

O BAILE POPULAR NO ALENTEJO - UMA PERFORMANCE MULTIDIMENSIONAL

The popular ball in Alentejo - Multidimensional performance

NUNES, Carla

Resumo

Este artigo, que aborda o Baile Popular no Baixo Alentejo no início do séc. XXI, resulta da dissertação de Mestrado “O Baile Popular na Cabeça Gorda – A Construção Social de uma Aldeia Alentejana” (orientação: Professora Doutora Salwa El-Shawan Castelo-Branco) apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa em 2006, para obtenção do Grau de Mestre em Ciências Musicais – Etnomusicologia. O artigo incide sobretudo sobre a revisão bibliográfica da referida dissertação, ancorada em perspetivas teóricas da Etnomusicologia, da Antropologia e dos Estudos da Performance (Performance Studies) e, com menor incidência, da Sociologia e dos Estudos de Dança (Dance Studies). O Baile Popular é abordado como um evento performativo de música e dança, a partir do qual é possível perspetivar o modo como a performance musical é central à criação de vários aspetos da vida social, tornando o baile um contexto privilegiado de ativação social. Para a interpretação deste evento complexo, é proposto um modelo teórico que permite ainda analisar o modo como a performance é negociada por músicos, organizadores e participantes, transfigurando o espaço e construindo o tempo.

Abstract

The *baile popular* (at the beginning of the XXI century) is a formally organized event in which music and dance play a central role. It takes place throughout Portugal (Baixo Alentejo), having different configurations. In this article, I will approach the *baile* as a performance carried out and negotiated by musicians, promoters and participants.

KEYWORDS: Music Performance; Ball;

PALAVRAS-CHAVE: Baile Popular; Performance Musical; Processos Sociais

Data de submissão: Novembro de 2011 | **Data de publicação:** Dezembro de 2011.

CARLA NUNES - Mestre em Ciências Musicais (Etnomusicologia) pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Membro da equipa de investigação do INET (Instituto de Etnomusicologia). Correio electrónico: carlalexnunes@hotmail.com.

O ESTUDO DA PERFORMANCE

A performance musical é o principal contexto de estudo na Etnomusicologia e a sua pertinência é incontornável. O estudo da performance sofreu grandes alterações a partir da década de 80, na Etnomusicologia, na Antropologia e nos Estudos da Performance.

Na Antropologia, a importância da performance insere-se numa passagem verificada na ênfase teórica na década de 80, “da estrutura para o processo, da competência para a performance, da lógica dos sistemas culturais para a dialéctica dos processos socioculturais” (TURNER, 1987, p. 21).

Na Etnomusicologia, desenvolveu-se ao longo das últimas três décadas uma abordagem da performance que tem em conta a sua multidimensionalidade, abarcando vários níveis de análise, onde se destaca o modo como os elementos extramusicais do evento ou ocasião de performance influenciam os resultados da mesma (BÉHAGUE, 1984^a, p. 3).

O crescente reconhecimento da importância da performance no âmbito da Etnomusicologia americana está patente nos trabalhos de Norma McLeod e Marcia Herndon (1980), Anthony Seeger (1987), Gerard Béhague (1992), Philip Schuyler (1984) e Marina Roseman (1993 e 1996).

Norma McLeod e Marcia Herndon incluem sete ensaios na sua obra “The Ethnography of Musical Performance”, nos quais tentam “identificar, exemplificar e clarificar alguns dos assuntos relacionados com esta área temática” (1980, p. 6). Philip Schuyler (1984) observa quatro contextos diferentes de performance dos *rwais*, músicos berberes do sudoeste de Marrocos, revelando as influências dos factores contextuais sobre os conteúdos das referidas performances.

Um dos contributos mais marcantes para o estudo da performance foi prestado por Anthony Seeger na sua obra *Why Suyá Sing* (1987), sobre os índios Suyá da floresta amazónica. A obra consiste num estudo da sociedade Suyá partindo da performance musical, perspectivando o modo como esta cria muitos aspectos da vida social e examinando a maneira como a música faz parte da própria construção e interpretação de relações e de processos sociais e conceitos (op. cit. pp xiii-xiv). Seeger realça também a contribuição do estudo da performance musical para a Antropologia, através de uma “compreensão dos processos performativos em geral. Considerando que a música é um género performativo, o estudo antropológico da música enfatiza a importância do processo social enquanto performado e constantemente reformulado de modos criativos mas padronizados” (IDEM, p. 139).

A abordagem do evento musical partindo da perspectiva da performance foi posteriormente adoptada por autores tais como Martin Stokes, que destacou o facto de que esta “é uma prática na qual os significados são gerados, manipulados e até ironizados, com algumas limitações (...) A música e a dança não são objectos simbólicos estáticos, para serem compreendidos num determinado contexto, mas sim, eles próprios são um contexto com padrões, no qual outras coisas acontecem” (1997a [1994], pp. 4-5).

Abordarei o baile como uma performance construída e gerida por todos os intervenientes (organizadores, músicos e participantes). Basear-me-ei no conceito proposto por Richard Bauman, que define as performances como “modos específicos de expressão e comunicação humanas, demarcados para serem avaliados pela audiência pelo modo como são feitos, pela relativa habilidade e efectividade da demonstração do performer e delimitados também pelo enriquecimento da experiência através da apreciação das qualidades intrínsecas do próprio acto expressivo” (1977, p. 11).

Este conceito de performance estende-se aos diversos tipos de participação e ao desempenho de papéis pelos músicos, participantes e organizadores. Aos músicos, cabe a performance musical, enquanto que os organizadores desempenham papéis que lhes conferem um estatuto distinto daquele que têm na comunidade, na vida quotidiana. Os participantes dançam, cantam (a solo ou em coro), acompanham a música com palmas e outros modos de percussão corporal, executam idiofones improvisados e desempenham papéis que lhes são atribuídos no próprio baile, existindo indumentária e repertório específico para esses momentos.

Esta abordagem do baile como performance não admite uma separação entre “audiência” e “performadores”.¹ Músicos, organizadores e participantes performam, em diferentes tempos, modos e capacidades, pelo que a performance ocorre por todos os núcleos que constituem o evento, incluindo quem toca, quem dança, quem está no bar, etc. Como consequência, proponho abordar todos os intervenientes no baile como performadores.

A complexidade do baile levou-me a optar por uma abordagem multidisciplinar no meu trabalho, como é apanágio da Etnomusicologia e da Antropologia. Além de adoptar a definição de Bauman (1977), ancorei também o meu trabalho nas perspectivas teóricas de Gerard Béhague (1992), Anthony Seeger (1987), John Blacking (1979) e Victor Turner (1987) sobre a performance. Estas perspectivas são complementares e realçam:

(1) A importância de deslocarmos a ênfase da estrutura sonora para o comportamento musical e extra-musical dos participantes (performadores e audiência) e as regras ou códigos da performance definidos pela comunidade para esse evento, considerando os diversos factores contextuais que a afectam (BÉHAGUE, 1992, p. 172).

¹A crescente ênfase colocada na interrelação entre músicos e audiências e no modo como ambos os papéis contribuem para a concretização do evento musical está patente nos trabalhos de Béhague (1984b), Roseman (1993), Finnegan (1996 [1992]), Cruces (1995), Small (1998), Stern (1999) e Ronström (2002).

(2) O papel da performance como espaço de constituição de processos sociais e o modo como esta “recria, restabelece ou altera o significado das pessoas, dos tempos, dos momentos, dos lugares e das audiências envolvidas” (SEEGER, 1987, p. 65).

(3) O papel da performance musical como espaço privilegiado de “invenção e reinvenção da cultura através da interação social” e como campo criador e recriador de significados (BLACKING, 1979, p. 3).

(4) A diferença existente entre “géneros performativos que são isolados pelo olhar das massas e aqueles que envolvem a participação destas, não apenas como audiência mas também como actores (...) Os grandes géneros [performativos] (...) têm em comum uma estrutura temporal que interdiga características de permanência e de variabilidade, dando lugar à invenção e à improvisação espontâneas no decurso de uma dada performance” (TURNER, 1987, pp. 25-26).

MODELO ANALÍTICO DO BAILE POPULAR

Tendo em conta as perspectivas acima delineadas, proponho o seguinte modelo analítico do baile, que será testado no decorrer deste trabalho:



Fig. 1 Modelo analítico do baile popular

A PERFORMANCE

A performance, como evento e processo, encontra-se no centro do modelo e é informada pelo comportamento musical e extra-musical dos músicos, organizadores e participantes, que interagem no baile, e, no caso dos dois últimos, também fora dele, segundo regras definidas pela comunidade (BÉHAGUE, 1984^a, p. 6). A performance demarca o evento temporal e espacialmente, tendo por base um corpus de danças e composições musicais que desempenham um papel fundamental na configuração do baile.

O espaço, o tempo e os processos sociais influem no comportamento destes intervenientes e na própria configuração do baile. Proponho-me analisar de que modo é que estes elementos se influenciam mutuamente, de acordo com as relações de reciprocidade que apresento no modelo e como contribuem para diferentes configurações do baile.

OS MÚSICOS, ORGANIZADORES E PARTICIPANTES

Os músicos, organizadores e participantes performam o evento em conjunto e são, de algum modo, responsáveis pela natureza e pelo sucesso ou insucesso do mesmo. Os músicos são os únicos performers profissionais que se encontram no baile e o seu papel na construção do evento é incontornável. Segundo Gerard Béhague, “o papel do performer individual é central, pois este leva consigo padrões de performance que põe em jogo, exhibe controlo técnico de registos e códigos de performance e tem a capacidade de reconhecer onde é que estas ocasiões sucedem, podendo capitalizá-las através da sua própria noção de energia” (1984^a, p. 6). Estas observações aplicam-se ao papel dos músicos no baile.

À semelhança do que ocorre nos bailes organizados por imigrantes jugoslavos

em Estocolmo (RONSTRÖM, 2002), também os organizadores de bailes na Cabeça Gorda desempenham um papel importante, no que concerne às relações de poder que estabelecem com músicos e participantes e também devido ao seu papel na definição de regras a serem respeitadas no baile.

Os participantes constituem uma pedra angular do baile, pois apresentam perfis bastante variados e interagem continuamente com os músicos. A sua centralidade é confirmada por Miguel Ángel Berlanga. Este etnomusicólogo espanhol alerta-nos para a desaparecimento progressiva, no primeiro terço do séc. XX, de um determinado tipo de cultura da festa centrada na festa-participação, na qual toda a comunidade está implicada, para a festa-espectáculo, em que a comunidade se dilui. A desaparecimento dos bailes populares na Andaluzia insere-se neste processo, referido pelo autor como uma passagem “do fazer ao ver” (2000, p. 93). No baile, privilegia-se a cultura da festa-participação, pois este é um evento de música e dança, sendo os participantes que performam a última.

O ESPAÇO

O espaço onde decorre o baile é transfigurado para e pela performance e hierarquizado consoante a pertinência das performances que ocorrem em simultâneo. Conforme aponta Martin Stokes, também no baile “a música e a dança (...) fornecem os meios através dos quais as hierarquias de lugar são negociadas e transformadas” (1997a [1994], p. 4). Uma análise da relação entre a organização espacial e a organização social é imprescindível para a compreensão dos diversos tipos de participação e de sociabilização existentes no baile. A música define o espaço e este “determina e simboliza tipos de comportamento em termos de participação da audiência” (BÉHAGUE, 1992, p. 177).

O TEMPO

O tempo é construído socialmente e através da música e da dança. A organização temporal do baile é definida pela música. Conforme apontam Seeger (1987, p.70) e Schechner (1988, p.7), a selecção de determinadas composições musicais demarca o início e o fim do baile e as etapas que o caracterizam. “A investigação antropológica sobre o tempo revelou que este é construído socialmente, e não, um conceito partilhado universalmente (...) Tal como o canto, a dança e outras actividades cerimoniais clarificam ou redefinem certos espaços, também (re)estabelecem períodos de tempo e algumas das relações entre eles” (SEEGER, 1987, p. 70).

OS PROCESSOS SOCIAIS

Tal como demonstra Anthony Seeger no seu estudo sobre os Suyá (1987), determinados processos sociais são (re)construídos e (re)interpretados através da performance. Na Cabeça Gorda, as relações familiares, de amizade, de vizinhança, de poder, de identidade regional, de género ou amorosas são (re)construídas através do baile.

Os processos sociais acima referidos contribuem ainda para a (re)constituição da memória colectiva, um outro processo social onde estão presentes as noções gerais, representações e valores que derivam de uma praxis colectiva (HALBWACHS, 1990 [1950]), pois, de acordo com este autor, a memória do indivíduo é uma construção social, e não uma instância psíquica autónoma e isolada das relações constituídas nos grupos dos quais esse indivíduo faz parte.

A memória colectiva constitui-se, em grande medida, através da afectividade e do conflito. Nela, imbrica-se o repertório que, de algum modo, está associado a situações vividas (em bailes anteriores, na infância ou na juventude, na vida familiar e

amorosa, etc.). O significado afectivo desse repertório é importante para a compreensão das regras ou códigos definidos pela comunidade para uma determinada performance. Como a memória não é algo fixo, mas sim um princípio continuamente reestruturado à luz das vivências actuais, o próprio repertório é essencial na (re)constituição da memória colectiva dos intervenientes nos bailes realizados na Cabeça Gorda. Como tal, a performance não reflecte, apenas, hierarquias e relações sociais; antes cria um espaço para a sua (re)constituição ou reformulação.

METODOLOGIA E TÉCNICAS

A elaboração de uma etnografia do baile constituiu a principal estratégia metodológica adoptada neste estudo. Ao utilizar a performance como prisma de observação, procurei reconciliar as minhas perspectivas enquanto executante com aquelas que adquiri enquanto investigadora.

Realizei um levantamento das actividades culturais, musicais e desportivas que tiveram lugar na Cabeça Gorda e efectuei entrevistas ao presidente da Junta de Freguesia e aos principais organizadores de bailes, assim como aos músicos e grupos que nestes actuaram. Levei a cabo inúmeras conversações informais com a população da Cabeça Gorda, na aldeia e fora dela, nos bailes e no decurso de actividades tais como jogos de futebol, de cartas e de dominó, actuações do Grupo Coral da Cabeça Gorda e na vida quotidiana (em casas particulares, nos cafés, na rua, etc.).

Os bailes realizados na Cabeça Gorda e que constituíram objecto deste estudo foram alvo de duas estratégias metodológicas, de acordo com o meu papel como investigadora. No primeiro caso, incluem-se os bailes cujos executantes eram músicos contratados pelos organizadores e, no segundo caso, os bailes em que a executante fui eu própria. Estes eventos tiveram lugar de forma intercalada.

Nos bailes onde actuaram outros músicos, eu fui uma “participante-como-observadora”, termo proposto pelas sociólogas Olesen e Whittaker para designar um investigador envolvido activamente no trabalho de campo (OLESEN & WHITTAKER, 1967, p. 274 apud STERN, 1999, xiii). A palavra “como” realça um envolvimento que engloba mais do que entrevistas e uma observação desprendida. Simultaneamente destaca o facto de que o investigador, devido ao seu interesse especial, não é igual aos outros participantes (idem).

O meu nível de envolvimento nos eventos, incluindo a aceitação de convites para dançar por parte de habitantes da aldeia, ajudou-me a contornar problemas que por vezes se manifestam no terreno, tais como a diferença entre os sentimentos e experiências daqueles que participam na música e na dança e a percepção aural e visual de um investigador mais desprendido (RONSTRÖM, 2002, p. 136).

A opção de actuar em bailes realizados na Cabeça Gorda teve como objectivo a participação em eventos onde, progressivamente, fosse possível formular, analisar e testar as minhas hipóteses. Os investigadores participam de modo cada vez mais activo nos próprios eventos e na vida social daqueles que estudam, pelo que a performance não é “aquilo que *eles* fazem e que *nós* observamos; estamos todos envolvidos nela” (FABIAN, 1990 apud BARZ, 1997, p.45).

O meu desempenho enquanto acordeonista em três bailes, como parte do trabalho de campo, caracterizou-se pela adopção de diferentes opções metodológicas, devido à complexidade do baile. Assim, recorri aos meus familiares mais próximos como assistentes de trabalho de campo. Estes, foram repartidos pelo espaço de acordo com o modo como as restantes performances se distribuem por este e foram-lhes entregues grelhas de observação que eu elaborara previamente. À minha mãe competiu a observação da pista de dança, a anotação da ordem pela qual interpretei as

composições musicais, o número de pares que dançaram cada uma delas, assim como o registo de perspectivas sobre o baile, proferidas pelos participantes durante o evento.

Ao meu pai, competiu a gravação áudio do canto alentejano no bar, bem como a anotação de acontecimentos que ocorriam fora do meu alcance visual, nomeadamente à entrada e nos corredores. Foi-lhe ainda atribuída a tarefa de levar a cabo conversações informais sobre o baile, no bar, com participantes do sexo masculino, no intuito de obter um conjunto de perspectivas sobre este evento.

A opção de estudar um evento com o qual estou tão familiarizada e de utilizar a performance como ferramenta metodológica teve implicações consideráveis no meu trabalho. As principais questões que se colocam, dizem respeito à própria delimitação do meu campo de estudos, à sobreposição dos posicionamentos de interveniente (tanto na qualidade de acordeonista, como de investigadora exterior ao contexto), aquando da realização do trabalho de campo, ao meu perfil, às técnicas utilizadas, assim como aos critérios de selecção dos dados que considero relevantes.

Uma das preocupações patentes na literatura etnomusicológica sobre o trabalho de campo no final do século XX prende-se com as perspectivas do investigador enquanto *insider* ou *outsider* (HERNDON, 1993, p. 77 & NETTL, 1992, p. 393). No decurso da minha actividade como acordeonista profissional, eu era uma *outsider*, uma pessoa desconhecida, que vinha “de fora” e o modo como o baile iria decorrer constituía uma incógnita, tanto para mim como para os participantes. Apercebi-me de que em cada localidade existiam requisitos subjacentes ao sucesso do evento, e descobri-los e tê-los em conta representava, para mim, uma aprendizagem e um desafio contínuos, nem sempre fáceis.

Nos bailes que realizei por todo o país constatei que a noção do senso comum de que uma determinada localidade ou “cultura” é coesa e de que as instituições existentes

nessa localidade são apreciadas pela população local é totalmente falsa. Este pressuposto é desconstruído na obra de Gupta e Ferguson, que afirmam que “os estudos sobre a escrita etnográfica revelaram que a aparente ligação e coerência de uma “cultura” é algo mais forjado do que propriamente, encontrado. O “todo” do objecto compreendido holisticamente surge mais como um mecanismo de narrativa do que uma verdade empírica, objectivamente presente” (1999 [1997], p. 3).

No entanto, apesar de, por um lado, eu ser uma *outsider*, por outro, era uma *insider*, pois o baile constituía um contexto que me era bastante familiar e a minha experiência anterior nestes eventos era potenciada de modo a responder aos desafios que cada novo baile representava. A actuação periódica na mesma localidade acabava por permitir-me uma maior interacção com os participantes e os organizadores, bem como adequar a minha actuação às expectativas destes.

No âmbito do trabalho de campo realizado na Cabeça Gorda, a minha experiência enquanto acordeonista foi-me extremamente útil no sentido de interpretar e compreender os pontos de vista e as experiências dos meus interlocutores. Ajudou-me também a discutir com os músicos, com conhecimento de causa, o repertório interpretado por estes, assim como a estruturar questões que os levaram a reflectir sobre aquilo que fazem intuitivamente.

Por vezes, a informação adquirida confirmou a minha experiência e as minhas observações. Outras vezes, porém, levou-me a reexaminá-las. A identificação com pessoas que eram, simultaneamente meus colegas, enquanto músicos, e meus interlocutores neste trabalho, por um lado, suscitou-me algum incómodo inicial, mas, por outro lado, foi-me útil. As experiências comuns significavam que eu tinha um nível de comunicação, no qual pouca ou nenhuma tradução era necessária.

Esta investigação parte de uma atitude reflexiva, informada pela consciência da minha posição, pela relatividade do meu discurso, pelos meus interesses, pelo meu *background* cultural e pelas minhas experiências pessoais. Procurei sensibilizar-me para as minhas assunções inconscientes e incluir no trabalho as diferentes vozes dos meus informantes, inserindo no texto, afirmações, comentários e excertos de entrevistas realizadas aos membros da comunidade.

A minha perspectiva está em sintonia com Judith Okely, na medida em que o meu “eu reflexivo” subverte a ideia do observador como uma máquina impessoal, pois a inserção autobiográfica é diferente do carimbo da autoridade de autor: não é simplesmente “eu estive lá”, mas é a entidade e a categoria que os outros confrontaram, receberam e a qual tornaram consignatária” (1992, p.24). Tal como afirma Michelle Kisliuk, o campo é uma criação metafórica do investigador, e a sua delimitação “não depende da geografia, mas sim da identidade auto-construída do etnógrafo numa determinada paisagem social” (1997, p. 32). Desse modo, o meu campo de estudos inclui a minha experiência anterior e encontra-se delimitado pelo “espaço onde se produz a observação ou confrontação intercultural” (LANDA, 2003, p. 197).²

² “As unidades de cogitação não são as unidades de observação” (TURNER, 1987, p. 22 apud SINGER 1972, p. 70). Todos os antropólogos descobrem isto e é o problema produzido por esta disparidade que, quando encarado com determinação e zelo, distingue o antropólogo vocacional do mero manipulador de descobertas antropológicas abstractas” (TURNER, 1987, p.22).

CONCLUSÃO

“Ethnography is seldom a comfortable resting place.”
Gregory Barz (1997, p.55)

Conforme afirma Buckland, “num clima pós-positivista, o investigador reconhece que não existe uma interpretação estável e superior. As vozes do campo completam-se; quase inevitavelmente, não existe um consenso de interpretação que o etnógrafo possa publicar, nem uma verdade a ser estabelecida” (BUCKLAND, 1999, p.196). Nesse sentido creio que, tal como Miguel Vale de Almeida, mais do que em “Conclusão”, devemos falar em “Construção” (2000 [1995]:241). Este estudo do baile abre caminho para futuras construções e/ou desconstruções, não tendo pretensões de ser uma verdade monolítica.

A elaboração de um trabalho de investigação sobre um evento complexo como o baile, apenas pode abordar algumas das suas facetas. Optei por destacar o papel deste evento na sociabilização e na integração de pessoas distintas. No entanto, reconheço que, mais do que de coesão social, o baile é um contexto de activação social, onde o conflito e a divergência também estão presentes em todo o tipo de relações sociais.

Como tal, ficou por investigar de que modo é que o baile constitui um espaço de negociação de conflitos e uma performance de dinâmicas de equilíbrio dentro da comunidade. Seria também interessante confirmar a hipótese de que a harmonia social verificada possa resultar precisamente dessa negociação de conflitos, no baile.

A ligação dos bailes realizados na Cabeça Gorda com um universo mais amplo, traduzida na sua importância regional, na relação com o espaço exterior à localidade, com outras localidades e com os emigrantes ficou também por analisar, por falta de espaço.

É o caso de um estudo ancorado em perspectivas da Etnomusicologia e da Antropologia da Dança, que tivesse em conta a centralidade da dança para o evento. A pertinência desta forma de expressão é incontornável, pois esta constitui um contexto, e “veicula ou comunica informação como um meio simbólico que é muito diferente da linguagem e portanto constitui uma parte significativa dos sistemas culturais e sociais humanos” (Kaeppler 1992:202).

Outro prisma igualmente pertinente seria a realização de um estudo centrado na problemática do género, analisando a participação das mulheres e dos homens no baile, tendo em conta “uma pluralidade de masculinidades e de feminilidades, em oposição a uma visão de homens e mulheres como dois blocos homogéneos e indiferenciados entre si” (NASCIMENTO, 1998, p.30).

A relação entre o baile e a indústria musical e do espectáculo seria igualmente digna de um estudo aprofundado, centrado na produção de repertório mediatizado por compositores/intérpretes especialistas no universo do mercado do baile.

Por fim, creio ser também interessante um estudo sobre o papel desempenhado pelo acordeão, pelo(a) acordeonista e pelo próprio repertório na constituição de uma identidade, não regional, mas sim, “popular”, transversal ao país, no contexto do baile.

Segundo Seeger, os “antropólogos mudam durante as suas vidas, portanto, os eventos descritos são aqueles de um grupo em particular, num dado momento da sua história, como foram presenciados e investigados pelo antropólogo num determinado momento da sua vida e de desenvolvimento teórico” (1987:xvi).

Além do meu perfil de acordeonista familiarizada com o contexto do baile, outros factores tiveram impacte directo no rumo do trabalho. Tenho consciência de que o facto de eu ser mulher se revelou bastante facilitador do contacto frequente com as mulheres, os jovens e as crianças da Cabeça Gorda. A minha gravidez e o nascimento do meu primeiro filho em 2004 modificaram o meu estatuto perante as mulheres adultas da Cabeça Gorda, contribuindo para uma maior abertura da parte das minhas interlocutoras, um aprofundamento das relações existentes e, conseqüentemente, uma melhor compreensão do papel que estas representam na sociabilização dos filhos, no baile. No entanto, o facto de eu ser mulher dificultou o contacto com os homens adultos.

Miguel Vale de Almeida experimentou uma situação análoga: “O meu estatuto de homem (...) tornou difícil o acesso ao mundo feminino” (2000 [1995]: 22). O investigador como um ser humano “generizado” é uma consideração central da Antropologia actual. “A diferença que o género faz no modo como o conhecimento antropológico é criado ainda tem de ser explorada em termos da selecção da área e do tópico, como as notas de campo e os diários são escritos, a adopção de categorias analíticas, a selecção de “factos”, as inferências que são feitas, as premissas que são abandonadas e os padrões de interpretação” (CALLAWAY 1995 [1992]:36).

A minha vivência profissional como acordeonista e a minha percepção do baile foram reformuladas e redescobertas à luz deste trabalho pois “o significado de uma performance de dança e do seu contexto pode ser reinventado ao falarmos e escrevermos sobre ele” (Lynne-Hannah 1983:198). A realização de um estudo etnomusicológico do baile, em vez de tornar este evento banal, uma vez compreendido (cf. p. 3), tornou-o mas fascinante do que alguma vez fora. No entanto, a reconciliação da minha perspectiva anterior com aquela proveniente da realização deste trabalho não foi pacífica. A descoberta de novos conhecimentos, informada pelas leituras, desconstruiu, desalojou, clarificou e reconceptualizou permanentemente as minhas perspectivas anteriores, de um modo que se revelou frequentemente incómodo.

Segundo Anthony Seeger, “a música é performada por sujeitos conscientes de que estão a criar algo que é simultaneamente uma re-criação e uma nova criação sob circunstâncias únicas” (1987:85). No entanto, a participação do músico na criação do evento é feita de modo intuitivo e baseado na sua experiência, pois este não tem respostas às questões que a sua actividade profissional lhe coloca. O músico encara o baile como um contexto de trabalho, onde a música tem também um valor artístico. Por outro lado, para os participantes, o baile é uma ocasião de lazer, onde a música tem a função de entretenimento. Por si só, esta diferença de perspectivas é frequentemente geradora de conflitos no decorrer do próprio baile, assim como de uma frustração profissional que pode acompanhar o músico ao longo de toda a sua carreira.

O trabalho etnomusicológico compreende uma parte que consiste no tratamento de dados “em laboratório”, pelo que devo destacar que alguns dos meus principais laboratórios passaram a ser os palcos onde actuo. No palco, desenvolvi uma atitude de auto-reflexão constante e de questionamento do que ocorre no baile, das minhas opções, sentimentos e questões. A auto-reflexão é central, pois conduz à percepção do processo de criação do conhecimento. Por fim, não só a minha experiência sobre os diferentes tipos de bailes que se realizam em Portugal foi útil para a realização deste trabalho, como também este exerceu uma influência considerável sobre a minha performance, ao permitir-me uma compreensão dos diferentes papéis que o baile desempenha.

No início desta investigação coloquei algumas questões relacionadas com o baile, que se prendem fundamentalmente com a sua estrutura, o modo como este (re)cria processos sociais e o seu papel na aldeia. Sintetizarei os contributos deste trabalho para

o esclarecimento das questões colocadas, recorrendo ao modelo teórico para a abordagem inclusiva do baile.

Os bailes apresentam diferentes características, relacionadas com a data em que se realizam, com o tema que desenvolvem, com o tipo de recinto onde têm lugar e os perfis dos músicos, dos organizadores e dos participantes. Na sua maioria, são realizados para angariação de fundos para os próprios organizadores, constituindo uma importante fonte de receitas. Para os músicos, a actuação em bailes pode ser a sua única actividade profissional, ou uma actividade complementar. Em qualquer dos casos, é geralmente aquela que oferece maior remuneração.

A música e a dança configuram o baile. O repertório musical e coreográfico é bastante eclético, constituído por danças e canções provenientes de vários países e períodos históricos e circunscreve o evento temporalmente, assinalando ainda diversos momentos deste. Os géneros que compõem o repertório (Canção, Fado, Valsa, Tango, Passodoble, Corridinho, etc.) são adaptados pelos músicos de modo a poderem ser dançados no baile. Essa adaptação é realizada no decorrer do evento, através da sobreposição de padrões rítmicos, da interpretação sob a forma de rapsódias ou de composições individuais, da duração, da ornamentação e da improvisação. Este processo criativo depende essencialmente da interacção entre músicos e participantes.

O baile desempenha um importante papel na divulgação das composições musicais nele interpretadas. Os músicos actualizam o repertório de acordo com o lançamento de novas canções, contribuindo para a consagração das mesmas devido à grande afluência e ubiquidade dos bailes em Portugal. Esta importante função do evento é tida em conta pelos compositores e intérpretes de música para dançar, cujo objectivo é instituí-la e disseminá-la para o domínio público.

A indústria musical alimenta o baile através do repertório difundido e celebrado pela própria execução. Este é seleccionado e encadeado tendo em conta diversos critérios, cujo peso varia consoante os bailes, destacando-se o papel dos três intervenientes (músicos, organizadores e participantes) na sua selecção e gestão.

As composições estão associados a diferentes estatutos sociais e desempenham diversas funções no baile, que por sua vez se relacionam com o comportamento dos participantes. As danças de salão interpretadas nos bailes, tais como a Valsa e o Tango, são conotadas pelos participantes com uma classe social média-alta. Por outro lado, as

composições da Música Popular Portuguesa, nomeadamente quando rotuladas por “*Música Pimba*”, são associadas a uma classe social média-baixa. Nos Bailes da Pinha, a *Valsa da meia-noite* assinala os momentos em que os “Reis” são destacados, sendo essencial para a cristalização desses momentos e do estatuto diferente de “Reis”, “Pajens” e “Damas”.

Os músicos, os organizadores e os participantes performam o evento em conjunto, interactivamente. O baile é posto em cena como uma “macro-performance” onde os diversos intervenientes desempenham papéis diferentes. As relações que ligam estes intervenientes são também relações de poder. Os poderes são reforçados ou contestados através da selecção final do repertório, como resultado de diferentes objectivos e bases de apreciação musical. Os organizadores demonstram o seu poder dentro da comunidade ao realizarem bailes com diferentes características, principalmente ao nível do investimento económico realizado e do perfil dos músicos ou conjuntos contratados.

Através da música e da dança, outros poderes são reforçados ou contestados. As mulheres têm menor poder de escolha, pois não convidam os homens para dançar (embora, eventualmente, possam convidar os maridos). No entanto, exercem o seu poder recusando por vezes os parceiros que não lhes agradam, ou optando por dançar umas com as outras.

O baile tem lugar num espaço simultaneamente físico e mental. O espaço é o suporte ideal para as nossas memórias, tanto colectivas como individuais. A organização material do espaço é uma espécie de garante da manutenção e da transmissão da memória do grupo, pois “o grupo molda o espaço”, ao mesmo tempo que se deixa “moldar por ele”. O espaço também fixa as características do grupo: não há memória colectiva que não se desenvolva num quadro espacial (HALBWACHS, 1950).

No baile, os participantes “habitam” o espaço, por vezes de diferentes modos ao longo do tempo pois, como aponta Stokes, “a música não providencia apenas um marcador num espaço social pré-estruturado, mas sim o meio pelo qual esse espaço pode ser transformado” (1997a [1994]:4). As pequenas recepções que o “Rei” e a “Rainha” realizam em suas casas antes do desfile, destinadas aos vizinhos e familiares, unem diferentes pontos da aldeia. O desfile dos “Reis” pelas ruas liga a aldeia ao baile; o canto alentejano desempenhado por homens no quintal da Casa do Povo liga o baile à aldeia.

Os participantes dos bailes realizados na Cabeça Gorda pertencem a 3 gerações diferentes e as relações familiares e de amizade são as mais relevantes. Como tal, são os familiares mais velhos que transmitem conhecimentos sobre dança aos mais novos, integrando-os no baile como bailadores e participantes activos. “A música e a dança encorajam as pessoas a sentir que estão em contacto com uma parte essencial de si próprias, das suas emoções e da sua “comunidade” (STOKES 1997a [1994]:13). Numa aldeia caracterizada pelo envelhecimento populacional, a socialização de meninos e meninas através da dança constitui um aspecto fulcral da vida social das crianças.

No baile, as mulheres integram-se socialmente através da dança. Os homens fazem-no através do canto. Segundo Maurice Halbwachs, os grupos unem-se em função de quererem conservar as suas representações; é uma relação intuitiva com o objectivo das representações se uniformizarem. Como aponta Luís Mora no seu estudo sobre a Sociedade Harmonia Eborense, “os indivíduos procuram no grupo uma ordem de reacções colectivas, uma memória colectiva que tem a capacidade de se ir adaptando e transformando” (2003, pp. 85-86).

As mulheres desempenham um papel activo na dança e na socialização dos filhos e, no Baile da Pinha dos Pequeninos, utilizam a maternidade como um elemento para criar redes sociais no baile. “Como práticas sociais polissémicas, o canto e a dança permitem aos indivíduos transmitir um conjunto de mensagens que eles queiram fazer passar, sobre o seu próprio sentido de individualidade e/ou comunidade” (SUGARMAN, 1997, p. 3). Organizados e frequentados, na sua maioria, pelas próprias mulheres, alguns bailes temáticos realizados em anos anteriores destacam diferentes papéis e facetas da Mulher (a noiva, a mulher com vida social intensa, a mulher criativa, etc.).

Através do canto alentejano, constrói-se ou reforça-se no baile a comunidade masculina; canta-se com desconhecidos, comunica-se através de “modas” alentejanas cujas letras retractam a dureza do trabalho agrícola, a saudade, a vida de outrora, o namoro e a mulher amada. Ao som de uma Valsa específica transita-se do individual para o colectivo, da distinção para a integração.

A performance transforma os intervenientes, transfigura o espaço e define o tempo. Através da música e da dança, transformam-se significados e redes sociais. Alteram-se os espaços da Casa do Povo e os significados dos momentos e das pessoas presentes, consoante os papéis que desempenham. Os “Reis” simbolizam uma

complementaridade idealizada entre homem e mulher, numa performance em que a primeira é o centro, subvertendo as convenções que a relegam para segundo plano e para a vida doméstica. A “Rainha” é a mais importante, é dela o ceptro (o poder), o desfile parte de sua casa, é ela é que tem acesso à “coroa” pois são as meninas que puxam as fitas, e, por fim, é ela que prova o bolo em primeiro lugar, servida pelo “Rei”.

Cada baile constitui um contexto de re(constituição) da memória colectiva, para músicos, organizadores e participantes, ancorada no recinto de baile, onde a música e a dança se encontram imbricadas. O repertório musical e coreográfico, ao ser composto simultaneamente por composições que se dançam na mesma localidade há 50 anos, e por êxitos comerciais da actualidade, contribui, por um lado, para a emergência dessa memória, e, por outro lado, para a sua reestruturação, passando a estar-lhe associadas novas composições musicas.

O baile providencia “uma ocasião, na qual, como cultura ou sociedade, nós reflectimos sobre nós próprios e redefinimo-nos, dramatizamos os nosso mitos colectivos e a nossa história, apresentamo-nos alternativas, e eventualmente mudamos nalguns aspectos, enquanto nos mantemos os mesmos, noutros aspectos” (MACALOON cit por CARLSON 1996:24).

Na Cabeça Gorda, o baile é o evento de música ao vivo que se realiza com mais frequência. Tal como afirma Stokes, “as relações que são activadas através da música envolvem a comunidade como um todo – e podem ser uma das poucas ocasiões através das quais a comunidade se junta. (...) Portanto, nalgumas sociedades, a música e a dança são o único meio através do qual a comunidade alargada se mostra como tal a si própria” (1997a [1994]:12). Também na Cabeça Gorda o baile constitui a única ocasião em que algumas centenas de participantes de ambos os sexos, de todas as faixas etárias, residentes em diferentes pontos da aldeia, e por vezes, provenientes desta e de outras localidades, se juntam para sociabilizar. Como tal, o baile desempenha um papel central na activação social, (re)criando relações, através da afectividade e do conflito, e construindo socialmente a aldeia através da música e da dança.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMAN, Richard** (1977) *Verbal art as Performance*. Rowley, (Mass): Newbury House.
- BARZ, Gregory** (1997) “Confronting the Field(Note) In and Out of the Field – Music, Voices, Texts, and Experiences in Dialogue” in *Shadows in the Field – New Perspective for Fieldwork in Ethnomusicology*. Gregory Barz and Timothy J. Cooley eds. New York: Oxford University Press, pp. 45-62
- BÉHAGUE, Gerard** (1984a) “Introduction” In *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*. Gerard Béhague ed. Westport: Greenwood Press, pp. 3-12.
- BÉHAGUE, Gerard** (1992) “Music Performance”, in *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments*. Ed. Richard Bauman, New York and Oxford: Oxford University Press, pp. 172-178.
- BERLANGA, Miguel Ángel** (2000) *Bailes de Candil andaluces y Fiestas de Verdiales – Otra vision de los fandangos*. Colección Monografías n.º 15. Málaga: Centro de Ediciones de da Diputación de Málaga.
- BUCKLAND, Theresa** (1999) “[Re] Constructing Meanings: the Dance Ethnographer as Keeper of the Truth” in *Dance in the Field: Theory, Methods, and Issues in Dance*. Buckland, Theresa (ed) Palgrave Macmillan, pp. 196-207.
- CALLAWAY, Helen** (1995) [1992] “Ethnography and experience – Gender implications in fieldwork and texts”, in Okely, Judith and Callaway, Hellen eds. *Anthropology and Autobiography*. Asa Monographs 29. London: Routledge, pp. 29-49.
- CÁMARA DE LANDA, Enrique** (2003) *Etnomusicología*. Colección Música Hispana. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- CARLSON, Marvin** (1996). *Performance – A Critical Introduction*. London: Routledge.
- CARVALHO, José Jorge** (1998) “Estéticas de la opacidad y la transparencia. Música, mito y ritual en el culto Shangó y en la tradición erudita occidental” in *Antropología - Revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos*, n.º 15-16. Grupo Antropología.
- CASTELO-BRANCO, Salwa** (1991) “Cultural Policy and Traditional Music in Portugal since 1974,” in, Max Peter Baumann (ed.), *Music in the Dialogue of Cultures: Traditional Music and Culture Policy*. Berlin: International Institute for Comparative Music Studies and Documentation pp. 95-107.
- CASTELO-BRANCO, Salwa** (2000) [1997] *Voces de Portugal*. Madrid: Ediciones AKAL S. A. Tít. original *Voix du Portugal*. Cité de la Musique / Actes Sud. Trad. Ana Isabel Moya e María José Morales.

- CONQUERGOOD, Dwight** (1991) “Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics” in *Communication Monographs* vol. 58 pp. 179-194.
- CRUCES, Francisco, et al** (eds) (2001) *Las Culturas Musicales – Lecturas de Etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta, S. A.
- CUTILEIRO, José** (1977) [1971]. *Ricos e Pobres no Alentejo*. Lisboa: Sá da Costa.
- DAVIDSON, Jane** (1997). “The social in musical performance” in *The Social Psychology of Music*. HARGREAVES, David and NORTH, Adrian, (eds). Oxford: Oxford University Press.
- ENNINGER, Werner** (1992). “Clothing” in *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments*. New York and Oxford: Oxford University Press, pp. 217-224.
- FABIAN, Johannes** (1990). *Power and Performance: Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire*. Madison: University of Wisconsin Press
- FINNEGAN, Ruth** (1996) [1992]. *Oral Traditions and the Verbal Arts – A Guide to Research Practices*. ASA Research Methods. London and New York: Routledge.
- FRITH, Simon** (1987) “Towards an aesthetic of popular music”, in Leppert and McClary (eds) *The Politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 133-172.
- FRITH, Simon** (1999) [1996]. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts.
- GOODE, Judith** (1992). “Food” in *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments*. New York and Oxford: Oxford University Press, pp. 233-245.
- GUPTA, Akhil e FERGUSON, James** (1999) [1997]. “Culture, Power, Place: Ethnography at the End of an Era” in *Culture, Power, Place: Explorations in Critical Anthropology*. Gupta, Akhil and Ferguson, James, eds. London: Duke University Press, pp. 1-29.
- HERNDON, Marcia** (1993). “Insiders, Outsiders, Knowing our Limits Limiting our Knowing (Emic and Ethics in Ethnomusicology) in *The World of Music* 35/1 (1993) pp. 63-80.
- HUGUET, Mari Pau** (1997). *Anem a Ballar? – Un recorregut apassionant pel món del ball*. Barcelona: Columna.
- KAEPLER, Adrienne** (1992). “Dance” in *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments*, ed. Richard Bauman, Oxford University Press: New York, pp. 196-203.
- KISLIUK, Michelle** (1997). “(Un)Doing Fieldwork – Sharing Songs, Sharing Lives” in *Shadows in the field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Barz,

Gregory and Timothy J. Cooley eds. Oxford University Press: New York pp. 23-44

LYNNE-HANNAH, Judith (1983). *The Performer-Audience Connection – Emotion to Metaphor in Dance and Society*. Austin: University of Texas Press.

McALOON, John J. (ed.) (1984). *Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals Toward a Theory of Cultural performance*, Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues.

McLEOD, Norma e HERNDON, Marcia (1980) *The Ethnography of Musical Performance*. Norwood: Norwood Editions.

MERRIAM, Alan (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.

MIDDLETON, Richard (2001) “Popular Music” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Versão on-line em www.grovemusic.com

MORA, Luís (2003) *Sociedade Harmonia Eborense – Um olhar antropológico sobre práticas, sociabilidades e representações*. Trabalho de investigação realizado no âmbito do Seminário de Investigação II do 4º Ano da Licenciatura em Antropologia. Departamento de Antropologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Documento policopiado.

NETTL, Bruno (1992) “Recent Directions in Ethnomusicology” in H.P. Meyers (ed.) *Ethnomusicology: An Introduction*. London: McMillan Press, pp. 375-399.

OLESEN, Virginia e WHITTAKER, Elvi (1967) “Role-Making in Participant Observation Processes in the Researcher-Actor Relationship”. In *Human Organization* 26, nr. 4 (Winter), pp. 273-281.

PRAÇA, Afonso (2001) *Novo Dicionário de Calão*. Lisboa: Círculo de Leitores.

RACY, Ali Jihad (1991) “Creativity and Ambience: an Ecstatic Feedback Model from Arab Music” in *The Word of Music* vol. 33 (3). Wilhelmshaven: International Institute for Traditional Music, pp. 7-28.

RONSTRÖM, Öwe (2002) “It takes Two – or More – to tango: Researching Traditional Music/Dance Interrelations” in *Dance in the Field: Theory, Methods, and Issues in Dance*. New York: Palgrave Macmillan, pp. 134-160.

ROSEMAN, Marina (1993) *Healing Sounds from the Malaysian Rainforest – Temiar Music and Medicine*. Berkley: University of California Press.

ROSEMAN, Marina (1996) *The performance of Healing*. London: Routledge.

SANCHIS, Pierre (1992) [1983], Arraial: Festa de um povo – As Romarias Portuguesas. Lisboa: Publicações D. Quixote, Lda.

SARDINHA, José Alberto (2000) *Tradições Musicais da Estremadura*. Lisboa: Tradisom.

- SCHECHNER, Richard** (1988) *Performance Theory*. Library of Congress. Routledge: London and New York.
- SCHUYLER, Philip** (1984) “Berber professional Musicians in Performance” in *Performance Practice - Ethnomusicological Perspectives*. Ed. Gérard Béhague, Greenwood Press, pp. 91-148.
- SEEGER, Anthony** (1987) *Why Suyá Sing – A musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SINGER, Milton** (1972) *When a Great Tradition Modernizes*. New York: Praeger.
- SMALL, Christopher** (1998). *Musicking – The Meanings of Performing and Listening*. Hannover and London: Wesleyan University Press.
- STERN, Carrie** (1999) *Shall We Dance?: The Participant as Performer/Spectator in Ballroom Dancing*. Dissertação de Doutoramento em Estudos da Performance. Departamento de Estudos da Performance da Universidade de Nova Iorque. UMI Microform
- STOKES, Martin** (1997a) [1994] “Introduction” in *Ethnicity, Identity and Music – The Musical Construction of Place*. STOKES, Martin, (ed). Oxford and New York: Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, 2ª ed., pp. 1-28.
- STOKES, Martin** (1997b) [1994]. “Place, Exchange and Meaning: Black Sea Musicians in the West of Ireland” in *Ethnicity, Identity and Music – The Musical Construction of Place*. STOKES, Martin, (ed). Oxford and New York: Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, 2ª ed., pp. 97-116.
- SUGARMAN, Jane** (1997) *Engendering Song – Singing and subjectivity at Prespa Albanian Weddings*. Chicago: The University of Chicago Press.
- TURNER, Victor** (1987) “The Anthropology of Performance” in “The Anthropology of Performance”, PAJ Publications pp. 72-98.
- VENTURA, José Domingos (s. d.)** *A minha aldeia Cabeça Gorda – livro de versos e poesia para jovens e adultos*. Edição de autor. Setúbal, Tipografia Rápida de Setúbal, Lda.
- WASHABAUGH, William** (1998) “Introduction: Music, Dance and the Politics of Passion” in *The Passion for Music and Dance – Body Gender and Sexuality*. Washabaugh, William, Ed. Oxford: Berg, pp. 1-26.

Outras referências

Cabeça Gorda – Documento policopiado s.d., s. n.

Conselho Local de Acção Social (documento policopiado), s.d., s. n.

Indicadores Sociais de 2003 – Boletim do Instituto Nacional de Estatística de 4 de Maio de 2005. Versão on-line em <http://www.ine.pt>