

Contextos e percursos da cultura popular

*Joaquim Pais de Brito**

Em 1996, realizámos no Museu de Etnologia uma exposição sobre a obra de um escultor de Esposende, descendente de uma família de canteiros em pedra, mas que desenvolvera o seu trabalho de criação plástica esculpindo raízes, troncos encontrados na praia, trazidos pela água do mar ou do rio, madeiras e formas que o inspiravam. Franklim era engraxador, analfabeto, e as suas obras seduziram Ernesto de Sousa, intelectual plurifacetado, ligado ao ressurgimento do novo cinema português (*D. Roberto*, 1963) e à reflexão e intervenção crítica no campo da arte contemporânea. A sua descoberta de Franklim ocorrera em 1964, data a partir da qual irá dá-lo a conhecer através de algumas exposições que promove, até que, em 1968, Franklim morre num acidente de viação. A exposição do Museu de Etnologia só foi possível depois de um longo percurso de pesquisa, com o fim de localizar as suas obras em casa dos particulares que porventura as tivessem adquirido. Tendo como ponto de partida os catorze trabalhos de sua autoria, que pertenciam a Ernesto de Sousa, chegou-se ao número total de cerca de uma centena. A questão mais impressiva que se nos colocou no decurso da preparação da exposição e que pudemos explicitar no dia da inauguração prendia-se com o estatuto desses objectos, que não se encontravam representados nem nos museus de etnografia nem nos museus de arte. Por isso, viemos a encerrar a exposição com a realização de uma mesa-redonda, onde essa mesma questão foi discutida. E ela serve-nos agora para reflectir, a partir de alguns exemplos, em torno da constituição da categoria *popular* e conteúdos, expressividades e manifestações plásticas que contempla. Ela não é, nem nunca terá sido óbvia, resultado de processos discursivos classificatórios e das negociações que estão na base da sua designação.

* Joaquim Pais de Brito é Professor Catedrático do Departamento de Antropologia do Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, Universidade Técnica de Lisboa. Coordenador do Mestrado "Patrimónios e identidades". Fundador e coordenador da colecção "Portugal de perto: biblioteca de Etnografia e Antropologia" (Lisboa: D. Quixote). Director do Museu Nacional de Etnologia.

Tomemos como ponto de partida, deslocando-nos para um plano mais geral e obrigando-nos a recuar no tempo, a questão dos detentores da escrita, do olhar. Ela permite-nos interrogar-nos sobre o lugar a partir de onde se apreende o mundo e, pensando no contexto europeu e nos seus prolongamentos, fruto das colonizações, quem são os protagonistas dessa apreensão que visa o que já há de alteridade dentro da própria sociedade, ou seja, o outro que se encontra num plano desnivelado, desqualificado, eventualmente oculto e que será objecto de diferentes valorações, intenções ou estratégias que se vão desenhar nestas sociedades ocidentais. Estas são conduzidas a partir dos lugares de poder e dos meios que neles confluem: o olhar, a fala, a escrita. Com este ponto de partida é forçoso lembrar os contributos dos historiadores das culturas populares na Europa do fim da Idade Média, Renascimento e início dos tempos modernos – para retomar as divisões que foram qualificando a profundidade temporal e a aprendizagem da História. Entre eles encontram-se autores de referência como Peter Burke, *Popular culture in early modern Europe* (1978) ou Júlio Caro Baroja, *Ensayos sobre la literatura de cordel* (1969)¹ e, numa posição que julgamos decisiva pela marcação que propõe do campo problemático, Mikhail Bakhtine (1970), com *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sur la Renaissance*. Todos eles confirmam o grau de partilha e indistinção entre o registo popular e erudito, que decorre de uma grande proximidade de valores, interesses, atracções e encantamentos e algo de existência promíscua entre os estatutos mais elevados da sociedade, com particular relevo para o clero, e a massa mais ou menos difusa e anónima das camadas populares. Isto tanto na cidade como nos campos. A primeira apenas se distingue fisicamente de um território todo ele rural, que marca a totalidade das paisagens e dos modos de circulação da notícia, da informação, da curiosidade, do conhecimento e concepções do mundo. Os principais traços dessa cultura partilhada ressaltam com extremo brilho da análise de Bakhtine ao falar da cultura carnavalesca do riso, do grotesco, das inversões, dos corpos imperfeitos e inacabados, enfim, tudo o que precede a construção ou reposição dos cânones estéticos, as apropriações socialmente diferenciadas do conhecimento e do entendimento científico da natureza, e a emergência de campos instituídos de Poder e da representação com a correspondente densidade normativa que separa as classes e as suas práticas e as filiações culturais que reproduzem.

Entre o final do séc. XVIII e os começos do séc. XIX, com o impulso e inquietação da sensibilidade romântica e, no plano político, a procura da configuração individualizada das nações, um novo olhar emerge, uma definitiva

distinção se opera. Ela procede das cúpulas de uma sociedade hierarquizada, sejam elas já previamente existentes e estruturalmente constitutivas dessa mesma sociedade, seja a de uma burguesia em construção, que fabrica e interroga o universo a que pertence. Claro que tudo havia já passado por esse imenso trabalho da Contra Reforma que, entre finais do séc. XVI e começos do séc. XVII disciplinava, policiava e ordenava os comportamentos, impondo um progressivo distanciamento do clero em relação às camadas populares de que se ocupavam. O Concílio de Trento é, assim, uma pedra angular para a compreensão de todo o processo de distinção e de apropriação social das práticas e representações e, por isso mesmo, os documentos que dele decorrem (*constituições sinodais*, etc.) continuam a ser uma fonte importante para fazer uma história desses processos e da própria etnografia das práticas no passado e das suas manifestações nos dias de hoje. Mas é no começo do séc. XIX que se institui um olhar e uma escrita que procuram nas práticas, falas e crenças das camadas populares, uma matéria que parece não estar noutra lado e que, a partir de então, segundo os contextos históricos, geográficos e culturais servirá para muitos propósitos. Um deles é, mesmo, o de ajudar a definir o conceito de povo.

No caso português essa procura é tardia, se tomarmos como comparação a Inglaterra ou a Alemanha. Portugal encontra-se em convulsão, atravessado por fracturas e confrontos, durante toda a primeira metade do séc. XIX. Logo no seu início, a Guerra das Laranjas, com a Espanha, o eterno vizinho e inimigo, a tomar Olivença; depois são as invasões francesas, a saída da corte para o Brasil, a permanência dos ingleses, a quebra drástica da produção agrícola, as carências de todo o tipo, a marginalidade; e, logo depois da Revolução Liberal, o regresso da corte, a independência do Brasil, as guerras civis, a abolição de alguns dos eixos do Antigo Regime e dos valores sobre que se construiu, entre os quais, por exemplo, o fim das ordens religiosas, a expulsão de algumas destas, a abolição dos morgadios, e uma reforma administrativa com consequências nas próprias representações das identidades locais e regionais. Tudo isto tecido das projecções populares mais complexas que nem sempre satisfizeram os desejos progressistas dos historiadores quando, em muitas regiões do país, os mais despossuídos tomam o partido por D. Miguel, o rei absolutista. São décadas que culminam com a revolta da Maria da Fonte e Patuleia (1846/47), expressão de protestos populares, ligados, entre outros factores, à gestão da morte, com a proibição dos enterramentos nas igrejas e a imposição dos cemitérios. A partir de meados do século o exercício da ordem é também o da própria ordenação e avaliação do país na sua totalidade e na sua unidade. É então que se concretizam, em acto e intencionalidade política, ideias que já a Revolução Liberal

transportava como novidade e ruptura com um Antigo Regime que, todavia perdurava. É também então que se procede ao desenho e contagem do país, na sua expressão demográfica e física e se propõem todos os grandes programas e actos legislativos para aquele desenho, contagem e ordenação que confluem no esforço de ultrapassar a fragmentação de poderes, pulverização de unidades territoriais e de legislação, isolamentos e modos de comunicar com o centro. É assim que surgem, nas décadas de 50 e 60 a uniformização dos pesos e medidas, através de um levantamento exaustivo, concelho a concelho, dos sistemas locais e sua conversão ao sistema métrico, a lei do serviço militar que faz desaparecer as escolhas ao nível das comunidades, tornando-o universal como tributo de sangue, o levantamento dos incultos e um plano de arborização do país. Tudo começa com a reforma administrativa da década de 30, que nas décadas seguintes se prossegue e vai traduzir-se na redução do número de concelhos de cerca de 900 para cerca de 300, contidos num desenho exacto dos limites do país com a criação da comissão mista para a demarcação da fronteira luso-espanhola que inicia os seus trabalhos nos anos de 1850; ao mesmo tempo que se procede à demarcação dos pontos de referência do país para a sua triangulação e a elaboração da sua primeira carta corográfica. É também nesses anos que Almeida Garrett publica o seu *Romanceiro* (1851).

A Nação construía-se e foi, primeiramente, pela via dos géneros da literatura oral que ela interessou e ocupou os primeiros grandes colectores, que começam a publicar e a constituir os seus *corpus* a partir do final dos anos 60 do séc. XIX mas, sobretudo, nas duas últimas décadas.² Romanceiro, cancionero, adagiário, fórmulas ligadas a todo o tipo de práticas de evocação religiosa e acção mágica, constituem uma dimensão de grande importância, tanto enquanto expressão da língua, ela própria factor e argumento de uma identidade nacional, com todas as suas variantes de acento dialectal, quanto pela invocação de uma profundidade temporal onde se formou, também ela legitimadora da construção da Nação e da sua existência num tempo longo. No entanto, esta língua vai permanecer, em geral, excluída das análises da arte popular, apesar de ela vir a tornar-se matéria de escrita de autores que, a partir de começos do séc. XX, constroem os seus textos e o seu universo literário tendo como referência cenários, personagens e quotidianos da população rural das aldeias. Penso, particularmente, em Aquilino Ribeiro, e como com ele estamos perante um território de morfologias e sonoridades que se apresenta também como proposta de criação plástica. Este deslize do registo da fala e das linguagens populares para o campo da literatura passa a pertencer à história desta mais do que à história da etnografia e da aproximação disciplinar que com ela se define.

A língua e a escrita em meio popular têm sido objecto de escassa interrogação e, no entanto, elas exprimem-se em tudo o que são as inscrições em objectos que sinalizam trocas simbólicas, ritualização de acontecimentos etc., através do bordado, por exemplo, ou de instrumentos de inscrição como a navalha, como acontece com todo o género de alfaia agrícola e de artefactos, em geral de uso feminino, sendo o trabalho de escrita realizado pelo homem ou, de forma mais explícita, nas letras, palavras, frases ou poemas bordados nos lenços de amor ou em outro tipo de têxtil. Foi isso que levou Eugénio Lapa Carneiro a interessar-se pelos manuais de caligrafia e ortografia, que colleccionou e depois ofereceu ao Museu Nacional de Etnologia, resultado, certamente, do seu primeiro interesse por aqueles lenços. É este um campo que, obviamente, nos solicita para a própria história da escolaridade em Portugal, tanto pela via das formas tradicionais, do mestre que ensinava em sua casa, tão bem descrito nos romances e contos de Bento da Cruz referidos às terras trasmontanas do Barroso, ainda de memória do autor³, como das escolas criadas, frequentemente por acção de um mecenas originário da terra e enriquecido fora dela, a partir dos anos de 1880, e de que o Abade de Baçal fez a lista para as aldeias de todo o distrito de Bragança.

Lembremos duas vertentes da história política e económica que, no último quartel do séc. XIX, deveremos considerar como elementos de contextualização de alguns dos parâmetros com que pensamos as culturas populares. Por um lado, assiste-se a um crescimento demográfico indissociável do arroteamento e cultivo das terras e da introdução e vulgarização de novas culturas, entre as quais ocupa um lugar de destaque a batata; por outro, as grandes crises que afectam as subsistências e que aquele crescimento demográfico agrava, trazidas por novas doenças que dizimam as culturas, como a filoxera nas vinhas, a de mais destruidores efeitos. Mas também a crise e sobressalto traumático subsequente ao *ultimatum* inglês (1890) que, a propósito dos territórios africanos sob administração colonial, feriu o orgulho de um sentido de independência e capacidade de auto-governo, e veio a instaurar o discurso da decadência que marcou toda a intervenção política e científica dos intelectuais portugueses e, de entre eles, também os que se ocuparam das tradições populares.

Mas existe, ainda, uma dimensão que julgamos importante lembrar como hipótese de trabalho na reflexão sobre os conteúdos e as morfologias da cultura popular. Tem ela a ver com o facto de, a partir do último quartel do século, quando aqueles levantamentos mais sistemáticos das tradições se intensificam, estas elaboravam-se certamente sobre um imenso campo de trans-

formações e esquecimentos. Naquele contexto finisecular apenas uma geração de portugueses se identificaria com um tempo relativamente estável que sucedera às décadas agitadas e violentas das grandes mudanças e trânsitos de reconstrução social da primeira metade do século. A oralidade transportaria consigo ecos ou ressonâncias dos acontecimentos históricos numa paisagem de lutas, perigos, mortes, e toda a sua efabulação – facto que as recolhas de cancionero popular político do final do séc. XIX ilustram⁴ –, ressonâncias que coexistem com a oralidade mais atemporal e não conflitual, de componente lírica, dramática e lendária, que se vai tornando hegemónica. Talvez que este ciclo de aumento dos bens de subsistência e crescimento demográfico, com o inevitável refluxo e crise que obrigou parte da população a emigrar, seja um dado estruturante da aldeia como forma social, teatro das dimensões do popular que interessou os investigadores e que veio ainda a ser referência e tema de pesquisa durante grande parte do séc. XX. E, por isso, uma leitura mais atenta às conjunturas do discurso que sobre ele se produz traz sempre elementos de compreensão para além da ilusória permanência no tempo de muitas dessas formas do popular, e um conhecimento mais problematizado da própria expressividade performativa da palavra, do canto, da música ou do saber fazer técnico.

Temos, então, que havia surgido o povo, a Nação, e a referência que se inquiria era a ruralidade, o que irá continuar a caracterizar as primeiras décadas do séc. XX. Ela marcava todo o espaço, passeava-se pelos mercados e ruas das poucas cidades do país, e vai interessar os intelectuais – investigadores, escritores, pintores, jornalistas – a partir de formulações, obviamente ideológicas, quanto à sua materialidade, à sua textura, aos processos formais da sua elaboração. Foi assim que aconteceu com o interesse voltado para a arquitectura popular e todas as questões em torno da casa portuguesa, que teve em Raúl Lino um protagonista de renome; e aconteceu, igualmente no começo do século, com o olhar voltado para a identificação, recuperação e promoção de algumas tradições artesanais, que poderiam funcionar como ícones emblematizadores da Nação, processo este bem eloquente nos contributos de Sebastião Pessanha e José Queiroz e a promoção do tapete de Arraiolos.⁵ Em ambos está presente um conflito que, de algum modo permanece oculto. Por um lado identifica-se uma produção local, quer-se recuperar a sua genuinidade – materiais, modos de execução, cores, desenhos, volumetrias, saber fazer – mas, por outro lado, com ela procura-se a exibição de um símbolo nacional. No tapete, mantendo-se o seu registo, reconfigurando e propondo uma gramática de motivos; na casa portuguesa, combinando influências captadas ou

inspiradas na arquitectura vernácula de muitas das províncias, num ecletismo e sincretismo de estilo que não passa de uma fantasia.

Não se foi muito mais longe durante as três primeiras décadas do século na atenção e abordagem à arte popular. Só com os anos de arranque do Estado Novo e o papel que nele desempenha o Secretariado de Propaganda Nacional, depois designado Secretariado Nacional de Informação (SNI), esse trabalho se torna explícito e obedece a um programa. Aconteceu isto com António Ferro, personagem cujo percurso biográfico e intelectual traz elementos novos quanto ao olhar que então institui a arte popular como objecto. Ligado, inicialmente, ao movimento modernista e à revista *Orpheu*, entre outros com Fernando Pessoa, jornalista, ele vai tentar, nos primeiros anos da sua actividade como director do SNI, atrair os grandes criadores de então, da pintura, escultura, literatura, teatro, para um conjunto de acções propostas a partir deste serviço do Estado corporativo. Aqui se vai desenvolver uma intensa actividade editorial e, com ela, um insinuante trabalho de artes gráficas, com todo o tipo de ilustrações em capas de livros, cartazes, folhetos etc., que se publicavam. Os elementos decorativos que mais frequentemente ocorriam nas produções artesanais populares, vão agora ser reproduzidos, combinados e adaptados, para serem aplicados tanto em mobiliário como em tecidos mandados executar para a decoração de pousadas, miniaturas para venda e oferta, todo o tipo de grafismo já referido etc. etc. etc. A lágrima, o coração com ou sem chave, os esses, são alguns desses elementos indefinidamente repetidos nos vazados das costas de uma cadeira, numa sanefa ou num cortinado, no contorno de um mapa de Portugal que nos dá a localização das suas mais célebres romarias ou dos seus monumentos, na decoração das montras da cidade (também houve concursos para elas). Assiste-se a uma forma de devaneio ou delírio decorativo, disseminado por todas as manifestações promovidas pelo regime, atraindo para elas grandes desenhadores e que, de algum modo, embeleza, unificando um país de que, ao mesmo tempo, se queria promover uma diversidade plástica, para assim o tornar mais atraente. Também aqui a mesma tensão antes referida se manifesta: diversidade regional, mas uma equivalência absoluta entre todas as diversidades e, por isso, o seu apagamento. É nos anos 1938/40 que este processo culmina, em dois eventos cujos efeitos entretanto se apagam ou interrompem com a eclosão da guerra. Em 1938, com o concurso da aldeia mais portuguesa de Portugal, pelo qual, com base em *dossiers* organizados por júris provinciais, com a participação de etnógrafos, duas aldeias por cada uma das 12 províncias vão propor, de acordo com as bases do concurso, o que de melhor têm para mostrar como elementos tradicionais. Para muitos dos as-

pectos solicitados que poderiam dar valor à aldeia, foi necessário criar um meio performativo que permitiria mostrá-los. Foi assim com o cancionero, a música, as danças, os trajes, jóias e adereços, exibidos por homens e mulheres organizados nos ranchos que então se criaram. Estes grupos organizados para executar o seu património tradicional durante as visitas do júri nacional ao longo de Agosto e Setembro do ano de 1938, constituíram o paradigma dos ranchos folclóricos que a partir de então se generalizaram por todo o país.⁶ Com eles, a importância dada ao traje, por exemplo, que já se tinha afirmado no caso do Minho, com os primeiros ranchos de lavadeiras organizados por Abel Viana, na primeira década do século, vai tomando visibilidade e vai-se constituindo formalmente e, muitas vezes, cristalizando, com o seu valor de expressão artística. Mas 1938 é também o ano do apelo à participação dos portugueses na grande Exposição do Duplo Centenário (da fundação da nacionalidade em 1140 e da independência face ao domínio dos Filipes em 1640), e com esta exposição, de algum modo se reafirma a atenção voltada para outras manifestações da arte popular: os objectos, instrumentos de trabalho, meios de transporte, utensílios domésticos da cultura material e o artesanato num sentido mais geral, incluindo a arte popular propriamente dita (figurado em barro, escultura em pedra e madeira, etc.). A Exposição do Mundo Português, além do destaque dado à apresentação das colónias, tinha um sector dedicado às aldeias e às expressões da diversidade regional, apresentadas aqui sobretudo na sua dimensão plástica e estética. Com o arrefecimento dos ímpetus celebratórios e festivos trazidos pela II Guerra Mundial, não só não se voltou a realizar o concurso da aldeia mais portuguesa, cujos regulamentos previam que fosse bianual, como só em 1948 se concretizou a instalação do Museu de Arte Popular, num dos edifícios da Exposição do Mundo Português, para tal construído na zona de Belém. Ele é a expressão dos compromissos, tanto explícitos quanto implícitos no programa do SNI, que procurou fazer a síntese entre os artistas criadores urbanos de então, em geral saídos de todo o movimento modernista, Almada, Jorge Barradas, Keil do Amaral, e as linguagens e inspiração trazidas pelas expressões da arte popular. A própria decoração interna do edifício é feita a partir de motivos populares, numa unidade decorativa onde pequenos sinais evocam a diversidade regional. É muito importante lembrar que para a Exposição do Mundo Português, em 1940, e para o Museu de Arte Popular, em 1948, muitas das peças foram encomendadas aos criadores e, de alguma forma, induziram um novo interesse na sua obra, como ocorreu, por exemplo com os barristas do Norte ou com os ferreiros do leste Trasmontano, mas também com tecedeiras de mantas e cobertas, ou com as bordadeiras; e o

próprio concurso da aldeia revelou produções também elas tornadas icónicas da arte popular portuguesa como, por exemplo, Almalaguez e as suas mantas.

Iniciava-se, então, em Portugal a investigação de terreno conduzida por um grupo que definia em moldes modernos a pesquisa antropológica sobre Portugal. Refiro-me a Jorge Dias e sua equipa, a partir do Centro de Estudos de Etnologia que ele dirigia desde 1947. Aqui, o campo de maior investimento de preocupações teóricas e descritivas eram os objectos da cultura material relacionados com o trabalho e a produção de bens. Essa pesquisa afasta-nos, pois, de uma preocupação directa em torno da arte popular e, contudo, ela lida constantemente com esta, pela intencionalidade plástica e formal inscrita nos objectos estudados que os situam numa dimensão simbólica, a que estes investigadores se manifestaram particularmente atentos. Todo o universo da tecnologia têxtil ou de alfaia agrícola é expressão muitas vezes realçada em desenhos, fotografias, descrição e interpretação, nas monografias publicadas e nos arquivos do Museu Nacional de Etnologia, que a mesma equipa veio a criar.⁷ O contexto é o da consciência das profundas transformações trazidas com o pós-guerra, e o sentido de urgência na identificação, conhecimento e recolha das formas materiais da cultura tradicional, que conduziria à criação do museu. Agora, o inquérito, a análise e a divulgação dos resultados circulam fora dos canais das instituições do regime e dos discursos simplificadores e fantasiosos que tendiam a caracterizá-los.

Na análise de contextos nos processos de abordagem do popular, o final dos anos 50 e toda a década de 60 vão ser determinantes, pois eles aparecem diferentemente de toda a sua história anterior, como tentativa de ver para além do que é possível perceber através dos discursos oficiais.⁸ Os intelectuais portugueses de todas as formações reencontram a expressividade popular em actos isolados e mais ou menos disseminados do norte ao sul do país, a partir dos centros urbanos, ou em projectos sistemáticos que se traduzem em levantamentos ou simples publicações e reedições. Os volumes, que reúnem materiais inéditos e póstumos, do *Romanceiro*, *Cancioneiro* e *Teatro Popular Português*, de José Leite de Vasconcellos, começam então a ser editados. Fazem-se antologias de textos literários caracterizadores da diversidade das províncias portuguesas. No final dos anos 50, um grupo de estudantes e professores da Escola de Belas Artes do Porto encontra os barristas de Barcelos, entre as quais se destacava Rosa Ramalho, com a sua inventiva e infindável imaginação de formas. Constituem-se as primeiras colecções; a elas se juntam descobertas esporádicas de outros criadores, como o Franklim, que Ernesto de Sousa deu a conhecer. A recolha de imagens dos cineastas portugueses vai

incidir sobre contextos, ou mesmo performances da tradição popular, como o *Auto da Primavera* ou *O Pão*, de Manoel de Oliveira, o *Auto de Floripes*, ou os filmes de António Campos. E é nestes mesmos anos que se iniciam os grandes levantamentos do universo sonoro, seja voltado mais especificamente para o registo dos sons, com Michel Giacometti, seja para o levantamento e conhecimento dos instrumentos populares portugueses, com Ernesto Veiga de Oliveira. Esta pesquisa que decorre entre 1960 e 63 foi promovida pela FCG. Há algo de entusiasmo deslumbrado e consciência de se revelar um país multimodo, que os discursos oficiais ocultavam. A arte popular era agora uma espécie de gesto transgressor e campo de libertação para experiências emotivas e também cumplicidades sociais e políticas, associadas elas próprias a práticas onde se organizavam contestações ao próprio regime, como cineclubes, grupos de teatro, tertúlias literárias e colectores. São estes os anos da guerra colonial, o popular fica então como descobrimento e fascínio; alguns dos patamares em que se manifesta, como a música, por exemplo, só depois da Revolução democrática de 1974 vieram a ser intensamente retomados como projecto e inspiração. As recolhas da segunda metade dos anos 70, sobretudo incidindo na música e outras dimensões performativas, mas também de alguma criação plástica, com os modos de habitar as paisagens que o cinema revela e constrói, são decisivas para se perceber o movimento de busca e reinscrição no tempo, cuja baça e obscurantista estabilidade e continuidade de mais de quatro décadas havia sido abalada pela ruptura da Revolução. E confluem duas dimensões contrastantes, relativas a duas províncias em extremos opostos do país: em Trás-os-Montes buscava-se o passado das formas, o seu arcaísmo e a capacidade de inspiração que com elas se poderia induzir; no Alentejo olhava-se atentamente para o futuro em construção em toda a imensa produção cinematográfica que acompanhou a ocupação das terras na Reforma Agrária. Aqui, o popular tinha saltado para a história, no Norte mantinha-se oculto dentro dela. E é também no Sul que uma oralidade redescoberta e solta vai repor a historicidade da criação oral na décima, cujas recolhas então verdadeiramente se iniciam, em moldes que valoram o protagonismo das camadas populares, que pouco relevo haviam tido nas recolhas dos etnógrafos da viragem do século.

Estes contextos e percursos da cultura popular revelam que esta não tem atributos que permitam apor-lhe uma definição substantiva, assim como permitem pôr em evidência os processos discursivos e a historicidade que a designa e lhe atribui sentidos. Ela foi coisa partilhada entre classes sociais extremadas. Foi matéria de elaboração emblemática reveladora de um passado capaz de legitimar todas as construções em torno da ideia de Nação. Foi tam-

bém, sobretudo ou apenas, elaboração plástica e fantasmagoria de formas e cores, comunicadas como harmonia e ordem decorativa que ajudava a ocultar a tensão, o conflito, a fractura de um regime autoritário, e assim se foi auto-censurando sob todas as formas de artesanato e de literatura oral. Veio a ser, já na década final da agonia do regime, matéria de descoberta que projectava intencionalidade de mostrar como o país detinha imaginação, inventividade, criatividade e rebeldia na pessoa de artistas e criadores, o que em si mesmo era já um acto de transgressão e libertação do discurso oficial. Enfim, seria parte da realidade estudada pelos antropólogos sem nunca ocupar um espaço de centralidade nas pesquisas conduzidas em Portugal mas que, entre a forma dos instrumentos de trabalho e de outros objectos, dos artefactos operadores do ritual e da festa, as arquitecturas e o imenso campo das performances, tem sido um lugar de interrogação que será, como qualquer outra pesquisa, sempre dependente do momento e do contexto a partir do qual é formulada.

Notas

1 Entre os muitos autores (como Robert Mandrou, Robert Muchembled ou Alberto Cirese) que têm produzido conhecimento e reflexão teórica sobre as culturas populares em contexto europeu, refiro estes por permitirem pôr em relevo, no primeiro caso a ideia de *formulae* e de modelos que se vão adaptando a sucessivos contextos históricos e que continuamos hoje a descobrir nos media de maior presença e divulgação (o herói e o bandido, etc.); quanto ao segundo, pela leitura que faz dos meios populares da divulgação da notícia e das condições em que esta se produz e transforma em pleno séc. XIX, e a centralidade que aí ocupa a figura do cego.

2 Lembro, muito sumariamente, os trabalhos de Teófilo Braga (1867a e b, e 1869), Estácio da Viegas (1870), Rodrigues de Azevedo (1880), Leite de Vasconcelos (1890), Tomás Pires (1891); e o movimento das revistas que então iniciam a sua publicação: *Revista Lusitana* (1887), *Portugália e a tradição* (1899) e, já no séc. XX, *Terra portuguesa* (1916).

3 Veja-se, entre outros, *Planalto em chamas*, 1963 e *Ao longo da fronteira*, 1964.

4 As primeiras destas recolhas devem-se a Teófilo Braga, Leite de Vasconcelos e António Tomás Pires.

5 Ver, sobre este processo e esta produção artesanal, Cláudia Almeida (2005), *O tapete e a casa: estudo antropológico sobre os processos de produção, circulação e emblematização do tapete de Arraiolos*, tese de mestrado, ISCTE.

6 Com recurso à imprensa da época, fizemos uma leitura deste concurso em Joaquim Pais de Brito (1982), “O Estado Novo e a aldeia mais portuguesa de Portugal”, in *O Fascismo em Portugal. Actas do Colóquio*, Lisboa, A Regra do Jogo, pp. 511-532.

7 Veja-se o primeiro balanço dessa actividade em Ernesto Veiga de Oliveira (1968), *Vinte Anos de Investigação Etnológica no Centro de Estudos de Etnologia Peninsular*, Lisboa, CEE.

8 Procurámos enumerar, quase a título de inventário, autores, movimentos e iniciativas que revelam esses anos de busca, no texto que acompanha a exposição com que abrimos estas páginas: Joaquim Pais de Brito (1995) “No Tempo da Descoberta de um Escultor”, in J. Pais de Brito (Ed.), *Onde Mora o Franklim? Um escultor do acaso*, Lisboa, Museu Nacional de Etnologia, pp. 11-24.

Resumo

Reflexão em torno da constituição da categoria *popular*, bem como dos conteúdos, expressividades e manifestações plásticas que a categoria contempla, partindo da questão etnográfica da escrita e do olhar, avançando historicamente através do conceito de povo, em favor de um entendimento sobre os contextos e percursos da cultura popular portuguesa.

Palavras-chave: povo português; cultura popular portuguesa; etnografia portuguesa; cultura material portuguesa

Abstract

Reflections around the constitution of the *folk* category and around the contents, expressions and plastic manifestations of this category, considering the ethnographic issue of writing and of perception, trailing the history of the concept of people and advancing the understanding of the contexts and paths of the Portuguese folk culture.

Keywords: the Portuguese; Portuguese folk culture; Portuguese ethnography; Portuguese material culture