

A construção do Folclore em Alte

Hélder Faustino Raimundo



A construção do Folclore em Alte

Hélder Faustino Raimundo - Professor da Escola Superior de Educação e Comunicação da Universidade do Algarve
hramund@ualg.pt

Alte: um contexto rural permeado de urbanidade

Nas primeiras décadas do séc. XX, a aldeia de Alte, no concelho de Loulé, sofre um conjunto de alterações conjunturais que interessa analisar, no âmbito da temática que aqui nos ocupa.¹ Vários fatores contribuem para isso, designadamente a presença de uma economia de proprietários rurais e de comércio exportador, que mantinha uma estreita relação com os poderes municipais e regionais. Esse capital económico afirma-se também através de um capital cultural decisivo². Muitos dos filhos dos proprietários de terras e comerciantes de vestuário e de esparto³, estudam em Coimbra e Lisboa, tornando-se a influência cultural dos caminhos da cultura de elite da freguesia. A presença desta elite cultural e política determinará mais tarde uma intrusão na cultura popular local, em especial no que viria a chamar-se de 'folclore'.

Em Alte, consideradas as diferenças entre a aldeia-sede e o resto da freguesia, manifestava-se um conjunto de práticas significantes culturais que se poderiam catalogar de cultura de elite e de cultura popular⁴. A primeira evidenciava-se pela afirmação, muitas vezes individualizada, mas quase sempre organizada de grupos artísticos das várias áreas, sobretudo da música e do teatro. No campo musical são disso exemplo o Grupo Musical Altense com referências no jornal *O*

Aldeão, em 1913, a Filarmónica Recreativa Altense, criada em 1914 e mais tarde reconstruída como Sociedade Filarmónica Altense, em 1931. Anos depois, José Cavaco Vieira⁵ chegado de Lisboa a Alte constitui, em 1933, a Academia Altense de Amadores de Música. No campo da atividade teatral, a qual mobilizava muitos dos jovens da terra nas áreas da representação, desenho de adereços e escrita dramática surge o Grupo Dramático Altense, criado em 1913, apresentando récitas e peças de teatro, sobretudo nas festas cívicas do 1º de maio em Alte, e em muitos lugares da freguesia e do concelho e noutros concelhos limítrofes.

Na retaguarda desta dinâmica cultural erudita estavam dois suportes fundamentais. Um deles foi o Centro Escolar Republicano Altense, fundado em 1910 logo após a implantação da república, e que dois anos mais tarde vem a aderir ao Partido Democrático de Afonso Costa, no governo. Neste centro, decorriam muitos bailes até altas horas da madrugada que competiam, em alegria e duração, com os bailes populares que assentavam arraiais em armazéns ou casas particulares. O outro suporte decisivo desta prática cultural e social foi a presença de dois jornais precursores no concelho de Loulé e no Algarve. Em setembro de 1912 surge *O Aldeão*, como "quinzenário republicano independente, defensor dos interesses locais", dirigido por João de Deus. Este jornal durou apenas um ano, tendo publicado 28 números. Uma das razões apontadas para a sua extinção foi a polémica político-jurídica que envolveu o seu diretor com o poeta local Cândido Guerreiro, na época administrador do concelho de Loulé. Uma década depois, em 1922, aparece nas bancas a *Folha*

1 Ver Raimundo (2013) e Sousa (2005).

2 De acordo com Pierre Bourdieu (2001), *O Poder Simbólico*. Miraflores, Difel.

3 O esparto é uma planta herbácea, que cresce espontaneamente nos terrenos de barrocal algarvio.

4 Conceitos devidos a Maria de Lurdes Santos (1988), "Questionamento à Volta de Três Noções (a grande cultura, a cultura popular, a cultura de massas)", *Análise Social*, 101-102 (XXIV): 689-702.

5 José Cavaco Vieira (1903-2002) foi um destacado etnógrafo, artista e político de Alte.

de Alte, “quinzenário independente, defensor dos interesses locais”, dirigido por José Francisco da Graça Mira, antigo redator de *O Aldeão*. O jornal durou até 1934 e publicou 227 números. A importância destes dois jornais manifesta-se enquanto fontes decisivas para conhecimento histórico das primeiras décadas do século XX em Alte.

No campo da cultura popular, enquanto prática autónoma ou permeada de interações com a cultura erudita, os testemunhos escritos ou orais⁶ dão-nos conta de manifestações muito diversas e progressivas no tempo. A prática significativa do canto, estava presente durante o trabalho nos campos, na ceifa, na debulha, nas adiafas coletivas, através de canções de trabalho, ou de modas de roda, adequadas aos movimentos e ritmos do esforço braçal. Nos poucos momentos de lazer, para descansar ou comer, o povo entoava ainda cantos coletivos, modas de roda, jogos de roda e infantis. Ao domingo, ou em períodos do ciclo religioso, era comum a audição de canções natalícias ou terços de quaresma. Quando havia tempo e espaço, nos pátios, nas eiras, nos adros, à volta de um par ou dos mastros nas festas de S. João, lá surgiam as danças de roda, ou os bailes dos santos de junho. A voz de uma mulher ou de um homem marcava ritmo e as suas palavras davam orientação aos bailes e despiques. Era o toque ou canto de gana, a força de um instrumento ausente. Às vezes lá surgia uma harmónica de boca ou uma flauta de cana travessa a acompanhar a dança. Mais tarde, harmónios, concertinas e acordeões juntar-se-iam à dança, mudando ritmos e passos coreográficos.

Um cenário para as elites

A festa do 1º de maio tornou-se o emblema festivo da aldeia, coroando a vivência cívica republicana na aldeia e no concelho, atraindo em romaria gente de muitos locais do Algarve. Em janeiro de 1913 a Comissão Paroquial Administrativa da Freguesia de Alte, propõe a realização de uma ‘festa cívica’ no 1º de maio, incluindo uma peça de teatro intitulada “Os bons

frutos de ruim árvore”. As práticas populares deste dia podem ser conhecidas pela descrição que José Vieira faz nos seus escritos etnográficos. Esta festa torna-se a principal manifestação erudita para consumo popular, significativa da filosofia republicana da educação do povo e da afirmação dos valores culturais do romantismo (Sousa, 2005).

A partir dos anos 20 desse século a preocupação dos principais líderes republicanos começa a ser o necessário embelezamento da Fonte Grande, local de romaria e palco da festa de maio. Vão nesse sentido os protestos pelo estado da estrada da Fonte Grande, que será terraplanada, mesmo numa altura em que a sangria da crise internacional de 1929 obriga à saída de mais de 500 habitantes da freguesia de Alte, abalados para Espanha e França; do concelho emigram mais de 3000 pessoas⁷.

Em 1930 o jornal *Folha de Alte* decide promover diretamente a festa do 1º de maio, apostando na atuação da Filarmónica Artistas de Minerva e na realização de obras na Fonte Grande. Apesar do grande investimento o povo não compareceu, tendo sido criticado por não corresponder ao apelo da autoridade da freguesia. Em 1931 uma subscrição pública de alenses promove mais obras na Fonte Grande, com o desassoreamento da ribeira de Alte.

Razões de uma escolha folclórica

Os anos 30 do século XX constituíram, em Portugal, a década da construção das ideias e práticas da etnografia e do folclore. Correspondendo ao desenvolvimento das ideologias românticas sobre a identidade e o património que circulavam pela Europa, também por aqui era necessário inculcar uma ‘política do espírito’, que fornecesse a necessária matriz identitária nacional (Vasconcelos, 2001). Essa política é expressa em 1932, num manifesto publicado no *Diário de Notícias*.

O SPN, Secretariado da Propaganda Nacional, criado pelo Estado Novo em 1933 e dirigido pelo jornalista e escritor António Ferro, foi o executor desta ação

⁶ Os referidos testemunhos são retirados de 29 entrevistas realizadas e de documentos vários oriundos dos arquivos da Casa do Povo de Alte, Grupo Folclórico de Alte, Junta de Freguesia de Alte e outros arquivos pessoais.

⁷ Ver jornal *Folha de Alte*, nº 122, de 15 de abril de 1927, pág. 2.

cultural e política. Durante os anos 30 o SPN estimulou e organizou a participação do país num conjunto de eventos comemorativos internacionais, como por exemplo a Exposição Internacional de Paris em 1937. A propaganda internacional do regime necessitava de um substrato prático no país que procedesse como uma 'metáfora ou mnemónica duma cartilha nacionalista', tendo como base real o mito da aldeia rural, que pretendia perdurar no tempo e nas mentes (Alves, 2007). É neste contexto que nasce a ideia do concurso da Aldeia Mais Portuguesa de Portugal (AMPP)⁸.

Para organizar as candidaturas das aldeias ao concurso o SPN determinou a constituição de júris provinciais, os quais deveriam selecionar duas aldeias na área da sua administração e apresentar relatório e respetiva ata. Sabemos que a mobilização das aldeias para o concurso não foi tão expressiva como se julgava, tendo havido muitas dificuldades na seleção de aldeias que se adequassem ao regulamento do concurso, atrasando por isso os relatórios dos júris provinciais. Até finais de junho já tinham sido entregues alguns relatórios incluindo o do Algarve. O jornal de Faro *O Algarve*, datado de 19 de junho de 1938, num artigo de primeira página sobre o tema, divulga a composição do júri do Algarve e a escolha de duas aldeias: Alte, no concelho de Loulé e Odeceixe no concelho de Aljezur. A escolha da aldeia de Alte, pelo júri provincial, não se estranha atendendo ao conjunto de condições que se abordaram anteriormente.

A diferente adesão ao concurso pode ser verificada pelo investimento económico e social realizado nas aldeias escolhidas. Sobre Alte, sabemos que nesse ano de 1938 decorreu todo um processo de embelezamento e normatização, de forma a adequar a aldeia às normas do concurso⁹. Em março desse ano a Junta 'resolve' proceder à fundação da Casa do Povo de Alte, esteio indispensável da organização local. Até às provas do concurso seriam realizadas várias obras, controladas pelas autoridades. O empenho de Alte é

visível também na deliberação, tomada pela Junta em 22 de junho desse ano, de nomear "Comissões para o concurso da Aldeia Mais Portuguesa de Portugal". No *Livro de Registo de Ordens de Pagamento*, nº 3 estão registadas despesas, durante o ano de 1938, de mais de 3.000 escudos em reparação de caminhos, conserto de carros de lixo, carretos de terra, arranjo do relógio público, reparações na igreja, e diversos artigos para o concurso. Estes investimentos contam com o crescente apoio financeiro da Câmara Municipal de Loulé.

As aldeias portuguesas escolhidas foram visitadas pelos delegados do SPN, Francisco Lage (subdiretor do SPN e responsável da Seção de Etnografia) e Thomas de Mello, 'Tom' (artista plástico), como forma de preparar a visita do júri nacional. Estes delegados estiveram em Alte em julho desse ano de 1938.

Só em 23 de agosto de 1938 são reveladas as 22 aldeias do continente selecionadas, que seriam visitadas pelo júri nacional. Estas repartiam-se pelas 11 províncias (duas por cada uma), confirmando-se a escolha de Alte e Odeceixe pelo Algarve. Poucos dias depois, a 27 de agosto, é revelado o júri nacional, que tomou posse no dia seguinte¹⁰. A partir de 1 de setembro começam a surgir, na imprensa nacional e regional, caracterizações etnográficas das aldeias concorrentes. O *Diário de Notícias* descreve Odeceixe a 1 de setembro e Alte a 3 de setembro. No Algarve o *Correio do Sul* cita esses dois artigos no seu número de 11 de setembro. Na verdade, a imprensa funcionou como um relevante meio de controlo cognitivo e ideológico sobre o concurso, no qual as aldeias eram apresentadas como bens de consumo abstrato e ritualizado a partir de identidades forjadas (Félix, 2003). Alte, por exemplo, era descrita como um símbolo evidente de características que evidenciavam resquícios da 'mourama'.

Como resultado das visitas preparatórias dos delegados do SPN e em reunião de 16 de setembro são eliminadas dez das 22 aldeias, restando apenas 12 (entre as quais Alte), e só essas seriam visitadas pelo júri nacional a

8 O regulamento do concurso é publicado numa brochura e seguidamente no *Diário da Manhã*. No Algarve, é o jornal *Correio do Sul* que o divulga a 27 de março de 1938.

9 Ver Livro de Actas das Sessões da Junta de Freguesia de Alte.

10 O júri era composto por: António Ferro (diretor do SPN e presidente do júri), Fernanda de Castro (mulher de Ferro e poetisa), Luís Chaves (conservador do Museu Etnológico de Belém e membro do júri provincial da Estremadura), Gustavo de Matos Sequeira (jornalista do *Diário de Notícias*), Armando Lopes Leça (musicólogo e membro do júri provincial do Douro Litoral), Manuel Cardoso Marta (jornalista e etnógrafo) e Augusto Pinto.

partir de 19 de setembro. As razões aduzidas pelo SPN para a sua eliminação são de diversa ordem: ou porque não satisfaziam requisitos do regulamento ou porque não estavam escudadas em relatórios rigorosos, ou ainda por representarem níveis inferiores de exigência comparativamente às suas conterrâneas. No caso do Algarve o que disse o SPN, no dossiê entregue ao júri, foi que Odeceixe foi simplesmente eliminada pelo peso da candidatura de Alte. Sabemos que as candidaturas das aldeias dependeram muito das personalidades que integraram os júris provinciais, alguns deles com responsabilidade em organismos nacionais. Na candidatura de Alte foram decisivos o poeta local Cândido Guerreiro e o jornalista e folclorista Lyster Franco. Segundo referem testemunhos atuais “o Lyster Franco veio cá (a Alte) ajudar o Vieira”.

O júri nacional traçou um programa de visitas às 12 aldeias, que se iniciou na Azinhaga (Ribatejo) e terminou em Alte (Algarve) a 4 de outubro, um itinerário de 18 dias, recheado de uma comitiva de peso mediático que incluía artistas e jornalistas internacionais convidados por António Ferro. A descrição da visita pode ser acompanhada pelos textos dos jornalistas do *Diário da Manhã* e do *Jornal de Notícias*. O primeiro relata a visita descrevendo o que observou como se fora um percurso num tempo passado e desconhecido, numa perspetiva de romantismo passadista. O destaque vai para o ‘delírio da cal’ e a ‘herdança mourisca’, presentes nas ruas onde os homens prestam ofício e as mulheres fazem trabalho de esparto. A visita percorre os locais mais emblemáticos da aldeia, as fontes e a Rua dos Pisadoiros, ouvindo janeiras, benzeduras e magias, vendo torcer esparto e baracinha, até à igreja de onde sai a procissão, mesmo que fora do seu tempo litúrgico. Junto da ermida de S. Luís, dança-se o corridinho, o baile mandado e ouvem-se cantigas a despique. Como corolário deste dia o jornalista considera que a última terra a ser visitada, “fechou com chave de ouro. Alte, onde os homens usam jaqueta e calça estreita junto à bota, cinta e chapéu braguês de aba direita”.

A reportagem do *Jornal de Notícias*, do dia 10 de outubro, constitui um encómio superlativo à aldeia de Alte e à sua potencialidade ganhadora. O sentido geral do texto é o de que os acontecimentos de magia a que o júri nacional estava a assistir era uma ‘encenação

puramente espontânea’, sem qualquer ‘mise en scène’, como se aquela dinâmica tivesse brotado da terra naquele momento. O jornalista Juliano Ribeiro (JR) registava os elogios sistemáticos de pesos pesados do júri: Matos Sequeira, poeta estimulado pelos serros altaneiros ou pelas raparigas trigueiras; Luís Chaves, ouvindo e refletindo sobre temas musicais; e Armando Leça, anotando, em pauta, aquelas canções lembrando mouros e cativos. Já Cardoso Marta elogiou os temas etnográficos, cheios de diversidade e sentimento. Tom fotografa o povo nas ruas, trabalhando a pita, o esparto e a renda.

Uma luta de gostos a substituir a luta de classes¹¹

Como se percebe por aquilo que se disse antes, o investimento e a organização da participação da aldeia neste concurso mostra o seu elevado empenho e planificação, nos quais tem um papel decisivo José Cavaco Vieira¹². As comissões, criadas em Alte e dirigidas por Vieira, desenvolveram um extenuante trabalho de recolha musical e etnográfica nos montes mais próximos da aldeia, ouvindo as memórias dos mais velhos sobre os versos e as manobras dos bailes de roda e mandados, recolhendo trajes antigos dos baús da serra e mobilizando as gentes para o grande dia do folclore.

Ao ouvirmos, na aldeia, as pessoas que estiveram nesse dia nas várias provas do concurso verificamos, sete décadas depois, as suas expectativas e sentimentos, já depurados pelo tempo das experiências de vida. Para elas, aqueles senhores e senhoras era gente de Lisboa que vinha ver a aldeia: a procissão de S. Luís, que montaram em outubro, de novo, fora do mês do santo, e que integrava os cavaleiros trajados que declamaram os versos ‘ensaíados’ e recitaram as lãs, e que os visitantes consideraram ‘carnavalescos’. Também fora do seu tempo, antes do advento, os janeireiros desfiaram as quadras dos ‘Três Reis Cavalheiros’. Não faltou mesmo um casamento trazido da serra para a aldeia, as bodas

¹¹ Esta expressão é devida a Branco, 1999.

¹² José Cavaco Vieira era funcionário da Caixa Agrícola de Alte, artista amador de música e de teatro e, ao tempo, secretário da Junta de Freguesia de Alte.

de Álvaro Gomes e Esperança do Carmo, passeando a cavalo e ouvindo quadras alusivas à noiva.

Podem considerar-se as representações em Alte, como encenações atemporais, dramatizações de memórias de práticas abandonadas ou desajustadas ao seu tempo (Alves, 1997; Sousa, 2005; Raimundo, 2013).

A equipa artística do SPN filma e fotografa a preto e branco, congelando os atos performativos para memória futura. Os momentos mais desafiantes não foram esquecidos. As mulheres, escondidas na casa e nas tarefas domésticas, vinham agora à rua desafiar, em contexto de teatro, os homens e a autoridade legitimadora do concurso. Foram elas que ensinaram despiques e desafios e bailes mandados, que ensaiaram bailes, cadeados e de costas. A Maria Guerreira, dos Soidos, tinha ensinado alguns versos do baile mandado. Mas foi um homem, o Zé Romão ('Romanito') da Rocha Amarela, que mandou nesse dia o baile.

Naquele dia 4 de outubro de 1938 (uma terça-feira) o grupo que se juntou para cantar, dançar e tocar, apresentou um vasto repertório que se estenderia ao longo dos anos, como iremos ver. Na imprensa ficaram registados, logo nesse mesmo dia, alguns dos temas, traduzidos em letras e acompanhamentos musicais.

Para outro dos nossos interlocutores foi a elite da terra que se mostrou naquele distante dia de 1938. Foram os membros das principais famílias, alguns deles jovens estudantes universitários, empregados comerciais e professoras que estiveram nos palcos naturais da aldeia, muitas vezes auxiliados também pelos seus empregados, jovens exímios nas artes da serenata, do baile de rua, do canto de trabalho.

Mas no último dia de visitas às 12 aldeias a concurso, o júri estava já desfalcado. Dois dos seus elementos não estiveram em Alte¹³ evidenciando, mais tarde, os desenvolvimentos de evidente manipulação da fase final do concurso (Brito, 1982).

Após as visitas a todas as aldeias que prestaram provas no concurso, o júri nacional reuniu em Lisboa, no dia 7 de outubro, para escolher as seis aldeias que passariam à fase seguinte. Essa seleção determinou

a escolha de Alte, em conjunto com Bucos (Minho), Paul e Monsanto (Beira Baixa), Azinhaga (Ribatejo) e Orada (Alto Alentejo). As razões apontadas foram "as condições de superioridade quanto à obediência às bases do regulamento do concurso". No dia seguinte, 8 de outubro, o júri realiza nova reunião para escolher as três aldeias finalistas em situação de igualdade. Alte é eliminada do concurso, ficando para a final Bucos, Paul e Monsanto. A 10 de outubro o júri nacional finaliza o seu trabalho, no exame que fez às aldeias finalistas. Por maioria, dado que alguns elementos do júri não estavam presentes, deliberou eleger Monsanto como a aldeia mais portuguesa de Portugal, atribuindo-lhe o 'galo de prata'. Alte é falada, entre as outras, como uma das potenciais vencedoras do próximo concurso de 1940¹⁴.

A vitória de Monsanto da Beira – afinal uma vila desde 1927, como protestou a aldeia de Paul – não espantou muita gente, na altura. Os estudos atuais mostram que seria inevitável a escolha de Monsanto como aldeia mais portuguesa, pois ela simbolizava o espírito do regime do Estado Novo, nas suas alegorias ruralistas e nacionalistas, de uma aldeia rural como matriz e espelho identitário da nação (Alves, 1997).

Alte, terreno etnográfico do folclore nacional

E em Alte, o que se passou depois de 1938, no quadro do concurso? Tal como com a aldeia de Peroguarda, que passou a designar-se como 'a aldeia mais portuguesa do Alentejo', Alte veio a figurar nos meios de propaganda como segunda ou terceira classificada. Pedro de Freitas, intelectual louletano, afirma erradamente no seu livro «Quadros de Loulé Antigo», de 1964, que Alte concorreu ao certame do 'galo de prata' e que "conquistou a honrosa classificação de um número dois"¹⁵. No «Guia do Concelho de Loulé», sem data, da autoria de Maurício Monteiro, é impressa uma vinheta de publicidade que afirma Alte como classificada em 3º lugar no concurso da Aldeia Mais Portuguesa de Portugal. Parece natural que as dúvidas levantadas, nas

13 Falamos da poeta Fernanda de Castro e do seu marido e presidente do júri nacional, o diretor do SPN António Ferro.

14 Que como sabemos nunca chegou a realizar-se.

15 Ver pág. 508 da edição de 1991.

várias fases do concurso, com a imprensa a divulgar aldeias vitoriosas antecipadas, tenha criado um mecanismo de autoclassificação. O próprio José Vieira, enquanto dirigente da Casa do Povo de Alte, em carta de janeiro de 1969, a solicitar apoios financeiros para a edificação de uma nova sede, subscreve um texto em que se afirma sobre a aldeia que a mesma ficara classificada em 2º lugar no concurso.

O que se confirma a seguir é um interesse etnográfico pela aldeia de Alte, tal como similarmente estava a suceder com a aldeia vitoriosa de Monsanto – transformada em ‘terreno etnográfico-antropológico’ – ou ainda com Peroguarda e Manhouce (Alves, 2007; Sousa, 2003).

O concurso permitiu a realização de uma representação de vivências de objetos etnográficos encenados que logo de seguida se transmutaram em artefactos musealizados e oficializados. Esta situação originou um confronto de práticas culturais na época, pois revelou duas lógicas concomitantes e antagónicas: por um lado os objetivos de padronização cultural e ideológica do país, por definição de um poder assente no SPN; e do outro lado, o desejo de coesão e desenvolvimento das pequenas comunidades abandonadas no interior e deprimidas em termos sociais e económicos (Pestana, 2003; Sousa, 2005). Por isso os líderes locais chamaram a si a continuidade deste processo. Para eles o folclore nascera nessa altura. E foi assim que também em Alte se construiu a ideia de que o folclore no Algarve surgiu em 1938, afirmado pela legitimação da apropriação de um território representativo da cultura popular da beira-serra algarvia¹⁶.

O Grupo Folclórico de Alte como padrão do folclore algarvio

Na verdade, a partir do dia das provas do concurso, o grupo informal que dançou na aldeia não se formalizou de imediato nem adotou qualquer nome. Nas palavras posteriores de José Vieira, um dos organizadores locais do concurso, não havia ideia de dar continuidade ao grupo. Testemunhos locais corroboram esta afirmação. De qualquer modo, podemos dizer que um conjunto

de fatores concorreu para que rapidamente o grupo informal se estruturasse.

Uma primeira razão foi o entusiasmo decorrente do concurso. O grupo informal continuou a dançar, ou a ensaiar as danças que muitos e muitas conheciam e eram prática na aldeia e nos montes da freguesia. De facto, o processo de ‘folclorização’¹⁷, incentivado pelo concurso do SPN, tem como produtos fundamentais a criação de agrupamentos folclóricos. Nesse ano de 1938 constituem-se formalmente vários ranchos outrora ainda incipientes, como por exemplo o Rancho Folclórico de Manhouce, que em 1978 viria a dar origem ao Grupo Etnográfico de Cantares e Trajes de Manhouce, ao excluir as danças das suas performances. Uma segunda razão, digamos conjuntural, foi o facto de ser já conhecido um grupo de dança folclórica no Algarve. Tinha surgido em Faro, em 1930, ainda sem organização formal e teria tido a sua primeira atuação a 10 de junho desse ano. Essa é a data aceite como oficial da fundação do Grupo Folclórico de Faro. A partir de 1935 o grupo passa a ser conhecido como Rancho Regional Algarvio e já atuara em espetáculos de canto e dança popular, um deles transmitido pela Emissora Nacional. Em 1938 o rancho é ‘remodelado’ e ‘aperfeiçoado’, segundo as palavras da notícia do jornal *Correio do Sul*, de 6 de fevereiro de 1938. Aí se fica a saber que o rancho seria patrocinado pela Comissão Municipal de Turismo, ficaria agregado ao Sport Lisboa e Faro e passaria a ser presidido por Mário Lyster Franco, diretor do jornal em causa. Recordemos que Lyster Franco era por esta altura membro do júri provincial do Algarve do concurso da AMPP e um dos organizadores locais das provas da aldeia de Alte.

Finalmente, uma terceira razão, mais pragmática, foi um convite que Alte recebeu para uma atuação em Lisboa. Segundo Vieira fora esse convite o empurrão para a futura formalização de um grupo folclórico na aldeia.

De acordo com alguns testemunhos “o grupo esteve parado após o concurso” e recomeçou mais tarde¹⁸. Para outro, “depois de 1938 a elite começou a afastar-se,

16 Para mais pormenores sobre este tema, ver a minha obra sobre o Grupo Folclórico de Alte referida na bibliografia no final do artigo (Raimundo, 2013).

17 Este conceito é devido a Castelo-Branco e Branco, 2003.

18 As citações são retiradas das entrevistas referidas em nota anterior.

por lá estarem também os pobres. As pessoas faziam pedidos para entrar para o grupo, havia até suplentes, quase dois grupos”. Muitos dos testemunhos locais apontam 1939 como a data da formalização, a altura em que se instituiu a designação de Grupo Folclórico de Alte e se iniciaram os ensaios no antigo edifício da Casa do Povo. As folhas timbradas da Casa do Povo de Alte, usadas para correspondência ou anotações, indicam o ano de 1939 como a data da fundação¹⁹. O ano de 1939, como data de fundação, é também referido por alguns estudos sobre o folclore regional ou local. Entre outros, por exemplo Pedro de Freitas, no livro já referido atrás, apresenta mesmo uma data específica, ao dizer que o grupo “foi fundado em 15 de julho de 1939” (ver pág. 236). Esse ano parece-nos ser o ano da institucionalização do GFA, da sua organização e propaganda.

O ano seguinte, 1940, marca a afirmação do GFA a nível nacional. É o ano da Exposição do Mundo Português, realizada pelo Estado Novo em Lisboa entre 23 de junho e 2 de dezembro. O GFA participa no cortejo do mundo português em conjunto com o agrupamento de Faro. A ideologia do concurso da AMPP continuava a pontuar aqui, fazendo das encenações da cultura popular um quadro de pura contemplação, no qual as aldeias eram ‘infantilizadas’ e os camponeses tornados ‘estetas’ em ‘figuras de presépio’ (Alves, 2007). O catálogo das Aldeias Portuguesas, do Pavilhão de Etnografia, apresenta a matriz de uma aldeia algarvia, tendo provavelmente Alte como referência. Antes o grupo tinha já participado nas comemorações centenárias do Algarve, em Faro, entre outros grupos de folclore e coros de pescadores.

A partir daqui o GFA passa a ser um dos representantes do folclore algarvio. Desenvolve-se um processo de tradicionalização das práticas culturais da aldeia, que são retiradas do seu contexto histórico e social e se transformam em encenações dominadas por estéticas exógenas. O seu palco deixou de ter a primazia na aldeia e deslocou-se para os meios eruditos e urbanos. Dois aspetos contribuem para este desenvolvimento. Um deles foi o crescimento do turismo e a propaganda

turística que lhe foi sendo associada. O I Congresso Nacional de Turismo, realizado em 1936, tinha já apontado o folclore como meio de atração de turistas e defendido o apoio das Comissões de Turismo aos grupos de folclore. No Algarve começam a suceder-se as festas e os festivais que queriam apresentar ‘o recente folclore’ e os seus corridinhos. A Alameda, jardim no centro de Faro, era um dos locais favoritos das exposições e foi lá que o GFA realizou uma das suas primeiras atuações. Ao mesmo tempo a organização de festas religiosas e profanas, que nestas décadas se alargam cada vez mais, obriga a uma atividade estonteante que multiplica as atuações do GFA por todo o Algarve e por muitos locais do Alentejo. A relação do folclore com o turismo viria mais tarde a desencadear processos de conflito, entre as várias opiniões sobre a função social do grupo, os quais originarão posteriormente situações de crise e de transformação cultural.

A outra componente de afirmação do GFA é resultado da política do SPN e do organismo que lhe sucede em 1945, o SNI, Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo. Depois do concurso da Aldeia Mais Portuguesa de Portugal, que tinha decorrido em 1938, só em 1947 o SNI inicia uma política de promoção da dita cultura popular no estrangeiro, contando para isso com a participação de alguns agrupamentos folclóricos selecionados de acordo com a sua ideologia. Uma perspetiva que assentava na objetificação da prática cultural popular, marcada pela ‘infantilização’, ‘miniaturização’ e ‘domesticação’ da vida camponesa, que seria mostrada ao estranho como o presente histórico a defender e a promover (Alves, 2007).

O GFA irá aparecer em força em junho desse mesmo ano, de 1947, quando participa no chamado Rancho do Algarve, que fora constituído para participar nas Festas Centenárias da Tomada de Lisboa aos Mouros e integrava pescadores, camponesas, solistas, crianças de Alte e de Faro, tocadores de acordeão e de ferrinhos e, claro, 12 pares do designado Rancho de Alte, considerado pelo organizador como “o nosso único representante dos bailados algarvios”. A apresentação deste rancho obedeceu a uma cuidada manipulação estética, por via dos trajes e decorações a exibir e pela vigilância das autoridades nacionais, controladas pelo ministro da marinha. O GFA recebe mesmo a visita de

19 Mais tarde surgem folhas alteradas com a data de 1938.

delegados da organização e, mais tarde, uma carta da comissão executiva das Festas, presidida por Henrique Tenreiro, a agradecer e a estimular a sua participação. O processo decorreu com muitos agravos e conflitos, já que a organização de um rancho com elementos de Alte, Faro e Tavira era muito complexa, queixando-se José Vieira da dificuldade em contar com acordeonistas e em deslocar-se para ensaios gerais em Faro. Os pagamentos a auferir pelo grupo também levantam várias dúvidas e revela-se uma certa resistência da organização em desbloquear os pagamentos devidos, mas que acabam por acontecer após insistência do diretor do grupo.

Como desenvolver a política de folclorização local?

Entretanto o grupo não tinha descurado a sua afirmação local e regional. E aproveitando o destaque alcançado com a participação nas Festas do Mar em Lisboa, em 1947, o grupo multiplica as suas atuações de forma quase profissional nesse ano.

Os anos de 1948 e 1949 constituíram um marco histórico para o GFA. Nestes dois anos dão-se dois acontecimentos decisivos: a integração do grupo na Casa do Povo de Alte e a participação no primeiro concurso internacional fora do país. No seguimento dos estímulos anteriores o grupo tinha prosseguido as suas atuações, sobretudo no Algarve. A 14 de abril de 1948 o grupo é integrado na Casa do Povo de Alte, “a fim de ser dado carácter oficial a este agrupamento que tão galhardamente tem interpretado o folclore algarvio...”²⁰. A partir daí o grupo passará a ser conhecido por Grupo Folclórico da Casa do Povo de Alte, apesar de muitas vezes manter a designação mais simplificada de Grupo Folclórico de Alte.

Parece-nos que esta integração é o resultado de duas forças pressionantes. A primeira originada pela conjuntura local, onde a existência de uma instituição reconhecida pelo regime existia desde 1938 e na qual pontuavam, como dirigentes e funcionários, muitos membros do GFA. A segunda resulta da perspetiva

do SNI que pretendia institucionalizar, para melhor controlar, os agrupamentos de folclore existentes no país. Uma grande maioria deles já pertencia às Casas do Povo locais, facilitando assim a intermediação e a negociação entre os grupos e o SNI. A aproximação do *Concurso Internacional de Canciones y Danzas Populares*, organizado pela Obra Sindical “Educación y Descanso”, em Madrid, em junho de 1949, veio acelerar este processo de integração, que ainda hoje se mantém. De facto, só os grupos folclóricos inscritos na FNAT (Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho), por via das Casas do Povo, poderiam participar e é nessa condição que, de forma repentina, é deliberada a integração do GFA na Casa do Povo de Alte²¹.

No quadro da participação de Portugal nesse concurso, o GFA é convidado a representar Portugal em conjunto com outros agrupamentos, casos de Lavradeiras de Carreço (o primeiro grupo folclórico criado em Portugal, em 1925), Gonçalo Sampaio, Pauliteiros de Cércio, entre outros. Os membros do grupo de Alte formaram assim aquilo que a FNAT considerou ser “um gracioso conjunto das Casas do Povo de Alte e Santo Estevão de Tavira”. A preparação deste evento, na filosofia do SNI, acarretava muitas preocupações estéticas que foram supridas com o envio de delegados da FNAT para vigiarem o trabalho dos grupos selecionados. Em Alte estiveram, em maio de 1949, Mário Albuquerque e Augusto Soares a confirmar a participação do grupo, mas a exigir a renovação dos trajes existentes. Aqueles responsáveis da FNAT “vieram estudar as condições em que se encontra o grupo folclórico desta Casa do Povo”, “sendo necessário proceder-se à compra de indumentária para o mesmo rancho a fim de se poder apresentar condignamente”²².

O SNI continuava assim a sua promoção do chamado folclore nacional no estrangeiro. O Concurso Internacional de Madrid fechou o ciclo de afirmação nacional do GFA, através da obtenção de um diploma de mérito em danzas mixtas, facto que teve eco em toda a imprensa nacional e regional.

A partir de 1949 as atuações do GFA serão marcadas

21 Sobre este tema deve ler-ser a obra de Daniel Melo (2010), referida na bibliografia final.

22 Conforme se refere na ata nº 170 da Casa do Povo de Alte.

20 Conforme ata nº 150 da Casa do Povo de Alte.

durante muito tempo pela fama alcançada fora do país. Era comum os folhetos e cartazes que anunciavam espetáculos do grupo mencionarem quase sempre a sua “participação exímia no festival de Madrid”, como forma de propaganda e de ganho económico. Durante as décadas seguintes o grupo torna-se quase semiprofissional, correndo o país de lés a lés, pisando diversos palcos culturais e turísticos.

Um repertório musical consolidado pela ritualização

O repertório histórico do GFA é composto por cerca de quatro dezenas de temas, entre danças e cantigas tradicionais. A maioria das danças foi integrando os repertórios utilizados para as várias atuações ao longo do tempo. Algumas das danças foram sendo abandonadas por razões etnográficas, pois os temas abandonados seriam oriundos do Alentejo, razão que desagradava a Vieira, enquanto ensaiador do grupo, e porque poderiam não ser aceites junto da Federação do Folclore Português (FFP)²³. Outra característica do uso do repertório foi a execução de algumas danças e cantigas para gravações radiofónicas ou discográficas, nunca ou muito pouco utilizadas em palco²⁴.

Ao longo dos anos as alterações dos membros do grupo e a presença ou ausência de instrumentistas obrigaram ao afastamento de muitas outras danças, casos de ‘Quando eu pisi as estevas’, ‘Tu és noiva’, ‘Parece que estás brincando’ ou os despiques. A impossibilidade de contar com alguns instrumentistas, que foram fenecendo, faz o grupo abandonar ‘Os topes’, ‘A marcadinha’ ou o ‘Corridinho serrano’. No entanto, a direção atual pensa poder recuperar ‘A marcadinha’ acompanhada pelo acordeão, em troca com a harmónica de boca. Uma situação que preocupa, pois “o acordeão instalou-se nos grupos do Algarve e é difícil desalojá-los”, como afirma Joaquim Figueiredo, atual diretor do GFA. Outras justificações, mais prosaicas, afirmam que alguns temas foram abandonados no palco por serem

‘muito mortos’, por não estimularem o público.

A longevidade do repertório que, segundo quase todos os testemunhos, se manteve quase inalterável, é resultado de duas situações. A primeira resulta da absoluta fidelidade a uma matriz de identidade local que o grupo, em particular o seu principal dirigente, considerava ser de respeitar. Daí que, o que fizesse lembrar algum ritmo ou referência geográfica externa, não devesse integrar o repertório do GFA. Assim, o grupo assumiu que as recolhas efetuadas para o concurso da AMPP eram marca suficiente e definitiva de ‘autenticidade’, não efetuando mais coletas de temas. A outra razão é devedora de uma cristalização do repertório, ancorado nas três primeiras décadas do século XX. Esse é o tempo do concurso do SPN, e do bloco histórico definido pela FFP como o período final da manutenção de um conjunto de tradições etnográficas que deveriam moldar as apresentações dos agrupamentos folclóricos.

Nas apresentações em palco “é o casamento que define o espetáculo: dizem-se versos à noiva, entrega-se a charola e começa a dança. As danças são as mesmas de sempre: baile de roda, despique, cadeado e mandado e corridinho”²⁵. Esse era o alinhamento preferido de José Vieira, diretor do grupo entre 1938 e 1995. A representação do casamento é, aliás, muito antiga na história do grupo. Mais recentemente, a partir de meados dos anos 90 do século passado, o grupo apresenta o ‘casamento com boda’, num contexto de renovação coreográfica em que procedeu também à renovação dos trajes.

O repertório do grupo assenta no panorama disponível da dança tradicional portuguesa, construída a partir da mestiçagem de influências históricas e culturais que se cruzaram em Portugal e em particular no Algarve. A escolha de bailados a marchar, bailes de roda, simples, cadeados ou de ladrão, de despiques ou de corridinhos, é disso exemplo. Os bailes de roda serão os primeiros a afirmar-se no grupo, bem como os despiques, de acordo com as práticas culturais da aldeia. O aparecimento dos instrumentos de fole (harmónios, concertinas e mais tarde acordeões) e o destaque assumido por tocadores

²³ Estão nesta situação, também por se desconhecerem passos coreográficos, ‘Maria da loja nova’, ‘Tantas libras...’ e ‘Ponte nova do Algarve’.

²⁴ São os casos de ‘Ponte nova do Algarve’, ‘Tantas libras e eu tão livre delas’, ‘Quando os soldados se viram...’.

²⁵ Continuamos a recorrer a expressões retiradas das entrevistas a membros do GFA e referidas em nota anterior.

exímios destes instrumentos, que percorriam aldeias e montes dinamizando festas e bailes populares, lançam o corridinho para os repertórios dos grupos. Fruto da propaganda regionalista do estado novo, em particular dos organismos de propaganda cultural e turística, o corridinho é vendido como o ex-libris do Algarve e é dançado como fecho de todas as atuações. Quando se trata de selecionar um tema representativo lá está o corridinho²⁶. A presença de tocadores criativos de acordeão, no barrocal do Algarve central, desenvolveu uma erudição na construção de um grande repertório de corridinhos e sobretudo na aceleração instrumental e coreográfica desta dança, que se disseminou por todos os grupos regionais. O corridinho é de facto uma criação recente na história da música e da dança, podendo situar-se quase nos finais de oitocentos, talvez derivada da 'chula' e caldeada por sucessivas danças suas contemporâneas em voga no Algarve. Daí a sua similitude com outras danças do repertório em Portugal, como o fandango por exemplo.

Tal como o corridinho, os bailes de roda integram-se num conjunto melódico muito sujeito a transformações próprias do seu contexto de uso, marcado pela irrequietude e excitação do movimento irradiante e hipnótico da dança. No caso do grupo de Alte essa situação é mais evidente na utilização de quadras populares diferenciadas na entrada da canção, antes do estribilho. Convém dizer que essa escolha era muitas vezes definida de acordo com o contexto de palco e a compreensão da mensagem dirigida ao público. Outra das razões teria a ver com a alternância de quadras que eliminassem o cansaço do próprio repertório, nas alturas em que as atuações se sucediam quase diária ou semanalmente. As quadras de entrada eram muitas vezes manuscritas nas folhas de repertório, para que o cantador não as esquecesse. Algumas das vezes, muito poucas, as quadras das canções eram publicadas em folhetos, como no único caso conhecido de uma atuação em Olhão, em 1949, de modo a que o público as pudesse acompanhar.

O folclore como cenário musical e fílmico

Nos anos 50 e 60 do século XX, a música cantada e dançada pelos agrupamentos folclóricos começa a ser editada em suporte de disco vinil. A procura crescente de música 'folclórica', pelo turismo crescente em Portugal e da parte dos emigrantes que fugiam às dificuldades económicas e sociais do país, e a existência de editoras e fábricas de discos, conjugam-se para uma crescente edição de temas do folclore nacional e regional. Este é também o caso do grupo de Alte.

Os primeiros discos do GFA são os de 45 rotações por minuto (EP-45rpm), normalmente com dois ou três temas em cada um dos lados do disco. São gravados para a Rádio Triunfo, fábrica fundada em 1946 e uma das duas únicas no país. O grupo também grava para a etiqueta Orfeu, propriedade de Arnaldo Trindade, que mais tarde adquire a Rádio Triunfo, e para a Columbia Gramofone sob licença de outra editora importante, a EMI. Não se conhece a data dos primeiros EP do GFA, mas podemos localizá-los nos anos 50 e 60. A partir de finais dos anos 60 o GFA começa a gravar em 33 rotações (LP-33rpm), integrando temas do seu repertório em discos com outros grupos e artistas a solo, normalmente sob o tema de 'Folclore do Algarve' ou 'Folclore Português'. O grupo grava ainda para a editora *Movieplay* (fundada em 1968) e assina contratos de gravação para temas específicos com a maior editora portuguesa, a Valentim de Carvalho, em 1972 e 1977. Nos anos seguintes os temas do grupo viriam a fazer parte de muitas compilações e edições autorizadas para outros editores, em suporte vinil, ou acompanhando o desenvolvimento das tecnologias de gravação e de suporte audio, por via do *compact disc* (CD). Culminando o processo de renovação do grupo, e no quadro das comemorações dos seus 75 anos de vida, o GFA editou, em 2013, um CD intitulado justamente *Grupo Folclórico da Casa do Povo de Alte "75 anos (1938-2013)"*. A obra contém 22 temas dos mais significativos do grupo, recuperando mesmo alguns espécimes menos divulgados, que tinham sido retirados do repertório por razões coreográficas ou instrumentais, como antes assinalamos.

²⁶ A propósito do corridinho, Armando Leça ironizava que o Algarve exportava figos e corridinhos, sendo que ele preferia os figos que conservavam sabor próprio, pois os corridinhos já se fabricavam em Lisboa.

Ainda antes das gravações em disco o GFA tinha já começado a participar em filmes de grande divulgação comercial e histórica. Depois da experiência das filmagens realizadas pela equipa técnica do concurso da AMPP, em 1938, que originou o documentário *Aldeias de Portugal*, realizado por António de Meneses, o grupo é convidado a entrar num filme de ficção. O convite é endereçado em março de 1943 por Armando de Miranda, realizador português nascido em Portimão, que pretendia integrar no seu filme cenas gravadas em Alte, nas quais se mostrasse “o corridinho característico algarvio, com as suas escovinhas”, filmado numa eira²⁷. Os testemunhos dos dançarinos deste tempo recordam as filmagens dos corridinhos e dos bailes de roda na eira das Terras e na Fonte Grande. O filme chama-se *Ave de Arribação* e conta a história de um conflito amoroso entre uma pintora americana e um pescador, que provoca distúrbios nas comunidades das gentes do mar. Armando de Miranda, um dos mais prolíficos realizadores portugueses, não deixou de se interessar pelos tempos de então, com a segunda guerra mundial como pano de fundo. No filme participam nomes grandes da literatura e do cinema português como Julieta Castelo, Virgílio Teixeira e Assis Pacheco. O outro filme em que o GFA participou foi a *Rapsódia Portuguesa*, da autoria de João Mendes, realizado em 1959. Trata-se de um documentário produzido pelo SNI a partir de uma ideia de António Ferro e que deveria ter sido realizado por António Lopes Ribeiro. Com a morte de Ferro o argumento é escrito pela sua mulher, Fernanda de Castro, e entregue àquele realizador. Trata-se de um repositório das práticas rurais pré-industriais que estavam a desaparecer com a modernidade, e que o SNI pretendeu cristalizar como memória concetual da etnografia e do folclore, do ponto de vista da ‘política do espírito’ do estado novo. A propaganda cinematográfica do regime deu ainda frutos com este documentário, premiado em Espanha. Algumas das cenas são encenadas e montadas para a câmara, em que atores de ficção representam camponeses e cantam o seu repertório folclórico, caso da cantora Maria Clara que canta ‘Estes Rapazes da Aldeia’, tema do GFA.

27 Correspondência entre Armando de Miranda e o diretor do Grupo (arquivo do GFA).

Coreografias oitocentistas nos palcos atuais

Em Portugal dança-se sobretudo danças de conjunto, cujas formas podem adquirir uma configuração de roda ou quadrilha e em modo de solo, par ou grupo. São danças popularizadas a partir da adoção, pelo povo, das danças burguesas de salão do século XIX. Por isso grande parte do folclore coreográfico português é de feição oitocentista, como refere o coreólogo Tomaz Ribas²⁸. Sabemos também que as danças são quase sempre cantadas, sendo que o que se dança na música é o ritmo e não a melodia. Daí que os instrumentos de acompanhamento iniciais tenham sido os de percussão, mais tarde desalojados ou acrescentados de outros recursos musicais como o harmónio ou a gaita de beijos (harmónica). O desenvolvimento de maiores recursos económicos e a perspetiva de uma maior riqueza musical introduziu, mais tarde, a concertina e o acordeão, instrumentos de origem germânica. As danças dos repertórios dos agrupamentos folclóricos são sobretudo danças sociais populares, cuja função é meramente recreativa, sem qualquer outro significado social. As danças populares portuguesas caracterizam-se pelo acompanhamento musical, pela interação de pares dançantes que se posicionam de frente, ou de mão dada, deslocando-se em roda ou em fila, coreografias peculiares em todo o mundo.

No Algarve são comuns diversas danças como o corridinho, o baile mandado e o baile de roda. Ribas identifica outras como o balso marcado e o balso rasteiro (valsa amazucada), o regadinho (em forma de quadrilha), o balso pulado (espécie de polca), a contradança, a chotiça (aportuguesamento da valsa alemã) e o bailarico.

O corridinho tem uma base estrutural musical a partir de polcas e mazurcas ou polcas amazucadas, provenientes de construções das danças populares germânicas, adotadas a partir da divulgação dos repertórios ocidentais da burguesia nos princípios do século XIX. Esta situação é particularmente visível no Algarve, em especial nas cidades e vilas mais desenvolvidas, nas quais ganharam poder económico, e prestígio social,

28 Ver referência na bibliografia final.

muitas famílias de espanhóis e franceses do sul, muitos deles conhecedores de música. Apresentado como ex-libris do Algarve, o corridinho é na verdade de criação não muito antiga e originária das cidades. Os seus espécimes mais conhecidos são de construção recente e erudita, apesar da sua popularização mediatizada pela tecnicidade de exímios acordeonistas como José Ferreiro (Pai) e José Ferreiro (Filho) ou Eugénia Lima, entre outros. A introdução do acordeão veio também acelerar a coreografia do corridinho, ao dotá-lo de rapidez e de espetacularidade, roubando-lhe a beleza e a harmonia coreográfica que antes ainda detinha.

Tocatas, cantatas e mandos de dança

O Grupo Folclórico de Alte organizou-se, desde sempre, como um agrupamento que integra as diversas componentes características da dança etnográfica nacional/regional: canto, música e dança. Em 1938, na apresentação das provas no concurso da AMPP, o grupo apresentou 12 pares de dançarinos, alguns cantores e apenas um instrumentista, um tocador de fole. Quando se iniciaram, de forma regular, as exibições em concursos ou os espetáculos em festas ou festivais, o grupo estabelece a sua organização definitiva: uma cantata composta por cerca de quatro elementos, vozes masculinas e femininas, que cantam os versos das danças acompanhando a 'performance' em palco; uma tocata, composta por instrumentistas, quase sempre homens, tocadores de instrumentos de sopro e de percussão; e os dançarinos, normalmente organizados em pares, entre oito a doze. Muita gente integrou a cantata do grupo, dando voz a centenas de atuações por todo o país e no estrangeiro. Primeiro foram escolhidas as vozes mais experientes ou que soavam melhor, sem grandes preocupações corais ou harmónicas. Outro dos critérios foi determinado pelo tempo de atuação como dançarino ou dançarina. Normalmente quando se carregam muitos anos de dança sobre o corpo, o dançarino recolhe a uma 'performance' mais descansada, 'fazendo figura' ou integrando o coro. Nesta situação estão principalmente as mulheres. Pode acontecer ainda que a cantata seja acrescida de outros elementos em palco, caso de instrumentistas ou de dançarinos, quando entoam também algumas das danças, reforçando as palavras da cantata.

Os dançarinos são homens e mulheres, normalmente mais jovens, algumas das vezes namorados ou casados, ou membros da mesma família, reforçando-se dessa forma a coesão social e a qualidade técnica e performativa da dança, dado o conhecimento estético dos corpos e das suas interações em palco. Em geral as danças partem de um ponto linear, no fundo do palco ou de um círculo em roda, no espaço central, entre a cantata e a tocata e o público. Os andamentos são de passo, pequeno trote, em situação de marcha ou de movimento lateral, indo os pares abraçados, enlaçados ou de mão dada; podem surgir ainda movimentos em separado, quando os pares se procuram, ou se enovelam. A partida da dança é sempre iniciada no sentido contrário ao dos ponteiros do relógio, ou seja, de acordo com o movimento de rotação da Terra. Algumas danças intercalam este movimento circular com o inverso, o dos ponteiros do relógio. Outras vezes desenvolve-se uma aproximação ou um afastamento do centro, em movimentos coreográficos comandados por um mandador ou uma mandadora.

No repertório do GFA são salientadas, pela maior parte dos testemunhos, as danças que parecem ser mais exuberantes, que provocam ou desafiam a 'performance' dos dançarinos ou convocam o público para um maior aplauso. São os casos dos corridinhos e dos bailes mandados. As flostrias dos corridinhos (como a escovinha ou o sapateado) são muitas vezes desenvolvidas pelos dançarinos de forma exibicionista, de modo a melhorar o espetáculo ou quando se disputa um concurso.

No baile de roda mandado, para além da coreografia específica do mesmo (na verdade um baile de roda em que os pares desenvolvem uma coreografia plástica assente em diferenciações de género), há um elemento que assume particular relevo: o mandador. O mandador dirige o baile, dá as instruções coreográficas e desafia os pares e o público, através das quadras populares que conhece ou que improvisa, na sua maioria de cariz brejeiro e erótico.

No GFA considera-se que "os mandadores do grupo tinham muito valor", pelas suas formas de mandar o baile ou pelas suas características pessoais, e citam-se vários nomes masculinos. Ao herdar as memórias de uma antiga mandadora (Henriqueta Machado) ou as

idiossincrasias do avô (o tocador Germano Madeira), Patrícia Madeira é valorizada pelo facto de ser mulher e mandar, e também pela forma brejeira dos seus versos. Para o público é uma forma de conquistar alguma igualdade e de transgredir limites impostos à mulher mas permitidos ao homem num palco. Para o fim fica Amadeu considerado, por muitos, o melhor mandador, pela graça do seu porte, pela voz enrouquecida e pelo descaramento dos seus versos. Como era pequeno de tamanho mandava o baile subindo para cima de uma cadeira, assumindo um lugar de destaque na dança de roda. Foi Vieira que o ouviu e o convenceu a mandar o baile, quando o Amadeu se entretinha a copiar os ademanes do baile mandado. A sua capacidade de improviso permitia desenvolver os seus cantos de desafio e as sucessivas quadras do baile mandado.

Desde a sua primeira atuação informal, ainda em 1938, que o grupo assumiu a presença dos instrumentos de fole (harmónio, concertina) como o acompanhamento instrumental fundamental. A presença de tocadores de baile, que circulavam por toda a serra abrilhantando bailaricos serranos e festas populares, permitiu ao GFA a chamada para a sua tocata de diversos instrumentistas. Foi o caso de Germano Madeira, tocador de banjo nas aldeias e montes que percorria de bicicleta, que passou a tocar harmónio a convite de José Vieira, diretor do grupo. Inicialmente o grupo procurou acordeonistas que habitavam próximo, para facilitar o ensaio das danças com alguma regularidade e posteriormente o acompanhamento nas saídas para exposições.

A harmónica (ou gaita de beijos) também representou um papel importante na 'performance' do grupo, sobretudo em algumas danças emblemáticas, como por exemplo 'Os Topes' ou o 'Corridinho da gaita'. Em 1945 já o grupo adquiria uma gaita pelo valor de 35 escudos, para realizar os seus ensaios com acompanhamento musical. Como tocador deste instrumento salientou-se, durante muito tempo, Analide Duarte Santos, exímio tocador de harmónica e castanholas, que executava as modas num desafio constante entre ambos os instrumentos. No acompanhamento musical da tocata marcaram presença, outros instrumentos, como os ferrinhos (triângulo metálico) e a viola.

Trajar à antiga, na modernidade: uma 'sobremodernidade'?

O traje uniformiza os grupos e identifica os seus sentidos de pertença e de coesão. Esta uniformidade do traje evita a dispersão visual em palco e integra os seus elementos num espaço territorial e comunitário. Os trajes do GFA, como de todos os agrupamentos folclóricos, marcam uma certa 'autenticidade' do antigo e são uma forma de comunicação normalizada e institucionalizada.

Em 1938, aquando do concurso da Aldeia Mais Portuguesa de Portugal, o grupo recorreu a vestuário e calçado antigo, recolhido dos baús dos familiares mais velhos, denotando então uma busca da identificação com o passado mais remoto possível, na maneira de se apresentar aos outros. Segundo testemunhos sobre esses tempos "os primeiros trajes eram emprestados por pessoas do campo, jaquetas, calças estreitinhas". A partir daqui estava estabelecida uma forma de vestir e de calçar, o conjunto de peças de vestuário a que os grupos designam por traje. Nos anos seguintes, o grupo foi-se apresentando com o mesmo vestuário, nas atuações regionais e locais, tendo sido sujeito a alterações sugeridas ou impostas pelas contingências da sua relação com os organismos de controlo estatal do folclore, casos do SPN/SNI e da FNAT.

Em 1943, por exemplo, na altura da recolha de imagens para o filme *Ave de Arribação*, o seu realizador Armando de Miranda envia ao grupo a quantia de 700 escudos para compra de vestidos para as raparigas do grupo, que segundo ele deveriam usar roupas garridas e vistosas. Dois anos depois (1945) sabe-se que o grupo adquiriu saias para 12 raparigas, provavelmente mandadas executar nas costureiras de Alte, com os mesmos figurinos. Em 1947, para a participação na comitiva que representou o Algarve nas Festas do Mar, no 'VIII centenário da tomada de Lisboa aos mouros', o GFA recebeu apoios financeiros importantes para a aquisição de trajes, "fardas para as raparigas e algumas vestimentas para os rapazes". Esses contributos vieram da Junta Provincial do Algarve e do próprio SPN. Na altura o grupo recorreu a costureiras e sapateiros de Faro, dado que o organizador do evento, no Algarve, era um decorador da capital de província.

A presença mais destacada do grupo em eventos de folclore, como vimos antes, iria dar-se em 1949, no Concurso Internacional de Madrid. Na altura, os responsáveis da FNAT (organismo nacional encarregado da seleção dos grupos portugueses participantes) não deixaram nada em mãos alheias, controlando todos os passos dos agrupamentos, entre os quais o de Alte. Em maio de 1949, o diretor do Gabinete de Etnografia da FNAT, Mário de Albuquerque, esteve em Alte juntamente com Augusto Soares, com o objetivo de disciplinar comportamentos e controlar o vestuário a apresentar no concurso. Na altura aquele organismo impôs claramente a sua visão de folclore nacional estabelecendo um imperativo muito claro sobre o repertório e fardamento, o aspeto mais visível do espetáculo. Os membros do grupo na altura recordam que “veio um tipo indicar fardas para o grupo”. Daniel Vieira, por exemplo considera que “Albuquerque veio a Alte, a mandado do SNI para impor novos trajes, porque o grupo usava saias de chita e com rosas”. Segundo Victor Hugo “o Albuquerque esteve em Alte com o Vieira e sugeriu como tecidos a sarja e o cotim, que era o que se usava. E cintas em vez de suspensórios e camisa com barbeta”²⁹.

Para a FNAT a presença dos grupos representava apenas um “motivo, a Pátria, a alegria da vida, vida de trabalho, com o amor da família”. Contrariando a autonomia local e as práticas dos grupos de folclore, a FNAT considerava ter trabalhado “com o maior rigor científico”, ter respeitado “integralmente a tradição e a verdade da mensagem folclórica”. No entanto, por exemplo, o traje do Grupo Folclórico de Barqueiros/Douro foi recusado por ser considerado de “fantasia, mal adaptado e feio”, tendo sido imposto um traje radicalmente diferente, definido por famílias da burguesia local³⁰.

Certo é que esta imposição marcou o GFA durante muitos anos, tendo mais tarde originado alguns desabafos do diretor do grupo, aquando da tentativa de renovar os trajes. Em texto dos anos 80 do século passado Vieira afirmava que o grupo estava a tentar resolver

o problema do traje, “problema de difícil resolução, por culpa dos senhores etnógrafos que em tempos nos retiraram o traje devido, para nos levarem a Madrid com a ‘farpela’ que eles acharam mais conveniente. E os elementos do grupo tanto se habituaram a esses fatos que dificilmente aceitam o traje antigo”³¹. Vieira referia-se aqui ao processo de filiação na Federação do Folclore Português (FFP)³², que exigia um paradigma etnográfico baseado nas práticas culturais oitocentistas, centradas nos finais do século dezanove/princípios do século vinte. Esta entidade entendia o folclore como repositório de “épocas fortes dos usos e costumes rurais de antes dos anos 20 do século passado...ligadas ao ciclo do trabalho agrícola e artesanal, aos lares dominicais e às solenidades religiosas”. E defendia que a república provocou “profundas alterações nos usos e costumes das populações”, acabando com as manifestações espontâneas em terreiros³³.

A propósito dos trajes, o grupo desenvolveu um processo de investigação sobre o trajar da freguesia, aproveitando também os tempos de comemoração do seu quinquagésimo aniversário, em 1988. Das conclusões desse trabalho, podemos referir que o vestuário domingueiro de finais do século dezanove era muito semelhante em todo o país, por influência da moda parisiense, levada para toda a Europa por meio de revistas de costura e lavores. Daniel Vieira esclarece, sobre essa ideia, que “uma senhora dos Soidos dizia que tinham revistas e faziam os trajes de acordo com a moda”. Para além disso, as fotos dos avós mostravam uma semelhança enorme nos trajes formais, entre vários pontos do país.

Na altura o grupo deliberou encenar a festa de casamento “para não entrar a seco no palco”. Em Alte era habitual realizar-se o casamento “à antiga portuguesa” e foi a partir daí que o grupo desenhou a encenação do casamento, introduzindo como vestuário o traje de festa ou ‘domingueiro’.

A opção atual do trajar, no GFA, assenta na definição

31 Texto de José Vieira (arquivo do GFA).

32 A FFP surgiu em 1977, durante o 1º Congresso Nacional de Folclore, realizado em Vila do Conde.

33 Ver, a propósito, o estudo de Santos Silva (1994) referenciado na bibliografia final.

29 Citações das entrevistas a membros do GFA.

30 Ver Boletim da FNAT, 1949.

do vestuário mais adequado para os agrupamentos portugueses, de acordo com os regulamentos da Federação do Folclore Português. A justificação também é dada pelos membros do grupo, quando no geral afirmam que representam “o antigamente e, por isso, os trajes são de antes de 1900”. A opção pela encenação do ‘casamento’ leva o grupo a dizer que “os trajes são de dias festivos, têm identidade”. O atual diretor do grupo explica: para o traje “fomos buscar o que de melhor havia, através de fotos antigas e de trajes que o Daniel guardava, fazendo cópias. Substituímos o calçado antigo por outro feito à mão pelo sapateiro local. Os tecidos passaram a ser de seda pura ou de algodão puro, materiais dos finais de mil e oitocentos, princípios de mil e novecentos, data marcada pela Federação de Folclore, devido à geração transmissora”. A escolha de trajes festivos coloca de lado os trajes de trabalho, marca de alguns agrupamentos algarvios.

Estas opções de trajar originam, naturalmente, opiniões diversas, muito ao gosto pessoal de vestir. Alguns afirmam que “as fardas eram muito bonitas, agora são mais tristes, monótonas”, ou que as atuais “não dão ares a nada”; outros consideram que “hoje as fardas são mais bonitas”. O atual diretor reconhece que “as pessoas têm nostalgia dos trajes antigos que davam mais nas vistas”.

Esta questão é comum a muitos agrupamentos do país. Por exemplo João Lopes Filho, no seu livro sobre agrupamentos de folclore em Portugal, refere que “os trajes recentes dos grupos, menos garridos, são normalmente considerados tristes e aceites de forma negativa”³⁴. De qualquer forma o traje é considerado um símbolo identitário de cada grupo. Por exemplo Maria do Rosário afirma que “antigamente o traje andava por todo o lado, era um símbolo, ninguém se despia. Deixavam-nos entrar em qualquer lado, era uma porta aberta”.

Na verdade a questão do traje levanta questões de ordem estética e de gosto individual, que não deixam de significar uma abordagem de índole de política cultural sobre a questão.

Encruzilhadas armadilhadas da tradição

Setenta e cinco anos são uma vida. Pelo menos cinco gerações de habitantes da aldeia passaram pelo Grupo Folclórico da Casa do Povo de Alte, e depois de todo este tempo a aldeia continua a rever a sua identidade no grupo. É altura de perguntar o que se segue.

Vivemos numa época de grande urbanização das sociedades e a aldeia de Alte também assiste a um êxodo constante dos seus habitantes para o litoral ou para as grandes cidades. Do ponto de vista demográfico a aldeia também sofre as repercussões da descida da natalidade, variável decisiva para a renovação geracional do próprio grupo. Estas são questões que preocupam os responsáveis e elementos do GFA, pois criam vários tipos de problemas de mobilização de novos elementos e de qualificação do seu repertório. Muitos dos entrevistados referem que “o principal problema é ter poucos pares adultos...A desertificação da aldeia é um problema, sem jovens não se pode dar continuidade”. Outro testemunho corrobora esta noção, referindo que muitas das vezes são os filhos de antigos elementos do grupo que o reforçam, por razões de continuidade familiar. A diversidade de interesses sociais e culturais à disposição da juventude, é também um fator de dissuasão na potencial adesão às causas do folclore, mais identificadas com ‘tradições’ e costumes antigos.

No entanto, os aspetos relativos à cultura popular são, ao mesmo tempo, chamados a representar a motivação mais importante para a consolidação e alargamento do papel do GFA. Nesse sentido, os principais dirigentes do grupo defendem que a identificação dos habitantes da aldeia com o seu grupo ultrapassa qualquer dificuldade. Por exemplo defende-se que as pessoas “vão estando no folclore por motivos de tradição e cultura...gostam de representar o folclore da terra”. Na mesma perspetiva aposta-se num grupo que “comungue do mesmo objetivo, que é manter as tradições, que já levou o nome da aldeia a todas as partes do mundo”.

Ao olhar para o futuro, os dirigentes e membros do grupo apontam alguns caminhos possíveis para a adequação do GFA aos novos tempos. Uma aposta, já iniciada em vários momentos, é a da formação.

Apesar da dificuldade em recursos e vontades

34 Filho (2004), *Agrupamentos de Folclore. Ontem e hoje*. Lisboa, INATEL.

disponíveis, todos concordam que a formação musical e coreográfica é fundamental para a melhoria da 'performance' cultural do grupo, na representação das suas danças. Alguns vão mais longe, apontando algumas ideias como a de desenvolver um trabalho de formação teatral para melhorar a representação em palco, sobretudo nas encenações coreográficas como no casamento serrano. Defende-se mesmo um trabalho formativo na área da dramatização teatral, no campo da etnografia, de modo a criar um repertório diversificado no tempo e no quadro folclórico. Esta ideia ainda não é consensual, pois abre campos ainda inexplorados pela maioria dos grupos etnográficos. Outras ideias apostam mais na alteração controlada dos espetáculos, de forma a diferenciar cada momento de prática cultural, em vez de criar repertórios sazonais, apresentados durante determinada época.

Seja qual for o caminho a percorrer, parece haver um traço comum entre os elementos do grupo. Esse traço é o da identificação com as práticas culturais populares da aldeia, que devem ser recolhidas e divulgadas, com o objetivo de consolidar a 'mística' da aldeia de Alte, junto da comunidade e de outros públicos mais vastos. Para isso é necessário um trabalho educativo de formação de base, no campo da etnografia e do folclore, que permita ao mesmo tempo o desenvolvimento humano dos seus participantes.

Para todos e todas no GFA, o grupo é 'uma força viva' que por isso mesmo não pode morrer. Nas palavras do seu atual diretor: "A aldeia tem a sua chama no grupo, a sua coesão, o seu espelho, a alegria coletiva dos arredores e da freguesia quando veem o seu grupo atuar". Esta expressão, é a prova de que o Grupo Folclórico de Alte emana das suas gentes e de que o mesmo continuará enquanto o 'povo' assim o quiser.



Baile mandado na eira do Alfarrobeirão, 4 de outubro de 1938, foto de Cruz Azevedo (arquivo GFA)



Grupo Folclórico de Alte em 2013 (arquivo GFA)

ALVES, Vera Marques, 1997, "Os Etnógrafos Locais e o Secretariado da Propaganda Nacional. Um estudo de caso", *Etnográfica*, I (2): 237-257.

ALVES, Vera Marques, 2007, "A poesia dos simples': arte popular e nação no Estado Novo", *Etnográfica*, 11 (1): 63-89.

BOURDIEU, Pierre, 2001, O Poder Simbólico. Miraflores, Difel.

BRANCO, Jorge Freitas, 1999, "A fluidez dos limites: discurso etnográfico e movimento folclórico em Portugal", *Etnográfica*, vol. III (1): 23-48.

BRITO, Joaquim Pais de, 1982, "O Estado Novo e a Aldeia mais Portuguesa de Portugal", *O Fascismo em Portugal: Actas do Colóquio realizado na Faculdade de Letras de Lisboa*. Lisboa, A Regra do Jogo, 511-532.

CASTELO-BRANCO, Salwa e Jorge Freitas BRANCO (orgs.), 2003, *Vozes do Povo. A Folclorização em Portugal*. Oeiras, Celta Editora.

FÉLIX, Pedro, 2003, "O concurso 'A Aldeia mais Portuguesa de Portugal' (1938) ", em Salwa Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco (orgs.), *Vozes do Povo. A Folclorização em Portugal*. Oeiras, Celta Editora, 207-232.

FREITAS, Pedro de, 1991 [1964], *Quadros de Loulé* Antigo. Loulé, Câmara Municipal de Loulé.

MELO, Daniel, 2010, *A Cultura Popular no Estado Novo*. Coimbra, Angelus Novus.

PESTANA, Maria do Rosário, 2003, "Folclorização em Manhouce", em Salwa Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco (orgs.), *Vozes do Povo. A Folclorização em Portugal*. Oeiras, Celta Editora, 387-400.

RAIMUNDO, Helder Faustino, 2013, *Grupo Folclórico da Casa do Povo de Alte. 75 anos de vida: ora agora mando eu!* Alte, Casa do Povo de Alte.

RIBAS, Tomaz, 1982, *Danças Populares Portuguesas*. Lisboa, ICLP/ME.

SANTOS SILVA, Augusto, 1994, *Tempos Cruzados. Um estudo interpretativo da cultura popular*. Porto, Afrontamento.

SOUSA, Carla Almeida Ferreira de, 2005, *Alte: Elites Locais e Recriação Identitária numa Aldeia Algarvia*. Lisboa, ISCTE (dissertação de doutoramento).

SOUSA, Carla, 2003, "Alte: um lugar de tradição", em Salwa Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco (orgs.), *Vozes do Povo. A Folclorização em Portugal*. Oeiras, Celta Editora, 401-407.

VASCONCELOS, João, 2001, "Estéticas e políticas do folclore", *Análise Social*, XXXVI (158-159): 399-433.

Outras Fontes

Arquivos:

Documentação do Grupo Folclórico de Alte, 1938-2013

Livro de Actas da Casa do Povo de Alte, 1938-2013

Livro de Actas das Sessões da Junta de Freguesia de Alte (JFA), 1938

Livro de Orçamentos e Contas (JFA), 1937-1938

Livro de Registo das Ordens de Pagamento (JFA), 1938-1939

Imprensa:

Boletim da FNAT, 1949

Correio do Sul, 1937-1939

Diário da Manhã, 10 de outubro de 1938

Diário de Notícias, 1 e 3 de setembro de 1938

Folha de Alte, 1922-1934

Jornal de Notícias, 10 de outubro de 1938

O Aldeão, 1912-1913

O Algarve, 1938