



Revista de História,
Arqueologia e Património

Moura | Portugal



Revista de História, Arqueologia e Património

Moura | Portugal

10 anos de Cante

Património Imaterial da Humanidade

edição comemorativa



Ficha Técnica

Título: Lacant - Revista de História, Arqueologia e Património

Autor: Vários

Edição: Câmara Municipal de Moura | Divisão de Cultura, Património e Desporto

Design gráfico: Câmara Municipal de Moura | Gabinete Comunicação
e Relações Públicas

Impressão: FIG - Indústrias Gráficas, SA

Tiragem: 140 exemplares

Depósito Legal: 489706/21

ISSN: 2184-9587

O Canto Polifónico Alentejano:

entre o passado e o futuro

Dulce Simões

INET-MD/FCSH-NOVA
masimoes@fcsb.unl.pt

Algumas considerações sobre o canto polifónico alentejano

*Sou
O que comeu o pão
Que o diabo amassou.
E aqui estou.
Cantando o que amo,
Cantando o que odeio,
Cantando o que sou.
(Raul de Carvalho).¹*

Os processos históricos estão na base da construção da “cultura popular” como representações do povo, baseados numa espécie de repertório de construção da nação, que foi progressivamente substituído pela designação de folclore, como instrumento central dos movimentos nacionalistas. Nas últimas décadas a “cultura popular” ressurgiu numa versão atualizada e autorizada de Património Cultural Imaterial, conceito instituído pela UNESCO que se deslocou do sentido folclórico e nacionalista para se converter em sinónimo de diversidade cultural da humanidade.

No caso do canto polifónico alentejano sabemos que até à década de 1930 não existiam grupos corais formais na região do Alentejo. As modas eram entoadas por homens e mulheres nos trabalhos agrícolas, nas tabernas, nos serões familiares e nas festas, como elemento de sociabilidade e de resistência quotidiana aos poderes políticos e eclesiásticos. Coube aos eruditos locais e nacionais a seleção, categorização e recontextualização desta prática musical, de maneira a reforçarem a identidade nacional, numa versão autorizada e intemporal do “povo, enquanto essência da nação”. O compositor Luís de Freitas Branco (Lisboa, 1890-1955) assinalou que “a região alentejana, de tão gloriosas tradições musicais”, parecia justificar, “na tendência polifónica do seu povo”, a teoria geralmente aceite “de que a extraordinária eflorescência do estilo *a cappella*, em volta de Évora, não fosse obra do acaso”.² O diplomata e folclorista britânico Rodney Gallop (Inglaterra, 1901-1948) manifestou idêntico fascínio pelo “canto às vozes” praticado “na pequena região de entre Beja e a raia”, que conservou “uma tradição de cantar a três partes, que não tem paralelo na

¹ Carvalho, Raul de. 1993 (1949). “As sombras e as vozes”. *Obras de Raul de Carvalho*. Lisboa: Caminho, p. 15.

² Branco, Luís de Freitas. 1929. “A Música em Portugal”. *Exposição Portuguesa em Sevilha*, Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, p. 24.

minha experiência de qualquer país”.³ O sociólogo musical João Ranita Nazaré (Portalegre, 1936), assinalou que a organização tonal do canto alentejano veio relacionar-se com a estrutura modal preexistente. O sistema modal esteve em uso durante toda a Idade Média, sendo o sistema modal grego adaptado por São Gregório na formação do canto gregoriano, enquanto o sistema tonal nos remete para o Renascimento. Segundo este autor, a metamorfose destes dois sistemas torna ambígua uma classificação exacta da estrutura e da origem do canto alentejano.⁴ O padre António Marvão (Amareleja, 1903-1993)⁵ identificou duas linhas distintas na origem do canto alentejano, que subdividiu em “modas” e “canções alentejanas”, remetendo as primeiras para a polifonia clássica arcaica dos séculos XV e XVI, de influência gregoriana, e as segundas para um modelo de folclore musical influenciado pela disseminação da música moderna, do fado à canção popular.⁶

(...) Por ser um canto a vozes, o canto alentejano tem de ser chamado um canto polifónico, embora só mereçam esse nome as peças de música abrangidas pelos moldes clássicos de harmonização. (...) tem ainda a particularidade de ser um canto apaixonado e apaixonante, que tanto nos pode fazer lembrar a música sacra, de elevação espiritual e unção religiosa, como a cantilena árabe da música marroquina. (...).⁷

Em 2014, o antropólogo Paulo Lima recuou até ao século XVII, a um auto teatral que ainda hoje se levanta em Trindade, no concelho de Beja, para situar a origem do repertório do canto alentejano e justificar a salvaguarda dos cânticos ao Menino, Janeiras e Reis, três séculos antes do aparecimento dos grupos corais e do canto organizado e insti-

³ Gallop, Rodney. 1960 (1936). *Cantares do Povo Português: estudo crítico, recolha e comentário*. Lisboa: Instituto de Alta Cultura, p. 30.

⁴ Nazaré, João Ranita. 1979. *Música tradicional portuguesa: cantares do Baixo Alentejo*. Lisboa: Instituto da Cultura Portuguesa.

⁵ Filho de Manuel Caeiro Alfaiate, feitor da família Garcia, fez os estudos primários na escola particular do professor António Agostinho Lopes, e após a conclusão exerceu o ofício de sapateiro. Era ainda muito jovem quando o patrão Jerónimo Garcia lhe ofereceu um violino, que aprendeu a tocar sozinho. A aptidão musical valeu-lhe o apoio económico para ingressar no Conservatório Nacional, em Lisboa. Em 1931, a conselho de Jerónimo Garcia, que não previa saída profissional na área da música, ingressou no seminário de Serpa. Ver: César, António João; Clemente, Luís e Teresa Isabel Petas. 2003. “António Alfaiate Marvão (1903-1993). Um sacerdote no processo de folclorização”, em Castelo-Branco, Salwa e Branco, Jorge Freitas (dir.) *Voices do Povo A Folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta Editora, pp. 455-460; Rita, Clara Santana. 2011. “Cantando por aí ando: uma ‘viagem’ pela vida e obra do Padre Marvão, centrada no Cancioneiro Alentejano”. *Revista do Curso de Letras da UNIABEU*, vol. 2 (6): 133-143.

⁶ Marvão, António. 1955. *O Cancioneiro Alentejano: Corais majestosos, coreográficos e religiosos do Baixo Alentejo*. Beringel: Editorial Franciscana, pp. 9-10.

⁷ Marvão, António. 1956. *O Alentejo canta*. Braga: Editorial Franciscana, pp. 4-5.

tucionalizado, tal como o conhecemos hoje.⁸

No passado, os assalariados rurais sempre se opuseram ao poder das elites agrárias por meio de actos isolados de resistência quotidiana e acções colectivas organizadas.⁹ Todos os aspectos da vida social, o trabalho, a comunidade, a autoridade e as diversões serviam para ampliar a perspectiva de classe e propiciar a construção de uma cultura distintiva, que encontrou no canto polifónico uma poderosa força colectiva, por todas as experiências estarem mediadas pela mesma visão do mundo.¹⁰ Na linha de E. P. Thompson, a cultura popular era rebelde em defesa dos costumes, contra as intromissões das elites e do clero, o canto não era fatalista, servia os próprios interesses de classe e oferecia consolo e defesas para o curso de vidas condicionadas e restringidas pela estrutura social.¹¹

Jaime Brasil falava deste canto polifónico sem música, transmitido por tradição oral, representativo “das mais altas expressões da arte do povo e da plasticização perfeita do drama de quem vive, fixado à terra, nostálgico de felicidade, ansioso de paz fecunda e de vida criadora”.¹² Joaquim Roque destacou a função ritual do canto entoado “a alta madrugada, pelos caminhos, ao saírem os ranchos de trabalhadores para as diversas fainas agrícolas, ou quando à tardinha, delas regressavam, faz-nos evocar sentido e harmonioso, hino matinal ou vespertino”.¹³ José Alberto Sardinha diz-nos que “não havia fainas agrícolas em que não se ouvisse cantar, e que os tempos de lazer eram invariavelmente ocupados a cantar e a bailar. (...) tanto cantavam as mulheres só, como os homens, como todos em conjunto”.¹⁴ Esta realidade reflecte a experiência de vida de Ana Marques da Silva, de Santo Aleixo da Restauração, cantadeira e ensaiadora do grupo coral feminino “Papóilas em Flor”.¹⁵

⁸ Tratava-se de uma peça de teatro religiosa, que durava cinco horas, da qual foram extraídos textos que entraram posteriormente no repertório do canto alentejano. Ferreira, Carla. 2014. “Os dias em que o cante vai à igreja”. *Diário do Alentejo*, n.º 1654, 3 de janeiro, pp. 4-5.

⁹ Entre outros: Cutileiro, José. 2004 (1971). Obra citada; Pereira, José Pacheco. 1983. *Conflitos Sociais nos Campos do Sul de Portugal*. Mem Martins: Europa-América; Godinho, Paula. 2001. *Memórias da resistência rural no Sul: Couço (1958-1962)*. Oeiras: Celta Editora; Fernandes, Margarida (2006) Terra de Catarina. *Do Latifúndio à Reforma Agrária. Ocupação de Terras e Relações Sociais em Baleizão*. Oeiras: Celta Editora.

¹⁰ Scott, James C. 2003. *Los Dominados y el Arte de la Resistencia*. México: Editorial Txalaparta, p. 196.

¹¹ Thompson. E. P. 1979. *Tradicón, Revuelta y Conciencia de Clase*. Barcelona: Editorial Crítica, p. 50.

¹² Jaime Brasil citado em Nazaré, João Ranita. 1979. *Música tradicional portuguesa: cantares do Baixo Alentejo*. Lisboa: Instituto da Cultura Portuguesa, p. 85.

¹³ Roque, Joaquim. 1956. “A Música Folclórica do Baixo Alentejo no Ciclo do Natal”. *Actas do Primeiro Congresso de Etnografia e Folclore*. Braga, vol. III, pp. 278-279.

¹⁴ Sardinha, José Alberto. 2001. *A Viola Campaniça: O Outro Alentejo*. Sons da Tradição, vol.1, Tradisom, p. 29.

¹⁵ Ana Marques da Silva (Santo Aleixo da Restauração, 1941) trabalhadora rural, coordenadora e ensaiadora do grupo coral feminino “Papóilas em Flor”, formado por quinze mulheres naturais de Santo Aleixo da Restauração (Moura- Baixo Alentejo) a 10 de Junho de 2002. Excerto da conversa realizada em sua casa, a 29 de agosto de 2014.



Ana Marques na sua casa. Santo Aleixo da Restauração, 29 de agosto de 2014. Foto da autora.

Ora a gente cantava nas mondas, quando íamos trabalhar para as mondas, cantávamos nas aceifas, começávamos de manhã, depois tínhamos ali um bocadinho de descanso, chamava-lhe a gente o “cigarro”, e cantávamos e bailávamos, a gente gostava muito de cantar. Mesmo nas azeitonadas, à noite, um tocava flauta e os outros bailavam, bailavam os homens e as mulheres, bailávamos ali todos”.

O cantador Domingos Rodrigues, de Barrancos, recordou que,

antes de haver grupos as pessoas cantavam, mais do que cantam hoje. Cantavam nesses montes, nas festas, com qualquer copinho de vinho cantavam ainda mais. (...) O meu pai cantava bem, e o meu avô então, mas era com outro ritmo que não é hoje. Umas (modas) aprendi com eles, outras com outro qualquer. Chegava a haver vinte ou trinta homens em cima das árvores a cortar, cantavam cada um a sua moda que sabiam, em cima de uma árvore.

*Logo quando andávamos a lavrar com os bois, ou com uma mula ou um macho era a mesma coisa, o divertimento da gente era cantar. Passávamos fome, mas o resto era divertido”.*¹⁶

O mundo rural vivia em consonância com os ciclos da natureza que regiam a vida quotidiana e festiva. Segundo António Gramsci, a cultura popular assumiria, face à cultura dominante, uma posição distinta, de clara contestação, e Mikhail Bakhtin revelou-a claramente na sua obra, em rituais festivos que manifestavam uma declaração explicitamente revolucionária dos subalternos, que concebiam a negação da ordem social em que viviam.¹⁷ As festas e as tabernas foram os lugares privilegiados de trocas ritualizadas e transmissão de expressões culturais, de cantigas, adivinhas, provérbios, jogos e blasfémias.¹⁸ Como assinalou Miguel Vale de Almeida, “beber e embriagar-se implicava a possibilidade de dizer a verdade escondida pela comunidade, ou a verdade no sentido do discurso contra-hegemónico, sem ser responsabilizado ou punido”.¹⁹ A resistência pela ironia não lhes trazia poder, mas ajudava-os a “englobarem os seus opressores”²⁰ e a contradizerem o discurso paternalista das autoridades, de “gente humilde alentejana pouco dada a aventuras, agarrada como nenhum outro povo à sua terra, cuja única felicidade é terem trabalho garantido e poderem beber aos domingos uns copos de vinho na taberna”.²¹

À noite, depois de um dia trabalho no campo, ou da entrega de uma mochila de contrabando de café, os homens reuniam-se e o canto servia para reforçar o sentido do comum. Entre o vinho e o canto os amigos às vezes diziam: “– Só te fica o canto!”.

¹⁶ Domingos Caçador Rodrigues (Barrancos, 1937) filho de José dos Santos Rodrigues e Mariana Caeiro Caçador era o mais novo de quatro irmãos, três rapazes e uma rapariga. Trabalhou no campo com gado e nas minas de Minancos, fez sete campanhas agrícolas em França e participou na Reforma Agrária. Foi cantador dos grupos corais da Casa do Povo de Barrancos e de “Os Arraianos de Barrancos”. Desde 2015 é o mestre ensaiador do grupo coral feminino “Vozes de Barrancos”. Excerto da conversa realizada na Associação de Reformados e Pensionistas de Barrancos, a 27 de abril de 2015.

¹⁷ Gramsci, António. 1989. *Literatura e Vida Nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Bakhtin, Mikhail. 2002 (1965). *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, Annablume Editora.

¹⁸ Scott, James C. 2003. *Los Dominados y el Arte de la Resistencia*. México: Editorial Txalaparta, p. 178.

¹⁹ Almeida, Miguel Vale de. 2000. *Senhores de Si. Uma Interpretação Antropológica da Masculinidade*. Lisboa: Fim de Século, p. 186.

²⁰ Herzfeld, Michael. 1992. “La Pratique des Stéréotypes”. *L’Homme*, 32, pp. 67-77.

²¹ Relatório de Abril de 1936 do comandante do 3º Batalhão da Guarda Nacional Republicana (GNR) de Beja, capitão Clemente José Juncal, ao Ministro do Interior, sobre as atividades subversivas neste distrito. ANTT. Ministério do Interior, Correspondência do Gabinete do Ministro, mc. 483, cx. 36.



Café Currito, antiga taberna de Barrancos remodelada por António Segão. Arquivo particular.

Domingos Caçador Rodrigues lembrou o tempo em que,

na taberna se juntavam quatro ou cinco, e logo saíam pela rua cantando. Começava uma moda, quando ia a sair o Alto nos juntávamos. Uma vez nos multaram mesmo, ao pé onde está a Farmácia. Estávamos cantando, que a Sociedade era ali, mesmo pegada por cima, e estava o contínuo. Veio a guarda e disse ao contínuo “- Diga lá a esses senhores que não podem cantar aí!”. Eram umas dez da noite, ou coisa assim. Diz o contínuo “- Não podem cantar aqui?”. “- Então cantamos aqui fora na rua!” dissemos nós, e saímos, mas a guarda estava ali. Saímos três ou quatro, cantámos uma moda na porta e logo viemos para baixo, ali mesmo na curva onde está a Farmácia parámos todos, e vem a guarda: “- Estão autuados. Não podem cantar. Venham lá comigo para o posto!”. Fomos todos para o posto, e a nossa ideia era não pagar, mas nessa altura éramos uns três ou quatro que tínhamos carta para abalar para França”.²²

²² Domingos Caçador Rodrigues (Barrancos, 1937). Excerto da conversa realizada na Associação de Reformados e Pensionistas de Barrancos, a 27 de abril de 2015.

Manuel Reganha Pica foi um dos homens que começou a cantar nas tabernas, ao domingo,

*onde estivessem três ou quatro. Gostava e gosto de cantar. Mas chegando às nove éramos multados, no tempo do Salazar, mas logo acabou isso. Eu pergunto que mal faziam os homens cantando por aí, mas estava a lei assim. Aqui nas tabernas chegando às nove da noite já não podíamos beber um copo de vinho, era multado o dono”.*²³

As autoridades civis e militares reprimiam com avultadas multas os proprietários das tabernas que não cumprissem o encerramento obrigatório estabelecido.²⁴ E a repressão sobre os cantadores está documentada nos Autos de Transgressão dos arquivos municipais, por o canto espontâneo constituir uma ameaça a possíveis rebeliões contra o sistema político e social.²⁵ Como escreveu Mário Beirão, no *Diário de Lisboa*, “as autoridades administrativas do Baixo Alentejo proibem, estabelecendo duras sanções, que os pobres homens de trabalho - servos da gleba – rompam os ‘altos silêncios da noite’, com a vaga dos seus cantos”.²⁶ Na obra *Uma vida na Revolução*, Francisco Miguel também nos deixou um testemunho da repressão aos cantos na vila de Serpa.

(...) veio o fascismo e os cantos foram proibidos para além das 21 horas. Para se cantar depois das 21 horas era preciso uma licença especial do Administrador do Concelho, mas tirar a licença nem sempre era cómodo e o mais frequente era cantar-se até que a GNR aparecesse. Aparecendo a GNR, ou se fugia, ou se era preso e multado. Recordo ainda que um dos meus colegas de oficina, Bento Fava, passou seis meses na cadeia porque, tendo sido multado por cantar, não pagou a multa. Com esta repressão fascista aos cantos, o hábito de cantar

²³ Manuel Reganha Pica (Barrancos, 1937), filho de trabalhadores rurais, não foi à escola. Viveu a maior parte da vida no campo como trabalhador rural, “- Não há aí um monte no campo de Barrancos onde não tenha dormido (ri-se)”. Também foi contrabandista, cantoneiro e cantador do Grupo Coral da Casa do Povo de Barrancos durante 25 anos. A 25 de Agosto de 1975 casou com Ana Domingues Fialho (Stª Aleixo, 1936), trabalhadora rural e doméstica, e não tiveram filhos. Excerto da conversa realizada no Café Central, Barrancos, dia 16 de junho de 2018.

²⁴ Edital do Governo Civil de Beja de 14 de fevereiro de 1932, artigos 2º e 4º.

²⁵ A multa aplicada era de cinquenta escudos, acrescida de 20% para o município, até 1939. A partir de 1940 foi introduzida a percentagem de 25% para o Estado e 10% para Fundo Distrital, num total de sessenta e oito escudos para o autuado. AHM. Autos de Notícias e Transgressões. F/B, Pastas 1, (1935-1937), Pasta 2 (1938-1943), Pasta 3 (1944-1955).

²⁶ Beirão, Mário. 1952. “Da poesia, como fonte do Direito. O seu sentido, sua acção e seu valor”. *Diário de Lisboa*, 1 – III.

foi sendo posto de lado. (...) Simplesmente porque os burgueses não queriam ouvir o povo cantar. (...) em Serpa toda a vida da terra estava nas mãos dos latifundiários, grandes agrários que para manterem os seus privilégios anacrónicos, procuravam manter a vida no atraso do ponto de vista cultural, económico e geral.²⁷

O Estado Novo (1933-1974) controlou todas as formas de participação social para as dominar ideologicamente, proibindo as manifestações culturais dissonantes com a intenção de criar corpos dóceis, usando a terminologia de Foucault quando se refere a instituições repressivas e totalitárias.²⁸ No Alentejo, a repressão está associada a décadas de violência no debelar de lutas reivindicativas de assalariados rurais e mineiros, com vítimas mortais inscritas na toponímia das vilas ou caídas no esquecimento.²⁹ A dominação política, social e económica das elites rurais, a violência das autoridades policiais, e as lutas pela subsistência inscrevem-se na própria narrativa poética do canto alentejano, como forma de resistência de uma classe com consciência de si.

(...)

*Nós somos os trabalhadores
Que nos campos trabalhamos
Trabalhamos ao rigor
Ajudando o lavrador
Para ver se nos salvamos.*³⁰

O Estado Novo: propaganda e domesticação pelo folclore

O mito da unidade que se exprime pela raça, o povo, ou as massas, torna-se no cenário que rege a teatralização política. (...) O imaginário oficial mascara a realidade, produzindo uma metamorfose dela. (...) Apaga as diferenças

²⁷ Miguel, Francisco. 1977. *Uma vida na Revolução*. A Opinião, p. 27-28.

²⁸ Foucault, Michel. 1987 (1975). *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes.

²⁹ Entre outros, recorde os assassinatos de Palmira Charões, em Baleizão (1917), Germano Vidigal, em Montemor-o-Novo (1945), Catarina Eufémia, em Baleizão (1954), José Adelino dos Santos, em Montemor-o-Novo (1958), António Casquinha e José Geraldo, em Montemor-o-Novo, no contexto da Reforma Agrária (1979).

³⁰ Moda “Nós somos trabalhadores”, recolhida por Michel Giacometti em Ferreira do Alentejo, 1965. Giacometti, Michel. 1981. *Cancioneiro Popular Português*. Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 128-129.

sociais, abule todo o discurso em proveito do encantamento (...) Transforma todo o povo numa multidão de figurantes fascinados pelo drama em que o mestre absoluto do poder os enreda.³¹

À semelhança de outros regimes fascistas ou fascizantes europeus, o Estado Novo alimentou e procurou executar, a partir de órgãos estatais criados para o efeito, “um projecto totalizante de reeducação dos ‘espíritos’, de criação de um novo tipo de portuguesas e portugueses regenerados pelo ideário genuinamente nacional de que o regime se considerava portador”.³² No âmbito da Política do Espírito preconizada por António Ferro, as iniciativas promovidas pelo SPN – Secretariado de Propaganda Nacional (1933-1944) e pela FNAT – Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (1935-1974), em torno da cultura popular, adquiriram centralidade. Os estatutos da FNAT de 1935 determinavam uma educação estética de exaltação do rural, assente nos pilares do folclore e da etnografia segundo um modelo nacionalista-ruralista-tradicionalista, para legitimar o regime e estabelecer um consenso social em torno de um conjunto de valores e de imaginários culturais.³³

No estudo sobre a evolução das formas de cultura popular no séc. XX, Augusto Santos Silva diz-nos que a construção social da “cultura popular” conduziu a um vasto processo de “disciplinação pelo folclore, como instrumento funcional de coação ideológica” do camponês, “ingénua e autêntico”, detentor das marcas singulares da identidade nacional, por oposição às “derivas liberais e urbanas”.³⁴ O “paradigma tradicionalista”, assente na sugestão folclórica e regionalista, esteve na base de uma matriz responsável pela formatação de repertórios musicais que apelavam “às virtudes morais da família, da paz honrada, trilhando caminhos ideológicos e patrióticos na construção da identidade nacional”.³⁵ Diversos actores sociais, instituições e organismos corporativos participaram na produção do discurso oficial unificador, “ao nível das representações conceptuais e político-ideológicas da questão do popular, indispensáveis à difusão do ideário do regi-

³¹ Balandier, Georges. 1999. *O Poder em Cena*. Coimbra: Minerva Editora, p. 23.

³² Rosas, Fernando. 2001. “O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo”. *Análise Social*, vol. XXXV, 157: 1032.

³³ O Decreto-lei 25.495 de 13 de junho criou a Fundação para a Alegria no Trabalho. *Diário do Governo* n.º 134/1935, Série I de 1935-06-13, p. 858.

³⁴ Silva, Augusto Santos. 1994. *Tempos cruzados: Um estudo interpretativo da Cultura*. Porto: Edições Afrontamento, pp. 111-112.

³⁵ Melo, Daniel Seixas de. 2001. *Salazarismo e Cultura Popular (1933-58)*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, p. 323.

me”.³⁶ A FNAT adoptou uma postura radical em relação à “cultura popular” inspirada no movimento “Alegria no Trabalho”, cujos principais impulsionadores foram “a Alegria pelo Trabalho Nazi (*Kraft durch Freude*) e a Obra Nacional dos Tempos Livres fascista (*Opera Nazionale Dopolavoro*), com os quais manteve intercambio regular até à II Guerra Mundial”.³⁷ A “Alegria”, como construção ideológica da FNAT enquadrada na doutrina corporativista do regime, encontrou os meios técnicos e artísticos necessários à sua divulgação pela rádio. Os programas “Alegria no Trabalho” (1941-1972) e “Serão para Trabalhadores” (1941-1974) criados por iniciativa de António Ferro, à data director do SPN e diretor da Emissora Nacional, em parceria com a FNAT, tiveram como lema “fortalecer, educar e distrair”.³⁸ No entanto, a difusão da ideologia do regime foi a principal finalidade destes programas, que articularam os discursos proferidos nas sessões de propaganda política da União Nacional com o entretenimento.

Em 1945 a criação da JCCP - Junta Central das Casas do Povo obedeceu a uma suposta ausência “de um modelo coerente e estruturado de intervenção cultural”,³⁹ que encontrou na FNAT as estruturas necessárias à implementação de actividades recreativas para os trabalhadores (rurais e urbanos).⁴⁰ Em 1946 foi criado o Gabinete de Etnografia da FNAT que estabeleceu uma relação de dominação com as populações, ao envolver o saber autorizado dos etnógrafos na organização de ranchos folclóricos, na selecção de repertórios e trajes, com fins de “educação, coesão social, espiritualidade e alegria no trabalho”.⁴¹ A contextualização ideológica implementada pelo SPN/SNI e outros organismos, como a FNAT e a JCCP, foi indispensável à divulgação e promoção do canto alentejano como gé-

³⁶ Destacamos neste processo a acção das Casas do Povo, criadas em 1933, do SPN - Secretariado da Propaganda Nacional criado em 1933, seguido do SNI - Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo a partir de 1945, da JCCP - Junta Central das Casas do Povo (1945-1974), da FNAT - Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (1935-1974), do *Gabinete de Etnografia* da FNAT criado em 1946, assim como os programas da Emissora Nacional organizados pelo SPN/SNI e FNAT “Alegria no Trabalho” (1941-1972) e “Serão para Trabalhadores” (1941-1974), e as publicações *Mensário das Casas do Povo* (1946-1971).

³⁷ Melo, Daniel. 2003. “A FNAT entre a conciliação e a fragmentação”, em Castelo-Branco, Salwa El-Shawan e Branco, Jorge de Freitas, *Vozes do Povo. A Folclorização em Portugal*. Oeiras: Editora: Celta Editora, p. 37.

³⁸ O “Serão Cultural e Recreativo para Trabalhadores” foi o programa mais duradouro desta emissora de rádio, com a última emissão a realizar-se a 11 de maio de 1974.

³⁹ Melo, Daniel. 2001. *Obra citada*, p. 113.

⁴⁰ Em 1947 a Junta Central das Casas do Povo publicou as Normas gerais de organização dos museus das Casas do Povo, com o objetivo de “recolher, conservar e agrupar artisticamente todos os elementos etnográficos, indispensáveis para caracterizar o trabalho, a arte e a vida da população rural de cada região do País”. Documento disponível em: http://purl.pt/30849/4/sc-13696-7-v_PDF/sc-13696-7-v_PDF_24-C-R0150/sc-13696-7-v_0000_capa-cap_a_t24-C-R0150.pdf (consultado a 15/02/2020).

⁴¹ Valente, José Carlos. 1999. *Estado Novo e Alegria no Trabalho: Uma História Política da FNAT (1935-1958)*. Lisboa: Colibri / Inatel, p. 178.

nero polifónico de matriz rural, à fixação de repertórios e trajes, à formatação dos grupos corais, e ao “controlo directo do associativismo popular do mundo rural”.⁴²

A institucionalização dos Grupos Corais e a promoção do Alentejo

*Esta noite sonhei eu
Um sonho muito feliz.
Sonhei que estava cantando
No Teatro São Luís.*⁴³

O processo de institucionalização dos grupos corais envolveu o saber autorizado de eruditos, com influência política e social a nível local, regional e nacional, que intervieram na selecção de cancioneiros, na criação de repertórios, na formalização de ranchos folclóricos e na promoção de espectáculos.⁴⁴ O primeiro espectáculo de cantares alentejanos foi organizado pelo Grémio Alentejano (Casa do Alentejo)⁴⁵ e a Emissora Nacional, a 22 de março de 1937, no Teatro São Luís, para as elites da capital, e contou com a presença de

⁴² Valente, José Carlos. 1999. *Obra citada*, p. 155.

⁴³ Versos da autoria do cantador António Soares do rancho de Vila Verde de Ficalho aquando da primeira atuação do grupo em Lisboa, no Teatro S. Luís. Machado, Francisco Valente. 1980. *Monografia de Vila Verde de Ficalho*. Vila Verde de Ficalho: Biblioteca-Museu, p. 279.

⁴⁴ Castelo-Branco, Salwa e Branco, Jorge Freitas. 2003. “Folclorização em Portugal: uma perspectiva”, em Castelo-Branco, Salwa El-Shawan e Branco, Jorge Freitas (org.). *Vozes do Povo. A Folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta Editora, pp. 1-21.

⁴⁵ O Grémio Alentejano foi fundado 10 de Junho de 1923 por um grupo de notáveis alentejanos fixados na capital. Em 1932 arrendaram o Palácio Paes do Amaral para sede da associação regionalista, onde a elite de sócios dispunha de uma barbearia com serviço de manicura e engraxadaria, jogos de azar, clandestinos, organizavam palestras, jantares e bailes. Em 1939 passou a designar-se Casa do Alentejo, desempenhando um importante papel na promoção da cultura alentejana junto das elites da capital. Editaram o Boletim da Casa do Alentejo (1935-1954) e posteriormente a Revista Alentejana. Os corpos gerentes de 1941 eram constituídos por: Francisco Velez Conchinhas; José Jacinto Brás; Jacinto Fernando Palma; António Augusto Lopes do Carmo; tenente Joaquim Brás Ferreira; Dr. António da Fonseca Pestana; Norberto Piteira de Mira; major António Luís da Silveira; António Pais Lobo; Joaquim José de Almeida; Joaquim Maria Guerra; Bernardino Borrego; João do Carmo Louro Goinhas; Francisco Jorge Godinho; Dr. Diogo Cândido Ramos e Costa; Dr. Augusto César Gomes Ferreira; Dr. José Francisco Ramos e Costa; Dr. Vítor Marques Santos; António José Bravo; tenente João Luís de Sousa e José da Silva Vacondeus. ANTT. Código de referência. PT/TT/EPJS/SF/001-001/0079/0040P. Os alentejanos mais pobres dispunham de uma escola primária e de um posto clínico, inaugurado em 1941 pelo Dr. Vieira Neves, representante do Ministro do Interior. Em 1981 o palácio foi adquirido aos descendentes da família Paes do Amaral, para se tornar património de todos os alentejanos. Sobre a história do Grémio Alentejano (Casa do Alentejo) ver: Vieira, Rui Rosado. 2005. *O Associativismo Alentejano na Cidade de Lisboa no séc. XX*. Lisboa: Edições Colibri.

António Carneiro Pacheco, Ministro da Educação Nacional do II Governo (1936-1968) do Estado Novo, e do capitão Henrique Galvão, à data director da Emissora Nacional. Na obra *Monografia de Vila Verde de Ficalho*, Francisco Valente Machado assinalou ser a primeira vez que os cantadores alentejanos se exibiam na capital do país, descrevendo como se “deslocaram 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”.⁴⁶ O *Diário do Alentejo* de 25 de março de 1937 destacou o acontecimento na primeira página, exaltando “a apoteótica exibição dos cantadores alentejanos” no Teatro São Luís. Segundo o jornal regionalista, o Alentejo, designado por “província bárbara”, adquiria a civilidade no canto dos subalternos como “arte espontânea” que preenchia o imaginário regional.



Cantadores no Grémio Alentejano, a 22 de março de 1937, foto do *Diário do Alentejo*.

Em 1940 a Exposição do Mundo Português criou o espaço privilegiado à exaltação da arte popular, por meio de um discurso globalizador de mitificação do Império Colonial que integrou a componente ruralista-regionalista através da Secção de Etnografia Metropolitana/Centro Regional, segundo uma orientação político-ideológica firmada na

⁴⁶ Machado. Francisco Valente. 1980. *Obra citada*, p. 287.

folclorização.⁴⁷ No âmbito da Comissão Executiva dos Centenários, que o Estado Novo nomeou para celebrar o oitavo centenário da nacionalidade (1140) e o terceiro da restauração (1640), Armando Leça realizou o primeiro levantamento músico-popular realizado em Portugal através do registo de som.⁴⁸ O principal objectivo da recolha foi a elaboração de uma compilação “das mais características e genuínas músicas e canções populares existentes em todas as províncias do continente português”.⁴⁹ As gravações a cargo da equipa técnica da Emissora Nacional realizaram-se entre 3 de novembro de 1939 e 18 de abril de 1940, sendo completadas a 12 de dezembro de 1940 com uma gravação extraordinária em Lisboa do grupo de Vila Verde de Ficalho (Serpa). A edição discográfica da recolha pioneira não chegou a concretizar-se, devendo-se a Maria do Rosário Pestana a recuperação do espólio e gravações de Leça, através de um estudo exaustivo e crítico da sua obra, importante contributo para estudiosos e músicos e para as comunidades de origem, pela diversidade vocal e instrumental registada. Como salientou Salwa Castelo-Branco, os registos sonoros “constituem um valioso repositório da memória do país, permitindo o estudo da música de matriz rural, numa perspectiva diacrónica”.⁵⁰

Em Vila Verde de Ficalho (Serpa), Francisco Valente Machado, reconhecido estudioso local,⁵¹ foi o mediador Armando Leça⁵² e o impulsionador do canto alentejano. O canto

⁴⁷ Branco, Jorge Freitas. 1995. “Lugares para o Povo: Uma Periodização da Cultura Popular em Portugal”, em Branco, Jorge Freitas e Leal, João (eds.). “Retratos do País. Actas do Colóquio”. *Revista Lusitana*, 13/14, p. 158.

⁴⁸ Sobre Armando Leça ver: Pestana, Maria do Rosário. 2012. *Armando Leça e a música portuguesa, 1910-1940*. Lisboa: Tinta-da-China.

⁴⁹ Sardinha, José Alberto. 1992. “Armando Leça e o primeiro levantamento músico popular realizado em Portugal”, *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, p. 345.

⁵⁰ Castelo-Branco, Salwa. 2014. “A Memória sonora do Alentejo nos registos de Armando Leça”, em Pestana, Maria do Rosário (coord.). *Obra citada*, p. 101.

⁵¹ Conjunto de obras de Francisco Valente Machado (Vila Verde de Ficalho 1900-Lisboa, 1986): *Ficalho doutros tempos e de hoje*. S.l., 1940; *Vila Verde de Ficalho: sua história, costumes, paisagem e riqueza: subsídios*. S.l., 1945; *Brigadeiro Tiago Pedro Martins, natural de Aldeia Nova de São Bento*. Lisboa, 1962; *Ermida da Sra das Pazes*. Beja: Of. Emp. Carlos Marques, 1973; *As ruas de Vila Verde Ficalho depois da sua última restauração cerca de 1670*. Vila Verde de Ficalho: Biblioteca-Museu, 1977; *Memória histórica e descritiva da Igreja Matriz de Vila Verde de Ficalho*. Vila Verde de Ficalho: Biblioteca-Museu, 1978; *Monografia de Vila Verde de Ficalho*. Vila Verde de Ficalho: Biblioteca-Museu, 1980.

⁵² Segundo José Alberto Sardinha, Leça registou as modas: “Deus Menino”, melodia melismática interpretada a solo por voz masculina, com repetição de coro misto a capella, a duas vozes reais; “Canto das Almas” (solo masculino com repetição por coro masculino em monodia); “Olha a noiva”, canto esponsalício, em forma de epitalâmio, acompanhado à concertina; solo masculino com repetição por coro misto a duas vozes reais, estando a corda superior a cargo de uma voz feminina; “Ler o gado” (Moda da laboira), canto de trabalho, muito melismático, entoado por um só homem; de vez em quando, incitamentos ao gado; “Andorinha a voar”, com concertina, o canto inicia-se com voz masculina, com repetição por coro misto a duas vozes reais, sendo que a corda superior é feita por uma voz feminina. Sardinha, José Alberto. 1992. *Obra citada*, p. 354.

misto em Ficalho era então acompanhamento com viola campaniça, harmónio e adufe, que Valente Machado justificou do seguinte modo:

O harmónio, tocando a preceito, maviosamente, sem notas agudas, constituía uma excelente base de apoio ao canto, operando como se desempenhasse as funções de regente. Os seus sons, disferidos com grande harmonia, enriqueciam o belo conjunto coral e musical, que tanto sensibiliza os ouvintes e apreciadores. O número de tocadores deste instrumento era reduzido, mas sempre houve quem o tocasse habilmente. (...) O harmónico, a viola campaniça e o adufe, serviam para imprimir um bom ritmo ao canto alentejano, marcando-lhe um andamento com toda a regularidade, de modo a torná-lo mais agradável ao ouvido.⁵³

A influência de Valente Machado foi determinante na promoção do Rancho Misto de Vila Verde de Ficalho, e atribuiu visibilidade às mulheres que participaram na conferência *Da Música Popular do Baixo Alentejo*, de Armando Leça, realizada a 30 de novembro de 1940 na Casa do Alentejo.



Rancho Misto de Vila Verde de Ficalho, 1940. Arquivo particular.

⁵³ Machado, Francisco Valente. 1980. *Obra citada*. p. 287.

Na antologia dedicada ao *Cancioneiro de Cuba*, Paulo Lima mostra-nos que os repertórios do movimento coral alentejano repousavam sobre textos cuja performatividade não assentava apenas na voz, partindo da análise de duzentos e sessenta modas. O corpus editado revela a transição de modas que deixaram de ser cantadas e bailadas, por homens e mulheres, para serem interpretadas por grupos corais masculinos. Segundo Lima, o processo de selecção, “objectificação” e silenciamento “teve a mão invisível de folcloristas e políticos”.⁵⁴ No caso de Cuba identificou como autores da depuração Joaquim Baptista Roque,⁵⁵ Manuel Joaquim Delgado⁵⁶ e Quirino dos Santos Mealha, governador civil de Beja (1944-1950),⁵⁷ estudiosos e promotores do canto polifónico alentejano.

No processo de domesticação dos corpos e das vozes masculinas, aliado à ordenação dos “espécimes musicais”, desapareceram um conjunto de traços associados ao canto colectivo, nomeadamente os grupos mistos, o acompanhamento com instrumentos musicais (viola campaniça, harmónio e pandeiro) e o baile. Por outro lado, a fixação do esquema cantiga-moda, cantiga-moda, impediu que estas tivessem um tempo ilimitado e pudessem cantar a solo quantos cantadores o desejassem fazer, introduzindo livremente novas estrofes.⁵⁸ Desta maneira os folcloristas e promotores autorizados moldaram os grupos corais masculinos à forma que hoje conhecemos, suprimindo as mulheres e o canto espontâneo, passível de promover contestação. Como observou Michel Giacometti, “o canto colectivo como expressão de ideias e sentimentos de pertença” raramente esteve ausente do terreiro das lutas camponesas e “simbolizou por muito tempo – pelo menos no espírito da gente rural do Sul do Tejo – a solidariedade dos pobres na luta pelos seus

⁵⁴ Lima, Paulo (coord.). 2013. *Ao Romper da Bela Aurora: antologia poética de tipo tradicional e popular de Cuba*. Câmara Municipal de Cuba, p. 8.

⁵⁵ Biografia. http://pagus.pt/pagus/quem_ficha.aspx?idq=7303&idt=p&lang=PO (consultado a 12/04/2020).

⁵⁶ Biografia. http://pagus.pt/pagus/quem_ficha.aspx?idq=255&idt=fc&lang=PO (consultado a 12/04/2020).

⁵⁷ Quirino dos Santos Mealha (Loulé, 1908 - Lisboa, 1991). Licenciatura em Direito pela Universidade de Lisboa foi magistrado de profissão. Em 1935 foi nomeado delegado do Instituto Nacional do Trabalho e Previdência no distrito de Beja. Foi deputado da Assembleia Nacional na III Legislatura (1942-45), mandato que não concluiu para ocupar o lugar de governador civil do distrito de Beja (1944 a 1950), completou novo mandato na VIII Legislatura (1961-65) acumulando a função de procurador à Câmara Corporativa na VI e VII Legislaturas por inerência de ser presidente da Direcção da FNAT. Foi também Presidente do Concelho de Administração e do Concelho-Geral do Banco do Alentejo entre 1966 e 1975. Presidiu a várias comissões de estudos e grupos de trabalho, colaborou em diversos jornais e revistas, foi autor de relatórios, discursos, conferências, comunicações e de iniciativas culturais; concursos e exposições de carácter heráldico, etnográfico, folclórico e de arte popular. http://app.parlamento.pt/PublicacoesOnLine/DeputadosAN_1935-1974/html/pdf/m/mealha_quirino_dos_santos.pdf (consultado a 12/04/2020).

⁵⁸ Cabeça, Sónia Moreira e Santos, José Rodrigues dos. 2010. “As mulheres no Cante Alentejano”, em Conde, Santiago Prado (coord.). *Proceedings of the International Conference in Oral Tradition*. Ourense: Concello de Ourense, vol. II, p. 33.

direitos elementares”.⁵⁹

Na década de 1950 assistiu-se a uma relação de dominação dos representantes da FNAT junto das Casas do Povo, na organização de ranchos folclóricos e no controlo dos seus elementos. Em Santo Aleixo da Restauração (Moura), a necessidade de controlar os trabalhadores rurais, que desde março de 1934 se reuniam ao domingo para conviverem e cantar livremente na Sociedade Recreativa o Pé-Descalço, justificou a institucionalização do Grupo Coral da Casa do Povo.⁶⁰ A 15 de março de 1952 a Casa do Alentejo promoveu na sua sede um concurso de cantares alentejanos, em que participaram os ranchos de Aldeia Nova de São Bento (vencedor do 1º prémio), Amareleja (vencedor do 2º prémio), Vila Verde de Ficalho (vencedor do 3º prémio), Mértola, Serpa, Aljustrel, Sobral da Adiça, Pias, Reguengos de Monsaraz e Santo Aleixo da Restauração.⁶¹

O rancho de Santo Aleixo apresentou-se com dezoito cantadores e sete cantadeiras: Mariana Gonçalves, Ana Jorge, Catarina Assunção, Ana Godinho Mira, Maria da Conceição Vaz, Maria Albertina Rijo e Maria Teresa Rodrigues, jovens que o mestre Francisco de Almeida Candeias integrou trajadas de ceifeiras especialmente para o concurso.⁶²

⁵⁹ Michel Giacometti cit. em Oliveira, Luísa Tiago de. 2017. “O Alentejo de Michel Giacometti”, em Pestana, Maria do Rosário e Oliveira, Luísa Tiago de (coord.). *Cantar no Alentejo. A Terra, o Passado e o Presente*. Estremoz Editora, p. 174.

⁶⁰ O grupo da Sociedade Recreativa o Pé-Descalço teve a primeira atuação em 1942, em Vila Verde de Ficalho a convite do grupo coral local. Na década de 1950, o grupo da Casa do Povo, sob a orientação da FNAT, participou no programa “Serão para Trabalhadores” que mobilizou e reuniu os santoaleixenses em torno da rádio. Rodrigues, Daniel José Nunes. 2016. *Cante Alentejano: Entre o quotidiano e a patrimonialização de uma prática cultural. (O Caso de Santo Aleixo da Restauração)*. Dissertação de Mestrado em Sociologia, especialização em Recursos Humanos e Desenvolvimento Sustentável. Universidade de Évora, pp. 97-99.

⁶¹ O Grupo Coral da Casa do Povo de Reguengos de Monsaraz foi criado na Casa do Povo em 1952, como resultado da fusão de dois grupos preexistentes, o Grupo do Covalinho e o Grupo da Aldeia de Cima. Manuel Caeiro ainda recorda o regresso do grupo a Reguengos, a cantar no Largo da Praça a moda que tinham cantado em Lisboa, “Manjerico da Janela”. Correspondência trocada com Manuel Caeiro a 7/10/2017.

⁶² Rodrigues, Daniel José Nunes. 2016. *Obra citada*, p. 98.



Rancho Misto de Santo Aleixo da Restauração, 1952. Arquivo particular.⁶³

Na noite do mesmo dia os dez ranchos corais atuaram no I Festival de Cantares Alentejanos promovido pela Casa do Alentejo no Pavilhão de Desportos de Lisboa.⁶⁴ Destacando-se o empenho desta associação regionalista na promoção do Alentejo, através de diversas iniciativas culturais⁶⁵ e dos grupos corais.

⁶³ Foto gentilmente cedida por Mariana Gualdino Candeias (St^a Aleixo da Restauração, 1935), viúva do mestre Francisco de Almeida Candeias (St^a Aleixo da Restauração, 1931- 2017) carteiro de profissão.

⁶⁴ Vieira, Rui Rosado. 2005. *Obra citada*, p. 158.

⁶⁵ Sobre as atividades culturais desenvolvidas pelo Grémio Alentejano (Casa do Alentejo) ver: Vieira. 2005. *Obra citada*, pp. 153-175.

Algumas considerações finais

Após a Revolução de Abril de 1974 o cante saiu à rua, foi re-significado, e os grupos corais alargaram os espaços de atuação a comícios e manifestações dos trabalhadores. Formaram-se novos agrupamentos no Alentejo, associados a Unidades Colectivas de Produção, nas comunidades alentejanas da diáspora, e surgiu o primeiro grupo coral feminino. Ao ocuparem as terras e organizarem-se em unidades colectivas de produção homens e mulheres envolveram-se pela primeira vez na vida social e política das suas vilas e aldeias, e atualizaram os repertórios para exprimirem as transformações políticas e sociais da Revolução e a esperança na Reforma Agrária. A partir da década de 1980, com a destruição da Reforma Agrária e a implementação das políticas agrícolas impostas pela Comunidade Europeia, abandonaram-se as cantigas de intervenção social. No Alentejo e na diáspora os grupos corais cantavam a terra, recuperavam a “tradição” e os modelos de “autenticidade” fixados nos cancioneiros ditos tradicionais. Assistiu-se então a um processo de “refolclorização”, desenvolvido pelas autarquias e outras instituições de âmbito local e nacional, mediado por estudiosos e promotores locais. A refolclorização trespassou as fronteiras da ruralidade e transformou-se num fenómeno urbano, com o número de grupos a aumentarem, e as mulheres a participarem ativamente animadas de um forte sentido lúdico e de emancipação social. Na viragem para o séc. XXI a revitalização do Cante alentejano deveu-se ao movimento associativo, com particular destaque para a MODA, que tentou congregar parte dos grupos corais em atividade no Alentejo e na diáspora com o objetivo de salvaguardar a prática do cante polifónico como património cultural e identitário do Alentejo, e impulsionar a sua candidatura à UNESCO.

Os folcloristas e académicos do passado reclamaram a preservação da herança cultural – ou pelo menos a sua representação – perante as transformações materiais e simbólicas da sociedade capitalista. As suas narrativas foram rearticuladas pelos estados-nação, como representações hegemónicas vinculadas à “cultura popular” e à “autenticidade do povo”. Hoje, o Cante como património selecionado, inventariado e construído por instituições, académicos e actores sociais diversificados, segundo lógicas racionais e instrumentos burocráticos, é substanciado por formas de dominação mais abstratas que pessoais. As novas relações de poder (simbólicas) reproduzem um saber autorizado, subordinado a organizações políticas conduzidas por agências internacionais que fazem com que o problema da salvaguarda seja, também, um problema de dominação.

O Cante Alentejano como produto posto em valor, é hoje dominado pela lei do mercado capitalista, “das autenticidades”, por meio de novas formas de representação,

abstratas, deslocalizadas e impessoais, ao serviço do turismo e do desenvolvimento regional. As tradições culturais e políticas foram fragmentadas por um projecto neoliberal de despossessão de direitos e bens comuns, que restaurou o poder económico das elites, impôs novos hábitos de consumo, estilos de vida e formas de dominação abstratas através do Património Cultural. As relações de dominação persistem, subtraindo aos “portadores do tradição” o valor de uma expressão cultural representativa de uma “estrutura de sentimentos”. Neste contexto, a tensão entre património e criatividade complexifica-se, porque o que é valorizado emerge da aceitação acrítica do modelo fixado no processo de folclorização do Estado Novo, baseado numa concepção estática da cultura que não contempla a incorporação de novas realidades.

O canto polifónico alentejano representa a expressão cultural mais significativa das pessoas organizarem o pensamento e comunicarem, através da partilha de experiências e expectativas comuns. A participação das mulheres no processo de transmissão de saberes musicais promove os laços de união e de compromisso com o colectivo, e o canto é uma das maneiras de manifestarem os seus direitos e a sua liberdade. A imaginação e a criatividade imprimem uma estética carregada de significados aos repertórios musicais, que renovam e reforçam o ideal utópico da comunidade de iguais. O imaginado atua socialmente por o seu conteúdo ser partilhado, comunicado e interiorizado por outros, ou seja, integrado culturalmente como modo de pensar, agir e inventar o mundo. Mas se as novas gerações não inscreverem nos repertórios musicais as suas formas de sentirem e pensarem o mundo, como o fizeram os seus antepassados, o canto polifónico alentejano já não as insere na acção política. As vozes audíveis na sociedade, promovidas em diferentes formatos por agentes culturais e turísticos, transformam-se então em produtos da “sociedade do espectáculo”, esvaziadas de significado.

Os modelos participativos têm o poder de resistir às determinações do mercado e podem contribuir para a autonomia e o empoderamento dos grupos corais, que em função das experiências e das redes de relações dos seus elementos, reavaliam as possibilidades e os benefícios dos seus bens culturais postos em valor. E quando romperem com os modelos folcloristas do passado e exprimirem nos seus repertórios os problemas, as tensões e as situações sociais do presente, não só promovem o Cante Alentejano como património imaterial da humanidade, mas também como arma carregada de futuro.

Índice

Nota de Abertura	5
Ana Paula Amendoeira	
O Canto Polifónico Alentejano: entre o passado e o futuro	7
Dulce Simões	
Cante alentejano: Análise de Dados e Perspetivas — Os Grupos e o Arquivo Digital do Cante como Repositório da Memória	27
Florêncio Cacête	
A folclorização do Cante Alentejano – o papel do Padre António Marvão	59
Marisa Veiga Bacalhau	
Cante Alentejano: uma prática cultural enraizada na força de trabalho (Fragmentos de um Estudo de Caso em Santo Aleixo da Restauração)	73
Daniel José Nunes Rodrigues	
O Cante Alentejano como ferramenta Pedagógica	98
Joaquim Simões	

LACANT

2024 | edição: Câmara Municipal de Moura



Capa:
Serigrafia de António Galvão