

Ascensão e queda de uma cultura popular

Jorge Freitas Branco¹

Resumo

Tomo como ponto de partida o processo de folclorização ocorrido em Portugal (1938-1948), que institucionalizou uma cultura popular suportada por um dispositivo próprio (concursos, exposições, museu). Apresentam-se e discutem-se exemplos etnográficos de situações ibéricas de uso/desuso de cultura popular, que ilustram estratégias de mediação entre grupos sociais. A queda da cultura popular institucional e a ascensão de culturas populares fragmentadas reflectem a prioridade dada à performance, contrariando o anterior protagonismo social dos actores/produtores, agora relegados para plano secundário.

Palavras-chave: Portugal; Espanha; Cultura Popular; Estética; Folclorização.

¹ Professor associado de antropologia no Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL). Avenida das Forças Armadas s/n, 1649-026 Lisboa, Portugal; e-mail: jorge.branco@iscte.pt. Investigador do Centro em Rede de Investigação Antropológica (CRIA).

Abstract

I take as a starting point the process of folklorization which took place in Portugal between 1938 and 1948, and which institutionalized popular culture, through the creation of specific state-promoted devices (competitions, exhibitions, museums). I present and discuss ethnographic examples of Iberian situations in which the use and disuse of popular culture is evident, illustrating strategies of mediation between social groups. The fall of an institutional popular culture and the rise of fragmented popular cultures reflect the priority granted to performance, counteracting the former social protagonism of social actors and producers, now relegated to a secondary role.

Keywords: Portugal; Spain; Popular Culture; Aesthetics; Folklorization.

De que se fala, ao referir cultura popular? A lista dos textos que criaram autoridade na matéria é longa, os debates reacendem-se por ciclos. A título exemplificativo mencionarei Peter Burke (1978) para uma visão histórico-social, Hermann Bausinger (1986) sobre o folclorismo, Anne-Marie Thièsse (2000) analisando a descoberta do povo durante o movimento romântico e sua repercussão no despertar de consciências nacionais, ou Eric Hobsbawm (1999) abordando o fenómeno da produção de tradições. Neste artigo defendo que uma determinada configuração de cultura popular está em vias de desaparecimento. Trata-se da que foi construída por via institucional – cujo processo designo folclorização (Castelo Branco & Branco 2003).

Numa dialéctica do visível e do invisível, a cultura popular institucionalizada consensualizou assimetrias na sociedade. Agora, os seus sentidos parecem consumidos, porque as actuais dinâmicas convergem na fragmentação, na hibridação, na liquidez, na interculturalidade. Persistem, surgem, metamorfoseiam-se as culturas das populações e dos grupos sociais.

Lenços de namorados

“Pelo Museu de Arte Popular, bordar, bordar!” foi o lema lançado por quatro cidadãs para assinalar o Dia Internacional dos Museus, neste ano de 2009, em Lisboa. Pretenderam alertar a opinião pública para a extinção decretada pelo governo daquela estrutura museológica, dois anos antes. Quiseram mobilizar pessoas para, a partir do meio-dia, frente ao edifício situado à beira-Tejo, perto da torre de Belém, bordarem um lenço de namorados, que se antevia adquirir dimensão inusitada. Com esta forma de protesto pretendiam anular a certidão de óbito passada ao museu. A entrega do lenço, bordado de fresco na circunstância descrita, a um responsável ministerial, simbolizaria o descontentamento daquelas pessoas perante a decisão governamental.

O museu estava moribundo há anos, vedado ao público para a realização de infindáveis obras de manutenção, que incluíam refazer a cobertura, porque a chuva danificava sectores do espólio. Sua extinção implicou transferir as colecções de arte popular portuguesa, datadas na sua maioria das décadas de 30 e 40 do século passado, para as reservas do Museu Nacional de Etnologia, situado ladeira acima, a distância menos confortável para improvisar o desvio a pé dos visitantes.

O lema é uma alusão à letra do hino nacional português². Despido do recheio, o museu defunto conserva na sua arquitectura matéria para polémica. O desagrado manifestado assenta em duas questões: as insta-

² Trata-se de uma inspiração do respectivo refrão, cuja letra tem a seguinte primeira estrofe: “Heróis do mar, nobre povo / Nação valente, imortal / Levantai hoje de novo / O esplendor de Portugal! / Entre as brumas da memória, / Ó Pátria sentese a voz / Dos teus egrégios avós, / Que há-de guiar-te à vitória! / Às armas, às armas! / Sobre a terra, sobre o mar, / Às armas, às armas! / Pela Pátria lutar / Contra os canhões marchar, marchar!” A versão inicial foi composta em 1890 por Alfredo Keil (música) e H. Lopes de Mendonça (letra) como forma de mobilização da opinião pública portuguesa contra a cedência da monarquia ao ultimato feito pela (aliada) Grã-Bretanha em torno de uma considerável extensão territorial africana ligando Angola a Moçambique, reclamada por Portugal (o chamado Mapa Cor-de-Rosa). Com a implantação da república (1910) a marcha nacionalista seria declarada hino nacional. Não terá sido em momento algum da acção de protesto entoada a melodia juntamente com a letra adaptada, porque então os média teria reportado a ocorrência.

lações e o acervo. Enquanto o último foi incorporado noutra instituição, o edifício será adaptado a fim de acolher um museu da Língua.

O local onde se encontra(va) o museu de Arte Popular está carregado de significados incutidos nas edificações existentes: o mosteiro dos Jerónimos, o museu de Marinha, o Centro Cultural de Belém, a praça do Império, o padrão dos Descobrimentos, o jardim Vasco da Gama e o de Afonso de Albuquerque. Neste último encontra-se uma coluna com a estátua do conquistador quinhentista, que lembra uma sentinela colocada frente ao palácio de Belém, onde reside o presidente da República. Trata-se de um conjunto urbanístico identificador da nação que foi sendo elaborado desde finais de oitocentos (ampliação dos Jerónimos), decididamente assumido e expandido pelo regime salazarista (os dois museus referidos de Arte Popular e de Marinha), confirmado pela democracia desde os anos 1970 (pelo Centro Cultural de Belém). Os espaços a que me refiro foram concebidos com desafio e assim são mantidas as áreas ajardinadas.

Numa esquina, encravado nos jardins presidenciais, está o museu dos Coches, que lidera na estatística portuguesa de visitantes. Instalado em antigo picadeiro real, ali se guardam e exibem boa parte das viaturas de aparato prévias à motorização. As instalações pouco operacionais deste museu e a decisão de construir outras de raiz em local quase contíguo, mas em situação de desembaraço, geraram outra polémica de contornos quase explosivos. Centrando a atenção de novo para poente, a poucas centenas de metros do (ex-) Museu de Arte Popular, passado um hotel acabado de inaugurar, estamos na torre de Belém, antecedida por um monumento metálico replicando o aeroplano da primeira travessia aérea do Atlântico Sul, levada a cabo por Gago Coutinho e Sacadura Cabral, em 1922.

Toda esta área ocidental de Lisboa é destino procurado para lazer popular e, em simultâneo, destino turístico obrigatório. Aqui a nação representa-se para além dos seus oito séculos. A arqueologia e a pré-história do território expostas numa ala dos Jerónimos recriam tempos pré-fundacionais. A torre de Belém, o padrão dos Descobrimentos e o museu de Marinha evocam a epopeia da expansão marítima - evita-se a palavra colonialismo. A Arte Popular suprimida incorporava o povo camponês na nação. A evocação da travessia aérea feita no século XX

rumo ao Brasil parece servir para prolongar a glória do caminho marítimo para a Índia, inaugurado em finais de quatrocentos.

O bordado terminado exigia a continuação do museu. O seu encerramento tem de ser analisado no âmbito do espaço urbanístico onde está implantado. Praças e jardins respectivos, incluindo o palácio presidencial, são o cenário das turbulências que se verificam actualmente no plano museal. A ampliação prevista para o Museu Nacional dos Coches – um recurso turístico de primeira grandeza – criou celeuma.

O plano aprovado implica uma acção de despejo a uns armazéns de apoio próximos, adstritos ao Museu Nacional de Arqueologia. Vozes críticas referem que o desaparecimento de tais anexos prejudicará o normal funcionamento da arqueologia, contra-atacando os arqueólogos com a hipótese do abandono das actuais instalações no mosteiro dos Jerónimos. Mas isto significaria ter de dotar a arqueologia de outra estrutura concebida de raiz ou então adaptada, mas sempre noutra local.

A retirada da Arqueologia, ali instalada desde 1905, seria certamente acolhida com regozijo pela Marinha, porque assim se lhe depararia uma perspectiva de expansão promissora, de forma a poder exhibir ao público mais artes de marinhagem. Aqui os museus lembram as pedras de um dominó.

As bordadeiras militantes em prol da Arte Popular são mais uma acha deitada na fogueira em vias de ser ateada naquela paisagem museológica. Melhor dito: Só de uma sua parte. O museu da Presidência da República não está envolvido nesta tempestade – ocupa espaços afectos ao palácio –, nem o novo museu Colecção Berardo (arte internacional, segunda metade do século XX). A discórdia gera-se em torno das estruturas sob tutela governamental.

O museu de Arte Popular durou seis décadas; havia sido inaugurado a 15 de Julho de 1948. Desde então mostrou e nunca renovou. Aberto no pós-guerra, com a missão de fixar e divulgar a linha dos artefactos da identidade nacional, chega à revolução de 25 de Abril e sai dela incólume, pesem as críticas que então se fizeram ouvir sobre a visão idílica da vida rural. A partir da década de 1980, a falta de manutenção do edifício ameaça a exposição e o espólio. Nestes anos de democracia, falou-se de actualização, de encerramento e de absorção por outra unidade (o que agora aconteceu verificara-se já em 1992, sendo a decisão pouco depois revogada). Houve mesmo quem sugerisse a musealização

do próprio museu. As inadiáveis obras de conservação iniciadas na última década obrigaram a fechá-lo ao público, sobrevivendo depois a extinção.

A sua origem remonta aos anos de 1930 (Bragança 2008, Alves 2007). O mentor foi António Ferro (1895-1955), o director do então SPN (Secretariado de Propaganda Nacional³), figura decisiva na elaboração da imagem do regime salazarista e na condução da sua política cultural, que intitulou Política do Espírito. Vistas à distância do tempo transcorrido, as iniciativas do Secretariado – criado em 1933 – desde cedo revelam um empenho no domínio da cultura popular, comprovado pelas exposições, pelos concursos e pelos espectáculos organizados.

Passem-se em revista as principais iniciativas levadas a cabo. Em Setembro de 1935, esteve patente ao público a *Mostra de Arte Popular Portuguesa*, numa galeria privada em Genebra, nela sobressaindo o artesanato de cerâmica. No ano seguinte, nas instalações da sua sede, em Lisboa, realiza-se um evento com o mesmo título. Em 1937 Portugal participa, em Paris, da *Exposição Internacional de Arte e Técnica na Vida Moderna* – onde Picasso apresenta o seu quadro *Guernica* no Pavilhão de Espanha. O pavilhão português inclui um sector dedicado a *Artes e Indústrias Populares*. Dos objectos expostos constavam lenços de namorados. Em 1938, o SPN organiza o Concurso da Aldeia Mais Portuguesa de Portugal (Félix 2003). Ganha a localidade de Monsanto, na Beira Baixa, no centro interior do país – meio século mais tarde, a aldeia empenhou-se em comemorar o acontecimento. O troféu era um galo de prata, que permaneceria na aldeia vencedora até que se apurasse novo vencedor. A competição não teve continuidade. Em 1939, volta a encenar-se ‘etnografia e folclore’, desta feita, na Feira Internacional realizada em Nova Iorque e depois em São Francisco. 1940 é o ano em que se concretiza o maior evento cultural do regime. Para comemorar oito séculos de nacionalidade (1140) e três do restabelecimento da independência de Espanha (1640), levou-se a efeito a *Exposição do Mundo Português*. Foi também um ponto alto do regime, que mostrou um país em paz num mundo em guerra. Foi montada com pompa e circunstância, na

³ A partir de 1944 passa a designar-se Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), conforme se manteria até à queda do regime, a 25 de Abril de 1974.

área em frente ao mosteiro dos Jerónimos, sendo esta a origem da já mencionada Praça do Império e da sua fonte luminosa. A cultura popular concorreu para o programa com dois pontos altos.

Reconstituíram-se aldeias ao ar livre, animadas por artesãos desempenhando as suas actividades sob o olhar dos visitantes e montou-se o Pavilhão da Vida Popular. Como se pressente, este último irá estar na génese do Museu de Arte Popular. Esta exposição, dada a sua excepcional envergadura e o nível de investimento feito, encorajou o responsável pelo SPN para outras iniciativas, como a criação dos *Bailados Portugueses Verde Gaio*, que ocorreu ainda nesse ano. Era um grupo de dança profissionalizado dedicado à encenação de temas inspirados na cultura popular (Roubaud 2003).

No prosseguimento desta linha política continuaram as exposições. Em 1942, nas suas instalações do Secretariado, monta-se uma “Síntese da Aldeia de Monsanto”, a terra laureada em 1938, talvez numa tentativa de reanimar o concurso. Ainda nesse ano, outra exposição é dedicada às colchas de noivado (ou de Castelo Branco). Com a Europa a ferro e fogo, a Espanha sangrada pela Guerra Civil terminada, o vizinho país ibérico era a única relação possível com o estrangeiro. Durante 1943 e 1944 exhibe-se em Madrid, Valência e Sevilha a “Arte Popular Portuguesa”. Neste último ano, inaugurou-se em Viana do Castelo outra dedicada ao traje regional do Minho (Medeiros, Pereira, Botelho 2009). Novamente na sede, em 1943, e novamente em 1946, expõem-se tapetes de Arraiolos (Alentejo), e em 1947, é a vez de expor presépios. Neste mesmo ano, talvez em substituição do concurso das aldeias, aparecem os de ranchos folclóricos: do Norte, da Beira Baixa. A cultura popular institucionalizada alia ‘etnografia e folclore’, ou seja, artefactos e sonoridades (Branco 1999).

Desde 1942 trabalhava-se no plano para um Museu Etnográfico, que consistia na transformação do Pavilhão da Vida Popular em estrutura permanente (Bragança 2008). No desenvolvimento dessa planificação surge, em 1943, em documentação interna, a designação Museu do Povo Português, sancionada em legislação publicada no ano seguinte. Constrangimentos orçamentais obrigam a rectificações. Em 1945, elaborou-se o plano de instalação definitiva, que compreende a distribuição de espaços e a concepção do mobiliário expositivo. Em 1947, intensificam-

se as aquisições para completar e ampliar o acervo. Para a inauguração o museu é rebaptizado: o povo cede lugar à arte popular.

Para o SPN/SNI, cultura popular entende-se como sendo um conjunto estabelecido de manifestações não eruditas, de inspiração rural.

Distinguem-se dois componentes que se pretende entrem em convergência: o artesanal, de obra individual, que produz artefactos e o performativo, de acção colectiva, que se traduz na exibição folclórica.

Desde o aparecimento deste organismo há uma actividade continuada, que culmina na abertura do museu de Arte Popular. As exposições de Paris (1937) e de Nova Iorque (1939) podem ser vistas como tendo servido para explorar e definir um acervo representativo do povo português. A de 1940 funcionou como ensaio geral. As acções desencadeadas por António Ferro tinham um museu como objectivo último, não só porque esse era assunto debatido nos meios da especialidade, mas porque se sucediam e se sentia a pressão dos exemplos vistos e discutidos do estrangeiro. Bastará recordar novamente Paris, em 1937, com a renovação do *Musée de l'Homme* e a criação do das *Arts et traditions populaires* (Gorgus 1994, Segalen 2006). Atendendo a estas circunstâncias, o concurso das aldeias em 1938, serviu para recolher e seleccionar, procurando-se a fixação de um reportório musical constitutivo duma cultura popular nacional. Consagrava-se uma diversidade assente em regiões, só possível de estabelecer num esforço centralizado, de que o governo se incumbia. Em 1940, no grande evento expositivo, está pronta a lição pública de nacionalismo concebida a partir da cultura popular. Em 1948, a finalização do novo museu na capital portuguesa facultava à população a gramática da identidade nacional.

Foi a década do processo de folclorização – a institucionalização duma cultura popular por via política, que consistiu numa nova ordem para as coisas (exibida no museu) e outra igualmente inédita para a gestualidade (a prática folclórica).

A povo prefere-se arte popular. Trata-se de mensagem política, que coloca ênfase na estética e não no conteúdo funcional. A exposição montada para a inauguração e que havia de perdurar *grosso modo* até o encerramento, determinou formatos para o popular em sede objectual (alfaias, mobiliário, traje, ofícios).

Num país então essencialmente rural, o aparecimento de agrupamentos folclóricos – chamados ranchos folclóricos – de cariz perma-

nente implicou a entrada na cena activa das populações rurais. Foi um fenómeno novo na sociedade, em que o concurso de 1938 encontrou terreno fértil. As exhibições em palco ou em local cenografado caracterizam o novo género performativo: ostenta-se um traje, dança-se, canta-se para um público que só assiste. As aldeias mobilizam-se em número crescente à volta da novidade: as actuações significam mobilidade, visibilidade, um lazer novo.

A multiplicação de agrupamentos dedicados à exibição folclórica ganha expressão na sociedade, ganhando dimensão de movimento social. A dinâmica envolve os sectores juvenis nos campos, que dedicando-se ao novo género performativo, acedem a um universo de referências exterior à aldeia. A busca e determinação de autenticidade convertem-se na razão do folclore, transformado em causa pela defesa da tradição, com a consequente tendência para a imposição de uma estética. Alimentam-se debates, assumem-se divergências, consomem-se cisões. O Portugal rural ganha uma configuração social diferente. A prática do folclore proporciona novos enredos, reconfigurando-se as alianças e as desarmonias estabelecidas. O agrupamento folclórico passa a ser o estandarte da localidade e o modo de representá-la no exterior.

Estas alterações reflectem-se na organização espacial de muitas aldeias. A par da igreja e do seu adro (o sagrado, o religioso, o coro), da taberna e de alguma colectividade recreativa herdada do passado (o profano, o laico, a banda), surge a Casa do Povo⁴ instituída pelo regime, em sede adaptada ou construída de raiz. Aqui se acolhe em geral o rancho, porque só aqui existe uma sala para ensaiar e onde guardar a indumentária e os instrumentos. Dado que o associativismo estava politicamente

⁴ As Casas do Povo eram estruturas governamentais destinadas à prestação de assistência social nas zonas rurais. Eram coordenadas a nível central por uma Junta Central das Casas do Povo. Instaladas em sede própria, sempre que possível, ou então noutros locais de índole pública, como o município, pretendia-se que servissem de igual modo para a sociabilidade na aldeia. Dispunham de uma pequena biblioteca, organizam-se cursos de divulgação (economia rural, cuidados às culturas agrícolas, puericultura). A adesão implicava o pagamento de uma cota, que era exigida a patrões e a trabalhadores, embora a assistência prestada se destinasse aos primeiros. Nas suas instalações organizavam-se ainda bailes, palestras e outras actividades similares. Sobre o papel educativo e doutrinário exercido pela difusão de informação escrita destinada a ser lida às pessoas em voz alta. Ver, por exemplo, Branco (2003).

controlado e a sua organização limitada, o regime conseguia desta forma exercer controlo e deter influência⁵.

O Museu de Arte Popular é o resultado de um processo de elaboração de uma nova cultura. Caracteriza-a a inspiração rural popular, tratada segundo preceitos que a equiparam à erudita (acção depuradora). O seu discurso orientado pelo elemento estético (objectos, indumentária, arranjos) correspondeu a uma cartilha ilustrada da folclorização.

Conjugavam-se factores novos na sociedade: objectos refuncionalizados pela estética, evidência a um grupo social subalterno (os camponeses), identidade forjada com novos recursos (turismo, técnica reprodutiva do som, desfiles), imposição de um gosto (exibições folclóricas, supressão do grotesco e da paródia).

Quando se instala a democracia (1974), as peças museológicas há décadas em exibição permanente, estavam transformadas nos ícones autorizados da identidade portuguesa. Acomodadas nas prateleiras e montras das salas foram material de instrução e de inspiração para sucessivas gerações de visitantes vindos de todo o país, que desde a capital tinham um posto de mira para imaginar as suas regiões.

A liberdade de associação acabada de conquistar e a instalação de um poder local eleito explicam a expansão do movimento folclórico verificada nos anos imediatos à revolução (Castelo-Branco, Lima & Neves 2003). A dinâmica gerada assentou nos recursos simbólicos anteriormente forjados (o museu para autenticar uma cultura material da vida popular, o sancionamento dos repertórios dos agrupamentos folclóricos), conjugados numa renovada indagação do autêntico. Instalam-se dispositivos autorreguladores, inexistentes durante a vigência do autoritarismo.

⁵ Cabe aqui referir a obra original de Luís R. Vilhena (1997) sobre o movimento folclórico no Brasil, enquanto movimento social de intelectuais. Trata-se de uma incidência ainda por estudar no caso português e pouco abordada para outros países.

As “*Misiones Pedagógicas*”

Em 1931, após a criação da Segunda República em Espanha, os políticos do novo poder confrontaram-se com um país dividido, conforme atestavam os resultados eleitorais. Eram as grandes cidades que haviam provocado a mudança de regime, o mundo rural mantinha-se ligado à monarquia e à igreja católica. Para combater a influência religiosa no ensino, fundara-se, ainda no século XIX, a *Institución Libre de Enseñanza* (ILE), com estatuto e práticas laicas. Tratando-se de um dos suportes ideológicos do republicanismo, destituído o antigo poder, rapidamente surgiu a ideia de retomar experiências pontuais anteriores, lançando acções de índole cultural junto das populações camponesas nas regiões remotas.

De acordo com esta perspectiva ‘esclarecida’, a cultura constituía um instrumento capaz de transformar a sociedade. Cabia aos intelectuais assumirem-se como vanguarda para a concretização da tarefa. Nesse ano de mudança de regime instituíram-se as “*Misiones Pedagógicas*” na forma de um organismo oficial (‘Patronato’), a fim de pôr em prática a intervenção letrada nesse outro longínquo universo rural arredado dos acontecimentos nacionais.

Comemorando os 75 anos da criação do ‘Patronato’, realizou-se uma exposição evocativa em Madrid e outras cidades de Espanha. Graças à documentação e ao espólio de imagens a preto e branco disponível, pode-se hoje avaliar a amplitude da iniciativa e seguir o seu curso no terreno (CSIC 2006, Holguin 2003).

A realização de uma missão numa localidade pressuponha um pedido ao Patronato, em Madrid, formulado por uma autoridade local, em que se especificavam dados sobre essa mesma localidade, a fim de se preparar a acção. A presença dos *misioneros* no terreno demorava, em regra, uma semana. Pelas fotografias avalia-se o modo de intervir. Logo após a chegada da caravana de automóveis e caminhões, era montado um palco na praça da aldeia.

Este trabalho constituía em si já parte do espectáculo - era a forma dos ‘intrusos’ se revelarem à população. Na assistência, os homens observavam tudo de pé ou sentados sobre os muros, enquanto as mulheres presenciavam o acontecimento com crianças ao colo. A indumentária

dos nativos contrasta com a dos forasteiros. Os primeiros ostentam roupas compridas, os homens de boné, elas vestem saia comprida até ao chão. Os intrusos envergam as roupas de cidadãos idos ao campo, ou então fato-macaco, quando desempenham tarefas práticas.

Das janelas e das varandas, gente idosa assiste ao que nunca antes haviam visto: os preparativos para uma peça de teatro representada ao ar livre. O reportório privilegiava os autores clássicos espanhóis. O programa para os vários dias previa um conjunto de actividades diversificadas: audições de música clássica, projecção de cinema sonoro ou então acompanhado de palestras, prestação de assistência aos professores primários, alfabetização e promoção da leitura, espectáculos de fantoches, um sarau dado pelo coro próprio interpretando trechos de canções e romances populares.

La Barraca de Federico García Lorca foi uma das companhias de teatro que se associaram às iniciativas itinerantes dos *misioneros*. Os filmes causavam sensação, pois era a primeira vez que os camponeses viam cinema. Mostravam-se filmes cómicos (Chaplin) e documentários, sempre que as localidades dispunham de electricidade e as oscilações da corrente não inviabilizavam o funcionamento do projector portátil. O *Museo del Pueblo* era outra das iniciativas levadas a cabo. Consistia das cópias de obras dos mestres da pintura espanhola, acomodadas em caixotes transportados num dos caminhões. Punham-se em exposição, sempre que existissem espaços adequados, para que a população se familiarizasse com o recheio dos grandes museus. Tornou-se famosa a foto de uma mulher com uma criança ao colo, estando as duas com o olhar fixo em *La Hilandera* de Velásquez. Antes de deixar uma aldeia, a *Misión* legava uma biblioteca aos habitantes, administrada na escola pelo respectivo professor.

Até ao início da Guerra Civil, no Verão de 1936, terão sido visitadas cerca de 7.000 localidades. O “Patronato” chegou a ter perto de 600 colaboradores, entre artistas, cantores, professores primários, intelectuais em geral, estudantes, para além dos mecânicos e do pessoal técnico. Com o deflagrar da guerra civil as *Misiones* adequaram-se à nova situação, passando a actuar junto dos combatentes republicanos. Imagens da sua acção anterior terão figurado na Exposição de Paris, em 1937, no Pavilhão de Espanha, onde obras de Picasso e de Miró, entre outras, também denunciavam a situação vivida no país.

Terminada a Segunda Guerra Mundial e pela militância de alguns exilados, ensaiou-se a transposição deste modelo de intervenção cultural para países latino-americanos, como a Colômbia, Cuba e o Uruguai (SEEC 2006). Não resultaram tais tentativas⁶.

Um verão quente

Ao derrube do autoritarismo que vigou em Portugal durante 48 anos (1926-1974), seguiu-se um período de transformações revolucionárias, na época designadas PREC (Processo Revolucionário em Curso). Entre 1974 e 1976, o país viveu em permanente indagação de si próprio. Os sentidos inculcados à cultura popular não constituíram excepção, questionaram-se os seus modos de uso.

No Verão de 1975 decorreu o Plano Trabalho e Cultura (PTC). O período ficou conhecido como ‘Verão Quente’ pela intensidade das lutas políticas que se viveram, coincidindo com uma onda de calor e uma vaga de incêndios florestais.

Na origem do PTC pode-se ver o acréscimo do número de candidatos às universidades que se acentuava desde os anos anteriores.

As estruturas existentes não dispunham de capacidade para absorver o aumento da procura. A este desfasamento juntou-se a reformulação do sistema de educação que a queda da ditadura veio acelerar. Perante as transformações sociais em curso ou que se reivindicavam em todos os domínios (descolonização, liberdades cívicas e políticas, saúde, habitação), o governo decidiu criar um Serviço Cívico Estudantil (SCE), que deveria anteceder e ser condição de entrada dos jovens nas universidades.

O estratagema permitia ganhar tempo, de forma a evitar o colapso no ensino superior, ele próprio arrastado no processo de democratização da sociedade. No âmbito do SCE, os jovens deveriam cumprir durante

⁶ Não há relação directa entre regime político e uso/desuso da cultura popular. Durante o período franquista existiu uma ida ao povo exigida a ser absolvida por jovens candidatos universitários. Um caso de actuação no sentido da modernização da sociedade camponesa, sem recurso à mediação pela cultura popular foi analisado por Roseman (2008).

um ano tarefas de índole social em hospitais, na assistência a idosos e à infância, na alfabetização de adultos, em campanhas de higiene pública, em instituições culturais, na animação comunitária e actividades afins (Oliveira 2004). O PTC foi uma das acções levadas a efeito no quadro do Serviço Cívico. A iniciativa foi idealizada e organizada por M. Giacometti, que a propôs com êxito às autoridades.

Michel Giacometti (1929-1990) era um intelectual francês, nascido na Córsega e estabelecido em Portugal desde 1959. Dedicara-se de corpo e alma à recolha de música tradicional, vindo a tornar-se num dos seus melhores conhecedores. Até ao fim da ditadura a sua actividade confundira-se com a uma postura cívica de oposição ao regime (Branco & Oliveira 1993). Vivia e agia como militante cultural, na medida em que recolhia melodias e cantos em contexto de trabalho, de lazer ou religioso, para depois os difundir como arma para a crítica ao movimento folclórico alvo de apoios e incentivos oficiais.

Com a revolução de 25 de Abril, M. Giacometti vê o seu papel transformado. As recolhas musicais acumuladas ao longo da década de 1960 até à mudança de regime, deixavam de constituir munição na luta contra a ditadura. A busca da autenticidade mudou de enquadramento. Autenticada pelo seu potencial emancipador, liberta da censura política, havia agora que demonstrar a energia mobilizadora contida no arquivo sonoro entretanto constituído.

O intelectual-colector de música tradicional tinha de incutir aos seus materiais sentidos adequados ao período revolucionário que o país vivia. Debatiam-se os fundamentos da liberdade, a essência da democracia, o objecto da economia.

Transformar pressupõe conhecer. Giacometti acumulara sonoridades do povo português. Entrevia agora a oportunidade de reunir um acervo de apetrechos agrícolas, de enriquecer o arquivo sonoro de que dispunha com trechos da tradição oral, registar testemunhos da resistência e da acção políticas dos grupos sociais desfavorecidos. Baptizou a operação em vista de Plano Trabalho e Cultura. Seria um levantamento a decorrer em simultâneo em todo o país, empreendido por equipas mistas de jovens voluntários, enviadas para localidades previamente determinadas, onde ficariam instaladas em desejado convívio com os habitantes. Da relação esperada nasceria a recolha de cultura popular. Integrado no

SCE, o PTC foi divulgado na imprensa num apelo destinado a angariar candidatos.

Seria seleccionada à volta de centena e meia de adolescentes. O objectivo foi improvisar colectores e não treinar prospectores. O reconhecimento do terreno tinha-o feito Giacometti durante as suas andanças dos anos anteriores. A missão atribuída aos jovens consistia na recolha sistemática de materiais anteriormente identificados. A jusante do PTC, previa-se uma estrutura museológica, composta por um museu do trabalho e de um centro de documentação – o Centro de Documentação Operário-Camponesa, CDOC. O PTC devia realizar-se em edições anuais. Leva após leva, encaminhar-se-iam de todos os cantos de Portugal as gravações, as imagens, os artefactos. Aos seis meses passados no terreno, seguir-se-ia alguns mais para a inventariação e catalogação cumpridas na retaguarda.

Denominarei de colector colectivo, a função desempenhada por Giacometti, enquanto os pupilos foram os colectores imediatos, pois cumpriam as instruções recebidas durante a semana de preparação, realizada em Lisboa. Os aspectos logísticos assumiam a mesma importância que a recolha. O mentor planeou com a minúcia que as circunstâncias e a originalidade da iniciativa impunham.

O convívio diário prolongado criou primeiras interacções entre os participantes, que acabavam de se conhecer. Nos dias finais do curso foram solicitados a organizarem-se em equipas, atendendo ao destino que preferissem. Muitos confessaram que a escolha havia resultado do desejo de partir para o local mais distante possível.

Era a oportunidade de aventura que se deparava a estes adolescentes. Se os destinos pareciam em aberto e dependendo da vontade individual, a composição das equipas deveria obedecer a alguns preceitos. Desejava-se composição mista, e cada grupo deveria escolher um responsável. Antes da partida para o terreno, cada equipa recebeu equipamento. Numa mochila havia um gravador, pilhas, máquina fotográfica, rolos de película, os guias de recolha de cultura popular, cassetes virgens, mapas. Cada 'brigadista' recebia uma diária para alojamento e alimentação, que se suponha ser gerida em conjunto.

Os aspectos da logística reflectiam a situação política vivida naquela altura. A acomodação em casa de famílias 'nativas' seria o mais desejado, mas acabou por só se concretizar em poucos casos. O enqua-

dramamento inicial foi estabelecido desde Lisboa através das estruturas militares, que com a chegada dos jovens aos respectivos destinos, muitas vezes não resultou eficaz. Assim, as equipas acabaram por recorrer a outras soluções, tais como a acomodação em instalações públicas, por exemplo, em edifícios escolares.

O mapa de distribuição das equipas pelo território foi feito pelo próprio Giacometti, fundamentando-se nas condições locais que conhecia (contactos de referência, interesse dos informantes, alojamento). Uma vez no terreno, os jovens puseram à prova a sua capacidade de iniciativa, pese embora a preocupação da coordenação central em atender às situações mais difíceis. Improvisaram acomodação, organizaram a alimentação e dedicaram-se à tarefa central de que estavam incumbidos. A presença dos jovens urbanos em lugares remotos dum Portugal rural constituiu um acontecimento relevante, embora em modos diferentes, para as duas partes envolvidas: forasteiros e nativos.

Para os primeiros foi a separação dos pais, o assumir de uma tarefa colectiva, de essência e contornos desconhecidos. Pela primeira vez na vida encontravam-se entregues a si próprios. Por sua vez, também eles eram objecto de observação, pois eram intrusos. Geraram-se desconfianças mútuas. Adivinhavam-se confrontos culturais, vividos e interiorizados de formas distintas. A tensão sentida pelos aldeãos, porque forasteiros chegam e se instalam, conjugou-se com a dos jovens, postos perante a necessidade de legitimar a sua presença. Porquê o interesse nas coisas do quotidiano camponês quando pairava no ar o fantasma do comunismo? Aqueles adolescentes vindos da cidade numa atitude voluntarista, cheios de candura e de aspecto nada conforme aos preceitos esperados, reforçavam temores da população: vida promíscua (vinham sozinhos e a si entregues ficavam rapazes e raparigas), indumentária indiferenciada (uso de calças), o cabelo comprido dos rapazes. Apresentavam-se como os mensageiros da revolução instalada nas cidades e que punha o mundo às avessas.

De acordo com os planos traçados, cada equipa permaneceria 25 dias numa localidade, seguindo-se três dias de reunião com as outras equipas da mesma região, para confronto de experiências. Ao todo seriam três as localidades, onde cada equipa permaneceria. Em muitos casos o programa não pode ser respeitado. Foram feitos ajustes, tanto por razões logísticas, como por outras decorrentes das dinâmicas de

grupo. Os números revelam a dimensão que o PTC alcançou: das 38 equipas previstas, partiram 31, 3 dissolveram-se sendo os seus membros agrupados noutras, por conseguinte, actuaram no terreno 32 'brigadas'. Atendendo à cobertura geográfica, vê-se que o norte foi privilegiado em detrimento do sul (formando o rio Tejo a linha divisória). Atendendo à conjuntura política vivida, vários autores estabelecem uma relação intencional de colocar as equipas, onde a influência do Partido Comunista e das forças de esquerda era fraca ou inexistente (Branco & Oliveira 1993, Oliveira 2004).

A recolha de cultura material destinada ao futuro museu teve saldo positivo, comprovando a elevada motivação dos jovens: 1200 peças, 3000 fotografias, não se contabilizando aqui as centenas de horas em gravações que em anos posteriores dariam origem a tratamento científico e a várias publicações (na área do romanceiro, do teatro popular e do cancionero).

Nascido numa conjuntura revolucionária, o PTC só teve a edição daquele Verão português. Tendo a cultura popular por pretexto, agitaram-se as opiniões em zonas rurais e proporcionou-se a um conjunto de jovens uma experiência única na vida, cuja memória lhes permanece viva (Oliveira 2004). O projecto museológico concretizar-se-ia, na cidade de Setúbal, em moldes diferentes dos inicialmente pensados. Transformado em museu municipal, o actual Museu do Trabalho Michel Giacometti propõe aos seus visitantes diálogos com representações do trabalho no passado e no presente. O discurso emancipador cedeu lugar ao do património.

Manobras militares

Entre finais 1974 e o Outono de 1975 decorreu em regiões interiores do território português uma sequência de acções de contacto com as populações, designadas Campanhas de Dinamização Cultural. Foram concebidas e levadas a cabo por estruturas militares inseridas no Movimento das Forças Armadas (MFA), que havia conduzido o golpe que derrubou a ditadura na madrugada de 25 de Abril de 1974, e, entretanto,

assegurava a transição política para uma democracia parlamentar.⁷ Com as campanhas pretendia-se estabelecer o diálogo entre o poder revolucionário e as populações camponesas (Almeida 2008). Estas acções estiveram a cargo da 5ª Divisão, a estrutura do Estado Maior General das Forças Armadas responsável por divulgar a mensagem política dos militares.

A partir de Novembro, lançaram-se iniciativas em distritos do interior e algumas ilhas açorianas. A primeira fase caracterizou-se por uma actuação itinerante. Equipas de militares de uma ou de várias unidades deslocavam-se às localidades, onde em colaboração com entidades civis (professores, autarcas, associações culturais, cidadãos politicamente empenhados) organizavam sessões de esclarecimento.

Aconteciam à noite, em local público. Os militares expunham o seu programa (razão e sua visão do futuro da revolução), explicavam o seu procedimento, inteiravam-se das dificuldades e das aspirações sentidas pelas pessoas, respondiam a perguntas. Serão a serão estas equipas percorriam as aldeias. O diálogo nem sempre se estabelecia e quando isso acontecia, verificavam-se clivagens entre militares e camponeses. De um lado, explicava-se, esclarecia-se, recorrendo-se a uma linguagem carregada de expressões de uma nova terminologia política, que a assistência não conhecia. Esta reagia com um silêncio revelador de desconfiança ou mesmo de suspeita. Trupes de teatro ou de palhaços actuam num programa articulado com as intervenções dos militares, para assim atrair e exercer uma influência pedagógica sobre as pessoas.

Nos balanços que faziam, os militares concluíram da pouca eficácia das campanhas. A itinerância deixava campo aberto para que, logo no dia seguinte, o debate havido na véspera e os respectivos esclarecimentos

⁷ Na madrugada de 25 de Abril de 1974 um golpe militar derrubou o regime autoritário de direita instalado em Portugal havia 48 anos, terminando a ditadura mais longa do século XX europeu. A figura proeminente foi António Oliveira Salazar (1889-1970) e, por isso, o regime é conhecido como salazarismo. Deixou de governar em 1968, após um acidente que o incapacitou. Por detrás da acção militar sediciosa estava o Movimento das Forças Armadas (MFA), que tinha por objectivo derrubar a ditadura e concretizar o programa dos chamados três D: democracia, descolonização, desenvolvimento. Para o efeito mantiveram um curto regime de transição para assegurar a realização de eleições pluripartidárias (1975, 1976), a aprovação de uma constituição (1976), a instalação dos novos órgãos políticos e sociais (1976), a descolonização e a conseqüente independência das colónias (1975).

fossem contrariados pelas forças civis locais que se sentiam ameaçadas pelo novo regime. A invocação do comunismo mobilizava as pessoas em torno das instituições e seus agentes que tradicionalmente exerciam o controlo social, como seja o clero católico.

A itinerância cedeu lugar ao trabalho estacionário; para além de Dinamização Cultural, as campanhas passaram a ser também de Acção Cívica. De acordo com a nova estratégia, as equipas instalavam-se durante semanas nas localidades escolhidas. Nas sessões de esclarecimento arrolavam-se os problemas e as queixas das pessoas e em vez do simples debate, os militares passavam a organizar medidas concretas no melhoramento das infraestruturas, de animação cultural, no desenvolvimento comunitário.

Para o efeito, aproveitavam os recursos técnicos das forças armadas, que assim ganhavam uma imagem positiva junto das populações. As campanhas passaram a dispor de mais valências, muitas vezes asseguradas por voluntários civis, como assistência médica gratuita ou campanhas de higiene pública. As designações dadas às campanhas são elucidativas do espírito que animou os promotores: em Janeiro de 1975, realizou-se a “Nortada” e a “Operação Maio Nordeste” nos confins do NE português; “Operação Cávado”, “Operação Beira Alta”, “Acção Atlântica”, “Operação Verdade”, “Campanha de Unidade e Dinamização”, eis os nomes de código atribuídos. Ao contrário das campanhas, as operações estavam planeadas com os exercícios militares previstos na formação dos finalistas das academias. “Unidade e Dinamização”, realizada em Julho, na região de Castelo Branco, incluía operários da grande indústria da região de Lisboa, que ensaiavam acabar com o antagonismo entre a cidade e o campo, contribuindo para o efeito com acções no âmbito da construção civil.

Das campanhas do MFA, interessa reter os dois modelos de actuação sucessivamente utilizados (itinerante, estacionário), a composição mista das equipas (militares, civis), a diferenciação interna dentro do sector militar (carreira, milicianos). No plano do seu desempenho político, verificou-se que o confronto entre população rural e forças armadas se centrou em torno do papel da igreja, da influência dos notáveis locais e o direito à instrução e à saúde. Neste encontro entre camponeses e vanguardas (militares, artistas) ensaiava-se um diálogo onde a cultura popular não é convocada para exercer mediação.

Fim da cultura popular institucionalizada?

Os lenços de namorados são peças de algodão bordadas, em formato tendendo para o quadrangular, de tamanhos variáveis entre os 15 e os 45 centímetros, consoante o contexto e a época. Os exemplares mais antigos existentes remetem para a viragem do século XIX para o XX. Destinavam-se a servir de prenda entre namorados, tornando público o noivado. Se a peça em si formalizava um estatuto, o bordado inscrito no lenço imprimia um cunho personalizado a cada lenço. Para além de motivos desenhados, foram-se tornando frequentes as mensagens em texto, em que ela exprimia no bordado o sentimento afectivo. Muitos dos lenços pertencentes a colecções museológicas tornaram-se conhecidos não tanto pela relação amorosa que atestam entre um homem e uma mulher, mas pela ortografia pouco rigorosa que se verifica nalguns deles. Há um século, as autoras eram quase sempre analfabetas.

A letra está desenhada à vista, denunciando autoras que não dominavam a escrita. Esta característica terá tornado estes lenços objectos ainda mais apetecidos e procurados na organização de colecções de cultura popular. Viu-se que figuravam já na década de 1930 nas exposições de iniciativa oficial. Integram o acervo dos principais museus etnográficos.

O seu uso remete para a região do Minho. Os lenços deixaram de constituir apenas e em primeiro lugar um recurso da tradição, circunscrito aos museus, tendo-se vindo a transformar em assunto de política do artesanato (Durand 2003). Assiste-se à sua mercadorização (Appadurai 1986). Lembrança e tradição são equacionadas em função de mais critérios, tais como mercado e emprego. Que significado atribuir à forma de protesto organizada em Lisboa contra o encerramento do Museu de Arte Popular?



Lenço de namorados, bordado por Rosa Pereira.
Gandra, Ponte de Lima, Norte de Portugal⁸.

No sentido aqui abordado, a cultura popular forma uma esfera de acção política, onde se constroem imagens, em resultado de processos sociais de consensualização e menos de dissensão. Os exemplos do PTC, das *Misiones* e das campanhas de Dinamização Cultural trazem à tona

⁸ Trata-se de contrafacção de bordados confeccionados no princípio do século passado. A referência à data assim o denuncia, visto naquela altura não se festejar o Dia dos Namorados em Portugal. Pesquisa e fotografia de Jean-Yves Durand, a quem se agradece a informação e a cortesia da cedência da imagem.

outro aspecto: a visibilidade ou o apagamento que, em determinadas conjunturas, o poder entende dar a essa tal esfera instituída chamada cultura popular. No Verão português de 1975, foi dado realce à cultura popular, como modo de envolver um grupo social subalterno. Na Segunda República espanhola e nas campanhas dos militares portugueses pós-25 de Abril, os mesmos objectivos de emancipação social foram promovidos, sem apelo a esse recurso simbólico. Nestes dois casos, pretende-se introduzir cultura erudita e letrada, de extracção urbana, sem recurso ao diálogo de culturas, ou seja, entre erudito e popular. Nesta comparação reconhece-se ainda a ambivalência como construção social (Bauman 2007) aplicada à cultura popular institucionalizada aqui discutida.

Recolhida entre camadas menos privilegiadas da população (preferencialmente rural), assumida como produto colectivo atemporal, pode ser consumida pelos diversos grupos sociais. No PTC foram jovens urbanos os principais destinatários. Na sua função de colectores descobriram na cultura popular a imagem invertida da sua sociedade. A inversão neutralizava os argumentos de um discurso emancipatório que consigo pudessem trazer. A invocação de um valor ou de um princípio não era unívoca⁹.

Cultura popular institucionalizada não deve ser confundida com as dinâmicas culturais que se geram, reproduzem e transformam nos grupos sociais que compõem a sociedade. Durante o autoritarismo, por via da folclorização, determinados sectores da sociedade conseguem impor uma

⁹ Não é inédito o uso/não uso da cultura popular em iniciativas de mobilização social. A situação do Brasil tem proporcionado contextos relevantes nesta questão. Recorde-se o Movimento de Cultura popular, no início da década de 1960, em Pernambuco, liderada por Paulo Freire. Nesse mesmo período Outro exemplo de actuação de cima para baixo, nesse mesmo período, realizado por voluntários estrangeiros foram os Corpos de Paz no Brasil, recentemente estudados por Cecília Azevedo (2008). Aqui a autora mostra como os jovens norte-americanos projectam a América (do Norte) no território brasileiro: à projecção soma-se uma inversão? Por último cabe referir o Movimento Cultura Popular, fundado em 1960 no Recife, a que Paulo Freire esteve ligado, e ao qual a ditadura militar viria a por cobro. O MCP assentava no diálogo mediado pela cultura popular nos seus diversos aspectos (e não só em formas institucionalizadas) ligando-a a projectos de educação de adultos e de crianças (visão emancipadora).

estética, reagindo outros a tal fixação de regras para o gosto¹⁰. No contexto de então, o debate sobre a autenticidade endossava outros debates banidos pelo regime (separação entre estado e igreja, lutas de classes). Durante o período revolucionário da década de 1970, uma vez que essa cultura popular institucionalizada foi associada ao antigo regime e não a um fenómeno da modernidade, ela funcionou juntamente com a religião, a democracia, a liberdade, como mobilizador contra o espectro do comunismo. Desde os anos 90, perante as “etnopaisagens” (Appadurai 2004) formadas com a globalização, a função da cultura popular ajusta-se às novas configurações políticas: não se desagrega, antes se facciona, muda seus contornos, aparentemente destituídos de centro emissor ou de referências fixas. Tudo se destradicionaliza (García Canclini 2001).

A rigidez de conteúdos e práticas impostos pela folclorização cede o lugar à hibridação e à liquidez de consumos consagrada pelos mercados globais. Por isso, as instituições museológicas que ao longo do século passado se haviam consolidado especializando-se na cultura popular doméstica, europeia e mesmo exótica¹¹ perdem a atractividade e a autoridade alcançadas em outras épocas. Fecham-se os museus, deslocam-se as colecções.

Estas ganham novos sentidos inseridas noutras configurações, como se verifica em Madrid (*Museo del Traje*), em Paris (*Musée du quai Branly*) ou em Berlim (*Humboldt-Forum*). Os lenços de namorados deixaram de ter sentido como idealização dum passado rural, apresentados como “fragmento dum discurso amoroso”.

No seu protesto, as bordadeiras improvisadas de Lisboa batem-se pela continuidade de uma cultura popular cujo edifício quer ruir. Não persistem os factores que conduziram em tempos passados à institucio-

¹⁰ Tem pertinência remeter para o livro de H. Lebovics (1995, original 1992) sobre os conflitos de identidade cultural (“True France”) na França da primeira metade do século passado. O contexto português que analiso, não será equivalente. Pesem algumas similitudes, elas não devem sobrepor-se ao papel que a diferença de regime político e social implica. Guerra cultural aberta na França, é verdade, que decorre em paralelo a outros debates políticos públicos. Em Portugal tratou-se de transferir para o campo da estética (da cultura popular), o que em nenhuma outra instância da sociedade era permitido debater.

¹¹ Vêm a propósito os trabalhos publicados por Johannes Fabian, em que se apresentam as criações culturais africanas urbanas inseridas destinadas a consumos dinâmicos locais, nacional ou não só [...] (Fabian 1998).

nalização daquela cultura popular. Restam os objectos, aos quais haverá que incutir novos conteúdos. Está terminado este processo de folclorização¹².

Bibliografia

- BURKE, Peter. 1978. *Popular Culture in Early Modern Europe*. Londres: Temple Smith.
- CASTELO BRANCO, Salwa E.; NEVES, José S.; LIMA, M^a João. 2003. Perfis dos grupos de música tradicional em Portugal, em finais do século XX. In CASTELO BRANCO, Salwa E., BRANCO, Jorge F. (eds.): *Vozes do povo: a folclorização em Portugal*, pp. 73-141. Oeiras: Celta.
- _____; BRANCO, Jorge F. (ed.) 2003. *Vozes do povo: a folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta.
- CSIC. 2006. *Las Misiones Pedagógicas*. (<http://cipres.residencia.csic.es/misiones>; acesso em 01/06/2009).
- DURAND, Jean-Yves (org). 2006. *Os lenços de namorados: frentes e versos de um produto artesanal no tempo da sua certificação*. Município de Vila Verde: Vila Verde.
- FABIAN, Johannes. 1998. *Moments of Freedom: Anthropology and Popular Culture*. Charlottesville: University Press of Virginia.

¹² Já depois de escrito este artigo, um facto político veio acrescentar turbulência a alguns dos dados apresentados. A 3 de Dezembro de 2009, a imprensa portuguesa noticiava uma declaração da ministra da Cultura, anunciando que o Museu de Arte Popular voltaria a reabrir nos moldes anteriores. A extinção anteriormente sentenciada estaria assim revogada. A 21 de Janeiro, pela resolução n^o 9/2010, o governo determinou: “que o Museu de Arte Popular possa reabrir com o seu espólio enriquecido, com um novo projecto museológico e museográfico, ...” A desinstitucionalização de uma cultura popular que constatei, parece, neste caso, pretender sobreviver e resistir aos sinais do tempo. Aguardem-se as cenas dos próximos capítulos.

- FELIX, Pedro. 2003. Concurso A Aldeia Mais Portuguesa de Portugal, 1938. In CASTELO BRANCO, Salwa E. & BRANCO, J. F. (eds.): *Vozes do povo: a folclorização em Portugal*, pp. 207-232. Oeiras: Celta.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor. 2001. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- GORGUS, Nina. 1994. *Le magicien des vitrines: Le muséologue Georges-Henri Rivière*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- GOVERNO DE PORTUGAL. Resolução nº 9/2010.
(www.governo.gov.pt/pt/GC18/Governo/ConselhoMinistros/ComunicadosCM/Pages/20100121.aspx; acesso em 02/02/2010)
- HOBBSAWM, Eric. 1999. Mass-Producing Traditions: Europe, 1870-1914. In BOSWELL, David & EVANS, Jessica (eds.): *Representing the Nation. A Reader: Histories, Heritage and Museums*, cap 4. New York: Routledge.
- HOLGUÍN, Sandie. 2003. *República de ciudadanos: Cultura e identidad nacional en la España republicana*. Barcelona: Crítica.
- LEBOVICS, Herman. 1992. *La Vraie France: Les enjeux de l'identité culturelle*. Paris: Belin.
- MEDEIROS, António; PEREIRA B.; BOTELHO, J. A.. 2009. *Um traje da nação: o traje à vianesa*. Viana do Castelo: Museu do Traje.
- OLIVEIRA, Luísa Tiago de. 2004. *Estudantes e povo na Revolução: o Serviço Cívico Estudantil (1974-1977)*. Oeiras: Celta.
- ROSEMAN, Sharon R. 2008. Cursillos and Concursos in Rural Galicia. The Sección Femenina and the Modernizing Project of the Franco Dictatorship. In ROSEMAN, S. R & PARKHURST, S. S. (eds.): *Recasting Culture and Space in Iberian Contexts*, pp. 129-49. New York: SUNY Press.
- ROUBAUD, Maria Luísa. 2003. O Verde Gaio: uma política do corpo no Estado Novo. In CASTELO BRANCO, Salwa E. & BRANCO, Jorge Freitas (eds.): *Vozes do povo: a folclorização em Portugal*, pp. 337-53. Oeiras: Celta.
- SECC. 2006. *Misiones Pedagógicas*.
(www.secc.es/ficha_actividades.cfm?id=1177&CFID=9784389&CFTOKEN=94612011&jsessionid=b6302e3702fd5e235b17; acesso em 01/06/2009).
- SEGALEN, Martine. 2006. *La vie d'un musée, 1937-2005*. Paris: Stock.

Revista ANTHROPOLÓGICAS, ano 14, vol.21(1), 2010

THIESSE, Anne-Marie. 2000. *A criação das identidades nacionais: Europa, séculos XIX-XX*. Lisboa: Temas & Debates.

VILHENA, Luís Rodolfo. 1997. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro, 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte Fundação Getúlio Vargas.

Recebido em junho de 2009

Aprovado para publicação em setembro de 2009