

MEMÓRIAS E NARRATIVAS DO CANTO POLIFÔNICO ALENTEJANO

Dulce Simões¹

Resumo: O canto polifónico alentejano é um dos exemplos significativos em que o passado se impõe como elemento unificador de uma “comunidade de partilha” (RANCIÈRE, 2005), definida pela distribuição de espaços, tempos e tipos de atividades que determinaram a maneira de uma classe subalternizada comunicar e fazer política. A ruralidade, como espaço da experiência, perpetua o passado e nos impede de descurar a memória do canto colectivo como prática de sociabilidade e de resistência política. E, apesar das novas gerações não terem experienciado a vida rural nem o trabalho agrícola, a voz poética assume a função unificadora que permite aos praticantes preservarem a memória colectiva.

Palavras-chave: Memória. Ruralidade. Resistência política. Cante Alentejano

Abstract: The Alentejo polyphonic chant is one of the significant examples in which the past imposes itself as a unifying element of a "community of sharing" (RANCIÈRE, 2005), defined by the distribution of spaces, times and types of activities that determined the way a subalternized class communicate and make politics. Rurality, as a space of experience, perpetuates the past, and prevents us from neglecting the memory of collective singing as a practice of sociability and political resistance. And even though the new generations have not experienced rural life, or agricultural work, the poetic voice assumes the unifying function that allows practitioners to preserve the collective memory.

Keywords: Memory. Rurality. Political resistance. Cante Alentejano.

¹ Dulce Simões é investigadora no Instituto de Etnomusicologia (INET-md) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. PHD em Antropologia, com Pós-Doc em Estudos Artísticos, é membro do RIARM - Red(e) Ibero-Americana Resistência e(y) Memória e do GESSA - Grupo de Estudios Sociales Aplicados da Universidad de Extremadura.

1. Práticas musicais e imaginários culturais

As sociedades contemporâneas cultivam religiosamente o passado, mas perderam a capacidade de conhecê-lo ao viverem um presente marcado pela superficialidade de conceitos e pelo carácter descartável das suas recriações (DEBORD, 1995). O passado selecionado, negociado e venerado como fonte de identidade, frequentemente autenticado, é um “artefacto do presente” (LOWENTHAL, 1985). Neste processo, a memória colectiva é articulada com o objectivo de legitimar relações de ordem social e política, por meio de construções selectivas e ecléticas, baseadas em percepções e imaginários culturais. O canto polifónico alentejano é um dos exemplos significativos em que o passado se impõe como elemento unificador de uma “comunidade de partilha” (RANCIÈRE, 2005), definida pela distribuição de espaços, tempos e tipos de atividades que determinaram a maneira de uma classe subalternizada comunicar e fazer política. As canções expressam sentimentos de pertença e desenham as classes sociais nos campos do sul de Portugal, ancoradas num “nós” [operariado rural] por oposição a “eles” [latifundiários]. A ruralidade como espaço da experiência perpetua o passado e nos impede de descurar a memória deste canto colectivo como prática de resistência, apesar das novas gerações de praticantes não terem experienciado a vida rural nem o trabalho agrícola. No instante da interpretação, a voz poética assume “la función cohesiva y estabilizadora en la cual el grupo social no podría sobrevivir (...) La voz poética es memoria en ambos sentidos” (ZUMTHOR apud POZZI, 2020, p. 122-123). As estruturas poéticas estabelecem a relação entre a cultura e o sistema de produção social de uma classe subalternizada, em que a música e o político são indissociáveis. Como argumenta Jacques Attali, a música é “essencialmente política [porque] toda a música, qualquer organização sonora é [...] uma ferramenta para a criação ou consolidação de uma comunidade” (BENNETT, 2009, p. 53). Portanto, a música é um instrumento para a construção de identidades, um veículo para a transmissão de sentido e de ações que “derivam a sua significação através da afirmação identitária que aportam; conectados a histórias que situam as pessoas no tempo e no espaço” (SHAPIRO, 1999, p. 59). A sociabilidade entre iguais, ou entre pessoas que tendem a se considerar iguais por partilharem ideias, valores e objectivos comuns, sustenta-se na memória colectiva. E como assinalou David Lowenthal (1998), lembrar o passado é crucial para o nosso sentido de identidade; saber o que fomos confirma o que somos e a nossa continuidade depende inteiramente da memória.

Em 2014, a inscrição do canto polifónico alentejano na Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade da UNESCO suscitou expectativas nos “portadores da tradição”, que emanam da dignificação de uma expressão cultural que articula

os processos de transformação da sociedade rural com as lutas pelo direito à palavra, de homens e mulheres que partilham experiências comuns e conquistas que lhes são imanentes (SIMÕES, 2021). Reinhart Koselleck (2006) ensinou-nos que o “espaço de experiência” tem o poder de elaborar acontecimentos passados e torná-los presentes, por estar saturado de realidade, e que o “horizonte de expectativa” está direccionado para o que apenas pode ser previsto e imaginado, como projecção que alia a análise racional do passado com o desejo de futuro. Neste artigo, procuro tornar inteligível a multiplicidade de relações sociais e políticas inerentes à institucionalização do canto polifónico e dos grupos corais alentejanos, a partir de narrativas da experiência e de documentos produzidos em diversos tempos e lugares. O meu objectivo é evidenciar a forma como a memória é reordenada pelos praticantes, na relação entre experiência e expectativa.

2. O Cante Alentejano entre o passado e o futuro

O Cante Alentejano certificado pela UNESCO é um género polifónico tradicional em duas partes, não acompanhado por instrumentos, praticado por grupos corais masculinos, femininos ou mistos que cantam estruturas poéticas. Estas, exaltam a terra, o trabalho, os acontecimentos e os sentimentos de homens e mulheres que as cantavam nos trabalhos agrícolas, nas tabernas, nos serões familiares e nas festas, como elemento de sociabilidade e prática de resistência aos poderes políticos e eclesiásticos. As cantigas são entoadas segundo um cânone estabelecido: uma voz grave, denominada de Ponto, inicia o canto, cantando uma quadra solta, de seguida uma outra voz mais aguda, designada por Alto, complementa, cantando o primeiro verso e de seguida todo o coro se junta a cantar as restantes estrofes. A primeira referência documental a este “canto às vozes” surgiu no contexto em que o povo se constituiu “objecto da ciência” (CERTEAU; JULIA, 1989, p. 55), num livro de contos de Francisco Manuel de Melo Breyner (Conde de Ficalho), ligado à dança “por pares, que ficavam horas no baile, andando à roda n’um passo vagaroso, cantando em coro as modas lentas, entoadas em terceiras, prolongadas em sonoridades singulares e doces” (MARCHI, 2010, p. 8). O termo “moda”, segundo o filólogo e etnógrafo Manuel Joaquim Delgado, provém das canções se divulgarem de boca em boca, entre a população rural alentejana, caindo assim em “Moda” (DELGADO, 1955, p. 7). Luís de Freitas Branco 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” (BRANCO, 1929, p. 24). Armando Leça, ao se referir ao canto colectivo como expressão da imensa planície alentejana, assinalou que “a paisagem do

Baixo Alentejo sem corais é como uma catedral gigantesca sem as sonoridades do órgão” (LEÇA, 1940, p. 32). Rodney Gallop 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, sem paralelo na minha experiência em qualquer país” (GALLOP, 1960 (1936), p. 30).

Jaime Brasil falava deste canto 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” (BRASIL, 1979, p. 85). 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” (ROQUE, 1956, p. 278-279). 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” (SARDINHA, 2001, p. 29). A fundamentação do erudito espelha a experiência de vida de Ana Marques da Silva, cantadeira e ensaiadora do grupo coral feminino “Papoilas em Flor”:

(...) 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”.²

Na luta pela sobrevivência, Francisca Alves Costa recordou a função libertadora do canto:

(...) Eu trabalhei sempre no campo, ele também (o marido). Eu ia até aos Machados à azeitona, para poder ganhar. E estávamos a apanhar a azeitona e estávamos cantando. Em todos os trabalhos se cantava. Uma lançava a cantiga, e a primeira que começasse continuavam logo as outras todas. Todo esse trabalho fiz, foi a monda, foi a ceifa, a azeitona,

² Ana Marques da Silva (Santo Aleixo da Restauração, 1941) trabalhadora rural, coordenadora e ensaiadora do grupo coral feminino “Papoilas 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 a 29 de agosto de 2014.

*foi apanhar bolota, de tudo. Eles (os patrões) é que arranjavam os manajeiros que vinham de fora.*³

Manuel Reganha Pica recordou o canto como forma de resistência ao poder dos patrões e seus representantes (os manajeiros), a partir da sua experiência de vida:

*(...) Eles (os patrões) eram bons para tirar a pele e o trabalho. Havia um a que se lhe tirou uma canção da chegada do manajeiro à cozinha do monte (silêncio). Ao romper da bela aurora / uma voz desentoava. / Era a voz do manajeiro, / Arriba rapaziada, / Arriba rapaziada. / Vamos lá ganhar dinheiro, / uma voz desentoava / Era a voz do manajeiro. Esta é mais velha do que eu, mas me lembro dela, do tempo da miséria em que havia de madrugar para ir trabalhar. Isso não sabe a metade das pessoas, nem sabem nem fazem uma ideia sequer”.*⁴

Francisca dos Santos Agudo recordou a função do canto como resposta à autoridade do manajeiro e às duras condições de trabalho,

*(...) Andávamos na monda, trabalhando, e estava diante de nós uma pessoa mandando em nós, a ver se trabalhávamos bem ou mal. E nós diante daquela pessoa cantávamos. Logo quando nos davam um minuto ou cinco, que lhe diziam “era um cigarro”, para descansarmos cinco minutos, e naqueles cinco minutos bailávamos, cantávamos e tudo, assim trabalhávamos.*⁵

Manuel Reganha Pica recordou o tempo em que cantava nas tabernas, ao domingo, com os amigos:

*(...) 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”.*⁶

³ Francisca Alves Costa (Barrancos, 1947) trabalhadora rural, casou em 1967 com Manuel Marcelo Antero “Niquita” (Barrancos, 1942), servente de pedreiro e cantador do grupo da Casa do Povo e d’ ”Os Arraianos”. Excerto da conversa realizada a 12 de agosto de 2018.

⁴ Manuel Reganha Pica (Barrancos, 1937). Excerto da conversa realizada a 16 de junho de 2018.

⁵ Francisca dos Santos Agudo (Barrancos, 1927- Beja, 2019). Excerto da conversa realizada a 17 de junho de 2018.

⁶ Manuel Reganha Pica (Barrancos, 1937), filho de camponeses, viveu a maior parte da vida no campo como trabalhador rural Foi contrabandista, cantoneiro e cantador do Grupo Coral da Casa do Povo de Barrancos durante 25 anos. Excerto da conversa realizada a 16 de junho de 2018.

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 Michel Foucault (1987), quando se refere a instituições repressivas e totalitárias. As autoridades civis e militares reprimiam com avultadas multas os proprietários das tabernas que não cumprissem o encerramento obrigatório estabelecido.⁷ A repressão policial sobre os cantadores está bem documentada nos Autos de Transgressão dos arquivos municipais, por o canto espontâneo constituir uma ameaça a possíveis rebeliões contra o sistema político e social.⁸ O mestre Domingos Caçador Rodrigues recordou esse tempo de repressão, em que era proibido cantar na via pública:

*(...) cantámos uma moda na porta da Sociedade, e logo viemos para baixo, 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 eramos uns três ou quatro que tínhamos carta para abalar para França”.*⁹

Nas sociedades rurais do Sul a repressão está associada à memória de 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.¹⁰ A dominação política, social e económica das elites rurais, a violência das autoridades policiais e a luta pela subsistência fazem parte da memória colectiva das classes subalternizadas e se inscrevem 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

⁷ Edital do Governo Civil de Beja de 14 de fevereiro de 1932, artigos 2º e 4º.

⁸ 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).

⁹ Domingos Caçador Rodrigues, “Macarro” (Barrancos, 1937) foi trabalhador rural e é o actual mestre do grupo coral feminino “Vozes de Barrancos” formado em 2015. Excerto da conversa realizada a 27 de abril de 2015.

¹⁰ Entre outros, recorro 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).

Ajudando o lavrador

*Para ver se nos salvamos. (...)*¹¹

No estudo sobre a evolução das formas de cultura popular no séc. XX, Augusto Santos Silva analisou as relações entre a política cultural do regime ditatorial e a cultura popular local. Segundo o autor a construção social da “cultura popular” conduziu a um vasto processo de “disciplinação pelo folclore”, como instrumento de “domesticação” do camponês, “ingénuo e autêntico”, detentor das marcas singulares da identidade nacional, por oposição às “derivadas liberais e urbanas” (SILVA, 1994, p. 111-112). O “paradigma tradicionalista”, assente na sugestão folclórica e regionalista, esteve na base de uma matriz responsável pela formação de repertórios musicais que apelavam “às virtudes morais da família, da paz honrada, trilhando caminhos ideológicos e patrióticos na construção da identidade nacional” (MELO, 2001, p. 323). 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 regime”.¹² No âmbito da Política do Espírito preconizada por António Ferro, as iniciativas promovidas pelo SPN – Secretariado Nacional de Propaganda (1933-1944) e pela FNAT – Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (1935-1974), em torno da cultura popular, adquiriram centralidade no universo dos cantos e danças populares. 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 intercâmbio regular até à II Guerra Mundial” (MELO, 2003, p. 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 director da Emissora Nacional, em parceria com a

¹¹ Moda “Nós somos trabalhadores”, recolhida por Michel Giacometti em Ferreira do Alentejo, 1965 (Giacometti, 1981, pp. 128-129).

¹² Destaco neste processo a ação 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).

FNAT, tiveram como lema “fortalecer, educar e distrair”.¹³ Mas foi a difusão da ideologia do regime 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” (MELO, 2001, p. 113), que encontrou na FNAT as estruturas necessárias à implementação de actividades recreativas para os trabalhadores rurais e urbanos.¹⁴ Em 1946, o Gabinete de Etnografia da FNAT 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” (VALENTE, 1999, p. 178). No âmbito da divulgação e promoção dos grupos corais alentejanos, organizaram-se diversos eventos no país e no estrangeiro, em colaboração com o SPN/SNI e outras instituições,. Em 1947, a FNAT promoveu o I Concurso de Canto Coral Alentejano em Beja e integrou o grupo vencedor em espectáculos folclóricos realizados no Norte, Centro e Sul do País. Em 1948 realizou o II Concurso, por iniciativa do governador civil, que consolidou os objectivos promocionais deste organismo e de entidades regionalistas ligadas à cultura alentejana, como a Casa do Alentejo sedeada em Lisboa. A contextualização ideológica implementada pelo SPN/SNI e outros organismos corporativos foi indispensável à divulgação e promoção do canto alentejano como género polifónico de matriz rural, à fixação de repertórios, à formatação dos grupos corais masculinos e ao “controlo directo do associativismo popular do mundo rural” (VALENTE, 1999, p. 155). No processo de domesticação dos corpos e das vozes masculinas, aliado à ordenação dos “espécimes musicais”, desapareceu 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. Desta maneira os folcloristas e promotores autorizados moldaram os grupos corais alentejanos 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

¹³ 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.

¹⁴ 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).

e “simbolizou por muito tempo – pelo menos no espírito da gente rural do Sul do Tejo – a solidariedade dos pobres na luta pelos seus direitos elementares” (OLIVEIRA, 2017, p. 174).

3. O caso da institucionalização do grupo coral da Casa do Povo de Barrancos

Já cantam os rouxinóis

Procurando luz do dia

Com tristeza ninguém canta

*Só se canta de alegria.*¹⁵

A década de 1950 primou pela formação de agrupamentos folclóricos em diversas regiões do país e a relação do Gabinete de Etnografia da FNAT com os ranchos folclóricos intensificou-se, permitindo a divulgação junto de novos públicos urbanos, nacionais e internacionais. Em Barrancos, na raia do Baixo Alentejo, a tardia institucionalização do grupo coral masculino mostra-nos que o regime não descuroou os lugares mais periféricos para implementar os modelos culturais dominantes. E a formação e promoção do grupo, até à Revolução de Abril de 1974, dependeu de mediadores que facilitaram a sua participação em festas cíclicas, eventos comemorativos, celebrações, concursos e festivais.



Grupo da Casa do Povo de Barrancos, do mestre António Pica, 1954. Arquivo particular.¹⁶

¹⁵ Moda “Rouxinóis”, de António Xarrama Rodrigues, “Cumbreño”, s/d.

¹⁶ Foto gentilmente cedida por Margarida Gomes Rodrigues (Barrancos, 1958), filha do cantor António Xarrama Rodrigues “Cumbreño” que fez parte desta formação.

Na década de 1950, o Grupo de Cantares Alentejanos, coordenado pelo mestre António Carvalho Pica (Barrancos, 1906-2003), insere-se no projecto político e cultural da FNAT. Em conversa com António Reganha Pica, filho do mestre António Pica, e com a sua comadre Domingas Navarro, viúva do cantador Alexandrino Torrado (o elemento mais jovem da primeira formação), tentei recolher as memórias possíveis sobre as actividades e constituição desse grupo. Domingas Navarro recuou aos seus quinze anos, quando começou a namorar o Alexandrino:

(...) Já ele estava metido no Cante. Meteram-no lá antes dos dezoito anos, era o alto desse grupo, e também era trabalhador no campo. O meu marido nasceu a 11 de abril de 1937 e gostava de cantar, e como cantava bem o meteram no grupo. Ele cantava o espanhol, cantava o português e cantava tudo, e os irmãos também cantavam. Recordo-me de os ouvir ensaiar, e cantar ouvi-os muitas vezes. Nesse grupo do António Pica, o tio Cumbreño era o que tirava as modas, e ensaiavam na Casa do Povo, lá em baixo onde era o quartel dos bombeiros. Mas naquela altura não me lembro que eles saíssem a cantar.¹⁷

Contrariamente ao compadre Alexandrino Torrado, António Reganha Pica iniciou a aprendizagem musical na Banda Filarmónica Barranquense, com quinze anos de idade, e entre 1952 e 1957 foi executante de saxofone soprano e tenor. Em 1954, o pai solicitou os seus saberes musicais para ensaiar uma moda com o grupo coral, que ia participar num concurso de cantares alentejanos a Beja.

(...) Lembro-me de ele me dizer: “- À noite tens de ir à Sociedade, que já falei com o Luís, vamos ensaiar a Nossa Senhora de Aires! Tinha aí os meus dezassete anos. Eu tocava saxofone tenor e o outro tocava trompete (...) eu como Ponto começava a moda e o outro era o Alto, mas a música era só para o ensaio, porque aquilo era complicado, tinha altos e baixos e nem toda a gente sabia. Lá estiveram a ensaiar como estava na pauta e quando chegou à altura do concurso foram a Beja. O concurso foi organizado não sei por quem, se foi a FNAT, sei que convidaram vários grupos (...) Eu não fui a Beja ver o concurso, mas quem esteve lá e

¹⁷ Domingas Bonito Navarro (Barrancos, 1940), viúva do cantador Alexandrino Caçador Torrado, completou o ensino primário e foi trabalhadora rural. Excerto da conversa realizada a 7 de julho de 2019.

*ouviu dizia que o barranquenho merecia o primeiro lugar, mas aquilo depois deu para o torto e ficaram em segundo, o primeiro foi para Beja, tinha de ser (riu-se).*¹⁸

A memória é, em larga medida, uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente e, apesar de sofrer alterações ao longo do tempo, é sempre seleccionada a partir de um conjunto potencialmente infinito de narrativas possíveis, pela relevância para quem recorda e pelo contributo para a construção de identidades e de relações pessoais (FENTRESS; WICKHAM, 1994). As memórias ordenaram o tempo nas narrativas dos cantadores de Barrancos, em função das suas experiências e das relações de amizade construídas em diferentes agrupamentos. O cantador Manuel Reganha Pica recordou:

O primeiro grupo que houve aqui era o do mestre António Carvalho Pica, que era o pai do sargente Pica. Eram vinte e um no grupo, cantando, e tiveram muitos anos. Logo era um que lhe chamavam Manuel Marcelo, logo era o José Cumbreño, logo era o António Cumbreño, quatro, logo era o que lhe chamavam Manuel Maceiro, logo era o que lhe chamavam José Rebolo, logo era outro que lhe chamavam António Porcário, logo era outro que lhe chamavam Alexandrino, logo era outro que lhe chamavam Chico Sebeiro, logo era outro que lhe chamavam André da Rita, que já morreu também. Já não há nenhum, não há nenhum, morreram todos (...) Depois também houve um grupo do João “Faroleiro”, mas esses não prestavam para nada, pareciam uma cana rachada (riu-se). Logo entrou outro grupo de um que lhe chamavam José Luís, que era cabo cantoneiro, que era de Brinches. Também foi mestre do grupo e eu também cantei nesse grupo.

Manuel Torrado Marcelo, “Chicuelo”, tinha dezoito anos quando começou a cantar com o grupo do mestre António Pica: (...) *cantava, mas não pertencia ao grupo. Depois cantei noutra que era do João “Faroleiro” e depois é que comecei a cantar no grupo da Casa do Povo, que quem chefiava era o senhor José Luís, de Pias. Ele era o mestre do grupo e quem fazia as músicas e as letras era eu.*¹⁹

¹⁸ António Reganha Pica (Barrancos, 1937) completou o ensino primário e começou a trabalhar como servente de pedreiro com o meu pai, até à idade de cumprir o serviço militar. Em 1959 ingressou na vida militar como soldado e foi corneteiro do Regimento de Infantaria nº 3 de Beja. Durante a permanência em Beja foi músico na Banda da Sociedade Filarmónica Capricho Bejense, entre 1959 e 1960. Em 1962 ascendeu a Furriel Chefe de Fanfara do Regimento de Infantaria e em 1965 casou com Catarina Fernandes Elvira. Durante os destacamentos em África, em Angola e Moçambique, não desenvolveu qualquer actividade musical. Em 1973 foi integrado no Regimento de Infantaria de Abrantes até se reformar do Exército e regressar a Barrancos na década de 1980. Excerto da conversa realizada a 7 de julho de 2019.

¹⁹ Manuel Torrado Marcelo “Chicuelo” (Barrancos, 1936), excerto da conversa realizada a 6 de julho de 2014.

Joaquim Marcelo Lopes recordou que começou a cantar no grupo da Casa do Povo na década de 1970: (...) *quando vim do Ultramar [da Guerra Colonial] iniciou-se o grupo da Casa do Povo, que já vinha de um grupo mais antigo, que não era do meu tempo. E fui cantar para o grupo com o mestre José Luís, que era uma pessoa extraordinária, uma pessoa boa.*²⁰

Em dezembro de 1970, o jornal *Luzeiro* anunciou o ressurgimento do grupo de Cantares Alentejanos da Casa do Povo de Barrancos, dirigido pelo mestre José Luís Dias, por ir abrilhantar a Festa de Nossa Senhora da Conceição.²¹ Nessa época, a reorganização do Grupo Coral da Casa do Povo deveu-se à influência de agentes externos à comunidade, nomeadamente à experiência do mestre José Luís Dias, que entre 1969 e 1975 se fixou em Barrancos com a família por motivos profissionais.²² A participação do grupo de Barrancos nos concursos de Cantares Alentejanos de Beja, em 1972 e 1973, deveu-se às suas redes de relações nos circuitos de divulgação e promoção do canto alentejano, que contribuíram decisivamente para o reconhecimento dos cantadores e autores barranquenhos e para a projecção nacional do grupo na rádio e na televisão.

A 23 de junho de 1972 o grupo participou do Concurso de Cantares Alentejanos promovido pela Comissão Municipal de Turismo de Beja, e venceu o segundo prêmio com a moda “Barrancos és minha Terra”, da autoria de Manuel Torrado Marcelo “Chicuelo”.²³ A consistência do agrupamento, a originalidade da moda e as vozes dos cantadores surpreenderam o público, o júri e os promotores, por revelarem, segundo o *Diário do Alentejo*, uma “indiscutível capacidade para o confronto com os mais consagrados e experimentados”.²⁴ O grupo foi agraciado com uma taça, que faz parte do espólio dos grupos corais de Barrancos, e com três mil escudos em dinheiro.²⁵ A exibição no Concurso justificou a deslocação de uma

²⁰ Joaquim Marcelo Lopes “Barriga” (Stº Aleixo da Restauração, 1948) foi trabalhador rural, contrabandista, guarda fiscal, cantador do Grupo Coral da Casa do Povo e fundador do Grupo Coral “Os Arraianos de Barrancos”. Excerto da conversa realizada a 16 de junho de 2018.

²¹ *Luzeiro- Mensário paroquial de Barrancos e de Santo Aleixo da Restauração*, Dez. 1971, p. 1.

²² José Luís Dias (Brinches, 1921 – Pias, 2014), trabalhador rural e cantoneiro de profissão fez parte do Grupo Coral e Etnográfico da Casa do Povo de Brinches, formado em 1948. Em 1969 fixou-se em Barrancos, e em 1971 dirigiu o Grupo Coral da Casa do Povo. Em 1975 foi viver para Moura, ligando-se ao Grupo Coral local, regressou posteriormente a Brinches onde desenvolveu ainda uma intensa atividade como cantador. Veio a falecer em Pias, em 2014.

²³ Moda “Barrancos é minha terra”. <https://www.youtube.com/watch?v=SyMJWjYk> (consultado a 20/04/2020).

²⁴ Nesta competição participaram catorze grupos corais do Baixo Alentejo, sendo o 1º Prémio atribuído ao conceituado Grupo Coral “Os Ceifeiros” de Cuba. *Diário do Alentejo*, nº 12.529, de 25 de junho de 1973, p. 8.

²⁵ A 2 de Julho de 1972 participaram no cortejo e espectáculo de folclore integrado no programa das Festas da Cidade de Évora, a convite da Comissão Municipal de Turismo, juntamente com dois grupos folclóricos do norte de Portugal e o grupo coral da Casa do Povo da Amareleja. *Luzeiro*, junho, 1972, p.1.

equipa da Emissora Nacional à vila mais periférica do distrito de Beja, para divulgar ao país as vozes e as modas até então desconhecidas. As gravações de algumas canções do repertório do grupo destinavam-se aos programas “Serão para Trabalhadores” e “Alegria no Trabalho” e eram da autoria de António Xarrama Rodrigues “Cumbreño”, José Luís Dias e Manuel Torrado Marcelo “Chicuelo”. A sessão atraiu os barranquinhos que encheram o salão de festas da Casa do Povo e segundo o *Luzeiro*, “se por um lado podiam prejudicar a gravação com os seus ruídos, por outro lado serviu de estímulo ao Grupo esta presença carinhosa de grande parte da população”.²⁶

No ano seguinte regressaram a Beja para participar do concurso promovido pela Comissão Municipal de Turismo, que reuniu dezassete grupos corais e o maior número de cantadores até então registado nessas competições. O grupo de Barrancos concorreu com a moda “O Emigrante”, criada por Manuel Torrado Marcelo em França [nas campanhas agrícolas], na qual expressava as experiências e os sentimentos de milhares de portugueses forçados a emigrar na procura de melhores condições de vida. O cantador Joaquim Marcelo Lopes recordou que a ida foi por convite:

(...) Naquela altura era habitual fazerem concursos todos os anos e como tínhamos um grupo novo fomos convidados. Eu era dos mais novos na altura e aceitámos com alegria, sabendo que íamos fazer alguma coisa bonita. E fizemos, aconteceu. A moda do “Emigrante” foi definida à partida, porque naquela altura era uma moda que tinha todas as condições, por dizer respeito aquilo que acontecia que era a emigração.

Na tribuna oficial assistiram ao desfile dos grupos corais o governador civil de Beja, o presidente do município, o presidente da Junta Distrital e o arcebispo de Beja, entre outras individualidades de representação distrital. A proveniência da numerosa assistência, “da ordem de alguns milhares de pessoas, não apenas de Beja, mas também de outros pontos do distrito (em especial das localidades concorrentes)”, completava-se com a “sempre habitual da presença de alentejanos residentes na zona da capital”.²⁷ O júri, atribuiu ao grupo a classificação máxima, com larga vantagem sobre o segundo galardoado, e o *Diário do Alentejo* realçou que a vitória de Barrancos “não constituiu surpresa (os mais conhecidos corais do

²⁶ No final das gravações o grupo coral ofereceu um jantar à equipa da Emissora Nacional, à direcção da Casa do Povo e às autoridades locais e “o repasto foi animado pelos cantares alentejanos”. *Luzeiro*, Março, 1973.

²⁷ *Diário do Alentejo*, nº 12529, de 25 de junho de 1973, p. 8.

distrito estiveram em competição), porque, já o ano passado, os representantes do concelho raiano, haviam conquistado, com merecimento, o segundo lugar”.²⁸



Trofeu recebido. Foto da autora, 2018.

O Emigrante

(letra e música de Manuel Torrado Marcelo, 1973)

Abalei da minha terra

Olhei para trás chorando

Adeus terra da minha alma (bis)

Que longe me vai ficando.

(...)

Adeus linda flor

Não me esqueças um instante

Vou a França trabalhar

Tu cá ficas a chorar

Sou português emigrante.

Em 1975, o mestre José Luís Dias abandonou a coordenação do grupo por motivos profissionais e os cantadores atravessaram um período de indefinição como recordou Joaquim Marcelo Lopes:

(...) O mestre José Luís era uma pessoa que gostava muito do cante alentejano e era uma pessoa que agregava muito as pessoas, e as pessoas gostavam muito. Depois houve um impasse, e o Chicuelo apanhou o grupo. Mas o Chicuelo era uma pessoa totalmente diferente (...) e de vez em quando criava conflitos, apesar de ter as qualidades de um bom mestre com um ouvido extraordinário. (...) mas tinha aquela conversa dele do: ”- Sou único!”, e saiu. E a gente decidimos continuar à mesma e continuámos, e foi quando mais saídas teve o grupo. Depois, quando o Borrvalho fica, começa a sair aquela parte que foi para o grupo dos

²⁸ A Radiotelevisão Portuguesa também esteve presente com uma equipa de reportagem, e as imagens foram apresentadas no programa TV. 1º Prémio do III Concurso de Cantares Alentejanos de Beja, Grupo Coral da Casa do Povo de Barrancos, 23 de junho de 1973. Arquivo RTP, LX081836XD.

“Arraianos”, mas ele conseguiu convencer as pessoas e continuar com o grupo, e o grupo continuou até muito mais tarde.

Manuel Rodrigues Borralho, “Candeo”, assumiu a coordenação do grupo da Casa do Povo até à sua extinção em 1994. A dedicação e amor ao canto alentejano faz parte da memória da filha Idalina Borralho, que recordou com emoção essa experiência da sua vida.

(...) Desde que me conheço que o cante fazia parte da nossa vida. Desde que nasci, que tenha conhecimento, o meu pai estava no grupo e sempre esteve ligado ao cante, sempre. Desde pequenina me lembro dele sempre ligado ao grupo. (...) Quando era no Verão ele tratava dos bichos antes de ir para o trabalho, porque além do trabalho também tinha uma hortazinha, tinha umas ovelhas, duas ou três cabras, umas galinhas, dois porcos, tinha ali a bicharada toda. Ia tratá-la e depois vinha, no Verão ia eu à tarde dar água (aos animais), vinha e ia para a taberna, tinha a taberna onde está hoje o meu irmão, foi ele que a abriu, e depois fechava a taberna às dez da noite, e ia fugindo lá fazer o ensaio com o pessoal todo. E lembro-me de às vezes chegar a casa comentando: “- Mais uma vez só foram dois ou três, porque esta gente pensa que é fácil, preferem estar nos copos!”. Isso lembro-me muito, mas ele nunca desistia, no outro dia lá ia outra vez.²⁹

Os cantadores de Barrancos adquiriram visibilidade com cantigas originais que conferiram prestígio e reconhecimento a homens com qualidades criativas e saber fazer musical. A criatividade resultava da memória e da imaginação, reveladora de visões do mundo atravessadas por experiências, relações, sentimentos e influências musicais. Como observou John Blacking (1995), o saber fazer musical fundamenta-se essencialmente nos vínculos relacionais e a maneira como as pessoas pensam sobre as suas experiências e como as interpretam são chaves para o entendimento da cultura e dos significados que atribuem às suas práticas musicais. Os autores de letras e melodias que contribuíram para enriquecer os repertórios dos grupos corais da Casa do Povo (1954-1994) e d’ “Os Arraianos de Barrancos” (1984-2012) permanecem na memória colectiva. O cantador José Manuel Segão Abade recordou que: *quando era miúdo, havia aí um grupo do tio António “Cumbreño”, que era o*

²⁹ Idalina Rico Borralho (Barrancos, 1972) filha de Manuel Rodrigues Borralho “Candeo” é proprietária de restauração com o seu marido, após terem estado emigrados na Suíça onde adquiriram competências profissionais. Fez parte do grupo coral misto “Filhos da Terra”, formado em 2015 por Adriano e Carlinda, filhos de Manuel Torrado Marcelo “Chicuelo”. Excerto da entrevista realizada a 10 de agosto de 2018.

*que tirava cantigas e era o mestre. Logo o homem foi para o Feijó, e aí parece que ele criou um grupo também. Esse homem cantava muitíssimo bem.*³⁰

Joaquim Marcelo Lopes recordava-se de o repertório do grupo da Casa do Povo ter modas do mestre José Luís e outras modas mais antigas,

(...) de outro senhor que era um bom compositor que era o Tio Cumbreño. E depois foi à base do mestre “Chicuelo”, que para mim é o máximo. (...) Sempre nos identificámos com as modas do “Chicuelo” e há uma coisa que digo, o cantar nosso, apesar de ser alentejano, é diferente. E digo-lhe por uma coisa muito simples, como vê todos os grupos cantam modas de outros grupos, mas eu não vejo grupos a cantarem modas de Barrancos, e porquê? Algo se passa que as modas que faz o mestre “Chicuelo”, não é toda a gente que as canta. (...) Acho que são diferentes, talvez sejam mais difíceis, não sei. De qualquer das formas ninguém as proibiu de cantar, acho eu.

Maria Rosália Cavaco Porta, filha do cantador João Mendes Porta “Cantare”, destacou a originalidade das modas criadas por “Chicuelo”:

*(...) fazia modas muito giras, que a gente cantava aí nas festas, a “Vou beber a bica”, a “Barrancos és minha Terra”, todas essas que ele fez que eram referentes à nossa terra, eram todas canções que não era só o grupo que cantava, toda a gente cantava. Chegava uma festa, e nós cantávamos essas músicas todas, sim. Cantava uma em espanhol que era a “Ana Maria” também. Quando havia alguma atuação pediam sempre essa canção em espanhol. (...) Quando a minha avó fez cem anos fizemos-lhe uma festa no Miradouro, com o apoio da Câmara, a Câmara ofereceu um bolo enorme e o “Chicuelo” fez uma canção para a minha avó, giríssima essa canção.*³¹

A imaginação e a criatividade de “Cumbreño” e de “Chicuelo”, como autores dos repertórios musicais dos grupos corais, são reconhecidas por expressarem sentimentos de pertença e relações sociais que reforçam o sentido do que é comum ao colectivo. Na tentativa de atribuir inteligibilidade e visibilidade aos seus saberes musicais, reuni um conjunto de fontes

³⁰ José Manuel Segão Abade (Barrancos, 1947) foi pastor até à idade escolar, e após concluir o Ensino Primário foi seareiro, até ingressar no serviço militar. Quando regressou foi porquiteiro, e atualmente é agricultor. Excerto da conversa realizada a 5 de julho de 2019.

³¹ Maria Rosália Cavaco Porta (Barrancos, 1962), filha do cantador João Mendes Porta “Cantare”, é funcionária administrativa na Escola C+S de Barrancos. Excerto da conversa realizada a 16 de junho de 2018.

documentais e de memórias fragmentadas que ajudam a compreender a relação entre as suas experiências de vida e o canto como forma de resistência e estrutura de sentimentos.

3.1. O imaginário cultural de António Xarrama Rodrigues “Cumbreño”.

*A abelha bem trabalha
pousando de flor em flor
Mais trabalha o meu sentido
Ausente do meu amor. (...).³²*

António Xarrama Rodrigues nasceu em Barrancos a 4 de dezembro de 1914. Ao longo da vida foi trabalhador rural, servente da construção civil, cantador do Grupo Coral de Cantares Alentejanos da Casa do Povo de Barrancos, e em 1982 formou o Grupo Coral de Barrancos no Feijó (Almada). Aprendeu a ler e a escrever de forma autodidacta e é reconhecido pelos mais idosos como afamado autor e cantador.³³ As suas cantigas foram preservadas na memória colectiva de antigos cantadores de Barrancos e algumas foram gravadas na K7 do grupo da Casa do Povo, em 1993. Domingos Caçador Rodrigues recordou António “Cumbreño”, através da memória de uma cantiga:

(...) Ainda me lembro de uma canção que era do António “Cumbreño”: “Levantei-me um dia cedo / Ias a lavar ao rio / procurei-te assim baixinho. / Donde vais com tanto frio, / Donde vais com tanto frio? / Não julgues que vou perdida / Vou lavar a minha roupa / À ribeira do Ardila”. Sabe, as mulheres saíam daqui com o cestinho na cabeça e iam lá a Oliva lavar a roupinha na ribeira, então o homem lhes tirou essa canção, essa ainda me ficou aqui na memória, e eu era um miúdo nessa altura. (...) Olhe, ainda hoje, quando fui para cima, estive lá com uma senhora que me disse: - Olhe, tenho lá umas canções antigas, e não sei quê... E eu digo: - Olhe, então passe-me lá para um papelinho, se a gente gostar logo cantaremos, se

³² Moda “A abelha bem trabalha” gravada pelo grupo da Casa do Povo de Barrancos, K7 “Barrancos Canta”, lado 2, faixa 6.

³³ Filho de José Manuel Rodrigues e Rosália Oliveira Xarrama, casou a 28 de outubro de 1942 com Mariana da Silva Gomes, nascida em Barrancos a 4 de fevereiro de 1918, doméstica, e tiveram quatro filhos, José Manuel (1942), Mariana (1946), António Maria (1950) e Margarida (1958).

não gostar, não cantemos. - Logo que tenha vagar logo lhe passo, que eu sou ainda da família do “Cumbreño”! Me disse a mulherzinha hoje (riu-se).

A senhora que interpelou Domingos Caçador Rodrigues era Maria Joaquina Rodrigues Valério, sobrinha de António “Cumbreño”, que não esqueceu o legado do tio. Na nossa conversa começou por exaltar, com profunda admiração, as suas qualidades:

(...) era um homem simples, trabalhador, muito amigo da família, muito amigo de toda a gente, porque aqui em Barrancos toda a gente se conhecia, e ele era uma pessoa muito alegre, muito comunicativo com toda a gente e muito brincalhão. Ele de qualquer coisa tirava uma moda, fazia uma canção, era assim o feitio dele. Cantava nos grupos todos, e fazia aqui em Barrancos, no Carnaval, fazia aquelas festas, em que cantavam pela rua e faziam aquelas Estudantinas, que chamavam, e era o autor de tudo. (...) Ele não foi à escola e ninguém lhe ensinou. Ele trabalhou no campo, ele ia com um macho ao poço buscar a água e trazia a água para casa das patroas. Ele também moeu trigo para fazer farinha, que a vida era muito negra e muito má e tínhamos de deitar mão a qualquer coisa. Também estive trabalhando na casa das Ortegas, foi moço de armazém e compunha as prateleiras na mercearia do senhor Manecas, ali nas Quatro Esquinas. E logo daí abalou para o Feijó.³⁴

³⁴ Maria Joaquina Rodrigues Valério (Barrancos, 1944) fez o exame da 4ª classe em Barrancos e aos 13 anos começou a trabalhar como criada de servir. Até à idade da reforma foi empregada doméstica em diversas casas. Excerto da conversa realizada a 5 de julho de 2019.



Mariana Gomes e António Xarrama com a filha Mariana e o filho José Manuel. Arquivo particular.

A história de vida de António Xarrama Rodrigues testemunha o êxodo rural da década de 1960, encetado por milhares de famílias alentejanas que se fixaram na Área Metropolitana de Lisboa. Os migrantes rurais envolveram-se nas dinâmicas citadinas, ao mesmo tempo que actualizaram a sua cultura, através de redes de parentesco previamente fixadas, da relação com os lugares de origem, revisitados em tempos festivos, e com a criação de grupos informais e associações culturais e recreativas (FONSECA, 2011; MACHADO, 2020, entre outros). Os fluxos migratórios alargaram a geografia emocional da prática do canto alentejano, na interação social entre as pessoas e os lugares, conduzindo à formação de novos agrupamentos e ao progressivo esvaziamento dos grupos locais.

Em 1961, António Xarrama Rodrigues fixou-se com a mulher e os filhos no Feijó (Almada), onde existia uma comunidade barranquenha que os acolheu e lhes assegurou trabalho como servente da construção civil, atividade profissional que desempenhou até a idade da reforma. Os tempos livres eram passados no cultivo de pequenas hortas, na construção de cadeiras e outras peças artesanais alentejanas e no convívio com os amigos, práticas que o mantiveram ligado à terra e à comunidade recriada na diáspora.

Éramos uma comunidade, as pessoas tiveram de emigrar para melhorar as suas condições de vida e apoiavam-se todas, eram amigas, eram unidas e gostavam de estar juntas

para não se sentirem sozinhas e de certa forma o cante ainda as conseguia unir mais. Era uma forma de não nos sentirmos estrangeiros, no nosso próprio país, nem noutra terra. Eu acredito que para o meu pai, com a idade que ele veio, que deixou tudo para trás, a única família que tinha eramos nós e os amigos que também tinham vindo de Barrancos. Os irmãos e irmãs com quem se dava imenso, e os sobrinhos, ele deixou tudo para trás, com uma distância bastante grande a separá-los, recordou a filha Margarida.³⁵

Margarida tinha cinco anos de idade quando saiu de Barrancos e as memórias do passado são difusas e fragmentadas. Ao longo de anos foram atualizadas com as idas à Festa de Agosto, mas perderam-se com a morte dos pais, por estes serem o sustentáculo das redes de relações sociais na comunidade de origem. A memória do pai está inscrita na sua vivência na diáspora, em práticas que perpetuaram a ligação a um mundo rural que não experienciou, por ter construído as relações que atribuem sentido e significado à sua vida no meio urbano. Barrancos tornou-se um lugar cada vez mais distante, atualizado em tempos festivos por relações de parentesco e amizade que serviam de suporte e davam continuidade aos sentimentos de pertença. Margarida recordou as viagens com o pai a Barrancos nos seguintes termos:

(...) Ele gostava muito, reunia-se com os amigos, lá na Sociedade, e ficava o tempo todo lá. Eu ficava em casa com a minha madrinha (Joaquina), e sei que ele ficava o tempo todo lá a cantar. Por isso ele gostava tanto de lá ir. (...) Juntos na taberna, com um copito, na Sociedade, ou em casa do meu primo. Quando se vai há terra e já não se vive lá era costume irem a casa de um, beberem um copito e cantar uma moda, as pessoas da vivência do meu pai faziam isso. “- Anda cá António, canta aqui um bocadinho e bebe aqui um copo!”.

O canto reforçava as sociabilidades e as relações familiares vinculadas a saberes musicais, que António “Cumbreño” partilhava com o sobrinho Manuel Rodrigues Borrvalho “Candeo”, enriquecendo o repertório do Grupo Coral da Casa do Povo. Idalina Rico Borrvalho, filha do mestre “Candeo”, e prima de Margarida, recordou esses momentos sensíveis de partilha:

(...) Lembro-me porque o meu irmão tinha comprado um gravador de cassetes e pusemos a gravar o senhor a cantar, porque o meu pai tinha dificuldade em escrever as letras, e o senhor António também não devia saber, então gravávamos aquilo que ele cantava com o

³⁵ Margarida Gomes Rodrigues Larginho (Barrancos, 1958) completou o Curso Complementar de Contabilidade e Administração e trabalha com o marido na prestação de serviços de contabilidade. Excerto da conversa realizada a 20 de novembro de 2018.

tom da música para depois ele [o pai] ensaiar com o grupo coral. Esse senhor estava em Lisboa, sei que em Barrancos já não vivia, mas cada vez que vinha fazíamos uma noite lá em casa com novas canções, não sei precisar quais, mas fazíamos essas gravações para depois o meu pai ensaiar.

Margarida resgatou dos encontros familiares a memória do canto como sustentação de sentimentos e relações: (...) *Eles se juntavam na casa do meu primo “Candeo”, os filhos dele eram pequenos, e cantavam na casa dele. É o que me lembro, e sei que gostava muito de os ouvir. Mas atuar em sítios públicos não me lembro. Lembro-me de terem ido uma vez atuar à Casa do Alentejo, mas eu devia ser miúda”.*

Em 1982, António Xarrama reuniu os cantadores barranquenhos fixados no Feijó e formou o “Grupo Coral do Feijó”, para actuarem na Casa do Alentejo em Lisboa.³⁶ Em 1986, o jornal da SHUT - Sociedade de Habitação União de Trabalhadores, dedicou-lhe o artigo “Gente Simples cá do meu bairro”. O texto de homenagem apresentava-o como “um homem simples (...) que esconde uma grande sabedoria sedimentada ao longo da sua existência de 72 anos”, para destacar as qualidades de “infatigável contador de histórias” e “imaginativo autor de letras e músicas”.³⁷ A imaginação e a criatividade do pai sempre surpreenderam Margarida, que explicou o processo como algo intuitivo:

(...) ele estava muito bem, de repente lembrava-se e aquilo fluía muito bem, não me lembro do meu pai estar com problemas de pensar, acho que saía assim. Mesmo quando ele estava a fazer o seu artesanato, as suas cadeiras e latoaria que ele gostava de fazer, de repente aquilo saía, fluía naturalmente (...) Cantar era muito importante para o meu pai, ele levava o tempo todo a assobiar, a trautear, a cantarolar, estava sempre com aquela lenga lenga, como eu dizia. (...) Quando ouço o cante alentejano lembro-me sempre do meu pai, embora ele esteja sempre presente, e reporto-me à minha infância e à minha vivência diariamente em casa”.

Na perspetiva de John Blacking (1995), a música tradicional possui uma consistência performativa intuitiva, quando os seus executantes têm uma gramática e um sistema musical interiorizados, que transmitem nas suas práticas sociais. Por isso, é impossível dissociarmos a

³⁶ A “Semana de Barrancos, em Lisboa, foi organizada por uma comissão constituída por: Joaquim Serrano Rosa, Manuel Gomes Mendes “Lely”, Francisco Mendes, José Burgos, Carlos Mendes, José Manuel Lema “Barrigana”, António Guerreiro e António Pica Tereno, com o apoio logístico e financeiro da Câmara Municipal de Barrancos, presidida por Carlos Caçador Durão. *Boletim Municipal de Barrancos*, Ano I, nº 2, 1982, p. 2.

³⁷ Publicado em 1986 no jornal SHUT. Monte da Caparica (Almada), gentilmente cedido por Margarida Gomes Rodrigues Larguinho.

memória da cultura e cada performance musical será sempre um evento integrado e padronizado de um sistema de interações sociais, cujo significado não pode ser entendido isolado das restantes componentes do sistema cultural. Entender a complexidade da criação musical é ter em conta as diversas esferas simbólicas de significação e as experiências dos seus autores, de maneira a abrangermos as interações sociais e os padrões culturais imanentes.

3.2. A memória e os universos musicais de Manuel Torrado Marcelo “Chicuelo”.

Algum dia eu cantando

Ria-se o céu mais a terra

Agora fiquei chorando

Já eu não serei quem era.

*(...).*³⁸

Manuel Torrado Marcelo “Chicuelo” nasceu na vila de Barrancos a 1 de julho de 1936, filho de Manuel Marcelo e de Maria Agudo Torrado. Aos oito dias foi viver com os pais na herdade das Russianas, junto à fronteira com Espanha. O pai era guarda do monte da família Fialho e cultivava uma pequena horta para a subsistência da família. Durante a guerra de Espanha (1936-1939) e no pós-guerra, a família confrontou-se com a experiência dolorosa dos vizinhos espanhóis fugidos da repressão franquista. Manuel recordou que pediam comida e refúgio: *porque os matavam se os descobriam. Andavam escondidos e apareciam à procura que lhes dessem qualquer coisa. E minha mãe repartia o pão e as azeitonas pelos que chegavam, mortos de fome e de medo.*

Aos sete anos de idade, Manuel foi o primeiro rapaz do campo a frequentar a Escola Primária da vila, que ficava a seis quilómetros da Volta Ferreira onde vivia. Todos os dias regressava estafado da caminhada, enfrentando a chuva, o vento, o frio, o calor escaldante do Verão. Aos onze anos fez o exame da 4ª classe e aos doze começou a aprender o ofício de ferreiro, por gostar muito de animais. Aos dezoito anos a actividade do contrabando serviu de alternativa económica, para contrabalançar os poucos rendimentos de quem ambicionava constituir família. Por conta própria, ou com um grupo de amigos, levava café à fronteira

³⁸ Moda “Borboleta Mensageira”, versão publicada em A.V. 2010. *Do Saber ao Contar. Memórias, Tradições e Ofícios dos concelhos de Almodôvar, Barrancos e Mértola*. Associação de Defesa do Património de Mértola, p. 87.

espanhola, com uma mochila de vinte e cinco kilos às costas. Experiência que inspirou a criação da moda “Valente contrabandista”, que nunca ficou gravada, excepto na sua memória.

Valente contrabandista

Tens uma vida arriscada

Tu enfrentas o perigo

Para venceres a jornada.

Arriskas a própria vida

para ganhar o teu pão.

Valente contrabandista

Debaixo da escuridão.

Aos vinte e quatro anos Manuel Torrado Marcelo iniciou os contratos de trabalho em França, em campanhas agrícolas de três ou seis meses. E foi em França que escreveu a primeira moda, “Canta o melro no silvado”, inspirado no amor e nas saudades de Mariana Costa, a namorada que deixara em Barrancos, com quem casou em 1965.³⁹

Se as saudades matassem

Eu já tinha morrido

Elas não matam, mas moem

Fazem perder

Fazem perder o sentido.

(...)

Quero ir à tua beira

Quero viver a teu lado

Rola o pombo na azinheira

Canta o pardal no telhado.

³⁹ Do casamento nasceram oito filhos: Adriano (Barrancos, 1966); Cidália (Barrancos, 1967); Clarisse (Barrancos, 1970); Carlinda (Barrancos, 1972); Dino (Barrancos, 1974); Fátima (Barrancos, 1976); Braulio (Barrancos, 1978) e Tânia (Barrancos, 1981).

A par de uma vida profissional diversificada, necessária à subsistência econômica da família, Manuel desfrutou de uma vida social, lúdica, participativa e criativa, em que cantar, compor e tocar atribuíam sentido à sua existência. As suas experiências e aprendizagens musicais remontam à infância, quando cantou em palco nos espectáculos teatrais da Sociedade Recreativa, e à juventude, como músico na Banda Filarmónica Barranquense e cantador nos grupos corais.

(...) E também fazíamos as Estudantinas, que eram as danças de Carnaval. Tenho cinco ou seis, fazíamos muitas danças de Carnaval. (...) Também fiz serenatas cantando e tocando saxofone, que eu toquei saxofone trinta anos, fui músico. Toquei o saxofone soprano, o tenor e o contralto. Aprendi aqui em Barrancos, com o mestre que se chamava José 'Baco', na banda. Depois do José 'Baco' tive outro mestre, o José Fonte Santa, depois o José Frolo. Toquei na banda trinta cinco ou quarenta anos. (...) Também outra coisa que eu fazia muito, mas isso era sozinho, como cantava tão bem, era de noite as serenatas... às meninas (...) Se punham todas acanhadas a espreitar à janela, e as mães por trás: - Que bem canta! (riu-se). Quase sempre eram canções espanholas, flamencos, sevillhanas, rumbas, bulerías, eu imitava muito cantor espanhol. (...). Tenho várias canções minhas também espanholas, umas oito ou dez, tenho uma, 'Mi perro perdigero', que é a mais importante de todas.

(Por fandango)

Como la pluma en el aire

Solitario y sin dinero

No tengo en el mundo a nadie

Me falta mi compañero

¿Cuántas veces en la montaña?

Andando de cacería,

Era mi mejor "compaña"

Y mi mayor alegría

Mi perro perdiguero

Dime ¿dónde estás?

Que ya no te veo.

Ni oigo tu bonito ladrar

Mi perro perdiguero

(...)

As estadias em França foram para Manuel um tempo forjado entre a distância da terra e a ausência das relações que davam sentido à sua vida. As saudades estimulavam a imaginação, reativaram as memórias e alimentaram a esperança, sob a forma de estrofes poéticas e melodias. No Grupo Coral da Casa do Povo conquistou prestígio como cantador e autor e construiu amizades, a par de conflitos que conduziram à desagregação do grupo e à criação de “Os Arraianos de Barrancos”, que fundou em 1984. O grupo manteve uma actividade descontinuada até 2012, mas o sucesso permanece na memória do seu criador como itinerário de experiências, bem como o apurado sentido crítico relativamente às qualidades dos outros grupos corais alentejanos: (...) *Dos grupos que conheço, Serpa tem boas vozes, Brinches e Pias também. O coral de Cuba tem um afino muito bom e o de Grândola também. (...) Aí na Amareleja há dois grupos, uns de chapéu (grupo da Casa do Povo) e outros de boina, esses da boina cantam melhor (grupo da Sociedade Recreativa Amarelejense). Mas, não é para me gabar, mas o melhor grupo que houve aqui foi o nosso.*



Manuel Torrado Marcelo. Foto da autora, 2014.

4. Considerações finais

O Alentejo foi cenário de profundas transformações económicas, políticas e sociais, propício à construção de um lugar idílico europeu que alheia os turistas da complexa cultura ancestral, baseada na relação entre as comunidades, a cultura e o ecossistema (CARDOSO, 2018). As representações de modos de vida do passado, postas em valor, recriadas para atrair o turismo cultural, conduziram à padronização de modelos emblemáticos, (re)produzidos e exibidos esvaziados de significado. No caso do canto polifónico alentejano, a relação das pessoas com esse bem cultural, convertido em património imaterial da humanidade, baseia-se em relações pessoais e existenciais e não numa abstração meta-cultural sobre o “valor universal” do Cante Alentejano. Sobre esse património, os praticantes expressam individualmente diferentes ideias, mas em nível coletivo sintonizam-se com as visões dominantes que se impuseram ao nível das categorias classificatórias. A tensão entre património e criatividade complexificou-se, por os repertórios do passado serem socialmente valorizados e promovidos por agentes culturais e turísticos.

Nesse contexto, as novas gerações reproduzem as modas dos pais e dos avós na “sociedade do espectáculo” (DEBORD, 1997), esvaziadas de significado e descontextualizadas das suas realidades presentes. Enquanto a voz poética das mulheres tem reforçado os laços de união e de compromisso social, com modas que reafirmam os seus direitos e as liberdades conquistadas. Nas comunidades rurais, o canto informal continua a ser desfrutado como elemento de sociabilidade e a estimular a criatividade social. As memórias colectivas agregam as pessoas em torno de experiências comuns e cantar é uma prática que atribui sentido à vida. As vozes poéticas abrem brechas de esperança no quotidiano das famílias ou no convívio das festas e nelas se tece o futuro do canto polifónico alentejano.

Referências bibliográficas

BENNETT, R. Songs of Freedom: The Politics and Geopolitics of Modern Jazz. *Mosaic*, n. 42 (1), p. 53, 2009.

BRANCO, L. F. A Música em Portugal. *Exposição Portuguesa em Sevilha*. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1929.

BRASIL, J. O canto alentejano. *Notícias Agrícolas*, Ano V, n. 214, 1937.

CARDOSO, I. The real and imaginary Alentejo: Overlapping perspectives on the various strategies for agricultural and tourism development in this Portuguese region”, in Bellini,

Nicola; Clergeau Cécile; Olivier Etcheverria (Eds.). *Gastronomy and local development. The Quality of Products, Places and Experiences*. London: Routledge, p. 83-105, 2018.

CERTEAU, M.; JULIA, D. A beleza do morto: o conceito de ‘cultura popular. *A Invenção da Sociedade*. Lisboa: Difel, 1989.

DEBORD, G. *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Ediciones Del Naufragio, 1997.

DELGADO, M. J. *Subsídio para o Cancioneiro Popular do Baixo Alentejo*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1955.

FENTRESS, J.; WICKHAM, C. *Memória Social*. Lisboa: Teorema, 1994.

FONSECA, I. O mistério da Estrada Nacional 11-1 ou de como as memórias tem classe e também tem género”, em Godinho, Paula (Coord.). *Usos da memória e práticas do património*. Lisboa: Edições Colibri, p. 133-143, 2011.

GALLOP, R. *Cantares do Povo Português: estudo crítico, recolha e comentário*. Lisboa: Instituto de Alta Cultura, 1936.

LEÇA, A. *Da Música Popular do Baixo Alentejo*. Beja: s.e, 1940.

LOWENTHAL, D. *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: University Press, 1985.

MACHADO, A. D. *Feijó, meu lindo Feijó! A identidade de um grupo coral alentejano no Concelho de Almada*. Lisboa: Colibri, 2020.

MARCHI, L.; PIEDADE, C.; MORAIS, D. *Caderno de Danças do Alentejo*. Pédechumbo, vol. 1, 2010.

MELO, D. S. *Salazarismo e Cultura Popular (1933-58)*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2001.

- A FNAT entre conciliação e fragmentação, em Castelo-Branco; Salwa El-Shawan e Branco, Jorge Freitas (Eds.). *Vozes do Povo. A Folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta, p. 55-56, 2003.

OLIVEIRA, L. T. 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. 151-181, 2017.

POZZI, P. Transmitiendo el Sentido Común: los Cánticos y el Comportamiento Colectivo. *Trabalhos de Antropología e Etnografía*, n. 60, p. 119-138, 2020.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

ROQUE, J. 1956. “A Música Folclórica do Baixo Alentejo no Ciclo do Natal”. Actas do Primeiro Congresso de Etnografia e Folclore. Braga, vol. III.

SHAPIRO, M. The Ethics of Encounter: Unreading, Unmapping and Imperium”, en Campbell, David e Shapiro, Michael J. (Eds.). *Moral Spaces: Rethinking Ethics and World Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

SARDINHA, J. A. *A Viola Campaniça: O Outro Alentejo*. Sons da Tradição, vol.1, Tradisom, 2001.

SILVA, A. S. *Tempos cruzados: Um estudo interpretativo da Cultura Popular*. Porto: Edições Afrontamento, 1994.

SIMÕES, D. *Práticas da Cultura na Raia do Baixo Alentejo. Utopias, criatividade e formas de resistência*. Lisboa: Edições Colibri, 2021.

VALENTE, J, C. Estado Novo e Alegria no Trabalho: Uma História Política da FNAT (1935-1958). Lisboa: Colibri / Inatel, 1999.