito fortes, com uma identidade muito vincada, e que todos os Grupos o fazem, principalmente os que estão à volta da Grande Lisboa, porque não estão em contacto direto com o Alentejo, como os “genuínos”.

Quando compara estes Grupos, afirma que quase não se observam diferenças entre eles, pois, mesmo os que já saíram do Alentejo há muitos anos, têm “raízes tão profundas, as maneiras de cantar e a pronúncia tão arreigadas que mantêm as características que trazem da sua região. Os cantos são inconfundíveis, Castro Verde canta à sua maneira, Vila Nova canta à sua maneira, Cuba canta à sua maneira, e não há hipótese, nem maneira de fazer a junção destas coisas. Quando uma pessoa vem de um Grupo que tem uma toada muito própria e se integra noutra, ela tem de assimilar esse outro e esquecer o primeiro. As sílabas são ditas de forma diferente, há variações nas vogais tónicas”.

Vejamos o quão interessante estas afirmações se podem tornar, não só do ponto de vista literário, quando são referidas as diferentes entoações das sílabas como

responsáveis por determinada “identidade” local, no seio da mesma língua, da mesma região e do mesmo processo de identificação, como se o Cante Alentejano fosse uma “gramática gerativa” de microidentidades, mas também sociologicamente, uma vez que os próprios defendem que não são um grupo social que se deixe contagiar facilmente por outras culturas, e que parecem fazê-lo no momento de “abdicar” das suas “raízes” (pelo menos das fónicas) quando transitam para outro grupo. Assim, este grupo de Tires canta à maneira de Vila Nova de São Bento porque a maioria dos elementos é de lá oriunda, tendo os restantes, entre eles um algarvio, “moldado” a sua entoação à da maioria. Cada forma de cantar espelha, segundo os próprios, a fala de cada localidade, por isto, por exemplo, os Ceifeiros de Cuba cantaram de maneira mais lenta porque também “arrastam mais a fala”, como atestou Jorge Moniz na sua tese de mestrado (2007).

Numa perspetiva *ecocrítica* podemos considerar o Cante um catalisador da relação mais árdua entre o homem e a natureza: trabalhar a terra. Manuel Felícia sublinha o papel terapêutico do Cante Alentejano quando estava no Alentejo porque o ajudava a “passar melhor o tempo” durante o trabalho e, essa função parece manter-se na atualidade, mas pela razão oposta: porque está longe do campo. Já em Tires, 1975, quando Manuel Felícia formou o Grupo, relata que as letras que ia compondo se baseavam nessas lembranças da terra, do trabalho do campo, das precárias condições em que viveu e do que tinha passado no Alentejo. Sobre este processo de autoria, Manuel Felícia descreve-o desta forma: “ ia recordando certas palavras e juntando outras, sobre a Aldeia Nova [S.Bento], a Barragem do Alqueva, a Reforma Agrária, as promessas feitas ao Alentejo por cumprir, nas letras só, as músicas são antigas.” O autor remata afirmando que as letras que faz relatam o que se passou, o que se passa e o que pode ainda acontecer. O seu discurso assenta claramente numa forte ideologia política

Não é justo uns tão pobres e outros tão ricos. No Alentejo já sentia isto mas **lá longe** ainda senti mais, fui buscar mais lembranças, mais longe da terra, mais amor à terra. Todos os grupos da zona de Lisboa têm um ou dois elementos que escreve sobre isto, que têm estas ideias. Nós fomos obrigados a ir para Lisboa, não porque gostássemos mas não havia trabalho. [sobre a sua autoria] São letras antigas que já não me lembro bem(...) São letras que fiz com muito carinho, amor e dedicação à classe trabalhadora, ao Alentejo e todo o país.

Recordamos o que atrás dissemos (vide Parte I- Secção I) sobre estes aspetos de autoria: alguns elementos dos Grupos Corais Alentejanos tidos como “genuínos”, nomeadamente, o Padre Manuel Reis com quem falamos, ensaiador do Grupo Coral da

Vidigueira, rejeita este tipo de autorias, interpretando-as até como um gesto “ofensivo”²⁰¹. Os intervenientes que partiram da região física *Alentejo* alegam neste filme que “A gente cantando estamos sempre com recordações, esquecer nunca se esquece a nossa terra, o nosso país.”[sic] Registamos a nota que, quer nos depoimentos, quer na análise às modas, frequentemente o espaço é configurado desta forma: terra, Alentejo, país.

Aproximamo-nos do final do documentário, e ouvimos o hino deste Grupo *Operário, pescador e camponês* enquanto desfilam fotografias a preto e branco que evocam lugares “antigos” de trabalhos e trabalhadores rurais. Em seguida, canta-se a despique a moda *Eu hei de ir para o Algarve*, numa taberna de Vila Nova de São Bento. Notamos um paralelismo nos espaços neste filme, os cenários (re)criados são semelhantes em Tires e em Vila Nova de São Bento: a taberna, os jogos de mesa, os petiscos e o vinho. Mesmo o quintal da casa de Manuel Felícia, em Tires, reúne elementos como o estendal da roupa, ou um alguidar com tomate em cima da mesa que o poderiam relocar em Vila Nova.

Na penúltima cena, o grupo de crianças da localidade ensaiadas e acompanhadas por Pedro Mestre à viola campaniça, canta *Vamos lá saindo por esses campos fora*, no largo da terra para os habitantes locais e, na fila da frente, estão os elementos deste Grupo que estão de visita. Manuel Felícia está visivelmente emocionado e, por momentos, julgamos estar perante um efeito espelho, ou de analepse, como se se estivessem a ver enquanto crianças. Salientamos ainda, neste âmbito, que nos seus depoimentos, estes homens destacam o papel do trabalho didático e pedagógico do Cante nas escolas como estratégia de continuidade e salvaguarda, nomeadamente na zona periférica de Lisboa.

O documentário encerra com o ritual do trajar (componente de encenação e recriação), é filmado, em detalhe, um dos elementos do Grupo de Tires a vestir o traje. Notamos, neste desfile, o uso de um anel dourado em volta do lenço que circunda a nuca, certamente, um momento de representação, pois *o alentejano* que estes homens cantam, não se vestiria desta forma para ir trabalhar no campo. Já trajado, dirige-se para o ensaio do Grupo na coletividade.

Da nossa leitura do filme, salientamos sobretudo a cartografia da noção de *espaço*, de *lugar* de um *Alentejo interior* que vive intrinsecamente nestes homens, não obstante a

²⁰¹ Ainda sob um ponto de vista *ecocrítico*, talvez sejam considerados desertores da terra, uma vez que a abandonaram mas continuam a cantá-la, e na opinião dos que ficaram e a enfrentaram, tivessem perdido o direito de o fazer. Estamos pensar, por exemplo, na forma indignada como a maioria dos *alentejanos* recebeu, recentemente, o livro *Alentejo Prometido* de Henrique Raposo nas redes sociais.

distância física e como recriam esta imagética noutros espaços geográficos. Relacionamos estes aspetos com a escrita de Raúl Brandão, de origem açoriana, na obra *As ilhas desconhecidas*, na medida em que são desenhados espaços de paisagem emocionais e *ecocríticos*. Com efeito, Raúl Brandão apresenta-nos a *paisagem* insular a partir dos seus elementos naturais, desde lavradores, pastores, pescadores ao pôr-do-sol ou à noite na construção, sobretudo, de uma *paisagem mental*. Vários estudos identificam neste autor uma personificação da paisagem, uma interação do narrador com o texto no uso desta estratégia literária. Do mesmo modo, a personificação é feita pelo sujeito poético na abordagem dos elementos constituintes da paisagem nas modas alentejanas.

Baseados na crítica que Pedro Mexia²⁰² tece à obra de Raúl Brandão, podemos, mais uma vez, identificar semelhanças entre os alentejanos e os açorianos, na medida em que, segundo este

O escritor confessa com frequência saudades de casa, mas também diz que desejava viver uma vida diferente, uma vida nua, como a daqueles açorianos livres e orgulhosos. Quando escreve sobre a Madeira, elogia uma terra fértil, romântica, voluptuosa e feliz, mas também a considera terrivelmente turística, engalanada para inglês ver. Brandão prefere a melancolia aguda dos Açores, uma paisagem visível que traduz uma inquietação interior. «As Ilhas Desconhecidas» é um magnífico livro de viagens, mas é muito mais que isso: faz da geografia das ilhas portuguesas uma geografia metafísica, tremenda e maravilhosa. Um reino deste mundo e de outros mundos.

O grau de idealização investido no *lugar* é acentuado nestas declarações. Se substituíssemos os nomes “escritor” e “Brandão” por “alentejano(s)” e o topónimo “Açores” por “Alentejo”, o texto continuaria a ser válido, configurando os dois “Povos” com características muito semelhantes: o orgulho, a inquietação interior, o que aproxima o alentejano das especificidades de um espírito insular como já havíamos refletido anteriormente: poderá o *lugar Alentejo* ser uma ilha interior? (cf. Parte I). Este lugar Alentejo também é (re)construído pelo realizador Sérgio Tréfaut onde explorou este aspeto no filme-ensaio sobre o Alentejo, olhado através do Cante, criando alguns planos prolongados, a fixar micro lugares que marcam esta região. *Alentejo, Alentejo* é a sua designação, como já vimos um dos versos contagiosos das modas alentejanas.

No seio da crítica ao filme, destacamos o artigo de Kathleen Gomes (2014), ao afirmar que esta película traça o retrato de um povo que canta, logo resiste (num jogo semântico com a máxima de *Descartes: Penso, logo existo*), ou ainda o *requiem* por uma

²⁰² in <http://quetzal.blogs.sapo.pt/296555.html>, consultado em 04-05-16

tradição ameaçada pelo esquecimento. Talvez por isto, de forma simbólica, a primeira cena do filme é a de um velório, uma homenagem ao mentor de um grupo de cante de Pias que morreu durante a montagem do documentário, personificando desta maneira a ameaça face à perspectiva de desaparecimento do Cante. O alerta surge também quando se percebe que as formas verbais mais usadas para se falar sobre o Cante são o pretérito perfeito e imperfeito. Na nossa ótica, compreende-se a razão: são as gerações mais velhas que relatam as suas vivências, como tal, o passado, nos seus relatos, é o tempo mais convocado.

A atualidade no Cante Alentejano não passa despercebida no artigo de Kathleen Gomes onde a jornalista levanta algumas questões para reflexão:

Que chances de sobrevivência tem um canto colectivo nascido e criado nos rituais do trabalho no campo se a agricultura foi ocupada por máquinas? Com que voz se destrona uma debulhadora? Na era do *Facebook*, que utilidade têm as modas cantadas por rapazes às raparigas em bailes? (GOMES: 2014)

Reflexões dotadas de algum efeito excessivo, uma vez que já vimos que dado o carácter multiforme deste objeto de estudo, não nos é permitido (a)firmá-lo como “um canto colectivo nascido e criado nos rituais do trabalho no campo”, mas sim reconhecer que também foi praticado neste contexto. A autora considera ainda que “ Quase todas as expressões de música popular que Fernando Lopes-Graça e Michel Giacometti recolheram” são “arqueologia”. Na nossa perspectiva, julgamos que “arqueologia” não será um termo que se aplique à literatura oral na medida em que falamos de um organismo vivo, que se renova, que se autorregula e que durante estes processos mantém um núcleo comum: um verso ou uma quadra (cantiga) contagiosos que viajam pelo tempo e pelo espaço.

Sobre a temática do Cante, é notória a afinidade de perspectivas entre Tréfaut e a jornalista, e igualmente de forma enfática, afirma neste texto que o tema da *morte* é tão frequente no Cante Alentejano como se o próprio Cante tivesse preparado o seu *requiem*. Na nossa análise, não corroboramos esta visão mais catastrofista sobre o Cante, pelo contrário, verificámos muitas outras temáticas traçadas a partir de elementos da natureza e o dinamismo inerente ao seu polissistema. O filme de Sérgio Tréfaut, *Alentejo, Alentejo* abre com o que a jornalista considera ser uma cena de duelo num *western*: uma sucessão de rostos de olhar frontal, alguns desafiantes, fixando demoradamente o espectador; tal faz com que este se sinta mais observado que observador, sobre um fundo negro, atribuindo-se metaforicamente esta cor ao Cante Alentejano, numa análise mais uma vez

fatalista. Ouve-se uma marcha sobre a terra ao som da canção que já neste trabalho abordámos (Parte I-Secção 4) e que não considerámos como moda alentejana, *Grândola Vila Morena*, de Zeca Afonso. É notório o olhar político de Tréfaut sublinhado pela autora do artigo ao interrogar “ Mas o que é isso de «o povo é quem mais ordena» num país que prefere a resignação? Portanto: o cante alentejano já não devia existir”. Obviamente que a jornalista parte de uma visão redutora do Cante reconhecendo-lhe apenas um carácter interventivo e funcional em sentido estrito, o que não acontece numa expressão multiforme como esta, existem outros componentes que não devem ser ignorados como o literário, musical, histórico, sociológico ou *ecocrítico*, como temos vindo a explorar ao longo deste trabalho.

Grande parte da filmografia de Tréfaut atravessa, direta ou indiretamente, o lugar *Alentejo: Outro País* (1999); *Fleurette* (2002); *Viagem a Portugal* (2011) e *Seara de Vento* com filmagens iniciadas em 2015. Para além de *Alentejo, Alentejo*, o realizador preparou ainda, a convite do presidente da Câmara de Serpa, João Rocha, o filme de dez minutos de candidatura do Cante Alentejano a Património Cultural Imaterial da Humanidade, apresentado à UNESCO, exibindo muitas imagens comuns aos dois filmes, contudo a curta-metragem é narrada por uma voz *off* e segundo súplica do autor

É uma peça informativa, que cumpre uma função de dar a compreender o cante alentejano a pessoas dos cinco continentes- um tailandês, um guatemalteco, um sul-africano ou um egípcio que, eventualmente, nunca ouviu falar de cante alentejano, nunca ouviu falar do Alentejo, se calhar nem sabe onde fica Portugal.

Esta forma de “dar a compreender” o Cante Alentejano de Tréfaut assenta na visão de “exclusividade” desta prática, e declara que se trata de uma forma de cantar “única” que define um lugar marcado pela luta e sofrimento de trabalhadores rurais contra a opressão e por melhores condições de vida. Como se pode ler numa nota de imprensa do realizador a propósito de *Alentejo, Alentejo*

Senti na pele o abismo que existia entre o mundo cosmopolita em que eu tinha crescido, primeiro no Brasil, depois em Paris, rodeado de exilados políticos, jornalistas e universitários, e o modo de vida pobre de uma pequena aldeia alentejana, onde toda a gente trabalhava no campo e, com sorte, aprendera a escrever o nome depois dos 40 anos.

Estes *espaços interiores* do realizador apresentam-se como influências indiretas nesta obra, a qual se reveste de um carácter político, manifestado através dos monólogos dos intervenientes, da seleção das modas, olhares de intervenção e denúncia sociais. O filme, contrariamente a *Lá Longe* de David Mira, não se centra num Grupo Coral ou

localidade em particular, mas antes num desfile de personagens, individuais e coletivas (cerca de nove grupos masculinos, femininos, juvenis e infantis) sem identificação, numa tentativa, segundo a jornalista Kathleen Gomes, de estabelecer uma maior proximidade com as pessoas criando, no final, um retrato de família.

O cliché “Um alentejano não canta sozinho” é retomado para justificar o facto de que ouvir homens sexagenários a cantarem sobre a mãe ou mulheres da mesma idade a cantarem sobre amores de juventude pode surpreender os espetadores, pois, de acordo com a autora “não estão a cantar sobre uma experiência individual”. É sublinhado que a maioria dos grupos canta temas tradicionais, cuja “autoria e origem se perdeu”, e que existem letras novas espelhando a atualidade, como numa das composições que se ouve neste filme, intitulado-se *Portugal está na crise*, nos versos *Neste nosso Portugal/ Não sabemos que fazer/ tanta gente na miséria/ Nem ganham para comer* descritos, em conformidade com o artigo “Mesmo que sacrificando o lirismo figurado ou panteísta de outros tempos- nada há de alegórico [nesta moda]”. Percebemos aqui que o entendimento do espaço, do lugar-Alentejo, nesta moda, se funde com o conceito de nação, assumindo o referente Portugal como Alentejo. O lugar *Alentejo* pode constituir-se, desta forma, como a parte pelo todo, num exercício sinedóquico, uma vez que o queixume e a denúncia de injustiças sociais pode ser extensível a Portugal.

Esta nossa afirmação reforça-se ainda se atentarmos no que o realizador observa neste artigo

A ideia inicial era fazer um filme musical, praticamente sem conversa. Pode-se contar a história do século XX português através do cante alentejano. Você tem letras sobre o rei D.Carlos, letras sobre a Pide, hinos ao Salazar, muitas coisas da Catarina Eufémia, coisas sobre a ponte Salazar, coisas sobre a Guerra Colonial, depois começa a haver muitas elegias políticas no período revolucionário- «como é grande o meu partido» e «seara de vermelho» (...)Os grupos de cante alentejano foram instrumentalizados pelo Estado Novo, que os transformou em bandeira do folclore português, controlando o cancionário e o traje. (GOMES:2014)

onde se (con)funde História social nacional com a História da região Alentejo. Mesmo as próprias letras, como já analisámos no capítulo anterior, se não designarem o topónimo ou regionalismos que a fixem à localidade, podem descrever outro lugar qualquer (rural) no planeta.²⁰³

²⁰³ Relembramos a poesia de temática popularizante de Langston Hughes ou de Solano Trindade que expusimos na Parte I deste trabalho.

De acordo com Tréfaut, a propaganda exercida pelo Estado Novo continua durante o período revolucionário, pois os grupos são usados como bandeira política, sendo o hino da própria revolução *Grândola Vila Morena*, um tributo ao Cante Alentejano.

Um dos cenários recorrentes do filme de Sérgio Tréfaut constroi-se num micro-espço: a cozinha de uma das intervenientes octogenárias, em Baleizão, que vai preparando um prato regional, a açorda de alho, enquanto relata memórias da sua infância vivida com fracos recursos económicos. É neste *espço* que a “personagem” se despe de posturas e conversas “pomposas”, aquelas que ela achava se seriam as mais certas de se dizer, ou como diz Tréfaut

Eram umas coisas que cheiravam sempre a conversa de telejornal. Mesmo quando eu tentava que uma pessoa conversasse a trabalhar, não funcionava. As cenas filmadas nas cozinhas, com as pessoas a prepararem açorda, vieram resolver o problema, e, ao mesmo tempo fazem de *Alentejo, Alentejo* mais do que um documentário sobre *cante alentejano*, um filme-ensaio sobre o *Alentejo*. (GOMES:2014)

Através destas declarações, percebemos a relação que o indivíduo estabelece com o *espço* e com a sua *natureza*: ao sentir-se “ em casa ou a regressar a ela”, liberta-se e (re)encontra o “eu”. Neste trabalho de Tréfaut não existem cenas que exibam camponeses no campo a trabalhar enquanto cantam porque

isso acabou realmente, sem retrocesso possível. As pessoas iam a pé, descalças, cantando, monstavam, cantando, voltavam do trabalho cantando. Tudo isso morreu porque o trabalho manual morreu (GOMES:2014))

Com efeito, esta manifestação começou a perder-se quando a mecanização se impôs nos campos, contudo, o Cante continua a assinalar outros ciclos da vida: canta-se frequentemente em casamentos a moda *Olha a noiva se vai linda* ou em funerais modas que eram da preferência do defunto, como por exemplo, a cena que encerra a primeira parte deste filme, aos cinquenta minutos, um pequeno grupo de idosos *canta Ó morte tirana/ Morte/ Eu de ti/ Tenho ouvido queixas*, no cemitério de Peroguarda em frente à lápide de Michel Giacometti, duas das pessoas neste grupo de cantadores são os organizadores do funeral do etnomusicólogo, e os versos pertencem àquela versão de *Solidão*, a sua moda de eleição. O realizador comenta “ A força da cena é a letra daquela moda cantada num cemitério”, notamos nós também por estar em contexto, e, nesta medida, considerarmos que a literatura oral se autorregula e autosustenta, adaptando-se às dinâmicas sociais.

A partir desta cena, em que segundo a jornalista “o filme parece cantar já o luto pelo cante, *Alentejo, Alentejo* vai encher-se de rostos jovens, e à secção do artigo intitulada “Renascimento, um fenómeno recente”. Não é mencionado, mas julgamos que a seleção do verso que atribui o nome ao documentário encerra, metaforicamente, estas duas partes: um Alentejo envelhecido e um outro renascido.

Esta segunda parte inicia-se com o *boom* de Grupos Corais Juvenis que *Os Bubedanas*, de Beja, arriscam dizer-se pioneiros, em 2011, “O cante estava esquecido. Arrisco dizer que somos os pioneiros da nova geração do cante”, afirma um dos seus elementos. Através de um processo de identificação com este Grupo, nomeadamente pelo mediatismo, muitos jovens formaram novos Grupos “Trouxemos esperança para o cante alentejano. Sentimos uma grande responsabilidade”, conclui. Esta “nova geração”, incluída noutros contextos, faz perdurar canções, estabelecendo uma relação mais urbana com o espaço descrito nas modas, assente noutras variáveis.

Frequentemente, os agentes e praticantes do Cante referem a ameaça da perda ou esquecimento da prática. Aqui, podemos verificar a transformação, adaptação da literatura oral e tradicionalista a novos ou outros contextos num processo autosustentável.

Se refletirmos um pouco sobre o seu carácter universal e volátil, concluímos que esta nunca se esquecerá ou perderá mas sim, mantém um “núcleo rígido”, no caso do Cante, a cantiga, ornamentado com aditamentos ou supressões que a própria seleciona de acordo com a dinâmica social onde se encontra.

Estas variáveis já são notórias nestes grupos mais jovens transgredindo pontualmente algumas regras impostas pelos mais puristas. Veja-se que a maioria não tem a figura do Mestre, mesmo a própria polifonia que o caracteriza é transformada. Ainda no referido artigo de Kathleen Gomes “O Alentejo canta, logo resiste”, Tréfaut defende que

no cante alentejano o que é muitas vezes catalogado de polifonia, é, na verdade, uma bifonia. As formações mais comuns assentam em dois solistas- o «ponto», que dá o mote de arranque, e o «alto», que tem uma voz mais aguda- e o coro (que canta na mesma tonalidade que o «ponto») (GOMES:2014)

Os Bubedanas têm, como exemplo destas “transgressões”, uma maior variação de vozes dentro do grupo, e “não têm prurido em sintetizar diferentes tradições na sua forma de cantar”, observa o realizador no mesmo texto jornalístico.

Nas suas declarações, o fundador deste grupo, “Buba”, afirma um aspeto que merece a nossa atenção pela tentativa de traçar um quadro concetual de *moda*: “Temos

pensado em fazer várias recolhas. Se calhar não conhecemos nem um milésimo das modas que existem. E das maneiras que se cantam. De terra para terra, canta-se de maneira diferente.” O realizador esmiúça o que Buba quer dizer “Ao romper da Bela Aurora” cantado pela Né Ladeiras com a Brigada Victor Jara, e cantado pelos Ceifeiros de Cuba são duas coisas totalmente diferentes.”

Através destes depoimentos, entendemos que o elemento mais volátil e permeável no Cante Alentejano é a voz, a melodia e não a letra, não obstante incluir-se no quadro da literatura oral. Importante ainda para o conceito de moda parece ser quem a executa: quanto mais “alentejano” mais subsídios reunirá para tornar ou aproximar determinada letra duma moda alentejana e do *lugar Alentejo*.

No filme de Tréfaut, corrobóramos a ideia que sobressai de um lado mais subversivo do Cante, comum aos novos grupos, e que marca a diferença fazendo o contraponto à tradição: atente-se nos nomes de grupos juvenis, a sua maioria, constituídos por regionalismos: *Bubedanas*, como sinónimo de alguém ligado ao álcool e *Os Mainantes* como sinónimo de “patife” ou “ocioso”, registámos ainda os nomes *Os moços duma cana*, *Moços da Aldêa* ou os *D.Zéfinha*. Por exemplo, Os Mainantes, um grupo juvenil de Cante Alentejano fundado por um dos membros do grupo coral sénior da localidade de Pias, os Camponeses de Pias. António Lebre, também ensaiador do grupo, afirma, no mesmo artigo:

Os Mainantes aparecem numa noite de insónia minha. Saí de um ensaio dos Camponeses, chego a casa e olho para a foto que tirei do grupo e vejo uma grande parte do grupo envelhecido. E começo a pensar o que será o futuro deste grupo quando estas pessoas desaparecerem (...) Estou orgulhoso de ter conseguido fazer estes rapazes cantar. O problema destes jovens é não haver emprego. Um dia vão-se embora

Perante estas declarações, um membro mais velho do grupo lamenta “ Toda a gente tinha trabalho no nosso tempo”. Sublinhamos o sentimento de “orgulho” e, ainda, a maneira como alguns grupos são formados: à imagem e semelhança do grupo sénior, como se da sua versão mais nova se tratasse, onde é transmitida uma herança que não partilha o mesmo contexto, uma vez que o cantar dolente da voz que trabalha o campo já não existe. Todavia, as temáticas das *modas* permanecem e sustentam-se no mesmo pensamento metafórico que identificámos no capítulo anterior, o que nos faz perceber que a relação com o *espaço* se tornou mais teatral, provocando alterações semânticas ao nível do *significado* e do *referente*: o cantador que foi efetivamente *ceifeiro* assumirá um significado e referente diferentes do cantador jovem que nunca o foi, partilhando só o seu

significante aquando à execução vocal, quando o *signo* se torna matéria ou materialidade. Falamos de uma relação espacial mais “urbana” absorvendo e refletindo o que social e historicamente acontece(u), como é próprio da oralidade.

Ainda sobre o conceito de *lugar*, e tendo em conta o quadro teórico da *ecocrítica*, o artigo de K. Gomes expõe um dos receios dos portadores do Cante Alentejano, através do depoimento de António Lebre acerca da extinção da taberna, local que se associa à permanência do Cante espontâneo, mas que, progressivamente, tem vindo a ser substituído por cafés e restaurantes, o que, segundo os seus agentes, constitui uma ameaça à faceta do Cante mais “genuína”. A taberna, ou no uso do regionalismo alentejano, a *venda*, é um espaço de figuras masculinas, onde se “mastiga o vinho enquanto comem petiscos”, segundo A. Lebre, ao passo que o café se afigura um local mais neutro. Em Pias, a sede do seu *Grupo Coral e Etnográfico Camponeses de Pias* é uma taberna, por eles reconstruída, sendo também da sua responsabilidade a gestão da mesma. Tendo em conta o quadro teórico da *ecocrítica*, assistimos aqui a uma preocupação destes agentes do Cante na recuperação de memórias físicas, ligadas à terra, efetuada através da (re)edificação de um espaço perdido de outrora.

Não obstante, esta manifesta inquietação em reavivar lugares, que na ótica dos seus praticantes mantêm o Cante agregado à sua forma “original”, não parece ser compatível com algumas práticas “contaminatórias” que vão aceitando. Por exemplo, este grupo já atuou com Caetano Veloso e Maria Bethânia no atual Pavilhão Meo Arena.

Sobre esta questão de confronto de espaços, o rural e o urbano, o “tradicional” e o “atual”, Sérgio Tréfaut defende no mesmo artigo:

O simples facto de mostrar este universo [do cante alentejano] ou que estas pessoas têm valor é uma maneira de dizer (...) que o que estão a ver na televisão não tem valor (...) Fazem crimes todos os dias [produtores televisivos], não contra a humanidade, mas contra a alma dos portugueses. (GOMES:2014)

Numa outra entrevista²⁰⁴, Sérgio Tréfaut reforça as afirmações acima proferidas, referindo “um processo de orgulho e um processo de transformação de identidade em que algo que foi bastante desconsiderado passou a ser valorizado, e isso é muito importante” e ainda que “calar alentejanos a cantar é horrível!”.

²⁰⁴ in <http://www.artesonora.pt/featured/sergio-trefaut-o-cante-e-uma-actividade-natural-dos-alentejanos/>, consultado em 31-08-15

Servindo o nosso propósito, destacamos das suas declarações os aspetos que sublinham o olhar *ecocrítico* que nos propusemos encontrar ao longo do nosso trabalho. Assim, o realizador constata que a partir da estrutura que montou para o seu filme *Alentejo, Alentejo*, sendo uma representação da realidade, apercebeu-se que conseguiu a intimidade das pessoas quando as “colocou” nos seus espaços: a cozinha, a taberna “Cheguei à conclusão que para fazer as pessoas falarem com intimidade e verdade o melhor era colocá-las na cozinha a fazer uma açorda” alternando, durante o filme, o cantar com o cantar, concluindo que o Cante Alentejano permanece(u) ligado a todas as atividades do ciclo da vida humana, transversal a todos os grupos, desde crianças na pré-escola até aos lares da terceira idade. Tréfaut, na referida entrevista, aprofunda esta questão, fazendo uma resenha da história social do Cante

(...) ele é conhecido desde o século XX. Sabe-se perfeitamente que vem de raízes muito mais antigas, mas não há documentação. O Cante inicial que se conhece, com ou sem grupos, é Cante religioso ou de trabalho, ou seja, na monda ou no varejo...existiam cantes de baile e existiam para todos os tipos de confraternização. E depois existem modas pesadas. E de taberna, como é óbvio. Pouco a pouco, toda essa coisa foi transformada pelo aparecimento de grupos organizados nos anos 20 e, ao longo do século XX, o Cante de taberna foi desaparecendo, o cante de trabalho deixou de fazer sentido [um dos “sentidos” que o título do nosso trabalho encerra] porque o trabalho se mecanizou, não há monda, não há varejo, há máquinas para fazer tudo isso. (...) Agora com as novas tendências (...) é uma atividade [cante] natural dos Alentejanos de convívio.

Dada a importância do espaço, Tréfaut não o quis deixar como algo aleatório, ou impessoal, pelo contrário, definiu-o. Através destas declarações, reforçamos a nossa teoria sobre a ideia de presença do Cante como condição inerente à categoria de *espaço*: veja-se como a *moda*, tanto na sua componente musical como literária, se molda ao lugar. O mesmo texto cantado no campo ou na taberna configura-o como *moda de trabalho* ou de *taberna*, sendo o *espaço* a materializá-lo.

Sérgio Tréfaut distingue ainda estes acontecimentos de Cante, considerados “espontâneos” dos de “forma mais teatralizada e formalizada a cantar em cima de um palco com microfones, o que normalmente é uma coisa horrorosa. Tudo isso é menos encantador do que ouvir a espontaneidade.” Julgamos verificar-se aqui uma resistência à mudança, à “evolução do Cante” que o próprio Tréfaut refere nesta entrevista. Optamos pelo termo “transformação” ou “adaptação” do Cante em detrimento de um processo evolutivo, uma vez que consideramos estes movimentos humanistas e, ainda por cima, guiados pela literatura oral e moldáveis ao espaço e ao tempo, não revelando épocas ou momentos que se sobreponham de forma superior a outros.

O seu filme revela ainda uma questão ideológica do espaço, uma politização que não deve ser mobilizadora, e assume um cunho político, reivindicativo, nas palavras do realizador “a letra do *Grândola* adapta-se perfeitamente a algumas das minhas intenções no filme”, contando e cantando “sobre um perigo de morte iminente, de ameaça, mas com um final totalmente esperançoso e um futuro radioso”. Trata-se de um filme documental, com alguns planos demorados sobre mico-espacos da paisagem alentejana, mostrando ao espetador ou fazendo-o sentir, através de um processo de identificação, que o alentejano é, ele-mesmo, um elemento integrante deste cenário, aliando música e discurso para produzir a “palavra cantada”.

Consideramos assim as inequívocas contradições que os discursos dos agentes do Cante Alentejano encerram no seio da dicotomia regional/ universal, para atentarmos ainda nas declarações de Tréfaut sobre a curta-metragem promocional que realizou (parte integrante da candidatura apresentada à UNESCO), como apresentação e divulgação do filme *Alentejo, Alentejo* e que merecem a nossa atenção “[sobre os requisitos do filme] é obrigatório que as pessoas dos cinco continentes percebam, ou pelo menos acreditem que percebam, algo do que é aquela música. Por isso, foi usado um *voz-off*, foi usado todo um lado narrativo em inglês, pouco Cante...”. Parece-nos haver algumas ideias paradoxais nestas afirmações, como o facto de se querer mostrar ao mundo o que é o Cante, mas o próprio Cante não ocupar muito espaço neste filme. Sabemos que existem aspetos de *marketing* a cumprir, notórios na expressão “acreditem que percebam”, contudo, tentar desenhar um quadro concetual do Cante aqui, torna-se redutor, numa promoção que passa quase por omitir o Cante e, num apelo turístico, vender imagens do *Alentejo*.

Na receção do Cante Alentejano são muitas as mudanças observadas, podemos mesmo falar de um “antes” e de um “depois” do reconhecimento desta forma cultural como património da Humanidade e que imagens associadas ao Cante são passadas neste momento. O protagonismo, o seu espaço mediático trouxeram-lhe uma alteração no seu estatuto regional e, com ela, o desejo de um maior reconhecimento que também provoca transformações no processo de receção dos seus agentes e dos outros, como seja, por exemplo, a sua imediata celebração num espetáculo de homenagem ao Cante, em 25 de janeiro de 2015, no Centro Cultural de Belém, organizado sob o mote: “12 Grupos Corais| 12 modas| 1 filme”.

Do documento promocional deste evento “Cantar o Alentejo”²⁰⁵ extraímos alguns aspetos em comum sobre a receção do Cante nas diversas declarações das entidades envolvidas na sua organização, como sejam as do Presidente do Conselho de Administração do Centro Cultural de Belém, na altura, António Lamas, sublinhando que a presença do Senhor Presidente da República naquela celebração “assinala a relevância desta manifestação cultural, tão genuinamente popular e empolgante, que une e representa uma das mais vastas e belas regiões de Portugal (...) O Cante é um património vivo e em crescente expansão, que a UNESCO veio reforçar (...) a ideia de «Cantar o Alentejo» no CCB também agradou a todos os que praticam, mantêm e valorizam o Cante”, ou as de Tomé Pires, Presidente da Câmara de Serpa, que destaca o carácter de universalidade do Cante adquirido através do reconhecimento da UNESCO e de onde evidenciamos algumas premissas da teoria *ecocrítica*, uma vez que o autarca se refere ao Cante como “Um canto a vozes, em que a música se enlaça na poesia, e na qual os homens e as mulheres partilham a Vida transformada em Cante. Um cantar de um povo que construiu, a partir dos trabalhos e dos dias, um canto solidário que se ergue. Que nos levanta.”

No que concerne à sua versão *apresentacional* Tomé Pires assevera no mesmo documento “Em palco, está o Alentejo, está o cante e está o Povo Alentejano, que sempre soube lutar pelos seus direitos e mostrar que a força nasce da união, do trabalho coletivo, da solidariedade”. Descreve ainda a situação atual do Cante como redentora ao afirmar “um renovado caminho para seguir, o de trabalhar ainda com mais empenho na salvaguarda do Cante. As novas dinâmicas emergentes, com projetos criativos ligados à cultura e ao reforço da nossa identidade, têm de ser consolidados, e destaca o papel da autarquia no apoio a estas sinergias.

Estas afirmações estão em conformidade com as de Ceia da Silva, Presidente da ERT Alentejo/ Ribatejo, corroborando a homenagem “ao carácter, à resiliência e à forma de estar de um povo único (...) a qual nos propomos amplificar através da ativação nos próximos anos de um programa de valorização deste património, que contemple igualmente as dimensões económica e turística”.

O filme realizado por David Mira *Cante, do Alentejo para o Mundo* (um título que parece “excluir” ou delimitar o lugar *Alentejo* do resto do mundo dando-lhe protagonismo) é também exibido neste evento, revelando mais um olhar cinematográfico.

²⁰⁵ (cf. “Anexos - doc.5 Espetáculo CCB Cantar o Alentejo
https://drive.google.com/open?id=1q9CgBXCvFcq32v5_NpJZKmJ4_FYikjm4)

Por fim, no mesmo documento, Paulo Lima, enquanto Diretor da Casa do Cante e Coordenador da Candidatura, e de forma muito sucinta, realça a importância deste reconhecimento porque “distingue não apenas o bem patrimonial, mas, acima de tudo, aqueles que o fazem vivo. Que o vivem.” Contudo, remata, no nosso entender, de forma algo redutora uma vez que parece excluir os destinatários do Cante que não são afetos à geografia física do Cante “o Cante é uma pátria onde quem é do Alentejo se reconstrói enquanto identidade. Lá, aqui e em todos os lugares que demande. Essa é a força do Cante. É a nossa Terra, física e onírica”, conclui.

Dentro da programação deste espetáculo, e nas representações que nos são dadas do Cante, registamos pontos de vista mais coniventes com a recente exposição turística do Cante que, de algum modo, a consideram positiva porque lhe traz maior visibilidade, e outros argumentos mais críticos, ou pelo menos mais céticos, como os do antropólogo Paulo Lima que, num outro local (SANTOS, 2015), assevera "O cante deixou de ser local para ser global (...) Transformou-se em produto económico (...) Isso é bom ou mau? "Ainda é cedo para avaliar".

Na nossa perspetiva, e dadas as características que já reconhecemos nesta forma cultural assente na literatura oral, não faz sentido defender uma posição monolítica do Cante Alentejano, mas antes promover uma receptividade à sua versatilidade. Não comungamos da preocupação de alguns estudiosos do Cante acerca de este se transformar num mero espetáculo de entretenimento, na medida em que existem várias aceções, várias abordagens, vários destinatários em que o jogo das materialidades desempenha uma função importante. A juntar a isto, lembramos a existência fugaz de um texto oral, que só permanecerá naquelas circunstâncias enquanto interessar aos seus agentes.

Já na receção jornalística, salientamos pela valorização da materialidade do Cante Alentejano, um dos jornalistas que mais se tem dedicado à temática deste, Gonçalo Frota (2014) escreve um artigo que desperta a nossa atenção pelo título pois parece encerrar algumas das ideias que aqui defendemos “ O cante ouve-se com o corpo, diante das vozes”, nomeadamente as que se sustentam nas premissas de Paul Zumthor e Hans Gumbrecht.

Logo no início do artigo, é-nos dito:

Se no fado os registos discográficos abundam e são de fácil acesso, o cante alentejano, com uma vitalidade provada pelos mais de 150 grupos corais em actividade, existe sobretudo como celebração presencial de uma ligação à terra e às raízes. (FROTA:2014)

mobilizando o aspeto performativo e de cultura de presença que nesta dissertação fundamentamos.

O jornalista estabelece a comparação entre o Fado e o Cante na medida em que o primeiro apresenta um roteiro turístico definido bem como uma ampla discografia, ao contrário do Cante, uma vez que os espaços onde este acontece (ou acontecia) estão a desaparecer com a modernidade. Para além disto, segundo o autor, a substância do Cante é de difícil captação pelos estúdios de gravação

O impacto físico do poderio das vozes em uníssono, profundamente telúrico, acontece idealmente na sua presença, de forma a ser bafejado por tal estremecimento. Também visualmente, na sua marcha lenta e de braços traçados, e nos trajes tradicionais adoptados, encena-se o regresso da monda (...) ao ritmo das modas entoadas em grupo. (Frota: 2014)

porque o Cante, nesta *teatralização ecocrítica*, vive desta necessidade e desejo de ligação às “origens”, aos antepassados, à tradição, à terra. E, apoiado numa base performativa, num momento de presença, canta-se, materializa-se nessa partilha, muito mais do que pelo momento da reprodução de uma gravação. Como nos diz Paul Zumthor “A performance é ato de presença no mundo e em si mesma. Nela o mundo está presente” (ZUMTHOR, 2007:67) ou “Um outro [tipo de performance de nível mais reduzido] quando falta um elemento de mediação, assim quando falta o elemento visual, como o caso da mediação auditiva (disco, rádio), da audição sem visualização (...)” (ZUMTHOR, 2007:69) sendo considerada pelo autor *performance* completa, quando “(...) com audição acompanhada de uma visão global da situação de enunciação” (ZUMTHOR, 2007:69).

Gonçalo Frota (2014) reforça, em certa medida, o que propomos: a natureza do cante, a sua maior idiosincrasia é a transmissão oral, a recriação coletiva viva, enquanto os registos asseguram, em primeiro plano, a documentação e a preservação desse legado. É esta transmissão oral que possibilita a diferenciação dos textos e a viagem de quadras entre as várias modas, permitindo um processo de identificação mais maleável nas várias localidades ou nos vários *micro Alentejos*²⁰⁶.

É também o “desígnio coletivo” que, segundo Frota, contribui largamente para que figuras individuais não possam criar notoriedade mediática, como Amália Rodrigues

²⁰⁶ Ao lermos a caixa de comentários sobre este artigo *online*, há um que gostaríamos de destacar de um leitor de Aveiro (desconhecemos se é natural do Alentejo), por enfatizar a questão da materialização do Cante “Uma correção: o cante ouve-se com os ouvidos, mas à distância dos corpos”.

ou Carlos do Carmo no fado, terminando o texto com a frase “E o povo tem muitas caras, tem muitas vozes”.

Desta forma, e em conformidade com os estudos de Paul Zumthor, os concertos, os espetáculos performativos dos grupos corais alentejanos, sobretudo num espaço físico distante do lugar geográfico *Alentejo*, dão ao conhecimento do ouvinte-espetador uma situação de *enunciação* e este conceito de *enunciação* concebe o *discurso* como acontecimento, sendo que nenhum dos elementos da enunciação é dissociável do enunciado, o que nos conduz, novamente, à existência física do sujeito e à participação dos cinco sentidos e percepção neste processo de descodificação. “O corpo dá a medida e as dimensões do mundo” (ZUMTHOR, 2007:77) e “(...) nossos sentidos (...) são órgãos de conhecimento” (ZUMTHOR, 2007:81).

Ainda sobre o papel da voz salientado por Gonçalo Frota neste seu artigo (2014), trazemos à colação as seis teses apresentadas por Paul Zumthor (ZUMTHOR, 2007: 83-84) a voz é o lugar simbólico por excelência; a voz estabelece uma relação de alteridade que funda a palavra do sujeito; todo o objeto adquire uma dimensão simbólica quando é vocalizado; a voz é uma subversão ou uma rutura da clausura do corpo; a voz não é especular; a voz não tem espelho e escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte, de onde conclui como principais aspetos (ZUMTHOR, 2007:85-86) que : a voz é uma coisa; a voz repousa no silêncio do corpo; a linguagem humana liga-se à voz; dizendo qualquer coisa, a voz se diz; a voz está ligada para nós ao sentimento da sociabilidade; mitos sobre a voz sem corpo (o da liquidez, por exemplo) e, por fim, que a voz implica ouvido. Na nossa opinião, o Cante Alentejano reconhece-se nestes pontos e reconhece-os a todos.

Ainda do jornal *Público*, analisámos o artigo de Mário Lopes (2016) que descreve o primeiro *Simpósio Internacional Patrimónios Imateriais: do Alentejo à Bahia*, que decorreu de quatro a oito de abril de 2016, organizado pelo GP Sedes (Grupo de Pesquisa em Socioeconomia do Desenvolvimento Sustentável) e pelo Opará (Centro de Pesquisas em Etnicidades, Movimentos Sociais e Educação), organismos da Universidade da Bahia.

Servindo o conteúdo deste capítulo, consideramos pertinente a abordagem que este simpósio tece ao Cante Alentejano, na medida em que contribui para a criação de mais um lugar *Alentejo*, uma vez que, e para além de o Cante “se mostrar como ele é” (não obstante todas as suas variações), acaba por se fundir nas suas materialidades, com outras formas culturais de influência africana, sendo esta tónica inovadora. O simpósio, como receção crítica ao cante, proporciona a aproximação entre formas culturais de fundo

comum, cuja análise encontra aspetos inesperados como cruzamento de várias áreas do saber desde a gastronomia à pintura e à fotografia. Este espaço amplo, físico e cultural, proporciona ao Cante outras imagens de reconfiguração, uma vez que pode pensar-se a si mesmo enquanto se confronta com outras práticas *background* idêntico. Esta reflexão permite ao Cante, por exemplo, avaliar as suas dimensões regional e universal bem como a sua democratização, repensando alguns aspetos paradoxais no seu discurso, nomeadamente em depoimentos frequentes como “O Cante é do Alentejo, o Cante é de toda a gente”²⁰⁷, ligados muitas vezes a uma ideia de autoritarismo dentro do Cante.

Vejam, alguns dos agentes mais puristas do Cante Alentejano manifestam as suas preocupações em torno da atualidade do “seu” património na rede social *Facebook*.

Em páginas pessoais de vários elementos de Grupos Corais, podem ler-se inúmeras declarações como:

Pôr o dedo na frida", participei nos anos oitenta numa acção idêntica, integrado no GCECP de SERPA, talvez tenha sido a primeira. Outros tempos, já o referi, no entanto, concordo com o Paulo [Lima], o Cante não é mercadoria que se mostre nas galerias dos super's, com um espaço adequado, plenamente de acordo, aí sim. Vamos repensar tais situações, poderemos não ter razão, mas...²⁰⁸[sic]

Estas declarações, de carácter “empolado”, ilustram a resistência que os portadores mais velhos do Cante Alentejano oferecem à atualização, mobilizando algumas reflexões sobre os *lugares* desta prática, não só relacionadas com o valor semântico e pragmático da palavra no Cante [Considerando que esta prática representa a “realidade” do Alentejano ligado à terra, não equacionam a premente adaptação do Cante às mudanças que a sociedade atual impõe], como também sublinham as relações de poder, em conformidade com a categorização de Michel Foucault, que já abordámos, nomeadamente, com a categoria poder disciplinar, o poder que “não destrói o indivíduo; ao contrário, ele o fabrica. O indivíduo não é o outro do poder, realidade exterior, que é por ele anulado; é um dos seus mais importantes efeitos.” (apud SOUZA, 2011:117)

Este ponto leva-nos a outra reflexão: será o *lugar Alentejo* a produzir o alentejano? Se considerarmos que através da *presença* e da *performance* da voz, o sujeito materializa o *lugar*, desdobrando-o, de forma mais acentuada à medida que se afasta do núcleo, a

²⁰⁷ Título de um artigo de Vera Moutinho, Público online, de 11-09-14. <https://www.pUBLICO.pt/2014/09/11/video/-o-cante-e-do-alentejo-o-cante-e-de-toda-a-gente-20131001-164604>, consultado em 23-10-17

²⁰⁸ Esta afirmação está relacionada com um desfile/ espetáculo de um Grupo dentro num Mercado de Almada. in página pessoal de Francisco Torrão Pai, na rede social *Facebook*.

resposta é negativa, uma vez que será o inverso a verificar-se: o sujeito fabrica o lugar *Alentejo*, as “tensões” ocorrem quando as diversas fabricações se confrontam, ou seja, quando vários *Alentejos* coexistem.

Atente-se noutro caso, o do lançamento do livro do cronista alentejano Henrique Raposo, *Alentejo Prometido*. No dia 8 de março de 2016, os Cantadores do Desassossego de Beja comparecem, em protesto, a cantar de surpresa, interrompendo a apresentação do autor na livraria Bertrand, em Lisboa:

Francisco Torrão, do grupo cantadores do Desassossego, de Beja, explica porque fizeram questão de vir até Lisboa e marcar presença no lançamento do livro: «Foi uma resposta àquilo que o Henrique Raposo fez com o seu livro. Nós quisemos atingi-lo a ele, cantando. Cantámos uma moda que traz uma mensagem que vai contrariar, em muito, aquilo que ele diz no livro. O livro ofendeu o povo alentejano, de uma maneira geral, na nossa dignidade, porque nós amamos a família tal como todos os portugueses amam a família. O suicídio não é apanágio do Alentejo. O suicídio existe, infelizmente, em maior número, por exemplo, aqui na zona industrial de Lisboa. Não recebermos as pessoas? Toda a gente quer ir ao Alentejo porque nós as recebemos de braços abertos.» O autor Henrique Raposo recusou-se a falar aos jornalistas, mas durante a sessão de lançamento do livro “Alentejo Prometido” disse que, hoje em dia, “falamos demais e lemos de pouco.”²⁰⁹

Durante o nosso trabalho, também nos foi “aconselhado”, por diversas vezes, a tratar a temática do Cante Alentejano “com pinças”. Mesmo na Academia, não raras vezes, nos questionaram a pertinência da nossa investigação e, se tal “valeria a pena”. Recordamos a mesa-redonda que organizámos sobre o tema, e que já referimos, onde os “ânimos se exaltaram, como acontece sempre que se fala de Cante”, observava um dos intervenientes.²¹⁰ Esta questão da autoridade, e do autoritarismo, no Cante Alentejano é claramente um aspeto muito redutor. Propomos uma maior permeabilidade no sentido de se encarar o Cante na sua forma “original” não como um espelho do passado, mas como uma complementaridade na sociedade atual, fazendo dela parte integrante²¹¹.

Repare-se que em vários momentos do quotidiano, a palavra cantada no Cante Alentejano parece continuar a desempenhar algumas das funções que a tradição mostra

²⁰⁹http://rr.sapo.pt/noticia/48811/lancamento_do_livro_alentejo_prometido_interrompido_por_cante_de_protesto, consultado em 5-6-16.

²¹⁰ Para um maior aprofundamento histórico e sociológico desta questão, sugerimos a leitura do ensaio de Eduardo Cintra Torres, “Da insolência à obediência: alterações nas atitudes dos despossuídos (1900-1945)”. *Sociologia*, maio 2002, no.38, p.117-136. <http://www.scielo.gpeari.mctes.pt/cgi-bin/wxis.exe/iah/?Isis-Script=iah/iah.xis&base=article%5Edlibrary&format=iso.pft&lang=e&nextAction=lnk&index-Search=AU&exprSearch=Torres,%20Eduardo%20Cintra>, consultado em 5-6-16.

²¹¹ Para um maior aprofundamento desta premissa, recomendamos a leitura do capítulo 2 “Perspetivismo” de *Metafísicas canibais* de Eduardo Viveiros de Castro (2009:33-54), bem como de toda a sua obra, uma vez que este estudioso aproxima a antropologia ao pensamento filosófico.

na sua relação e construção com o espaço: quer na livraria como protesto, ou ainda, no mesmo dia, o Rancho de Cantadores de Vila Nova de São Bento canta, no IPO, em visita a um conterrâneo e membro do grupo: o cante como terapia e substituição da palavra dita.

Estes acontecimentos representam o conceito de *presença*, formulado por Hans U. Gumbrecht, bem como o de *performance* teorizado por Paul Zumthor, e ampliamos este campo de referências, adicionando as teses de Charles Bernstein, por também abordarem as questões temporais inerentes à dualidade tradição/ atualidade:

The question of presence, the plurality within being present, is of fundamental significance for poetry. The presence of the text (...) within the performance but equally the presence of the performance inside the text means that there are, at any one moment in time, two irreducible modes of being present. As presence becomes the site of irreducibility, this will mean that presence can no longer be absolutely present to itself. (BERNSTEIN, 1998)

No que concerne as diversas manifestações de formas de apropriação, designadamente as que podemos estender à poética alentejana, trazemos ainda as premissas de Bernstein, que nos deixa um alerta pela voz de Peter Quartermain

the poet's voicing of a poem of a poem should not be allowed to eliminate ambiguous voicings in the text; nor should the author's performance of a poem be absolutely privileged over that of other readers and performers (BERNSTEIN:1998)

Esta chamada de atenção, ou consciencialização, deveria ainda adquirir mais força no seio da prática do Cante se considerarmos a sua autoria anónima e coletiva.

Neste ensaio, o autor destaca, sobretudo, o contributo das várias performances para a concretização ou materialização do texto, através do desdobramento do poema: "Performance also allows for the maximum inflection of different, possibly dissonante, voices: a multivocality that foregrounds the dialogic dimension of poetry." e apresenta ainda um termo que julgamos refletir o que acontece nas vozes do Cante Alentejano em execução: *aurality* em contraste com *orality*:

My insistence on auralty is not intended to valorize the material ear over the metaphysical mouth but to find a term that averts the identification of orality with speech. Auralty is meant to invoke a performative sense of «phonotext» or audiotexto and might better be spelled a/orality. (BERNSTEIN, 1998)

Em suma, Bernstein reforça as teorias de Hans U. Gumbrecht, Paul Zumthor e mesmo de Walter Ong no que concerne a participação dos aspetos não-hermenêuticos na receção de um texto:

Sound, like poetry «itself», can never be completely recuperated as ideas, as content, as narrative, as extralexical meaning. The tension between sound and logic reflects the physical resistance in the medium of poetry.(...) Language is extra-lexical, goes beyond sense, and nothing shows this better than verbal performance, which, like the soundless performance of the body, exceeds what seems necessary to establish the substantive content of the poem-what it is saying, its metaphors and allusions.(BERNSTEIN, 1998)

Com efeito, recentes portadores do Cante Alentejano, ou novos “inventores”, tentam manter o cunho rural da prática, apesar da urbanidade e da progressiva perda de influência dos grupos tradicionais. Os grupos de cantadores estão, aos poucos, a renovar-se. Os mais novos conhecem e gostam das modas, e acabam por formar grupos, por uma questão de identificação porque viram atuações de outros grupos de jovens ou porque, como aludimos, inicialmente, o Cante está “na moda”. Acresce um tipo poder implícito que os jovens adquirem através do cante mediático: um *estatuto* no seu grupo social, ou para nos circunscrevermos à nossa área disciplinar, no seio da sua comunidade interpretativa, revelando uma outra perspetiva *ecocrítica*, uma forma complementar de se relacionar com o meio envolvente, diferente da dos seus antecessores.

Num tempo de globalização em que vivemos, em que a linha de força das várias áreas do saber contemporâneas converge para uma visão cosmopolita, urbana²¹², o Cante Alentejano, também se assume como objeto global, não obstante a sua ligação a uma região.

No final do verão de 2015, assistimos integrado na programação das festividades locais da Aldeia de Monte do Trigo, ao espetáculo de “Os D. Zéfinha”, quatro adolescentes, envergando traje do quotidiano, cuja única marca da tradição é a boina, tocam instrumentos musicais (viola) e cantam modas intercaladas com momentos de interação com o público, onde contam episódios anedóticos, nomeadamente sobre alentejanos (notámos que fazem mesmo um acentuação exagerada do sotaque alentejano de forma a reforçar o lado humorístico da atuação). Embora sejam orientados por uma figura masculina mais velha, cantor e músico, este não assume as funções de Mestre equivalentes às dos Grupos Corais.

Não obstante a fuga deste quarteto à estrutura canónica do Cante, quer ao nível da voz, quer ao nível da sua formação, a sua aceitação foi generalizada e os mais velhos

²¹² Segundo Miguel Real, a maioria dos escritores, hoje em dia, escreve para o leitor global, <https://www.youtube.com/watch?v=gtUj-k6a680>, consultado em 28-07-16

felicitam-nos por manterem a tradição. As modas que cantam são as do Cancioneiro Alentejano com esta vertente de espetáculo mais vincada. Desta forma, o texto materializou-se pela presença, pela recuperação de uma *paisagem sonora* do lugar *Alentejo* que a audiência realizou²¹³.

Aqui chegados, cabe-nos ainda abordar uma última questão lateral: o Plano de Salvaguarda do Cante Alentejano. Que futuro para estes textos?

Em conformidade, e recuperando as afirmações de José Rodrigues dos Santos, o Cante Alentejano pode ser sinónimo de recurso porque nos oferece inúmeras possibilidades de execução, ou de materialização para usarmos o léxico que nos é afeto, pelas suas qualidades intrínsecas, desde a função *poética* à agregadora. Deste modo, o estudioso sugere um Plano de Salvaguarda que não seja conservador, mas antes “transformador”, adaptando as suas “raízes” à passagem do tempo, por outras palavras, incluir as suas manifestações de outrora como parte integrante de outras manifestações atuais, retirando algum protagonismo ao tempo passado e à tida como forma “genuína”.

Nesta esteira, algumas iniciativas já começaram a tomar forma. E é nestas formas de fusão, entre o tempo passado e o atual, que as modas alentejanas vão construindo o lugar *Alentejo* nesta conjuntura. Julgamos testemunhar um momento de transição entre o conservadorismo do Cante, ou seja aquele que estava preso ao, e pelo, *núcleo* rígido e canónico para se abrir e tornar-se mais permeável ao aproximar-se da sua periferia numa ótica de globalização, no fundo, regressando (ciclicamente) à sua forma nos finais do século XIX, em que o lugar *Alentejo* estava mais disseminado, (para se começar a delinear com o processo de folclorização).

Neste contexto, a Casa do Cante de Serpa e o Conservatório Regional do Baixo Alentejo (CRBA) celebram em março de 2016, um protocolo no âmbito do “GROOVE

²¹³Num outro contexto, verificámos mais uma vez, a importância destas materialidades, quando em janeiro de 2016 (Pavilhão *MeoArena*, atual *Altice Arena*, a 25-01-16) assistimos ao concerto do cantor canadense Bryan Adams e, sem o esperarmos, ouvimos o relato que este fez perante a audiência sobre a sua experiência com o *fado*. O cantor partilhou o momento da sua infância- quando viveu em Birre-Cascais-, e, paulatinamente, foi descobrindo “aquela música que o pai apreciava”. Confessa à audiência que a achava “encantatória”, dotada de uma voz dominadora e que se impunha, mas só mais tarde veio a compreender que “afinal eram só umas músicas que falavam sobre os homens e a pesca no mar”. É mais este olhar exterior que reforça os pressupostos teóricos onde este trabalho assenta e se fundamenta. Percebemos nas declarações do cantor pop/rock uma secundarização do texto, mas uma paisagem sonora que permaneceu nas suas emoções e, é só neste ponto, que estabelecemos um fugaz paralelismo com o nosso objeto de estudo.

Alentejo 2016 – 1º Festival Internacional de Percussão”, integrado no Plano de Salvaguarda do Cante²¹⁴. Para além deste protocolo, referimos ainda outras atividades promovidas pela Casa do Cante como uma revisitação à revista *A Tradição*, constituindo mais uma resposta às demandas da UNESCO. Segundo nota editorial de Paulo Lima, diretor da Casa do Cante

A revista, uma revista de etnografias, será dedicada a refletir sobre o presente a partir do olhar crítico da Antropologia. O Cante Alentejano, desde 2014 património da humanidade, será mote para uma reflexão, crítica, sobre territórios e identidades. (...) *A Tradição, nova série*, é, pois, uma revista e uma coleção monográfica de Etnografia, Antropologia e História. Uma e outra serão o projeto editorial da Casa do Cante. Todas as edições serão disponibilizadas, ao fim de 12 meses, na página digital Cante e na plataforma digital Paisagem Id, à exceção deste primeiro número, que o será de imediato.²¹⁵

A servir ainda o circuito comercial, destacamos todo um manancial de produtos de *merchandising*: conjuntos de escrita, capas, canetas, louças, entre outros, alusivos ao Cante Alentejano. Aqui está bem patente a sobreposição do elemento “Mercado” sobre os restantes itens do polissistema literário do Cante.

Verificámos que grande parte destas iniciativas é divulgada através da *internet* à semelhança da maioria das práticas empreendidas pelos Grupos Corais, o que cria, e reforça uma arena tradição/ atualidade. Este espaço virtual contribui, em larga medida, para a construção do(s) lugar(es) *Alentejo(s)* e pretende preencher alguns dos requisitos ditados pela UNESCO aquando do reconhecimento do Cante como Património Cultural Imaterial da Humanidade. Relembramos ainda que, a maior parte dos (escassos) Grupos que reúne registos escritos das letras, fá-lo em páginas eletrónicas. Caminharemos, assim,

²¹⁴ *In* Tribuna Alentejo, *online*. Pode ler-se ainda “A assinatura deste protocolo visa o prosseguindo da estratégia de preservação desta forma de cantar, perpetuando a tradição oral que a caracteriza. Promovendo a divulgação do cante, a nível nacional e internacional, através do contributo do CRBA. A cerimónia a decorrer hoje na Casa do Cante de Serpa, conta ainda com a interpretação da peça “Três minutos para um bailado de marionetas sobre uma moda alentejana”, de Roberto A. Pérez, para instrumentos de percussão, (pelos alunos do CRBA: Alexandre Branco, André Gomes, Francisco Guerreiro, Mário Baião e Margarida Santos). A Casa do Cante de Serpa é a entidade gestora da candidatura do Cante Alentejano à lista representativa do património cultural imaterial da humanidade, apresentada pelo Estado Português à UNESCO em 2013. Por sua vez o projeto “GROOVE Alentejo – Festival Internacional de Percussão”, da responsabilidade do CRBA, é apoiado pela Direção Regional da Cultura do Alentejo, e associados do CRBA. No campo da criação artística o Festival promove ainda um Concurso Internacional de Composição para Instrumentos de Percussão. Que consiste na criação de uma obra para solista (marimba/vibrafone) com acompanhamento de grupo de percussão, baseada na melodia de tradição oral, que na 1ª edição recaí sobre o “Cante ao Menino” de Peroguarda, fragmento fundamental do cante alentejano.
<http://www.tribunaalentejo.pt/tribuna/artigos/cante-alentejano-com-groove#sthash.eMIOIZpY.dpuf>, consultado em 20-3-16

²¹⁵ <http://www.cm-serpa.pt/mwg-internal/de5fs23hu73ds/progress?id=0fDtcNehCVeCTw3SnqnXwqR5-8HGWtgn3qvhymmifYI>, consultada em 7-6-16

para um reforço das materialidades do texto, em suportes digitais? Abrir-se-ão portas a outras interfaces com outros temas?

Num processo continuado, a autarquia de Serpa tem vindo a contactar os grupos corais, e outros congéneres alentejanos, com vista à sensibilização para a implementação de ações enquadráveis no desejado Plano de Salvaguarda. Por exemplo, um aspeto que nos parece eficaz, como a continuação do ensino do Cante nas escolas básicas do concelho, e o projeto de criação do Museu do Cante pela Casa do Cante. De acordo com o presidente da Câmara de Serpa, o objetivo “é que, no futuro, possamos ter um Cante forte e usá-lo, de forma saudável, também para valorizar e desenvolver o Alentejo, nomeadamente na vertente turística”²¹⁶.

A ideia de “museu” aplicada a uma forma cultural viva que se alimenta da literatura oral e da música, e que é apontada como solução para a sua perenidade, merece algumas considerações da nossa parte. Em conformidade com o quadro concetual de “museu” de André Malraux, anotemos:

O papel do museu na nossa relação com as obras de arte é tão considerável que temos dificuldade em pensar que ele só existe entre nós há menos de dois séculos. Esquecemos que os museus impuseram ao espectador uma relação totalmente nova com a obra de arte. Até ao século XIX, todas as obras de arte eram a imagem de algo que existia ou não existia, antes de serem obras de arte. Só aos olhos do pintor a pintura era pintura; e, muitas vezes, era também poesia. A Ásia só recentemente conheceu a existência de museus, sob a influência e a direcção dos europeus, porque, para o asiático, contemplação artística e museu eram inconciliáveis; a fruição das obras de arte acima de tudo estava ligada ao isolamento. Há mais de um século que a nossa convivência com a arte não cessa de se intelectualizar. O museu impõe uma discussão de cada uma das representações do mundo nelas reunidas, uma interrogação sobre o que, precisamente, as reúne. Afinal, o museu é um dos locais que nos proporcionam a mais elevada ideia do homem. (MALRAUX, 2014)

Nesta perspetiva, julgamos que a conceção de Museu do Cante pode promover o desdobramento do lugar-*Alentejo* se os seus destinatários contribuírem para a sua dinâmica enquanto lugar em movimento. Numa estética de receção em que cada visitante, individualmente, ou em grupo, produza o “seu” lugar *Alentejo*, a sua própria (geo)poética.

Recuperamos a perspetiva de Raúl Brandão sobre a questão da insularidade, para consideramos que de forma idêntica a construção do *Alentejo* no espaço da atualidade

²¹⁶ in <https://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/em-salvador-da-bahia-mostrouse-o-cante-como-ele-e-1728538>, consultado em 15-06-16

pode assemelhar-se à configuração de uma ilha: pretende-se a preservação do seu núcleo, de uma noção de tempo e de espaço que já não existem, o que provoca um género de exercício introspetivo, fazendo com que o próprio lugar também habite do seu lado de fora. Iconicamente, desenharíamos um “arquipélago alentejano” pela pluralidade de lugares (ilhéus) que o próprio cria, onde a ilha-capital seria o seu núcleo, ou forma “original”.²¹⁷

Procurámos entender este *corpus* de Cante Alentejano em todas as suas manifestações enquanto prática e literatura viva que é, as relações que vai estabelecendo com os lugares por onde passa e se demora. Muitas das modas que agora aparecem, não são bem recebidas, são desvalorizadas pelos próprios agentes do Cante, sobretudo os mais velhos, criticadas porque “falam do cabeleireiro ao fundo da rua”. Será que as letras devem continuar a descrever o que já não experimentam? E onde passa a residir a função pragmática, bem como a semântica, que é reclamada como característica identitária do Cante? Para além do risco de colapso do seu polissistema.

Recordamos, a este propósito, a metáfora do escritor Mia Couto (2012) “Não podemos entrar na modernidade com o actual fardo de preconceitos. À porta da modernidade precisamos de nos descalçar”, onde teoriza a dificuldade de nos pensarmos “como sujeitos históricos, como lugar de partida e como destino de um sonho”, em conformidade com a sugestão que deixámos de inclusão da forma “original” do Cante Alentejano nos nossos dias como parte integrante da sua história, vista como um complemento, em substituição da ideia de espelho de um passado.

No seguimento desta perspetiva, propomos algumas atividades neste âmbito, que possam, ao mesmo tempo, ser vistas como possíveis partes integrantes de um Plano de Salvaguarda porque não defendemos que se guarde só matéria moribunda num baú, mas que, de alguma forma, se estimulem as potencialidades do texto, tirando-o da prateleira.

Assim, propomos à universidade de Évora a criação de um “Laboratório *Ecocrítico*” através da colaboração e participação dos vários departamentos implicados, como os de Literatura e Linguística e Ciências do Ambiente, ou ainda de Sociologia, ou de Antropologia, articulando os seus saberes e experiências visando o aprofundamento

²¹⁷ Neste enquadramento, proporíamos a inclusão deste lugar *Alentejo*- um lugar imaginário- no *Dicionário de Lugares Imaginários* de Alberto Manguel e Gianni Guadalupi (Lisboa: Edições Tinta da China, nov.2013) que reúne uma lista de 1200 lugares literários, desde o *País das Maravilhas* à *Atlântida* e onde consta a *Ilha dos Amores*, de Camões.

desta área, assentes numa metodologia comum. Nesta plataforma, recolher e analisar-se-iam textos (modas) à luz dos pressupostos daqueles campos disciplinares, cruzando, por exemplo, a bissemiótica e a linguística, e, numa lógica transdisciplinar, propor outras *performances*²¹⁸.

Numa proposta talvez um pouco mais ambiciosa, sugerimos ainda a criação de um “Movimento (Artístico) Alentejano” desenhado à semelhança do *Movimento Armorial* de Ariano Suassuna. Sublinhamos que, da mesma forma, o objetivo desta iniciativa seria criar uma “arte erudita” a partir de elementos da cultura “popular” alentejana, valorizando-a, aproximando, deste modo, os dois universos, o canónico e o oral. No fundo, ver a literatura oral com outros olhos e ouvi-la com outros ouvidos.

Na ideia-base para a criação deste movimento, múltiplas áreas disciplinares serviriam um projeto, ou mesmo um currículo local, orientado para este fim, mobilizando inúmeras formas de expressões artísticas “populares” alentejanas, desde a musical, à dança, literatura, artes plásticas, teatro, cinema, arquitetura, entre outras. A sua execução assentaria no diálogo entre as partes envolvidas, na discussão e seleção dos elementos pertinentes à sua implementação. Adiantamos alguns pressupostos, ainda que de forma muito teórica e imatura: envolvendo os pares (docentes e alunos de vários Departamentos da Universidade, e de Agrupamentos de Escolas do Alentejo, artesãos, músicos, poetas populares, atores, arquitetos...) na recolha, pesquisa, observação, reflexão de noções filosóficas de *tempo* e de *espaço* “alentejanos”; do valor semântico e pragmático de algum vocabulário-chave (como “cisma”; “vagar”; “silêncio”; “planície”...); da presença e simbologia identitária no âmbito da fauna e da flora (azinheira/chaparro; fontes/cocho; trajes/ capotes; taleiga; tarro; gastronomia: pão, vinho, porco, borrego, ervas aromáticas...); da pintura /mobiliário; olaria; o chocalho (também reconhecido com Património da Humanidade pela UNESCO), numa dinâmica agregadora, fazê-las convergir para a ideia de “movimento”.

²¹⁸ Na verdade, consideraremos infinitas descobertas a realizar no cruzamento destas “combinações improváveis”, estamos a lembrar-nos, por exemplo, do trabalho de investigação, na universidade de Évora, de Mara Silva, em Bioquímica, que estuda como alguns compostos produzidos por bactérias podem contribuir para a salvaguarda do património cultural.

Seguindo estes contornos, julgamos que contribuiríamos para um Plano de Salvaguarda mais “vivificado”, em detrimento de uma ideia hermética de “museu”, uma vez que, na nossa opinião, e como já defendemos, a literatura oral dispensará Planos de Salvaguarda que a aprisionem. Ela é autossustentável, viaja livremente pelo tempo, e de acordo com a imprevisibilidade das tensões no circuito do polissistema, autorregula-se, e (re)cria em cada ato performativo outros lugares- *Alentejo*. Por mais estratégias políticas ou económicas que se desenhem, o texto só vive em determinado espaço e em determinado tempo enquanto estiver relacionado com a vida das pessoas, enquanto este lhes disser algo e for importante para elas.

Pudemos verificar que, através de um tempo narrativo comum nestes textos, transversal a todas as modas- o tempo do trabalho rural- foram gerados pelos diferentes intervenientes vários *Alentejos*, mais ou menos longínquos.

3. Fragmentos visuais do Cante: outros textos do mesmo lugar

As imagens (outra configuração de texto) que seleccionámos para incorporar esta espécie de suplemento foram retiradas do livro editado pela Câmara Municipal de Serpa *Giacometti-O Alentejo e o Cante*²¹⁹ e visam documentar o que expusemos no decorrer da nossa análise no que concerne a ampla teoria *ecocrítica*, mostrando o homem Alentejano como elemento integrante do meio envolvente. Adicionamos, assim, esta receção fotográfica aos olhares anteriores que abordámos, sobre algumas materialidades no Cante Alentejano, como meio complementar do que ficou registado por escrito neste trabalho. Algumas das legendas destas imagens são da nossa autoria.

Nesta galeria, da imagem 1 à imagem 7 podemos observar o que Orlando Ribeiro afirma acerca das características do homem do Mediterrâneo e deste se constituir como um elemento concernente à natureza. Na segunda fotografia, uma mulher tricota à soleira da porta, na imagem 3 é arranjada uma estratégia por uma outra mulher para que, protegida do sol, possa permanecer na rua enquanto (aparentemente) também tricota. Na ima-

²¹⁹ Turismo do Alentejo, ERT, Câmara Municipal de Serpa, IPI *consulting network* Portugal (coord.), Sérgio Tréfaut e Margarida Medeiros (seleção de imagens e org. da edição), Fotografias de Michel Giacometti, Leonor Lains, Luís Lopes e António Cunha, Textos de Carlos L. Medeiros, Catarina Roquette, Conceição Correia, Sérgio Tréfaut e Margarida Medeiros, s.d.

gem 4, uma mulher cose uma peça de roupa, sentada na rua e, ao fundo, podemos visualizar a figura feminina da imagem anterior. Constatamos através destas imagens que de facto, as rotinas do homem Alentejano não decorrem só em espaços interiores mas também, e maioritariamente, exteriores.

Na imagem 5 vemos os homens também em atividade de rua, com um animal usado para transporte, e ainda o pormenor da porta aberta (sempre?) esbatendo os limites entre a casa e o exterior. Na imagem 6, um retrato da família(?), avó e netos, convivem na soleira da porta e, na imagem 7, uma mulher trata da roupa num estendal de rua. A imagem 9 retrata uma atividade muito frequente entre as mulheres campesinas, o transporte de objetos na cabeça, como alguidares, quando iam, por exemplo, lavar a roupa à ribeira.

A imagem 8 ilustra algumas das atividades laborais no Alentejo, a monda, praticada sobretudo no feminino, por ser considerada, na altura, de esforço menor, e, na imagem 10, dois pastores que parecem brotar da terra e fundir-se com os catos à sua volta.

Na imagem 12 visualizamos o Alentejo mais litoral e as plantações de arroz, curiosa a forma geométrica como os trabalhadores se organizam e se confundem com as plantas. A figura 11 realça as teorias sobre os negros de Alcácer observados nos tons escuros da tez da mulher fotografada.

As imagens 13 e 14 ilustram algumas das festividades comemoradas pelo povo alentejano, destacamos os Bonecos de Santo Aleixo e a representação de um dos Autos revelando a presença do teatro religioso no Cante Alentejano.

As restantes imagens retratam algumas manifestações desta prática nas suas variantes: imagem 15, o Cante Alentejano acompanhado à viola campaniça; na imagem 16, o Cante acompanhado pelo tamboril; na imagem 17, o Cante considerado “genuíno” executado só a vozes, maioritariamente masculinas, por fim, na última imagem, 18, o testemunho da existência de um Grupo Coral misto, onde se pode ver uma criança.

Ainda dois pequenos apontamentos: na seleção de imagens tentámos abranger o máximo de localidades alentejanas de forma a melhor fundamentarmos o que sustentamos ao longo da nossa tese e, a explicação porque iniciamos o desfile de imagens com a fotografia de uma porta (imagem 1).

Nas primeiras leituras que fizemos do *corpus*, de carácter mais holístico, chamou-nos a atenção a frequência do vocábulo *porta* e, tendo em conta o que fomos concluindo da nossa investigação, tomamo-la como metáfora do lugar *Alentejo*, sempre revisitado.



Imagem 1- “Porta alentejana”



Imagem 2- “Mulheres sentadas à porta”

Autor: Michel Giacometti

Data: julho, 1965

Local: Baleizão, Beja



Imagem 3- “Mulher à sombra da lenha”

Autor: Luís Lopes

Data: março, 1982

Local: Mértola



Imagem 4- “Mulher cozendo”

Autor: Luís Lopes

Data: março, 1982

Local: Mértola



Imagem 5- “Pormenor da localidade”

Autor: Michel Giacometti

Data: 1968

Local: Santo Aleixo, Beja



Imagem 6- “Gerações à soleira da porta”

Autor: Michel Giacometti

Data: julho, 1965

Local: Baleizão, Beja



Imagem 7- “Estendendo a roupa”

Autor: Michel Giacometti

Data: julho, 1965

Local: Baleizão, Beja



Imagem 8- “Mulher com alguidar à cabeça”

Autor: Leonor Lains

Data: julho, 1974

Local: Baleizão, Beja



Imagem 9- “Na monda”

Autor: Michel Giacometti

Data: 1967

Local: Ervidel, Beja

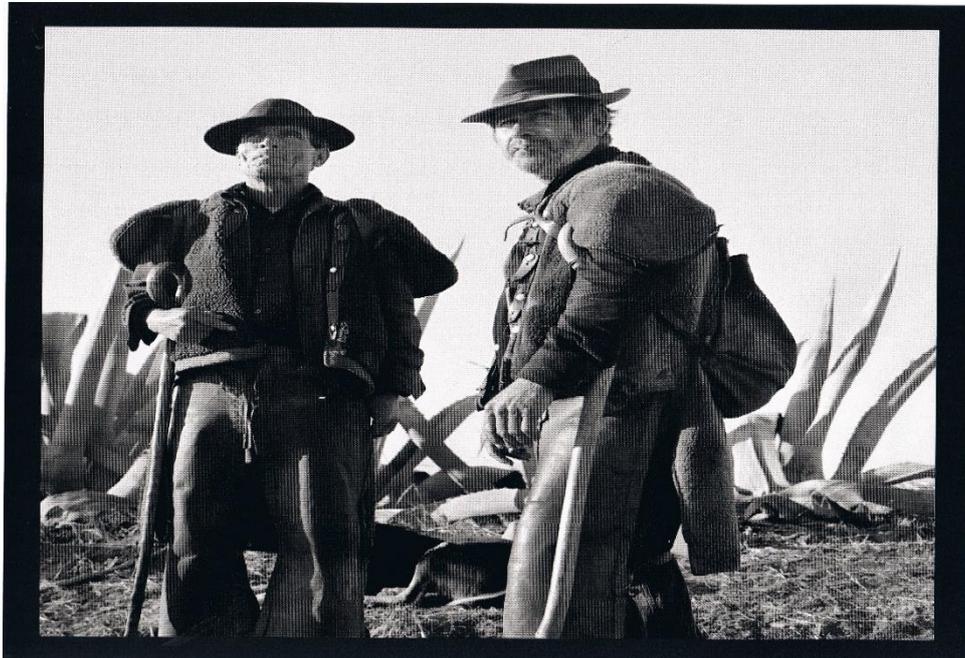


Imagem 10- “Pastores”

Autor: Michel Giacometti

Data: outubro, 1974

Local: Entre Beja e Baleizão



Imagem 11- “Mulher trigueira”

Autor: Michel Giacometti

Data: 1963

Local: Alcácer do Sal, Setúbal



Imagem 12- “Numa plantação de arroz”

Autor: Michel Giacometti

Data: 1963

Local: Alcácer do Sal, Setúbal



Imagem 13- “Festa da Santa Cruz, Madanela com sudário, anjinhos e atiradores”

Autor: Michel Giacometti

Data: 1º domingo de maio, 1971

Local: Aldeia da Venda, Alandroal



Imagem 14- “Bonecos de Santo Aleixo: Reis Magos e Pastores-Auto do Nascimento do Menino Jesus”

Autor: Michel Giacometti

Data: 1967

Local: Rio de Moinhos, Borba



Imagem 15- “Tocador de viola campaniça”

Autor: Michel Giacometti

Data: julho, 1970

Local: Monte do Totenique, Saboia, Odemira



Imagem 16- “Tamborileiro”

Autor: Michel Giacometti

Data: julho, 1968

Local: Barrancos, Beja



Imagem 17- “Grupo Coral”

Autor: Michel Giacometti

Data: 1966

Local: Aldeia Nova de São Bento, Beja



Imagem 18- “Grupo Coral da Casa do Povo do Alvito”

Autor: A. Cunha

Data: 1988

Local: Alvito, Beja

“It’s not what you cover, it’s what you discover”

Noam Chomsky “On being truly educated”²²⁰

"Books are never finished, they are merely abandoned."

Oscar Wilde

"Nunca se chega a uma resposta definitiva que seja capaz de satisfazer a maioria dos indivíduos, mas no processo de interrogação confrontamo-nos a nós, e ao mundo, e isso é vital"

Father John Misty (“Público” *online*, 07-04-17)

CONCLUSÃO

Consideramos que a organicidade deste trabalho reflete a natureza heterógena e carácter multiforme do nosso objeto de estudo. Trata-se, na verdade, de um objeto esquivo, dinâmico, pois cada olhar encetado multiplica-se e outros nos assaltam, no que sempre acontece em áreas interdisciplinares onde várias perspetivas só as podem nutrir. Fica-nos, no fim, a sensação que atravessámos uma temática que levanta uma amálgama de questões laterais, que implicam várias formulações vindas de diferentes áreas do saber e do sentir, ou do saber sentir. Como concretização das potencialidades de uma investigação como a nossa, relevamos a aproximação da literatura oral e da tradicionalista à literatura canónica, assomadas oportunamente por outras áreas como a Linguística, a Ecologia, a Geografia, a Sociologia, a História ou a Antropologia, e ainda, por compreendermos áreas de estudo pouco referenciadas e aprofundadas na academia portuguesa como a *ecocrítica*.

Sendo a nossa área de estudos a Literatura (oral e tradicionalista) não quisemos perdê-la de vista aquando daquelas visitas, mesmo quando nos direcionávamos para outros campos de estudo, a pedido das várias gavetas do polissistema em que o Cante encontra um ambiente que consideramos sustentável e propício, e tentámos que dela se acercassem, sempre com a preocupação de contextualizarmos e mostrarmos a pluralidade do nosso objeto de estudo.

²²⁰ <https://youtu.be/eYHQcXVp4F4>, consultado em 16-06-16

Além da investigação teórica, o nosso trabalho teve uma componente empírica, na medida em que se efetuou um trabalho de campo, junto dos Grupos Corais e outros contextos afetos ao Cante Alentejano, como algumas tabernas. Também baseados neste empirismo²²¹, pretendemos mostrar como é construída a categoria literária - lugar *Alentejo* - a partir, quer da produção, quer da receção dos textos, processos que consideramos ocorrerem em simultâneo. Neste âmbito da relação com o lugar, focámos a nossa atenção na componente literária, através da análise de trezentos e vinte e oito textos (Modas) organizados diacronicamente desde os finais do século XIX até à atualidade. Para além dos registos escritos que foram publicados, e que incluem o nosso *corpus*, averiguámos que a quase totalidade dos Grupos Corais não possui repertórios escritos, ou quando o têm é só parte dele. As suas *performances*, às quais assistimos, quer em situação de ensaio, quer em espetáculo, assentam em textos orais, facto que nos levou à conclusão que estes só se concretizam no ato performativo, quando evocam e convocam todos os sentidos. Mais do que canções, as modas alentejanas são experiências e cada texto é único. Fora do fulgor performativo, estes textos são meros significantes, e assim compreendemos melhor quando, por exemplo, os jovens cantadores nos afirmam que o Cante Alentejano lhes faz lembrar memórias que não viveram. Assiste-se a uma fusão entre enunciador, recetor e enunciado.

Mais, consideramos a sua própria estrutura formal como uma materialidade, no sentido em que ativa e cria condições (performativas) de leitura. Os textos do Cante contêm em si mesmos (cantiga-moda-cantiga) instruções para a sua concretização. Desta forma, na máquina de fazer textos, a *performance* constitui-se como o seu sistema operativo, onde a ideia de lugar (*Alentejo*) é seguida e perseguida, reescrevendo-se em cada ato performativo²²². Assim, ainda da análise à sua vertente literária e à estrutura do texto poético verificámos que o Cante Alentejano se organiza em torno de estrofes, predominantemente *quadras* e *quintilhas* (muitas vezes unidas por vários processos de paralelismo), frequentemente em número de três, a primeira constitui-se a *cantiga*, que viaja

²²¹ “É somente em funções de um corpo de hipóteses derivado de um conjunto de pressupostos teóricos que um dado empírico qualquer pode funcionar como prova, ou, *evidence*”, in <http://home.dsoc.uévora.pt/~eje/reponses.htm>, consultado em 12-07-19

²²² Baseamo-nos nos estudos desenvolvidos pelo programa MATLIT (Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra), nomeadamente no trabalho de Raquel Gonçalves “Possibilidade de infinito: As máquinas literárias de Gonçalo M. Tavares e Herberto Helder”, in <https://youtu.be/2SHNnyEi-wE>, consultado em 04-09-19.

por entre os textos e as duas estrofes restantes apresentam uma aparente unidade interna, tanto temática como estrófica, constituem a *moda*.

Desta forma, os aspetos estruturais contribuem para a relação com o lugar e para a sua construção, na medida em que, a parte mais importante concentra-se na *moda*: é, frequentemente, o seu primeiro verso que atribui o título ao texto e é ele também que fixa o espaço, ou através do vocativo, ou através do topónimo (por exemplo: Ó Beja/ Ó Brinches/ Ó laranjeira...), estabelecendo um ato comunicacional entre o sujeito poético/enunciador e o meio que o envolve, revelando que dele é parte integrante como outro elemento qualquer. Não obstante o seu carácter fragmentário e volátil, percebemos que na sua matriz, desde os finais do século XIX, até à atualidade, tem havido uma delineação mais objetiva e progressiva nos textos, em *performance*, do lugar *Alentejo*, também por influência, ou consequência, das tensões entre os sistemas do seu polissistema.

Nos primeiros textos orais (escritos), e subsequentes, verificámos uma maior referência a topónimos afastados geograficamente do lugar *Alentejo*, como *Porto*, *Vizela*, *Baía*, a vocábulos que não se inscrevem no campo lexical de *Alentejo* como o conhecemos, por exemplo, *polca*, ou mesmo ao universo marítimo, recuperado ultimamente, em parte devido à movimentação dos sistemas, por exemplo, o económico que tem aumentado o número de praias fluviais na bacia da Barragem de Alqueva (Monsaraz, Amieira...). A variação é, com mais frequência, lexical, nomeadamente toponímica, como forma de ajuste semântico ao local, promovendo a ligação *ecocrítica* à terra, transmitindo, por exemplo, que trabalhos são executados e por quem. Quanto à métrica, verificámos a predominância do verso heptassilábico (redondilha maior) e o uso da rima cruzada.

Ao movimentarmo-nos por entre esta prática do Cante Alentejano, tentámos construir uma categoria mais densa do conceito de lugar *Alentejo*, a partir das premissas da *ecocrítica*, e das teorias de Hans U. Gumbrecht e ainda do aspeto *performativo* da voz estudado por Paul Zumthor. Vimos assim como os recursos estilísticos, nomeadamente a metáfora, a comparação, e a personificação se constituem estratégias amplamente utilizadas para expressar relações pessoais, emoções e sentimentos através de elementos da natureza. O pensamento metafórico revela-se como elo de ligação entre o indivíduo e o meio envolvente. Nesta ótica, estes textos inscrevem-se no campo da literatura também pela mão da *ecocrítica* e do pensamento metafórico.

Quanto ao valor literário do Cante Alentejano, que não raras vezes se discute, poderá ser considerado, em vários níveis, relativo (quando comparado com Camões ou quando comparado com todo o cancionero popular português, onde neste último até podemos incluir as letras das canções da música popular contemporânea - o “pimba” e os “românticos” - por exemplo). E depois, tem o seu valor absoluto. Só dele, no lugar dele - o *Alentejo* - ou quando traz o lugar dele (no verso e na *performance*) para fora dele e se transforma numa metonímia desse lugar original.

É este o valor que lhe reconhecemos, e onde nos focamos, assentes nos estudos mais recentes de António Damásio, uma vez que a nossa tese testemunha o cruzamento entre Literatura e Cultura. Uma certa Literatura e uma certa Cultura. Entendidas uma pelo uso de linguagem própria e outra pela inscrição dessa prática nos usos e costumes de um grupo, regional, nacional ou da espécie humana. Não é sobre uma Literatura canonizada por academias, prémios ou sistemas educativos, nem corresponde a exemplos de quem toma o conceito de Cultura como sinónimo de erudição. E, no entanto, cabe-nos tratá-la com erudição.

De acordo com as premissas desenvolvidas por Itamar Even-Zohar, nem a obra de Camões deixa de ser a sua “máquina” de expressão literária, a funcionar dentro do seu sistema quinhentista, nem o Cante Alentejano se torna inferior por ser uma “máquina de fazer modas” num outro milénio, e que mais do que inovar, preserva sem intenção, à semelhança de Camões, de ser expressão individual, mas sim coletiva.

Em conformidade com os estudos de Paul Zumthor, verificámos que, tal como o autor defende, o grau de *poeticidade* de um texto depende do sentimento que o corpo lhe oferece, e o facto de muitas culturas, como esta, codificarem os aspetos não-verbais da *performance*, elegem-na como fonte de eficácia textual. Esta ideia, em particular, suporta o nosso propósito, se considerarmos uma secundarização das letras das modas que ativa a construção de uma *cultura de presença* do Cante Alentejano, na evocação de uma paisagem sonora, numa “semiotização” do espaço, manifestada em encenações de um lugar experienciado.

Para a análise textual, e na seleção dos repertórios dos Grupos Corais, optámos pelo critério periferia/núcleo, de forma a percebermos como é construído o lugar *Alentejo*. Concluimos que os Grupos mais afastados da zona geográfica Alentejo, cantam modas que aludem aos topónimos das suas terras de origem e, estrategicamente, numa ótica de “integração”, ou de resistência, adaptam-nas ao topónimo que os acolheu, numa lógica de continuidade relacional com o espaço físico atual envolvente.

Identificámos no nosso trabalho alguns aspetos que podem constituir-se como os seus pontos fortes e, simultaneamente, os seus pontos mais fracos, como, por exemplo, conseguir uma maior transdisciplinaridade, ou articulação, entre as várias áreas disciplinares e não-disciplinares que o Cante Alentejano desperta, de forma a aprofundamentos desta temática e futuras verticalizações. Para colmatar esta cartografia de ausências, propomos à universidade de Évora, não só por ser o *lugar* de apresentação desta tese, mas também por se constituir, ela-própria, um *lugar* alentejano, a criação de um *Laboratório Ecocrítico* e também a ideia da organização de um *Movimento Alentejano*, que apresentámos na secção anterior.

Apontamos como principais obstáculos, ou imprevistos, à elaboração desta tese a vastidão, e consequente delimitação do *corpus* e ainda alguns aspetos ao nível da metodologia, nomeadamente ao nível da definição de critérios de análise. As limitações temporais também impediram uma análise crítica mais estruturada e aprofundada, seria pertinente que se retomasse a mesma em trabalhos futuros, ou na implementação do *Laboratório Ecocrítico*.

Numa perspetiva global, seria ainda muito interessante investigar características semelhantes entre vários textos orais existentes a sul, num estudo alargado que as cruzasse em diferentes domínios, desde o linguístico ao psicossocial. Podemos hoje, rapidamente, graças à tecnologia, verificar alguns exemplos do que sugerimos. No sítio eletrónico *Youtube* dispomos da visualização imediata de inúmeras “sintonias entre melodias sulistas”²²³ que conjugam elementos judaicos; árabes e flamencos e que indiciam muitas similitudes entre si.

Julgamos ter promovido a ampliação dos estudos literários incluindo outros campos referenciais, como a teoria *ecocrítica*, na expectativa de contagiar futuros estudos teóricos, aplicados noutros objetos de estudo, e proporcionar, em última análise, uma visão da literatura oral, menos fragmentada ou desvalorizada. Veja-se, por exemplo, a importância que lhe é atribuída através da frase exposta na Casa do Cante, em Serpa, da autoria de M. Giacometti “Povo que canta não morre”: na nossa interpretação não enaltecendo o Povo Alentejano em particular, mas a literatura oral em geral, e a música, pelo seu carácter perene.

²²³ <https://youtu.be/gHwuamoFC-U>, consultado em 29-06-16

Ao iniciarmos o nosso trabalho de investigação partimos inicialmente da hipótese formulada no Projeto de Tese «Num polissistema, como se movimenta o sistema literário “Cante Alentejano (texto)” e que relações (pode) estabelece (r) com os outros sistemas?». Não obstante a nossa formulação poder guiar-nos para análises ao nível da interpretação, ao tentarmos traçar um quadro concetual de Cante, antecipámos-lhe os aspetos materiais logo no título desta dissertação, ou os subsídios da voz e do corpo no âmbito do campo hermenêutico. Numa tentativa de resposta, o Cante Alentejano enquanto *performance* apresenta-se como uma prática oral de carácter heterógeno, que não se esgota nem se encerra nos seus conceitos-fronteira: o Cante congrega a virtualidade dos seus textos à volatilidade da sua música, criando micro-espacos, micro-*Alentejos* afastados do que é reconhecido como o seu núcleo, uma vez que a sua materialidade justifica a permeabilidade.

Esta fabricação de lugares, e no âmbito da *ecocrítica*, pode assumir várias funções: para os elementos mais velhos podem surgir como *lugares de reconciliação* na revisitação de sítios como a planície, ou a “beleza da paisagem”, que inclui as aves ou as plantas, e para os portadores do Cante mais novos como *lugares de conhecimento* e de *cidadania*, onde podem aprender a importância da sua relação com o mundo físico e humano.

Com efeito, as modas podem configurar-se em microformas de representação da realidade, através dos pequenos elementos narrativos. Falamos de uma poesia do concreto e não do abstrato, e da seleção de quadras que é feita pelos Grupos durante o processo de apropriação e de identificação, de forma a obter uma maior proximidade do *lugar*. Todavia, dentro de um quadro ficcional porque literário, o aspeto interpretativo, ou do sentido, residirá nos modelos socioculturais, comuns ao universo rural, compreendidas como os valores que as regulam, desde os sociais e familiares aos religiosos e pagãos.

Nesta era tecnológica que vivemos, a receção destes textos pode contribuir para aumentar a nossa capacidade de resposta a um quadro de valores essenciais à relação entre o humano, a sociedade e o meio ambiente, enfraquecendo assim a ideia de Cante Alentejano como museu, no conceito tradicional e felizmente ultrapassado atribuído a esses espacos: *lugar* morto e hermético.

Como já reiterámos algumas vezes, uma perspetiva múltipla regulou o nosso trabalho: olhar o Cante Alentejano como uma prática oral expressiva, avaliando as suas funções na sociedade, confirmando a ideia de heterogeneidade deste objeto de estudo. Conscientes de tratar-se de uma redutora definição de Cante Alentejano, propusemos o termo *vocalidade poética* por servir as nossas verificações já que, de facto, o Cante é “texto

cantado” originado por determinado *lugar*, ou espaço, mas sobretudo na voz. Porque é aí que ele se concretiza primordialmente, é nesse acontecimento que o objeto é “trazido para diante”. A escolha do termo *vocalidade* situa assim a voz num campo relacional, sensível a transformações sociais e históricas, e a palavra “poética” coloca-o no reconhecimento das estéticas que se criam nesses espaços.

Gostaríamos que, no horizonte de expectativa de quem recebe este trabalho, ele fosse lido também, como ao seu *corpus* mesmo “esquartejado” pela interpretação proposta, não apenas com a razão. Mas que, de igual modo, se convocassem os sentidos e o corpo de leitor, de maneira a fazer jus ao propósito de um texto que comunica um percurso de Vida, de vidas. Mesmo no final destas centenas de páginas, fica-nos a sensação de que elas apenas representam um conjunto limitado de imagens do que na realidade ele foi restando-nos a esperança de que tenham sido as melhores. É que nem ao terminarmos, quando se nos sugere que façamos um balanço, conseguimos deixar de ouvir as palavras de um dos Mestres que nos acompanhou ao longo do trabalho:

pelo bem-estar ou pela fadiga, por tudo que, no que somos, favorece a espontaneidade do intelecto, a intuição, a percepção das analogias formais ou, ao contrário, as obstaculiza. Estão aí dimensões de um espaço subjetivo, interiorizável, no seio do qual se constitui a imagem do objeto (ZUMTHOR, 2007:99)

BIBLIOGRAFIA

ESTADO DA ARTE

MENDONÇA, L. (2018). *Da voz lírica do Alentejo: Contributo para o estudo da Literatura Oral e Tradicional de Reguengos de Monsaraz* (Dissertação de doutoramento não publicada). Faculdade de Letras, Lisboa.

CABEÇA, S. (2016). *Estrutura e processo de formação das formas culturais: o caso do Cante Alentejano* (Dissertação de doutoramento não publicada). Universidade de Évora, Évora.

MARECO, S. (2014). *Pôr o Alentejo no Mundo: Expectativas de uma candidatura do cante alentejano a Património Imaterial da Humanidade* (Dissertação de mestrado não publicada). Escola de Sociologia e Políticas Públicas, Instituto Superior das Ciências do Trabalho e da Empresa – Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa.

MONIZ, J. (2007). *A folclorização do cante alentejano: Um estudo de caso do Grupo Coral Os Ceifeiros de Cuba (1933-2007)* (Dissertação de mestrado não publicada). Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

RODRIGUES, D. (2016). *Cante Alentejano: Entre o quotidiano e a patrimonialização de uma prática cultural. (O Caso de Santo Aleixo da Restauração)* (Dissertação de mestrado não publicada). Universidade de Évora, Évora.

SANTOS, M. O. (2011). *O Alentejo na Poesia* [living document]. Centro de Investigação em sociologia e antropologia “Augusto da Silva”. Universidade de Évora, Évora. Consultado em http://www.google.pt/url?sa=t&rcct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CCEQFjABahU-KEwjVg8PNxuzHAhUC0xQKHb6vDOI&url=http%3A%2F%2Fhome.uevora.pt%2F~mosantos%2Fdownload%2FAlentejo%2520na%2520Poesia_28Jul11.pdf&usg=AFQjCNHqFyTKnr5Paz-pzE_L_5KPwC6cThg&bvm=bv.102022582,d.d24

SOUSA, F. (2011). “*O Cante Alentejano e os Ceifeiros de Cuba*” (2ªed.). Projecto Memóriamedia, Porto: Memória Imaterial/IELT. 1-12. Consultado em http://www.memoriamedia.net/bd_docs/trancricao_cuba/Sobre%20Cante%20e%20Ceifeiros%20de%20Cuba.pdf, (última visualização no dia 26/07/2017)

VENTURA, Lígia (2009). – *Cante Alentejano – A Identidade Social Alentejana Estudada Através do Cante Alentejano* (Dissertação de mestrado não publicada). Instituto Superior de Psicologia Aplicada, Lisboa.

BIBLIOGRAFIA DE CORPUS

AAVV. (1982). *Revista A Tradição, I/ II*, [ed. fac-simile]. Serpa: Câmara Municipal de Serpa. Consultado em <http://www.archive.org/stream/tradio12lisbuoft#page/n7/mode/2up>.

ALVES, I. M. F. (2013). Gardens in the Dunes: Indigenismo, natureza e poder em perspetiva ecocrítica, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, out, 213-234

CORTEZ, M. R. O. P. (1994). *Cancioneiro de Serpa*. Serpa: Câmara Municipal de Serpa.

GALLOP, R. (1960). *Cantares do povo português: estudo crítico, recolha e comentário*. Lisboa: Instituto de Alta Cultura.

GIACOMETTI, M. (1981). *Cancioneiro Popular Português*. Lisboa: Círculo de Leitores.

GLOTFELTY, C. & FROMM, H. (Eds.) (1996). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Georgia: University of Georgia Press.

GUMBRECHT, H. U. (2010). *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Editora PUC RIO.

- LAKOFF, G. & JOHNSEN, M. (2003). *Metaphors we live by*. London: The university of Chicago press.
- LOPES-GRAÇA, F. (1974). *A Canção Popular Portuguesa* (3ªed.). Lisboa: Publicações Europa América.
- PESTANA, M. R. (2014) (Coord. e Ed.). *Alentejo: Vozes e Estéticas em 1939/40*. Edição crítica dos registos sonoros realizados por Armando Leça. Vila Verde: Tradisom- Produções Culturais Lda.
- MARVÃO, A. (1997). *Estudos sobre o Cante Alentejano*. Lisboa: Inatel.
- NAZARÉ, J. R. (1986) *Momentos Vocais do Baixo Alentejo: Cantares do cancionero da tradição oral*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- NEVES, C. & CAMPOS, G. (1893) (Coords.). *Cancioneiro de Musicas Populares, I*. Porto: Typographia Occidental.
- NEVES, C. & CAMPOS, G. (1895) (Coords.). *Cancioneiro de Musicas Populares, II*. Porto: Editora Cesar, Campos e Cª.
- NEVES, C. & CAMPOS, G. (1898) (Coords.). *Cancioneiro de Musicas Populares, III*. Porto: Editora Cesar, Campos e Cª.
- ZUMTHOR, P. (1979). Pour une poétique de la voix. *Poétique*, 40, 514-524.
- ZUMTHOR, P. (2007). *Performance, recepção, leitura* (2ª ed.). São Paulo: Cosac Naify.

FONTES DISCOGRÁFICAS

- AA. VV. (s.d). *Cancioneiro Cante Alentejano* [CD-ROM]. Turismo do Alentejo, ERT e Câmara Municipal de Serpa (Eds.). Vila Verde: Tradisom- Produções Culturais Lda.
- Arom, S. (s.d.). Aka Pygmy Music. Paris. UNESCO, Musical Sources 1-2, Auvidis D 8054
- PESTANA, M. R. (2014) (Coord. e Ed.) [Livro e CD-ROM]. *Alentejo: Vozes e Estéticas em 1939/40*. Edição crítica dos registos sonoros realizados por Armando Leça. Vila Verde: Tradisom- Produções Culturais Lda

FONTES ELETRÓNICAS

- | | |
|---|---|
| Arquivo Digital de Literatura Oral Tradicional (ADLOT) | http://www.adlot.fl.ul.pt/manager/download/9AFE5EF793AF72FA0E3187D52CB83B16/3F0D53804C406E36E250022EDE43BC14 |
| Biblioteca Municipal Beja, José Saramago | http://catbib.cm-beja.pt/ipac20/ipac.jsp?profile |
| Bibliotecas Municipais da Moita, Catálogo online Cante Alentejano | http://biblioteca.cmmoita.pt/catalogo/advsearch.aspx |
| Cahiers de littérature orale | http://www.openedition.org/8188 |
| Casa do Alentejo, Lisboa | https://www.facebook.com/pages/Casa-do-Alentejo/130969636970659?fref=ts |
| Canto do Cante | https://www.facebook.com/CasaDoCanteSerpaPt?fref=ts
http://www.joraga.net/gruposcorais/ |

Centro de Estudos Interculturais	http://www.iscap.ipp.pt/~cei/
Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades da Universidade de Évora	http://www.cidehus.uevora.pt/index_equipa.htm
Confraria Cante Alentejano,	www.confrariadocantealentejano.com
Centro Manuel Viegas Guerreiro	http://ww3.fl.ul.pt/unidades/centros/ctp/index.htm

BIBLIOGRAFIA DE ENQUADRAMENTO TEÓRICO

- AGUIAR E SILVA, V. M. (1990). *Teoria da Literatura*. (8ªed.). Coimbra: Livraria Almedina.
- ALLEN, P. G. (1986). *The Sacred Hoop: A Contemporary Perspective*. Boston: Beacon Press
- ALONSO, M. M. (2009) (Org.). *Escritos Dispersos sobre Musica Popular de Tradición Oral*. Consultado em <http://www.miguelmanzano.com/pdf/LA%20ETNOMUSICOLOGIA.pdf>
- ALVES, A. (1989). *Arabesco: Da Música Árabe e da Música Portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ALMEIDA, F. (1946). *O País das Uvas*. Lisboa: Livraria Clássica Editora
- ANDRADE, E. (1983). *O Alentejo não tem sombra*. Porto: Edição O Ouro do Dia.
- ARIMATEIA, R. (dezembro/1996). Cultura Alentejana e Identidade Cultural O Alentejo e (é) o (um) Mundo. In *Arquivo de Beja*, II/ III, Série III, 147 – 151. Consultado em <file:///C:/Users/teste/Downloads/5cc095e6f8f44a6da95016099983d6c4.pdf>
- BALTAZAR, A. V. A. (1998). A Ruralidade e os Desafios do Futuro. *Arquivo de Beja* (3ª Série), 7, 363 – 370.
- BARRIGA, M. J. (2003). Repentismo e folclorização no Baixo Alentejo. In Castelo-Branco S. & Branco J. F. (Orgs), *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal* (pp.275-280). Oeiras: Celta Editora.
- BARTHES, R. (1974). *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70.
- BERNSTEIN, Charles (1998). *Close Listening: Poetry and the performed Word*. New York: Oxford University Press
- BORDIEU, P. (1989). *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difusão Editorial, Lda.
- BORDIEU, P. (2001). *As Estruturas Sociais da Economia*, Lisboa: Instituto Piaget.
- BRAGA, Teófilo (1982). A Canção entre os povos peninsulares. In *A Tradição*, IV. Serpa: Câmara Municipal de Serpa
- BRENNAN, J. A. (2002). Las voces de Córcega. In *La Jornada Virtual*. México. Consultado em <https://www.jornada.com.mx/2002/01/19/04aa1cul.html>
- BROWN, Nina & Janelle, Donald (Ed.) (2001). Edward T. Hall, Proxemic Theory (1966). In *Center for Spatially Integrated Social Science*. Consultado em <https://escholarship.org/uc/item/4774h1rm>
- BRUNER, E. (1986). Ethnography as narrative. In *The Anthropology of Experience* Turner, V.; Bruner, E. (Org.). Urbana: University of Illinois Press.

BUELL, L. (1996). *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*. Cambridge/London: The Belknap Press of Harvard University Press.

BYERLY, Alison (1996). The uses of Landscape- The picturesque aesthetic and the national park system (p.52). In *The Ecocriticism Reader- Landmarks in Literary Ecology*, Glotfelty C. & Fromm H. (Eds). Georgia: University of Georgia Press

CABEÇA, S., & SANTOS, J. (2013). *Cante Alentejano: “formas culturais”, um objecto transdisciplinar*. Comunicação apresentada no II Congresso Anual de História Contemporânea. Évora: Universidade de Évora. pp.1-17.

CABEÇA, S., & SANTOS, J. (2010). As Mulheres no cante alentejano. In Conde P. S. (Coord.) *Actas da Conferencia da Tradición Oral- Oralidade e Património Cultural* (pp. 31–38), II. Ourense: Concello de Ourense.

CARVALHO, M. J. A. (1999). O Cante e a Pobreza - Uma abordagem linguística. *Arquivo de Beja* (3ª Série), 133 – 142. Consultado em http://catbib.cm-beja.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1G6509V77947Y.658&profile=bmb&source=~!horizon&view=subscriptionsummary&uri=full=3100024~!69791~!110&ri=2&aspect=subtab169&menu=tab63&ipp=20&spp=20&staffonly=&term=maria+jos%C3%A9+carvalho&index=GW&uindex=&aspect=subtab169&menu=search&ri=2&limitbox_2=COL01+=+FL+or+COL01+=+FLDEP

CASTELO-BRANCO, S. (1992). Some Aspects of the 'Cante' Tradition of the town of Cuba: Portugal (pp.547-561). In *Livro de Homenagem a Macario Santiago Kastner*. Rodrigues, M. F. C. & Morais, M. & Nery, R. V. (coord. ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

CASTELO-BRANCO, S. & BRANCO, J. F. (Orgs.) (2003). *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta.

CASTELO-BRANCO, S. (2014, 6 de dezembro). O Cante como força viva. *Expresso*. pp.42-44.

CASTRO, E. V. (2009). *Metafísicas canibais*. Presses Universitaires de France.

CASTRO, M. (1932). *Alentejo, Terra de Promissão: linha geral de um pensamento agrário*. Lisboa: Tipografia da Seara Nova.

CEREJO, J. A. (1994). As Ilhas de Arraiolos esqueceram-se dos Açores. *Público*, ano 6, nº 1737, de 8/12

CLIFFORD, J. & MARCUS G. (Eds) (1986) On Ethnographic Allegory (pp.98-121). In *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.

COELHO, T. (2013). *Cria-!/: manifestações de criatividade no processo de cocriação*. Lisboa: Chiado Editora

COUTO, M. (2009). *E se Obama fosse africano? E outras Interinvenções*. Lisboa: Editorial Caminho

COSTA, E. M. L. (2000). A Planície Alentejana um destino migratório de famílias açorianas em finais do século XVIII. *Arquipélago História*, 2ª série, IV-Nº2, 187-208.

DAMÁSIO, A. (2012). *O Erro de Descartes: Emoção, razão e cérebro humano*. Lisboa: Companhia das Letras.

DAVIDSON, D. (1978). *O que significam as metáforas*. Pedro Serra (trad.) [Documento inédito-2002]. (pp.1-27). Consultado em https://www.academia.edu/13499733/_O_que_significam_as_met%C3%A1foras_de_Donald_Davidson_Tradu%C3%A7%C3%A3o_de_Pedro_Serra_Documento_in%C3%A9dito_2002_

DELGADO, M. J. (1980). *Subsídio para o Cancioneiro Popular do Baixo Alentejo* (2ªed.), II. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica.

DELGADO, M. J. (1984). *Antologia de Poesia Popular Tradicional Alentejana*. Vila Viçosa: Cadernos Culturais.

DIAS MARQUES, J.J. (s.d.). Quando e porquê começou o interesse pela cultura popular tradicional [texto inédito].

DIAS, F. P. R. (2005). A "dromologia" de Paul Virilio e a arquitectura contemporânea: reflexões sobre a crise da "Polis" e da "Domus". In *Arte teoria*. - Lisboa, 2000. - N°7 (2005), p. 234-248. ISSN 1646-396X. Lisboa: Faculdade de Belas Artes. Consultado em <http://hdl.handle.net/10451/7756>

ECO, Umberto (1968). *La struttura assente: La ricerca semiotica e il metodo strutturale* (trad. esp. Barcelona, Lumen, 1972; trad. bras. de Ed. Perspectiva). Milão: Bompiani.

EVEN-ZOHAR, I. (1990). Polysystem Studies. *Poetics Today*- International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication, 11, 1, 1-253.

FAUCONNIER, G. (1994). *Mental spaces: aspects of meaning construction in natural language*. Cambridge: Cambridge University Press

FERREIRA, José Gomes (1991) *Poeta Militante* (3 vols). Lisboa: Publicações Dom Quixote.

FERRÉ, P. (agosto/1998). O Romanceiro Alentejano no âmbito da Baladística Internacional. In *Arquivo de Beja*, VII/VIII, Série III, 213 – 219. Consultado em [file:///C:/Users/teste/Downloads/71838a5098dc472ea5cc3962fd2067b3%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/teste/Downloads/71838a5098dc472ea5cc3962fd2067b3%20(1).pdf)

FERRO, P. (dezembro/1996). Um Século de Alentejo Meia Dúzia de Pinceladas na Memória. In *Arquivo de Beja*, II/III, Série III, 249 – 252. Consultado em <file:///C:/Users/teste/Downloads/b818a31f094b44a695d94fe0283b9dea.pdf>

FISH, Stanley (1982). *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Harvard: Harvard University Press

FONSECA, J. (2004). Para a história dos escravos e negros no Alentejo: a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Arraiolos (séculos XVII-XVIII). *Almansi*, 2ª série, 3, 245-253.

FONSECA, T & FONSECA, J. (Dir). (2011). O Alentejo entre o Antigo Regime Regeneração-Mudanças e permanências. *CIDHEUS*, Évora: Universidade de Évora. Consultado em <https://books.openedition.org/cidehus/4853>.

FOUCAULT Michel (1966). *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.

FRANGANITO, Luís (Ed.). (2002). *As modas que o Povo Canta*.

FREITAS BRANCO, Luís de (1929). *A Música em Portugal* [brochura da] “Exposição Portuguesa em Sevilha”. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa.

FROTA, G. (2014, 27 de novembro). O cante ouve-se com o corpo, diante das vozes. *Público online*. Consultado em <https://www.publico.pt/2014/11/27/culturaipilon/noticia/o-cante-ouvese-com-o-corpo-dianted-das-vozes-1677554>.

GARRAMUÑO, F. (s.d.). Poderes da afetividade: a destituição do sujeito e o seu potencial de resistência, 3, 215-228. Consultado em http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero03/FCRB_Escritos_3_11_Florenca_Garramuno.pdf.

GARRARD, G. (2012). *Ecocriticism: The new critical idiom*. London: Routledge

GOMES, K. (2014, 18 de setembro). O Alentejo canta, logo resiste. *Público online*. Consultado em <https://www.publico.pt/2014/09/18/culturaipilon/noticia/o-alentejo-canta-logo-resiste-1669881>.

- HOBBSAWM, Eric (org.) (1992). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press
- JÚNIOR, POMBINHO, J. A. (1947). Algumas modas populares do Baixo Alentejo. In *Arquivo de Beja IV a XV*. Consultado em http://catbib.cm-beja.pt/ipac20/ipac.jsp?session=156443458J07R.78&profile=bmb&source=~!horizon&view=subscriptionssummary&uri=full=3100024~!69554~!13&ri=3&aspect=subtab169&menu=tab63&ipp=20&spp=20&staffonly=&term=Pombinho+Junior&index=BAW&uindex=&aspect=subtab169&menu=search&ri=3&limitbox_2=COL01+=+FL+or+COL01+=+FLDEP
- JÚNIOR, POMBINHO, J. A. (2001). *Orações Populares de Portel*. Aliete Galhoz (Ed.), colab. Câmara Municipal de Portel.
- KERN, R. (2000). *Ecocriticism What Is It Good For?* ISLE,7(1), (pp. 9-32).
- LAHON, D. (2012). Da redução da alteridade a consagração da diferença: as irmandades negras em Portugal (séculos XVI-XVIII). In *Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*. ISSN 21762767, n. 44, 53-83. S.Paulo. Consultado em <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/6002>
- LAUTENSACH, H. (1989). Povoamento, nomes de lugar e circulação. In *Geografia de Portugal*, III, 829-856. Lisboa: Edições João Sá da Costa.
- LAKOFF, George (1987). *Women, Fire, and Dangerous Things- What categories reveal about the mind*. Chicago: The University of Chicago Press.
- LEÇA, A. (1942). *Música Popular Portuguesa* (2ªed), 1. Porto: Editorial Domingos Barreira.
- LEWONTIN, R. (2002). *A tripla hélice: gene, organismo e ambiente*. São Paulo: Companhia das Letras
- LIMA, J. A. (1931). Brados do Alentejo. In *Tratado do Cante* (2016) <https://tratadodocante.blogspot.pt/2016/04/tratado-do-cante-sao-saias.html>.
- LIMA, P. (2012). *Inventário-catálogo dos Grupos de Cante Alentejano*. Consultado em: <http://luardameianoite.pt/cante/cantealentejano%20inventariogrupos.pdf>
- LIMA, P. (2013). A doce canção do fado Mãe da poesia popular do Alentejo. In AA. VV. (2013), *Cultura a Sul*,279-281. António Murteira (Org.). Edições Colibri.
- LOVE, G. A. (1990). Reevaluating Nature: Toward an Ecological Criticism. In *Project Muse*, 25, 3,201-215. Nebraska: University of Nebraska Press. Consultado em <https://muse.jhu.edu/article/532067/summary>
- LÉVI-STRAUSS, C. (1962). *La pensée sauvage*. Paris: Librairie Plon.
- LOPES, M. (2016, 9 de abril). Em Salvador da Bahia, mostrou-se o cante como ele é. *Público online*. Consultado em <https://www.publico.pt/2016/04/09/culturaipsilon/noticia/em-salvador-da-bahia-mostrouse-o-cante-como-ele-e-1728538>
- MACHADO, V. (1983). O Canto Tradicional Alentejano. In *Revista Alentejana*, nº480, 31-32.
- MALRAUX, A. (2014). *O Museu Imaginário*. Arte & Comunicação. Lisboa: Edições 70.
- MANES, C. (1996). Nature and silence. In *The Ecocriticism Reader- Landmarks in Literary Ecology* (15-29), GLOTFELTY, C. & FROMM, H. (Eds.) (1996). Georgia: University of Georgia Press.
- MARTINS, F. (1928). *Folclore de Vinhais*, I. Coimbra: imprensa da universidade.
- MARVÃO, A. (1955). *Cancioneiro alentejano: Corais majestosos, coreográficos e religiosos do Baixo Alentejo*. Beringel: Editorial Franciscana.

- MIGUEL A. & CASTRO I. & LANNA F. & DUARTE A. (2011). Quatro estudos de caso sobre a música e a identidade em Portugal, Cabo Verde, Moçambique e Brasil. *Revista Cuadernos de ETNOMusicologia*, 1, 130-150.
- MONIZ, J., (s.d.). *Cancioneiro Cante Alentejano* (CD-ROM). Turismo do Alentejo, ERT e Câmara Municipal de Serpa (Eds.). Ed. dos CD: Vila Verde: Tradisom
- NAZARÉ, J. R. (1979). *Música tradicional portuguesa cantares do Baixo Alentejo*. Amadora: Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa.
- NAZARÉ, J. R. (1996). A Transformação do Pensamento Poético Tradicional no Baixo Alentejo: Elementos para uma Etnossociologia Literária. In *Arquivo de Beja*, II/III, Série III, 101 – 113. Consultado em: file:///C:/Users/teste/Downloads/e218ebf28b3447d580bda57e49387318.pdf
- OLIVEIRA, E. V. (1966). *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Lisboa: Edição Fundação Calouste Gulbenkian.
- OLIVEIRA MARQUES, A. H. (1968). *Introdução à História da Agricultura em Portugal: A questão ce-realífera durante a Idade Média*. Lisboa: Cosmos
- OLIVEIRA, E. V. (1988). *Festividades Cíclicas em Portugal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote
- ONG, W. J. (1982). *Orality & Literacy: The Technologizing of the Word*. London: Routledge
- PEREIRA, J. F. (1997). *Corais Alentejanos*. Lisboa: Edições Margem
- PEREIRA, J. P. (1980). As lutas sociais dos trabalhadores alentejanos: do banditismo à greve. In *Análise Social*, vol. XVI (61-62), 1º-2º, 135-156.
- PEIXOTO, P. (2006). *O Património Mata a Identidade: Patrimónios e Identidades, Ficções Contemporâneas*. Oeiras: Celta.
- PIMENTEL, M. R. (2010). *Chão de Sombras: Estudos sobre a Escravatura*. Lisboa: edições Colibri.
- PINTO-CORREIA, J. D. (1988). A literatura popular e as suas marcas na produção literária portuguesa do século XX — uma primeira síntese. In *Revista Lusitana*, Nova Série, 9, 19–45
- PINTO-CORREIA, J. D. (1992). Para uma teoria do texto de literatura popular tradicional. In *Manuel Viegas Guerreiro (Coord.). Literatura popular portuguesa — Teoria da literatura oral/tradicional/popular*. Lisboa: Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian., 101–128.
- PONTE, C. (2007). *Romeiros de S. Miguel: entre tradição e inovação. Da oralidade ao texto escrito*. (Dissertação de doutoramento não publicada). Universidade de Poitiers, França.
- RAMOS, M. (1892). *A música portuguesa*. Porto: Imprensa Portuguesa
- RAPOSO, E. & MASCARENHAS, J.M. & GUERRA, J. P. & CML (2000). *Canto de Intervenção: 1960-1974*. Lisboa: CM.-BMRR/ Bibl. Museu República Resistência.
- REINO, J. P. (2000). Posse da Terra numa Freguesia do Alto Alentejo: A percepção da importância da posse da terra para a população residente da Aldeia da Luz. In *Arquivo de Beja*, XIV, Série III, 115 – 128. Consultado em file:///C:/Users/teste/Downloads/0e8a79372b0f44b3978250c29d4f8483.pdf
- RIBEIRO, O. (1986). *Portugal o Mediterrâneo e o Atlântico* (4ª ed). Lisboa: Livr. Sá da Costa Ed
- RIBEIRO, O. & LAUTENSACH, H. & DAVEAU, S. (org.) (1989). *Geografia de Portugal*, III, (O Povo Português). Lisboa: Edições João Sá da Costa.
- RITA, A. (2010). *Cartografias Literárias*. Lisboa: Esfera do Caos Editores.

- RITA, C. S. (2010). *Canto (e) da boca*: Baixo Alentejo, a tradição revisitada. In *e-escrita*- Revista do Curso de Letras da UNIABEU. Nilópolis, I, número 1. Consultado em file:///C:/Users/teste/Downloads/10-69-1-PB.pdf
- ROQUE, J. (1940). *Alentejo Cem por Cento*: subsídios para o estudo dos costumes, tradições, etnografia e folclore regionais. Beja/J.Roque (Eds.)
- ROQUE, J. (1963). A Música Folclórica do Baixo-Alentejo no Ciclo do Natal. In *Actas do Primeiro Congresso de Etnografia e Folclore*, III, (pp. 278-279). Lisboa: Biblioteca Social e Corporativa.
- ROSA, M. E. (2012). *O Cante Alentejano*: vivências e Cante na margem Sul. Comunicação apresentada no “Colóquio sobre Cante Alentejano”. Baixa da Banheira: Fórum Cultural José Manuel Figueiredo.
- RUECKERT, W. (1996). Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism. In Glotfelty, Cheryl & Fromm, Harold (1996). *The Ecocriticism Reader- Landmarks in Literary Ecology* (pp.105-123). Georgia: University of Georgia Press.
- SANTIAGO, S. (2002). *Nas malhas da letra*: ensaios/ Silviano Santiago.- Rio de Janeiro: Rocco
- SANTOS, J. R. & ISNART C. (2011). Le Maître e son «cours» Figure et institution de la transmission patrimoniale du chant dans le sud du Portugal. *DOCPLAYER*, 1-10. Consultado em <https://docplayer.fr/9659263-Le-mestre-et-son-cours-figure-et-institution-de-la-transmission-patrimoniale-du-chant-dans-le-sud-du-portugal-1.html>
- SANTOS, J. R., & Cabeça, S. M. (2010). Conservação, salvaguarda, criação e culturas orais: uma aproximação conceptual. In Conde P. S. (Coord.) *Actas da Conferencia da Tradición Oral- Oralidade e Património Cultural* (pp. 169–186), I. Ourense: Concello de Ourense.
- SANTOS, V. M., FIGUEIREDO, F., LOPES- GRAÇA, F. (1959). *Cancioneiro alentejano*: poesia popular. Lisboa [s.n.].
- SANTOS, L. (2015, 27 de novembro). O cante alentejano já enche salas. Passou de local a global. *Diário de Notícias*, Suplemento “Artes”.
- SARDINHA, J. A. (1992). Armando Leça e o primeiro levantamento músico-popular realizado em Portugal. *Revista Da Faculdade de Ciências Sociais E Humanas*, 6, 345–376.
- SILKO, L. M. (1999). *Gardens in the Dunes*. New York: Simon&Schuster
- SIVLANO, F. (2010), *Antropologia do Espaço*. Lisboa: Assírio & Alvim
- SOUZA, L. W. (2011). Ensaio sobre a noção de poder em Michel Foucault. *Revista Múltiplas Leituras*, 4, 2, 103-124.
- TODOROV, T. (2003). *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes.
- VALVERDE, P. (1999). O Fado é o Coração: o corpo, as emoções e a performance no Fado. In *Revista Etnográfica. Volume III (i)*. (pp. 5-20) [texto original 1993]
- VIEIRA, T. (2005). *História do Movimento Sindical Português*. Coimbra: Faculdade de Economia. Universidade de Coimbra.
- WEBER, M. (1971). *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro: Zahar.
- WEFFORT, A. B. (2015). *O `cante` alentejano: questionamentos sobre a sua origem*. Comunicação apresentada no Colóquio “Almada homenageia o Cante Alentejano”, Almada.
- WEFFORT, A. B. (2006). *A Canção Popular Portuguesa em Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Caminho.
- YLLERA, Alicia (1979). *Estilística, Poética e Semiótica Literária*. Coimbra: Livraria Almedina.

OUTRA BIBLIOGRAFIA DE REFERÊNCIA

- AA. VV. (2015). *Literatura explicativa: Ensaio sobre Ruy Belo*. Manaíra A. Athayde (Org.) Lisboa: Assírio & Alvim
- BARDIN, L. (1995). *Análise de Conteúdo*. Lisboa: Edições 70.
- CAVARERO, A. (2011). *Vozes Plurais Filosofia da Expressão Vocal*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- CUTILEIRO, J. (1977). *Ricos e Pobres no Alentejo*. Lisboa: Sá da Costa.
- DAMÁSIO, A. (2017). *A estranha ordem das coisas: As origens biológicas dos sentimentos e da cultura*. Lisboa: Temas e Debates.
- EL HAOU, Janete (2002). *Demetrio Stratos: em busca da voz-música*. Londrina: edição do Autor.
- ESPANCA, Florbela (2000). *Sonetos*. Lisboa: Livraria Bertrand
- FARRICA, Fátima (2012). Poder Sobre as Periferias- A casa de Bragança e o governo das terras no Alentejo (1640-1668). *CIDHEUS*, Évora: Universidade de Évora. Consultado em https://www.cidheus.u-evora.pt/Publicacoes/Colecao-Biblioteca-Estudios-Coloquios/biblioteca-estudios_coloquios/2011/Poder-sobre-as-Periferias
- FELSTINER, J. (2009). *Can Poetry Save the Earth? A Field Guide to Nature Poems*. Yale University Press
- FOUCAULT, Michel (2010). *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal.
- GALHOZ, M. A., (Org.). (1988). *Romanceiro Popular Português, II*. Lisboa: INIC.
- GERSÃO, T. (1984). *O silêncio* (3ªed.). Lisboa: O Jornal
- GOODMAN, N. (1995). *Modo de fazer mundos*. Lisboa: Edições Asa.
- ISER, Wolfgang (1980). *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- LEOPOLD, A. (2008). *Pensar como uma montanha*. Águas Santas: Edições Sempre-em Pé
- LIMA, M. & MARTINEZ, B. & LOPES FILHO, J. (1980). *Antropologia*. Lisboa: editorial Presença.
- MAÇARICO, L. F. (1999). A Personalidade Poética do Alentejano". *Arquivo de Beja*, X, Série III, 111 – 124. Consultado em file:///C:/Users/teste/Downloads/3257ca6cf11d47a8afdbed070ef8df80.pdf
- MAÇARICO, L. F. (2000). O Alentejo, o Cante e os seus Poetas. In *Arquivo de Beja*, XIII, Série III, 13 – 36. Consultado em file:///C:/Users/teste/Downloads/903e1ab215b440559d4145afea419fa7.pdf.
- MARVÃO, A. (1970). *Fisionomia do Canto Alentejano*. Braga: Editorial Franciscana.
- MATOS, J. S. (1999). O Cante e a Poesia. In *Arquivo de Beja*, XI, Série III, 113 – 132. Consultado em file:///C:/Users/teste/Downloads/d87d4df1dfa945e3b9865183bfc3733f.pdf
- MOREIRA, L. M. P. (1999). Os Livros do Grémio. In *Arquivo de Beja*, XII, Série III, 75 – 88. Consultado em file:///C:/Users/teste/Downloads/cf18230b32d64983b41e6c45abbf19bb.pdf
- NOGUEIRA, C. (2002). *O Essencial sobre o Cancioneiro Narrativo Tradicional*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

ORIOU, M.I (s.d.). La chanson populaire comme création identitaire: le Rebetiko et le Raï. De la transgression locale à la reconnaissance mondiale. In: *Revue européenne de migrations internationales*, 16, 2, 131-142.

ORTA, José (1997). Monda Tradicional e Vida Quotidiana no Alentejo. In *Arquivo de Beja*, V, Série III, 69 – 90. Consultado em file:///C:/Users/teste/Downloads/6cb26748028641f6964c03cefddc6d4a.pdf

ORTA, José (1999). O Cante e a Pobreza: uma Abordagem Etno-Histórica. In *Arquivo de Beja*, XI, Série III, 153–174. Consultado em file:///C:/Users/teste/Downloads/6a0dd59f62044f6d961fe76baf90b445%20(1).pdf

PAIS, J. M. (2007). *Sociologia da Vida Quotidiana* (3ª ed.). Lisboa: ICS. Imprensa de Ciências Sociais.

PINTO-CORREIA, J. D. (1993). Os Géneros da Literatura Oral Tradicional: Contributo para a sua Classificação. In *RILP-Revista de Língua Portuguesa*, 9, 63-69.

ANEXOS

<https://drive.google.com/drive/folders/18BDZam1tmHA-AfvRpwgLTxPNcW93JaeUA?usp=sharing>