

Conservação, salvaguarda, criação e culturas orais: uma aproximação conceptual

José Rodrigues dos Santos¹
Com a colaboração de Sónia Cabeça²

Resumo

As características específicas dos objectos simbólicos (“imateriais”) obrigam-nos a construir um quadro de análise que responda às questões de conservação e salvaguarda de modo adequado. A análise que propomos assenta principalmente no conceito de “*forma cultural*”, um esquema de referência virtual que regula a reprodução e a produção de performances num determinado género localmente reconhecido.

A “forma cultural” implica sempre a existência duma *estrutura* que define o tipo de performance em *intensão*, um *sistema (normativo) de regulação* e uma *colectividade de portadores* da forma cultural, que é o pressuposto essencial do seu funcionamento efectivo, dinâmico. Considerando que o conceito de forma cultural é um conceito difuso (fuzzy concept), recorreremos à lógica dos protótipos (Rosch) e à concepção das “categorias radiais” (Lakoff) para examinar a dinâmica das formas culturais. Por fim são examinadas as consequências desta análise para as questões de salvaguarda dos objectos simbólicos (os “patrimónios imateriais”).

Uma dromologia da mudança

A velocidade torna-se no século XX, como o assinalou há muito Paul Virilio (VIRILIO 1976) (VIRILIO 1977), o parâmetro decisivo de produção do económico e do social e do controlo político. Esta aceleração, sendo um aumento constante não das distâncias, mas da velocidade das mudanças, é ela própria crescente. Algures no século XIX a vertigem perante a destruição das formas presentes e entre elas daquelas herdadas do passado é suscitada primeiro pela destruição dos objectos, nomeadamente daqueles que constituíam um meio – um entorno – construído de vida. Logo emerge a consciência do desaparecimento das formas sociais pré-capitalistas, sobretudo rurais. A etnografia nascente nos espaços “domésticos”, europeus e norte-americanos é desde logo um protesto contra a destruição das sociedades camponesas.

A tomada de consciência deste processo identifica as mudanças em dois planos: por um lado, a destruição das formas sociais de organização (na Europa ocidental, a aldeia, as formas familiares ligadas à forma camponesa de organização do espaço e à exploração agrícola familiar), e das formas culturais que essas sociedades tinham produzido e nas quais se vertiam os modos de produção do sentido, sobre a vida pessoal, a colectividade, o presente e o futuro. De modo interessante, as organizações simbólicas que estruturavam as culturas parecem em numerosas sociedades desmoronar-se a um ritmo mais rápido ainda que a organização sócio-técnica³ (agriculturas, artesanatos, etc.).

¹ Investigador do Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades (CIDEHUS), Universidade de Évora. Professor Associado com Agregação, Academia Militar, coordenador do projecto “Dinâmicas do Cante Alentejano”, FCT/MCTES - COMPETE - FCOMP - 01-0124-FEDER-0070036). 

² Bolseira do projecto “Dinâmicas do Cante Alentejano”, Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades (CIDEHUS), Universidade de Évora.

³ Ver por exemplo de quando data o famoso diagnóstico de Henri Mendras (1967) sobre “*O fim dos camponeses*”: as culturas camponesas tinham, elas, há muito perecido. Subsistiam, como últimos

O fenómeno que dá conta deste desfasamento é o da fractura dos sistemas de transmissão cultural entre gerações, fractura cujo principal factor explicativo é o da velocidade da mudança. A transmissão pressupõe, para além da experiência directa, uma relação de autoridade entre gerações, relação que é posta em causa pela evidência do trágico desajustamento entre as concepções herdadas das gerações anteriores e as necessidades do presente.

Enquanto no antigo regime de mudança o velho devia ser naturalmente substituído pelo novo, e o era sem que a inovação viesse desestruturar a matriz (material, técnica, simbólica), o novo surge agora, pela própria *velocidade* de obsolescência a que está submetido, como um abismo no qual o antigo – o presente – se esvai sem poder conservar pontos de referência que garantam a permanência do que é, ante o sorvedouro do devir.

O sentimento de perda que invadiu as gerações de adultos tem um duplo aspecto: por um lado, o mundo material e simbólico em relação com o qual se construíram desmorona-se sob os golpes da “modernização” e por outro os sistemas simbólicos herdados das anteriores gerações (nos quais as inovações introduzidas por cada geração estão embebidas e permanecem em parte inacessíveis à sua consciência) revelam-se não só desajustados às novas realidades como de difícil transmissão às novas gerações.

As problemáticas de conservação – preservar os objectos contra a erosão do tempo –, de salvaguarda – manter vivas as práticas antigas –, multiplicam-se a partir da já referida tomada de consciência, desde a era do primeiro capitalismo industrial e tendo em vista os efeitos inéditos quanto ao seu poder de destruição.

Tipos de objectos e questões de salvaguarda

Admite-se hoje de maneira unânime que as acções de conservação e salvaguarda diferem essencialmente consoante o tipo de objectos sobre os quais incidem (ESPERANÇA 1997). A problemática elaborada em redor dos objectos arquitectónicos, exemplo privilegiado por ter sido o primeiro campo onde soou o alarme patrimonial, alia a conservação material (impedimento da destruição pura e simples), à salvaguarda da “essência” do objecto, construindo uma imagem ideal que decide da forma que deve ser restaurada (eliminar no objecto físico todos os rastros de intervenções, alterações, acrescentos, que não correspondam à imagem canónica fixada), ou reconstituída (repor, reconstruir os elementos desaparecidos, obedecendo às hipóteses – nem sempre plenamente conscientes – quanto ao que seria a forma canónica).

A extensão a objectos de estrutura diferente, como as paisagens, da preocupação de salvaguarda acarreta questões de outra ordem. As paisagens, sejam elas urbanas ou rurais (e sobretudo estas), são um produto de actividades colectivas, quase sempre anónimas, resultando da interacção entre sistemas agrícolas, sistemas de sucessão, intervenção das colectividades (instituições locais, municípios, estados), em que os objectos “finais” incluem tanto as construções humanas e a modelagem pelo Homem dos elementos naturais (declives, cursos de água, vegetação) como das construções (pontes e caminhos, habitações, etc.).

É claro que a salvaguarda duma paisagem rural (o “bocage” normando, as culturas em terraços das Cévennes ou dos Açores, o “montado” alentejano...) implicaria sempre a conservação dos sistemas técnicos e sociais que os produziram, de modo não intencional, e – talvez sobretudo, as elaboraram lentamente e no muito longo prazo.

vestígios dos sistemas *camponeses* nos países desenvolvidos, as “explorações agrícolas” e os “agricultores – empresários agrícolas”.

As questões que suscitam a conservação e a salvaguarda dos “patrimónios imateriais”, que incluem os “objectos” enquanto produtos de sistemas simbólicos e os processos de produção desses objectos são, como é fácil entender, muito mais árduas.

O caso particular dos objectos simbólicos

É evidente que todos os objectos presentes numa sociedade e sobretudo, por ela percebidos, adquirem valor simbólico, que o mesmo é dizer, significado. Significados múltiplos, mais ou menos ricos e mais ou menos investidos de representações e afectos, estão, é uma premissa de base, sempre presentes na semântica dos objectos reconhecidos numa determinada cultura, qualquer que seja a natureza do objecto (concreto, material, ideal, etc.).

Importa todavia sublinhar que certos objectos devem a sua própria existência ao nível das significações, ou seja, eles são “apenas” significações, sendo os seus suportes materiais de reduzida importância (esta cruz, objecto concreto que vale por ser “uma cruz” e não pelo metal que a compõe) ou efémeros (a palavra, o canto), ou inexistentes (uma representação, um afecto). A estes objectos convém reservar o epíteto de “objectos simbólicos”, expressão que, melhor que “imateriais” permite entender o que os diferencia: o facto que são construções na base das quais se encontra a intenção de comunicar, ou a função semântica.

Como as paisagens, os elementos simbólicos são produtos de processos colectivos, complexos, lentos. Mas ao invés das paisagens (como obviamente do palácio e do castelo), formas que se investem em substratos materiais permanentes, visíveis, as formações simbólicas – maneiras de pensar, maneiras de dizer, maneiras de fazer (cujos produtos mais comumente evocados são contos, poesia, cantos, danças, festas mas também a língua), são, por natureza, invisíveis, materializadas apenas em manifestações efémeras (performances) que estão estritamente dependentes da existência de agentes capazes de as realizar, de públicos capazes de as entender e de situações sociais adequadas à sua – sempre efémera – produção.

Ora, se a questão que se coloca sempre quando existe uma vontade (individual, colectiva, institucional ou não) de conservar ou de salvaguardar um objecto é antes de mais definir em que consiste esse objecto (e concomitantemente em que consiste o valor patrimonial que se lhe atribui), as modalidades de resposta a estas questões revelam-se extremamente diferentes consoante a natureza do objecto.

Deixemos de lado o processo complexo da selecção do que é essencial no objecto *material* por exemplo artístico ou arquitectónico (processo que chamamos a determinação e a restituição da sua forma canónica).

A performance, a peça, o género

Tratando-se das formações simbólicas (sistemas, processos, objectos), é óbvio que a sua materialização, quando ocorre, os transfere para outros domínios de objectos. Assim, um conceito simbólico como o de “cruz” ou de “herói fundador”, ao ser traduzido em objectos materiais (uma pintura, uma escultura, uma gravação ou outros artefactos), adquire uma “fixidez” que projecta o objecto num domínio de acções de conservação que serão, no limite, quase independentes da significação de que são portadores (ou daquela que presidia à intenção dos seus criadores), para incidir mais precisamente sobre as características físicas e químicas dos suportes. Nesta ordem de ideias, objectos como um “conto”, uma “lenda”, uma peça de “canto” ou uma poesia oral, também

podem ser registados em suportes materiais (escrita, gravação sonora, imagem). Todavia, o estatuto dos objectos materiais resultantes será sempre diferente.

Com efeito, o que nós registamos quando gravamos uma canção interpretada por um intérprete popular é apenas uma performance singular que faz parte duma primeira série: a do conjunto de todas as performances em que esta mesma pessoa deu ou poderia dar uma interpretação da peça. Sabe-se que nas músicas de tradição oral a variação dum exemplar para outro (mesmo tratando-se da mesma pessoa) pode ser importante. Acresce que esta série (temporal, mas actual ou virtual) faz parte do conjunto de outras séries, que são as de outros intérpretes da “mesma” peça. O espaço de variação que assim se desenha inclui todas as versões que dão ou poderiam dar todos os intérpretes dessa “mesma” peça. Se “mesma” tem que ser colocado entre aspas, é que em numerosos casos, o espaço de variação é tal, que por vezes é difícil decidir se se trata ainda da mesma peça. No âmbito deste tipo de objectos simbólicos, é portanto indispensável reconhecer (pelo menos) que a natureza do “objecto” que constitui uma peça duma cultura popular (um conto, uma canção...) é essencialmente diferente da do objecto material (ex.: edifício).

A complexidade do domínio das realizações simbólicas efémeras (performances) cresce ainda ao considerarmos a possibilidade da existência de super-objectos como são os “géneros” populares, ou estilos de performance a que os intérpretes atribuem conjuntos de peças. Referimo-nos a super-objectos como o Flamenco, o Fado, o Tango ou o Cante alentejano, teatro Kabuki ou festividades do Navrouz⁴. Cada um destes super-objectos reúne um conjunto (um número geralmente importante) de peças, para cada uma das quais existe a série de séries que acima referimos: as diversas realizações de cada intérprete, de todos os intérpretes, para cada uma das peças.

É claro que se a dúvida existe quanto ao estatuto duma realização enquanto peça autónoma ou variante (individual, colectiva) de outra peça, é porque não existe nenhuma realização que possa servir de referência normativa absoluta, de ponto fixo a partir da qual avaliar distâncias para todas as outras. Ora, esta dificuldade é acrescida se considerarmos o conjunto das realizações constatadas (ou possíveis) não só de cada peça, mas de todas as peças que poderiam ser incluídas no super-objecto. O que traz como consequência lógica que é difícil estabelecer a *extensão*⁵ da classe de objectos que designa cada uma daquelas denominações (“Flamenco”, “Cante”...). E como veremos a dificuldade será ainda agravada pelo facto que novas peças podem surgir (ser criadas) e surgem, e vir adicionar-se ao rol das existentes.

A importância da incerteza que resulta destas características dos objectos simbólicos (“imateriais”) obriga-nos a tentar construir um quadro de análise específico que responda às questões de salvaguarda e conservação. Com efeito, dada a vastidão dos *espaços de variação* das manifestações simbólicas, torna-se extremamente difícil determinar o que “é”, em que consiste exactamente a “forma tradicional de expressão”⁶ que se trata de conservar, salvaguardar, etc. E isto é verdade, note-se, em *todos* os casos que conhecemos.

Para contribuir para o estaleiro conceptual que a complexidade destas questões reclama, vamos propor alguns instrumentos de análise susceptíveis de constituir pontos de partida relativamente sólidos.

⁴ Reconhecimento pela Unesco <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00011&RL=00163> ; <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00011&RL=00282>

⁵ “Extensão” duma classe, em termos lógicos, designa o conjunto de objectos que pertence à classe. Exemplo: extensão da classe “cadeira” = o conjunto dos objectos que podem ser ditos “cadeiras”.

⁶ Ver definição de “património cultural imaterial” adoptada pela Unesco.

Para um conceito de *forma cultural*

O primeiro destes instrumentos e o mais englobante é o conceito de “*forma cultural*”, que podemos definir em primeira aproximação como um esquema de referência (ou sistema de referências) virtual que os membros de uma sociedade utilizam para regular a reprodução e a produção de performances num determinado género localmente reconhecido.

Enquanto sistema de referências colectivo (representações partilhadas), e enquanto *esquema cognitivo*⁷ individual, é a “ideia” (o “modelo mental”, Johnson-Laird 1983⁸), que se fazem os membros duma cultura sobre a natureza dum certo super-objecto (v.g. o “Cante”). A forma cultural permite regular a variação (inevitável) entre as diversas interpretações do mesmo intérprete e entre intérpretes.

O segundo elemento é, pois, como resulta do que precede, o *carácter normativo* da forma cultural enquanto objecto inserido num sistema simbólico: que comporta um elemento normativo positivo (“o que deve ser”) e um elemento negativo (“o que deve ser excluído”).

O terceiro elemento consiste na *dinâmica social* da *regulação*: não sendo sistemas de referência escritos e codificados⁹, as práticas culturais orais comportam modos de aplicação das normas (conformidade ou não com o sistema de referência), que são processos eminentemente sociais (socialização dos novos praticantes, avaliação das performances constatadas e da sua conformidade aos padrões, da perícia ou incapacidade dos praticantes, etc.). A dinâmica social da regulação pressupõe, como fica claro, a existência duma *colectividade de praticantes*, que é a portadora da forma cultural.

Se examinarmos estes conceitos de um modo mais sintético, temos pois que a “forma cultural” implica sempre a existência duma *estrutura* (o sistema de referência, *schemata*, *scripts*, modelos mentais) que define o tipo de performance em *intensão* (quais as condições de inclusão no conceito), um *sistema (normativo) de regulação* das reproduções (de peças existentes e reconhecidas) e das produções (de novas peças) e uma *colectividade de portadores* da forma cultural. Da confrontação prática dos dois primeiros resulta o estabelecimento das fronteiras (entre o que é e o que não é, o que faz parte ou não da forma cultural). Embora estes mecanismos sejam, com toda a evidência, sociais, ao ter por efeito uma selecção das variações, eliminando as que são menos “contagiosas” (SPERBER 1996) (processo que pode ser não consciente) ou que são julgadas menos “conformes” à norma tal como é representada pelos praticantes, eles apresentam uma estrutura homóloga à da selecção das formas biológicas¹⁰. Mas é a

⁷ Num sentido próximo dos “*schemata*” de Jean Piaget (1926) enquanto padrões organizados de pensamento e do conceito de “*script*”, maneira (dinâmica) de gerar uma narrativa ou uma sequência significativa de elementos e refere-se ao conhecimento *processual* (um “saber-fazer” que pode não ser “declarativo” ou seja passível de ser explicitado ou enunciado enquanto tal pelo sujeito) SCHANK, R. C. and R. P. Abelson (1977). Scripts, plans, goals and understanding: an inquiry into human knowledge structures. New Jersey, Erlbaum..

⁸ JOHNSON-LAIRD, P. N. (1983). Mental Models: Toward a Cognitive Science of Language, Inference and Consciousness. Cambridge, Cambridge Univ. Press.

⁹ Podendo até não ser susceptíveis de enunciação geral e organizada pelos praticantes, sendo pelo menos em parte tácitos e “procedural” (ver nota precedente), mas tem esta característica fundamental de poder ser *directamente* aplicado a uma tarefa (como por exemplo interpretar uma peça nas culturas orais).

¹⁰ Esta homologia não diz respeito apenas aos saberes “de tradição oral” e foi, aliás, reivindicada por Karin Knorr-Cetina no que concerne ao processo de produção do conhecimento nas ciências contemporâneas KNORR-CETINA, K. (1981). The Manufacture of Knowledge. An Essay on the Constructivist and Contextual Nature of Science. Oxford, Pergamon Press..

existência da colectividade portadora da forma cultural que é o pressuposto essencial do seu funcionamento efectivo, dinâmico.

Schemata, scripts (a estrutura conceptual) e normatividade apelam para uma *antropologia cultural*: o domínio das *formas*; enquanto a configuração e as dinâmicas da colectividade exigem uma *sociologia* das *práticas*. Uma e outra são afinal perspectivas distintas sobre uma realidade única, mas importa distingui-las analiticamente, conforme o propunha S. F. Nadel, ao analisar a realidade “sociocultural” num plano definido por dois eixos, o eixo das formas ou dos papeis (cultura) e o eixo das acções ou dos grupos (sociedade) (NADEL 1970).

Lógica de classificação e ontologia das formas culturais

Qualquer conceito que pretenda organizar ou descrever uma realidade empírica, ao aceitar uma definição em intensão (a estrutura) e em extensão (a classe de objectos que corresponde ao conceito) determina, pois, a existência de fronteiras. Ora, consoante o tipo de critérios exigidos pela definição do conceito, a pertença ou não pertença dum objecto empírico à classe estabelecida pelo conceito resulta no estabelecimento de tipos diferentes de fronteiras.

As classificações aristotélicas (PELLEGRIN 1982) assentam em conceitos cuja definição recorre a um conjunto de “condições necessárias e suficientes” (CNS) e a pertença de qualquer objecto à classe é decidida por uma alternativa radical entre sim (pertença) ou não (não pertença). A fronteira entre os objectos incluídos no conceito é portanto nítida, segundo uma linha de separação clara.

Psicólogos e antropólogos criticaram, a partir dos anos 1970, a aplicação deste tipo de conceitos (originários da lógica aristotélica) aos saberes vernáculos, sugerindo que a maior parte dos conceitos que efectivamente organizam os saberes de senso comum não apresentam estas propriedades (ROSCH, MERVIS et al. 1976), (ROSCH and LLOYD 1978), (SMITH and MEDIN 1981), (BERLIN, BOSTER et al. 1981).

O que estes autores constatarem, ao analisar os “folk-concepts” (conceitos vernáculos ou populares) é que estes admitem, não uma resposta por sim ou não à questão da pertença, mas sim respostas em termos de graus de pertença. Ou, para dizê-lo de maneira mais precisa, admitem graus de proximidade dos diversos objectos “candidatos” à inclusão num conceito, em relação a um “protótipo”, um objecto ou um conjunto restrito de objectos que são os “melhores exemplos” (ou “exemplares”) do conceito, como do conceito “pássaro” o “pardal” seria um dos melhores exemplos e “avestruz” um exemplo menos próximo do protótipo (ROSCH 1983)¹¹.

É fácil imaginar as vantagens que uma lógica modal, que admite graus de pertença ou de proximidade (a um conceito) ou graus de verdade (dum enunciado), apresenta quanto à construção do conceito de forma cultural. Estas nunca são objectos concretos, nem são definíveis em termos de CNS, mas sim objectos complexos, cujas fronteiras não são linhas, mas zonas de crescente proximidade a um núcleo, em suma “fuzzy-concepts” – conceitos difusos, na terminologia iniciada por Zadeh (ZADEH 1965)¹².

¹¹ Para um panorama das teorizações alternativas neste campo, e em particular, das diferenças entre teoria dos protótipos (conceitos construídos codificando os atributos do melhor exemplo) e teoria dos “exemplares” (conceitos construídos codificando a informação proveniente da experiência dum conjunto de exemplos), ver FRIXIONE, M. (2005). *Do concepts exist? A naturalistic point of view. Convegno Mental processes: representing and inferring*. Università di Genova, Facoltà di Lettere e filosofia, .. As duas teorias são compatíveis com o que aqui é proposto.

¹² Uma concepção próxima pelas suas consequências é a de conceitos “politéticos” NEEDHAM, R. (1975). *"Polythetic Classification : convergence and consequences"*. Man. Ver também MASSARO, D.

À questão das fronteiras (decorrente da questão da inclusão do objecto na classe) acresce a questão da *estrutura interna* dos conceitos difusos. George Lakoff sugere que um grande número de categorias vernáculas tem uma estrutura “radial”, visto que, para além de incluírem objectos mais ou menos próximos do núcleo central, elas apresentam direcções de afastamento múltiplas em relação ao núcleo ou, se quisermos, (o termo é nosso), “linhas de fuga” diversas, que são tão importantes para definir o conceito como o é o seu núcleo ou o seu carácter difuso determinado pelos graus de pertença (LAKOFF 1987). Ao longo destas linhas de fuga inserem-se as subcategorias que compõem o conceito; mas sobretudo, as ligações entre o núcleo e cada uma das subcategorias que formam o conceito são diferentes: já não se trata simplesmente duma *distância* ao centro, mas de diferentes *tipos de relação* ao centro. Por fim, Lakoff reserva o conceito de “categoria radial” àquelas em que as relações entre o protótipo e os exemplares periféricos não são puramente lógicas (por exemplo: por graus de generalidade, do mais ao menos geral, etc.), mas “têm que ser aprendidas”, visto que são construções culturais contingentes: que é o que melhor convém ao conceito de forma cultural.

Associadas à lógica modal dos conceitos difusos proposta por Zadeh, a teoria dos protótipos de Rosch e colegas e a teorização das “categorias radiais” de Lakoff fornecem-nos as ferramentas de que precisamos para definir a natureza lógico-empírica das formas culturais, das suas fronteiras e da sua estrutura.

Diversificação interna e espaços de variação

Uma constatação que podemos provavelmente pretender universal é que nos contextos das culturas orais se verificam dois processos. O primeiro tem que ver com a variação no tempo. Para começar com a questão das origens (mas apenas para esvaziá-la já) nenhuma forma cultural colectiva tem um ponto único e preciso de origem, pelo contrário, qualquer que seja o tipo de performance (canto, dança, narrativa) é sempre possível (e necessário) reconhecer que práticas anteriores às que conhecemos precederam as formas actuais, numa continuidade que abarca o tempo longo. Assim sendo, a variação no tempo foi e é contínua, apesar da existência dos sistemas de regulação (que são mecanismos de conservação das formas). Esta constatação não nos impede de reconhecer descontinuidades, na medida em que de vários materiais (e das formas culturais) existentes num momento dado podem emergir num tempo mais curto (mas nunca instantâneo em virtude da natureza colectiva e não escrita dos processos), novas formas culturais. Estas podem “cristalizar-se” no decurso duma certa época e tender em seguida a subsistir como tais (ou reconhecidas como tais), criando assim descontinuidades.

A questão que não pode ser evitada é a da “deriva” no tempo (mudança insensível, não necessariamente percebida pelos praticantes, mas que pode ser profunda e quase sempre cumulativa) a que estão inevitavelmente expostas as formas culturais de transmissão oral¹³.

(1987). Categorical partition: A fuzzy-logical model of categorization behavior. *Categorical perception*. S. HARNAD. Cambridge, Cambridge Univ. Press: 254-283..

¹³ Embora exista a tentação de considerar que as práticas suas consequências é a de conceitos “politéticos” NEEDHAM, R. (1975). "*Polythetic Classification : convergence and consequences*". Man. Ver também MASSARO, D. (1987). Categorical partition: A fuzzy-logical model of categorization behavior. *Categorical perception*. S. HARNAD. Cambridge, Cambridge Univ. Press: 254-283..

¹³ Embora exista a tentação de considerar portadoras (reprodutoras) das formas culturais eruditas, por deterem o instrumento da escrita e estarem quase sempre enquadradas em mecanismos normativos institucionais explícitos, são fixas ou seguem padrões bem conhecidos de mudança no tempo, o contrário

Mas se a deriva no tempo é um facto universal e inevitável, importa lembrar o que dizíamos no início: o factor primordial é a *velocidade* da mudança. As formas culturais de tradição oral formaram-se, já o dissemos, no tempo longo, mediante processos de elaboração e de mudança lentos. Foi o tempo de que dispuseram as colectividades de praticantes que permitiu que se fixasse no seio da cultura uma certa forma. Na realidade, a fixidez não existe, visto que a mudança é constante. Ora, do mesmo modo que uma língua se elabora e parece fixa aos seus falantes de cada época embora mude, mas adquire uma constância suficiente para manter-se como língua distinta por não mudar no essencial em duas ou três gerações (as que geralmente coexistem), as formas culturais de tradição oral precisaram de tempo (ou, o que é o mesmo, de manter uma relação positiva entre conservação e mudança) para se elaborarem. Sempre houve influências, contaminações, empréstimos, entre formas culturais como entre línguas¹⁴ vizinhas, a par das inovações locais. Mas o que permitiu que cada uma delas se mantivesse como forma distinta foram os mecanismos de regulação que, agindo no tempo, mantiveram as mudanças num ritmo suficientemente lento, ao recusarem a hibridação. Deste ponto de vista, a regulação que permite a elaboração de formas mais ou menos estáveis é principalmente um feedback negativo.

Complementar desta, a “deriva” no espaço, que pode ou não produzir-se, tem também consequências constantes: à medida que uma forma cultural é transmitida a grupos sociais alargados, diversos, tende a diversificar-se tanto pelos “erros” na transmissão, como por causas estruturais: entre as variantes existentes num certo âmbito social e num determinado momento, alguma ou algumas serão mais “contagiosas” (de mais fácil aquisição, correspondendo melhor à cultura de cada grupo que adopta, etc.). A partir desses factos de transmissão (adopção) iniciais (quase sempre inacessíveis ao investigador), e seguindo um padrão análogo ao da formação das variantes dialectais duma língua,¹⁵ as práticas estritamente locais evoluem geralmente de modo a produzir variações. Intervém no mesmo sentido o processo activo e consciente de criação de novas peças e de novas variantes, processo contínuo, mais ou menos intenso, mas sempre presente e que pode ser local.

A forma cultural “original” é portanto apenas um objecto virtual, porque o que está ao nosso alcance são sempre já variantes e variantes de variantes, sem que nenhuma delas possa ser considerada, do exterior (pelo investigador, no sentido “*etic*” de Pike) como a original, a autêntica, a verdadeira, etc. Note-se que os portadores das formas culturais concebem e exprimem com força opiniões (divergentes) quanto à variante “autêntica” (em geral a de quem fala), e este é um facto que importa registar, não para invalidar os discursos em função das suas contradições, mas porque traduz o mais claramente possível o desempenho social dos sistemas de regulação que mantêm na prática o conceito de “forma cultural”.

A deriva no espaço (que tem a sua própria temporalidade) conduz muito frequentemente à expansão da prática da forma cultural muito para além da colectividade local onde é atestada há mais tempo (e onde por vezes se pode pensar que foi originada), para

é verdade. A reconstituição do que terá sido a performance da música barroca na época da sua criação e no seu apogeu, ou mesmo no início do romantismo, é um problema extremamente árduo. Notações, maneiras de “lê-las” e interpretá-las, maneiras de tocar (sonoridades que se procurava produzir e/ou se produzia), os próprios instrumentos dessas épocas, nem sempre acessíveis, as qualidades e técnicas vocais requeridas aos intérpretes, etc., enquanto objectos de reconstituições, são problemas e não dados bem estabelecidos. A “imagem” que temos na actualidade das músicas antigas é um artefacto especulativo, se bem que apoiado em hipóteses mais ou menos verosímeis. A “música barroca” que hoje ouvimos é uma música de hoje que se refere aos séculos XVII e XVIII...

¹⁴ Que também são formas culturais... mas que interessa estudar à parte.

¹⁵ O que não quer dizer *idêntico* ao das línguas.

difundir-se em espaços contíguos ou não, por vezes socialmente e geograficamente muito distantes (exemplo do Blues)¹⁶.

O exemplo do Cante

Se tentarmos aplicar os conceitos que temos vindo a propor a casos concretos, logo veremos que estes conceitos representam uma espécie de questionário que deve ser aplicado à realidade. Aplicando-o ao Cante alentejano, a primeira pergunta trata de saber em que consiste a forma cultural que tem sido designada pelo termo vago de “Cante”. As definições que têm sido propostas são pouco satisfatórias, ao partir, como é frequente em casos semelhantes, do pressuposto que, se o senso comum designa um objecto sob esta denominação, então o objecto existe e quase não carece de definição. A questão é desde logo mais a da caracterização descritiva do que a da definição propriamente dita. Mas ao abandonar a dificuldade, esta não fica resolvida. Definir o Cante pelo conjunto de peças (um repertório, um “cancioneiro”), ou pela organização das performances (o carácter polifónico, uma certa distribuição e organização das partes – “ponto”, “alto”, coro), ou ainda pela presença de peças de estrutura melódica modal (associadas a outras de estrutura tonal¹⁷), é pôr de lado um grande número de peças ou de performances que os praticantes desta forma cultural nela por certo incluem e consideram como “bons exemplos”. Uma definição conceptual terá que tomar posição sobre o que é essencial no Cante e sobre o que o distingue das formas vizinhas. Propus, há algum tempo, a ideia que o Cante é antes de mais uma maneira de cantar que se define como uma arte da ornamentação da linha melódica. Desta característica central decorrem numerosos atributos que são reconhecidos como próprios do Cante: a lentidão, a moderação das acentuações, os melismas e até certas “anomalias” harmónicas. Todas estas características (que estão ligadas entre elas) têm sido assinaladas, com maior ou menor relevo segundo os autores, sem todavia que lhes tenha sido reconhecido o estatuto de caracteres centrais. Mas eles devem ser considerados, a título hipotético, como permitindo uma caracterização do núcleo do Cante.

As consequências da hipótese que propomos são numerosas. Em primeiro lugar, o conjunto de peças que faz ou não parte do repertório próprio do Cante não é estável: uma peça “genuína” do Cante, se for cantada de maneira diferente (por exemplo, rápida, com rítmica acentuada) deixa de ser reconhecível como Cante. Ao invés, peças “estranhas” ao Cante (por vezes com origens geográficas conhecidas) podem “converter-se” em peças do Cante se forem cantadas à sua maneira. Em segundo lugar, a polifonia pode estar ausente, visto que todos os praticantes reconhecem que o Cante pode ser cantado por uma pessoa, homem ou mulher, isolada. É claro que em tais situações desaparece não só a polifonia mas também a distribuição das melodias em partes distintas, sem por isso se desvanecer o carácter próprio do Cante.

Estamos assim perante o núcleo conceptual cuja identificação indicávamos como prioridade metodológica. Mas se o conjunto de todas as performances que se orientam em função do “foco virtual” ((LEVI-STRAUSS 1977)) que serve de referência para a identificação da forma cultural, não tem fronteiras lineares e deve ser encarado como um “fuzzy concept”, nos termos acima expostos, então deve ser possível ordenar de modo aproximativo as realizações concretas (performances observadas) e as “peças” em

¹⁶ Exemplos bem documentados de formas culturais musicais são também o Flamenco e o Tango, mas podemos constatar o mesmo processo com o género poético da poesia trovadoresca do sul da França dos séculos XI-XII ao século XIV.

¹⁷ Note-se que um grande número de formas musicais europeias de tradição oral apresentam características modais o que por conseguinte não as distingue entre elas e não é suficiente para defini-las.

relação a um “centro” que, apesar do seu carácter virtual, não deixa de ser eficaz enquanto ponto de referência. Tal era a lição da lógica modal, das classificações em termos de protótipos e de distância em relação aos “melhores exemplares” (NOSOFSKY 1988b; NOSOFSKY 1988a) ou em função do “ar de família” entre os objectos centrais (WITTGENSTEIN 1961), (ROSCH and MERVIS 1975).

A lição de George Lakoff incita-nos a dar mais um passo em frente: partindo da hipótese que a forma cultural que chamamos “Cante” é uma categoria “radial” devemos explorar as subcategorias e/ou linhas de força – ou de fuga – que a estruturam. O grafo do conceito deverá assim indicar quais as noções particulares que incluímos, quais as relações entre elas e a noção central e quais as formas vizinhas para as quais se estende o espaço de variação da categoria.

No caso do Cante, talvez tivéssemos que desenhar um *núcleo central* caracterizado como dissemos pela implementação duma arte da ornamentação melódica (em que o melisma, ao proliferar, pode ir ao ponto de comprometer a estrutura harmónica), pela sua associação ao desenvolvimento virtualmente polifónico, pela ausência de coreografia e por um certo tipo de poesia.

Mas o estudo da categoria exige que reconheçamos as variedades menos clássicas nas zonas de fronteira em que se joga a vizinhança com outras formas culturais e a diferenciação mais ou menos problemática em relação a estas. Nestas zonas de fronteira, ao afastarmo-nos do centro, pode tornar-se cada vez mais difícil decidir se uma peça ainda pertence ao conceito ou se já “é outra coisa”.

Evoquemos aqui de modo muito breve três direcções nas quais, em nosso entender, se desenvolve, no caso concreto do Cante, este espaço¹⁸.

(i) As “Saias” e a música “Campaniça”, exprimem a linha de fuga para a dança (ritmos, acentuações, frequentemente assimétricas, coreografias, etc., que podem dar “valsas”, por exemplo).

(ii) O “Fado”, que é, para o Cante, um atractor, uma direcção de deriva melódica que preserva em geral a ausência de coreografia, mantém uma estrutura harmónica *sui generis*, mas “contamina” as performances, numa das componentes essenciais do conceito: a que tem que ver com a ornamentação.

(iii) Porventura as “marchas” ou “marchinhas de Lisboa” seriam outro atractor, ao associarem uma componente coreográfica forte (e reconhecível por todos, com o ritmo binário da marcha) a estruturas melódicas características, minimizando a – essencial para o Cante – ornamentação.

Considerar estas formas culturais como *atractores* em direcção dos quais a forma cultural “Cante” tende a “deformar-se”, torna possível determinar a existência de peças mais ou menos híbridas, e em todo o caso menos características que as que correspondem ao núcleo conceptual central. Mas a distinção entre os atractores permanece pertinente, por duas razões: primeiro, porque eles são, como o Cante, formas culturais distintas cuja existência enquanto tais é reconhecida pelos praticantes (os do Cante e os destas); segundo, porque a aproximação, a zona de fronteira do Cante em direcção a cada uma destas formas (alternativamente) produz conjuntos de peças diferentes.

Por fim, a identificação de atractores externos (ou de subcategorias vizinhas) situa cada forma cultural num contexto de relações com outras formas, o que enriquece o conhecimento que temos de cada uma. Por outras palavras, o mesmo trabalho poderia

¹⁸ Sem excluir que possam ser identificadas outras linhas de fuga.

ser levado a cabo partindo delas, tomando como “centro” as “Saias” ou o “Fado”, de modo a descrever a rede de relações com formas vizinhas. E é provável que não serão as mesmas que encontramos consoante o nó da rede que nos serve de ponto de partida.

Se o que é aqui sugerido e apenas indicado para o Cante é válido, a aproximação conceptual que propomos consiste pois num *método de descrição* aplicável qualquer forma cultural, enquanto primeiro passo para a acção de conservação ou de salvaguarda: determinar o núcleo da categoria, a sua estrutura interna enquanto estrutura radial, identificar as relações entre o núcleo e as subcategorias menos características e por fim as linhas de força que, na periferia, a atraem para outras formas.

Conservar, salvaguardar

De que modo podem estes conceitos contribuir para uma problemática da conservação e da salvaguarda? Em primeiro lugar, se “conservar” é sempre conservar algo, o conceito de forma cultural deveria permitir a construção duma definição teórica do objecto simbólico em causa, o que conduz a responder à pergunta: “conservar o quê”?

E se “salvaguardar” significa manter vivo, então o conceito deve contribuir para determinar o que importa salvaguardar e sobretudo os possíveis modos de acção para consegui-lo¹⁹.

Um trabalho prévio à conservação, que pode parecer óbvio, ou melhor, deveria parecer óbvio, consiste pois em definir com precisão a forma cultural: extrair de todo o espaço de variação (individual, colectivo, no tempo e no espaço), as estruturas fundamentais (*schemata* e *scripts*) que definem a forma cultural em intensão.

O reconhecimento da existência de mecanismos de regulação (processos normativos, regras locais de acordo com as quais são avaliadas performances, variações, inovações) e a explicitação desses mecanismos completa a definição formal. Como são eles que explicam a permanência de fronteiras e de diferenças, e dão conta do facto que todas as formas não se misturam e não formam híbridos de modo aleatório com todas as outras com que convivem no espaço e no tempo. No limite, é deste modo que se explica a permanência no tempo de qualquer forma cultural, que, na ausência da norma que exclui, se teria diluído no seio indiferenciado da cultura, se é que poderia ter alguma vez existido enquanto forma distinta.

Para além do seu alcance negativo (excluir o que se afasta) os mecanismos de regulação são, enquanto normas positivas, as *traduções práticas do conceito local da forma cultural*. A dificuldade em reconhecê-los provém do facto que eles são as manifestações práticas de saberes não declarativos (“*scripts*”, esquemas processuais, maneiras de realizar a performance). Por outro lado, se *as estruturas conceptuais que definem a forma cultural são sempre inacessíveis à percepção e ao inquérito directos*, e só podem ser tornadas explícitas por um trabalho de elaboração externa (construções teóricas a partir de materiais empíricos), geralmente fora do alcance dos praticantes habituais, os sistemas de regulação, eles, podem ser constatados através do registo dos julgamentos dos praticantes sobre as realizações (performances) a que assistem, que conhecem, etc. e são portanto acessíveis ao inquérito directo.

O inquérito ao conceito de forma cultural inclui portanto sempre a indagação do esquema (estrutura) e dos mecanismos de regulação presentes nas práticas sociais, e é a observação destes que permite construir a definição daquela.

¹⁹ Os dois termos têm sido, e podem ser, utilizados como sinónimos. Aqui preferimos diferenciar dois significados, dando a “conservar” o de manter, ordenar, preservar objectos (registos, objectos, produtos da actividade cultural), reservando para “salvaguardar” o significado de manter viva uma prática enquanto processo social contínuo de produção de objectos (cantos, narrativas, danças...).

Para além desse trabalho preliminar, é pois necessário conservar um registo tão rico quanto possível (sabendo que nunca será absolutamente exaustivo) das realizações a que dá lugar a forma cultural. Registo de performances, de discursos sobre as normas que “devem” reger a prática, sobre os critérios técnicos e estéticos que regem as “boas” práticas, sobre a existência eventual de “melhores exemplares” das peças e de praticantes de excelência, etc.

Quando mais não seja, um arquivo desta natureza tenderá a constituir uma *memória externa*²⁰ da colectividade portadora da forma cultural e a permitir análises comparativas, no tempo e no espaço, entre realizações da “mesma” peça, entre peças “diferentes” e/ou suas variantes. Instrumento de estudo científico, externo às colectividades de praticantes por causa da sua tecnicidade, esses arquivos devem ser concebidos de maneira a sustentar a colectividade no seu processo de avaliação normativa das suas próprias práticas, ao dar-lhe acesso a um espaço de variação mais amplo e a um material muito mais estável do que aquele que permitem a memória individual e a experiência directa²¹.

O “autêntico” no seu espelho: a ilusão necessária

É contudo necessário enunciar aqui uma precaução essencial. A elaboração do conceito nuclear de qualquer forma cultural, que é um trabalho de ordem teórica mas assente na investigação empírica, não pode desligar-se da colectividade portadora dessa forma, a fim de minimizar o risco de fabricação dum artefacto que, ao impor-se enquanto elemento da cultura dominante, constrange e pode alterar as próprias práticas, em função duma definição externa da norma, ou fixando-as numa definição estática²².

O conceito “nuclear”, ao entrar, como referimos, num mecanismo normativo que se apresenta como um “jogo” (debate, legitimação das normas), deve ser visto não como um objecto externo, independente da prática, mas sim como ponto de referência e instrumento de trabalho colectivo para e da colectividade dos praticantes. Neste sentido, o pleno entendimento das consequências da ideia de “conceito difuso” torna-se decisivo. Não há, nunca houve e provavelmente nunca existirá nenhum consenso absoluto quanto à definição “nuclear” de qualquer forma cultural complexa. Vamos sim, encontrar sempre várias versões da definição do que constitui o núcleo da forma cultural, versões cuja legitimidade é sempre um problema em aberto, sendo adoptadas por actores diferentes. Mas são, todas elas, pontos de referência indispensáveis, e por isso é necessário dar-lhes todo o desenvolvimento e todo o rigor possíveis.

Por mais surpreendente que seja, depois de afirmarmos (e persistimos) que não é possível definir de maneira absoluta, exacta, o que é “genuíno”, “autêntico”, e o que o não é, afirmamos que o jogo social que permite a elaboração, o enriquecimento e a permanência de qualquer forma cultural assenta necessariamente na afirmação forte de concepções locais do que é genuíno e autêntico e daquilo que o não é, mesmo que como realmente acontece, coexistam várias opiniões divergentes sobre a questão.

²⁰ Leroi-Gourhan, A. (1964). *Le geste et la parole. 1. Technique et langage*. Paris, Albin Michel., Leroi-Gourhan, A. (1965). *Le geste et la parole. 2. La mémoire et les rythmes*. Paris, Albin Michel..

²¹ Ver os exemplos de cooperação entre os museus etnográficos detentores de objectos dos povos ameríndios e Inuit, no Canadá e as comunidades de que são originários tais objectos. O que foi, num primeiro tempo, resultado dum processo de espoliação, torna-se num instrumento de conservação das memórias e até suporte material para a renovação de certas práticas (por exemplo rituais de “revitalização” dos objectos).

²² Que é o que tem acontecido por exemplo com as federações de folclore, que adoptaram definições válidas para sempre do que é ou não “autêntico”, com o risco de produzirem normas que são verdadeiros artifícios impostos às colectividades, com toda a autoridade da instituição e do Estado.

Por outras palavras, os mecanismos de regulação negativos (que eliminam o que “não serve”, “não corresponde”, etc.) são, de modo análogo aos sistemas imunitários, a peça mais decisiva para a subsistência da forma cultural. A perda da capacidade para recusar, eliminar, é sinónima de dissolução de qualquer forma. Nenhuma forma cultural poderia criar-se nem mesmo manter-se, numa colectividade cuja hipótese fosse a aceitação indiscriminada da mistura, do sincretismo, da mestiçagem.

O que afirmamos para um nível de análise de detalhe à escala duma sociedade local, segue uma constatação já antiga de Claude Lévi-Strauss no que respeita à diversidade das culturas e à necessidade de salvaguardá-la: “o verdadeiro contributo das culturas não consiste na lista das suas invenções particulares, mas no *hiato diferencial* que elas oferecem entre elas” pelo que se impõe que se mantenham culturas “que preservem cada uma a sua originalidade” ((LEVI-STRAUSS 1973) tradução e sublinhado nossos). É o conjunto dos *processos* que permitem a cada forma cultural “preservar a sua originalidade” que importa reconhecer, entender, salvaguardar.

A diferença como trabalho do negativo

Assim, se uma forma cultural deve ser salvaguardada, tal objectivo não pode ser equivalente a mantê-la fossilizada na sua forma antiga, antes corresponde à preservação da *diferença relativa* às outras formas existentes no mesmo tempo e no mesmo espaço.

A ideia decisiva é, neste ponto, a de que não pode ser conseguida qualquer salvaguarda sem a manutenção e/ revitalização dos mecanismos normativos que gerem a relação entre as peças e as performances e a estrutura da forma cultural, avaliando o que “vale” como genuíno, tradicional, como criação bem sucedida ou ao contrário como desvio, adulteração, perda da identidade da forma, apagamento das diferenças em relação ao que a rodeia: um mecanismo de selecção das variações.

Se a existência duma forma cultural enquanto forma viva inclui, pois, necessariamente a manutenção dos mecanismos de regulação e estes não existem sem a colectividade de praticantes que os acciona, como garantir a sua continuidade no tempo?

No que diz respeito à conservação e à salvaguarda das formas culturais transmitidas principalmente pela tradição oral, a nossa posição é tão oposta quanto possível à ideologia da mestiçagem como meio maravilhoso de criação cultural²³. Sem excluir que alguns movimentos culturais possam fazer da mestiçagem um processo criativo interessante (e os exemplos, também aqui, são numerosos), as formas culturais de tradição oral têm um problema principal que se enuncia: relação de forças, numa arena em que o poder cultural está do lado da submersão do fraco pelo forte, do apagamento das diferenças e da aceleração das mudanças induzidas do exterior, aqui sinónimas de destruição a curto prazo. O que não pode ser conseguido senão dando poder cultural às colectividades portadoras das formas, ajudando-as a elaborar os instrumentos conceptuais necessários e os mecanismos sociais que os suportam.

Salvaguardar: sobreviver aos seus criadores

Um dado importante deve ser lembrado: a maior parte das formas culturais orais (e todas aquelas que nos concernem aqui) foram elaboradas no decurso de largos períodos de tempo, por colectividades rurais cuja extinção só não está próxima quando já aconteceu.

²³ Ideologia combinada aliás, com valores incontestáveis, como a compreensão do Outro, a tolerância, etc.

A “desvitalização” dessas colectividades frágeis, algumas delas desde sempre marginais nas próprias sociedades globais em que se inserem, atingiu, segundo revelam numerosos estudos, pontos de não retorno.

Seria insensato, por exemplo, apostar na manutenção de colectividades sólidas e activas de trabalhadores rurais sem terra, dispersas num vasto território e relativamente isoladas²⁴, como as que foram as criadoras e portadoras do Cante alentejano. Tudo foi dito, quanto ao essencial: êxodo rural, envelhecimento, despovoamento das zonas rurais, aculturação pela pressão das culturas dominantes, etc. e estes são processos profundos, rápidos, irreversíveis.

Os grupos sociais que produziram essa forma cultural, que foram os seus portadores, e geriram os processos de transmissão e de criação e a regulação desses processos – os trabalhadores, homens e mulheres, assalariados agrícolas numa terra de grandes propriedades de cultura extensiva, esses grupos sociais estão virtualmente extintos. O que nos resta desses grupos são os mais velhos, que deixaram de ser trabalhadores para serem reformados, idosos, sem laços com a vida activa.

A noção de “salvaguarda”, que dissemos poder ser útil distinguir de “conservação”, ao implicar que se trata de manter viva uma prática, coloca-nos portanto perante um dilema. Se a prática dum certa forma cultural for restrita a uma colectividade e não puder ser transmitida fora dela, é claro que o seu destino será o que for o destino da colectividade que a suporta. Uma forma que se revelasse totalmente “context-dependent” desaparecerá com a destruição do contexto. E assim terá sido e será, de facto, em muitos casos.

Então, perguntar-se-á com razão, como garantir – para além da conservação – a salvaguarda da forma cultural? A resposta para a qual pretendemos dar um contributo deverá ser, em nosso entender, pensada de maneira a torná-la válida para todas as formas culturais – tão numerosas – que se encontram em situações sociais análogas.

Transmitir, experimentar, criar

Recordemos, em primeiro lugar que existe um grande número de formas que, sendo prioritariamente (ou originalmente, no tempo) praticadas por uma colectividade restrita, pode não ficar confinado no seu âmbito.

A “expansão” da prática duma forma cultural no espaço pode consistir na sua adopção por comunidades ou grupos sociais próximos pela vizinhança, pela língua ou por outras tradições culturais e revela assim uma forma de “contágio” passo a passo. Os exemplos de casos deste tipo são numerosos e incluem os casos em que a sociedade de origem, após ter “contagiado” outras, perde a prática da forma cultural ou mesmo desaparece²⁵.

Mas importa relevar que certas formas culturais, por razões que terão que ver tanto com a estrutura própria (propriedades intrínsecas) como com dados históricos contingentes, se expandem socialmente e geograficamente mediante a intervenção de processos de transmissão deliberada, mais formal que o que era de tradição e através de processos de elaboração eruditos.

²⁴ Uma descrição naturalista do processo de criação das formas culturais encontraria uma analogia forte entre o processo de especiação biológica (formação de novas espécies) e a diversificação cultural.

²⁵ O Blues, gerado no século XIX nas comunidades de escravos libertos no sul rural dos Estados Unidos (Delta do Mississípi) “migrou” para muitas outras paragens e sobreviveu, graças a essa migração, à extinção da sociedade que lhe deu origem.

Transmitir

Nestes casos, para além da definição formal (em intensão) e da determinação das regras e modalidades de validação das práticas implícitas no processo de elaboração e de funcionamento da forma cultural, é necessário considerar, por um lado, a possibilidade de criar mecanismos e modalidades de transmissão (por aprendizagem) prática que possam substituir progressivamente as formas de transmissão que se extinguem. Nos casos em que se verificou a emergência de novas formas de transmissão, estas revelam-se diferentes da simples imersão e do contacto informal, por vezes íntimo, no seio das famílias e desde a infância, com os praticantes e os seus saberes. São alternativas de valor, por exemplo a formação de grupos e aprendizagem em redor de mestres ou de praticantes reconhecidos como peritos, estágios e até cursos em ambiente escolar e universitário. Trata-se de modalidades sem dúvida diferentes das que tradicionalmente garantiam a transmissão, que podem dar continuidade às práticas²⁶.

Não podemos, como é óbvio, ignorar que o “transporte” de formas culturais populares, orais, de definição difusa e sujeitas, como vimos, a variações locais e individuais que eram uma parte da sua riqueza e da sua vitalidade, para contextos formais, eruditos ou pelo menos integrando noções e instrumentos teóricos eruditos, é uma via perigosa²⁷.

Nos melhores dos casos, ela tenderá a acentuar o movimento de “deriva” da forma cultural, orientando-a em direcções contingentes à concepção teórica e prática que os (por hipótese, novos) “mestres” elaboram e veiculam. Consoante o modo como foi definida a estrutura da forma cultural, como foram definidas as suas fronteiras em relação a formas próximas, afins ou semelhantes, a deriva seguirá uma ou outra direcção.

Mas este fenómeno, com todos os seus inconvenientes e até os seus perigos (transmitir ideias e modalidades de prática que se afastem do núcleo conceptual da forma cultural) é tão inevitável como a necessidade de criar novos contextos de transmissão. É preciso reconhecer que, se falarmos, para simplificar, de “escolas” ou de “cursos” de Cante, de Fado ou de Flamenco, por exemplo, a ideia, à primeira vista, é chocante: não era assim que se aprendia a praticar essas formas. Existe nos meios sociais portadores das tradições orais a ideia corrente de que “se nasce” – ou não – com o dom de bem cantar o Cante (ou o Flamenco, etc.), e que aqueles que hoje cantam são os que possuem esse dom inato, o que exclui a aprendizagem deliberada. Mas é forçoso reconhecer, que assim que o inquérito de terreno aprofunda as “carreiras” dos cantadores, encontramos quase sempre a presença dum mestre, ou dum grupo que age, ao integrar um novo elemento, como um mestre colectivo. A aprendizagem (decerto diferente segundo os indivíduos) é provavelmente quase sempre menos espontânea do que se pensa: o mestre e/ou o grupo encorajam, orientam, corrigem: “isso não se canta assim: vá lá outra vez...”, “ainda não é bem isso”, são expressões para descrever de que maneira o novo elemento no grupo de Cante é conduzido, que recolhemos da boca... de cantadores confirmados que o viveram eles próprios quando jovens. O grupo surge mais como um *contexto de aprendizagem* do que como lugar de transmissão deliberada, o que, a par com a homogeneidade cultural entre os mestres (ou as pessoas experientes, os bons

²⁶ Ver por exemplo as *escolas* de Jazz, de Tango, etc., e em certas universidades americanas, os cursos de Blues, que associam a formação teórica sobre a forma cultural em questão à sua aprendizagem prática.

²⁷ De modo quase irresistível, o técnico detentor do saber erudito, saber oficial do domínio (neste caso musical) tem a impressão de saber melhor que os praticantes, e de possuir os verdadeiros critérios estéticos aos quais deve obedecer a prática. O populismo é bem a vertente gêmea do miserabilismo GRIGNON, C. and J. C. PASSERON (1989). *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*. Paris, Gallimard-Le Seuil.. Ver nota seguinte.

cantadores) e os aprendizes, explica a relativa invisibilidade do processo de aprendizagem e até do ensinamento, (ATRAN and Sperber 1991).

O desafio consiste portanto menos no facto de a estrutura do processo de transmissão ser mais formal, mais “escolar”, o que não é, aliás, uma fatalidade²⁸, do que na própria distância cultural entre os detentores dos saberes práticos (o canto) e os novos públicos que podem ser envolvidos na transmissão. A formação dos mestres para enfrentar as novas situações torna-se indispensável, dada a dificuldade de assimilar certas tradições complexas, que os melhores praticantes têm dificuldade em enunciar, por serem saberes tácitos. Aos mestres antigos, pode faltar a capacidade para comunicar com populações de aprendizes que lhe são pouco familiares; aos “novos” mestres que podem ser formados ou emergir pode faltar a mestria e a subtileza da prática tradicional. Por seu turno, ao analista erudito, musicólogo, dramaturgo, etc., por vezes escapam nuances e subtilezas, que são o essencial dessa arte.

Que nos seja permitido insistir: os mestres oriundos da tradição oral terão, muitas vezes, dificuldade em integrar-se em processos de formação mais formais. Por seu turno, os mestres oriundos dos saberes eruditos que poderão ser formados mediante novos processos poderão precisar de longas formações para assimilar versões não simplificadoras, não dogmáticas, dos saberes de tradição oral, o que é difícil nas nossas sociedades onde a modéstia dos que são supostos saber é um recurso raro e o etnocentrismo de classe um dado comum.²⁹

A “elicitação” desses saberes tácitos, não declarativos ou “processuais”, que é uma tarefa própria da antropologia dos saberes³⁰, assim como a observação fina dos processos de aprendizagem por tradição oral são, por conseguinte, trabalhos que deve ser empreendido sempre que possível, em colaboração interdisciplinar (com os musicólogos no caso das músicas, dos coreógrafos no caso das danças, etc.).

Explorar, Experimentar

Outros tipos de trabalho podem e quiçá devem, ser implementados: o da exploração (experimental, erudita ou não) das vias de criação (erudita, popular ou em ambos os registos) a partir das formas transmitidas pelas tradições orais.

A exploração, por parte de compositores eruditos, das potencialidades expressivas das músicas de tradição oral tem sido tão abundante, tem seguido vias tão variadas, adoptando teorias, estéticas, objectivos tão diversos, que seria impossível resumir aqui os seus principais traços. Uma impressão de conjunto permanece: existe, de facto, uma massa considerável de trabalhos de música clássica compostos a partir de peças populares ou utilizando temas ou motivos recolhidos nas tradições orais. Um primeiro tipo de utilização é o que assenta deliberadamente nas peças populares, delas se reclama

²⁸ O conhecimento das modalidades de aprendizagem “guiada” que vigoram ainda hoje em muitos casos, permitiria conceber contextos de aprendizagem que não se moldem pelo esquema escolar.

²⁹ Recordemos por exemplo a atitude generosa dum Fernando Lopes-Graça que, depois de transcreever temas tradicionais, os “arranjava” não só no sentido técnico habitual mas, escreve em 1956, para embelezá-los “num grau mais elevado de cultura, em arranjos ou harmonizações que saibam aliar os imprescindíveis critérios técnicos ao bom gosto” LOPES-GRAÇA, F. (1989). *A música portuguesa e os seus problemas II*. Lisboa, Caminho.. É em função desses critérios que F. L-G em 1953 “confessava ter introduzido em algumas correcções” na antologia que publica, “num desejo de dar à linha melódica um ligeiro retoque, tanto para a tornar mais plástica como para obter uma prosódia mais fluente” LOPES-GRAÇA, F. (1991). *A canção popular portuguesa*. Lisboa, Caminho.

³⁰ Note-se que a necessidade da “elicitation” que podemos traduzir por “explicitação” dos saberes tácitos diz respeito tanto aos saberes de tradição oral como aos saberes dos peritos em domínios tecnológicos avançados. O problema é da mesma natureza, mudam o grupo social detentor, o domínio de saber, e as modalidades práticas (nomeadamente linguísticas) do inquérito.

e exhibe assim a origem das músicas de que se servem³¹. Um segundo tipo, é porventura mais abundante ainda, porque não corresponde a uma escola ou corrente musical mas irriga a criação de músicas cuja relação com as tradições populares é mais longínqua ou menos transparente. Não darei exemplos concretos nem de uma nem de outra modalidade para não prolongar esta análise para além dos limites aceitáveis³².

O que está em causa, para além dos problemas técnicos, por exemplo musicais, é a relação entre os compositores eruditos e o seu saber, cuja relatividade a um contexto cultural tendem a ignorar ou recusar, e as colectividades portadoras das formas culturais de tradição oral.

A tentação é grande, para considerar que peças populares são simples materiais para a composição de peças eruditas: trabalhos artísticos pessoais de que as “canções rústicas portuguesas constituem, como se diz em linguagem da técnica musical, o material imediato” (LOPES-GRAÇA 1989). Quando assim é, a exploração do potencial torna-se exploração no sentido habitual do termo. O trabalho do compositor permanece como à superfície da forma musical de tradição oral. A peça inteira, isolada, é submetida a um trabalho de “arranjo”, que é, como escrevia Lopes-Graça, uma “moldura”, numa passagem em que a intenção geral (que vai no sentido que aqui defendemos), é contraditada pela maneira de realizá-la:

“Finalmente e acaso a razão principal por que as canções não são cantadas na sua forma puramente folclórica; é que, ao restituí-las ao povo, eu quis apresentá-las num escrínio, numa *moldura que possivelmente as valorizasse*, as enriquecesse do ponto de vista artístico, pondo-lhes em evidência todas as suas virtudes expressivas, revelando-lhes toas as suas mais preciosas facetas, acusando-lhes os contornos, aprofundando-lhes e prolongando-lhes a sua significação estática, psicológica e social, como documentos ou testemunhos inapreciáveis que são do sentir e do viver da nossa gente.”(LOPES-GRAÇA 1989) Sublinhado nosso.

Fica assim desde logo justificado aos olhos do compositor um tratamento uniforme (o seu, as suas opções artísticas) para toda a música folclórica “portuguesa”, fazendo com que “se exprimissem ainda em melhor português, elas fossem ainda mais convincentemente portuguesas” (LOPES-GRAÇA 1989): o “nacional”, genérico, faz as vezes da análise da diversidade das formas culturais – tão diferentes! – que produziram as peças sobre as quais trabalha o técnico clássico.

Criar: cultivar a diferença específica

A exploração que é susceptível de servir a salvaguarda das formas culturais de tradição oral, investigando todo o potencial de criação que encerram, ou como na passagem citada, “pondo-lhe em evidência todas as suas virtudes expressivas” passa, em nosso entender pela tarefa prévia que acima indicámos: estabelecer o teor conceptual de cada forma cultural específica (e não da “música folclórica portuguesa” ou “espanhola”, o “catalã”, etc.), a fim de entender o que constitui o “*écart différentiel*” (Lévi-Strauss), que a distingue de todas as outras. Nesta perspectiva, a própria definição do “material” a partir do qual a exploração e a experimentação são conduzidas deixa de ser equivalente a uma *peça* “que se emoldura”, se arranja, mas sim o *material* que a colectividade portadora da forma cultural mobiliza para compor as suas próprias obras. Não a peça mas os elementos característicos que geram as peças (todas as peças que

³¹ Ver as correntes ditas “nacionalistas”, epíteto infeliz porque as suas conotações evoluíram...

³² Mas cada um de nós tem em memória inúmeros exemplos óbvios na música clássica romântica; e poderia recordar o que os séculos XVI a XVIII devem às danças e cantos populares europeus.

formam o núcleo) do repertório próprio da forma cultural: modos (séries de sons³³), intervalos, ritmos, fraseados, ornamentos, etc., por um lado, e maneiras de interpretar o repertório (variação de *estilos performativos*, individuais ou colectivos), que são outras tantas características próprias de cada forma.

Ou seja, a análise que pode servir de base à exploração e à experimentação que, em nosso entender é uma das vias da salvaguarda, não é apenas a análise duma peça (que depois serve de macro-elemento para composição erudita), mas a análise dum grande número de peças dum repertório popular, de modo a estabelecer um inventário suficiente dos materiais que nele surgem (sem estar todos representados em cada peça), no espaço de variação que o conceito da forma cultural admite.

A forma cultural deixa de ser vista como um stock de macro-objectos, as peças, das quais cada uma poderia ser “enriquecida” por uma moldura clássica, para ser vista como um sistema dinâmico, generativo, que está por detrás da criação do conjunto do repertório e explica as suas características de conjunto, assim como as de cada espécimen.

Para que este caminho de salvaguarda, que coloca as culturas de tradição oral num plano de criação contemporânea seja fecundo, é preciso que sejam preenchidas certas condições, que não são apenas técnicas.

A relação entre compositores eruditos e colectividade portadora da forma cultural que pressupõe um trabalho desta natureza deve, por consequência, ser inteiramente repensada, porque a distância e a assimetria que a definem, sem poder ser suprimidas, têm que ser levadas a sério, a fim de serem controladas pelos actores envolvidos nos processos.

Em que medida pode a cultura erudita tomar consciência da sua própria posição e do enviesamento que essa posição induz, em que medida os representantes das culturas eruditas, por outras palavras, podem “objectivar as suas operações de objectivação” (para pedir de empréstimo a expressão a P. Bourdieu), é o que teremos que verificar em cada caso.

Este é um caminho semeado de escolhos, pela mesmíssima razão que motiva o tema central do presente texto: a intervenção erudita sobre, com, a partir de formas culturais de tradição predominantemente oral carece na maior parte dos casos de fundamentação na análise conceptual, no estudo das normas e da dinâmica das práticas como a que entendemos indispensável para a perspectiva da salvaguarda.

José Rodrigues dos Santos
Com a colaboração de Sónia Cabeça

Évora 17 de Outubro de 2010

³³ Seguimos a sugestão de John Blacking, não utilizando o conceito de “escala”, mas sim de “tone row”, série de tons, ou (talvez melhor, de sons), para não projectar sobre uma realidade diferente um conceito próprio dum certo tipo de música (ocidental, clássica) Blacking, J. (1995). *The Problem of Music Description. Music, Culture and Experience*. R. Byron. Chicago, University of Chicago Press: 54-72..

Referências

- ATRAN, S. and D. Sperber (1991). Learning without teaching: Its place in culture. Culture, schooling, and psychological development Human development L. Tolchinsky Landsmann. Norwood, NJ., Ablex. **vol. 4:** 39-55.
- BERLIN, B., J. S. BOSTER, et al. (1981). ""The Perceptual Bases of Ethnobiological Classification : Evidence from Aguaruna Jivaro Ornithology"." Journal of Ethnobiology(1): 95-108.
- Blacking, J. (1995). The Problem of Music Description. Music, Culture and Experience. R. Byron. Chicago, University of Chicago Press: 54-72.
- ESPERANÇA, E. (1997). Património, Comunicação, Políticas e Práticas Culturais Lisboa, Vega.
- FRIXIONE, M. (2005). Do concepts exist? A naturalistic point of view. Convegno Mental processes: representing and inferring. Università di Genova, Facoltà di Lettere e filosofia, .
- GRIGNON, C. and J. C. PASSERON (1989). Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature. Paris, Gallimard-Le Seuil.
- JOHNSON-LAIRD, P. N. (1983). Mental Models:: Toward a Cognitive Science of Language, Inference and Consciousness. Cambridge, Cambridge Univ. Press.
- KNORR-CETINA, K. (1981). The Manufacture of Knowledge. An Essay on the Constructivist and Contextual Nature of Science. Oxford, Pergamon Press.
- LAKOFF, G. (1987). Women, Fire, and Dangerous Things. (What Categories Reveal about the Mind). Chicago, The University of Chicago Press.
- Leroi-Gourhan, A. (1964). Le geste et la parole. 1. Technique et langage. Paris, Albin Michel.
- Leroi-Gourhan, A. (1965). Le geste et la parole. 2. La mémoire et les rythmes. Paris, Albin Michel.
- LEVI-STRAUSS, C. (1973). Anthropologie structurale deux. Paris, Plon.
- LEVI-STRAUSS, C. (1977). L'identité. Séminaire dirigé par Claude Lévi-Strauss. Paris, PUF.
- LOPES-GRAÇA, F. (1989). A música portuguesa e os seus problemas II. Lisboa, Caminho.
- LOPES-GRAÇA, F. (1991). A canção popular portuguesa. Lisboa, Caminho.
- MASSARO, D. (1987). Categorical partition: A fuzzy-logical model of categorization behavior. Categorical perception. S. HARNAD. Cambridge, Cambridge Univ. Press: 254-283.
- NADEL, S. F. (1970). La théorie de la structure sociale. Paris, Minuit.
- NEEDHAM, R. (1975). "Polythetic Classification : convergence and consequences". Man.
- NOSOFKY, R. M. (1988a). " Exemplar-based accounts of relations between classification, recognition, and typicality." Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory and Cognition **14:** 700–708.
- NOSOFKY, R. M. (1988b). "Similarity, frequency and category representations." Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory and Cognition **14:** 54-65.
- PELLEGRIN, P. (1982). La Classification des animaux chez Aristote. Statut de la biologie et unité de l'aristotélisme. Paris, Les Belles Lettres.
- ROSCH, E. (1983). "Prototype classification and Logical Classification : the Two Systems". S. E.

- ROSCH, E. and B. B. LLOYD, Eds. (1978). Cognition and Categorization. Hillsdale, N.J., Lawrence Erlbaum Ass.
- ROSCH, E. and C. MERVIS (1975). "Family resemblances : studies in the internal structure of natural categories". Cognitive Psychology.
- ROSCH, E., C. MERVIS, et al. (1976). "Basic objects in natural categories". Cognitive Psychology.
- SCHANK, R. C. and R. P. Abelson (1977). Scripts, plans, goals and understanding: an inquiry into human knowledge structures. New Jersey, Errbaum.
- SMITH, E. E. and D. L. MEDIN (1981). Categories and concepts. Cambridge / Massachussets, Harvard University Press.
- SPERBER (1996). La contagion des idées. Paris, Odile Jacob.
- VIRILIO, P. (1976). L'insécurité du territoire. Paris, Stock.
- VIRILIO, P. (1977). Vitesse et politique. Paris, Stock.
- WITTGENSTEIN, L. (1961). Tractatus logico-philosophicus, suivi de: Investigations philosophiques. Paris, Gaillimard.
- ZADEH, L. (1965). " Fuzzy Sets." Information and Control **Vol. 8**: 338-353.