

# DECURSOS E DISCURSOS DA TRADIÇÃO

*APROPRIAÇÃO, IDENTIDADE  
E NAÇÃO NUMA PRÁTICA  
ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA.*

Mestrando: Gil Sousa Pinho (Gil Raro)  
Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria José Goulão (UP)  
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto  
MAP\_E 2020/2021



## **Agradecimentos**

À Professora Maria José Goulão, por ter aceitado este desafio e que, apesar das adversidades surgidas, sempre teve a máxima atenção, dedicação, simpatia e frontalidade para comigo;

Ao Professor Arlindo Silva, pela permanente simpatia, entusiasmo, preocupação e sugestões que acrescentou ao projecto;

À Professora Rute Rosas que, desde a Licenciatura, me acompanhou, entendeu os meus fascínios e os valorizou;

Ao Tiago, Alcides, “Limas”, Patrícia e Catarina, técnicos que, desde sempre, se disponibilizaram a colaborar comigo demonstrando um profissionalismo e simpatia ímpar, fundamental tanto para o meu desenvolvimento pessoal como para o exercício tecnológico e escultórico que hoje apresento;

Ao Luís e Isabel pela atenção disponibilizada, sugestões e acesso ao acervo da FBAUP;

À minha família, em especial aos meus pais que patrocinaram e sempre confiaram nas minhas decisões;

Ao João, Marta, Bárbara, Beatriz, Inês, Grécia, Sara e Pinho, e demais colegas de mestrado que acompanharam, entenderam, discutiram e acrescentaram ao meu projecto;

Às gémeas (Inês e Rita), Mário e, em especial, ao Gonçalo pelo trabalho de design deste documento;

Aos meus bons Hermínio, Bárbara, Tiago e Adelino;

E, por fim, àqueles que me viram crescer, que, porventura, nunca imaginarão a forma directa ou indirecta como patrocinaram todos estes meus fascínios.



## Resumo

Tomando o conceito de *tradição* como ponto de partida e envolvido nas discussões acerca da cultura popular, erudita ou híbrida, num momento de questões pós-colonialistas e pós-totalitárias, o presente documento pretende ser um contributo para o estudo dos fenómenos da apropriação do *popular/ folclore* na prática artística portuguesa.

Nesse sentido, é estabelecida uma “cronologia da apropriação” que é mote para obra escultórica que explora conceitos de identidade, nacionalismos, origens e tradição.

A prática artística centra-se, portanto, nas tecnologias tradicionais e na abordagem de conceitos ou práticas que geralmente estão associadas a uma ruralidade ou à arte *popular/ folclore*, distantes do exercício académico e galerístico. É um trabalho auto-referencial é etnográfico centrado num exercício acerca do dinamismo da *tradição* para a criação constante de discursos acerca da contemporaneidade.

## Abstract

Using the concept of *tradition* as a starting point and involved in discussions about folk, erudite or hybrid cultures, at a time of post-colonial and post-totalitaria questions, this document intends to be a contribution to the study of the phenomena of appropriation of the folklore in Portuguese artistic practice.

In this sense a “chronology of appropriation” is established to set the sculptural work that explores concepts of identity, nationalism, origins and tradition.

Therefore, the artistic practice focuses on traditional technologies and on approaching concepts or practices that are generally associated with rurality or folklore far from academic and gallery practices. It is a self-referential ethnographic work centered on an exercise about the dynamism of *tradition* for the constant creation of discourses about contemporaneity.



*agradecimentos*

*dedicatória*

*resumo*

*abstract*

<b>1.</b>	<b>introdução</b>	
<b>1.1.</b>	<b>motivação, objecto e método</b>	
<b>1.2.</b>	<b>estado da arte</b>	
<b>2.</b>	<b>duma cronologia da apropriação</b>	
<b>2.1.</b>	<b>esboço cronológico, artístico, político e social</b>	<b>11</b>
<b>2.1.1.</b>	<b>da transição do século XVIII para o XIX</b>	<b>11</b>
<b>2.1.2.</b>	<b>do romântico</b>	<b>14</b>
<b>2.1.3.</b>	<b>do fontismo ao ultimato e regicídio</b>	<b>21</b>
<b>2.1.4.</b>	<b>da 1.<sup>a</sup> República ao Golpe do 28 de Maio</b>	<b>27</b>
<b>2.1.5.</b>	<b>do Estado Novo de António Ferro</b>	<b>30</b>
<b>2.1.6.</b>	<b>da 2.<sup>a</sup> Guerra à Revolução dos Cravos</b>	<b>35</b>
<b>2.1.7.</b>	<b>do pós – 25 de Abril à actualidade</b>	<b>38</b>
<b>2.1.8.</b>	<b>conclusão</b>	<b>42</b>
<b>2.2.</b>	<b>arte popular, erudita e híbrida</b>	<b>43</b>
<b>3.</b>	<b>decursos e discursos da tradição</b>	<b>43</b>
<b>3.1.</b>	<b>advertência</b>	<b>45</b>
<b>3.2.</b>	<b>o amor português</b>	<b>45</b>
<b>3.3.</b>	<b>usa-se enquanto tiver uso</b>	<b>49</b>
<b>3.4.</b>	<b>poéticas no negócio com Deus</b>	<b>54</b>

*reportagem da exposição*

*folha de sala*

*anexos*

*bibliografia*

*índice iconográfico*

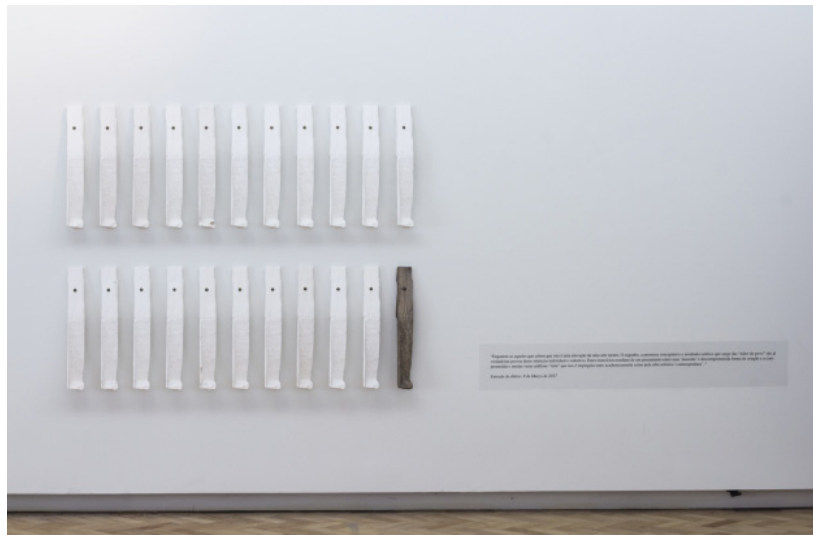
img.1 Gil Raro (1995-)  
*Encangado*, 2015  
freixo, sebo,  
texto impresso



img.2 Gil Raro (1995-)  
*Escudela*, 2017  
calcário, texto impresso,  
video-projecção



img.3 Gil Raro (1995-)  
*Penas*, 2017  
pinho verde, gesso,  
texto impresso



# 1. introdução

## 1.1 motivação, objecto e método

O presente relatório justifica-se na sequência dos projectos iniciados em 2013 na Licenciatura em Artes Plásticas, no ramo de Escultura, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. À data, a memória e o personagem baseados na experiência de um mundo rural que tende a desaparecer resultaram em “trabalhos académicos” como *Encangado* (2015), *Ditadura* (2015), *Romaria* (2016), *Escudella* (2017), *Retrato* (2017) e *Penas* (2017) denotando, evidentemente, a tendência a seguir: recontextualização, apropriação, identidade e cultura popular.

A consciencialização acerca dos fenómenos de apropriação deu-se, mais especificamente, em Seminários de Ciências da Arte (unidade curricular do 4.º ano), onde reuni e estudei, conteúdos para a questão da turistificação e apropriação cultural presente nos pequenos objectos “lembrança” – ditos também “recuerdos” ou “souvenires” - identificativos da *cultura* e *nação* portuguesas. *Souvenires de Portugal* (trabalho académico para a conclusão da unidade curricular) tornava-se assim o mote para o interesse nos fenómenos da apropriação, nomeadamente o seu enquadramento histórico e sociológico, assim como uma reintrospecção na prática artística que até então produzira apenas em “contexto académico”.

Já no presente mestrado, a opção de inscrição em regime parcial fez com que o projecto pudesse amadurecer em conteúdo e conhecimentos técnicos, tomando proporções diferentes do que inicialmente tinha estipulado. O objecto centra-se agora numa síntese histórica de apropriações do *mundo cultural*, sobretudo mais evidente no seu cariz socio-político e as obras, que inicialmente exploravam memórias populares colectivas, na base duma dialéctica e concepções de experiência individual, agora tendem, mercê de um estado de relação de afeição com outrem, a analisar o conceito de tradição como potenciador de discursos acerca da contemporaneidade, alavancando questões sociais e políticas acerca destas mesmas tradições. Na sua poética, no entanto, não deixa de parte a ironia e os preciosismos léxicos e/ou semânticos caracterizando-se por um agudo sentido de humor. Assim, considerando que a obra é substancialmente auto-referencial, pois resulta de uma visão muito própria- experimentada e fascinada do meio, tanto pelos conceitos como pelas práticas-, o presente documento pretende ser um contributo de cariz muito pessoal para a discussão generalista da *tradição* e a forma como nos identificamos com ela. *Decursos e Discursos da Tradição* é, portanto, um subsídio para a discussão acerca dos fenómenos de *apropriação, identidade e nação portuguesa* a partir do espectro duma prática artística contemporânea e portuguesa.

Assim, a estrutura do presente documento pretende ser sintética e objectiva, reunindo os conteúdos em três capítulos: o primeiro - breve e introdutório - relativo ao enquadramento da investigação; o segundo - em jeito de redesenha histórica - acerca do paradigma da apropriação da *cultura popular*, através de uma síntese histórica, artística, política e cultural; e o terceiro dedicado à prática artística desenvolvida. Por entender ainda o valor do acervo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e, em jeito de agradecimento, segue, em anexo, uma tab-

ela das obras que se enquadram nesta *cronologia da apropriação*, contribuindo, na medida do possível, para o seu estudo posterior.

## 1.2 estado da arte

Considerando o papel fundamental que a arte teve, ao longo dos séculos XIX e XX, na criação do que hoje entendemos como *cultura popular, folclore e identidade nacional*, assim como o momento actual onde vemos ressurgir movimentos nacionalistas, totalitários e de tendência fascista em Portugal, coloca-se a questão de como as *tradições populares portuguesas* estão a ser novamente abordadas pelas artes plásticas nacionais.

Apesar dos recentes contributos, de Alexandre Pomar (1947-) João Leal (1954-), Nuno Saldanha (1963-), Vera Marques Alves (1969-), ou Sónia Vespeira de Almeida (1973-), quer na análise sociológica quer histórica dos fenómenos da apropriação de conteúdos, práticas ou objectos populares nas artes plásticas portuguesas, existe ainda, uma carência de abordagens dos mesmos fenómenos pela lente das artes plásticas. Nesse sentido, conforme já referido, o presente relatório pretende contribuir para a discussão das concepções acerca da tradição, identidade e apropriação a partir de uma breve síntese histórica e de um exercício artístico escultórico individual.

Três exposições merecem especial atenção no que toca à noção de apropriação *do popular* na produção artística nacional actual e passada: *Uma arte do Povo, pelo Povo e para o Povo* (2007), *POVO* (2010) e *Representações do Povo* (2021/22). A primeira com comissariado de David Santos e Luísa Duarte Santos apresentada no Museu do Neo-Realismo, a segunda comissariada por José Manuel dos Santos e João Pinharanda apresentada na Fundação EDP, inserida na comemoração do Centenário da República Portuguesa, e a última com a curadoria de Raquel Henriques da Silva, Carlos Silveira, Pedro Bebião Braga, João B. Serra, Laura Castro e Joana Baião em apresentação no Museu do Neo-Realismo. A par destas outras exposições individuais e/ou retrospectivas de artistas podiam ser mencionadas, como exemplo *Sarah Affonso e a Arte Popular do Minho* (2019), na Fundação Calouste Gulbenkian, porém parece-me mais pertinente convergir as influências, as práticas de apropriação e as dinâmicas sócio-políticas numa mostra pluralista de artistas, de várias épocas e estilos. Nesse sentido, parece-me justo destacar a exposição *Representações do Povo* (2021/22), já mencionada pela abordagem histórica e concisa sobre o tema da apropriação neste caso, transposto para a questão da representação do povo.

Portanto, este relatório insere-se numa tendência emergente acerca da abordagem dos fenómenos da apropriação *do popular* para a construção da individualidade e comunidade portuguesa, contribuindo essencialmente com uma componente histórica e de prática artística, individual e escultórica.

## 2. Duma cronologia da apropriação

### 2.1 esboço cronológico, artístico, político e social

Entendendo a necessidade deste para o desenvolvimento e fluidez no discurso acerca do projecto, reunir-se-á adiante conhecimentos acerca da história da apropriação de práticas e imagéticas populares, assim como um breve enquadramento teórico necessário para a compreensão do restante projecto.

Para isso estruturar-se-á o seguinte capítulo em *duma cronologia da apropriação* - em sete épocas ou momentos específicos - e *arte popular, erudita e híbrida*.

Notifico, desde já, que todos os textos têm como referência o espaço geográfico e cultural português, sendo que será excluída - por não se considerar relevante para a minha prática artística - uma análise mais “universal”. Desta análise, no entanto, sei poderem faltar nomes, estilos e até mesmo temáticas que se tenham apropriado das tradições, ditos usos e costumes portugueses.

#### 2.1.1 da transição do século XVIII para o XIX

Podendo considerar que durante séculos coexistiu uma apropriação entre as *elites* e o *povo* foi, de facto, com a pintura tardio-setecentista, com nomes como Jean-Baptiste Pillement (1728-1808), Alexandre-Jean Noel (1752-1834) e Nicolas Delerive (1755-1818), que vemos surgir, pela primeira vez, pequenas cenas de costumes inseridas na pintura de paisagem, um dos géneros pictóricos mais divulgados na época. De facto, é neles que encontramos os primeiros apontamentos do universo bucólico, absorto na inocência e simplicidade dos costumes rurais, apesar que não de forma explícita ou centralizada a nível de temática e enquadramento.

No entanto, Refiram-se neste período, as pinturas do peculiar caso do Morgado de Setúbal (1752-1809) e as de Domingos Sequeira (1768-1837). Segundo França (1966, vol.I, 121) este primeiro pintor era um “auto-didacta” e “a sua melhor especialidade foi (...) a natureza morta e cenas de género a elas ligadas (...) de mero nível provinciano”.

Por sua vez, na escultura, Machado de Castro (1731-1822), nos seus presépios, apropriou-se nitidamente dos trajos, costumes e tipos populares. Prova disso são os gaiteiros, aguadeiros, pastores, camponesas, lavadeiras e outros até aí parcamente retratados nas obras escultóricas de outros artistas coarctado a centralidade que adquiriram com Machado.

Podemos então considerar, conforme afirmou Nuno Saldanha (2008, 122), que “trata-se efectivamente da primeira grande apropriação de um universo da ‘realidade’ rural e popular portuguesa”.

Ao mesmo tempo que se davam os primeiros passos na representação dos populares nas artes em Portugal, os relatos dos viajantes e militares, ora com o fenómeno do *Grand Tour*, ora proporcionados pelas campanhas da *Guerra Peninsular*, concentravam um interesse pelos seus tipos característicos, costumes e

img.4 Domingos Sequeira (1768-1893)  
*A Sopa dos Pobres em Arroios, 1813*



img.5 Machado de Castro (1731-1822)  
*[a tradicional matança do porco no presépio da  
Basílica da Estrela, Lisboa]*

img.6 Machado de Castro (1731-1822)  
*[personagens populares lavadeiras, romeiro e outros  
no presépio da Basílica da Estrela, Lisboa]*



img.7 Morgado de Setúbal (1752-1809)  
(Atrib.) *Fiadeira com aves*

infra-estruturas. Estas aventuras turísticas a que se votaram William Beckford (1760-1844), Robert Southey (1774-1843), Lord Byron (1788-1824), Hans Christian Andersen (1805-1875), entre tantos outros, são autênticas resenhas de costumes civis ou populares que ao longo do século XIX serão amplamente reinterpretadas.

Alguns viajantes foram também gravadores, o que resultou numa tradução “directa” em imagens de tais costumes civis ou populares<sup>1</sup>. Desenvolve-se então a gravura de costumes conhecendo-se nesta altura nomes como Nicolas-Louis-Albert Delerive (1755-1818), Zacharie Félix Doumet (1761-1818), Henry L’Évêque (1769-1832), William Bradford (1779-1857), Jorge Bekkerster Joubert (1813-?) ou João Macphail (1816?-1856), sendo pioneiros a fazer circular imagens sobre os tipos populares portugueses que poucos anos depois viriam a ser reinterpretadas e aumentadas por outros gravadores e artistas, como por João Palhares (1810-1890), Manuel de Macedo (1839-1915), Alfredo Roque Gameiro (1864-1935), Alfredo Morais (1872-1971), Alberto Souza (1880-1961) ou até pelo figurado escultórico de Teixeira Lopes Pai (1837-1918).

Assim, caberá à geração romântica prosseguir e estabilizar esta inclinação para *representar o povo*, apropriando-se deste, nos costumes e *tipos populares*.

## 2.1.2 do romântico

O período romântico foi perturbado pelas consequências da Guerra Peninsular, Guerra Civil e Lutas Liberais, onde os ideais da construção dum “Portugal moderno e progressista” marcaram profundamente as instituições portuguesas e por consequência a produção artística nacional. À semelhança internacional, com mais ou menos acerto cronológico, a melancolia, o bucolismo, a saudosismo, a procura da ruralidade e o desenvolvimento dos ideais nacionalistas fizeram com que a pintura histórica tivesse uma importância de destaque cada vez maior quanto à temática a representar. Contudo, neste período de revivalismos e de recuperação de “essências”, da procura insana da ruralização e da luta contra o desenvolvimento “aferrado” da industrialização - que vinha a deformar as paisagens e ambientes outrora considerados saudáveis -, à pintura histórica, à de paisagem e animalística liga-se uma outra temática de ar livre atenta aos costumes populares. (França, 1979, 36)

*“nenhuma coisa pode ser nacional se não for popular”*<sup>2</sup>

De facto, Almeida Garrett (1799-1854) e o seu contemporâneo Alexandre Herculano (1810-1877) inscrevem-se “na campanha literária romântica (...) de regresso às ‘raízes nacionais’, passando pela reacção à herança clássica que significava, para os românticos, a associação ao absolutismo monárquico e à decadência nacional” (Soares, 1999, 24). A história e historiografia da pátria, desenvolvida pela rebeldia do liberalismo, acaba por ser também um dos principais agentes para a formação do ideal romântico português. O desenvolvimento da imprensa (que é um fenómeno romântico e liberal de extrema importância, segundo França, 1979, 44) resultou numa série de periódicos<sup>3</sup> que curiosamente se denominaram de *Uni-*

<sup>1</sup> Ver: Museu Nacional Soares dos Reis, 2010, 172 - 197.

<sup>2</sup> Garrett, 1843, xxii.

*verso Pitoresco* (1839-44), *Arquivo Pitoresco* (1857-68), entre outros, sendo que até o que mais publicou conteúdos “populares”, quer escritos, quer iconográficos, foi *O Ocidente* (1878-1915).

Macedo (1961, 16) refere, acerca da nossa pintura dita romântica, que surge numa “falta ajustada de contemporaneidade” com os já estabelecidos textos literários, poéticos e teatrais de Garrett. Assim, imbuídos do espírito dos nossos escritores e da escola romântica estrangeira, Augusto Roquemont (1804-1852), Tomás da Anunciação (1818-1879), Francisco José de Resende (1825-1893), Leonel Marques Pereira (1828-1892), António José Patrício (1827-1858), João Cristino da Silva (1829-1877) e Manuel de Macedo (1836-1915), proporcionarão a estabilização do género, sustentando a retoma às origens, a procura da simplicidade rural, elogiando a saúde e qualidade de vida pré-industriais, representando de forma esbelta, proporcional e numa paleta excepcional, os usos e costumes portugueses, mesmo que, como nos diz Maria Jesus R. Garcia, não fossem mais do que um “folclore”, criado de acordo com a visão poética dessas mesmas representações” (citado por Saldanha, 2008, 127). Ainda acerca destas representações, repare-se na prática de Resende: “os esquemas compositivos que repete lembram fotografias sobre estes assuntos que começavam então a proliferar em Portugal. Aliás, Resende estendia a utilização da fotografia à execução das suas telas de costumes, pagava a modelos para se vestirem de lavradores ou vareiros e depois mandava-os ao estúdio fotográfico (...) onde, em alguns minutos, conquistavam a eternidade. As poses e atitudes que adoptavam eram algo estereotipadas e muito estáticas”. (Mourato, 2007, 74)

Enquanto documento etnográfico, a pintura de género carece de circunstâncias sociais, económicas e geográficas dado serem factores não pertinentes aos pintores românticos. Dedicaram-se antes à descoberta do homem rural e pitoresco, apropriando-se das suas crenças, ofícios, distrações e meditações. Pintaram cenas de lavoura e pastoris, com indumentárias regionais e ambientes populares. De tal forma que podemos quase criar um verdadeiro arquivo etnográfico com repetidos temas: vareiros e varinos, camponeses, leiteiras, *minhotas* e danças regionais. A obra de João Cristino da Silva, *Cinco Artistas em Cintra* (1855) é uma clara homenagem a Tomás da Anunciação e à obra romântica (Soares, 1999, 35), representando este estado envolto numa sociedade na qual os artistas convivem próximos com o povo - aquele que os inspira na sua miudeza mundana de pé descalço. É de notar o comentário que faz Macedo (1961, 88) acerca do trabalho de Patrício, relvando que a exactidão etnográfica não era o interesse primordial dos românticos: “ia pintando quadros *de género*, com cenas comovidas e populares, de bom estilo, meticulosamente tratadas em fresco colorido e tocadas de graça, anedóticas ou dramáticas, dum pitoresco no qual introduzia um tanto de fantasia”.

Já no panorama da escultura, mencione-se o caso curioso do escultor e ceramista José Joaquim Teixeira Lopes (1837-1918), mais comumente conhecido como *Teixeira Lopes Pai*, que foi um dos fundadores da *Fábrica de Cerâmica e de Fundação das Devezas*, onde associou a evolução industrial à arte, com a substituição do mármore escultórico pela argila cerâmica. O caso deu-se por uma série



img.8 Francisco José de Resende (1825-1893)  
*Camponesa de Ílhavo*, 1867

de estatuetas que foram para a Exposição Universal de Paris de 1878 por via da *Fábrica das Devezas* e que mais tarde vieram a ser reproduzidas numa obra de referência - *Le Costume Historique* (Racinet, 1888) - como os trajos tradicionais portugueses<sup>5</sup>. Estas estatuetas não serão, ao contrário do que seria expectável, reproduções de modelo vivo, mas sim inspirações a partir das gravuras ou outras fontes secundárias (como as já anteriormente mencionadas).

Estas exposições universais e internacionais ao longo do século XIX, continuadas pela primeira metade do século XX, foram importantes mostras industriais e culturais, palcos de exaltações nacionalistas e patrióticas de vários países que se encontravam em progressão económica. Recorrendo a montras, pavilhões e eventos promocionais, estes países apropriaram-se amplamente dos costumes e das artes populares, sustentando assim uma identidade e nacionalidade herdeiras de um suposto património ímpar<sup>6</sup>. Essas características individuais e geográficas de cada nação baseiam-se numa ilusória herança nacional que, não raras vezes, surgiam através da exaltação dos costumes populares como se confirma o caso, já mencionado, das figuras do *Teixeira Lopes Pai* na Exposição Universal de Paris de 1878.

Com desenvolvimento litográfico e tipográfico dos meados do século XIX, vemos João Palhares a editar por três vezes uma extensa série de litografias denominadas de *Costumes Populares Portugueses*. De tiragem significativa, mas até hoje não apurada, desconhece-se maioritariamente a proveniência das imagens representadas (se por um lado algumas imagens são reinterpretações doutros gravadores, por outro, determinados “tipos populares” surgem só nas suas litografias). Novamente entendemos que as gravuras são muito “de inspiração”, sem noção das circunstâncias sociais, ou até mesmo dos factores determinantes, como económicos e geográficos, para a escolha de determinada indumentária em relação às designações e regiões atribuídas.

Por outro lado, a fotografia - técnica e material completamente inovador na época - revela-se como algo que materializa o confronto entre a tese positivista e a antítese romântica oitocentista (Figueiredo, 2008, 117) recorrendo à tecnologia para criação de imagens sentimentais de tradição no desenho e pintura. Nisto, as primeiras fotografias de costumes populares em Portugal são de análise complexa: se por um lado o Barão Forrester (1809-1861) nos apresenta fotografias documentais preciosas, em 1852, como *Portuguese peasant woman, seated with jug and basket* ou *Black women and two boys*; por outro as fotografias de estúdio de Francesco Rocchini, em Lisboa, produzidas sensivelmente entre 1870 e 1880, de vareiras, aguadeiros, peixeiros e outros vendilhões, revelam-nos uma clara estética sentimental romântica. Estas últimas imagens não serão totalmente originais na sua concepção pois os “vendilhões” e “typos populares” que retratam faziam já par-

<sup>5</sup> As esculturas em questão encontram-se em várias colecções privadas e públicas conforme podemos averiguar, no catálogo da exposição *As Belas-Artes no Romantismo em Portugal* (1999) do Museu Nacional Soares dos Reis, pp. 218 à 227 ou em Cruz, 2017. Já da reprodução destas em Racinet, (1888), na edição portuguesa, traduzida por Maria Ivette Colaço, denominada “Enciclopédia Histórica do Traje” (1994) podem ser observadas na página 299.

<sup>6</sup> Acerca deste assunto ler Alves, 2013, 244-246.



img.9 João Macphail (1816?-1856)  
*Mulher de Valongo vendendo brôas de milho*, 1841

img.10 Estampa de *Le costume Historique* (Racinet, 1888) representado as estátuas de Teixeira Lopes Pai. Note-se que o nr.º 9 desta estampa corresponde à figura da img.11



img.11 e 12 José Joaquim Teixeira Lopes (1837-1918)  
 Figuras de costumes populares produzidas na *Fábrica das Devesas*, V. N. Gaia.



img. 13 Joseph James Forrester, (1809-1861), *Portuguese peasants, Minho, two women seated and standing man with basket over his shoulder ca.1852*



img. 14 Joseph James Forrester, (1809-1861), *Portuguese peasant woman, seated with jug and basket ca.1852*



Vendedor de azeite e petroline



Vendedor de palitos e rocas



img. 15,16,17 e 18 as fotografias dos "typos populares" de Rocchini, cerca de 1870. e os chromos do *Album de Costumes Portuguezes* (1888).

te das iconografias de costumes da primeira metade do século. No entanto, torna-se curioso que estes mesmos “typos” sejam repetidamente representados – pois, se por um lado são recuperados ou inspirados em gravuras ou pinturas mais antigas, por outro são representações da classe social popular da época – e, não obstante, que estas fotografias sejam novamente reinterpretadas por artistas diversos, entrando numa curiosa cadeia de apropriação. A título de exemplo menciono o *Álbum de Costumes Portuguezes* (Corazzi, 1888) onde os *chromos: Palitos e Rocas e Azeiteiro*, de Columbano (1857-1929), são aguarelas litografadas exactamente iguais às fotografias *Vendedor de palitos e rocas* e *Vendedor de azeite e petroline*, ambas de cerca de 1873, de Rocchini. Repare-se que já Rocchini se tinha inspirado nas gravuras de Manuel Godinho (1751-1809?), Joaquim Pedro de Aragão (1802-1880) e Joubert do início do século.

A obsessão dos românticos pelos costumes populares e pitorescos corresponde a uma primeira identificação nacionalista e patriótica de um Portugal em desenvolvimento. A consolidação desta temática e estética em prol da discussão política da nação será, no entanto, mais notória e impactante nas seguintes épocas.

### 2.1.3 do fontismo ao ultimato e regicídio

O período romântico prolongou-se até ao final do século, transitando suavemente para o naturalismo e realismo, mas mantendo-se a pintura de género, o retrato e a histórica como temáticas essenciais. O realismo deu-se inserido num período de aparente estabilidade social e económica proporcionada pelo fontismo e continuada pela obra de Passos Manuel. De facto, o desenvolvimento industrial agudizou o sentimento do retorno às origens e ruralidade, propósito que vinha já a ser disseminado pelos românticos reforçando assim a apropriação dos costumes populares nas representações artísticas. Não deixando de ser um período conturbado, marcado por guerras ideológicas, salienta-se a *Questão Coimbrã*, que demarcou, de certo modo, a introdução da estética realista em Portugal. Se no romantismo a questão é individual e a valorização recai sobre o que se sente, no realismo trata-se do indivíduo terceiro, valorizando-se a situação em que se encontra.

Na literatura da *Geração de 70* (a incitadora da *Questão Coimbrã* anos antes) nota-se a demarcação na forma como se explora a temática do rural. Exemplo disso são Ramalho Ortigão (1836-1915), Vieira de Castro (1837-1872), Antero de Quental (1842-1891), Teófilo Braga (1843-1924) - este demarcando-se pelas teses positivistas -, Eça de Queirós (1845-1900), Oliveira Martins (1845-1894). Ao contrário da experiência pessoal da viagem pelo campo, estes apresentam-nos com algum detalhe, o ambiente, e situações sociais e económicas - por vezes de forma crítica até -, em que os seus personagens se inserem. Recorrem muitas vezes a figuras populares, descrevendo-as e enquadrando-as no seu contexto, não deixando de serem composições líricas de autor, apresentando uma consciência muito mais forte daquilo que é apropriado.

Nos anos 70 e 80, como nos refere Leal (2000, 24) emergem os primeiros estudos antropológicos e etnográficos em Portugal por Adolfo Coelho (1847-1919), Consiglieri Pedroso (1851-1910), Leite Vasconcelos (1858-1941), e Teófilo Braga que, estando na origem das Ciências Sociais e Humanas, coligiram informações acerca dos costumes populares portugueses. Estes estudos acabariam por influenciar, em alguma parte, as correntes literárias portuguesas onde, curiosamente, muitos destes autores eram também “etnógrafos” redigindo, com periodicidade para revistas e publicações da época.

Na pintura surgem então os nomes de Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), Silva Porto (1850-1893), Alfredo Keil (1850-1907), José Malhoa (1855-1933), Ernesto Condeixa (1858-1933), Henrique Pousão (1859-1884), Carlos Reis (1863-1940), Columbano, entre outros que recuperam os conteúdos populares, fixando-se nas cenas campestres e no retrato, tendo um papel preponderante na passagem à época e estilo seguintes. Tomemos o caso de José Malhoa e de Rafael Bordalo Pinheiro: se no primeiro, a sua obra pictórica retrata a identidade do que é nacional e matricial, já o segundo recorre à ironia e à sátira dessa mesma identidade e matriz para ilustrar e comentar os acontecimentos que marcaram este período.

Ora, de facto, Rafael Bordalo Pinheiro apropriou-se várias vezes dos ditos “typos populares” e costumes para satirizar pessoas e situações suas contemporâneas. Porém o caso é mais engraçado pois Rafael, *usando do povo para dar voz ao povo* (com ideais republicanos), cria um personagem que o identifica: o “Zé Povinho” - este personagem retirado directamente dos costumes provincianos, de chapéu de aba larga e corado. Porém, nunca chegaria a imaginar que este se tornaria um símbolo nacional, um identificador da classe popular donde tinha sido apropriado. Também no figurado, ao contrário do Teixeira Lopes Pai, o seu trabalho tem contornos sociais e políticos, sendo autênticos personagens que, apesar de representarem um todo, são muitos individuais até mesmo pela forma caricatural como são sempre apresentados..

Convém lembrar que o *Ultimato Britânico* (1890), que surgiu em resposta ao celeberrimo conhecido *Mapa Cor-de-Rosa*, veio destabilizar e criar hostilidade à política portuguesa. A ascensão do republicanismo dá-se em grande escala e de forma notória, tanto que no final do século XIX, Rui Ramos refere que “a exaltação patriótica era já uma instituição no país” (citado por Saldanha, 2008, 131) sendo que nas artes e na sociedade - até mesmo para a fixação e ascensão do estatuto social - esta “cultura republicana” estava já disseminada. É nesta transição e conflito político que Malhoa ganha o seu espaço, podendo ser considerado o obreiro da pintura nacionalista e aquele que alcançou mais protagonismo ao longo da sua carreira, trabalhando para a nova classe média integrada por republicanos que, entretanto, se haviam formado como médicos e advogados e, aquando da queda da monarquia, ascenderam ao poder político.

Apesar dos conteúdos constantemente nacionalistas, Malhoa faz algo curioso: se por um lado ele representa o bucolismo do campo – factor essencial para o



img.19 José Malhoa (1855-1933) *O Fado*, 1910



imgs. 20 e 21 Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905)  
representações do *Zé Povinho*

pensamento do portuguesismo -, por outro, ele retrata o desencanto da urbanidade que o tal “portuguesismo” tanto condena. Efectivamente, Malhoa é um caso prodigioso de apropriação popular: o seu realismo é especial, talvez por este se envolver nos locais que representa, mas também pela técnica que utiliza promovendo cenas cujo sentido é de apreciação difícil, como acontece em *Os Bêbados* (1907). Já em *O Fado* (1910), insatisfeito com o percurso que este género musical tomara - fóra da sua génese popular - ele procura e usa os tipos populares específicos como se de uma *Severa* e de um *Vímioso* se tratassem, para reencenar o ambiente “original do fado”. A obra foi condicionada pelo próprio género musical, que passou da cultura popular para a cultura “erudita”, atravessando um processo de apropriação e institucionalização.

Aurélio Paz dos Reis (1862-1931) fotografa e filma neste período de transição dos usos e costumes, o autêntico estado social e regionalista das comunidades rurais que eram representadas. A nível filmográfico podemos identificar a *Feira de Gado na Corujeira*, a *Saída do pessoal operário da Fábrica Confiança* e *O Vira* (todos de 1896) como provas vivas dessa necessidade de captar os costumes portugueses. Mas estas imagens não são inocentes: não nos podemos esquecer que, no caso de Paz dos Reis, existe uma convicção política republicana sustentada no nacionalismo e regionalismo português.

Não devemos de deixar de apontar nomes como Carlos Relvas (1838-1894), Emílio Biel (1838-1915), José Pereira de Carvalho (1841-1920), Henrique Guedes de Oliveira (1865-1932), Domingos Alvão (1872-1946), Marques de Abreu (1879-1958) e, para além dos já mencionados, muitos outros fotógrafos amadores ou *casas fotográficas* que, numa primeira fase, servindo-se dos modelos da *carte-visite* ou *cabinet*, registaram costumes, ambientes, pequenas cenas quotidianas e encenações populares de estúdio transportando na passagem do século, esses trabalhos para o *bilhete-postal*<sup>6</sup> mantendo-se neste formato ao longo de todo o século XX.

Nesta segunda fase do desenvolvimento e implementação da fotografia nas classes acomodadas, nota-se a tendência crescente na produção de retratos ou auto-representações em indumentária popular e em ambientes rurais encenados. O facto da rainha Maria Pia (1847-1911) se ter feito retratar como ovarina – por ocasião do Carnaval de 1865 - pode estar relacionado, ou com o despertar desta tendência ou com o ser já um resultado. Ao analisarmos o conjunto exemplar de fotografias adquiridas pelo Instituto Nacional de Saúde Dr. Ricardo Jorge, onde estão retratados tanto Ricardo Jorge (1858-1919) como familiares em indumentária e costumes populares e as auto-representações de Francisco José de Resende, denota-se que esta tendência foi tão lúdica como documental, enquanto ferramenta de trabalho. Prova disso, é o curioso caso do estudo etnográfico de Rocha Peixoto (1907) onde a indumentária do “velho de Lindoso” aparece também fotografada vestida em Manuel Monteiro seu colega de investigação.

Voltando aos *postais-ilustrados*, será curioso perceber a dinâmica por detrás destes, novamente representando costumes e ambientes fora da sua reali-

dade social e económica. A apropriação aqui é nítida: a falta de noção acerca da indumentária regional origina uma série de erros na definição regional de determinados postais. Enuncio, por exemplo, o caso de um postal que, com o mesmo modelo e traje, apenas fotografado em ângulos distintos surge, não poucas vezes, com designações distintas desde Barcelos, Maia, Ramalde, Norte, Minho e Vila da Feira. Foram, no entanto, estes postais os principais agentes de democratização dos costumes populares na viragem do século.

Por sua vez, é com o merecido destaque que devemos enunciar os nomes de Alfredo Roque Gameiro (1864-1935) e Alberto Souza (1880-1961), aguarelistas reputados que tentaram aproximar-se dos estudos etnográficos (na sua designação vulgar, sinónima de folclórica) recriando ambientes populares através das suas aguarelas e desenhos. Recorrendo às primeiras imagens de costumes de 1800 a 1850, criaram ilustrações para os livros de romances ou volumes históricos, todos eles subordinados à imagem da nação ou, pelo menos, sustentando a construção da mesma. A criação destes ambientes é totalmente fantasiada com base em outras imagens já produzidas, conforme já se mencionou acerca da publicação editada por David Corazzi em 1888. Será curioso mencionar também, que fora Roque Gameiro o ilustrador da novela *As Pupilas do Senhor Reitor* (1909) de Júlio Dinis.

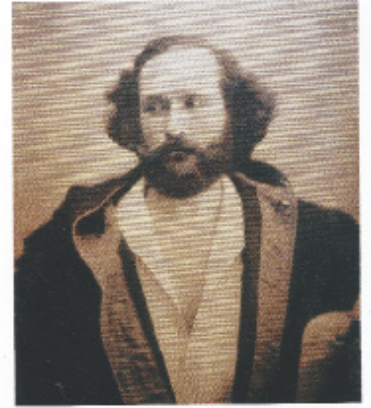
Por fim, menciono Raul Lino (1879-1974) trazendo finalmente o paradigma da arquitectura a esta análise da apropriação. Lino, envolvido também no espírito nacionalista do final do século, irá criar o conceito de *casa portuguesa*. De ideias “de acordo com um sentimento nacional que o levava às fontes de uma tradição plásticas genuinamente portuguesa” (França, 1966, vol. II, 150) encontra neste período uma série de críticas, ora positivas ora negativas, em relação ao seu trabalho. Ao que parece, a apropriação das “casas típicas” significava “não a ressurreição da casa dos nossos avós, mas (...) a evolução consciente e sistemática desses tipos para a conciliação do que (...) neles se afigura mais característico, mais original, mais português, com as exigências da vida contemporânea (...)” (França, 1966, vol. II, 150). Nos primeiros anos da sua obra concentrou-se essencialmente na construção de habitações palacianas de gosto *à portuguesa*, gosto esse que foi questionado por alguns em relação às fontes que ele utilizava para o afirmar. O seu trabalho, porém, terá maior destaque a partir dos anos 20 e 30. Para Lino, a *casa portuguesa* compunha-se de cobertura com sanca rematada de beiral, o recurso a varandas e alpendres, vãos guarnecidos a cantaria, o emprego de azulejos e a pintura a cal. Compreendemos, portanto, que o universo ideológico e formal de Lino é apropriado directamente da circunstância popular, porém anulando a heterogeneidade das populares. Marcado ideologicamente por uma estética de neologismos e apropriação popular, conforme o próprio Raul Lino mencionou (citado por França, 1966, vol II, 154) seria identificado como “o último surto do romantismo”.



img. 22 Manuel Monteiro  
envergando o traje do  
"velho de Lindoso"



imgs. 23 e 24 Francisco José  
de Resende em trajes rurais/  
populares



img. 25 a Rainha D. Maria Pia  
trajada de vareira, ca. 1865



img. 26 Selecção de postais realizados  
a partir do mesmo modelo e albuminas  
de Emílio Biel, mostrando uma aleatorie-  
dade na escolha e nomeação da região.

Com a queda da monarquia, os herdeiros da corrente nacionalista dos anos 90 do século XIX - republicanos agora em ascensão económica, política e social -, tiveram como prioridade a “modernização” de Portugal. Apesar das vicissitudes, contratempos e problemas de ordem política e social, à semelhança do que já antes acontecera, apropriaram-se das tradições populares, e sobretudo de uma iconografia já estabilizada, dita de “costumes”.

Foi igualmente importante para a disseminação dos costumes portugueses e elevação do patriotismo o desenvolvimento tecnológico das tipografias e empresas editoras: o pitoresco - agora num sentido mais etnográfico -, aparece através de publicações constantes em artigos sobre grupos sociais populares, costumes regionais ou festas e romarias típicas. Herdeiro desse tipo de jornalismo, do tempo de Alberto Pimentel (1849-1925) - que então se distinguiu pelos pequenos ensaios etnográficos e memórias repletas de conteúdos populares - surge, neste período, uma nova realidade: o fotojornalismo. Datando os seus primórdios no último quartel do século XIX, obteve significativa expressão nos anos da 1ª República com nomes como Augusto Bobone (1852-1910) Joshua Benoliel (1873-1932), José Artur Leitão Bárcia (1873-1945), entre outros amadores que fotografaram os quotidianos, as revoltas sociais, as greves e formas de vida “dos populares”. De notar, no entanto, que muitos mantinham o retrato de tipos populares encenados em formato de postal ilustrado, conforme já analisámos, revelando assim um romantismo ainda nítido nas suas abordagens artísticas.

O crescente progresso industrial traz por inerência o avanço da publicidade. O estabelecimento das artes gráficas e a sua promoção entra no espírito do *progresso nacional* onde, como é evidente, ao mesmo tempo que exalta o desenvolvimento fabril exorta o romantismo da pureza da ruralidade, conseguindo brilhantemente juntar ambos. Exemplos disso são, por exemplo, o cartaz da empresa conserveira *Fábrica a Vapor de Conservas Alimentícias Brandão, Gomes & C.<sup>a</sup>* (1908) de Espinho onde figura, em grande plano, uma *varina* ou da *Companhia dos Tabacos de Portugal* (1884) onde figura, a par de *capitalistas* e *artistas* um *salóio de barrete* e *pau ferrado*, ou ainda a *Lexivia Hygienica* (1905) com uma *lavadeira saloia* - de saia arregaçada recuperando as imagens de Palhares e anteriores - e uma *minhota* que aconselham as lavadeiras a substituir “a barrella e a cora”. “Neste universo gráfico é possível traçar um fio condutor que materializou os conceitos artísticos de Adriano [Ramos Pinto] e de seu irmão António, o qual, como o próprio trajecto comercial e social de ambos, foi também evoluindo ao longo do tempo. Mas nele encontramos sempre o charme da sedução em busca de uma eternidade estética absolutamente contraditória com o inevitável tempo efémero da publicidade” (Almeida; Guimarães, 2013, 127). Os tipos populares tornam-se então recorrentes nas artes gráficas, numa “arte nova aportuguesada”, vendo-se também nos cartazes das romarias regionais como as *Festas Gualterianas*, ou *Grandiosas Festas da Cidade da Covilhã*. Este fenómeno dá-se, a meu entender, também pela necessidade de afirmação e garantia de qualidade das indústrias, aliada a ideais democráticos de criação de produtos mais acessíveis, e sobretudo para o povo, como este caso específico desta lixívia.

Por sua vez, o folclore e folclorismo, já estava estabilizado pela classe média,

quer através de *quermesses* temáticas, desfiles de carnavalescos, ou até mesmo pela divulgação nas artes e artistas. No entanto, na base das classes sociais – o “verdadeiro povo” - começa agora, paradoxalmente, a ser também interveniente no seu próprio processo de folclorização. As paradas folclóricas, as primeiras agremiações colectivas formais ou pseudo-formais<sup>8</sup> de *danças* e *tocatas* regionais com trajes próprios, o ambiente de valorização por alguns *burgueses rurais* e/ou os ditos *brasileiros* incita a este movimento crescente de reencenar e representar, de forma idílica e romântica as tradições das comunidades suburbanas e rurais. A título de exemplo menciono o grupo *As Floreiras - Rancho de Guilhufe* (Penafiel) que, em 1906, se apresentou em Lisboa, com outros grupos regionais como o *Baile dos Ferreiros* ou os *Pauliteiros de Miranda*, n’*As festas de Junho* promovidas pelo *Grande Club de Lisboa*<sup>9</sup> ou ainda o curioso caso, de um mecenato desconhecido que leva *Margarida - cantadeira de Paredes -*, *Joaquim Dias - cantor das Lages -* e o *Grupo Regional de Penafiel* a gravar à editora *Valentim de Carvalho*, em 1929, dois discos de 75rpm com os temas: *Caninha Verde*, *Rabela do Douro*, *Verdegar (Vira)* e *Rusga do Douro* considerando-se estes os primeiros registos sonoros verdadeiramente etnográficos de música popular ou folclórica portuguesa.

Apesar desta consciência e folclorização, neste período foram férteis as produções etnológicas e antropológicas afirmando e categorizando as tipologias do povo português, novamente estruturando a sua existência numa descendência legítima popular, histórica e heróica. Os etnógrafos e antropólogos que se distinguiram nesta época foram, para além dos já citados, Ataíde de Oliveira (1842-1915), Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1851-1929), Pedro Fernandes Tomás (1853-1927), Silva Picão (1859-1922), Alberto Braga (1862-1965), Cândido Landolt (1863-1921), Rocha Peixoto (1868-1909), Tude de Sousa (1874-1951), Urbano Mendonça Dias (1878-1951), Leite de Ataíde (1882-1955), Augusto César Pires de Lima (1888-1959), Vergílio Correia (1888-1944), Luís Chaves (1889-1975), Pe. Firmino Martins (1890-1965), Jaime Lopes Dias (1890-1977), Sebastião Pessanha (1892-1975), Afonso do Paço (1895-1968) e Vieira Natividade (1899-1968) que até à chegada do Estado Novo tiveram uma produção, sobretudo localizada, acumulativa e, conforme nos refere Leal (2000, 33), “mais evidentes os sinais de desmultiplicação local e regional da etnografia portuguesa”. Nesse sentido, e com o processo de folclorização a avançar rapidamente, estes tiveram um papel preponderante naquilo que mais tarde viria a ser a política folclorista do Secretariado de Propaganda Nacional.

Conturbadas, as artes plásticas e a arquitectura mantiveram-se muito próximas do que o final do século XIX lhes tinha proposto: se por um lado Malhoa continua a ser o pintor de destaque e Raul Lino procura a essência da casa portuguesa, por outro encontramos agora na obra de Eduardo Viana (1881-1967), Amadeu Souza-Cardoso (1887-1918), Domingos Rebelo (1891-1975) ou Sarah Affonso (1899-1983), novas interpretações e apropriações da temática popular e folclórica. Na literatura, Teixeira de Pascoaes (1877-1952), Aquilino Ribeiro (1885-1963),

<sup>8</sup> Sem regime jurídico ou reconhecimento institucional.

<sup>9</sup> *Ilustração Portuguesa*, 2.<sup>a</sup> Série, Nr.º 18, 25 de Junho de 1906, p. 552



img. 27 Publicidade das máquinas de costura Singer, onde aparece um casal minhoto.

img.28 Cartaz publicitário da Lexivia Hygienica, 1905



img.29 Cartaz publicitário da Companhia dos Tabacos de Portugal, 1889



img.30 Cartaz publicitário da Fábrica a Vapor de Conservas Alimenticias Brandão, Gomes & C.ª, 1908



Fernando Pessoa (1888-1935), todos eles propagaram, e reclamaram a pátria portuguesa, muito através do seu povo e tradições. Pascoaes ficará conhecido como o poeta e pensador da saudade e saudosismo, este termo que, paralelamente à identidade folclórica, tão bem parece definir-nos.

Acabada de sair da 1ª Guerra Mundial, a 1ª República Portuguesa, entrou nos anos 20 numa situação económica e social devastada. Os movimentos monárquicos e conservadores propagavam-se e “aliam o interesse pela arte popular a uma retórica nacionalista de contornos mais vincados” (Alves, 2013, 214). Em *O Amor Português, o namoro, o casamento, a família* (1922) Luís Chaves (1888-1975) apresenta um “hino à família, [enquanto] pilar da estabilidade moral e da solidariedade social” (Alves, 2013, 215) recorrendo ao “estudo etnográfico” das comunidades rurais.

Em 1926, dá-se o golpe militar, marcando o fim da 1ª República Portuguesa, em 1928 António de Oliveira Salazar (1889-1970) é convidado para a pasta das Finanças, em 1932 é nomeado para Presidente do Conselho de Ministros e, em 1933, dá-se a aprovação da *Nova Constituição*, consolidando-se o *Estado Novo*.

## 2.1.5

### do Estado Novo de António Ferro

Se, ao longo de século XIX e inícios do século XX, o *povo* foi utilizado como afirmação política e identitária no Estado Novo não foi diferente. Pouco tempo após a sua consolidação, o Secretariado de Propaganda Nacional (adiante designado apenas como SPN) e outros organismos como a Emissora Nacional, tomaram logo a iniciativa de organizar os primeiros cortejos folclóricos na cidade de Lisboa. No que toca ao folclorismo é necessário destacar o Estado Novo no panorama cronológico deste enquadramento histórico.

Apesar de se referir este período várias vezes como o que usou e criou de “forma inovadora” toda uma estrutura em torno da cultura popular, sabemos hoje que esta é uma visão desactualizada e errónea: se por um lado o Estado Novo, ao abrigo do SPN, inovou na forma como se apropriou da cultura popular portuguesa, situando e identificando nela a validação do Estado; por outro lado é herdeiro das correntes nacionalistas e patrióticas que tinham já buscado no povo a sua legitimação ideológica e identidade nacional.

Foi, portanto, um período profícuo na apropriação das tradições portuguesas, tendo como principal estratega António Ferro (1895-1956). Ferro foi um escritor, jornalista e diplomata português cujo trabalho se centrou na criação da imagem do Estado Novo através de várias campanhas publicitárias e eventos de envergadura regional e nacional de carácter tradicionalista. Director do SPN, mais tarde denominado Secretariado Nacional da Informação (SNI) interessa-nos salientar as ditas campanhas folcloristas e/ou de teor tradicionalista que foram promovidas essencialmente até à 2.ª Guerra Mundial. Das várias realizadas, importa mencionar as *Campanhas de bom gosto*, o concurso d’ *A Aldeia Mais Portuguesa de Portugal* (1938), a *Exposição do Mundo Português* (1940) e o *Museu de Arte Popular*.

Alves (2013) faz um enquadramento bastante claro e evidente das políticas então utilizadas: menciona e dissemina conceitos como o *camponês esteta*, a *atemporalidade do povo português*, *critérios etnográficos vs critérios estéticos*, o *aportuguesamento da nação*, *miniaturas e ornamentos: o retracto amarável da nação* entre outros. De facto, esta bibliografia é fundamental para o entendimento do processo de folclorização que tem repercussões ainda nos dias de hoje.

Resumidamente, o folclorismo da época, mais “depurado artisticamente” que o anterior, passava novamente pela reencenação dos costumes, nomeadamente os mais adaptáveis à realização de espetáculos: música, canto e danças regionais, passando também pela encenação dos hábitos, como podemos ver n’*A Aldeia Mais Portuguesa de Portugal* ou na *Exposição do Mundo Português*. Francisco Laje (1888-1957) e Eurico Salles Viana (1891-1973) tinham especial cuidado “com a encenação e espetacularização da cultura popular” (Alves, 2013, 151). Ligeiramente diferente do folclorismo de hoje, esse era profundamente controlado e condicionado para que a tentativa da representação fosse o mais fiel o possível, mesmo que fosse necessária uma recontextualização ou adaptação para a sua exibição. A realidade social ou económica continuava a não interessar, reflectindo um desinteresse naturalmente elitista.<sup>9</sup>

Quanto à produção cinematográfica, baseando-se em reencenações e ficções sempre muito inspiradas nas novelas típicas dos consagrados clássicos literários portugueses, Artur Duarte (1895-1982), Leitão de Barros (1896-1967), Cottinelli Telmo (1897-1948), António Lopes Ribeiro (1908-1995), entre outros, apresentaram novamente o povo descaracterizado da sua realidade social e económica em favor de um retrato romantizado e elitizado. O interesse pela etnoficção coloca Leitão de Barros num patamar de relevo nesta actividade: as obras *Nazaré*, *Praia de Pescadores* (1929), *Maria do Mar* (1930) e *Ala-Arriba!* (1942) integram uma trilogia que caracteriza bem a forma como as comunidades eram ficcionadas, inclusive através dos próprios intervenientes locais. No mesmo género, porém de abordagem totalmente diferente, temos *Douro*, *Faina Fluvial* (1930), de Manoel de Oliveira (1908-2015). Este, por sua vez, irá sempre trabalhar em torno da memória e da identidade portuguesa ao longo da sua vasta carreira. Doutras formas, podemos também encontrar conteúdos etnográficos em filmes como *A Severa* (1930), *A Aldeia da Roupa Branca* (1938), *As Pupilas do Senhor Reitor* (1935), *Maria Papoila* (1937), *A Rosa do Adro* (1938), entre muitos outros que tiveram lugar nos prósperos anos 30 e 40. De notar que, curiosamente, já os seus antecessores (como por exemplo a Invicta Filmes), tinham explorado estas temáticas através da realização de filmes mudos como *A Rosa do Adro* (1919), *Mulheres da Beira* (1921), ou *José do Telhado* (1929).

O sucesso da *Exposição de Arte Popular Portuguesa* em Genebra (1935), da *Exposição de Arte Popular em Lisboa* (1936), da *Exposição do Mundo Português*,

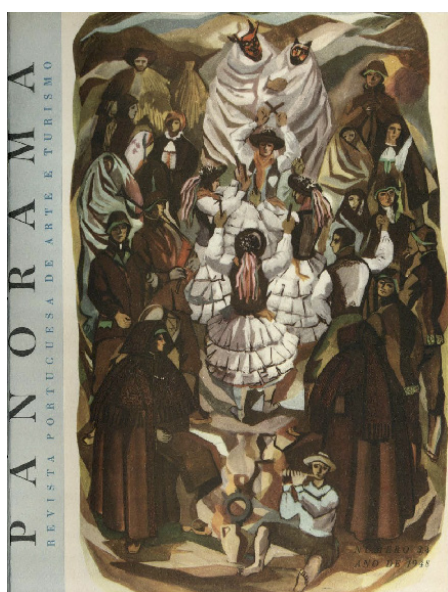
<sup>9</sup> Em Alves (2013, 150) é mencionado o mau comportamento das artesãs participantes na Exposição de Colchas de Noivado traduzindo o que (nota de rodapé 81) “David Whisnant concluiu sobre aproximações da elite americana à cultura popular das montanhas do Sul dos Estados Unidos, durante os anos 30: a mensagem subjacente a tal aproximação podia resumir-se na máxima ‘acarinhem as vossas tradições, mas aprendam boas maneiras”



img. 31 Sarah Affonso (1899-1983)  
Procissão, 1934



img. 32 Cartaz do concurso promovido pelo SPN: A Aldeia Mais Portuguesa de Portugal, 1938



imgs. 33, 24 e 35 Capas da revista do SPN: o Panorama, 1942

da *Exposição de Arte Popular Portuguesa* em Madrid (1943) e da *Exposição de Arte Popular Portuguesa* em Sevilha (1944) será a rampa de lançamento e concretização do *Museu de Arte Popular*. Na criação estética destas exposições estiveram de forma recorrente e polivalente artistas e arquitectos de gosto regionalista e folclorista como Eduardo Viana (1881-1967), Emmerico Nunes (1888-1962), Jorge Barradas (1894-1971), Bernardo Marques (1898-1962), Lino António (1898-1974), Jorge Segurado (1898-1990), Carlos Botelho (1899-1982), Veloso Reis (1899-1985), Mário Eloy (1900-1951), Fred Kradolfer (1903-1968), Tom (1906-1990), José Rocha (1907-1982), Estrela Faria (1910-1976), Paulo Ferreira (1911-1999), Manuel Lapa (1914-1979), Eduardo Anahory (1917-1985) e Sarah Affonso. Ora, se por um lado a estética regionalista estava amplamente conotada com o Estado e as “campanhas de bom gosto” de Ferro, por outro esta mantinha-se nas experiências e escolhas pessoais e estéticas dos artistas. Este gosto essencialmente decorativo e teatralizado alastrava-se, evidentemente a outros sectores culturais como *Companhia de Bailados Verde Gaio* que contava com os mesmos decoradores, figurinos e pintores já habituais na presença do SPN e que, inevitavelmente, eram “de gostosa e propositada estilização popular.” (França, 1974, 214)

Quer na arte que fazia a apologia do Estado quer naquela que não se encontrava alinhada com esses princípios, os modernistas encontravam-se fortemente divididos: “o público, que passara, com desconfiança, da imagética popular de Malhoa para a imagística histórica e folclórica que a exposição de Belém lhe propusera, não podia deixar de ficar desconcertado” (França, 1974, 330). Se, por um lado, Ferro se inspirava nas entrevistas que fizera anos antes ao ditador Benito Mussolini (1883-1945) e insistia em criar algo “moderno e nacional” usando o SPN - patrocinando uma série de exposições ao longo dos anos 30 e 40 onde se tornou notória a tendência a seguir <sup>10</sup> -, por outro lado eram crescentes as tendências contra-regime por parte de artistas que, evidentemente, não estavam alinhados com este tipo de estética. E, enquanto Ferro declarava “guerra aos naperons, aos solitários, às colunas com bustos e plantas, às mobílias tristes com laboriosos torneados” (citado por Alves, 2013, 276) numa tentativa de estilização do gosto pelo portuguesismo amável e popular, novos nomes surgiam dissonantes quer pela abordagem diferenciada do mesmo mundo popular, quer pela estética controversa e objectividade política de oposição presente nas suas obras.

Com o fim da II Guerra Mundial fragilizam-se os regimes totalitários, Ferro afasta-se do SPN e assim, o lirismo popular, o folclorismo, o portuguesismo e o nacionalismo passam a ser discursos apresentados de forma menos evidente.

<sup>10</sup> conforme podemos averiguar neste simples caso: “A ‘Lisboa dos Bairros Populares’ de Soares, de 35, é o exemplo de um folclorismo elegante que ficaria ligado à sua acção artística. (...) Aliás, um jornal ligado ao SPN aprovaria a premiação de Soares que era um ‘autêntico modernista sem deixar de ser português’”. (França, 1974, 204).



img. 36 Júlio Pomar (1926-2018)  
*O Almoço do Trolha*, 1946-50

Com o fim da 2ª Guerra Mundial e a queda sucessiva dos fascismos na Europa, o Estado Novo é abalroado por uma crescente tensão e oposição. Numa tendência militante de “desmascarar”, expressando, de certo modo, a ânsia de liberdade e a dor da censura através de representações de estados e hábitos populares, das camadas operárias ou rurais, os artistas desta época passam progressivamente do lirismo das composições folclóricas para o retrato social das comunidades populares. No entanto, herdeira da circunstância portuguesa, França (1974, 350) acabou por nomear o neo-realismo português como um “romantismo revolucionário”, sendo que a diferença agora, como nos refere Fernando de Azevedo (citado por França, 1974, 373) resulta da “penetração no meio social”. No entanto, podemos encarar novamente este processo de apropriação à luz do discurso político e sentimental, como por exemplo *O Almoço do Trolha* (1946-50) de Júlio Pomar (1926-2018). Neste período, foram preponderantes Pomar, Avelino Cunhal (1887-1966), Abel Salazar (1889-1946), Manuel Filipe (1908-2002), Augusto Gomes (1910-1976), Teresa Arriaga (1915-2013) e Rui Pimentel (1924-2005).

Por sua vez, a arquitectura preocupada com a criação de um modernismo autóctone, com a descoberta da habitação rural e tradicional e com a junção de ambas, resultava num movimento muitas vezes identificado como *português suave*, onde Lino e Severo tiveram um papel preponderante. No entanto, como já foi referido, este movimento regionalista carecia de fontes e continha erros nas abordagens e estilizações populações. Seria então no 1.º Congresso de Arquitectura, realizado em Junho de 1948 (marcado pelas tendências socialistas e comunistas de grupos de jovens arquitectos) que se discutiria a arquitectura nacional, ou nacionalista, e, entre outras coisas, a necessidade de um inquérito para a identificação sistémica da habitação regional. De facto, concretizada, esta foi uma obra complexa, que revela sobretudo a tendência política dos seus mentores e promotores: se por um lado o Estado argumentava “um valor prático para o desejado aporuguesamento da arquitectura moderna no nosso país” (citado por França, 1974, 437) por outro, os jovens arquitectos que estiveram na lide do inquérito pretendiam situar esta tipologia de arquitectura não no contexto popular, antropológico e etnográfico, mas sim numa realidade sociológica e humana de habitar. (França, 1974, 438). Note-se, que ao invés de ter sido editado como *Arquitectura Popular Portuguesa* como era espectável, foi editado como *Arquitectura Popular em Portugal*, revelando uma nova sensibilidade para com o assunto. Porém, na realidade, foi mais valorizado o trabalho das sistematizações e tipologias arquitectónicas do que os resultados do inquérito propriamente dito.

Num Portugal em modernização tardia, incitados pelo “espécime típico e popular” e, de certa forma, pelo movimento neo-realista, fotógrafos como Maria Lamas (1893-1983), Mário Novais (1899-1967), Adelino Lyon de Castro (1910-1953), Artur Pastor (1920-1999), Harrington Sena (1923-2007) ou Diogo Margarido (1932-), fotografaram cenas quotidianas da população portuguesa, revelando as condições sociais a que estavam afectas. Lamas, por sua vez, vai mais longe e, para além de fotografar, edita *As Mulheres do Meu País* (1948) onde o feminismo e as condições sociais são analisadas à luz de um desenvolvimento socio-económico tardio e precário, denunciando assim a sobrevivência de determinados usos e costumes

como uma forma de atraso social nacional. Dentro ainda desta corrente devemos nomear uma série de estrangeiros que fotografaram as condições e comunidades populares: Alma Lavenson (1897-1989), Henri Cartier-Bresson (1908-2004), Leon Levinstein (1910-1988), Brett Weston (1911-1993), Wolf Suschitzky (1912-2016), Thurston Hopkins (1913-2014), Irving Penn (1917-2009), Jean Dieuzaide (1921-2003), Édouard Boubat (1923-1999), Sabine Weiss (1924-), Stanley Kubrick (1928-1999), Agnès Varda (1928-2019), Bill Perlmutter (1932-), George Krause (1937-), entre outros.

Nesta época, os estudos etnográficos estão em dois espectros diferenciados: por um lado, continuam a ser publicados estudos amadores e de rigor científico relativo (em continuidade com outros trabalhos de etnógrafos já mencionados), bastante localizados ou regionalizados como Santos Graça (1882-1956), Rocha Madahil (1893-1969), Armando Leça (1891-1977), Armando de Mattos (1899-1953), Vergílio Pereira (1900-1965), Mota Leite (1900-1981), Pedro Homem de Mello (1904-1984) ou Tomás Ribas (1918-1999); por outro Jorge Dias (1907-1963) e Margot Dias (1908-2001) introduzem o método científico da escola alemã no hoje *Museu Nacional de Etnologia*. Integram seguidamente no grupo Fernando Galhano (1904-1995), Ernesto Veiga de Oliveira (1910-1990) e Benjamim Pereira (1928-2020) repercutindo-se num olhar diferenciado na pesquisa do património quer nacional quer ultramarino. Em conjunto com a Fundação Calouste Gulbenkian, desenvolveram importantes estudos etnográficos, antropológicos e tecnológicos de carácter científico e de significativo valor patrimonial material e imaterial, numa colecção ímpar de objectos e práticas, devidamente inventariadas e estudadas.

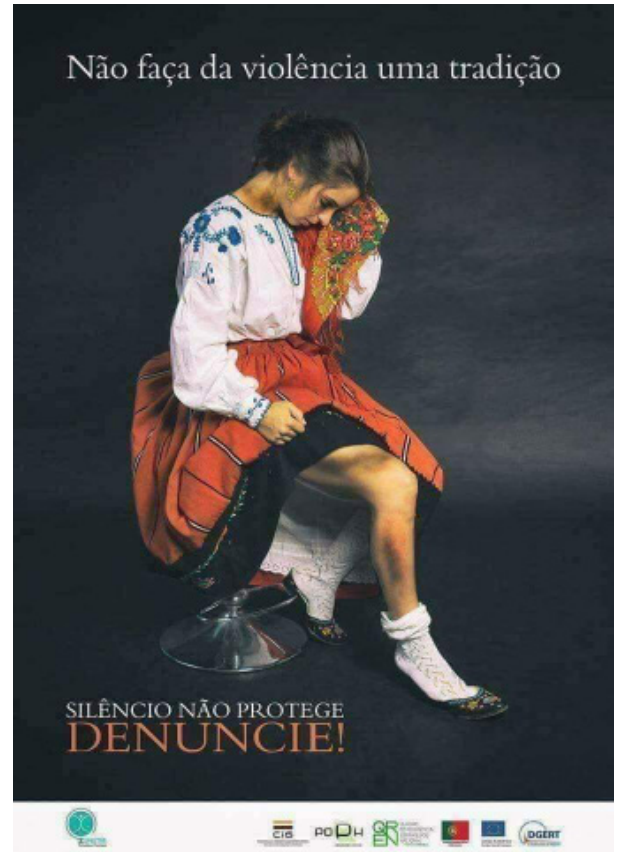
Por fim, num período final conturbado para o regime, o povo afasta-se das instituições e agremiações estatais por motivações políticas, não só, provocando um decaimento e desinteresse do folclorismo institucionalizado. Porém, não deixou de ser um espectro fundamental no entretenimento popular, tanto pela sua difusão radiofónica como pela sua promoção popular. Curiosamente foi inclusive moda cantar arranjos ou temas tradicionais - de inspiração ou originais - em fado. Enquanto Pedro Homem de Melo coligia as *Danças de Portugal* (s.d.), compunha também prosa ou verso de inspiração folclórica vertendo-os em fado. Amália Rodrigues (1920-1999) não só o cantava como também tinha, no seu vasto reportório, uma série de canções populares que imortalizou através do fado. De tal apropriação e sucessiva apresentação do reportório popular lhe valeu uma paródia por Hermínia Silva (1907-1993) intitulada *Uma Lição de Folclore* (1968), onde nitidamente se ironiza a deslocalização e a apropriação das músicas populares para o Fado.

Ainda no âmbito da temática musical, devemos enunciar o restabelecimento do orfeonismo, onde se popularizou a apresentação de modas *corais regionais* e da sucessiva gravação em disco dos reportórios dos grupos e/ou ranchos folclóricos consagrados à época. Ao mesmo tempo, Fernando Lopes Graça (1906-1994) e Michel Giacometti (1929-1990) seguem os trilhos deixados por Armando Leça, Vergílio Pereira e Artur Santos (1914-1987), num exercício de vasta recolha musi-



imgs. 37 e 38 frames do video promotional da EXPO98.

img. 39 Cartaz informativo acerca da violência doméstica.



img. 40 célebres capas de serapilheira das recolhas musicais de Fernando Lopes-Graça e Michel Giacometti.



img.41 e 42 frames do vídeo-clip da *Morgadinha dos Canibais da Banda do Casaco*.



cal, assente, numa retórica política baseada em modelos socioeconómicos comunitários assim como na escolha preferencial de populações mais desfavorecidas, isoladas geograficamente e em condições económicas mais precárias. Recordando a proximidade de Giacometti ao Partido Comunista Português, é notório, principalmente no Alentejo, este tipo retórico na abordagem e nas filmagens. O seu trabalho é depois partilhado por José Afonso (1929-1987) e por outros músicos, que usando das músicas populares confirmam esta tendência política que se afirmava, cada vez mais, oposta ao regime, tornando-se um caso que representa, novamente, uma corrente de renovação política em detrimento da anterior, recorrendo à origem matricial e popular para a discussão da identidade e poder nacional.

### 2.1.7 do pós-25 de Abril à actualidade

Na pós-revolução, o trabalho de Giacometti e Lopes-Graça abrirá um paradigma de apropriação de música popular portuguesa que resultará na criação de vários grupos e personalidades musicais, podendo-se considerar este como um género interventivo de base tradicional que se apropria das sonoridades e instrumentações populares com evidentes diferenças formais e estéticas do folclorismo. Nomes a registar são: Adriano Correia de Oliveira (1942-1982), José Mário Branco (1942-2019), Janita Salomé (1942-), Vitorino (1942-), Sérgio Godinho (1945-), Fausto Bordalo Dias (1948-), Chico Gouveia (1953-), Júlio Pereira (1953-), Luís Represas (1956-), *Banda do Casaco* (1974-1984), *Trovante* (1975-?), *Brigada Victor Jara* (1975-), *Terra a Terra* (1977-1984), entre outros<sup>11</sup>. A nível da etnomusicologia, Mário Correia (1952-) e José Alberto Sardinha (?-) serão os nomes mais relevantes com projectos como *Sons da Terra* (1999-) e *Almanaque - Grupo de Recolha e Divulgação de Música Popular* (1975-?) respectivamente.

Herdeiros destes, e no que hoje se designa por música folk ou de “inspiração tradicional” temos nomes como Sara Vidal (1980-), *Ronda dos Quatro Caminhos* (1983-), *B Fachada* (1984-), *Madredeus* (1985-), Diogo Leitão (1990-), *Quadrilha* (1991-), *Segue-me À Capela* (1999-), *Toques do Caramulo* (2000-), *Diabo na Cruz* (2009-2019), *Propagode* (2011-), *Sopa de Pedra* (2012-), André Mendes (?-), Bia Maria (?-), Chulada da Ponte Velha (?-), *Criatura* (?-), *OMIRI* (?-), *Palankalama* (?-), entre muitos outros que têm especial representação no *Festival Bons Sons* (2006-).

Num espectro mais etno-documental, temos Tiago Pereira (1972-) com o projecto *A Música Portuguesa a Gostar dela Própria*. Ainda, a nível das poéticas da imagem popular e da antropologia visual, porém já distantes do trabalho desenvolvido por Leitão de Barros, há o interesse pela etno-ficção: conceito que, sucintamente, se encontra entre o exercício etnográfico documental e a prática artística através do registo audiovisual ou cinematográfico. Novamente, recorre à apropriação quer conceptual quer física de pessoas e elementos populares. Teve especial expressão nos anos sessenta e setenta, principalmente com o fim da ditadura, sobretudo em relação às comunidades transmontanas e mais tarde com o pós-colonialismo.<sup>12</sup> São nomes de relevo nesta área, para além dos já mencionados Antó-

<sup>11</sup> Para mais informação consultar Corte-Real (1966).

<sup>12</sup> Sobre isto ler Costa, 2012.

nio Campos (1922-1999), António Reis (1927-1991), Margarida Martins Cordeiro (1938-), João César Monteiro (1939-2003), Ricardo Costa (1940-2021), Pedro Costa (1951-) Catarina Alves Costa (1967-), entre outros.

Agora, com a facilidade de agremiação colectiva, aumentam consideravelmente os grupos típicos e ranchos etnográficos ou folclóricos. Num exponencial difícil de caracterizar, estes são o resultado das práticas ligadas à antiga FNAT (1935-1974) – agora INATEL (1974-) – e à criação da Federação de Folclore Português (1977-). Totalmente diferente do movimento folk, o *movimento folclórico português* apropria-se directamente dos registos que elabora nas comunidades onde se insere, reencenando-os e apresentando-os num espectáculo teatralizado de cariz musical e coreográfico que evidencia ainda estigmas das premissas deixadas pelas agremiações congéneres dos inícios do século XX. Tendo como mote a suposta salvaguarda patrimonial material e imaterial, na realidade, o distanciamento quer da generalidade do movimento, quer da FFP, da convenção de 2003 da UNESCO (e seguintes) evidência um interesse apenas de reconstituição histórica, num exercício de recreio individual e colectivo.

Quanto aos eventos de Estado, estes primeiros anos marcam-se pelo desapego estético do que até então era apropriado. Se por um lado a entrada de Portugal na CEE, em 1986, permite a importação de uma série de novidades estéticas, por outro assiste-se a um renovado interesse pelo que é produzido popularmente, agora designado como artesanato. Ao longo dos anos 80, “mostras”, “feiras” e “exposições” de artesanato juntaram grupos de interessados pelas tecnologias e práticas tradicionais, valorizando e perpetuando estas, mesmo que de forma precária. No entanto, apesar do desinteresse institucionalizado pelo folclore, vemos, envolta na discussão da multiculturalidade que marcou essa década, a apresentação do estereótipo minhoto, ou melhor, “do traje à vianesa”, nos anúncios promocionais da EXPO98. Nessa, mostras regionais e folclóricas confirmam o estigma e uma abordagem regionalista próprios de um país que ficou preso no passado, procurando a reafirmação da sua identidade contemporânea.

Esta “negação” das estéticas populares, generalizada pelo que resta da elite cultural e artística portuguesa, fez com que este circuito tecnológico e artístico se auto-sustentasse: o artesanato passava (ou na realidade, voltava) agora a ser uma mostra turística nacional, sendo que as apropriações deste ou abordagens mais artísticas-contemporâneas ficaram apenas no seu carácter tecnológico e humano, sobretudo numa abordagem têxtil, com Helena Cardoso (1940-) ou Nuno Gama (1966-).

Porém a contemporaneidade, num discurso global e polivalente, vem fazer com que o exercício da prática artística retome o interesse pelos símbolos nacionais e folclóricos. Não por uma questão de estilo, mas por uma necessidade de digerir questões identitárias como nacionalismo ou pós-colonialismo. Assim, a par da digestão e fascínio pela Arte Bruta, torna-se notório o interesse na análise antropológica ou etnográfica promovida pelos artistas agora emergentes. Numa polivalência entre os

campos teóricos das Ciências Sociais e as práticas artísticas individuais, constrói-se (e/ou destrói-se) discursos acerca dum Portugal globalizado ou em globalização.

Dois textos de Sónia Vespeira de Almeida parecem-me bastante evidentes e fundamentais para entender esta questão: *Que nação é esta? Tramas identitárias nas artes visuais portuguesas* (2012) e *Antropologia e Práticas Artísticas em Portugal* (2013). Nestes ensaios, dentro das várias abordagens pertinentes que faz, entendo ser útil cingirmo-nos à da “nação [quando] é convocada recorrendo-se à cultura popular como idioma principal, aproximando-se de um discurso ‘etno-simbólico’ (SMITH, 2002), num movimento de esteticização do património nacional” (citação de Almeida, 2012, 42). De facto, a abordagem que hoje é essencialmente tida como parte novamente da estilização da cultura popular e da necessidade de identificação ou criação de discursos a partir desta identificação colectiva massificada. Parece-me, portanto, que acontece numa dinâmica específica onde o *popular* é transportado para o *pop*. Se o primeiro ainda é conotado com a ruralidade e a vida campestre, o segundo é já uma visão urbanizada e citadina sobre o primeiro. Assim, este espaço individual que pretende discutir o espaço colectivo incita-nos à re-identificação de Portugal, novamente centrado na discussão do espaço geográfico e identitário que ocupa, quer em relação à sua população, à história política e/ou colonial, quer quanto ao seu desenvolvimento socio-económico. Podemos encontrar estas problemáticas em Graça Morais (1948-), Manuel Botelho (1950-), Joana Vasconcelos (1971-), Nuno Alexandre Ferreira (1972-) e João Pedro Vale (1976-), Pedro Barateiro (1979-), Carlos Noronha Feio (1981-) ou Lúcia Fernandes (1985-).

Por fim, o design de comunicação contemporâneo e o de produto apenas recentemente tomaram o gosto, através das práticas da ilustração, artes gráficas ou produto, de se apropriar ou reapropriar das imagens, conceitos e tecnologias tradicionais. Duma forma já muito diferente das artes gráficas do tempo da 1.<sup>a</sup> República, o design, a par das artes plásticas, tem vindo a responder a esta necessidade contemporânea do autor enquanto etnógrafo (Hal Foster, citado por Dias, 2001, 116).

Para esta questão é fundamental a menção à tese de doutoramento de Júlio Dolbeth (2014) *Convergências entre Ilustração Contemporânea em Portugal e Património Popular Português*, no que toca ao design de comunicação e ilustração, e ao contributo de Jasper Morrison (2017), relativamente ao design de produto de origem tradicional. Exceptuando o primeiro, que propõe relações pertinentes entre as práticas populares e as do design, os demais trabalhos baseiam-se numa “redescoberta” dos conteúdos tradicionais, que, a meu ver, não deixam de se inserir num estigma de apropriação de produções artísticas ditas populares. A dissertação de mestrado *MINHO, uma tipografia vernacular para a região do Minho* de Edmundo Correia (2014) é-nos evidente nesta tendência de reinterpretação duma série de imagens e conceitos tendencialmente já cristalizados, afastando o exercício do design duma criação contínua em concepções e iconografias já existentes - esta tal propriedade do dinamismo da tradição. Temos também trabalhos de Patrícia Castro (1994-), Alice Bernardo (?-), André Loba (?-), Cristiana de Sousa (?-), *A Teresa em Banho Maria, Adamastor Studio, Avilhoesa* ou *Salão Coboí* nesta tentativa de



img.43 Joana Vasconcelos,  
Portugal a Banhos, 2010

reinterpretação da tradição. O interesse do design pela crescente turistificação em Portugal, surge também em plataformas comerciais de artigos populares (ou pop) portugueses – porém, de forma quase sempre depurada e gourmet - como por exemplo, *A Vida Portuguesa*, *Saudade*, *Feitoria*, *GUR*, *À CAPUCHA*, *Burel Factory*, *Origem Comum*, ou o *Saber-Fazer*.

Assim, numa tendência “eco”, “craft”, “very-typical”, “vintage”, “slow-fashion”, “chic” e numa insistência do mote “inovar a tradição” que, a meu ver, prova uma inconsciência para com a concepção da tradição enquanto circunstância dinâmica no tempo, a maioria destes casos estão anos-luz de preocupações acerca as relações sociais e históricas dos produtos e conceitos que comercializam.

Repare-se, por exemplo, na plataforma Behance.net, quando procuramos por “galo de Barcelos”, como todos eles recuperam, de alguma forma, o estigma da sua uniformização e folclorização.

## 2.1.8 conclusão

Numa tentativa de resumir esta “cronologia da apropriação”, parece-me fundamental dividi-la em duas circunstâncias: uma primeira relativa ao exercício artístico propriamente dito, e uma segunda acerca do enquadramento socio-político; partes estas que não se podem dissociar, mas que, neste projecto, apenas me parece pertinente ocuparmo-nos da primeira.

Assim, concluímos que as práticas artísticas do final do século XVIII revelam uma inocência idílica do mundo rural, que de imediato são transportadas para um fascínio de matriz rural, num exercício de apropriação relativamente directa, baseando-se numa tradução de figuras e costumes quer no local quer encenadas. Nos meados do século XIX notamos já expressões duma retoma à “originalidade” pré-industrial localizando os costumes nos seus ambientes rurais para a criação de um discurso que, contudo, renega as circunstâncias sociais das comunidades rurais e suburbanas. Já a primeira metade do século XX ficará marcada a transição deste espírito “tardo-romântico” para uma apropriação mais feroz das produções e práticas artísticas populares, nomeadamente entrando nos circuitos populares através do folclorismo e do reencenação de algumas práticas quotidianas. Será só nos pós - 2ª Guerra Mundial que as apropriações e representações dos costumes populares serão usadas para a discussão das suas realidades sociais, num exercício de oposição política ao regime. A partir deste momento até à actualidade as práticas artísticas têm sido diversas: ou reafirmam o trauma do uso do folclorismo e da apropriação feroz da cultura popular do Estado Novo, ou servem-se destes para discutir o trauma causado, a identidade contemporânea e os nacionalismos emergentes.

Assim, entende-se com o que anteriormente foi dito, que o conceito de apropriação por vezes é um exercício directo de redireccionamento das imagens e práticas para a arte, outras vezes é gerido apenas como interlocutor para a discussão de outras temas. Na maioria dos casos surge indiferente aos problemas reais, quer sociais, quer económicos que estão afectos às essas comunidades, indivíduos ou

práticas. O ideal “povo” (rural) é “soberano político” – porém sempre numa concepção teórica e nacionalista – recorrentemente apropriado nas transições de regimes ou instabilidades políticas, de forma mais ou menos institucionalizada, aqui revelando-se mais profícua e óbvia: na necessidade da criação de um espaço “novo” baseado na originalidade e na circunscrição nacional.

Actualmente, com a globalização, estes fenómenos populares e rurais passam para uma realidade de classe mais híbrida: se por um lado ainda existe uma ruralidade acentuada, a par do desenvolvimento urbano das capitais como Porto e Lisboa, por outro é notório o desenvolvimento das áreas suburbanas ou periféricas, enunciando aqui um espaço mais híbrido onde a ruralidade se dissipa ou adapta no crescente desenvolvimento citadino, justificando assim este espaço ténue entre uma produção dita popular e a *pop*.

## 2.2

### Arte popular, erudita e híbrida

Não é o essencial interesse deste subcapítulo dissertar ou acrescentar validação acerca dos argumentos teóricos e formais entre as concepções de alta ou baixa cultura e as práticas artísticas de uma ou de outra. No entanto parece-me necessário mencionar a questão tomando este subcapítulo como uma breve resenha de argumentos.

Ora se Maria de Lourdes Lima dos Santos em 1988 referia que “a *grande cultura, cultura cultivada ou cultura dominante*,” já não seriam “expressão da cultura enquanto singular totalizante”, enunciava também existirem ainda “obstáculos a uma análise que contemple uma e outra nas suas determinações histórico-sociais”. (Santos, 1988, 689)

Vinte anos depois, Nuno Saldanha (2008, 114) menciona que “efectivamente, estes dois conceitos, que tanto podem ser interpretados como antagónicos, concordantes ou complementares, devem ser usados com grande precaução, tendo em conta a inexistência de uma definição precisa e clara das realidades a que se referem. A indefinição dos termos tende invariavelmente a derivar no preconceito, e na criação de hierarquizações axiológicas de âmbito sociocultural, ou mesmo socioeconómico, excessivamente datadas”. De facto, *Arte Popular, Arte Erudita e Multiculturalidade* exploram as relações entre os conceitos a partir da componente teórica dos mesmos, porém com as devidas ressalvas à sua aplicação prática. Para além de pertinente nas várias premissas conceptuais que usa, este autor reúne também, pela primeira vez, as práticas artísticas intervenientes neste processo, designando-o à partida como intercultural. Aliás, este nosso texto pretende ser um acrescento de movimentos e de referências a este seu enquadramento.

João Leal (2009, 475) dá-nos uma outra perspectiva acerca do que consideramos ser popular, sendo que este é “o produto do encontro de duas culturas: a cultura que lá estava e que não sabia que era popular e a cultura de quem chega lá e a nomeia como popular. No preciso momento em que qualquer objecto é discursado como popular – no preciso momento em que alguém diz dele ‘isto é popular’ –, esse objecto viu serem somados novos significados aos seus significados originais,

tornou-se um objecto literalmente híbrido ao qual foi acrescentada (...) uma nova carreira, novos públicos, novas funções, novas potencialidades”. Acrescentando adiante: “Há ainda em Portugal uma solenidade na abordagem do popular que tem dificultado a inovação e a experimentação”.

Assim, parece-me que os únicos meios que justificam esta distinção conceptual serão de ordem económica que, por um lado, resulta de uma longa “tradição” de apropriação e desvalorização conceptual das produções populares e por outro pelo oportunismo na mercantilização destas, havendo, portanto, uma infelicidade que urge ser esclarecida e restabelecida em prol do exercício artístico e da arte.

Numa tentativa “de *deitar aichas*<sup>13</sup> à *fogueira*” este relatório e obra plástica, pretende contribuir para discussão e dissolução do estereótipo e hierarquização ainda vigente, tomando-se essencialmente como uma prática artística individual, que resulta do inegável fascínio - provocado pela minha origem suburbana - do mundo “popular”, totalmente auto-referencial e extremamente tecnológico que, por força da academia, corresponde às suas exigências, porém sem nunca se subverter. É, portanto, um exercício inegavelmente escultórico, que usa dos seus processos e técnicas para a valorização do legado tecnológico, discussão democrática e acessível acerca dos problemas da arte, recuperando contextos e práticas de uma sociedade que se desenraíza em mercê duma economia e globalização feroz.

<sup>13</sup> Variação fonética e regional de “achas”.

### 3. decursos e discursos da tradição

#### 3.1 advertência

O capítulo que se segue, talvez o mais importante, insere-se numa realidade específica e de carácter pessoal onde do autor, fascinado pela materialidade presente nos objectos utilitários ou decorativos e, pela imaterialidade das práticas e concepções culturais, revela o meio onde se inseriu e insere, através da experiência de nascer, crescer e constantemente se apaixonar pelos seus.

Porventura propositado, porém nunca antes apercebido, o desinteresse pelas relações de semelhança com outros artistas ou a ausência de teorizações complexas parece revelar-se uma mais-valia para a obra escultórica. Não só porque é retirada da experiência própria do meio, mas também porque lhe pretende ser acessível. Não que se isole numa realidade única, mas permeável, por defeito, ao que a comunicação entre as partes lhe acrescenta.

As obras que se seguem surgem apenas contextualizadas conceptualmente de forma que seja perceptível ao leitor o enquadramento necessário para a fruição estética e conceptual da exposição a realizar no término deste relatório.

Assim, que me perdoem os demais, mas com o autor é tudo muito assim: “pão, pão, queijo, queijo”.

#### 3.2 o amor português

Luís Chaves publica, em 1922, *O Amor Português*, e como já foi mencionado, é uma ode à família tradicional nacionalista baseada num pressuposto idílico totalmente romantizado das relações sociais populares. Logo na página 7 o conteúdo da obra é resumido: “Fala-se de amores, evoca-se o nacionalismo e com ele a família”, e na página 12 faz-se o remate: “Tudo assim bello e delicado na sentida e natural expressão da família portuguesa, que as próprias boccas portuguesas proclamam á eternidade, é bem digna de notar-se a lição de nacionalismo, que ellas nos fazem ouvir”.

Realmente, Chaves esqueceu-se de ouvir a minha avó quando dizia:

*“filho, o casamento, no primeiro ano é barriga com barriga, no segundo ano é cu com cu e no terceiro é o que caralho fizeste tu”.*

Pois eu, absorto no que a minha avó me dizia - como sempre -, hoje entendo que, de facto, o exercício etnográfico (nomeadamente dentro do foro familiar) torna-se uma prática fundamental no meu trabalho, quer pela forma participante como me encaro nele, quer pela distorção da realidade que me permite criar. Este subcapítulo resulta assim numa série de pensamentos acerca dos actuais discursos de afecto nas práticas populares. Não pode deixar de ser político ou interventivo, quando a partir daqui se pretende criar um contra-argumento para a redefinição e inclusão do que é, ou pode ser, a família portuguesa.



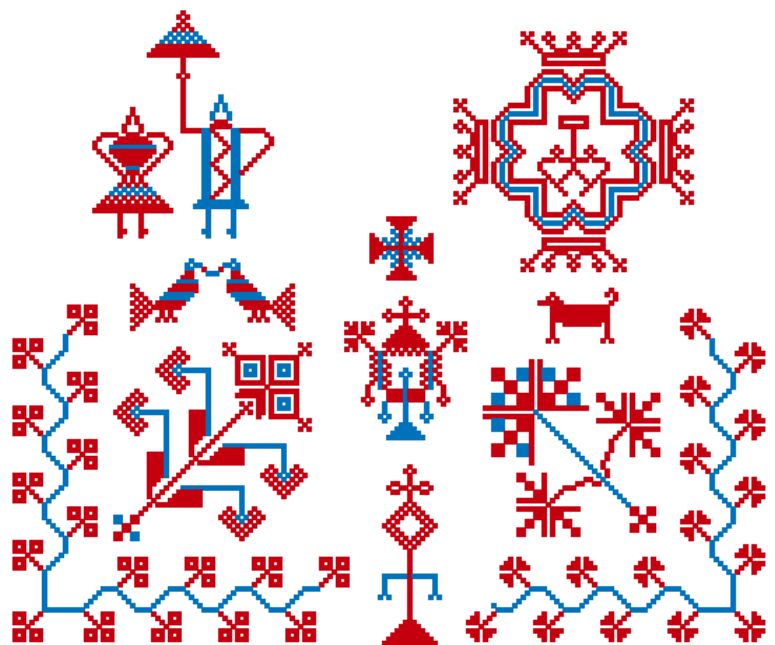
img. 44 Museu Nacional de Etnologia - AX.763 - Lenço de Amor



img. 45 debuxo do autor do lenço da img.44



img. 46 Museu Nacional de Arqueologia - ETNO 7028 - Lenço de namorado



img. 47 debuxo do autor do lenço da img. 45

Assim, recuperando actos e/ou objectos como elementos de desvio e encarando o carácter comunicante das práticas tradicionais (prova do dinamismo da tradição), pretendo analisar as convenções hetero-normativas, de uma relação binária, dita tradicional, entre um macho e uma fêmea.

Três obras foram desenvolvidas para esta análise: *Lenço Marcado, ou uma forma de dizer que te amo* (2021), *sobre a minha pele: dois corações e uma chave* (2021) e *Manteiro, ou cria tradição comigo* (2021). Por um lado, estando numa relação amorosa estável, pretendo não só introduzir a assunção e confirmação da minha relação afectiva como também insistir no uso das tradições para a discussão das questões de género, e aqui em específico, questões de orientação sexual.

Acerca do primeiro, *Lenço Marcado ou uma forma de dizer que te amo*, será necessário perceber, primeiramente, o que é este objecto. Os lenços “marcados”, “de amor”, “de noivos” ou “de namorados” são, resumidamente, o resultado de uma performance de enamoramento que confirma o afecto e a possível união civil entre duas pessoas – o *casal*. Apesar de aparecerem em várias colecções etnográficas ao longo de todo o país, é no Minho que os encontramos com mais expressão e variedade de motivos bordados.

A nível têxtil, o lenço surge bordado geralmente sobre linho ou cambraia de algodão, em várias tipologias de pontos de bordar, como por exemplo o ponto de cruz singelo, ou em pontos mistos combinando o *pé de flor*, *espinha*, *cheio*, *olho de perdiz*, *caseado*, *crivo* no mesmo pano e, por vezes, é ainda guarnecido com rendas à mão ou à máquina. Dividindo-se em alguns géneros regionais, podemos enunciar, por exemplo os de Vila-Verde que são os mais sujeitos ao “souvenir” de apropriação popular. Dentro de várias colecções etnográficas dispersas, é de notar a colecção coligida no Museu Nacional de Etnologia. Aliás, os motivos escolhidos são precisamente com base numa análise iconográfica destes lenços. São recorrentes quadras de gosto individual, motivos vegetalista – como cravos, silvas, vasos com flores -, religiosos - como custódias ou cruces -, amorosos - corações com chave, caçador com matilha - ou patrióticos - coroa ou escudo -, sendo que, também surgem representações de figura humana - como casais - e animais - pássaros, cães, gatos.

A elaboração deste *lenço* resulta da análise doutros lenços, reinterpretando os seus motivos, com especial atenção às representações de casais. Após ter procedido ao debuxo de todos, à escolha dos vários motivos, cores, pontos, linho e meadas passei para a fase de bordar. Este trabalho, também sempre conotado com os “lavors femininos” é por mim agora executado em ambiente familiar. A “obra” é bordada a duas cores, vermelho e preto, apresentando motivos vegetalista - como silvas e vasos com cravos -, patrióticos – como a coroa -, amorosos – como o caçador e corações com chave -, duas figuras masculinas e animais. Ladeando o lenço apresenta a seguinte quadra: *quem disse que o nosso amor não é tradicional*. Após a conclusão do lenço, conforme “manda a tradição” ofereci-o ao meu namorado como prova sincera de afecto. A obra, assim, resulta não só do objecto que já

transporta em si mesmo uma carga simbólica densa, mas também do acto afectivo e performativo da “contratualização” com o outro.

Já o segundo: *sobre a minha pele: dois corações e uma chave* pretende ser um exercício que explora o corpo como suporte e objecto artístico. Se, na obra anterior, as questões incidiam sobre a dinâmica da tradição como criadora de discursos contemporâneos acerca de relações homo-afectivas, este insiste no argumento através da perenidade da tatuagem.

O acto tradicional de tatuar o corpo remonta a práticas antigas de comunicação conforme nos indicam os estudos de Rocha Peixoto (1892), Álvaro Teixeira Bastos (1903) e Leite Vasconcelos (1975, 614-625) que, numa amostra exemplar, coligem e analisam vários motivos – entre quais amorosos –, recorrentes na tatuagem “popular” deixando-nos a possibilidade de efectuar pontes com as demais iconografias presentes nos lenços marcados, mobiliário e decorações populares, mas também com um vasto imaginário essencialmente religioso, supersticioso e sexual.

Se, por um lado, na obra anterior alterávamos detalhes da matriz para construir o discurso novo, aqui recorremos directamente à originalidade do desenho que simplesmente confirma uma união. À semelhança da anterior, aborda as relações afectivas homossexuais, a tradição como elo fundamental para a sua contemporaneidade – apenas introduzindo o corpo como fundamento escultórico e performativo. Assim, do interesse pelos motivos amorosos e da sua ambiguidade no que toca à identificação de género, serão tatuados ambos os *corações*, e sobre eles uma chave, remetendo para as concepções já normalizadas com estes motivos.

A obra, propriamente dita, resulta da escolha do motivo e conseqüente tatuagem, sendo que apenas se apresenta pela documentação do seu processo.

Por fim, *Manteiro, ou cria tradição comigo* insere-se na discussão da legitimação dos casais homossexuais, nomeadamente na criação de famílias, ou unidades parentais, e na adopção. O interesse pelos objectos tradicionais e/ou de herança resulta muitas vezes não do valor museológico ou económico das peças, mas sim pelo valor afectivo proporcionado pela memória de algo ou alguém. Esta “manta de papa” é assim um sinónimo para as identificações individuais e colectivas na base de recordações, memórias e poéticas de uma pertença muito “nossa”. Daí que: “era da minha avó” ou “era dos meus avós” tem sempre uma especial atenção ao receptor, conseguindo entender ou recolher nessa afirmação toda a dinâmica de uma vida que não foi nossa, mas está na nossa origem.

Assim, este *manteiro* simboliza por defeito estas memórias afectivas e que, por vezes, são criações individuais de histórias que não vivemos. É sobre estas memórias que pretendo criar outras novas: *cria tradição comigo, // e diz-me, se como eu, // queres que esta seja // um dia // a manta dos meus avós*. “Os meus avós”, aqui, não é inocente: se por um lado recupera uma forma de denominar o casal – ainda em uso em algumas comunidades rurais, conotado com a utilização

do género masculino no plural dos substantivos - por outro pretende, usar dessa particularidade gramatical desafiando-a com alocação de um novo sentido - o da relação homo-afectiva. De forma dissolvida, introduz-se aqui também questões semânticas e gramaticais acerca da actual discussão do género neutro na língua portuguesa.

A obra, ou melhor, o *manteiro* que se apresenta é este objecto colectivo que pretende recordar a casa dos avós, as camas que “picam” e o desconfortável conforto que nos transporta para uma infância onde os avós, esses seres encantados, são a ligação mais forte, imediatamente a seguir à umbilical, da nossa génese. Uma das coisas que me apercebo acerca das pessoas mais ligadas aos avós, é que, para além duma sensibilidade diferenciada dos demais, conseguem também estabelecer relações mais intensas com o mundo, propriedade do reconhecimento espírito que nos é directamente legado por eles. E eu, que creio que isto tudo é tão recente quero já muito “(...) *que esta seja // um dia // a manta dos meus avós*”.

Assim, a frase inicialmente indicada é bordada a lã encarnada sobre a manta, a ponto *pé de flor*. Não só porque tradicionalmente se começa por este ponto para aprender a bordar, mas também porque é um início de querer afirmar e de o ser um dia. Como quem aprende as primeiras letras e logo, com todos os erros possíveis, cria contextos, e sabemos que os desenvolverá ao longo da sua aprendizagem, na esperança de que, conforme eu pego nas tradições, também outros recebam estes discursos de herança.

Estas três obras, em suma, reflectem e resultam de uma relação homo-afectiva que, na sua existência contemporânea se depara com confrontos vários. A *tradição*, no seu dinamismo próprio é sobretudo um desbloqueador para a forma de comunicar, insistindo no querer também ser “tradicionalizado” e, sobretudo, normalizado. O facto de estas manterem sempre uma linha semelhante entre elas, no que toca à sua denominação resulta de uma incessante vontade de que a componente tradicional - o objecto em si -, mantenha-se sempre no nome popularmente reconhecido, para que este seja mais uma peça do rol da *tradição* e não um acto fingido. Ao mesmo tempo que deixam de ser apenas um lenço, uma manta e uma

### 3.3 usa-se enquanto tiver uso

Tomando o nome da obra: *usa-se enquanto tiver uso, ou formas de como flexionar o verbo haver* (2020) este subcapítulo pretende entender o espaço do contemporâneo da deslocação de conceitos coligidos dos circuitos populares para a galeria ou para a criação de novas dinâmicas comunitárias. É um ensaio sobre a reprodução, reencenação e deslocalização de objectos ou práticas populares ou popularizadas em torno duma construção da identidade individual e colectiva.

Quando me comecei a “expressar mais” – isto é, quando necessitei de exteriorizar um personagem próprio, que hoje resulta na imagem que tenho - ou quando procurava algo especificamente tradicional, havia sempre quem dissesse “isso já não se usa”. Nessa altura, algures em 2014/15, procurava incessantemente uma forma de estar ligada à ruralidade e ao meio onde tinha crescido, que, lembro, era já um meio suburbano em plena transição da ruralidade para a urbanidade. Ainda

na licenciatura tratei de questões ligadas ao “personagem” - que não é fictício - tome-se em conta - e que resultaram numa consciencialização e estabilização do mesmo. Tendo interiorizado essas questões, apenas restou o interesse crescente pelas tecnologias tradicionais e “saberes-fazer” que se pareciam mostrar obsoletos ou inestéticos e os léxicos e semânticas próprias da tradição oral que se esvaem no esquecimento contemporâneo.

Assim, *usa-se enquanto tiver uso, ou formas de flexionar o verbo haver* apresenta-se como texto impresso afixado - com a conjugação total do verbo haver - um áudio conjugando o mesmo surgindo de uma escumadeira de barro, com um assento para deleite estético e sonoro. Tendo essencialmente a ver com uma tentativa de recuperar as formas orais e léxicos que a escrita (formalização proposta pelos académicos da língua) entende, mas que, suavemente, quer dissipar. Usando das dinâmicas tradicionais, afirmo a importância das pronúncias locais, e sobretudo insisto numa língua viva e que permite estas variações. Quero, por isso, preponderantemente analisar esta situação numa corrente contra-académica e, sobretudo contra-elitista usando da tradição oral de uma forma autêntica de comunicação que acontece dentro e entre as comunidades.

Ao longo do mestrado, participei em duas exposições colectivas e uma mostra curricular: *LURA* (2018), *BUCHA* (2018) e *ENTREABERTO* (2021) respectivamente.

Numa breve retrospectiva, *LURA* foi uma exposição colectiva que decorreu entre 3 Março e 16 de Abril de 2018 na Casa das Artes, no Porto. O nome advém do espaço cedido na altura se assemelhar com uma toca de coelho (na gíria fianense: uma “lura”) e com o facto da protecção que ela advém ao animal que aqui está como metáfora do exercício artístico, nomeadamente dos artistas que ao longo do curso se deparam com dificuldade ou de entrar ou de sair da “lura” galerística. As obras que apresentei foram *Não t’encostes à parede* (2018) e *Tapa-Crica* (2018). A primeira é resultado de um acto obstinado quando às exigências e às directrizes instituídas do espaço: confrontado com uma arquitectura não preparada para o exercício prático e conceptual da escultura, declaradamente preparada apenas para o “dependuro” de arte sobre calha. Assim, uma porção de parede de tabique, armada de carpinteiro e rebocada de trolha, no espaço, com um vulgar prego de aço sobre esta, indica a autofagia do espaço arquitectónico onde se inseria reflectindo sobre as condições da escultura em contexto galerístico amador ou enquanto artista “emergente” – esta tal qualidade de “início de carreira”.

Já *Tapa-Crica* surgia de questões sobre a “utilidade e/ou inutilidade da arte”. O nome advém, sem dúvida, das “obscuridades” – euforismos - populares resultantes de um pragmatismo semântico único, e em segundo lugar da sua realidade histórica que me permite fazer a ponte com a produção artística. Ora, um “tapa-crica” é um avental típico coimbrão, sendo que a sua utilização remonta aos séculos XIX e XX. É um dos elementos característicos da Tricana - mulher que faz serventias na cidade. A tradição oral informa-nos que este avental de pequenas dimensões, e mais decorado que outros, tomou este nome pelo seu reduzido tamanho. Os aventais, têm duas funções essenciais: a protecção da saia e o decoro do



img. 48 Gil Raro (1995-)  
*Gloria*, 2018  
pinho, alvaiade, folha de ouro,  
rede "galinheiro" faiança, palha.

img. 49 Gil Raro (1995-)  
*Tapa-Crica*, 2018  
gesso, algodão lustrado



img. 50 Gil Raro (1995-)  
detalhe de *Gloria*, 2018

trajo envergado, sendo que estão quase sempre ligadas uma à outra. Mesmo acompanhando a totalidade da saia, o avental é decorado ao gosto conforme a situação de utilização. Este, porém, não perfazendo a função de salvaguarda da saia, tomou o nome, por ser ridiculamente pequeno e “inútil”. Daqui pretende-se a análise da “função-não-função” que a arte tem ou não. Assim, *Tapa-Crica* é este avental suavemente posto sobre uma vulva - ou melhor: crica - em gesso, deixando-se ao vislumbre quase em “lusco-fusco”. Se é útil ou não, deixo em aberto.

Já em *BUCHA*, exposição colectiva decorrida de 4 a 18 de Maio de 2018 no Hall do Auditório Ferreira da Silva (na Faculdade de Ciências da Universidade do Porto) os problemas revelar-se-iam os mesmos: um espaço cedido, que tinha como contrapartida, ser alvo de um congresso onde, no meio das obras expostas iriam ser colocadas mesas para o “coffee-break” – a *bucha*, vá! – do congresso. Aí, revoltado não só com a (de)curadoria docente, mas também com os abusos de poder institucionais, expus *Gloria* (2018). Esta obra surgia novamente da crítica dos espaços galerísticos e da promiscuidade entre as convenções artísticas e as condições permitidas – ou melhor, disponibilizadas. Com tábuas de pinho, rede oitavada (vulgo “de galinheiro”) e um postigo, “caiadinha” de alvaiade, para conferir a depuração típica e a gosto do espaço galerístico “white-cube” – espaço este que, entre os cursados do meu ano, já ironicamente tratávamos [cu-branco] (truncção fonética para “cubo-branco”). Por dentro, palha e uma retrete – com toda a propriedade, diga-se, ou não fosse da cerâmica de Valadares -, onde convencionalmente as galinhas “fazem chôco”. O poleiro e os ovos eram, evidentemente, folheados a ouro. Recordo saudosamente o choque que fez às “altas patentes” presentes na inauguração e, certo das várias alusões feitas ao (de)curador - aqui “galorista” -, deixaram claro as intenções deste trabalho. Mais não fosse pelos “ovos de ouro” que estavam retrete.

Recentemente, participei na mostra curricular *ENTREABERTO* que ocorreu na *Galeria Cozinha* na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto de 4 a 8 de Janeiro de 2021. Nesta mostra, o objectivo essencial era testar a composição de dois trabalhos. Um deles surge novamente na exposição deste relatório, enquanto o outro ficará para uma digestão posterior. No entanto, ambos retomam as questões fulcrais deste subcapítulo e trabalho em geral: identidade e identificação através da tradição. As obras apresentadas foram: *SALAZARES ou a fértil imaginação portuguesa* (2021) e *REGUEIFA ou para uma discussão sobre Tradição* (2021).

O primeiro surge evidentemente pela nomenclatura atribuída ao “rápa-bolos” - o “salazar”. O seu carácter político está intrinsecamente ligado ao povo que assim o denominou. É esta uma premissa fundamental para o acto folclórico: a aceitação e concordância colectiva e a sua replicação atemporal. Esta obra quer, sobretudo, relembrar questões políticas associadas aos processos de folclorização e turistificação do país, trauma esse que ainda não ultrapassamos. A insistência do objecto no espaço expositivo remete não só para o sentido comunitário, na questão da democraticidade que aqui aplicamo sobre uma denominação, como também

nos recorda desta força motriz popular que tende a desvanecer. podemos assim dizer que também se trata de uma ode à democracia e à soberania popular.

Já *REGUEIFA ou para uma discussão sobre Tradição* surge da discussão política acerca dos “ícones regionais”. Os municípios são os principais agentes de cristalização de determinados actos, objectos e sobretudo gastronomia popular, apoderando-se deles e submetendo-os a processos de certificação - por vezes ridículos no seu teor e conteúdo. O concelho da Feira não escapa a esta tendência, sendo um concelho industrializado, porém com uma matriz rural ainda muito vincada no estar da comunidade. Ainda são notórias as diferenças de desenvolvimento da cabeça do concelho e das estantes freguesias. Com uma expressão pouco significativa e essencialmente praticada apenas na sede do concelho, a fogaça tornou-se o ícone gastronómico desta região. Com isto nega-se toda uma tradição das “regueifeiras” que faziam a “regueifa doce” espalhadas por todo o concelho e região – porém, de facto, com maior incidência no norte do concelho da Feira.

Esta obra quer assim discutir as políticas municipais de teor “regionalista” com agendas específicas para o engodo dos eleitores, baseando-se em certificações, ou melhor ainda, em programas televisivos que recuperam o “salazarento” estilo d’*A Aldeia Mais Portuguesa de Portugal* (1938). *As 7 Maravilhas da Cultura Popular em Portugal* (2020) é um programa de similitudes fácies de notar com as práticas propagandísticas do Estado Novo. Embora sejam frequentemente vistas de forma depreciativa, muitas dessas práticas e metodologias continuam a ser praticadas nos mesmos moldes e a ser aceites com complacência pela comunidade, até com a participação afinçada por parte de alguns órgãos estatais. Em jeito de oportunidade, recordo – ainda no âmbito do concurso das *7 maravilhas da Cultura Popular em Portugal* - o artigo de Ana Correia Costa, no portal digital do *Jornal de Notícias* (20 de Outubro de 2020) onde é afirmado que a “Câmara fez ‘batota’ e gastou 75 mil euros em telefonemas para ganhar concurso”. Este insólito caso do Município da Trofa revela bem o interesse, totalmente desviado, que os municípios têm para com as suas “culturas populares”. Assim, esta última obra está conotada com as identificações municipais e regionais, sobre práticas ou objectos quer artísticos quer gastronómicos, conferindo-lhes essencialmente um carácter limítrofe e “autóctone” que anteriormente não seria “tão assim”. Na obsoleta necessidade de defesa da “autenticidade”, ao invés de uma promoção e análise pluralista sobre estes produtos, dão-se ainda, por vezes, processos de certificação complexos e promíscuos, onde estas práticas ou objectos são cristalizados, e folclorizados, colocando-os apenas nas práticas de reprodução e encenação. Curiosamente, por vezes isto patrocina “inovações”, como os bolinhos de bacalhau com queijo da serra. Um “inovar a tradição” partindo do suposto que esta é estática. E eu pergunto-me: e como podemos nós inovar algo que é sempre novo?

Na sequência deste último, surge *acerca das certificações* (2021) que, pegando na paradigmática Procissão da Senhora da Agonia, em Viana do Castelo, se baseia no fenómeno do *cortejo das mordomas* e da *parada folclórica*, pretendendo discutir a questão acerca da estabilização, certificação e musealização das práti-

cas tradicionais e folclóricas. A procissão é considerada a maior e mais “tradicional” no país, reunindo todos os anos milhares pessoas e mais de 600 participantes. Das várias partes que compõem a romaria, pretendo analisar apenas o desfile da “mordomia”. Mas antes será necessário enquadrar este desfile na folclorização eminentemente patrocinada pelo Estado Novo, e na questão própria do *trajo à vianesa*.

Acerca do primeiro, conforme indicado na *cronologia da apropriação*, o Estado Novo fomentou uma série de actividades de carácter regionalista fundamentando-as numa tradição matricial nacional. Nessa mesma época o dito *trajo à vianesa*, ao mesmo tempo que se encontrava ainda num processo dinâmico de utilização e mudança, é já também um trajo folclorizado e deslocado da sua realidade social. Aqui é fundamental o trabalho de Cláudio Bastos, *O Traje à Vianesa* (1930), pois foi ele quem catalogou e apartou determinados trajos, cores e motivos, para determinadas zonas do concelho de Viana. Com este trabalho e com alguma uniformização folclórica começaram a surgir os espécimes regionais do trajo “de Dem”, de “Santa Marta” de “Dó” de “Afife”, de “Geraz” etc. No entanto, estes enquadravam-se num processo híbrido de evolução e estagnação: se as saias encurtavam e ficam com menos “roda”, as blusas e aventais ganhavam expressões contemporâneas das modas vigentes, já as cores, os lenços franjados e as meias rendadas permaneciam estáticas, directamente recuperadas do passado.

Em 2013, a Câmara Municipal de Viana do Castelo certificou o *trajo à vianesa*, para “a defesa e salvaguarda” do mesmo, porém uniformizando, esteticizando, e alimentando assim uma autofagia cultural municipalizada de controlo de qualidade e padronização, baseado em critérios de tradições estanques. Assim, a obra em questão apresentada, ironicamente envoltos em vácuo, os vários tipos de *trajos à vianesa* certificados, aludindo assim para a discussão acerca da *cristalização*, e da inoculação das tradições, e duma suposta preservação museológica, desinfestada e de temperatura controlada, em detrimento de uma tradição dinâmica na comunidade, possibilitando a criação de novos estilos ou tendências.

Por fim, *vira* (2021) apresenta-se à rebeldia dos conceitos pré-estabelecidos acerca da tradição, propondo que esta passe apenas por uma encenação ou replicação de determinada performance. A parábola proposta baseia-se em duas situações: a primeira, na gravação homónima realizada por Aurélio Paz dos Reis, em 1892, numa clara pretensão de cristalização do acto, a segunda na exibição e encenação actual de um qualquer grupo folclórico com os seus trajos, cantos e danças, com intenções de salvaguardar um património defunto. Assim, o vídeo-performance apresentado acrescentará mais à tradição, ou às tradições, a cristalização do dançar do vira ou o dançar do vira em plástico cristal?

### 3.4 poéticas no negócio com Deus

Este último subcapítulo pretende remeter para o ambiente tendencialmente religioso onde eu cresci, no qual, sem dúvida, os meus avós foram essenciais para o fascínio das práticas quer da religiosidade popular - como histórias de santos, “almas-penadas”, “águas-de-cu-lavado”, prantos, “furtos-santos”, os ex-votos, as alminhas, “águas-de-malvas” -, quer de questões de teor mais teológico e dogmáti-

co - como a transubstanciação de matérias, “leis da Igreja”, a concepção imaculada de Maria ou a sua virgindade.

É, portanto, neste espaço ténue entre a religião e a religiosidade que me encontro, em constante confrontação entre o princípio religioso colectivo e a acção individual do crente, numa poética que envolve o fascínio, a fé e o indivíduo. Assim, a religiosidade - e a sua expressão popular - é, para mim, uma arcaica forma de convivência das comunidades, que o “progresso” nem sempre dissipou. A dinâmica e actualização destas práticas são sempre complexas e curiosas, pois estão dependentes de uma série de factores individuais e colectivos.

Com a ausência ou extinção de determinadas práticas populares, aqui proponho e promovo a sua continuidade, recorrendo à reencenação ou à apropriação, através de narrativas retóricas - sempre numa lógica de garantia da honestidade para com o acto performativo e para com o acto de religiosidade.

Será pertinente mencionar que, em minha casa, nunca se fizeram “promessas”. Nunca se andou três vezes de joelhos em torno da capela com a criança ao colo, não houve amortalhados, paus de cera, ex-votos, “enjinhos”, nunca se ofereceu um cordão à Virgem. Também nunca se pôs uma “nota de conto” no andor, nem se foi a Fátima a pé. Por cá sempre se preferiu rezar e fazer obras de misericórdia “em desconto dos nossos pecados”. Acima de tudo, conforme diz a minha avó: “nunca se negociou com Deus”, acrescentando sempre “Já a minha avó, que tudo vendia, dizia: ‘que não fazem contratos com Deus de toma-lá-dá-cá’”.

Assim, “toma-lá-dá-cá” é o mote para os trabalhos que se seguem. Este tal negócio com Deus, que envolve o credo com a vontade de realização individual, num pacto nunca confirmado, remetendo para as discussões sobre arte contemporânea, os contextos galerísticos e a prática artística. Portanto, “poéticas no negócio com Deus” surge não só de um problema a ser analisado pelo interesse estético e conceptual, mas também como dissolução de memórias e actos praticados pelo circuito onde cresci. Numa tentativa constante de procura individual e colectiva, afirmada pelas práticas culturais locais e familiares, a realização destas torna-se assim um híbrido. Se por um lado apenas interessa o seu carácter performativo, por outro a necessidade de uma componente religiosa é fundamental para o seu entendimento total. Émile Durkhiem sugere-nos “que a sinta tal como o crente pois ela não é verdadeiramente senão o que é para o crente” (citado por Santo, 1990, 13), baseando-se num tipo de *introspecção do outro*.

*Amortalhado* (2021) é um trabalho de conclusão da unidade curricular de Desenho e Performatividade que não estará patente na exposição deste relatório. Este pretende explorar o *ex-voto* e as *promessas*, portanto: religiosidade popular e as relações que se estabelecem entre um indivíduo e Deus na base do compromisso, tratado, ou negócio entre as partes através da realização do *reencenamento* de uma dessas práticas, com especial cuidado com as estéticas e objectos que lhes estão associadas, nomeadamente as “mortalhas” em tule, os ex-votos em cera, as medalhas, pagelas e iconografias o mais aleatórias possível.

A sociologia e a antropologia ocuparam-se de estudar alguns destes fenómenos, mas creio, porém, que foram os folcloristas e etnógrafos locais que deixaram as descrições mais extraordinárias de acontecimentos da religiosidade popular que hoje me interessa imenso explorar conceptualmente, por necessidade ou resultado, e artisticamente. Ernesto Veiga de Oliveira (1984, 222) expõe-nos práticas de promessas no contexto de várias romarias locais, indo desde o ex-voto tradicional (em objectos antropomórficos em cera, quadros pintados, ofertas de cabelo, etc.) a práticas mais específicas (como o roubo-ritual <sup>15</sup>, os amortalhados, etc.).

Tendo já explorando, noutros trabalhos, alguns destes objectos e práticas, pretendo agora analisá-los estes numa perspectiva ou consciência maior sobre as questões performativas inerentes ao processo de *apropriação e reencenamento* <sup>16</sup>. Assim, a *Procissão dos caixões*, ou o *Cortejo dos amortalhados*, ou o *Cortejo dos mortos-vivos* apresenta-me uma nova intenção: é para ir amortalhado, e em esquife!

Após a decisão, iniciei com uma pesquisa que logo me arrastou para o circuito de folcloristas e conhecedores de várias destas práticas, quer em uso, quer em desuso por aí. Rapidamente reuni várias romarias, porém apenas nestas apurei irem amortalhados em esquife: a *Senhora da Peneda* (Gavieira - Arcos de Valdevez - Portugal), a *Senhora da Aparecida* (Torno - Lousada - Portugal), a *Senhora da Saúde* (Laúndos - Póvoa de Varzim - Portugal), a *Santa Marta de Ribarteme* (As Neves - Pontevedra - Galiza) e a *Nossa Senhora da Franqueira* (A Cañiza - Pontevedra - Galiza), sendo que, destas 5 apenas uma - a de *Santa Marta de Ribarteme* - parece manter-se o uso dos amortalhados em caixão. Compreendi, no entanto, que a Romaria da Peneda seria a mais indicada, e de imediato procedi à recolha de informações iconográficas que me transportassem para o meio desse fenómeno e prosseguindo com a escolha das componentes fundamentais para a realização desse acto performativo. O trabalho resulta da matéria processual (levantamentos, mapeamentos, maquetizações) que levará, um dia, à realização da mesma.

Já em *santos de pau-feito* (2021) está patente a ironia, o trocadilho e a forma crítica como se olha para o objecto religioso. Crítico, mas apreensivo, é este olhar acerca da individualidade de cada um: “há que se agarrar nem que seja uma pedra” – diz a minha mãe. Esta necessidade de humanizar e de configurar uma forma própria de estar humano, é fundamental para a experiência individual do crente. Se, por vezes, este estar conduz a uma experiência mais completa da tese, por outro desvia da atenção principal ao que, de imediato, se censura: “santos?”

<sup>15</sup> O roubo ritual, como processo específico de obtenção de objectos ou espécies definidas, destinadas a determinadas celebrações ou práticas costumeiras, aparece com relativa frequência em Portugal e em outros países. (Oliveira, 1984, 287).

<sup>16</sup> Uma referência importante foi a obra de Francis Alys: “The Modern Procession” (2002) não só a nível da utilização da reencenação, como também a nível da discussão das estratégias do documento na performance. Da mesma forma que Alys recupera retoricamente uma experiência, nomeadamente religiosa, para a discussão da Arte, proponho também passar por uma experiência que, através da arte, possa discutir tradição e identidade. Sendo que são os desenhos de Alys para “The Modern Procession” que me interessam mais, recuperando assim a discussão acerca da problemática do documento na performance. Na impossibilidade da realização imediata do acto performativo, que aliás pretende ser documentado por via do objecto e/ou vídeo-foto, uma estratégia importante para a performance é o desenho de planeamento da mesma. Posto isto, será o planeamento, que abaixo apresento, o objecto do restante documento.

de pau-feito!” ou “de pau carunchudo”. Esta obra, resulta então, deste entendimento irónico e objectivo que se produz no imediato ao destinatário. Tomando a forma nua que um “santo de roca” nos confere, aqui opto por reconfigurar, de forma cómica, o espaço individual deste entendimento e experiência artística que questiona as teses fundamentais da arte contemporânea tão dissolvidas em favor do acto de fruição e expressão individual da arte.

*Vós que ides passando* (2021) é sobretudo uma ode à minha avó. A obra toma as proporções físicas reais da “tábua” das alminhas da Cerejeira que estão no lugar da Cerejeira (em Fiães, Santa Maria da Feira), mesmo defronte à antiga casa onde nasceu a minha avó. Estas alminhas foram sempre zeladas por pessoas da família, sendo que a minha avó sempre foi a pessoa mais preponderante para a conservação e valorização patrimonial das mesmas, testemunho que já lhe fora passado pela sua “tia Mouca”, e continuado por mim. Tudo isto se envolve em memórias muito próprias minhas como o caminho até lá com os baldes, as flores e a vassoura ou amparo de braço à minha avó num sentimento imenso de vaidade, hombridade e dignidade. Memórias que constantemente alimentam uma vontade de voltar, recuperar e não perder tudo isso. Nesta vontade quase arqueológica de reconstruir vivências, as tecnologias tradicionais parecem confirmar a perenidade dos objectos que são também memórias ténues de sentimentos e sensações. Justifica-se assim, a preciosa escolha dos materiais desta obra: uma têmpera d’ovo em cré e grude sobre castanho nacional, numa replicação exacta das dimensões da “tábua” original.

Por fim, *o santo grande* (2019) é a forma popular para se referir a S. Crisóstomo. Este santo, de veneração curiosa em Santa Maria da Feira, tinha uma romagem particular à sua imagem. Inserida na antiga Procissão do Corpo de Deus, esta era exposta na escadaria principal da Igreja Matriz, onde os romeiros vinham à procura da cura do “fastio”. Para tal, ofereciam regueifas doces, que colocavam numa mão, e na outra entornavam vinho, bebendo o que passava entre os dedos do santo. Era hábito, ainda, atirar vinho para o menino que se encontra no seu colo. Nem a grandeza do santo nem os seus feitos impediram ao decair da sua romaria, sendo que hoje apenas restaram as mãos tingidas do santo e memórias de curas fastidiosas. Esta obra, apresenta-se por isso com os elementos fundamentais, a regueifa, a mão e o vinho que nela jorra, numa evidente composição escultórica depurada pelo gesso branco, refinada pelo cobre e manchada pelo vinho. E, apesar de ser a última a ser mencionada (porém das primeiras a ser idealizada) sempre trouxe consigo meu retraimento e desinteresse – fastio, digamos – à produção artística e às questões da arte.

Por isso pergunto:

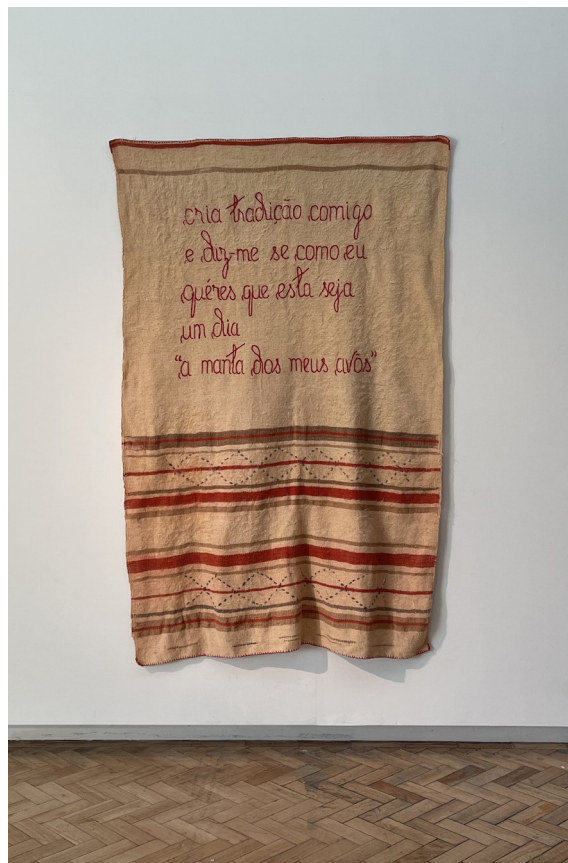




reportagem  
da exposição



vista geral



MANTEIRO, ou cria tradição comigo (2021)



Tapa-crica (2019)



LENÇO MARCADO, ou uma  
forma de dizer que te amo (2021)

sobre a minha pele: dois  
corações e uma chave (2021)



*santos de pau feito* (2021)

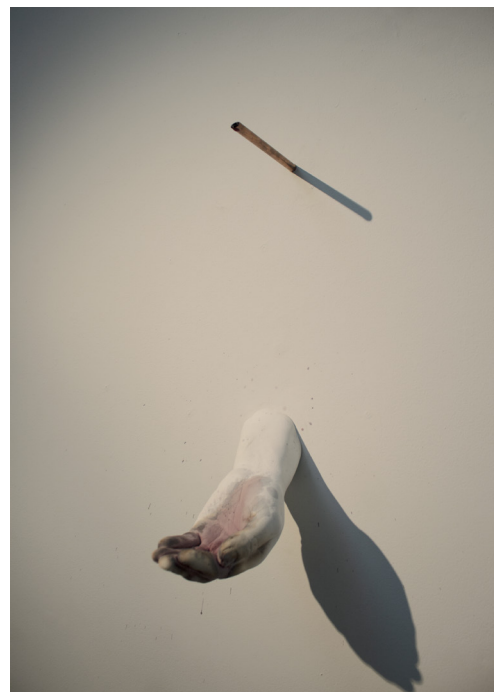


*vós que icles passando* (2021)



*acerca das certificações* (2021)

*santo grande* (2019)



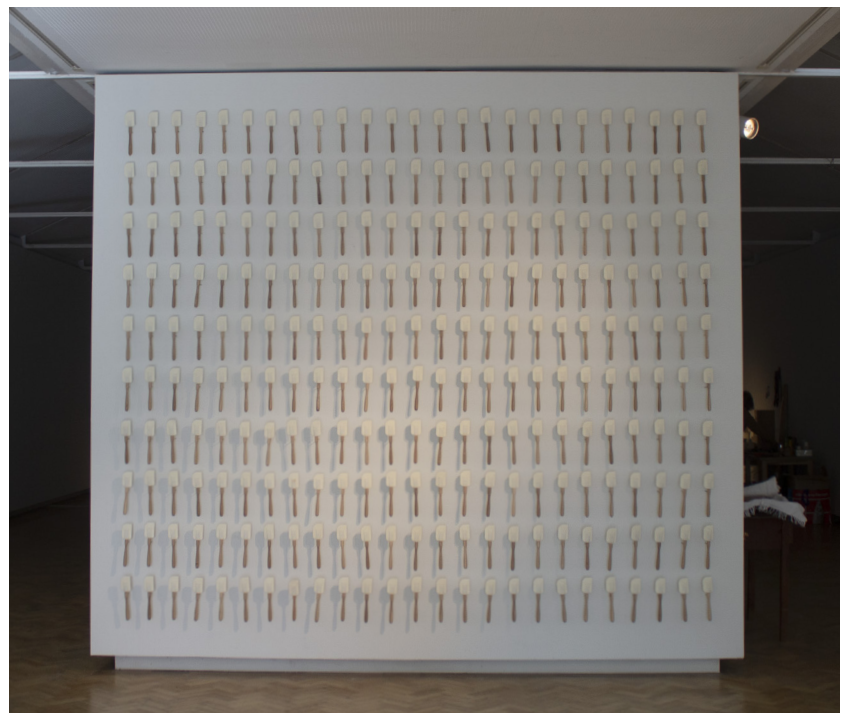


vista geral

vista geral



*LENÇO MARCADO, ou uma forma de dizer que te amo (2021)*



O vira (2021)



Usa-se enquanto tiver uso, ou a forma de flexionar o verbo de haver (2020)

O vira (2021)





ambiente doméstico

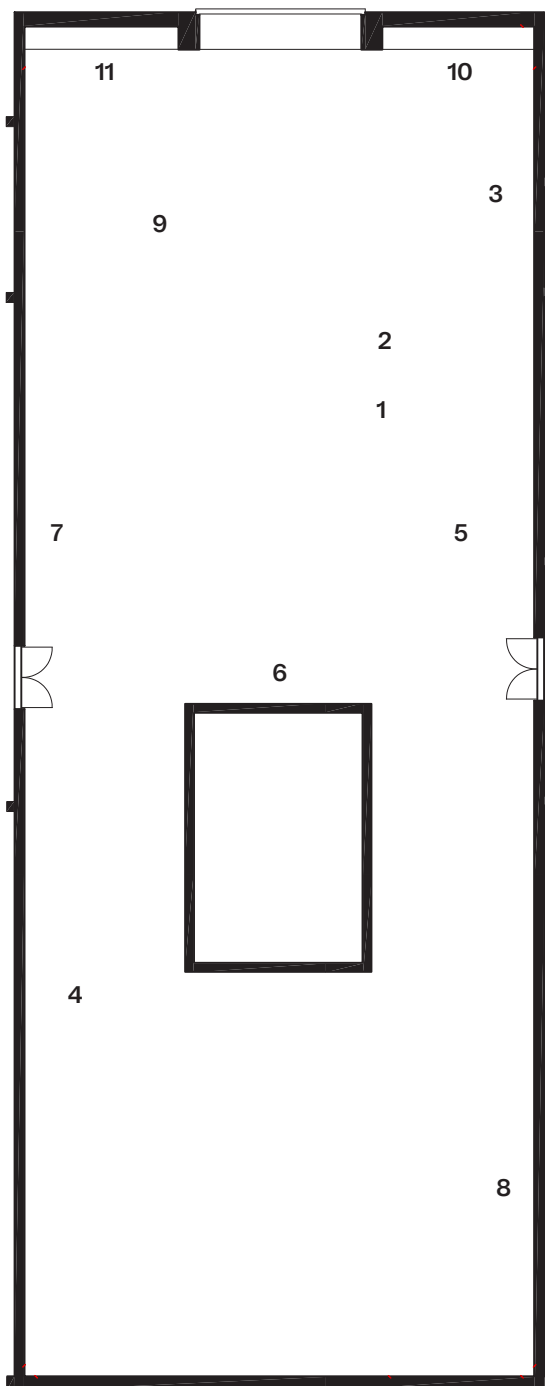


ambiente doméstico



merenda

folha de sala



1. *LENÇO MARCADO, ou uma forma de dizer que te amo* (2021)

referências; documentação  
dim. variáveis

2. *sobre a minha pele: dois corações e uma chave* (2021)

referências; documentação  
dim. variáveis

3. *MANTEIRO, ou cria tradição comigo* (2021)

Lã  
215 x 130 cm

4. *Usa-se enquanto tiver uso, ou formas de flexionar o verbo haver* (2021)

reg. sonoro; barro vidrado; carvão  
dim. variáveis

5. *tapa-crica* (2019)

pinho; gesso; algodão;  
dim. variáveis

6. *SALAZARES ou a fértil imaginação portuguesa* (2021)

pinho; silicóne; cobre  
dim. variáveis

7. *acerca de certificações* (2021)

saco de vácuo; trajos “à vianesa”;  
caderno de especificações

8. *O vira* (2021)

vídeo-projeção; plástico cristal;  
metal lacado  
dim. variáveis; 2’14”

9. *santos de pau feito* (2021)

carvalho e castanho nacional;  
gesso; cobre  
175 x 80 x 80 cm

10. *vós que ides passando* (2021)

castanho nacional; têmpera s/cré;  
gesso  
100 x 70 cm

11. *santo grande* (2019)

gesso; cobre; vinho tinto  
dim. variáveis

## Anexo 1

Cronologia de obras  
pertencentes ao  
acervo da Fbaup que  
se enquadram neste  
caso de estudo

datação  
dimensões  
autor  
título  
técnica e suporte



1838?-1842?  
52,5x32,5  
Augusto Roquemont  
Esquisso p/ "Procissão"  
Sépium e lápis s/ papel  
colado noutra papel



ca. 1870\*  
110x79  
António Alves Teixeira (Vizela)  
"O Sagrado Viático"  
Óleo s/ tela



ca. 1840\*  
35,5x31  
Augusto Roquemont  
Esquisso p/ "O Folar"  
Aguada e sépium s/ papel



ca. 1890\*  
60x38  
José de Brito (Tio)  
--  
Óleo s/ tela



ca. 1842\*  
27x22  
Augusto Roquemont  
Esquisso p/ "Cena de aldeia -  
Chafariz de Guimarães"  
Aguada e sépium s/ papel



ca. 1890\*  
19,5x11  
José de Brito (Tio)  
Estudo "O Folar do Abade"  
Desenho grafite



ca. 1870\*  
67x48  
António Alves Teixeira (Vizela)  
"À Roda do Mártir"  
Óleo s/ tela



1905  
135x163  
José d'Oliveira Ferreira  
"Tema de Rua" ou "Mulher  
caída ne praça pública"  
Gesso



ca. 1870\*  
48x39  
António Alves Teixeira (Vizela)  
"Folar do Abade"  
Óleo s/ tela



1906  
144x60  
Alípio Leite Barbosa  
"Vendendo Jornais"  
Gesso



ca. 1870\*  
48x39  
António Alves Teixeira (Vizela)  
"Extrema-Unção"  
Óleo s/ tela



1907  
191x135  
José d'Oliveira Ferreira  
"Prisão do Mendigo"  
Gesso



ca.1930\*  
100x141  
António Ventura Porfírio  
S/ título atribuído  
Óleo s/ tela



1938  
60x80  
Augusto Gomes de Oliveira  
"A Sagrada Família"  
Óleo s/ tela



ca. 1930\*  
180x150  
Virgílio Amaral  
"Cena Rural"  
Óleo s/ tela



1939  
102x82  
Alberto Augusto de Sousa  
"Trecho de Ponte de Lima"  
Óleo s/ tela



ca. 1930\*  
39,5x29  
Virgílio Amaral  
Esboçeto  
Óleo s/ tela colada em cartão



1941  
200x201  
Augusto Gomes de Oliveira  
"Gentes do Mar"  
Óleo s/ tela



ca.1930\*  
166,5x80  
Luís dos Reis Teixeira  
"As Três Idades"  
Óleo s/ tela



ca. 1943\*  
189,5x148  
Mamede Fernandes Portela  
"Fabrico de canos de Grés"  
Óleo s/ tela



1935  
74x93  
António Ventura Porfírio  
"Duas Idades"  
Óleo s/ tela



1944  
170x136  
Vasco Almeida Lucena  
"Transporte da Rede"  
Óleo s/ tela



1936  
88x132  
António Ventura Porfírio  
"Vendedora de Jornais"  
ou "A Velha de Atocha"  
Óleo s/ tela



1944  
38x31  
Vasco Almeida Lucena  
Esboçeto  
Óleo s/ contraplacado



1936  
150x70  
Antonio Coelho Figueiredo  
S/ título atribuído  
Óleo s/ tela



1945  
150x200  
Júlio Resende da Silva Dias  
"Espetáculo Popular"  
Óleo s/ tela



ca. 1945\*  
120x150  
Isolino da Silva Vaz  
S/ título atribuído  
Óleo s/ tela



ca. 1950\*  
150x112,5  
Adelino José de S. Felgueiras  
S/ título atribuído  
Óleo s/ tela



1948  
200x140  
João Martins da Costa  
"Ó Mar Salgado"  
Óleo s/ tela



ca.1950\*  
32x43  
Augusto Gomes de Oliveira  
Esboçeto  
Óleo s/ contraplacado



1949  
140x170  
Lino António da Conceição  
S/ título atribuído  
Óleo s/ tela



ca.1950\*  
80x60  
desconhecido  
"Fiadeira"  
Óleo s/ tabopan



ca.1949\*  
50x61  
Lino António da Conceição  
Esboçeto  
Óleo s/ platex



1953  
156x124  
Agostinho Melo Júnior  
"Gente do Marão"  
Óleo s/ tela



ca. 1950\*  
170x111,5  
Luisa Brandão  
"Manifestação"  
Óleo s/ platex



1953  
81,5x103  
Isolino da Silva Vaz  
S/ título atribuído  
Óleo s/ tela



ca. 1950\*  
73,5x47  
Luisa Brandão  
Esboçeto  
Óleo s/ platex



1956  
200x150  
Isolino da Silva Vaz  
"Emigrantes"  
Óleo s/ tela



1950\*  
39x30,5  
Maria Amélia Mesquita Cardoso  
Esboçeto  
Óleo s/ contraplacado



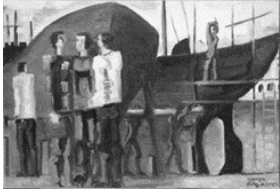
1957/59  
196x147  
Joaquim Mirão  
"Vindima no Douro"  
Óleo s/ tela



1957/59  
42x31,5  
Joaquim Mirão  
Esboçeto  
Óleo s/ contraplacado



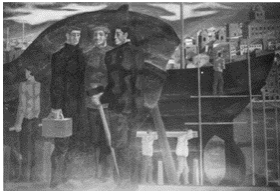
ca. 1970\*  
66,3x48  
Manuel Fernandes  
Pinheiro Guimarães  
S/ título atribuído  
Lápis s/ papel



1962  
60x40  
Adelino José de S. Felgueiras  
Esboçeto  
Óleo s/ tela



ca. 1970\*  
26x53  
Manuel Fernandes  
Pinheiro Guimarães  
S/ título atribuído  
Óleo s/ platex



1962  
200x140  
Adelino José de S. Felgueiras  
S/ título atribuído  
Óleo s/ tela



ca.1970\*  
60,7x31,3 Manuel Fernandes  
Pinheiro Guimarães  
"Varina ?"  
Óleo s/ platex



1962  
200x170  
Augusto Gomes de Oliveira  
"Os Pescadores"  
Óleo s/ tela



1972  
55,5x54  
Manuel Fernandes  
Pinheiro Guimarães  
S/ título atribuído  
Óleo s/ tela



1962  
0,595x0,495  
Augusto Gomes de Oliveira  
"Os Pescadores"  
Óleo s/ tabopan



1953  
156x124  
Agostinho Melo Júnior  
"Gente do Marão"  
Óleo s/ tela



1970  
103,6x74,5  
Manuel Fernandes  
Pinheiro Guimarães  
S/ título atribuído  
Óleo s/ platex

\* datação atribuída pelo mestrando

## **bibliografia**

### **obras citadas**

- Almeida, Graça Nicolau; Guimarães, J. A. Gonçalves (2013). *Adriano Ramos Pinto Vinhos e Arte* (1.ª ed.) Vila Nova de Gaia: Ramos Pinto.
- Almeida, Sónia Vespeira (2012). Que nação é esta? *Tramas identitárias nas artes visuais portuguesas. Visualidades 10* (1), 39-61.
- Almeida, Sónia Vespeira (2013). Antropologia e práticas artísticas em Portugal. *Cadernos de Arte e Antropologia 2* (1), 73-83.
- Alves, Vera Marques Alves (2013). *Arte Popular e Nação no Estado Novo, A política folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional* (1.ª ed.). Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Alys, Francys (2002). The Modern Procession [registo vídeo], 7:35 min., Nova Iorque, EUA: The Public Art Fund and The Museum of Modern, Acedido em: <https://francisalys.com/the-modern-procession/>
- Araújo, N. B. (2017). A fotografia e o postal ilustrado: origens e influências. In M. L. Martins (Ed.), *Os postais ilustrados na vida da comunidade* (pp. 55-88). Braga: CECS.
- Bastos, Álvaro Teixeira (1903). *A tatuagem nos criminosos: estudo feito no posto anthropometrico da Cadeia da Relação* (1.ª ed.) Porto: Tipografia a vapor de Arthur José de Sousa & Irmão.
- Bastos, Cláudio (1930). *O Traje à Vianesa* (1.ª ed.) V. N. de Gaia: Apolino.
- Carneiro, P. D. (1999). O romantismo e a pintura portuguesa do século XIX. In Museu Nacional Soares dos Reis, *As Belas Artes do Romantismo em Portugal* (cat. Da expo.) (pp. 78-86). Porto: Instituto Português de Museus, Ministério da Cultura.
- Chaves, Luís (1922). *O amor português; o namoro, o casamento, a família - estudo ethnographico* (1.ª ed.), Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- Costa, Ana Correia (20 de Out. de 2020). Câmara fez “batota” e gastou 75 mil euros em telefonemas para ganhar concurso. *Jornal de Notícias* [em linha]. Acedido em: 15 de Janeiro de 2021, em: <https://www.jn.pt/local/noticias/porto/trofa/betrofa-acusa-executivo-de-gastar-75-mil-euros-em-chamadas-para-programa-de-tv-12943346.html>
- Corazzi, David (1888). *Álbum de costumes portugueses* (1.ª ed.) Lisboa: Typografia das Horas Românticas.
- Correia, Edmundo (2014). *MINHO, uma tipografia vernacular para a região do Minho* (Dissertação de Mestrado em Design Gráfico e Projectos Editoriais não

editada). Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto.

Corte-Real, Maria de São José (1996). Sons de Abril: estilos musicais e movimentos de intervenção político-cultural na Revolução de 1974. *Revista Portuguesa de Musicologia* 6, 141-171.

Costa, Catarina S. B. Alves (2012). Camponeses do Cinema: a Representação da Cultura Popular no Cinema Português entre 1960 e 1970 (Tese de Doutoramento em Antropologia Cultural e Social). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

Cruz, António Teixeira Lopes (2017). As Figuras de Costumes Populares de José Joaquim Teixeira Lopes. In *Arte, Cultura e Património do Romantismo. Actas do 1º Colóquio "Saudade Perpétua"* (pp. 380 -423), V.N. de Gaia: CEPSE.

Dias, José A. F. (2001). Arte e Antropologia no século XX: Modos de relação, *Etnográfica* 5 (1), 103-129.

Dinis, Júlio (1909). *As Pupilas do Senhor Reitor: chronica da aldeia* (14.<sup>a</sup> ed.), Lisboa: Typ. A Editora

Dolbeth, Júlio (2014). Convergências entre Ilustração Contemporânea em Portugal e Património Popular Português, a ilustração contemporânea de autoedição em Portugal como potenciadora de relações entre as narrativas quotidianas individuais e as narrativas socioculturais de referência colectiva (Tese de Doutoramento em Arte e Design). Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto.

Figueiredo, Filipe (2008). Forrester - Um amador de fotografia em Portugal. In Isabel Cluny (ed.), *Barão de Forrester: Razão e Sentimento - Uma história do Douro* (1831-1861). Peso da Régua: Museu do Douro.

França, José-Augusto (1966, vols. I e II). *A Arte em Portugal no Século XIX* (1.<sup>a</sup> ed., Vol. 1-2). Lisboa: Livraria Bertrand.

França, José-Augusto (1974). *A Arte em Portugal no Século XX* (1.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Livraria Bertrand.

França, José-Augusto (1979). *A Arte Portuguesa de Oitocentos – Biblioteca Breve* (1.<sup>a</sup> ed., vol. 28). Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.

Garrett, J. B. de Almeida (1843). *Romanceiro e Cancioneiro Geral* (2.<sup>a</sup> ed., vol. 1) Lisboa: Typ. da Soc. Propagadora dos Conhecimentos Uteis.

Janes, Alberto; Damas, Eduardo; popular (1968). Uma lição de folclore [gravada por Hermínia Silva]. Em *Hermínia Silva, Uma lição de folclore* [EP]. Portugal: Decca (1968).

- Lamas, Maria (1950). *As mulheres do meu País*. (1.<sup>a</sup> ed.) Lisboa: Actuais.
- Leal, João (2000). *Etnografias Portuguesas (1870-1970)*. *Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Leal, João (2009). Da arte popular às culturas populares híbridas. *Etnográfica* 13 (2), 163-170.
- Macedo, Diogo de (1961). *Os românticos portugueses* (1.<sup>a</sup> ed.) Lisboa: Artis.
- Mello, Pedro Homem de (s.d.). *Danças de Portugal* (1.<sup>a</sup> ed.), Porto: Livraria Avis.
- Morrison, Jasper (2017). *The Hard Life* (1.<sup>a</sup> ed.) Lars Müller Publishers.
- Mourato, António (2007). *Francisco José Resende - 1825-1893, Figura do Porto Romântico* (1.<sup>a</sup> ed.). Porto: *Edições Afrontamento*.
- Museu do Neo-Realismo (2021). *Representações do Povo* (cat. da expos.). Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo.
- Museu Nacional Soares dos Reis (1999). *As Belas Artes do Romantismo em Portugal* (cat. da expos.) Porto: Instituto Português de Museus, Ministério da Cultura.
- Oliveira, Ernesto Veiga de (1984). *Festividades Cíclicas em Portugal* (1.<sup>a</sup> ed.) Lisboa: Publicações D. Quixote.
- Peixoto, Rocha (1892). *A Tatuagem em Portugal*. Porto: Typographia Occidental.
- Peixoto, Rocha (1907). O Traje Serrano. *Portugália* 2 (3), 360-389
- Racinet, Albert (1878-1888). *Le Costume Historique* (1.<sup>a</sup> ed., 6 vols.). Paris: Firmin-Didot and Co.
- Racinet, Albert (1994). *Enciclopédia Histórica do Traje* (trad. Maria Ivette Colaço). Lisboa: Editora Replicação, Lda.
- Saldanha, Nuno (2008). Arte popular, arte erudita e multiculturalidade. Influências, confluências e transculturalidade na Arte Portuguesa. *Portugal Intercultural: Razão e Projecto* 3, 106-154.
- Sanchis, Pierre (1983). *Arraial, festa de um povo: as romarias portuguesas* (1.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Santo, Moisés Espírito (1990). *A Religião Popular Portuguesa* (2.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Assírio & Alvim.

Santos, Maria Lourdes Lima dos (1988). Questionamento à volta de três noções, a grande cultura, a cultura popular, a cultura de massas. *Análise Social* 24 (101-102), 689-702.

Soares, Elisa (1999). O romantismo e a pintura portuguesa do século XIX. In Museu Nacional Soares dos Reis, *As Belas Artes do Romantismo em Portugal* (1.<sup>a</sup> ed., pp. 20-42). Porto: Instituto Português de Museus, Ministério da Cultura.

#### obras não citadas

Almeida, Sónia Vespeira (2014). Práticas artísticas contemporâneas: imaginação e exibição da nação. In *Antropologia e Performance* (pp. 99-113) Castro Verde, Portugal: 100 Luz.

Almeida, Sónia Vespeira (2016). Portugal «visto para lá das esquinas». As complicações entre as práticas da arte e a etnografia. In F. Pires (coord.) *Ciclos do Arroz* (cat. da expos.) (pp. 37-43), Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira e Museu do Neo-Realismo.

Alves, Vera Marques (2010). O Povo do Estado Novo. In J. Neves (coord.) *Como se Faz um Povo. Ensaios em História Contemporânea de Portugal* (pp. 183-194), Lisboa: Edições Tinta da China.

Alves, Vera Marques (2016). «A poesia dos simples»: arte popular e nação no Estado Novo. In J. Neves; F. Ágoas (Ed.) *O Espectro da Pobreza. História Cultural e Política em Portugal no século XX* (1.<sup>a</sup> ed. pp. 81-104), Lisboa: Editora Mundos Sociais.

Alves, Vera Marques (2016). A arte popular portuguesa no arranjo dos interiores domésticos: uma política de nacionalização das classes médias nos anos 30 e 40 do século XX”. In *Arquitetura Popular. Tradição e Vanguarda*, 145-163. Lisboa, Portugal: DINÂMIA’CET-IUL do ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa.

Assunção, Ana Paula (1999). *Costumes Portugueses, Aquarelas inéditas, novos contributos para o estudo do traje popular em Portugal* (1.<sup>a</sup> ed.) Lisboa: A Nova Eclética.

Centro Cultural da Gandarinha; Redol, Conceição (coord.) (1996). *Sarah Affonso Almada, exposição conjunta Sarah Affonso e José de Almada Negreiros em Cascais* (cat. da expos.) Cascais: Câmara Municipal de Cascais.

França, José Augusto (1981). *Rafael Bordalo Pinheiro, o português tal e qual* (1.<sup>a</sup> Ed.) Venda Nova : Livraria Bertrand.

- Leal, João (1995). Imagens Contrastadas do Povo. Cultura Popular e Identidade Nacional na Antropologia Portuguesa Oitocentista. *Revista Lusitana* 13-14, 125-144.
- Leal, João (2007). Usos da Ruralidade: Apresentação. *Etnográfica* 11 (1), 57-62.
- Leal, João (2008). Retratos do Povo. Etnografia Portuguesa e Imagem. In J. M. Pais; C. Carvalho; N. M. Gusmão (org.), *O Visual e o Quotidiano* (pp. 117-143). Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Leal, João (2010). Usos da Cultura Popular. In J. Neves (coord.), *Como se Faz um Povo. Ensaios em História Contemporânea de Portugal* (pp. 125-137). Lisboa: Tinta-da-China e Fundação EDP.
- Leal, João (2011). "O Povo no Museu". *Museologia.pt* 5, 90-107.
- Lobo, Theresa (2009). *Ilustração em Portugal I - 1910 a 1940*. Lisboa: IADE Edições.
- Madahil, António G. da Rocha (1968). Trajos e costumes populares portugueses do século XIX, em litografias de Joubert, Macphail e Palhares (1.ª ed.) Lisboa: EP.
- Moutinho, José Viale (2012). *O Grande Livro das Tradições Populares Portuguesas* (1.ª Ed.). Lisboa: Bertrand Editora.
- Neves, Nuno (2013). Portugal a Cores, Algés: Publicações Serrote.
- Perdigão, Teresa; Calvet, Nuno (2001). *Tesouros do Artesanato Português Vol. 1 - Madeiras, Fibras Vegetais, Materiais Afins* (1.ª ed.) Lisboa: Verbo.
- Perdigão, Teresa; Calvet, Nuno (2002). *Tesouros do Artesanato Português Vol. 2 – Têxteis* (1.ª ed.) Lisboa: Verbo.
- Perdigão, Teresa; Calvet, Nuno (2003). *Tesouros do Artesanato Português Vol. 3 – Olaria e Cerâmica* (1.ª ed.) Lisboa: Verbo.
- Perdigão, Teresa; Calvet, Nuno (2007). *Tesouros do Artesanato Português Vol. 4 - Papel, scrimshaw, pedra e metais* (1.ª ed.) Lisboa: Verbo.
- Ranger, Terence; Hobsbawn, Eric J. (1997). *A Invenção das Tradições* (trad. Celi-na Cavalcante) Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Saldanha, Nuno (2008). José Malhoa 1855-1933, Figueiró e a Pintura de Género. In J. A. Proença (Ed.) *José Malhoa, 1855-1933, A Exaltação da Luz*. Figueiró dos Vinhos: Câmara Municipal de Figueiró dos Vinhos.

Saldanha, Nuno (2010). Naturalismo e Presépios. *Esculturas de Género – Presépio e Naturalismo em Portugal* (cat. da expos.), 13-24 Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga.

Saldanha, Nuno (2016). Nicolas-Louis Albert Delerive 1755-1818, a ascensão da Pintura de Género na génese do Proto-Romantismo. *Artis - Revista de História da Arte e Ciências do Património* 4, 18-27.

Sousa, Alberto (1924). *O Trajo Popular em Portugal nos Séculos XVIII e XIX [e Séculos XVI e XVII]* (1.ª ed.) Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia.

## índice iconográfico

img.1 Gil Raro (1995-) *Encangado*, 2015.  
Fotografia de João Pinto e respectiva ficha técnica.

img.2 Gil Raro (1995-) *Escudela*, 2017.  
Fotografia de João Pinto e respectiva ficha técnica.

img.3 Gil Raro (1995-) *Penas*, 2017.  
Fotografia de João Pinto e respectiva ficha técnica.

img.4 Domingos Sequeira (1768-1893), *A Sopa dos Pobres em Arroios*, 1813.  
Fonte: [https://www.europeana.eu/pt/item/2063606/POR\\_280\\_009](https://www.europeana.eu/pt/item/2063606/POR_280_009)

img.5 Machado de Castro (1731-1822), a tradicional matança do porco no presépio da Basílica da Estrela, Lisboa  
Fonte: [https://www.snpcultura.org/o\\_presepio\\_barroco\\_portugues.html](https://www.snpcultura.org/o_presepio_barroco_portugues.html)

img.6 Machado de Castro (1731-1822) [personagens populares lavadeiras, romeiro e outros no presépio da Basílica da Estrela, Lisboa]  
Fonte: <http://www.lisbonne-idee.pt/p4839-machado-castro-presepios-ro-caille-portugues.html>

img.7 Morgado de Setúbal (1752-1809) (Atrib.), *Fiadeira com aves*  
Fonte: <https://veritas.art/lot/morgado-de-setubal-attrib-fiadeira-com-aves/>

img.8 Francisco José de Resende (1825-1893) *Camponesa de Ílhavo*, 1867  
Fonte: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=201515>

img.9 João Macphail (1816?-1856) *Molher de Valongo vendendo brôas de milho*, 1841  
Fonte: <http://acervo.museudelisboa.pt/default.aspx>

img.10 Estampa de *Le costume Historique* (Racinet, 1888) representado as estátuas de Teixeira Lopes Pai. Note-se que o nr.º 9 desta estampa corresponde à figura da esquerda da img.11  
Fonte: Racinet, 1994, 299.

img.11 e 12 José Joaquim Teixeira Lopes (1837-1918) figuras de costumes

populares produzidos na fábrica das Devesas, V. N. Gaia.  
Fonte: <https://veritas.arte> coleção particular do autor (fig. da img. 12).

img. 13 Joseph James Forrester, (1809- 1861), *Portuguese peasants, Minho, two women seated and standing man with basket over his shoulder* ca.1852

Fonte: [https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/10320/portuguese-peasants-minho-two-women-seated-and-standing-man-basket-over-his-shoulder?search=james%20forrester&search\\_set\\_offset=18](https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/10320/portuguese-peasants-minho-two-women-seated-and-standing-man-basket-over-his-shoulder?search=james%20forrester&search_set_offset=18)

img. 14 Joseph James Forrester, (1809- 1861), *Portuguese peasant woman, seated with jug and basket* ca.1852

Fonte: [https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/10312/portuguese-peasant-woman-seated-jug-and-basket?search=james%20forrester&search\\_set\\_offset=8](https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/10312/portuguese-peasant-woman-seated-jug-and-basket?search=james%20forrester&search_set_offset=8)

img. 15,16,17 e 18 fotografias dos “typos populares” de Rocchini, ca.1870, e os *chromos do Album de Costumes Portuguezes* (1888) de Columbano.  
Fonte: <http://acervo.museudelisboa.pt/default.aspx> e Corazzi, 1888

img.19 José Malhoa (1855- 1933) *O Fado*, 1910

Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_Fado#/media/Ficheiro:Jose\\_malhoa\\_fado.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Fado#/media/Ficheiro:Jose_malhoa_fado.jpg)

ings. 20 e 21 Rafael Bordalo Pinheiro (1846- 1905) representações do *Zé Povinho*

Fonte: Pinheiro, Rafael Bordalo (1882) *Álbum das Glórias*, n.º 32, Setembro e <https://museubordalopinheiro.pt/item/caixa-toma/>

img. 22 Manuel Monteiro envergando o traje do “velho de Lindoso”

Fonte: *Boletim Cultural da Póvoa de Varzim*, vol. 43 (2009), p. 52.

ings. 23 e 24 Francisco José de Resende em trajes rurais/ populares

Fonte: Mourato, 2007,17 e 72

img. 25 a Rainha D. Maria Pia trajada de vareira, ca. 1865

Fonte: <http://juarezribeiroa.blogspot.com/2018/10/fotografia-da-rainha-d-maria-pia-de.html>

img. 26 Selecção de postais realizados a partir do mesmo modelo e albuminas de Emílio Biel.

Coleção particular do autor.

img. 27 Publicidade das máquinas de costura Singer, onde aparece um casal minhoto.

Coleção particular do autor

img.28 Cartaz publicitário da *Lexivia Hygienica*, 1905

Fonte: <https://dotempodaoutrasenhora.blogspot.com/2013/09/cartazes-publicitarios-portugueses-1881.html>

img.29 Cartaz publicitário da *Companhia dos Tabacos de Portugal*, 1889  
Fonte: <https://dotempodaoutrasenhora.blogspot.com/2013/09/cartazes-publicitarios-portugueses-1881.html>

img.30 Cartaz publicitário da *Fábrica a Vapor de Conservas Alimentícias Brandão, Gomes & C.a*, 1908  
Fonte: <https://dotempodaoutrasenhora.blogspot.com/2013/09/cartazes-publicitarios-portugueses-1881.html>

img. 31 Sarah Affonso (1899-1983) *Procissão*, 1934  
Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Sarah\\_Afonso#/media/Ficheiro:Sarah\\_Afonso\\_Procissão\\_1934.jpeg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Sarah_Afonso#/media/Ficheiro:Sarah_Afonso_Procissão_1934.jpeg)

img. 32 Cartaz do concurso promovido pelo SPN: *A Aldeia Mais Portuguesa de Portugal*, 1938  
Fonte: <https://eshtoris.hypotheses.org/756>

imgs. 33, 24 e 35 Capas da revista do SPN: *o Panorama*, 1942  
Fonte: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Panorama/Panorama.htm>

img. 36 Júlio Pomar (1926-2018) *O Almoço do Trolha*, 1946-50  
Fonte: [https://www.ateliermuseujuliopomar.pt/html/servicoeducativo/arquivo/\\_se\\_arquivo\\_10\\_Cado4\\_Pomar3pinturas/CadSEO4amjp-Pomar3pinturas.pdf](https://www.ateliermuseujuliopomar.pt/html/servicoeducativo/arquivo/_se_arquivo_10_Cado4_Pomar3pinturas/CadSEO4amjp-Pomar3pinturas.pdf)

imgs. 37 e 38 frames do video promocional da EXPO98.  
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=pfBojZLVLDc>

img. 39 Cartaz informativo acerca da violência doméstica.  
Fonte: <https://lopesca.blogspot.com/2019/02/nao-faca-da-violencia-uma-tradicao.html>

img. 40 capas de serapilheira das recolhas musicais de Fernando Lopes-Graça e Michel Giacometti.  
Fonte: <https://www.bestnetleiloes.com/pt/leiloes/livros-251/michel-giacometti-e-fernando-lopes-graca>

img.41 e 42 frames do video-clip da *Morgadinha dos Canibais da Banda do Casaco*. respectivamente ao minuto 1:17 e 2:49  
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=3njJEP86sFQ>

Img.43 Joana Vasconcelos, Portugal a Banhos (2010)  
Fonte: [https://www.joanavasconcelos.com/det\\_en.aspx?f=1700&o=1140](https://www.joanavasconcelos.com/det_en.aspx?f=1700&o=1140)

Img.44 Museu Museu Nacional de Etnologia - AX.763 - Lenço de Amor

Img.45 debuxo do autor do lenço da img.44

img. 46 Museu Nacional de Arqueologia - ETNO 7028 - Lenço de namorado

Img.47 debuxo do autor do lenço da img.46.

Img. 48 Gil Raro (1995-), Tapa-Crica, 2018 e respectiva ficha técnica.

Img.49 e 50 Gil Raro (1995-), Galoria, 2018 e respectiva ficha técnica.