



UNIVERSIDADE
CATÓLICA
PORTUGUESA

MUSEUS E CULTURA POPULAR NO SÉCULO XXI

Thesis submitted to Universidade Católica
Portuguesa to obtain a PhD Degree in
Culture Studies

By

**Ana Sofia Ramires Ferro da Costa Pessoa
Sarmiento de Matos**

Faculdade de Ciências Humanas

Fevereiro de 2020, Lisboa



UNIVERSIDADE
CATÓLICA
PORTUGUESA

MUSEUS E CULTURA POPULAR NO SÉCULO XXI

Thesis submitted to Universidade Católica
Portuguesa to obtain a PhD Degree in
Culture Studies

By

Ana Sofia Ramires Ferro da Costa Pessoa
Sarmiento de Matos

Faculdade de Ciências Humanas

Under the supervision of Maria Isabel Roque
and the co supervision of Isabel Capeloa Gil

Fevereiro de 2020, Lisboa

Resumo

Subordinada ao tema “Museus e cultura popular no século XXI”, a presente tese de Doutoramento em Estudos de Cultura tem como objetivo proceder ao mapeamento do Estado da Arte relativo ao campo de estudo do que se designa *cultura popular*, quer identificando as visões dominantes quer no que respeita à história e à atualidade da representação, assim como a comunicação das suas expressões nos museus de antropologia (etnografia) e de arte, por forma a obter um esboço das tendências teórico – práticas emergentes na primeira década do século XXI.

Neste âmbito, dedica-se a investigar a manifestação de práticas artísticas denominadas como *artes e tradições populares* em estreita ligação com os estudos de museus e de património. Para o efeito serão apresentados dois estudos de caso, o português, Museu de Arte Popular - MAP (Lisboa), e o francês, Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée – Mucem (Marselha).

Julga-se pertinente, na viragem do século, por um lado perspetivar o futuro dos museus etnográficos analisando o seu desempenho na era pós-moderna à luz das transformações ocorridas no mundo globalizado, pós-industrial, pós-colonial e multicultural e por outro lado procurar as condições para uma nova legitimação cultural e comunicacional. As transformações ocorridas desde finais do século XX reconfiguram novos paradigmas de estilos de vida, desafiando a instituição museológica a uma autorreflexão crítica - a metamuseologia, e à análise dos recentes desenvolvimentos da sociedade contemporânea, questionando a representação da diversidade das expressões culturais e artísticas.

Palavras chave: cultura popular; arte popular; museus de etnografia e de arte; século XXI

Abstract

Subordinated to the theme “Museums and popular culture in the 21st century”, this PhD thesis in Cultural Studies aims to map the State of the Art of the field of study of what is called popular culture, either by identifying the dominant views, either in with respect to the history and the actuality of representation as well as the communication of its expressions in anthropology (ethnography) and art museums, in order to obtain an outline of the theoretical - practical trends emerging in the first decade of the 21st century.

In this context, it is dedicated to investigating the manifestation of artistic practices called *popular arts and traditions* in close connection with the studies of museums and heritage. For this purpose, two case studies will be presented, the Portuguese, Museum of Popular Art - MAP (Lisbon), and the French, Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée - Mucem (Marseille).

At the turn of the century, it is considered pertinent, on the one hand, to envision the future of ethnographic museums by analyzing their performance in the post-modern era in the light of the transformations that took place in the globalized, post-industrial, post-colonial and multicultural world and, on the other hand, to look for conditions for a new cultural and communicational legitimation.

The transformations that have taken place since the end of the 20th century reconfigure new paradigms of lifestyles, challenging the museological institution to critical self-reflection - metamuseology, and to the analysis of recent developments in contemporary society, questioning the representation of the diversity of cultural and artistic expressions.

Key words: Popular culture; Folk Art; museums of art and ethnography; 21st century.

Dedicatória

Dedico esta tese de doutoramento à minha Mãe, Maria Palmira Ferro.

Agradecimentos

Agradeço à Fundação Científica e Tecnológica – FCT pela atribuição de uma Bolsa de Investigação no domínio científico de História da Arte/Estudos Artísticos (SFRH / BD / 82232 / 2011:1 de janeiro de 2011), que permitiu o desenvolvimento deste trabalho. À minha Mãe bem como à minha irmã Inês da Costa Pessoa pelo apoio; à família e amigos; às minhas orientadoras Professoras Isabel Capelo Gil e Maria Isabel Roque; a Manuel Costa Cabral; aos Professores do curso de doutoramento em Estudos de Cultura da FCH-UCP: Marília Lopes, Peter Hanenberg, Luísa Leal de Faria, Jorge Vaz de Carvalho, António Pinto Ribeiro e Pedro Pinto; ao Prof. José Miguel Sardica e Prof. Alexandra Lopes; às colegas Maria Sequeira Mendes, Sónia Pereira, Marisa Falcon, Ana do Carmo, Beatriz Hernández, Cristina Graça e Sophie Pinto; ao Prof. Paulo Parra (Designer, FBAUL); a Jean – François Chougnnet (Presidente do Mucem); aos Professores Álvaro Domingues (FAUP), Vítor Serrão (UL), Jorge Freitas Branco (ISCTE), Barbara Kirshenblatt-Gimblett (Diretora do Muzeum Historii Żydów Polskich), Cláudia Madeira (UNL), Nélia Dias (ISCTE), Filipa Lowndes Vicente (ISCTE), Pedro Prista (ISCTE/CRIA) e Pertti Anttonen (University of Eastern Finland, Finland); Paulo Ferreira da Costa (Diretor do Museu Nacional de Etnologia e do Museu de Arte Popular/DGPC), Ana Botas e Alexandre Oliveira (Museu Nacional de Etnologia); Cláudia Milhazes (Museu de Olaria da Câmara Municipal de Barcelos), Salomé Abreu (Museu do Traje de Viana do Castelo), Marco Lopes (Divisão de Cultura, Museus, Arqueologia e Restauro da Câmara Municipal de Faro), José Gameiro (Diretor do Museu de Portimão, DMPAH); João Alpuim Botelho, Pedro Bebiano Braga e à equipa do Museu Bordalo Pinheiro (EGEAC); a Elsa Rebelo (Diretora da Casa Museu San Raphael – Museu da Fábrica Bordallo Pinheiro Fábrica e Museu Bordalo Pinheiro, Caldas da Rainha); a Aviva Obst (Atelier Joana Vasconcelos); Luís Raposo (Presidente do ICOM Portugal), Maria Vlachou (Acesso Cultura), Emília Ferreira (Diretora do MNAC), Vera Marques Alves, João Pinheiranda; Ruth Rosengarten, Maria Manuel Ruivo, Alexandre Pomar, Cláudia Freire, Alexandra Abreu Lima, Margarida Magalhães Ramalho, Teresa Sabido, Helena Amaro, D.F.A. Xinha, Cândida Cadavez, Ana Almeida, Sílvia Lézico, Margarida Amaro, Nuno Faria (CIAJG), David Santos (DGPC) e Tiago Pereira, a todos pela colaboração ou inspiração.

SUMÁRIO

Introdução	7
Revisão da Literatura.....	12
Metodologia.....	14
O estudo de caso como estratégia de investigação	14
Comunicações apresentadas pela investigadora em conferências internacionais	16
Ficha de Leitura do museu.....	18
A relevância dos dois estudos de caso para o tópico de investigação	22
1 – <i>Cultura popular</i> : problematização do conceito	26
1.1. Perspetivas de cariz marxista e nacionalista da <i>cultura popular</i>	29
1.1.2. O caso português.....	30
1.1.3. O conceito de povo na historiografia portuguesa.....	32
1.2. O povo enquanto “sujeito coletivo de ação política”	33
1.3. Síntese das abordagens centrais da <i>cultura popular</i>	35
1.4. Cultura de massas	41
1.5. O quotidiano como objeto de estudo da <i>cultura popular</i>	46
2. Folclore, Arte popular e Artesanato.....	50
2.1. Folclore	50
2.1.1. Genealogia macro-histórica do folclore	52
2.1.2. De Folclore ou cultura tradicional e popular à noção de Património Cultural Imaterial (PCI).....	56
2.1.3. O folclore na contemporaneidade como “ação comunicativa”	62
2.1.4. Musealização da cultura tradicional: <i>heimatmuseums</i> , museus ao ar livre e ecomuseus	64
2.2. Arte Popular	68
2.2.1. A dimensão estética da <i>cultura popular</i>	68
2.2.2. Contributos do pensamento Latino Americano acerca da Arte popular e arte	72
2.2.3. Um amplo conceito de <i>Arte popular</i>	73
2.2.4. Arte Indígena.....	75
2.3. Artesanato	76
2.3.2. Parcerias entre artesanato e <i>design</i>	80
2.3.3. A “Excelência do artesanato” – Homo Faber, Veneza, 2018.....	82
2.4. Reflexão final.....	83
3. Perspetivando os museus etnográficos do século XXI.....	86

3.1. A génese dos museus de etnografia	87
3.2. Museus e relações com a tríade “cultura, arte e poder”	89
3.3. Estratégias expositivas desatualizadas	90
3.4. As transmutações do museu nas primeiras décadas do século XXI	92
3.5. Reivindicações na era da cidadania.....	93
3.6. Novas mundividências	94
3.7. A abordagem patrimonial, um novo modelo de produção cultural	97
3.8. A reclassificação de objetos etnográficos como arte	98
3.9. A repatriação do património cultural às comunidades de origem	101
3.10. A etnografia acessível a todos	108
3.11. O foco dos museus na sua história institucional e nas suas coleções	111
3.12. A incontornável era da Tecnologia digital	115
4. Da Salle de France ao Mucem.	120
4.1. As três gerações de um museu nacional francês	120
4.2. Museus de sociedade e museus de civilizações.....	127
4.3. O Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée – Mucem.....	131
4.4. A pesquisa comparativa	132
4.5. A Galerie de la Méditerranée.....	134
4.6. Políticas de recolha e de exposição do contemporâneo	136
4.7. Reinterpretações com base na antropologia da arte	139
5. Prática museológica em Portugal até à criação do Museu Nacional de Etnologia.....	157
5.1. Os primeiros museus.....	157
5.2 Reconhecendo as artes populares em Portugal: abordagem étnica e estética.....	160
5.3. A ação museológica da I República: museus de arqueologia e de arte, e a etnografia artística	163
5.4. O dispositivo de propaganda folclorista do Estado Novo.....	165
5.5. A Exposição do Mundo Português, 1940	168
6. Contextualização histórica da criação do Museu de Arte Popular	171
6.1. Da seção de etnografia de 1940 ao Museu de Arte Popular em 1948.....	172
6.2. Apresentação de várias perspetivas de entendimento do MAP.....	177
6.4. Novas perspetivas para o futuro do MAP	186
6.5. Visita à Galeria da Artes e Ofícios do MNE	187
6.6. Galerias da Vida Rural	188
6.6.1. Visita às Galerias da Vida Rural do Museu Nacional de Etnologia	190
6.6.2. O livro <i>The Hard Life</i> , 2017	194

6.6.3. A nova identidade gráfica do Museu Nacional de Etnologia e do Museu de Arte Popular	195
6.6.4. Exposição “O Fio Invisível. O Popular e o Divino no Imaginário de Sofia de Medeiros” - Museu de Arte Popular – MAP, 2019.....	196
7. Projeto Museológico do Museu de Arte Popular	201
7.1. Constituição de um Comité de consulta internacional.....	206
7.2. Proposta de ação	207
7.3. Justificação, pertinência e eficácia das propostas	208
8. O uso de ofícios e materiais tradicionais nas práticas artísticas contemporâneas – <i>Trafaria Praia</i> por Joana Vasconcelos, 2013.....	210
8.1. <i>Trafaria Praia</i> na 55ª Exposição Internacional de Arte – Bienal de Veneza	211
8. 2. Descrição da obra <i>Trafaria Praia</i> , 2013	212
8.3. A presença da memória cultural na arte contemporânea	216
8. 4. A obra <i>Trafaria Praia</i> : um exemplo de heterotopia de “tipo extremo”	218
8. 5. Ficha técnica da obra <i>Trafaria Praia</i> , 2013, Joana Vasconcelos	222
Conclusão	229
Referencias bibliográficas.....	237
Legislação.....	274
Siglas: Lista	274
Anexos	276
Anexo A – Ficha de Leitura de Museus	276
Anexo B – “Os onze critérios de excelência em artesanato”	286
Anexo C - Dossier de imagens da exposição “Agricultura Lusitana 2015-2018” - Museu de Arte Popular	289
Anexo D - Dossier de imagens <i>Mosaico</i>	292

Introdução

Subordinada ao tema “Museus e cultura popular no século XXI”, a presente tese de Doutorado em Estudos de Cultura tem como objetivo proceder mapeamento do Estado da Arte do campo de estudo do que se designa *cultura popular* no contexto dos estudos de património, bem como no que respeita à representação e comunicação das suas expressões nos museus de antropologia (etnografia) e de arte, por forma a obter um esboço das tendências teórico – práticas emergentes na primeira década do século XXI.

Procurou-se também identificar as definições e conceptualizações de *cultura popular* ao longo do tempo, como enquadramento cronológico das ocorrências no século XX, abordagem histórica utilizada em todos os Capítulos.

Pressupõe-se que em todas as sociedades a cultura sempre tendeu a refletir a sua matriz contemporânea de interesses e valores, pois não é um corpo absoluto de trabalho, mas uma seleção contínua e de interpretação constante, sendo necessário analisar os sistemas de produção, difusão e recepção desta em contextos específicos, espaciais, temporais e geracionais. Enquanto processo dinâmico a cultura requer um enquadramento interpretativo e um contexto preciso para a sua análise, bem como uma interpelação das narrativas entre o passado e o presente, presumindo-se a coexistência de diferentes versões, por vezes controversas, contestadas ou de difícil abordagem, por forma a permitir o debate e alternativas de transformação social em vez de cristalizações passadistas.

A cultura manifesta-se mediante de um “sistema de representações” no qual se faz a produção do sentido através da linguagem, do discurso e da imagem, como aponta Stuart Hall (1997). Os novos sistemas de representação e de produção de significados no mundo globalizado impõem-se por forma a reequacionar a reconfiguração do museu, adotando uma atitude autorreflexiva que possibilite analisar os processos de representação e de negociação dos significados culturais contemporâneos nos museus – espaços culturais simbólicos, através da mediação de perspetivas agonísticas.

Abordaremos a cultura em termos antropológicos e semióticos enquanto uma estrutura tridimensional, ao abordar *dimensões sociais* – pessoas, relações sociais, instituições; *dimensões materiais* – artefactos e meios de comunicação social, a par de *dimensões mentais* – formas culturalmente definidas de pensar, ou mentalidades (Erll, 2008).

O seu enquadramento abrange tanto a cultura material quanto os seus aspetos mais intangíveis – os valores afetivos, memoriais e identitários intimamente relacionados com os valores e saberes comuns a um determinado grupo de pertença – as designadas “structures of feeling” por Raymond Williams (2011:337) e que constituem segundo o autor um “signifying system” (Williams,1981a:13).

A designada *cultura popular* de cariz pré-industrial (rural e piscatória) faz parte das micro-histórias do mundo e dirige-se a um sector da museologia do património cultural frequentemente esquecido e subestimado, o rústico. Relaciona-se com a vida doméstica e social, a sua sustentabilidade, e todas as formas de atividades criativas, artísticas e de entretenimento que refletem tanto a dimensão material quanto a espiritual e imaterial das comunidades, a manifestação dos seus valores e afetos compartilhados que representam “estruturas de sentimentos” (Williams, 2011:337), compreendendo não só aspetos de memória, mas também de vivências presentes. Este conjunto de práticas culturais representam, na ótica do autor, um “sistema de significados” através do qual “a social order is communicated, reproduced, experienced and explored” (Williams,1981a:13).

Os *sistemas de significados*, correspondentes a uma determinada *ordem social* consubstanciados em modos de vida e normas artísticas próprias, podem ser musealizados, alvo de salvaguardada e transmitidos como um valor cultural significativo das gerações passadas para as do presente e do futuro, ao serem contextualizados na sua ordem social própria, em espaços e tempos específicos, fruto da recolha de depoimentos, biografias, artefactos, documentos, registos orais, audiovisuais, performances. Para além do registo e preservação, podem também ser continuados mediante a transmissão da prática de processos técnicos artesanais singulares e tradicionais às novas gerações.

Reconheceu-se a necessidade de promover uma leitura atualizada do significado de *cultura popular*, conceito abrangente e abstrato. Verifica-se a complexidade e ambiguidade das aceções deste termo, nomeadamente como sinónimo de folclore, de arte popular, de cultura primitiva, nativa, inferior, ou cultura de massas ou referente às minorias e subalternos ou ao designado *povo*, expressões utilizadas em contraponto de forma hierárquica e discriminatória à grande cultura e erudita ou cultura dominante.

Refletir também sobre as sociedades multiculturais relativamente à compreensão e respeito pelo *Outro* no seu espaço cultural e geográfico próprio torna-se relevante numa época pós-colonial e globalizada, levando em conta como é que as alterações relacionadas

com o multiculturalismo afetam as atuais políticas museológicas. O processo de globalização, juntamente com a descentralização do ocidente, a descolonização e a desterritorialização, contribuiu para elevar o nível geral de literacia – também visual – reequacionar questões de direitos e deveres de cidadania proporcionando ainda o incremento da circulação comercial, de conhecimento e de pessoas mediante a compressão espaço-temporal. Consequentemente provocou alterações quanto à porosidade entre divisões nacionais e étnicas em que há uma interseção entre o global e o local. A existência de novos paradigmas de estilos de vida implica novas atitudes de abordagem reflexiva bem como a renovação das tipologias e classificações na representação das identidades no que diz respeito quer à missão, quer às políticas culturais exercidas pelo museu a nível transnacional, respeitando a diversidade e a pluralidade das expressões culturais, tendo em conta os perfis múltiplos, multivocais e polissémicos dos públicos.

A cultura material tendeu a ser vista como um recurso abundante circunscrito à teoria e prática da etnologia (*Völkerkunde*) e do folclore (*Volkskunde*) no museu. À medida que paradigmas disciplinares mudaram para novos tópicos e se enfatizaram outras teorias, museus como os de etnologia e de tradições vernaculares e primitivas tornaram-se referentes de formações de conhecimento antiquadas consolidadas nas suas coleções através de exposições permanentes ou acervos, e no museu enquanto seu repositório e guardião. Os desafios a encarar passam por redefinir quer o papel dos objetos materiais no museu, reformulando-os em termos diferentes daqueles que os tornaram inicialmente etnográficos, quer o papel do museu como agente do património, este entendido como modo de produção cultural que cria algo de novo e produz um novo relacionamento - o metacultural - com o que se torna património, na visão de Kirshenblatt-Gimblett (2004).

A realidade cultural, socio-económica e política evidencia um crescente número de intervenientes na esfera pública, quer a nível global quer local, aliada a uma visão neoliberal, mercantilista e alargada de cultura. Observa-se, à partida, uma maior diversidade nas práticas do complexo expositivo e aumento de atores associados a exposições ou outras formas de manifestações de exibição pública (Novo institucionalismo) ou do “exhibitionary complex” (Bennett, 1995) e da “artworld” (Danto, 1964), com base numa perspetiva antropológica na qual o conhecimento é mediado pela arte, esta enquanto sistema cultural (Geertz, 1993). Na medida em que esse sistema é reconfigurado também pelo emergir de novas gerações, implicando a transformação das

realidades sociais, julga-se pertinente ainda investigar o que constituem os objetos etnográficos e de arte popular contemporâneos, bem como observar a utilização tanto de ofícios tradicionais quanto de matérias primas locais nas práticas artísticas do presente, com o objetivo de delinear estratégias de recolha, estudo, por forma a incorporar novas coleções e implementar inovações expositivas nos museus. Considera-se fundamental abordar e questionar a função do museu a partir de novas premissas, tanto no domínio económico quanto no do desenvolvimento tecnológico e de redes de comunicação relacionadas com a proliferação de sociedades e de culturas transnacionais, simultaneamente fragmentadas, globais, urbanas, cosmopolitas e locais, que levam à multiplicação de significados, bem como de interpretações culturais (Giddens,1990; Bauman,1990). Movidos pela convicção de que a cultura se encontra em constante transfiguração – com ela todos os elementos que a compõem – possibilitando a produção de novos significados, pretende-se refletir de forma metacultural sobre a relevância da cultura dita *popular* nos museus etnográficos e de arte na contemporaneidade.

Partimos da hipótese segundo a qual a cultura integra tanto aquela considerada cultivada, quanto a de natureza dita *popular*, na medida em que todas as culturas são híbridas, pois o saber constituído interage com o saber experiencial, culturalmente específico, bem como com o geracional, intersecção significativa na valorização das competências cognitivas, criativas, comunicativas e de sociabilidade. Esta perspetiva segue a linha de pensamento Raymond Williams (2011,1988), Arjun Appadurai (1981), Maria de Lurdes Lima dos Santos (1988), Néstor Garcia Canclini (2014) e Stuart Hall (1991).

O 1º Capítulo foca-se na problematização das diferentes perspetivas da dimensão da *cultura popular*. Por um lado, a categoria concetual *cultura popular* tem vindo a ser definida em contraste com a cultura erudita, levando a uma inflexão teórica e política específica que decorre da alteridade ausente ou presente (Hall, 1997). Por outro lado, está condicionada por um carácter residual acumulado em narrativas históricas e geográficas específicas (Storey, 2013). Nesta medida, torna-se necessário identificar as suas definições e conceptualizações ao longo do tempo, quer nos discursos dos contextos europeu quer no não europeu, das origens até ao atual mundo globalizado. O 2º Capítulo será dedicado à natureza estética popular no qual abordaremos as noções de folclore, arte popular e artesanato e proceder à genealogia histórica destas noções. No 3º Capítulo aborda-se os museus e os seus reptos atuais, instituições públicas que têm a missão de investigar,

produzir conhecimento e desenvolver sistemas e dispositivos de representações museográficas. Para além de recolher, estudar, salvaguardar, conservar, produzir e partilhar informação patrimonial, os museus utilizam, para o efeito, diversos tipos de suportes de comunicação e de interação pública, tais como a exposição, os serviços educativos, novas tecnologias digitais de informação e interação, a par de outras atividades de dinamização sociocultural cuja função social e inclusiva tem vindo a ser mais requerida pela sociedade. Na medida em que a instituição museu preserva objetos, memórias e valores simbólicos patrimoniais, julga-se pertinente, na viragem do século, por um lado, perspetivar os museus etnográficos do século XXI, questionando o seu desempenho na era pós moderna, à luz das transformações ocorridas no mundo pós industrial, pós colonial, multicultural, fluido, ambivalente e híbrido (Bauman, 1991; Canclini, 2001; Hall, 1991); por outro lado, procurar as condições para uma nova legitimação cultural e comunicacional, abordando questões relacionadas com a supremacia europeia em finais do século XIX – o eurocentrismo, assim como o histórico do poder do museu como disseminador de narrativas hegemónicas entendidas como formas de coesão social conseguida mediante diversas configurações de formatação do comportamento (Foucault, 1974). A reflexão sobre a consciência crítica e ética da missão do museu permitirá tanto o reposicionamento quanto a readequação de estratégias museológicas e museográficas para implementar um museu de carácter global de acordo com a ampliação do conceito de património, bem como do conceito de objeto de museu (*museum/musealia*). Esta análise será levada a cabo no 4º Capítulo ao caso francês Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée – Mucem e no 6º Capítulo, dedicado ao Museu de arte popular – MAP português. Por forma a proceder ao contexto histórico da criação do MAP no 5º Capítulo será feita uma síntese da prática museológica em Portugal até à Exposição do Mundo Português, em 1940. No 7º Capítulo apresentaremos um Projeto Museológico para o Museu de Arte popular. Por fim, no 8º Capítulo faremos uma análise do uso dos ofícios tradicionais nas práticas artísticas contemporâneas, através do exemplo da obra *Trafaria Praia* da artista plástica Joana Vasconcelos. Na conclusão procederemos a uma atualização dos conceitos e problemáticas apresentados ao longo do trabalho. Por forma a obter um panorama informativo e de cariz visual das iniciativas recentes relacionadas com o objeto de estudo visa-se criar os seguintes Anexos: Ficha de Leitura do Museu; “Onze critérios de excelência em artesanato”, uma exposição no Museu de Arte Popular, e o que se denominou “Mosaico”-

um conjunto de imagens no qual se poderá observar brochuras, catálogos, livros, imagens de peças e exposições recolhido ao longo da investigação.

Revisão da Literatura

A investigação proposta sobre o tratamento da *cultura popular* deverá beneficiar de uma abordagem ancorada nos saberes macro e meta disciplinares dos Estudos de Cultura. Esta área do conhecimento permite uma abordagem transversal, interdisciplinar, pluridisciplinar e transcultural, no âmbito da problematização do património em contexto, mostrando a forma como este intervém na autodefinição da sociedade nas dimensões sociais, mediatizadas e simbólicas.

O conceito geral de cultura é pois analisado à luz dos campos do saber antropologia, antropologia da arte, museologia, estudos de património, história, história da arte, políticas culturais, estudos pós-coloniais e de alteridade, sociologia, e memória cultural, em articulação com as intrincadas questões que se colocam nas sociedades atuais mediante o travejamento teórico de autores como Arjun Appadurai (1981a,1981b, 2008); Clifford Geertz (1993 [1973]; 1983); 2013); James Clifford (1988, 1997, 2013), Homi K. Bhabha (1990,1994), Zygmunt Bauman (2000) e outros.

Em termos teóricos, por um lado incidiu-se nos estudos de museus, objetos e coleções, bem como as biografias sociais e histórias respetivas, através dos contributos de George Henri Rivièrè, (1989); André Desvallées (1992, 2010); Susan Pearce (1992); Igor Kopytoff, (1986); Ivan Karp (1991, 1992, 2007); Sharon McDonald (2006; 2013), Eilean Hooper – Greenhill (1989,1994, 2007); Barbara Kinserblatt Gimblett, 2000, 1998); Jennifer Bonnell e Roger Simon (2007); João Carlos Brigola (2003); Tony Bennett (1998; 2003; 2005, 2007) e Nicholas Thomas (1991, 2016). Por outro lado, focámos a investigação nas contribuições de autores com trabalhos sobre *cultura popular* como Raymond Williams (1988 [1958, 1963, 1965,1971], 2009); Stuart Hall (1964,1987,1990, 1991, 1992,1996,1997, 2001); Pierre Bordieu (1977); Antonio Gramsci (1971); Nestor Garcia Canclini (1987, 2001 [1989]; 2014); Ticio Escobar (1981); John Fiske (1989,1992,1995); John Storey (2009, 2014); Holt Parker (2001), Maria de Lourdes Lima dos Santos (1988) e Thomas A. Green (1997).

Nos estudos de memória cultural e coletiva demonstraram ser relevantes para a presente investigação os de Maurice Halbwachs (1990 [1925]); Jeffrey K. Olick (2011);

Astrid Erll (2008); Eric Hobsbawn e Terence Ranger (1983); Benedict Anderson (1983); Paul Connerton (1989, 2008), Anne-Marie Thiesse (1999) e Aleida Assman (1991).

No prosseguimento da investigação dedicou-se particular atenção às recomendações do Conselho Internacional de Museus – ICOM e da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO, enquanto entidades internacionais de referência no debate e prossecução de ética e boas práticas no que respeita aos museus e à inscrição e salvaguarda do património. Em paralelo acompanhou-se de perto as atividades e as publicações de centros académicos de antropologia e de organizações internacionais museológicas, tais como o Centro de investigação em antropologia – CRIA; Instituto de Estudos de Literatura Tradicional- IELT; Centro de Investigação em Estudos Regionais e Locais – CIERL; Intercultural Movement for a New museology – MINON; Conserving culture, promoting diversity – ICCROM; – International Committee for Museology – ICOFOM; o Projeto de investigação internacional intitulado *Museums and Controversial Collections*, e outros.

No processo de revisão da literatura no que respeita à história da antropologia portuguesa esta foi, na sua maioria, dada a conhecer através dos vários estudos desenvolvidos e aprofundados pelo antropólogo João Leal (2000), compilados na publicação *Etnografias Portuguesas (1870-1970) Cultura Popular e identidade Nacional*, para além dos seus numerosos artigos sobre esta matéria.

Levou-se em conta outras contribuições incontornáveis sobre etnografia e museus antropológicos, tais como de Joaquim Pais de Brito (1996, 2000, 2017, 2018); Jorge Freitas Branco (2003, 2008); José Luis Mingote Calderón (2011); Vera Marques Alves (2007, 2009, 2010); Sónia Vespeira de Almeida (2009); Paulo Ferreira da Costa (2009); Carla Ribeiro (2016), Nélia Dias (1993, 2001), entre outros.

Recorreu-se a publicações relacionadas com o Estado Novo, a sua ideologia, a exposição do Mundo Português de 1940, e outros dispositivos do programa de ação de propaganda cultural e turística deste regime, como as de Margarida Acciaiuoli (1998); Sérgio Lira (1999); Daniel Melo (1997); Jorge Ramos do Ó (1999), Cândida Cadavez (2013; 2018) e Margarida Magalhães Ramalho (2016). As obras de José Neves e Bruno Peixe Dias *Como se Faz um Povo. Ensaio em História Contemporânea de Portugal e A política dos muitos* (2010a e 2010b) e de Álvaro Domingues (2012, 2015a, 2015b, 2015c)

proporcionaram leituras mais atualizadas sobre os conceitos quer de povo e população quer de cultura popular.

Verificou-se que tanto o dispositivo de propaganda do Estado Novo, o Museu de Arte Popular, quanto as temáticas relacionadas com a identidade nacional portuguesa, os legados das suas tradições, bem com a diversidade cultural e os estudos de museus, têm constituído, nas últimas décadas, um assunto convidativo para a academia, consubstanciadas em diversas dissertações de mestrado (Bragança, 2016; Costa, 2014; Damasceno, 2007; Melício, 2017; Pereira, 2011), teses de doutoramento (Alves, 2007; Afonso, 2018; Cachola, 2015; Carvalho, 2015; Afonso, 2018; Oliveira, 2018; Souza, 2018) e outras publicações (Ferreira, Monteiro, Silva, 2019).

Metodologia

O presente trabalho de investigação consiste num estudo não experimental, descritivo, com um enquadramento teórico fundamentado não só através da pesquisa bibliográfica e respetivo processamento da informação, mas também na análise de dois casos (MAP e Mucem), suportada pelo trabalho de campo e observação direta destes e outros museus congéneres. Adotaram-se os métodos etnográficos, privilegiando a observação no presente, aliados a metodologias empírico – interpretativas, fundamentadas numa abordagem teórica mista e documental (incluindo artigos de imprensa e visionamento de documentários), conciliando estudos de património e de museologia com a análise crítica do fenómeno cultural contemporâneo mais alargado ancorado nos Estudos de Cultura.

O estudo de caso como estratégia de investigação

O estudo de caso permite estudar o objecto (caso) no seu contexto real, utilizando múltiplas fontes de evidência (qualitativas e quantitativas) e enquadra-se numa lógica de construção de conhecimento, incorporando a subjetividade do investigador. Poderá ser uma estratégia útil quando o contexto é complexo e quando articula um conjunto complexo de variáveis. Utilizou-se o estudo de caso como método de investigação, segundo a perspectiva de vários autores, como Robert K. Yin (1993 e 2005), Stake (1999), Rodríguez et al. (1999) e Dooley (2002). Para estes autores, um caso consiste em algo definível e concreto, como um indivíduo, um grupo ou uma organização, podendo ser também algo mais abstracto como, decisões, programas, processos de implementação ou mudanças

organizacionais. A característica fundamental do estudo de caso, bem como dos aspetos de recolha de informação e do papel do investigador, é a investigação qualitativa, no sentido em que o estudo de caso insere-se numa lógica que vai dirigir as etapas de recolha, análise e interpretação da informação dos métodos qualitativos, visando o estudo aprofundado de um ou mais casos. Esta estratégia é vantajosa por ser aplicável a situações humanas e a contextos contemporâneos de vida real (Dooley, 2002):

Investigadores de várias disciplinas usam o método de investigação do estudo de caso para desenvolver teoria, para produzir nova teoria, para contestar ou desafiar teoria, para explicar uma situação, para estabelecer uma base de aplicação de soluções para situações, para explorar, ou para descrever um objecto ou fenómeno. (Dooley, 2002:343-344)

Outras características colaboram na formação metodológica dos estudos de caso- a natureza da investigação, o carácter holístico, o contexto e sua relação com o estudo, a possibilidade de poder fazer generalizações, a importância de uma teoria prévia e o seu carácter interpretativo constante e a possibilidade mais abrangente de recorrer a métodos quantitativos. Para Robert Yin (2005) o desenvolvimento de projetos de investigação de estudos de caso não é fácil, na medida que ainda não foram ainda sistematizados (Yin, 2005) e podem sofrer alguma variação conforme as abordagens, o desenho metodológico e os aspetos a que cada autor atribui mais importância. Pode afirmar-se que os estudos de caso são de cariz holístico em termos de investigação qualitativa, na medida em que pretendem compreender o fenómeno na globalidade e não alguma particularidade ou diferenciação de outros casos (Stake, 1999).

Yin (1993) atribuiu mais importância ao contexto em alguns tipos de estudos de caso, como os estudos descritivos pois apresenta uma descrição exaustiva e intensa de um fenómeno, dentro do respectivo contexto, em particular na necessidade de estudar fenómenos sociais complexos. Para Yin (2005) um estudo de caso é uma investigação empírica que investiga um fenómeno contemporâneo dentro do seu contexto de vida real, especialmente quando os limites entre o fenómeno e o contexto não estão claramente definidos (2005:32). As questões iniciais de investigação orientam a procura sistemática de dados para extrair conclusões.

Por um lado, a metodologia qualitativa orienta-se por uma perspectiva interpretativa e construtivista, designação geral para todas as formas de investigação que se baseiam principalmente na utilização de dados qualitativos, incluindo a etnografia, os estudos de

caso, a etno – metodologia, a metodologia de histórias de vida, as aproximações biográficas e a investigação narrativa (Rodríguez et al., 1999).

Por outro lado, os modelos qualitativos sugerem que o investigador integre com o trabalho de campo, observe e produza análise crítica. Outro aspecto característico da investigação qualitativa é que direciona os aspetos da investigação para casos ou fenómenos em que as condições contextuais não se conhecem ou não se controlam, mediante a lógica da construção do conhecimento (Stake, 1999). O desenvolvimento de teoria como parte da fase inicial do projeto de estudo de caso é essencial, na perspetiva de Yin (2005), através de um projeto de estudo teórico, previamente selecionadas pela bibliografia existente, possibilitando fornecer o rumo ao estudo. Para Gillham (2000), a teoria não está primeiro, mas sim a evidência. Refere este autor que: “Outra característica fundamental é que não se começa com noções teóricas a priori (resultantes, ou não, da literatura) – porque até que seja possível trabalhar os dados e compreender o contexto, não se sabe que teorias (explicações) funcionam melhor ou fazem mais sentido (Gillham, 2000:2). O carácter interpretativo é uma constante (Stake, 1999; Yin, 1993 e 2005), podendo alterar-se as questões iniciais do estudo, à medida que este avança, numa abordagem progressiva.

Comunicações apresentadas pela investigadora em conferências internacionais

Importa também referir as comunicações apresentadas pela investigadora em conferências internacionais, realizadas em Lisboa, fundamentais para iniciar a abordagem às várias vertentes do plano inicial de investigação do objeto de estudo, e nas quais teve a oportunidade entrar em debate quer com professores quer com colegas, originando na sua maioria os Capítulos estruturantes da presente tese, a saber:

- Capítulo 3: *Envisioning ethnographic museums in the 21st Century*. Comunicação apresentada na III Summer School for the Study of Culture: “Cultures at work/working with cultures”. Lisboa, 24 a 30 de junho de 2013, Universidade Católica Portuguesa e *The Lisbon Consortium*.
- Capítulo 5: *Recognizing Popular Arts in Portugal – an ethnic aesthetics approach*. Comunicação apresentada na conferência internacional 3rd Graduate Conference in Culture Studies: “Report From the Popline”. Lisboa 3 e 4 de dezembro de 2012, Universidade Católica Portuguesa.

– Capítulo 6:

1- *Museums and Modernity dynamics: the emergence of the Art Popular Museum- MAP, case study*. Comunicação apresentada na *II Summer School for the Study of Culture: “Peripheral Modernities”*. Lisboa, 9 a 14 de Julho de 2012, Universidade Católica Portuguesa e *The Lisbon Consortium*.

2- *An Obliteration of Heritage? The Museum of Popular Art – MAP*. Comunicação apresentada no congresso internacional “We are the Folk: Rethinking Folklore in the Twenty- First Century”. Lisboa, Palácio Foz, dia 23 de outubro de 2014. Organização do Institut Français da FCSH-UL, IELT, FCT, entre outros.

–Capítulo 8: *Cultural memory in contemporary art: Trafaria Praia by Joana Vasconcelos*. Comunicação apresentada na *IV Lisbon Summer School for the Study of Culture: “Latencies: Europe 1914-2014”*. Lisboa, 30 de junho a 5 de julho de 2014. Universidade Católica Portuguesa e *The Lisbon Consortium*.

Em 2015, a investigadora integra o comité organizador da *5th Graduate International Conference in Culture Studies* intitulada “Mind the Gap – The artist in culture studies”¹, com Dina Campos Lopes, realizada na FCH-UCP. Os oradores convidados foram Laura Mulvey (Birkbeck, Universidade de Londres); Jean-François Chougnat (Diretor do Musée des Civilisations de l’Europe et de la Méditerranée); Isabel Capeloa Gil (Diretora do Programa *The Lisbon Consortium*) e Ruth Rosengarten (investigadora associada da Universidade de Joanesburgo). Participaram cerca de trinta alunos provenientes de universidades de todo o mundo, colaboraram os professores do curso de doutoramento em Estudos de Cultura e especialistas convidados, como Emília Ferreira. O programa integrou uma sessão especial no Cinema IDEAL do filme “The Riddle of The Sphinx”, realizado por Laura Mulvey e Peter Wollenevento integrado no programa anual de cinematografia Temps d’Images.

Com o intuito de desenvolver uma investigação abrangente, procurou-se por um lado assistir a **Conferências e colóquios internacionais** sobre o tema em estudo e por outro

¹ Disponível em: <https://mindthegap2015.wordpress.com/>

proceder ao mapeamento de algumas das unidades museológicas dedicadas à museologia, antropologia e cultura popular, a saber:

- Colóquio internacional: “Políticas Públicas para o Património Imaterial na Europa do Sul: percursos, concretizações, perspetivas”. Lisboa, Institut Français du Portugal, 2012.
- Conferência internacional “The Future of Ethnographic Museums”, Oxford, Pitt Rivers Museum, 2013.
- Conferência internacional “We are the Folk: Rethinking Folklore in the Twenty-First Century”, Lisboa, Palácio Foz, 2014.

Ficha de Leitura do museu

Os museus a seguir elencados foram selecionados como exemplificativos e potenciais fornecedores de informação acerca da atualidade museográfica e museológica portuguesa relevantes para o tema da tese como Cultura Popular, Arte Popular, Etnografia, Artes Decorativas, Artes Aplicadas e Design. Para o efeito, elaborou-se uma Ficha de Leitura do museu, enviada por correio electrónico para a direção dos museus, utilizada como método e instrumento para recolher e coligir informação, a maior parte das vezes insuficiente, não sistematizada, obsoleta, ou não disponível no domínio público, como por exemplo o tipo e a denominação do sistema informático da Base de Dados de Inventário utilizada e o Regulamento do museu. O modelo desta Ficha será apresentado no Anexo A, acompanhado por um resumo dos resultados na consulta:

- Museu Bordalo Pinheiro (Lisboa)
- Casa Museu de S. Rafael (Caldas da Rainha)
- Museu de Olaria (Barcelos)
- Museu do Traje de Viana do Castelo
- Museu Regional da Câmara Municipal de Faro
- Museu do Design e da Moda – MUDE (Lisboa)
- Museu Nacional de Etnologia – MNE (Lisboa)
- Fundação Ricardo Espírito Santo Silva – FRESS (Lisboa)
- Centro Cultural Internacional José de Guimarães – CCIJG (Guimarães)
- Museu de Artesanato e *Design* de Évora

Após a defesa pública do projeto de tese em janeiro de 2014, considerou-se necessário e indispensável para o desenvolvimento do presente estudo a realização de

visitas a museus locais e regionais em Portugal, assim como a dois museus internacionais, dedicados à cultura e arte popular, complementado por visitas a exposições temporárias com o objetivo de obter uma perspetiva real e atualizada do campo de estudo. Procedendo ao método de observação presencial, recorreu-se a registos fotográficos de imagens, à recolha de brochuras e catálogos, para além do estabelecimento de contatos formais e informais com os responsáveis dos museus por forma a trocar impressões e obter dados relevantes para o presente trabalho, passando de seguida a enunciar alguns exemplos:

– **Visitas a museus internacionais**

- Pitt Rivers Museum, Oxford, 2014.
- “Pueblo Español”, Barcelona, 2014.
- Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée – Mucem: Galeria do Mediterrâneo e exposição temporária “«Un génie sans piédestal»- Picasso et les arts et traditions populaires”, 2016.

– **Visitas a museus nacionais, locais e regionais e exposições permanentes e temporárias**

- Museu de Arte Popular – MAP
 - Exposição “Os construtores do MAP-ativações patrimoniais” (e também a debates em 2010);
 - Exposições “Autóctone” de Miguel Palma e “Água e um pouco de areia fina” da autoria de Rui Horta Pereira, ambas integradas no Ciclo de exposições de Arte Contemporânea do Projeto Travessa da Ermida patente na galeria de exposições temporárias com a organização de Sérgio Parreira (2015);
 - “Da fotografia ao azulejo”, com curadoria de José Luis Mingote Calderón (2016);
 - Exposições “Físicas do Património Português: arquitetura e memória”, curadoria de Jorge Figueira e de Carlos Machado Moura; “O Fio Invisível. O Popular e o Divino no Imaginário de Sofia de Medeiros” (2019).
 - Exposição “Agricultura Lusitana 2015-18” projeto da rede das Aldeias do Xisto: exposição integrada na programação da DGPC alusiva à celebração do Ano Europeu do Património Cultural (2018);

- Museu Nacional de Etnologia – MNE
 - Exposição permanente “O museu, muitas coisas”, com visita guiada pelo diretor Joaquim Pais de Brito à inauguração (2013);
 - Exposição temporária “Artes de Pesca – Pescadores, normas, objetos instáveis” (2014);
 - Exposição temporária “Inquéritos ao Território”, uma organização do MNE em colaboração com o CCIJG (2014).
 - Entrevista ao diretor interino, Dr. Paulo Ferreira da Costa (2015);
 - Visita guiada à Galeria da Vida Rural, bem como à do acervo das Artes e Ofícios onde se encontram parte da coleção do MAP (2017) ²
 - Assistência a diversas conferências, exposições e debates aí realizados entre 2014 e 2018;
 - Atividades do museu: processo de digitalização do conjunto dos desenhos etnográficos originais de Fernando Galhano; implementação da aplicação Google Arts & Culture possibilitando a visita virtual ao Museu Nacional de Etnologia e ao Museu de Arte Popular página do sítio oficial electrónico: <https://artsandculture.google.com/partner/museum-of-ethnology-museum-of-popular-art> (2019);
- Museu Bordalo Pinheiro
 - Exposições “Vivinha a saltar” e “Concurso de Sardinhas das Festas de Lisboa”, a última relacionada com o tema da sardinha e das varinas nas criações de cerâmica de Rafael Bordalo Pinheiro (2015);
 - Exposição “Diálogos imaginados, Rafael Bordalo Pinheiro e Paula Rego” neste museu bem como na Casa das Histórias Paula Rego (2016);
 - Assistência a diversas exposições e debates realizados de forma extremamente dinâmica e sistemática pelo museu, entre 2015 e 2018, sobre a figura de Zé Povinho e artes aplicadas em geral como ilustração e cerâmica.

² Roteiro da exposição disponível no sítio electrónico em linha oficial do Museu Nacional de Etnologia: <https://mnetnologia.files.wordpress.com/2015/09/roteiro.pdf>

- Museu de Lisboa
 - Exposição Museu de Lisboa: exposição “Varinas”;
 - Visionamento dos documentários “Varinas, um ícone de Lisboa” (2015) e “Varinas, um ícone de Lisboa” no cinema S. Jorge, Lisboa;
 - Exposição “Do Carnaval à luta livre – Máscaras e Devoções Mexicanas”, com curadoria de Anthony Shelton, enquadrada na programação “Passado e Presente – Lisboa, Capital Ibero-americana de Cultura 2017”.
- **Visitas a outros museus e exposições**
 - Museu de *design* e de artesanato (Coleção de Paulo Parra), Évora (2013);
 - Museu da Luz, Alqueva (2013);
 - Museu do Trajo de Viana do Castelo (2015);
 - Museu Casa Museu de S. Rafael, antiga casa do filho de Rafael Bordalo Pinheiro, Manuel Gustavo, Caldas da Rainha (2015);
 - Museu de Cerâmica das Caldas da Rainha (2015);
 - Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha (2015);
 - Museu de Olaria de Barcelos (2015);
 - Museu Regional de Paredes de Coura: exposição “Impressão digital” com a curadoria de Cláudia Freire e de Jorge Murteira (2015);
 - Museu Regional da Câmara Municipal de Faro (2015);
 - Museu de Portimão e a antiga Fábrica de Conserva de Sardinha (2015);
 - Exposição “Design Natural” de Paulo Parra, designer equipamento FBAUL (2016);
 - Centro Internacional das Artes José de Guimarães (CIAJG): exposição permanente e temporárias (2016);
 - Padrão dos Descobrimentos: exposição temporária “Fora do Padrão – Lembranças da Exposição de 1940”, uma iniciativa do Padrão dos Descobrimentos em colaboração com o CRIA – Centro em Rede de Investigação em Antropologia (FCSH-UNL) (2016);
 - Atelier Museu Júlio Pomar: exposição “Decorativo, apenas?” Júlio Pomar e a integração das Artes” (2016);
 - Centro de Arte Moderna JAP-FCG/CAM: exposição *Círculo Delaunay* (2016);

- *Trafaria Praia* (Cais do Sodré) de Joana Vasconcelos (2014);
- *Pop Galo* (Ribeira das Naus) de Joana Vasconcelos (2016);
- Museu do Design e da Moda – MUDE: exposições: “Joaquim Vasconcelos – *museu infinito*” e “*Como se pronuncia design em português?*” (2016);
- Museu Nacional de Arte Contemporânea – MNAC – exposição “Amadeo Souza Cardoso, 1916-2016” (2016);
- Exposições de Sarah Affonso patentes na FCG e no MNAC (2019).

A relevância dos dois estudos de caso para o tópico de investigação

Como referido, adotou-se como alavanca de investigação a análise do Museu de Arte Popular – MAP em Lisboa e do Musée des civilisations de l’Europe et de la Méditerranée – Mucem em Marselha.

O primeiro, o Museu de Arte Popular – MAP, foi criado por António Ferro em 1948, oito anos após a realização da Exposição do Mundo Português em Lisboa, durante vigência do Estado Novo (1935-1974). O conceito de “arte popular” é utilizado neste contexto, com finalidades próprias, designadamente a de reforçar a imagem nacional e internacional de um país rural e pitoresco, esvaziando potenciais focos de conflito ou luta de classes. Neste período houve uma busca do exotismo local e da alteridade em Portugal, e não nas colónias do seu Império.

O interesse da academia pela investigação do Museu de Arte Popular e pelas tradições portuguesas entende-se como uma procura de compreender a sua finalidade e função passada e presente – já que há décadas não produz conhecimentos sistemáticos e consistentes. Passada a euforia dos primeiros anos (de 1948 até cerca de 1975), o museu caiu na situação incómoda e embaraçosa de constituir um património móvel e imóvel indesejado, presunção que levou ao seu paulatino esquecimento nos anos seguintes. Refém de uma situação de abandono e conseqüente degradação, fruto da negligência ou inércia das respetivas tutelas, chegou ao ponto de ser esvaziado, quer de conteúdos quer de sentido.

Tanto a ausência da mostra da sua coleção no próprio edifício, quanto inexistência de uma estratégia programática até hoje, levou a procurar compreender o porquê das razões aí implicadas. O que se retém na primeira aproximação ao seu estudo é a percepção de que estamos perante um património controverso, por estar fortemente marcado por uma

percepção pública de instrumentalização ideológica e estetizante de um regime ditatorial que não deixa saudades. Os obstáculos que se colocam há anos relativamente à viabilidade do Museu de Arte Popular – MAP evidenciam que estamos perante um verdadeiro estudo de caso, cujo significado simbólico se prende a um lugar de memória cultural coletiva e geracional imbuído da ideologia do regime do Estado Novo, já que foi por ele fundado.

As diferentes e alternantes tutelas têm vindo a sofrer inquietações quanto à viabilidade do MAP, deixadas por resolver ao longo das últimas décadas, levando conseqüentemente à indefinição de estratégias de políticas culturais a implementar, contrapostas com movimentos de cidadania, bem como a elaboração de estudos académicos e artigos de opinião a favor da sua existência na sociedade atual.

Observa-se desde há muito uma atitude errática por parte das tutelas do MAP que se julga dever não só à escassez de transparência de comunicação na esfera pública, mas também, à total dependência dos diferentes ciclos políticos e das suas intenções, sujeitando este museu tanto a interregnos quanto a medidas avulso. Esta situação revela por um lado, alguma incapacidade de gestão cultural a longo prazo por parte do poder institucional, bem como sugere alguma relutância na exposição de uma coleção constituída ao longo de um determinado período da história da museologia portuguesa, descurando ou apagando a transmissão histórica de fatos sociais coletivos³.

Há mais de 20 anos que a coleção do MAP não é exposta no próprio edifício e as suas salas têm vindo ser fechadas devido a infiltrações no edifício e conseqüente

³ O Conselho de Ministros emite em 21 de Janeiro de 2010 o seguinte comunicado: “9 da Resolução do Conselho de Ministros que procede à primeira alteração à Resolução do Conselho de Ministros n.º 42/2009, de 27 de Maio, e à segunda alteração à Resolução do Conselho de Ministros n.º 78/2008, de 15 de Maio, determinando a requalificação do edifício do Museu de Arte Popular no âmbito das ações de requalificação e reabilitação da frente ribeirinha de Lisboa Frente Ribeirinha Tejo, S.A. Esta Resolução determina a requalificação do edifício do Museu de Arte Popular no âmbito das ações de requalificação e reabilitação da frente ribeirinha de Lisboa em curso, a realizar pela Frente Tejo, S.A., mantendo a sua concepção original de espaço dedicado à cultura popular e prosseguindo com as atribuições nas áreas da museologia, da investigação e da ação cultural, respeitando-se o seu passado histórico e a identidade que o espaço, fundado na década de 1940, ganhou ao longo dos anos. O diploma aprovado permite, ainda, que o Museu de Arte Popular possa reabrir com o seu espólio enriquecido, com um novo projeto museológico e museográfico, para a instalação do acervo que se encontra depositado no Museu Nacional de Etnologia. Pretende-se, também, que o Museu de Arte Popular seja, em breve, um espaço direcionado para contextualizar a história da arte popular portuguesa, perspectivando-se, nos dias de hoje, a recolha, a conservação, a inventariação e a divulgação de testemunhos significativos da cultura popular portuguesa, nos âmbitos histórico, artístico e etnológico, bem como a preservação e valorização das tecnologias tradicionais, através do apoio e da divulgação de atividades artesanais representativas das diversas regiões do País.” Sítio eletrónico: <http://museuartepopular.blogspot.com/2010/01/comunicado-do-conselho-de-ministros-de.html>.

necessidade de salvaguardar as peças, tendo sido transportada e depositada no acervo no Museu Nacional de Etnologia – MNE em 2006. Apesar destas dificuldades, denota-se a ausência de uma política cultural consistente e sistemática que reflète a desvalorização ou mesmo a obliteração deste património, contudo latente, conjuntura que incita à reflexão acerca de legados excluídos, não desejados, inacabados, inconvenientes, mal resolvidos, indizíveis, implicados na dificuldade de lidar com temas difíceis ou traumáticos com implicações políticas e de transição para a democracia.

A legitimidade e a legitimação da coleção do museu têm desencadeado debates, controvérsias, tensões, ambiguidades e contradições que até há pouco pareciam insolúveis, envolvendo tanto as questões de ideologia atrás referidas, quanto dúvidas quanto à autenticidade de certas peças, passando pela documentação, insuficiente, a não inventariação, bem como a efemeridade de certos artefactos constituídos por materiais compósitos, matérias primas que requerem uma conservação exigente. Aliam-se àqueles outros problemas relacionados com a integridade e elevados custos de manutenção do edifício, permanentemente com problemas de infiltrações fluviais, à escassez de financiamento público e de recursos humanos.

Pretende-se refletir acerca do vazio sempre presente do MAP, da dificuldade de aceder e usufruir das suas coleções, bem como analisar o efeito que esta ausência de conhecimento se reflète na sociedade, por forma a ser compreendido no contexto da sua afirmação passada e as possibilidades de uma nova musealização no presente.

Numa óptica comparada, julgou-se produtivo investigar como se deu a reconfiguração do Musée National des Arts et Traditions Populaires – MNATP de Paris, fundado por Georges Henry Rivière em Musée des Civilisations de l’Europe et de la Méditerranée – Mucem, inaugurado na cidade de Marselha em 2015 e cujo espólio foi integrado no novo museu.

Este museu resulta de uma conjuntura favorável que teve início com o projeto de desenvolvimento urbano de grande dimensão conduzido pela instituição pública Euroméditerranée na zona onde se encontra o medieval Forte Saint-Jean, aliada à vontade do Estado alargar, atualizar, descentralizar e internacionalizar as coleções do outrora MNATP. Este interesse prendeu-se com a necessidade de obter um exemplo atual de como reformular um museu de etnologia e de arte popular em termos de adopção de uma nova estratégia de conteúdos e expositiva, com o fim de comunicar a relevância das suas

coleções de forma atrativa aos públicos plurais das sociedades globalizadas contemporâneas do século XXI.

Para este efeito foram, por um lado, estabelecidos vários contactos com o atual diretor do museu, Jean François Chougnat (JFC), com quem se teve a oportunidade de trocar impressões por diversas vezes e esteve presente, como convidado para orador principal na conferência “Mind the Gap, The artist in culture studies” - *5th Graduate International Conference in Culture Studies* realizada na Faculdade de Ciências Humanas – Universidade Católica Portuguesa – FCH-UCP, organizada pelo Centro de Estudos de Cultura e Comunicação (CECC) e o *The Lisbon Consortium*, em Lisboa, 2015. Por outro, a investigação sobre a criação deste novo museu passou pelo estudo da sua genealogia, pois as suas coleções foram constituídas ao longo de mais de 135 anos sendo descendentes diretas das Exposições Universais e da *Salle de France* do Musée d’Ethnographie du Trocadéro em Paris (1878-1936) e dos dois museus que o sucederam em 1936, Musée de l’Homme e o MNATP. Incidiu-se no estudo da génese do MNATP, na análise dos Projetos Culturais e Científicos do Mucem – PSC de 2013 e de 2017, documentos orientadores das estratégias prosseguidas, bem como na política de aquisições e de incorporações feitas recentemente. O segundo PSC faz um balanço e atualiza os objetivos de atuação do museu. Estas e outras fontes de documentação foram consultadas no sítio em linha do Mucem – como os diversos Dossiers de Imprensa e Dossiers pedagógicos disponibilizados pelos serviços do museu – e recorreu-se a notícias de imprensa, a artigos académicos e a fotografias. A visita ao Mucem em Marselha foi desde logo uma prioridade em termos de trabalho de campo, a qual proporcionou uma experiência no local que consolidou os aspetos informativos e teóricos. Aproveitou-se a altura em que estava patente a exposição temporária ““Un génie sans pedestal”: Picasso et les arts et traditions populaires”, em 2016. Nesta ocasião houve a oportunidade de conhecer também a Galeria do Mediterrâneo, e toda a envolvente edificada e ajardinada que compõe o museu. Procurou-se obter informações detalhadas no sítio electrónico oficial do museu, sobre uma exposição de arte popular intitulada “Le temps des Loisirs” consistindo na apresentação de uma seleção das coleções provenientes do antigo MNATP, que integram agora o acervo do Mucem, apresentada nas salas do Forte Saint Jean, em 2013.

1 – *Cultura popular*: problematização do conceito

Sendo o conceito estrutural da tese a *cultura popular* no século XXI, torna-se indispensável analisar o papel da cultura nas sociedades contemporâneas, refletindo sobre as relações e práticas que se estabeleceram abrangendo classificações dicotômicas e hierárquicas. Por um lado, o objetivo é o de investigar o significado e a operacionalidade do conceito de *cultura popular* na sua estreita relação com outros como os de povo e popular, pois não é possível entender o seu sentido sem uma problematização atualizada. Por outro, estas expressões, ao estarem condicionadas por um carácter residual acumulado em discursos e narrativas históricas e geográficas específicas, necessitam de uma descrição das suas distintas definições e conceptualizações nos discursos dos contextos europeu e internacional, procedendo à genealogia das suas origens até ao atual mundo globalizado.

Na abordagem histórica e social efetuada dos diferentes significados de qualquer um destes termos, observa-se em geral que são utilizados pelo senso comum de forma abstrata, adjectivante, errática e ambivalente, constituindo um receptáculo para múltiplas significações que circulam no contexto das relações de poder assimétricas de ordem hierárquica e legitimadora em matéria social, económica, comunicacional e artística.

Os diversos entendimentos sobre o significado de *cultura popular* abrem uma discussão profunda devido à dicotomia neles implicada, às definições historicamente contingentes, de conotações variadas, por vezes ambíguas ou paradoxais, em geral com uma conotação discriminatória e redutora, oscilando ao longo do tempo entre aceções positivas e negativas. Os mesmos têm vindo a ser abordados enquanto objeto de estudo com vista à análise dos desenvolvimentos sociais e materiais, resultando num corpo de trabalho heterogéneo, tanto no que diz respeito ao contexto da sua produção quanto ao estabelecimento dos seus significados.

A problemática da *cultura popular* inscreve-se como um tema central no vasto campo dos Estudos de Cultura e, por isso, tem sido alvo de abordagens transdisciplinares, numa procura de decifração de como as sociedades comunicam, representam e refletem a complexidade das suas culturas (Gil, 2008:142). Contudo, a ambivalência e os equívocos de leitura deste conceito que tem persistido ao longo do tempo dificultam a sua compreensão. As ciências da comunicação, a sociologia, a antropologia e os estudos de folclore também se dedicaram a esta temática, nem sempre de forma convergente,

indicador da riqueza conceptual multidisciplinar, transdisciplinar e polissémica que a noção abarca.

A tradição intelectual alemã do século XIX (Johann Gottfried von Herder), definiu o conceito de cultura com a ideia de *Kulturnation*, legitimadora da unidade nacional do povo, fundamentado na ética e na estética de uma elite superior, que abarcava os marcos excepcionais das realizações criativas nas artes e humanidades. A *cultura* contemplava a *alta cultura* europeia, de *elite*, enquanto a cultura tradicional ou dos não educados e não cultivados manifestava-se no âmbito da classe *baixa*, do *comum* ou *plebeu*, focando-se numa maioria indiscriminada.

Existem diversas formas de exprimir o significado de cultura popular⁴. Por um lado, são abrangidos saberes, conhecimentos, práticas, experiências, tais como a tradição oral, a dança, o traje, música ou crenças com raízes rurais, identitárias, nacionalista e pré-industriais. Sinónimo de experiências populares produzidas pelas categorias abstratas de pessoas comuns ou de povo, a visão da *cultura popular* vinculada a uma comunidade orgânica de indivíduos, perspectiva de cultura demótica e folclórica que se manteve até finais do século XX. Por outro, pode indicar a cultura produzida no contexto das sociedades pós-industriais, urbanas, dirigida às massas pelos meios de comunicação social, feita em suportes variados e disseminadas na rede planetária, referindo-se a atores sociais e de mediação, agentes e contextos de produção, distribuição e de consumo.

Dito isto, a problematização da expressão dita cultura popular pode levantar diferentes perspetivas perante as aceções de povo e de popular pelo modo como se relaciona com outros aspetos de natureza social e política, tais como “hegemonia”, “culturas subalternas” “cultura comum”, “cultura erudita”, “cultura de massas”, que dizem respeito a um campo de luta entre a resistência dos grupos subordinados e os grupos dominantes.

⁴ A temática sobre a cultura popular foi alvo de discussão a nível internacional na 3rd Graduate Conference in Culture Studies intitulada “Report from the Pop Line: On the Life and Afterlife of Popular” (FCH –UCP/ CECC) dias 3 e 4 de Dezembro de 2012). Nesta conferência apresentámos a comunicação intitulada “Recognizing Popular Arts in Portugal, an ethnic aesthetic approach”. Pretendeu-se discutir quais as narrativas subjacentes ao processo histórico de construção da identidade da nação portuguesa no período de 1870 a 1970, representada através da cultura popular, à época sinónimo de arte popular: ofícios, costumes e tradições, quando a antropologia portuguesa emergiu e se desenvolveu como um projeto intelectual comprometido com o estudo das tradições populares, ao objetivar a busca da unificação da identidade nacional.

Importa, pois sistematizar as visões dominantes da cultura popular, iniciando com a perspectiva da teoria marxista – economia/classe/produção-, mediante o exemplo das visões de Álvaro Campelo (2006) e Pierre Bourdieu (1977). Abordaremos a perspectiva culturalista humanista e pós-moderna de Raymond Williams (1988, 2001 [1961]), a qual adotamos neste trabalho, sendo que a cultura é produzida e acessível a todos os indivíduos em igualdade de circunstâncias.

Passaremos pela cultura de massas, de lógica normativa distinta, a do mercado, – a da indústria cultural enquadrada no capitalismo, na qual a cultura é entendida como uma mercadoria para consumo das massas mediada pelos meios de comunicação social.

Interessa referir que os Estudos da Subalternidade visam problematizar a teoria colonial eurocêntrica e procuram dar voz e espaço àqueles que são oprimidos e silenciados pelo poder hegemónico. Estas reflexões foram iniciadas por Ranajit Guha nos volumes *Subaltern Studies* I-VI (1982-1989), Gayatri Spivak no artigo “Can the subaltern speak?” (1988), Dipesh Chakrabarty na publicação *Rethinking Working-Class History* (1988) e Edward Said na obra seminal *Orientalism* (1978), entre outros.

A expressão “subalterno”, utilizada pelos referidos pensadores refere-se em geral a grupos marginalizados em virtude das convenções elitistas dominantes do discurso oficial relativamente ao estatuto social do indivíduo ou grupo (classe, profissão, idade, género e outras) resultando na ausência de representação destas “vozes” na sociedade.

O pensamento de Antonio Gramsci (1971) dedicado à *cultura popular* é fundamental para a compreensão do significado de *popular*. Desenvolveu o conceito de hegemonia, que para o autor representa a fusão conjunta dos objetivos económicos, políticos, intelectuais e morais executados por um grupo dominante e por grupos seus aliados, conseguida por intermédio de uma ideologia implementada na sociedade. Mediante esta fusão, uma classe hegemónica obtém poder para articular de forma autónoma os interesses de outros grupos sociais através de uma luta ideológica. Nesta conjuntura, a *cultura popular* constitui-se como uma mistura contraditória de interesses, valores e benefícios instáveis no seio das relações de poder, em intercâmbio e cruzamento com a cultura hegemónica, que por vezes lhe resiste, mas por outras reproduz a mundividência desta. Gramsci distinguiu duas formas de chegar ao estatuto hegemónico. A primeira, pela *hegemonia transformativa* consistindo na revolução passiva que neutraliza os interesses dos não-dominantes. A segunda, pela *hegemonia expansiva* desenvolvida através de um consenso direto e ativo

entre a classe hegemónica e os interesses das classes populares, resultando no que denominou de verdadeira “vontade popular-nacional”.

1.1. Perspetivas de cariz marxista e nacionalista da *cultura popular*

A oposição entre “popular/erudito” emerge no contexto da hierarquização nas sociedades rurais do ocidente, organizadas e de funcionamento interdependente, que já permitia a prática de “culturas alternativas”, afirma Campelo (2006:136), contrapondo-se ao domínio das elites, ou seja, dos proprietários de feudos, alto clero e detentores de cargos urbanos. Segundo o autor, seria o acesso à instrução por uma elite minoritária o requisito necessário para a criação cultural e a sua respetiva classificação. No parecer do autor significa que “a cultura popular” corresponderia ao saber cultural da maioria populacional e que não se aprendia na escola (Campelo, 2006:136). Uma das visões dominantes de *cultura popular* encontra-se associada a um segmento social alargado – o povo enquanto classe dominada, esta última perspetiva de cariz marxista analisada por Pierre Bordieu: o povo como “cultura objeto” (Bordieu, 1977), no seio da qual surge o *popular* enquanto expressão de subalternidade das classes sociais mais desfavorecidas e como um conjunto de saberes, conhecimentos, referências, práticas e manifestações desse grupo. O artigo de Bordieu “Une classe objet [liminaire]. La paysannerie, une classe objet” (1977:2-5) é revelador de uma visão da história social das representações relacionadas com as classes dominadas, para além de considerar, em particular, a classe camponesa uma classe “vítima”, propondo o paradigma da “classe objeto”, aquela sem poder:

(...) Dominées jusque dans la production de leur image du monde social et par conséquent de leur identité sociale, les classes dominées ne parlent pas, elles sont parlées. (...) Entre tous les groupes dominés, la classe paysanne, sans doute parce qu'elle ne s'est jamais donné ou qu'on ne lui a jamais donné le contre-discours capable de la constituer en sujet de sa propre vérité, est l'exemple par excellence de la classe objet, contrainte de former sa propre subjectivité à partir de son objectivation (et très proche en cela des victimes du racisme) (Bordieu, 1977:3-4).

Bordieu crê que entre todos os grupos dominados, a classe camponesa é o exemplo por excelência da “classe objeto” (1977:3-4) porque a esta nunca foi dado o contraditório capaz de constituí-la como sujeito da sua própria verdade, estrangida a formar sua própria subjetividade a partir da sua objetivação, ou seja, indivíduos pertencentes a uma classe desprovida do poder de definir a própria identidade (Bordieu, 1977:3).

Esta dicotomia de pendor classista que outrora contrapôs a cultura de um povo a uma cultura de elites ou erudita vai ser ultrapassada pela visão de Raymond Williams, ao defender a supressão das hierarquias entre a cultura elitista, a cultura popular e a de massas, substituindo o entendimento da educação do *espírito* e do carácter pela disseminação e a partilha de uma cultura comum em igualdade de circunstâncias ao afirmar que a cultura é de todos - “culture is ordinary” (Williams, 2001:57).

1.1.2. O caso português

Em Portugal, no século XIX e inícios do XX, a figura do camponês surge como categoria social intimamente associada aos saberes e às manifestações culturais integradas frequentemente no que se designa por “cultura popular” (Oliveira Martins, 1988; Leal, 2006). Álvaro Domingues (2012:136-7) afirma que o que persiste nas representações do mundo rural durante o Estado Novo é a herança “avassaladora” do regime, enquanto este e a Igreja foram coniventes ao perspetivar um povo português simples e perfeito, sintetizado segundo determinados parâmetros⁵, os quais no entender do autor se repercutem na afirmação das suas práticas, saberes, referências e manifestações simbólico – culturais e comportamentais, tais como: tendo a agricultura como profissão e *estilo de vida*: a importância dada à natureza e aos ritmos das estações; vivendo num mundo autoritário, independente e fechado; manifestando desconfiança face à desorganização da rotina ou ao progresso técnico–social, assim como em relação aos forasteiros; demonstrando a auto – suficiência dos sistemas rudimentares de organização da economia da família e de vizinhança; austeridade fraterna e o espírito de sacrifício personificado pela salvaguarda das tradições locais e “*do mais são portuguesismo*”; valorizando a importância da ajuda dos sistemas locais e comunitários de organização; destacando a forte identidade comunitária⁶ alicerçada pela memória; crença na superstição e na credence; a sobrevivência de cultos pagãos; pressupondo-se a sua incapacidade para a reflexão abstrata⁷; apresentando algum complexo de inferioridade perante os detentores do poder: a

⁵ CF.FCP . “Aspetos da Pastoral no Meio Agrário” em Federação das Casas do Povo, Distrito de Braga, I semana Rural do Minho. Braga. Livraria Editora Pax, 1963: 183-193). *Op. Cit.* em Álvaro Domingues (2012: pp. 136-137: Nota 18).

⁶ Segundo Jorge Dias, uma comunidade define-se como “(...) grupo local integrado por pessoas que compartilham um território bem definido, as quais estão ligadas por traços de intimidade e convívio pessoal e participam de uma herança cultural comum” (...) “. Jorge Dias, 1965, “Problemas de Método em estudos de Comunidade”, *Op. cit.* p. 248, Nota 20, in Domingues, 2012.

⁷ Perspetiva refutada por Levi-Strauss na obra *La pensée sauvage* 1962, Plon: Paris; (nota do autor).

acomodação, a resignação, a simplicidade, o amor ao trabalho sacrificado e a obediência à autoridade, constituíram aspetos convenientes ao regime político bem como à sua combinação entre paternalismo, caciquismo e ditadura (Domingues, 2012:136-7). Estes fatores enquadram-se em estratégias do regime na promoção de uma cultura de feição fortemente essencialista, nacionalista e unitária.

É a resistência a essa imposição que leva ao nascimento e afirmação das culturas subalternas as quais, apesar da apropriação de cariz mimético de alguns aspetos culturais das classes ditas superiores, renovam esse património cultural e artístico por via de novas interpretação e recriações⁸ (Campelo, 2006; Van Gennepe, 1943; Lima dos Santos, 1987).

Será Peter Burke (1981) a promover uma renovação no estudo da *cultura popular*, observando a sua heterogeneidade no contexto da crítica que faz ao modelo de Redfield (1956) – “two-way flow theory” –, cuja teoria se baseia no fluxo bidirecional, ao destacar a diversidade das *culturas populares*, designadamente a distinção entre cultura rural e urbana, diferenciada, por sua vez, segundo os modos de vida e ocupações por vezes itinerantes (por exemplo a transumância), de grupos de artesãos de ofícios diversificados.

A este respeito, Lima dos Santos (1987:694) refere que o estudo dos intercâmbios culturais ocorridos entre a pequena e a grande tradição foi marcado por duas vertentes teóricas opostas, já ultrapassadas segundo a autora, a saber: as Teorias unidirecionais a par das Teorias dinâmicas e assimétricas. As teorias unidirecionais – movimentos ascendentes ou descendentes correspondiam ao entendimento da cultura nos períodos séculos XVII-XVIII e XVIII-XIX.

À luz da primeira teoria, a cultura descendia das classes altas (nobreza, clero) e da “grande tradição” sendo disseminada para as classes inferiores mediante a assimilação passiva; por seu turno, à luz da segunda, a criatividade nascia do povo ascendendo até à “grande tradição” que absorvia o vigor da pequena tradição.

Não obstante a troca bilateral entre as duas tradições nas sociedades pré-capitalistas, a *cultura popular* tinha uma maior abertura sendo transmitida informalmente em vernáculo, nos lugares públicos de acesso social alargado (tabernas, mercados, praças, igrejas). Contrariamente, veiculava-se a cultura cultivada de modo formal, socialmente

⁸ São exemplos as danças de folclore provenientes dos bailados palacianos ou a abordagem satírica da criação da figura do “Zé Povinho” por Rafael Bordalo Pinheiro, nos finais do século XIX; os desfiles carnavalescos, as festas dos Santos Populares, entre outros.

desigual por ser em latim, em lugares seletos e exclusivos (escolas, universidades, bibliotecas).

Campelo (2006) identifica algumas das perspetivas sobre a *cultura popular* com base em vários parâmetros analíticos que se traduzem em dicotomias, a saber: hierarquias sociais – subalternidade perante a cultura dominante; nível de civilização dos indivíduos – cultura erudita e cultura alternativas; nível de instrução – os que vão e os que não vão escola, diferenciando desta forma as mentalidades; tipologias das práticas sociais – religião e paganismo, apego às tradições e à memória, entre outros. No seu “Manifesto da Cultura Popular”, Campelo (2006:140) afirma acreditar na capacidade transformadora da cultura popular, constituindo “um poder alternativo” e profícuo:

Para um manifesto da Cultura Popular impõe-se afirmar que cabe aos atores sociais definirem os espaços e as modalidades de criação e fruição cultural. A forma de fugir à escravidão classificatória da subalternidade passa não só pela criação de um poder alternativo, consciente da capacidade de entender o mundo e de intervir nele fora dos interesses e das referências dominantes, mas também em escapar ao “amor pela cultura popular” que em atitude paternalista e condescendente oferece espaço institucional. A cultura popular viverá sem o poder e sobretudo porque não tem o poder. É nessa qualidade que se apresenta como reserva de uma criatividade livre, ativa e sempre disponível à recepção das formas eruditas, corroendo-as na comédia da vida. Sem ela não haveria a dita cultura erudita, pois os limites e a reflexão que reivindica têm os seus alicerces nas formas populares (Campelo, 2006: 140).

Campelo crê que, no século XXI, a cultura popular afirma-se como “(...) um *locus* de investigação e de criatividade extraordinário (...) e a sua referência a um tempo e a um lugar (...)” (2006:139-140).

1.1.3. O conceito de povo na historiografia portuguesa

Nas últimas décadas, em Portugal, verificou-se que a maior parte dos historiadores e cientistas sociais recorreu cautelosamente ao termo *povo*, consequência do conhecimento da historicidade da expressão, levando a “um movimento de demarcação dos historiadores em relação a concepções historiográficas que foram tidas como mais datadas” (Neves, 2010a:13). No âmbito das abordagens em torno da ideia de povo uma linha de investigação entendeu que “o conceito preservaria um sentido demasiado nacionalista, sentido a que generalidade dos historiadores não pretendia ver reflectido nos seus textos, e que resultaria, em grande medida, da emergência do nacionalismo entre o século XIX e princípios do século XX e do exacerbamento desse nacionalismo no quadro da cultura política estado-novista” (Neves, 2010 a:15). Outra considerou que “no quadro de uma cultura política

antifascista que marcou indelevelmente uma geração de historiadores e cientistas sociais opostos ao regime de Salazar, o conceito povo adquiriu uma conotação não apenas demasiadamente nacional, mas também excessivamente classista” (Neves, 2010 a:15)⁹.

Apesar dos historiadores e dos cientistas sociais em geral terem aceitado a historicidade de conceitos como povo, as conclusões são diferentes, continua Neves (2010a:15) e aponta três tendências principais sobre o assunto: uma primeira explora a questão da historicidade do conceito povo, revisitando o passado através das suas diferentes análises das representações (discursos, conceitos e imagens imutáveis)¹⁰; a segunda investiga as práticas denominadas populares – a cultura popular, as sociabilidades populares ou a política popular, via na qual se observa a continuidade do estudo de temas antigos, como a religião, o trabalho, a arte e outros mais recentes, como o associativismo, o cinema ou o desporto¹¹; a terceira tendência, enquadra-se na tentativa de localizar os percursos historiográficos que levaram à “descoberta da historicidade do conceito povo” (Neves: 2010 a:16).

1.2. O povo enquanto “sujeito coletivo de ação política”

O conceito de povo é abordado enquanto “sujeito coletivo de ação política” por Neves e Dias (2010b:9-24), afirmando ser uma ideia que constituiu durante muito tempo um objecto fundamental do pensamento político moderno. Acrescentam que as grandes narrativas políticas ao longo da época contemporânea deram protagonismo ao povo enquanto depositário do poder soberano e constitutivo da grande maioria dos regimes políticos. Liberais, conservadores ou socialistas tornaram o povo um sujeito colectivo central, tanto na história dos nacionalismos modernos europeus quanto na história das lutas anticoloniais. As atribuições do povo enquanto entidade colectiva nas sociedades e na

⁹ O caso do nazismo é recordado por Neves: “inventou, estereotipou e celebrou um povo alemão, mas igualmente inventou, estereotipou e censurou povos que considerou como outros - russos, judeus, ciganos, franceses, etc. -, numa lógica de inclusão/exclusão que igualmente presidiu a políticas de identidade e discriminação que separaram pessoas categorizadas como saudáveis de pessoas categorizadas como deficientes, heterossexuais de homossexuais, alemães de comunistas; isto é, veio «purificar» a própria ideia de povo alemão.” (Neves, 2010 a: 14).

¹⁰ A obra *The Invention of tradition* coordenado por Eric Hobsbawm e Terence Ranger, de 1983, constitui uma viragem significativa no estudo das representações, integrada num processo de renovação historiográfica alargado e não confinado às temáticas do povo e do popular.

¹¹ Veja-se o volume organizado por Salwa Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco (coord.), (2003), *Vozes do Povo- A Folclorização em Portugal* Oeiras: Celta.

história são debatidas, como é o caso de conceitos de plebe, de multidão, de povo, de massas e de classe, entre outros, sendo continuados, recuperados ou reinventados, retomando uma problematização relevante também para a atualidade. O processo de renovação em termos do sujeito político coletivo provém de diversos movimentos, correntes e autores, narrativa histórica que compreende o período entre finais do século XVIII e finais do século XX:

(...) ao longo do qual o povo é afirmado como protagonista da negação e superação de formas políticas genericamente elitistas, autoritárias e imperiais. A um esquema vertical de exercício do poder político, e a uma configuração monista da soberania, que desta maneira não residiria no povo ou na totalidade dos indivíduos sobre os quais ela seria exercida, é contraposto o triunfo do povo, da democracia e da nação na época contemporânea (Neves e Dias 2010b:10-11).

Contudo, apesar do resgate da soberania pertencente ao povo, mas apropriado pelos poderes dominadores, alertam os autores que “é ainda aos perigos de uma nova confiscação que se alude quando se dá conta da persistência, ou até da sofisticação, de lógicas antidemocráticas e de dominação estrangeira” (Neves e Dias, 2010b:11). A sociologia revela sinais desta continuidade ao apontar formas adaptativas de reprodução dos grupos dominantes aos diferentes regimes políticos: “Se na lei o apuramento dos poucos que nos governam já não depende do nível do rendimento, da linhagem familiar, da pertença de classe ou do grau de instrução, mas sim de procedimentos eleitorais definidores do contrato de representação, todavia, entre a lei e o costume regista-se considerável distância” (Neves e Dias, 2010b:11). Nos últimos dois séculos, consolidou-se a ideia de que o povo é o sujeito político coletivo por excelência, consubstanciado pela constituição da grande maioria dos regimes políticos contemporâneos.

Neves e Dias, acrescentam que, o povo, detentor do poder soberano, é o cumprimento da sua vontade que vai legitimar a autoridade da governação destes princípios constitucionais baseados numa concepção democrática, popular e nacional, tríade formada a partir da derrota dos fascismos na Segunda Guerra Mundial e da queda dos imperialismos europeus, que no entanto “não se nutre simplesmente da vontade de negação dos fascismos e do colonialismo” (Neves e Dias, 2010b:10-11). Em termos de discussão historiográfica referem que, nos últimos anos, “tem sido feito apelo a uma revalorização do político, da ação, do individual e das elites”, destinada de certo modo “a contrariar um alegado excesso de atenção concedida ao económico e ao social – assim como às estruturas, ao colectivo e às massas, nomeadamente por parte de historiadores

influenciados quer pela escola dos Annales quer pelo marxismo” (2010b:12). Na perspectiva dos autores o fundamental está em não aceitar essencialismos em matéria de identidades individual e pertença coletiva e recusar a existência de uma oposição entre individual e coletivo (Neves e Dias, 2010b:12). Salientam a importância do contributo de Michel Foucault (1994, 2010), ao alertar “para a ingenuidade científica e política subjacente a contraposições entre socialismo e liberalismo, totalidade e individualidade, poder repressivo e sujeito reprimido, necessidade de constrangimento e vontade de libertação” (Neves e Dias, 2010b:13). Os escritos de Foucault sobre os conceitos de povo, população ou plebe possibilitaram uma visão mais clara “da condição do povo na modernidade política: um sujeito político nos dois sentidos em que é possível, na língua portuguesa, falarmos de sujeito – o responsável por uma ação e aquele que se submete a uma ação” (Neves e Dias, 2010b:13)¹². Na ótica de Neves e Dias as perspectivas da concepção democrática da soberania do povo persistem na identidade nacional:

A narrativa consegue este efeito de sobrevalorização do lado ativo do sujeito povo e de desvalorização do lado passivo, não apenas devido ao conteúdo democrático e popular que exprime, note-se, mas também à própria forma nacional que essa expressão assume. A aspiração à autodeterminação nacional orienta – se pelo princípio de que um povo deve ser dono de si mesmo, correspondência conseguida por via de mecanismos democráticos que tendem a exigir a coincidência de um povo, de um território, de uma nação e de um Estado (Neves e Dias: 2010b:12).

1.3. Síntese das abordagens centrais da *cultura popular*

Tendo em conta a pertinência das várias perspectivas de análise possíveis sobre o que é o *popular* em matéria de objeto de estudo, entendemo-las não de forma limitativa e estanque, mas procurando zonas comunicantes, visando compreender o conceito assim como o que por ele pode e deve ser abrangido. Sendo o conceito de *cultura popular* objecto central de reflexão nesta dissertação, justifica-se precisar quais os principais sentidos que lhe têm sido atribuídos principalmente no domínio das suas narrativas e representações. Sobressaem essencialmente cinco vertentes analíticas:

¹² Referem Neves e Dias (2010b:13) que diferentes significados que a palavra sujeito pode assumir em diversas línguas europeias encontram-se na entrada «Sujet» em Barbara Cassin (coord.), *Vocabulaire Européen des Philosophies*, Paris, Le Seuil/Le Robert, 2004.

A primeira, de feição romântica, essencialista, paternalista, folclorista, nostálgica, identitária e nacionalista foi desenvolvida sobretudo a partir do século XIX na Europa e na América Latina. Esta vai derivar numa outra abordagem, a das artes populares enquanto categoria principalmente etnográfica embora a classificação estética não esteja ausente. Nessa época as três palavras chave do popular eram o tradicional, o oral e o manual, ou seja, o popular era a outra denominação do primitivo, utilizado nas sociedades modernas.

O estudo do popular não foi, até ao século XVIII, aspeto de interesse de pessoas “educadas”, apesar da sua atração pelas culturas de povos distantes, sendo que o conhecimento sobre os costumes resultava da curiosidade errática e da tarefa dos antiquários (Canclini, 1987; Lima dos Santos, 1988, Fiske, 1989).

Só no século XIX, com a formação de Estados nação¹³, na sua tentativa de unificar cada país e de criar uma identidade nacional, surge a vontade de conhecer os sectores sociais subalternos com o objetivo da sua integração na sociedade. Em simultâneo, os românticos promovem o estudo do folclore para dar destaque à manifestação dos sentimentos, vivências e referências populares, juntamente com o propósito de valorizar a vida local e exaltar as suas particularidades em contraponto ao intelectualismo iluminista e ao cosmopolitismo da literatura clássica¹⁴. O popular torna-se assim um campo de pesquisa no final do século XIX com o objetivo de estudar o folclore na Inglaterra, França e Itália sob a influência da corrente positivista, procurando-se o conhecimento empírico de mitos, lendas, festas e artesanato, os hábitos e as instituições (Canclini:1987:1).

Uma segunda vertente relaciona-se com a comunicação produzida pelos media e disseminada para as massas, teoria crítica iniciada pela Escola de Frankfurt nos anos 30 do século XX. No entender dos seus mentores, Theodor Adorno e Max Horkheimer, de acordo com o princípio de análise proposto na obra *Dialética do Esclarecimento* (1947), a industrialização da cultura e o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa iriam apagar todos os vestígios de cultura popular autêntica ou folclórica, bem como a destruição da alta cultura. Esta Escola insurge-se contra uma cultura de consumo e massificada, cujo

¹³ Uma das obras de referência para uma melhor compreensão deste tema é da autoria de Thiesse, Anne Marie, 2000, *A Criação das identidades nacionais*. Lisboa, Editorial Temas e Debates.

¹⁴ Para percorrer a história dos estudos folclóricos na América Latina veja-se a obra de Renato Ortiz, 1985, *Cultura Popular: românticos e folcloristas*, São Paulo, Pontifícia Universidad Católica.

propósito seria a mercantilização de produtos de entretenimento homogêneos, de parca qualidade intelectual e estética, destinados a um público passivo e inculto, procurando atrair facilmente as massas e obter avultados lucros. Nesta óptica, a análise da cultura de massas equivale a descrever as manobras de dominação, resumindo-se à descrição de que a capacidade de comunicação é concebida como um atributo de um sistema de monopólio administrado pelas instituições transnacionais e pela burguesia com poder de impor os valores e opiniões dominantes sobre as restantes classes sociais. De acordo com esta concepção, a eficácia deste sistema reside não só na ampla difusão que os media fornecem às mensagens, bem como na manipulação dos receptores, vistos como executantes passivos das práticas impostas pelos dominadores, na aceção dos media enquanto instrumento onipotente e onipresente (Canclini, 1987; Fiske, 1989).

Os princípios consumistas culturais nas sociedades acentuam-se na transição do século XIX para o século XX, como inevitável consequência dos avanços tecnológicos, fazendo sobressair os indicadores de massificação nos aspetos económicos, industriais e políticos. A antiga dinâmica interna do consumo dos grupos mediante as respetivas necessidades – incluindo as culturais-, é substituída pela lógica económica e comercial desde a produção.

A partir do século XX emergem preocupações relativas a consumidores, audiências, estatísticas e estudos de mercado, também aplicados à arte e à cultura no sentido de que o mais *popular* reflete a capacidade de atrair um maior segmento de indivíduos, contexto este que enquadra a implementação das denominadas indústrias culturais.

Uma terceira vertente provém da tradição dos *Cultural Studies/Estudos culturais*, de cariz sociológico, que emergiu no seio da Escola de Birmingham (1963/64-2002), marcando o entendimento da cultura popular de matriz anglo-saxónica. A linha de pensamento neomarxista, de que António Gramsci é nome incontornável, na qual a noção de hegemonia cultural consiste num instrumento de dominação ideológica, fundamentou a criação do Centre for Contemporary Cultural Studies da Universidade de Birmingham, por Richard Hoggart e Stuart Hall. Esta instituição veio a inovar no campo dos estudos de cultura através da introdução da vertente social na análise da cultura, seguindo uma “visão

da cultura como artefacto determinado pelas condições da sua produção” (Gil, 2008:145)¹⁵. Nesta perspectiva, sublinha-se o interesse pelas manifestações da *cultura popular* impulsionados pelos estudos de E. P. Thomson (1963) e de Raymond Williams (1988) na defesa da supressão das hierarquias entre a cultura elitista (institucional e académica), a cultura popular e a de massas. O modelo cultural anglo saxónico substituiu o entendimento da educação do *espírito* e do carácter pela disseminação de uma cultura quotidiana comum (Gil, 2008).

Uma quarta vertente, subsidiária da anterior, a *cultura popular* enquanto contrapoder, tem como principal defensor Néstor Gracia Canclini. A interpelação que este autor faz acerca do significado do popular baseia-se na abordagem de Gramsci, na medida que considera que este oferece uma leitura diferente do termo, na justa medida em que este não será definido pela sua origem social e de classe ou pelas tradições, mas pela posição que a própria população assume contra o hegemónico. Não sendo um conceito nem exclusivamente folclórico nem massivo, o *popular* constitui um espaço fértil para repensar a estrutura complexa dos processos culturais e para a libertação das disciplinas de ciências sociais de reducionismos fraturantes e desintegradores, considera Canclini (1987). A obra de Néstor Garcia Canclini demonstra-se relevante na exploração do conceito de *cultura popular* de forma transversal (1987, 2001) apresentando uma visão ampla e articulada das relações entre produção, distribuição e consumo dos bens simbólicos concebidos numa sociedade. A sua perspectiva parte do cruzamento de diferentes áreas de saber tal, como a sociologia, antropologia e estudos de comunicação, consistindo num campo de conhecimentos que evidenciam a cultura como “híbrida”, defendendo uma abordagem transdisciplinar da *cultura popular*. Esta óptica coloca os meios de comunicação no mesmo patamar analítico do papel de outras questões sociais, tais como a transnacionalização dos media, a internacionalização económica, bem como o aumento do fluxo turístico e migratório. Segundo Canclini, os problemas da comunicação em geral devem ser vistos como culturais, recolocando as relações entre cultura e media, ao romper com visões totalizantes sobre esses campos, dando uma nova dimensão ao papel do receptor como sujeito ativo. Propôs acabar com a dualidade constituída a partir de áreas disciplinares

¹⁵ Os artefactos culturais são configurados por Roland Posner em três conjuntos: cultura material, social e mental (1991:53 ss.; *Op. Cit.* in Gil, 2008:145).

segmentadas, argumentando que não devem existir fronteiras entre o culto, o massivo e o popular. A este cruzamento denominou de “hibridização”, crendo ser uma característica latino-americana, constituinte da formação da identidade cultural destes países, concebida como uma rede sobretudo urbana, dispondo de oferta simbólica heterogénea e constantemente renovada pela interação do local com redes nacionais e transnacionais de comunicação. Este processo de hibridização faz-se tanto pela dissolução quanto pela mistura das instituições que organizam os sistemas culturais. Utilizou o conceito de “desterritorialização” para caracterizar a perda da relação natural da cultura com a territorialidade geográfica e mesmo social¹⁶. O autor referiu que a sociabilidade híbrida das cidades leva o indivíduo a participar em grupos cultivados e populares, tradicionais e modernos, num mundo repleto de ambivalências geradas por oscilações entre o moderno e o tradicional, o erudito e o popular, sendo o simulacro um aspeto central da cultura atual, concluindo que as hibridações demonstram que hoje todas as culturas são de fronteira (Canclini,1987:348)¹⁷. As culturas perdem, nesta óptica, a relação exclusiva com o território, mas desenvolvem novos conhecimentos, difundem-se, melhorando a comunicação. Conclui não existir uma definição única do popular, reconhecendo uma crise teórica a este respeito, devido à “la atribución indiscriminada de esta noción a sujetos sociales formados en procesos distintos” (Canclini, 2001:96).

Nesta linha, Ticio Escobar crê que a utilização do termo “popular”, oriundo do domínio das ciências sociais, conjugado com o de cultura, proveniente do campo das ciências humanas, procura abarcar a extensão ocupada pelo seu percurso errático, baseado na posição assimétrica de certos sectores maioritários em relação a outros. Os fatores plurais que intervêm nas situações de subordinação no seu sentido mais amplo consubstanciam-se no conjunto das diversas formas de opressão, exploração,

¹⁶ O conceito tradicional de nação definido pela etnia, língua e território foi alvo problematização na contemporaneidade defendendo a legitimação das sociedades multiculturais com base no pensamento de alguns autores nos anos 80 do século XX, salientando a importância da identidade negociada dialogicamente com o “Outro”. Na perspectiva do sociólogo Alain Touraine (2005:30) o novo paradigma cultural emergente no século XXI fundamenta-se no reconhecimento dos “direitos culturais”, ao nível da religião, da diversidade das práticas e costumes culturais, da paridade entre homens e mulheres e dos direitos humanos enquanto valores universais.

¹⁷ Em diversos lugares da América Latina, ainda há grupos étnicos que pretendem reforçar a sua identidade através de uma série de práticas como o folclore, funcionando como símbolo de expressão de cada sujeito. A arte que circula por espaços elitistas ou populares reformula-se de quando em quando, reestruturando saberes. Os meios de comunicação e as novas tecnologias manifestam interesse pelas tradições para reforçar os elos entre emissores e receptores (Escobar, 1981).

marginalização ou discriminação realizadas no meio político, económico, cultural, religioso, género, entre outros (Escobar, 1981:10).

Uma quinta vertente sobre o significado de *cultura popular* é proposta pelo historiador Holt N. Parker como “unauthorized culture” (Parker, 2001:169-170), remetendo para o uso da cultura “não oficial” de Bakhtin (1984) para descrever a cultura popular de formas humorísticas e carnavalescas da vida medieval. No seu entender as definições mais comuns da cultura popular sofrem de uma “tendência presentista” não estando em consonância com as sociedades pré-industriais e pré-capitalistas. Argumenta uma inadequação de quase todas as definições comuns de *cultura popular* vigentes, a saber: quantitativamente superior ou qualitativamente inferior; cultura de massas; um produto do “povo”; um campo de batalha da hegemonia; uma utopia a ser desconstruída pelo pós-modernismo (Parker, 2001:169-170).

(...) by looking to patterns of consumption and *Lebensstile*, we may be able to create an archaeological, deductive picture of class and popular culture. Further, defining popular culture as products that require little cultural capital and as unauthorized culture may guide our thoughts into fresh woods and pastures new. It directs us to look for differing forms of authorization across differing fields of cultural production. It also helps us distinguish three levels of discourse, ancient and modern. One: the unauthorized utterance, the voice of the subaltern, of those without access to cultural capital (Pompeian graffitti, lead curse tablets). This is a world of face-to-face meetings (from re-enactors to raves) but also increasingly one of unauthorized means of communication, often small-scale but potentially unlimited: zines, chatrooms, listservs, Second Life. Two: the authorized utterance in search of as large an audience as possible (Aristophanes, Plautus). Here we find television, movies, advertising. This is the place of mass culture, commercial, commodity, consumer culture within popular culture. Three: the elite speaking to the elite (Theognis, Tacitus) (Parker, 2001:169-170).

No sentido de procurar uma aceção mais consentânea com a atualidade, Parker crê na utilidade de transitar de um modelo Marxista, de pendor económico/classe/produção-, para uma abordagem na linha de Max Weber (1978) – sociedade/estatuto/consumo-, tendo como base os conceitos de “capital cultural”¹⁸ de Pierre Bourdieu (1993, [1977]) e a

¹⁸ O conceito “capital cultural” foi cunhado pelos sociólogos Pierre Bourdieu e Jean Claude Passeron, em 1977, na obra *Cultural Reproduction and Social Reproduction*. Definiram-o como o conjunto de ativos sociais do indivíduo, como a educação e o estatuto social que determinam a capacidade e o poder de sociabilidade numa sociedade estratificada, mediante um sistema de troca, compreendendo tanto bens materiais quanto simbólicos.

“Institutional Theory of Art”¹⁹, desenvolvida por Arthur Danto e Georges Dickie (1974), concluindo ser a cultura popular aquela exterior ao mundo artístico, o que é legitimado pelos organismos das artes oficiais, canonizadas e dominantes (Parker, 2001:169-170).

1.4. Cultura de massas

No século XIX a elite literária britânica (Arnold, 1869; Carlyle, 1858 [1829]); Coleridge, 1972 [1837]) entendia o conceito de cultura como um campo íntegro de conjugação dos valores éticos e espirituais de uma sociedade, contraposta à industrialização e à modernização emergentes. Matthew Arnold, na obra *Culture and Anarchy* (1869), definiu a “cultura” como “o melhor que se pensou e disse no mundo”, consistindo num “estudo da perfeição”, encontrando-se em oposição à cultura grosseira da classe trabalhadora, considerada perigosa e destrutiva, necessitando pois de educação e até de policiamento interventivo (Guins e Cruz, 2005:4).

Na continuidade desta linha de pensamento seguem-se autores como F. R. Leavis (1930) e T. S. Eliot (1948). Para Leavis a cultura expressa-se de duas formas: por um lado, através de uma “cultura minoritária” de indicadores qualitativos que preserva e transmite a tradição literária; por outro lado, mediante a cultura de massas – a comercial, de ordem quantitativa e divulgada a uma massa não instruída, por meio da imprensa, das novelas populares, da rádio e do filme, meios de comunicação social de abrangência alargada, destinada ao maior número de pessoas.

O declínio cultural do século XIX, segundo os referidos autores, foi atribuído ao contexto do projeto de aproximação entre as classes sociais, à democratização da alta cultura, ao abandono paulatino da religiosidade e à produção de padrões inferiores de cultura resultantes da educação das massas. A *cultura de massas* é, nesta ótica, a principal responsável pela degradação da cultura da classe alta no seio da qual a “herança cultural” e a “tradição” se processam em conformidade com os valores cristãos de um estilo de vida (Guins e Cruz, 2005:5).

¹⁹ A “Institutional Theory of Art” dedica-se ao estudo da natureza da arte argumentando que um objeto para ser considerado artístico tem de provir do contexto do mundo da arte, teoria foi defendida por Arthur Danto e Georges Dickie. Segundo Danto, o universo da “art world” extinguiu as fronteiras da história da arte ao privilegiar as abordagens de âmbito sociológico; defende que algo não se torna em obra de arte pelas suas qualidade intrínsecas, mas pelo seu enquadramento no que denomina “mundo artístico” que a vai legitimar, compreendendo criadores, críticos, historiadores, museólogos, colecionadores e galeristas.

No início do século XX verifica-se igualmente a crítica à denominada cultura de massas por parte de pensadores como Clement Greenberg (1939), que reclamaram uma vanguarda para resgatar a cultura das influências da cultura de massas, no sentido de a libertar dos interesses da sociedade industrial, comercial e dos meios de comunicação. Estes críticos consideravam a época pré-industrial mais “autêntica” e “orgânica”, contraposta à sociedade capitalista (Guins e Cruz, 2005:6). Greenberg criticou a reprodução mecânica e a produção em massa. Utilizou a expressão *kitsch* de forma depreciativa para caracterizar a cultura de massas conotada em termos estéticos como inferior pela ausência de gosto ou pelo mau gosto popular. No seu entender, a cultura de massas estabelecia a separação entre “alta” e “baixa cultura”, concebendo a última uma ameaça para a vanguarda erudita (Greenberg, 1939).

O trabalho de Horkheimer e Adorno (1973 [1944]) realizado no âmbito da Escola de Frankfurt, explorou o conceito de cultura de massas através da análise do que denominaram de indústria da cultura, considerando-a uma forma de formação e manipulação do consumidor (Guins e Cruz, 2005:6).

Walter Benjamin (1936, [1973]), também associado a esta Escola, ao valorizar o potencial político do consumo da cultura de massas, trouxe uma nova conceptualização da função e da natureza da arte, assim contrariando os valores da alta cultura defendidos por aquela Escola. Para Benjamin, a reprodução mecânica de mercadorias em massa, característica do capitalismo, estabelecia uma relação participativa e democrática com o consumidor, oposta à compreensão autoritária, pessimista e redutora da tese da indústria da cultura defendida por Horkheimer e Adorno. No entender daquele autor, a reprodução mecânica da arte alterou as relações das massas relativamente a esta, transformando a passividade imputada ao consumo, tornando-a mais acessível (Benjamin, 1973:211-222).

As preocupações que emergiam das grandes mudanças na organização do poder político em todo o mundo no início do século XX foram alvo de análise pelos denominados Estudos Culturais Britânicos, objetivando um entendimento aprofundado da cultura como tecido da vida social, bem como a produção da cultura de massas, levando a reequacionar as concepções sobre a relação da cultura com a sociedade. Este novo campo de pesquisa foi implementado pela Escola de Birmingham, ancorado na área científica da sociologia e da teoria marxista, cujos trabalhos promoveram análises sobre questões de consciência de classe e desenvolvimento de estudos empíricos sobre as grandes mudanças

resultantes da era pós-guerra. As principais linhas de pesquisa deste centro acadêmico iam desde as relações entre a cultura contemporânea e a sociedade – as formas culturais –, instituições, práticas culturais e transformações sociais. Destaca-se a importância que passou a ser dada ao papel político da cultura popular, no contexto das reações negativas aos efeitos da “americanização” na Grã Bretanha, época em que se deu um aumento significativo de produção da crítica cultural e o alargamento do campo de estudo sobre esta matéria por via da interdisciplinaridade, mediante o contributo das ciências da linguística, da comunicação e da antropologia.

Richard Hoggart, na obra *The Uses of Literacy* (1957), demonstra-se em ruptura com os principais debates do início do século XX sobre a superioridade da “alta” cultura, reflexão determinante para a viragem cultural das formas populares ao focar-se na alteração dos valores tradicionais da classe trabalhadora britânica. O autor não só desenvolveu a ideia de que a cultura pode incluir um leque amplo de atividades comuns, interpretação feita através de exemplos literários, mas também ressaltou o caráter cultural da classe social trabalhadora baseado em tradições, rituais, partilha de discursos e estatutos, numa visão orgânica da forma de vida da cultura desta. Hoggart inovou no âmbito do popular demonstrando que não existe apenas submissão, mas também formas de resistência e de luta entre modos de vida diferentes (Guins e Cruz, 2005:7).

Por seu turno, Raymond Williams contribuiu de modo decisivo para os estudos culturais com a obra *Culture and society* (1958), na qual, através da história da literatura, aferiu a importância da cultura como forma de articulação entre a análise literária e a investigação social. Este autor consolidou aspetos da posição literária e estética sobre a cultura na sua afirmação “culture is ordinary”²⁰ na obra *The Long Revolution* (2001:57 [1961]), referindo-se a um modo de vida coletivo em condições de igualdade de existência. Williams participou no debate sobre o impacto cultural dos meios de comunicação de massa, acerca do qual concluiu existir uma disputa entre as conotações positivas e negativas deste: por um lado, a “massa” como algo amorfo e indistinguível e por outro, a massa como um modo de evitar a divisão ou fragmentação social desnecessária, visando uma conquista de unidade (Guins e Cruz, 2005:8).

²⁰ Trata-se de um conceito baseado nas Convicções de Norman McKenzie (1958) que Williams retoma nas obras *The Long Revolution*, 1961 e em *Culture and society* (1958).

Stuart Hall (1973) destacou a história das relações entre o *povo* e a imprensa, facto que considera qualitativamente inovador no período entre 1880 e 1920, época na qual ocorre a inserção ativa e em massa de um público desenvolvido e maduro, oriundo da classe trabalhadora, no recente tipo de instrumento de produção *popular* – a imprensa comercial. O autor defende que este acontecimento teve profundas consequências para além das estritamente culturais, pois requereu toda a reorganização da base de capital e da estrutura da indústria cultural - o aproveitamento de novas formas de tecnologia, de processos de trabalho e o estabelecimento de diferentes tipos de distribuição.

Segundo o autor, a implementação da imprensa comercial levou à reconfiguração das relações culturais e políticas entre as classes dominantes e dominadas (Hall, 2005:66). Sublinha-se que Stuart Hall (1981) desconstruiu as conexões estereotipadas entre a cultura popular e a classe trabalhadora, acrescentando um valor teórico à compreensão da cultura popular como fenómeno moderno nos países industrializados. Problematizou a tensão existente entre a percepção da cultura popular enquanto algo que emerge da classe trabalhadora e a ideia da cultura popular como uma aliança baseada na exploração comercial e a comunicação de massas.

O autor discordou dos pontos de vista que viam a cultura popular como expressão autêntica da classe trabalhadora, bem como um fator de resistência cultural por parte desse segmento da população, propondo em alternativa uma abordagem mais dinâmica, na qual a cultura popular traduz um campo em constante mudança e de luta entre diferentes forças sociais sobre o significado valorativo que lhe é atribuído:

(...) Yet ‘transformations’ are at the heart of the study of popular culture. I mean the active work on existing traditions and activities, their active re-working, so that they come out a different way: they appear to ‘persist’ – yet, from one period to another, they come to stand in a different relation to the ways working people live and the ways they define their relations to each other, to ‘the others’ and to their conditions of life. Transformation is the key to the long and protracted process of the ‘moralisation’ of the labouring classes, and the ‘demoralisation’ of the poor, and the ‘re-education’ of the people. Popular culture is neither, in a ‘pure’ sense, the popular traditions of resistance to these processes; nor is it the forms, which are superimposed on and over them. It is the ground on which the transformations are worked (Hall, 1981:64).

Nesta óptica Stuart Hall (Hall, 2005:68-69) propôs três definições distintas de “popular” utilizadas no âmbito da cultura, tendo como objetivo principal salientar a complexidade da ligação entre produtos culturais e os seus respetivos conteúdos associados às “pessoas comuns”. Em paralelo criticou as forças de poder que estabeleceram como

conceitos opostos, a alta cultura e a *cultura popular*, denunciando o cariz essencialista de ambas, bem como a constante associação entre produtos culturais e uma classe social específica (Hall, 2005:68-69). Examinou o significado problemático da palavra “popular” na “cultura popular” mediante as três percepções comuns desse conceito, explicitados da seguinte forma: o primeiro significado de “popular” é o de grande circulação comercial, ou seja, relativo ao mercado e às massas, sendo que nesta óptica a cultura popular é vinculada ao consumismo manipulador ou falsificação e mesmo ao degradar de conteúdo da tradição cultural do operariado. O autor defende não existir uma cultura da classe trabalhadora “autêntica” ou “original”, embora creia que os consumidores podem ser passivos ou manipuláveis. Defendeu uma visão dinâmica e mutável dos conteúdos e formas populares. Um segundo significado apontado por Hall é o que remete para atividades culturais ditas populares, difíceis de elencar quer porque abrange manifestações culturais e de lazer infinitas, quer por basear-se numa distinção binária entre “povo” e “elite”; a terceira perspectiva de popular enfatiza a sua natureza tensa e dinâmica, em permanente transformação em contextos de luta em processos continuados. Hall entende a cultura popular um campo no qual as relações de controle e subordinação mudam constantemente devido às políticas culturais das diversas instituições, bem como o posicionamento dos indivíduos em sociedade se modifica devido à alteração na escala social, seja em direção ascendente ou descendente; os conteúdos e formas culturais não estão fixados, existindo pelo contrário um movimento constante de intercâmbio entre eles resultante de mudanças das relações de poder, de assimilação de conteúdo em “alta cultura” e vice-versa:

In the study of popular culture, we should always start here: with the double-stake in popular culture, the double movement of containment and resistance, which is always inevitably inside it. The study of popular culture has tended to oscillate wildly between the two alternative poles of that dialectic – containment/resistance (Hall, 2005:65).

Stuart Hall constatou que os meios de comunicação social são instrumentos poderosos para dar continuidade à ideologia cultural dominante ou hegemónica, difundida através das indústrias da cultura. O autor vai inovar ao incluir a estratégia de mediação no constituir da *cultura popular*.

1.5. O quotidiano como objeto de estudo da *cultura popular*

O trabalho teórico sobre o “quotidiano” e “vida quotidiana” de Henri Lefebvre (1984 [1946,1962]) teve como enfoque o dia a dia, visando salientar a consciência da importância da transformação da nos modos de vida em sociedade que alteram as rotinas e os elementos materiais do quotidiano. A noção de quotidiano foi reintroduzida por Michel de Certeau (1984) através de um estudo sobre as práticas diárias ou “formas de operar”, que passam por passeios nas cidades a práticas de leitura. O autor vai identificar as modificações que ocorreram nas estruturas sociais, tais como as novas relações que implicam os nacionalismos, gerações, transmissão de saberes, questões de género e as coloniais. O seu contributo central para o estudo da cultura foi destacar que os “consumidores” não são receptores passivos de cultura, mas sim utilizadores ativos. Parafraseando o autor, o importante dentro dessas relações de poder é ter uma atitude crítica e informada do significado pessoal da multiplicidade de mensagens culturais de quem as recebe (Certeau, 1968). Por seu turno, John Fiske (1989) entendeu o conceito *cultura* relacionado igualmente com o quotidiano, referindo-se à circulação social de significados, valores e prazeres, aos processos de formação de identidades sociais e de relações sociais, articulados com a ordem social maior, de forma particular e a partir de uma determinada posição dos indivíduos na sociedade. O autor defendeu que as relações sociais são pessoais e estruturais e consubstanciam-se coletivamente na experiência vivida do quotidiano, fornecendo quadros de desempenho ou formas de dar sentido à experiência social, por forma a equiparem as pessoas com sistemas de valores para orientação nos eventos do dia a dia. O autor crê que a *cultura popular* envolve a arte de fazer o que está disponível no dia a dia sendo, com frequência, expressa de forma excessiva, na medida em que utiliza táticas sensacionalistas, emocionais, satíricas, paradoxais, exageradas, dispositivos estilísticos de contradição, por vezes fora das normas e dos cânones dominantes. Fiske considera que, para os indivíduos em geral, o mundano é o lugar crucial do significado cultural, pois é o único terreno em que a *cultura popular* tem matéria para ser feita: “ordinary is highly significant” (1995:334), e acrescenta: “Popular culture is the culture of the here and now, not of the always and forever”, para além de considerar que “ordinary is highly significant” (Fiske, 1995:334).

““The art of being in between” is the art of popular culture” crê Jonh Fiske (1989:36), afirmação esta que remete-nos para o conceito de “in between” de Homi

Bhabha (1994:29) central para a compreensão das características da *cultura popular* enquanto um espaço intermediário de negociação, podendo ser comparável à ordem colonial a que o autor se refere, na medida em que esta violentou os sinais do “Outro”, traduzindo-os nas categorias dos sistemas ideológicos ocidentais. A produção de sentido requer que esses dois lugares sejam consubstanciados na passagem através de um “Terceiro Espaço” de enunciação intermediária: “It is that Third Space, though unrepresentable in itself, which constitutes the discursive conditions of enunciation that ensure that the meaning and symbols of culture have no primordial unity or fixity; that even the same signs can be appropriated, translated, rehistoricized and read anew” (Bhabha, 1994:55).

Bhabha reconhece a política como envolvendo o inevitável duplo deslocamento de significados simbólicos. O deslocamento é duplo através do que ele chama de hibridismo significando “the revaluation of the assumption of colonial identity through the repetition of discriminatory identity effects...that turn(s) the gaze of the discriminated back upon the eye of power” (Bhabha, 1994:112). O surgimento de um desejo de hibridismo resiste à unidade da presença colonial, alterando-a, ao contrário, no que Bhabha chama de “metonymy of presence” (Bhabha, 1994: 115). A análise do autor demonstra que a tentativa de tomar símbolos culturais nos seus próprios termos requer o reconhecimento que qualquer ato de tradução cultural é um ato de poder e destinado a encontrar resistência e, portanto, exigirá negociação no nível dos significados culturais.

O entendimento da *cultura popular* enquanto um espaço de manobra intermediário de interlocução livre e de tradução simbólica, fundamentado no pensamento teórico de Fiske e de Bhabha é reiterado por Stuart Hall (2005:65), ao afirmar, nas suas palavras, que o estudo da “cultura popular” tendeu a oscilar descontroladamente entre os dois polos alternativos dessa dialética – contenção/ resistência (Hall, 2005:65), o que ajuda à compreensão da função e importância desta nas relações de força de poder entre a cultura popular e a dominante, o que requer agenciamento e mediação

Reflexão final

Historicamente, constata-se que na época do Romantismo as qualidades de espontaneidade e pureza imputadas ao popular foram enaltecidas, numa reação conservadora de cariz essencialista, diretamente relacionada com os nacionalismos a par do movimento modernista e folclorista, ao valorizar o entendimento identitário de *povo*

com um território, uma língua, uma nação e um Estado. A abordagem da *cultura popular* desde finais do século XIX até inícios do século XX, nomeadamente em Portugal e na Europa, relacionou-se com os estudos de folclore, das tradições populares de cariz rural ou piscatório, orientados para a etnografia local, procurando a cultura material quer para a formação das identidades nacionais, quer para a construção de museus locais e regionais. Assistiu-se a uma euforia na apreciação da cultura popular por intelectuais e estudiosos, pela exaltação romântica dos costumes e tradições dos camponeses, encarados como representantes da singular identidade e autenticidade da nação, a par do surgimento do Modernismo.

Até meados do século XX, a *cultura popular* foi muitas vezes reduzida a uma forma básica e redutora de práticas de convívio e de entretenimento, frequentemente avaliada de modo negativo em termos éticos, morais e estéticos. Foi inclusive alvo de rejeição, recusando o acolhimento da academia como uma temática válida ou digna de estudo. A ideia contemporânea de *povo* atravessou liberalismos, nacionalismos e socialismos, num processo lento de gestação conceptual e pragmática, passando de objeto de estudo a sujeito, de súbdito a soberano e o adjetivo *popular* demonstrou referir-se a uma função e posição relacional. Os denominados estudos subalternos contribuíram para implementar a visão na qual os entendimentos da história como objecto fixo e classificado em categorias estáveis podem levar a representações cristalizadas do processo histórico.

A historicidade da expressão *povo* foi definitivamente assumida pela comunidade académica, denotando-se um crescente cuidado no uso deste termo, considerado ultrapassado pelas suas implicações com conceitos de classe, nacionalismos ou subalternidade. Por seu turno, na atualidade o significado de *povo*, apesar de ser um termo abstrato, indiferenciado, heterogéneo e anónimo, tal como é o de *massas*, consubstancia-se em concreto e na realidade nas sociedades democráticas em estatutos individuais e coletivos adquiridos ou conquistados. Enquanto um “sujeito colectivo de ação política”, o *povo* é tanto objeto quanto destinatário: como cidadão, população, eleitor, consumidor e utente, termos que podem ser entendidos como válidos tanto de forma estatística quanto ética, manifestando-se na prática em direitos e deveres, enquanto agentes culturais, educacionais, económicos, políticos e sociais.

O conceito de *cultura popular* na Europa ganha uma renovada leitura no contexto dos processos de industrialização e das conseqüentes alterações que provocam na

sociedade, com destaque para as relações culturais, bem como nos processos de implantação de uma economia de mercado capitalista. Embora fortemente criticado pela Escola de Frankfurt, a partir dos anos 50 do século XX, abrem-se novas perspectivas, com a emergência dos Estudos Culturais da Escola de Birmingham, cujo projeto terá um impacto transnacional, passando o estudo da *cultura popular* a desenvolver-se para uma fase de abordagem positiva e mesmo de celebração, resultante do pensamento crítico produzido em termos académicos e impulsionado pelos movimentos sociais da época.

No seu contexto pós-industrial situa-se num espaço de luta, presente nas transformações sociais e políticas relacionadas com questões de género, direitos civis, descolonização e movimentos de classes que emergem a partir do decorrer de 1960 na Europa e nos Estados Unidos.

Atualmente, seja de acordo com as perspectivas marxistas ou da teoria crítica, as diferentes narrativas sobre as formas como a *cultura popular* pode ser abordada são reveladoras de que esta já alcançou o estatuto de disciplina nas ciências sociais e humanas. Importa salientar que as mudanças ocorridas nos meios de comunicação social e nas redes sociais afetaram as experiências contemporâneas desta expressão. Não existe, pois, um paradigma operativo dominante, fixo e claro, pelo contrário, antes uma abordagem transdisciplinar e historicamente contextualizada da categoria *cultura popular*.

No estudo da *cultura popular* coloca-se a hipótese de que se encontra numa zona de interação de um processo dinâmico, intermediário, diversificado e de intersecção relacional nas sociedades.

2. Folclore, Arte popular e Artesanato

2.1. Folclore

A que nos referimos quando falamos de *arte popular*? As associações à *cultura popular* e ao folclore, enquanto saber e modo de vida tradicional de um povo são as mais frequentes. Neste capítulo indaga-se como é que materiais e práticas designadas deste modo se têm desenvolvido teoricamente e sido representadas na esfera pública e nos museus ao longo do tempo.

Tradição é o “core term” do folclore, considera Regina Bendix (2002:110) e também Bronner (1988), sendo um dos conceitos fundamentais da antropologia como salientado por Bauman: “Few concepts have played a more central role in the development and practice of anthropology than tradition” (Bauman 2001:15819):

Historicamente, as diversas aceções de *arte popular* não têm sido entendidas como categorias estéticas autónomas, mas sim como expressões tradicionais e crenças primitivas, pertencentes a um estágio anterior da civilização das terras longínquas ou periféricas e do modo de funcionamento social, cultural e de subsistência da vida rural ou não urbana.

Estes termos são geralmente utilizados enquanto sinónimos de manifestações não convencionais, informais, tais como arte autodidata, ingénua ou *naïf*, marginal, *outsider* e auto – etnográfica, ou de produtos culturais anónimos tais como artesanato ou artefactos de cariz arcaico, étnico, exótico, indígena, primitivo, rústico, decorativo ou grotesco.

A *arte popular* não tem vindo a ser valorizada nos cânones da academia e no sistema da arte dominante, por não ser produzida no contexto oficial destes ou não atender a certos padrões estéticos, exceptuando algum interesse pelos estudos de filologia e dos contos populares, as artes aplicadas e as decorativas. Tem sido considerada uma arte menor e até desinteressante relativamente à erudita. Anthony Alan Shelton (2015) observou que a representação da *arte popular* parece suscitar, para além do mais, diversas dificuldades de abordagem expositiva:

Folk art is an orphan subject. Anthropologists and art historians are uncomfortable with it and anthropology museums and art galleries seldom do engaging exhibits. They are unable to extinguish the musty opinions that it is rustic, naïve, simple, unsophisticated, decorative and lacking deeper meaning (Shelton, 2015:1).

Como é do conhecimento geral, a arte implica a criação de formas estéticas, de objetos ou desempenhos suscetíveis de serem apercebidos pelos sentidos, agindo sobre eles, e apreciados em conformidade com padrões de excelência e de gosto.

Segundo A. Dubois (1997) as abordagens filosóficas ao tema da estética focam-se na criação e valorização da beleza na experiência da arte. Por seu lado, as abordagens folclóricas artísticas definem as características formais do folclore que constituem a sua arte em termos coletivos ou pessoais, bem como as articulações entre tradição e inovação.

Observa-se que a história do folclore na Europa e nos Estados Unidos é, em grande parte, um espelho das lutas entre a identidade nacional, inseparável da formação do nacionalismo como uma ideologia, e a relação desta com o processo político de formação dos Estados – nação. O folclore foi amiúde alvo de apropriação e de instrumentalização propagandística pelos nacionalismos, totalitarismos e regimes ditatoriais, tornando-se testemunho de uma vertente da história da construção da identidade das nações e identificado com as respetivas ideologias políticas (Thiesse, 1999).

Conforme referido por Kirshenblatt-Gimblett: “What colonialism is to the history of anthropology, nationalism is to the study of folklore” (1988a:143). Acrescenta a autora que o folclore é um produto de alianças entre as instituições de “produção cultural dominante” e as comunidades cujo património em perigo se pretende proteger (Idem, p.144).

A tradição romântica de teor essencialista da cultura nos países germânicos e escandinavos, centrada no registo da cultura oral incorporado em contos populares, mobiliário, traje, dança e música colocou o folclore no centro da identidade nacional. Por seu turno a tradição francesa via a sabedoria popular e os dialetos locais como ameaça à unidade nacional bem como aos seus ideais de uma cidadania esclarecida.

Uma nova visão do Romantismo, contraposta à abstração e à racionalidade cartesianas, veio alterar este entendimento mediante o contributo de Marcel Mauss na sua procura de estruturas elementares, pressupondo que toda a atividade humana tem uma incorporação material em objetos, virtuosismos corporais ou em instituições, ajudada pelo designado movimento primitivista defendido quer pelos etnólogos quer pelas vanguardas artísticas na busca da natureza da alteridade (Anderson,1983).

Na perspetiva de Pertti J. Anttonen (2016), a modernidade ao pretender acabar com a tradição associada aos princípios clássicos, cria ela própria a categoria de folclore como um *constructo* moderno.

I would contend that folklore is a rhetorical construction that has possibly outlived its modernist agenda, but still, I see its value in identifying a discursive field that makes the production of tradition and traditionality its main target of scientific analysis. Surely, its best legacies could be continued under a different name, but as a particular type of a modernist project, folklore lives and dies with the term (Anttonen, 2016:13).

A apropriação da temática popular ou de motivos pitorescos tem vindo a ser utilizada como elemento principal em determinadas correntes artísticas, hoje em dia consideradas eruditas, tais como o Naturalismo, o Neo-realismo e outras. Raramente exposta em galerias de arte, em museus urbanos ou de arte contemporânea, a tipologia de objetos ditos de *arte popular* encontra-se maioritariamente em museus etnográficos, quer regionais quer locais, em coleções particulares e nos denominados museu ao ar livre e ecomuseus.

2.1.1. Genealogia macro-histórica do folclore

Procurou-se obter uma visão alargada acerca da história do folclore, com o objetivo de compreender os diferentes contextos históricos do processo de desenvolvimento deste termo na Europa, Estados Unidos e Brasil, levando em conta algumas variantes locais e geográficas e os seus principais impulsionadores. O contributo dos teóricos da América Latina será aqui desenvolvido, enquanto o caso português e o caso francês serão abordados em Capítulos próprios.

O termo folclore (*folklore*) é um neologismo criado em 1846 pelo arqueólogo Ambrose Merton – pseudónimo de William John Thoms – e usado numa carta dirigida à revista *The Athenaeum*, de Londres, na qual os vocábulos da língua inglesa *folk* e *lore* (povo e conhecimento) foram unidos, passando a ter o significado de saber tradicional de um povo. A designação passou a ser utilizada na época, para referir as tradições das ditas classes populares e neste contexto entendeu-se a cultura popular como oposta à cultura erudita, cultivada pelas elites e pelas instituições oficiais. Todos os povos possuem costumes, crenças e superstições, partilhados e transmitidos de geração em geração através de rituais, lendas, contos, provérbios, canções, danças, traje, música, artesanato, jogos, religiosidade, brincadeiras infantis, mitos, idiomas e dialetos característicos, adivinhações, festas e outras atividades culturais. Posteriormente, o termo passou a abranger toda a cultura formada principalmente nas classes sociais analfabetas, dando ao folclore o estatuto da história oral e intangível ou a história não escrita de um povo (Georges&Jones, 1995).

A história trivial, local, a história social e a história cultural eram, no século XIX, encaradas como temas marginais, praticadas por amadores que apreciavam o folclore. O

interesse por este tipo de cultura nasceu entre o fim do século XVIII e o início do século XIX, quando estudiosos como os Irmãos Grimm e Johann Gottfried von Herder iniciaram pesquisas sobre a poesia tradicional na Alemanha. Esse entusiasmo estendeu-se a outros países da Europa e o campo de estudo começou a incluir outras formas literárias, músicas, práticas religiosas e outros factos chamados na época de *antiguidades populares*. No início da sistematização da disciplina os pesquisadores abordaram a cultura popular utilizando métodos aplicados ao estudo da cultura erudita (Burke, 2004).

O estudo do folclore expandiu-se, chegando ao Brasil na segunda metade do século XIX através de Celso de Magalhães e Sílvio Romero, e aos Estados Unidos, onde William Wells Newell, Mark Twain, Rutherford Hayes, entre outros, fundaram, em 1888, a American Folklore Society que deu início à publicação o Journal of American Folklore.

A contribuição dos folcloristas norte-americanos foi particularmente importante porque as suas pesquisas foram sempre apoiadas pelas universidades e adquiriram autonomia, definindo novas fronteiras metodológicas e lançando as bases para a fundação do folclorismo como uma nova disciplina científica paralela à Antropologia (Georges & Jones, 1995). O avanço da ciência e da tecnologia levou ao fim de muitas tradições populares, mas a influência do pensamento positivista do século XIX contribuiu para dignificá-las, entendendo-as como ligações ininterruptas de saberes a considerar, para tornar a sociedade moderna compreensível. Em Itália, a tradição do folclore, designada como disciplina histórica, devido à sua abordagem persistente, deve-se a Giuseppe Pitre no final século XIX e, até meados do século XX, teve os contributos de Giovanni Cocchiara, Paolo Toschi e Ernesto DeMartino. O mesmo aconteceu na Alemanha com os trabalhos dos folcloristas Otto Clement (1938), Will-Erich Peuckert (1948), Wolfgang Bruckner (1966) e Ingeborg Weber-Kellermann (1965). A profissionalização do estudo do folclore dá-se apenas no século XX (Burke, 2004).

Importa assinalar o impulso dado ao estudo do folclore pela Escola histórica-geográfica finlandesa, fundada por Julius Krohn e Antti Aarne, e outros, dedicada à exploração das variantes dos contos folclóricos, e não só, ao longo do tempo e de região para região, sendo a sua metodologia publicada em 1926.

Os folcloristas profissionais reuniam-se em congressos internacionais (como por exemplo em Paris, 1937) e a partir da década de 50 passam a considerar-se etnógrafos, dado o domínio da disciplina da antropologia e a conotação do termo *Volkskunde* ao

nazismo, que promoveu oficialmente o folclore alemão enquanto o culto do Povo (Burke, 2004; Jeggel, 1988). Por outro lado, o termo “lore” foi sendo afastado devido à associação a um sentimentalismo arcaico e passou a utilizar-se em alternativa a expressão “Folklife” (Burke: 2004:135).

Burke (2004) salienta a importância do pensamento de Michel Foucault nos anos 60, ao propor uma “arqueologia do saber” que incidia na recuperação e na reconstrução de fragmentos tais como as tradições e as crenças, destacando outros contributos para os estudos de folclore de Ernesto de Martino, Julio Caro Baroja, E. Estyn Evans.

Desde o início da década de 70 até hoje, os historiadores e folcloristas convergem através da denominada “history from below”, interessando-se por temas até então secundarizados. Segundo Burke (2004) esta viragem foi provocada pelos trabalhos de Jacques Le Goff, Emmanuel Le Roy Ladurie e Charles Phythian-Adams que redescobrem a cultura popular através da história e do folclore local, dos rituais e do significado dos calendários festivos (Adams: 1975, 1983).

Le Goff explorou o que entendeu ser uma “culture folklorique”, referindo-se às crenças populares da Idade Média, tais como o purgatório, venerações a animais, fantasmas, entre outras (Le Goff, 1967; Le Goff e Schmitt, 1981)²¹.

Os folcloristas Richard Dorson (1968) e David Buchan publicam as baladas escocesas (1972), Roger Abraham as tradições afro-americanas (1976:1-10), Henry Glassie publica a obra *Folklore and History of an Ulster Community* (1982), Tomás Hofer escreve sobre as tradições da Hungria (1984) e Jonas Frykman e Orvar Lofgren (1987) acerca das da Suécia. Estes últimos tiveram enorme impacto no mundo anglófono adoptando a denominação de “antropologia histórica” originária da tradição folclórica europeia e renovada através da teoria sócio cultural²² (Burke, 2004).

No caso americano, o campo da *arte folclórica* foi definido pela primeira vez por colecionadores, artistas profissionais, críticos, comerciantes e curadores, na procura de uma arte americana pressupostamente autêntica, em trabalhos que apresentavam um contexto de identidade nacional, tais como crenças, virtuosismo, sentido de comunidade e

²¹ Tópicos similares foram igualmente abordados pelos folcloristas Paul Delarue, Pierre Saintyves, Paul Sébillot e Arnold van Gennep.

²² Testemunho disso é a inclusão na importante bibliografia de referência internacional *Culture Builders* de nomes de folcloristas como Nils-Arvid Bringéus, Alan Dundes e Sigurd Erixon ao lado de Mary Douglas e de Michel Foucault (Frykman and Lofgren, 1987).

de individualidade. Sob a denominação ampla de *arte popular*, o campo expande-se ao incluir artistas ativos e os autodidatas²³. A teoria do folclore americano desenvolvida entre 1970 e inícios de 1980, designada de *abordagem performativa*, veio reformular profundamente a disciplina mediante, a sua estetização.

O folclore passou a ser caracterizado como “comunicação artística em pequenos grupos” (Ben-Amos, 1972), “ação artística na vida social” (Bauman, 1977:vii) e “a estética da vida quotidiana” (Kirshenblatt-Gimblett, 1983).

Os folcloristas americanos sublinharam a importância do fator cultural das categorias e dos padrões indígenas. Os projetos de folclore do sector público caracterizam-se pela importância dada ao contexto e às categorias nativas. Por seu lado, os historiadores americanos inscreveram a *arte popular* como um ramo da história da arte mediante a reformulação dos limites do que pode ser considerado arte, referindo-se a esta nova categoria de forma similar às belas artes e às artes decorativas (Kirshenblatt-Gimblett, 1988a:145).

A emergência da história social nos anos 60 desbravou o caminho para a colaboração dos campos de saber da micro-história com a antropologia histórica e fomentou o interesse pela história da cultura material integrada na vida quotidiana.

A cultura material tornou-se um campo alargado no qual historiadores, antropólogos, arqueólogos, sociólogos, historiadores da arte e escritores passaram a comungar (Burke, 2004; Appadurai, 1986). Outro fator decisivo para complementar e desenvolver a micro-história e a antropologia histórica foi a reabilitação da transmissão oral ou da história oral.

Igualmente importante foi o enfoque na temática da memória social mediante testemunhos e culturas orais, salientando a importância do estereótipo e do mito nos testemunhos orais registados no trabalho de campo comum aos folcloristas (Burke, 2004; Jan Vansina em África (1965; 1985) e Paul Thompson na Grã-Bretanha (1978; 1988).

²³ Destaca-se o American Folk Art Museum de Nova Iorque dedicado desde 1961 às expressões criativas de autodidatas vivos ou não. Albergando uma coleção de cerca de sete mil obras datadas desde o século XVIII (pintura, peças de cerâmica e de estanho, colchas, entre outros), o museu a partir de 1961 tem vindo a desenvolver um trabalho sistemático contribuindo para a compreensão da arte dos autodidatas vivos através de exposições, publicações e programas educacionais. Constituído um centro de erudição apresenta obras de indivíduos cujos talentos singulares foram aperfeiçoados através da experiência e não da formação artística formal e são enquadrados no contexto histórico, social e artístico da cultura americana. Sobre este museu consultar o sítio eletrónico oficial do museu: <https://folkartmuseum.org>

É nos anos 80 que se dá uma nova interpelação sobre os estudos de folclore quanto aos seus usos por Eric Hobsbawm e Terence Ranger, que analisaram de forma crítica e metacultural a problemática da “invenção da tradição” (1983), ao destacar que alguns grupos e instituições oficiais pretendiam recriar factos folclóricos e tradições já desaparecidas e apesentá-los como vivenciados e autênticos, podendo conduzir ao denominado “fakelore”. Esta expressão foi cunhada por Richard Dorson em 1972, referindo-se ao folclore aplicado ou à sua popularização, explorado para fins propagandísticos, comerciais ou turísticos, os quais na sua opinião implicava a probabilidade do consumidor ser enganado quanto à autenticidade do produto folclórico que lhe era apresentado, situação passível de denegri-lo enquanto disciplina académica, que o autor defendia ser científica e autónoma. Na década de 90 os sociólogos e os historiadores adotaram o folclore como evidência histórica, dando-lhe reconhecimento quer académico quer quanto à prática do método interdisciplinar (Hutton, 1994; Burke, 2004). A tomada de consciência de que a cultura popular poderia desaparecer devido aos novos modos de vida urbanos levou à generalização do seu estudo e ao desenvolvimento de práticas e métodos de salvaguarda e preservação patrimonial.

2.1.2. De Folclore ou cultura tradicional e popular à noção de Património Cultural Imaterial (PCI)

Em 1989, o folclore foi reconhecido como uma ciência académica social e humana, e o seu objeto de estudo tornado num bem protegido pela UNESCO²⁴, definindo formalmente esta área do património num texto oficial:

Folclore (ou cultura tradicional e popular) é a totalidade das tradições que têm por base as criações de uma comunidade cultural, expressas por um grupo ou por indivíduos e reconhecidas como refletindo as expectativas de uma comunidade na medida em que reflete a sua identidade social e cultural; os seus padrões e os valores são transmitidos por via oral, por imitação ou por outros meios. As suas formas são, entre outros, língua, literatura, música, dança, jogos, mitologia, rituais, costumes, artesanato, arquitetura e outras artes (Unesco, 1989).

24 UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, 1989, Recomendação para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e do Folclore. Disponível no sítio eletrónico: http://cvc.institutocamoes.pt/cpc2007/patrimonio/bloco2/recomendacao_%20sobre_a_salvaguarda_da_cultura_tradicional.pdf

O folclore, enquanto sinónimo de cultura tradicional e popular representa a identidade social de uma comunidade mediante as suas criações culturais, coletivas ou individuais, sendo igualmente uma parte essencial da cultura de cada nação. Embora se enraíze em tradições antigas, não é um conhecimento cristalizado, pois pode transformar-se no contato com culturas distintas de diversas formas. Desde então, muitos países inscreveram nesta instituição elementos constituintes da cultura popular ou do folclore nos seus inventários de bens patrimoniais histórico – artístico, a fim de serem protegidos e promovidos por esta organização.

Segundo a UNESCO, determinar um facto como folclórico tem como requisitos a apresentação da tríade composta por elementos de tradicionalismo, funcionalidade e aceitação coletiva. O tradicionalismo faz-se a partir da sua transmissão geracional, entendida como uma continuidade baseada no passado. A funcionalidade compreende a flexibilidade na tradição, pressupondo-se a sua relevância ao estar inserida num contexto vivenciado. No que respeita à aceitação coletiva de uma prática generalizada, esta requer uma identificação coletiva com o facto folclórico, ainda que proveniente das elites.

O anonimato, muitas vezes característico da expressão folclórica, é aceite, não sendo obrigatório ter uma assinatura desde que o acontecimento seja assimilado pela cultura popular. A espontaneidade é outro critério requerido, supondo-se que o facto folclórico é uma criação natural no contexto da cultura de uma determinada comunidade, para além dadominante regional localizada geograficamente e típica de uma certa comunidade ou cultura, ainda que possam existir práticas idênticas noutros locais.

No enquadramento da UNESCO em 1989, conceito de folclore importava ter em conta os seguintes aspetos para a sua análise: a expressão folclórica vista enquanto prática cultural comunicativa; a necessidade de o situar dentro das correntes dinâmicas da cultura popular; o seu potencial ao serviço da renovação e como impulsionador dos estudos folclóricos tendo em vista a alavancagem e a relevância analítica relativas aos meios de comunicação, à cultura e sociedade contemporânea; a revisão dos conceitos fundamentais e trajetórias teóricas sobre folclore e comunicação; o objetivar da captação da sua essência e sentido em termos culturais; a noção de que existe uma interseção decisiva dos conceitos e práticas do folclore e da cultura popular; o aprofundar de que modo o folclore e a cultura popular se articulam socialmente, negociam e afirmam o seu significado em códigos,

práticas, saberes, espaços e estratégias expressivas nas condições e ambientes culturais contemporâneos.

Na última década deu-se uma alteração no entendimento do folclore pela comunidade da UNESCO. Desde 2003 este passou a ser designado como Património ou cultura imaterial ou intangível – PCI, através da Convenção para a Salvaguarda do património imaterial, ratificada por Portugal em 2008²⁵. Segundo a UNESCO, entende-se por “património cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões – bem como os instrumentos, objetos, artefactos e espaços culturais que lhes estão associados – que as comunidades, os grupos e os indivíduos reconheçam como fazendo parte integrante do seu património cultural. Transmitido de geração em geração, esse património é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função do seu meio, da sua interação com a natureza e da sua história, inculcando-lhes um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo desse modo, para a promoção do respeito pela diversidade cultural e pela criatividade humana (Cabral, 2011:17).

O PCI manifesta-se nos seguintes domínios: tradições e expressões orais, incluindo a língua como vetor do património cultural imaterial; artes do espetáculo; práticas sociais, rituais e eventos festivos; conhecimentos e práticas relacionados com a natureza e o universo; aptidões ligadas ao artesanato tradicional.

As características identificáveis do PCI são várias: o ato espontâneo da sua criação; os contextos social, cultural e intelectual em que é criado; algo a que o acesso e o uso muitas vezes é determinado de ascendentes para descendentes; os métodos de transmissão particularmente orais; algo transmitido de geração em geração; uma cultura integradora e vivida e frequentemente realizada coletivamente; que reflete os valores e as crenças de um grupo ou sociedade; que é importante para a criação de identidade, contribuindo para a diversidade cultural e por fim, o seu significado espiritual e cultural.

A novidade da convenção de 2003 relativamente à de 1989 está no reconhecimento que tanto os processos de globalização e de transformação social quanto as condições que contribuem para um diálogo renovado entre as comunidades relativamente a fenómenos de

²⁵ UNESCO, 2003. *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial*. Disponível no sítio eletrónico: <https://ich.unesco.org/doc/src/00009-PT-Portugal-PDF.pdf>; PCI: versão portuguesa traduzida pelo Departamento de Património Imaterial / Instituto dos Museus e da Conservação, 2010.

intolerância suscitam risco de degradação, desaparecimento e destruição do PCI, especialmente devido à falta de meios para a sua salvaguarda e preservação.

A UNESCO entende que devem ser as comunidades autóctones, os grupos e os indivíduos, a desempenhar um papel importante na produção, defesa, manutenção e recriação do património cultural imaterial, contribuindo, desse modo, para o enriquecimento da diversidade cultural e da criatividade humana. Esta organização apercebe-se da inexistência, até então, de qualquer instrumento multilateral com carácter vinculativo destinado a salvaguardar o património cultural imaterial – PCI, não obstante o impacto da atividade realizada pela instituição com vista à criação de instrumentos normativos para a proteção do património cultural. Crê que os acordos, recomendações e resoluções internacionais existentes em matéria de património cultural e natural²⁶ deverão ser enriquecidos e complementados de forma eficaz mediante novas disposições relativas ao PCI e afirma a necessidade de promover uma maior tomada de consciência, em especial entre as gerações jovens, para a importância do património cultural imaterial e da sua salvaguarda. Considera que a comunidade internacional deverá contribuir, em conjunto com os Estados Partes na presente Convenção, para a salvaguarda desse património num espírito de cooperação e de auxílio mútuo.

Entende-se por “salvaguarda” as medidas que visem assegurar a viabilidade do PCI, incluindo a identificação, documentação, pesquisa, preservação, promoção, valorização e transmissão, através da educação formal e informal, bem como da revitalização. Credo no papel inestimável do património cultural imaterial como fator de aproximação, intercâmbio e entendimento entre os seres humanos, a Convenção de 2003 pretende implementar uma nova sensibilização a nível local, nacional e internacional para a importância deste e o seu reconhecimento mútuo.

Como referido por Clara Bertrand Cabral, a definição do PCI resume-se nestes aspetos: “(...) a matéria do património cultural imaterial, o primado das comunidades e dos grupos na sua identificação, a importância da transmissão intergeracional, a inexigência de autenticidade, a relação com a memória e a identidade, o reconhecimento dos direitos culturais coletivos e o carácter também político da Convenção” (Cabral, 2011: 17).

²⁶ Nomeadamente a Convenção para a Proteção do Património Mundial, Cultural e Natural de 1972 e a Proclamação das Obras-Primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade de 1977.

Importa aqui abrir um parêntesis para a problemática da autenticidade iniciada por Edward Shils (1971, 1998), continuada por Handler (1981) e Handler e Linnekin (1984). Os últimos argumentaram que a tradição é um “processo interpretativo” em constante revisão de critérios; o “tradicional” não é uma propriedade objetiva dos fenómenos, mas tem um significado atribuído (Handler e Linnekin, 1984:273). Na sua perspetiva, o conceito de tradição abrange tanto o senso comum, referindo-se a um corpo herdado de costumes e crenças, quanto a uma categoria científica, na medida em que as ciências sociais consideraram a tradição como um discurso histórico contínuo. Porém, creem ser esta narrativa empiricamente e teoricamente desadequada, porque referir-se ao passado, levá-lo em conta ou interpretá-lo, implica situar-se no presente, devendo-se entender a tradição como um processo simbólico reinventado. Para Handler, é impossível separar a tradição espúria da genuína, na medida em que a vida social é sempre construída simbolicamente e nunca dada naturalmente (1981: 281).

Em Portugal foi criada uma plataforma para inventariar o Património Cultural Português – Matriz PCI (2009, 2015)²⁷, dirigida por Paulo Ferreira da Costa, Chefe da Divisão do Património Imóvel, Móvel e Imaterial, da Direção-Geral do Património Cultural – DGPC. Na perspetiva do antropólogo, o sentido e a inovação desta plataforma consiste na possibilidade de interatividade com as comunidades que possuem expressões culturais diversificadas, procurando desta forma incentivar e estabelecer um diálogo próximo, para além de constituir um manancial de recursos para a divulgação de boas práticas e valorização do Património Cultural Imaterial em Língua Portuguesa (Costa, 2013). Ferreira da Costa alertou para a necessidade de estabelecer um regime jurídico próprio de salvaguarda e da implementação de um Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial (INPCI), abrangendo todo o território nacional, e sendo o registo neste inventário um requisito imprescindível para a qualquer procedimento de candidatura de

²⁷ MatrizPCI, sistema de gestão do *Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial*. Disponível no sítio oficial eletrónico: <http://www.matrizpci.dgpc.pt/matrizpci.web>. Enquadramento normativo: A instituição e operacionalização do Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial são enquadradas conjuntamente pelo Decreto-Lei n.º 139/2009, de 15 de junho, com as alterações introduzidas pelo Decreto-Lei n.º 149/2015, de 4 de agosto, e pela Portaria n.º 196/2010, de 9 de abril (v. secção “Legislação e Normativos”).

A nível internacional, a implementação do *Inventário Nacional* tem como objetivo o cumprimento da obrigação primacial a que se refere o Art.º 12.º da *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial* (UNESCO, 2003), decorrente da sua ratificação, por parte do Estado Português, em 2008.

PCI para as Listas Representativas da UNESCO, a *Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade ou a Lista do Património Cultural Imaterial que Necessita de Salvaguarda Urgente*.

O *Kit de Recolha de Património Imaterial*²⁸ criado pela DGPC trata-se de um instrumento educativo para ser usado no âmbito escolar, visando motivar as gerações mais novas para a importância de salvaguarda do PCI, recurso pedagógico implementado à escala local e articulado com os Serviços Educativos dos museus. Destina-se a divulgar e valorizar o património imaterial mediante a interação dos jovens do 2º e 3º ciclo com os elementos da comunidade detentoras dos saberes passíveis de serem transmitidos mediante uma abordagem integrada.

O Património Imaterial fez com que a UNESCO reconhecesse Portugal internacionalmente como exemplo de qualidade da apresentação de candidaturas, afirmou Paulo Lima (2019). O antropólogo trabalhou nas candidaturas a Património Imaterial da Humanidade do fado (2011), do Cante alentejano (2014), da Arte chocalheira (2015, Alcáçovas) e da morna de Cabo Verde (2018), aceites e inscritas na Lista do PCI.

Para Lima, o fundamental nestas candidaturas é que tenham um impacto político, referindo que o cante alentejano chamou a atenção para um território em desertificação, levantando questões de coesão territorial. Quanto aos chocalhos, estava em causa a extinção do património genético, tendo a UNESCO recomendado a sua salvaguarda urgente. O fado veio atrair uma nova geração de fadistas e a recriação deste *genre*²⁹. Por seu turno, a morna foi importante para demonstrar e evidenciar o papel das mulheres em Cabo Verde³⁰.

A classificação pela UNESCO da “Produção de Figurado em Barro de Estremoz” em 2017, resultou da candidatura portuguesa, iniciativa dos artesãos produtores dos “Bonecos de Estremoz” conjuntamente com a Câmara Municipal. Tratou-se do primeiro figurado do

²⁸ O modelo do *Kit de Recolha de Património Imaterial* encontra-se disponível ao público desde 2011 em formato de edição electrónica e de descarga gratuita. Consultado em junho de 2017: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imaterial/kit-de-recolha-de-patrimonio-imaterial/>

²⁹ Disponível no sítio electrónico: <https://www.unescoportugal.mne.pt/pt/temas/proteger-o-nosso-patrimonio-e-promover-a-criatividade/patrimonio-cultural-imaterial-em-portugal>

³⁰ Entrevista a Paulo Lima por Ricardo Ramos Gonçalves (2019). Consultado no sítio em linha: https://gerador.eu/entrevista-a-paulo-lima-o-patrimonio-imaterial-fez-com-que-a-unesco-reconhecesse-portugal-pela-exemplaridade/?fbclid=IwAR084_-fgyLIgqnAIZ258_xD6iYhOkVv2xlSIfo9ehKJMb15TGomJ0pOf6A

mundo a obter a distinção de Património Cultural Imaterial da Humanidade, uma arte de cariz popular com mais de três séculos³¹.

Existe em Portugal desde 2014 um grupo de trabalho dedicado ao património imaterial enquadrado no ICOM – Comité Internacional para a Documentação – CIDOC³². Este grupo destaca a especificidade desta tipologia de património e do seu método de pesquisa, as diversas formas de aceder e informar sobre o PCI, bem como a importância da sua partilha em rede. Através do trabalho de campo junto de grupos e comunidades, obtém-se uma melhor identificação, documentação, compreensão e conhecimento das práticas sociais e culturais transmitidos pelos próprios detentores desse *savoir-faire*, incentivando-os a participar ativamente numa futura musealização de objetos e na demonstração de práticas de execução.

Importa destacar o projeto MEMORIAMEDIA – e-Museu do Património Cultural Imaterial, uma organização não governamental fundada em 2006, que tem vindo a desenvolver investigação no âmbito das políticas e instrumentos de identificação, documentação e salvaguarda, entidade consultora do Comité Intergovernamental para a Salvaguarda do PCI da UNESCO. Tem como objetivos o estudo a inventariação e divulgação de manifestações do património cultural imaterial, tais como as expressões orais, práticas performativas, celebrações, o saber-fazer de artes e ofícios e as práticas e conhecimentos relacionados com a natureza e o universo³³.

2.1.3. O folclore na contemporaneidade como “ação comunicativa”

Na óptica de Martin Laba (2008:265), o folclore deve ser renovado continuamente “no contexto da análise cultural interdisciplinar que democratizou, dessacralizou e politizou o conceito de cultura”. Segundo o autor, esta análise foi teorizada por Bourdieu,

³¹ <https://www.publico.pt/2017/12/07/culturaipilon/noticia/unesco-declara-bonecos-de-estremoz-como-patrimonio-cultural-imaterial-1795193>

³² CIDOC - <http://network.icom.museum/cidoc/working-groups/ich/>

³³ Os resultados do projeto foram organizados num inventário nacional e publicados no sítio eletrónico oficial www.memoriamedia.net., para além do livro intitulado *A Participação na Salvaguarda do Património Cultural Imaterial - O papel das Comunidades, Grupos e Indivíduos*, em 2018, da autoria de Filomena Sousa, mentora do Memoriamedia.

1984; Carey, 1988; Certeau, 1984; Harvey, 1989; Hoggart, 1990; Laclau e Mouffe, 2001; Thompson, 1988 e Williams, 1965.

Segundo Laba (2008) o conceito de folclore deve ser renovado e encontrar o seu lugar na diversidade da cultura contemporânea, na hibridização de códigos e práticas culturais, no alargamento do campo dos media e na eliminação das fronteiras, dos espaços e das práticas culturais, em direção a outras sensibilidades que privilegiam o tempo presente. A expressão folclórica é um meio de criar e manter espaços sociais comuns, terrenos culturais vitais de envolvimento social significativo como ação comunicativa no âmbito do popular, demonstrando uma considerável capacidade para articular perspetivas e posições contrárias às práticas dominantes contínuas ou descontínuas.

O autor observa que as abordagens contemporâneas da comunicação e da cultura popular demonstraram um esgotamento das divisões críticas e estéticas entre as categorias culturais, não fazendo sentido discriminar as várias dimensões do “popular”, na medida em que “manter hierarquias da cultura é um empreendimento totalmente espúrio face às complexidades, ambiguidades e contingências da vida e da cultura contemporâneas” (Laba, 2008: 266).

Laba recorda que, historicamente, os Estudos culturais têm sido sistemáticos no exame do quotidiano e do comum ou do popular, processos em que se passa a conhecer e a afirmar as subjetividades sociais, campo de saber fundamentado em parte no pensamento de António Gramsci. Na análise que fez do terreno do popular, este autor considera-o pluralista diferenciado e capaz de incorporar as tensões, conflitos, negociações, compromissos e lutas de numerosas e variadas estratificações culturais (Gramsci, 1985:195, *Op. cit.* in Laba, 2008).

A cultura, segundo o conceito de hegemonia de Gramsci, é observada como parte de um processo contínuo de negociação entre as forças dominantes na sociedade e as classes populares, cujo consentimento deve ser conquistado e administrado na procura da manutenção do domínio, decidindo em que termos a vontade popular seria construída.

No processo de relações de força mutáveis da hegemonia, a cultura popular passou a ser vista como um território onde interagem os processos de estruturação social e prática cultural (1985:195, *Idem*). Gramsci refletiu sobre o processo social do popular através da análise do folclore, criticando as tendências românticas dos estudos folclóricos, bem como a sua pesquisa limitada ao pitoresco, visto que nessa altura os estudos folclóricos

consistiam somente em preocupações metodológicas de recolha, seleção e classificação de materiais desta tipologia (Gramsci, 1985:188-195).

Nos anos 30, propôs uma abordagem alternativa ao folclore: este deveria ser estudado como uma “concepção do mundo e da vida” implícita em determinadas classes no tempo e espaços sociais, bem como na oposição a concepções historicamente “oficiais” do mundo (Gramsci, 1985:189).

Nesta perspetiva, o folclore integrado na estrutura social e no processo cultural seria válido, podendo ser visto como uma resposta às condições sociais, políticas e económicas. A dimensão política do folclore é salientada por Gramsci já que este poderia constituir tanto o conhecimento quanto a expressão da vida social e cultural diferente das versões oficiais.

2.1.4. Musealização da cultura tradicional: *heimatmuseums*, museus ao ar livre e ecomuseus

O modelo de ecomuseu foi idealizado como um centro de criação cultural feito a partir da interação entre a cultura e a natureza. Na origem do conceito de ecomuseu estão os museus de ar livre que existiam no norte da Europa, onde, num cenário de mudança da ruralidade, se procuravam conservar aldeias e representações das formas de viver das comunidades rurais. O movimento Heimat foi o resultado de uma expansão pioneira de associações culturais provinciais que se uniram com o objetivo comum de encontrar novas formas de celebrar o património local alemão. As suas origens remontam à segunda metade do século XIX, período durante o qual as associações botânicas e zoológicas registavam a flora e fauna locais, as sociedades históricas procuravam o renascimento de canções, de danças e costumes antigos e os folcloristas manifestavam o interesse pelos dialetos, poesia e contos populares. Pretendia-se desta forma reforçar sentimentos de pertença e identidade coletiva pela terra e a sua história através do civismo, assim como beneficiar os negócios locais, especialmente em áreas de decadência económica (Applegate,1990:6). Este movimento levou à criação dos museus locais, os Heimatmuseums, onde eram apresentados quer objetos originais, quer moldes e reproduções, mapas e documentação para explicar diversos conceitos de geografia, economia, etnia, raça, formação e influência do solo. Estas instituições complementavam-se com a mostra de património genuíno, tais como castelos, sítios arqueológicos e belezas

naturais, preferencialmente deixados na sua configuração original, através da criação de mapas e trilhas acessíveis aos indivíduos (Becker, 1915, op. cit. in Mille, 2011:102).

Na Suécia, Noruega, Finlândia, Dinamarca e Holanda, a identidade nacional, representada pela sua cultura material, foi promovida pelos museus de etnografia regionais nos anos 20 e 30 do século XX. Nesse período criam-se na Escandinávia os museus ao ar livre, associando os modos de vida, o artesanato e as artes ao passado.

Estas infraestruturas consistiam em aldeias preservadas, conjuntos de edifícios restaurados ou reconstruídos contendo mobiliário da época, ferramentas e utensílios. Eram proporcionadas ações de animação cultural e educativas de forma sistemática, espetáculos remetendo para práticas do passado, ateliers formativos, a par de demonstrações ao vivo de práticas artesanais. Inicialmente foi criado o Skansen Open Air Museum em Estocolmo, empreendido pelo museólogo sueco Artur Hazelius (1833-1901), que se inspirou nas exposições de cultura demótica apresentadas na Exposição de Paris de 1867 e na de 1889, relativamente à mostra de réplicas de habitações vernaculares e à presença de nativos africanos e orientais desempenhando as suas tarefas domésticas diárias. Estas experiências museográficas levaram-no a fundar o Nordiska Museet, um espaço fechado, inaugurado em 1907, onde apresentou muitas salas dedicadas à vida camponesa na Suécia, Finlândia, Dinamarca, Schleswig, Lapônia e Groenlândia, para além de coleções de artesanato (Alexander, 1995:233). Seguiu-se a abertura do Bygdøj em Oslo e o Lyngby em Copenhaga, e outros como o Colonial Williamsburg (Virgínia), Upper Canada Village (Ontário), e o Welsh Folk Museum em St. Fagan (Cardiff, País de Gales).

Em 1957, o International Council of Museums – ICOM publicou uma descrição de museus ao ar livre, cujos requisitos seriam estarem abertos ao público; serem compostos por elementos da arquitetura popular e pré-industrial, tais como a habitação de agricultores, pastores, pescadores, artesãos, lojistas com as suas dependências, para além de outros exemplos de arquitetura rural, urbana, secular, eclesiástica, privada ou pública, integrando as condições geológicas, climáticas, botânicas, zoológicas e ambientais originais (ICOM News, 1957: *Op. cit* in, in Mille, 2011: 40 e 95).

Elaborada por Georges-Henri Rivière et Hugues de Varine a definição oficial de ecomuseu foi adotada em 1971 na 9ª conferência do ICOM³⁴:

³⁴ http://www.ecomusee-creusot-montceau.fr/rubrique.php?id_rubrique=39. Consultado em janeiro 2019

(...) musée éclaté, interdisciplinaire, démontrant l'homme dans le temps et dans l'espace, dans son environnement naturel et culturel, invitant la totalité d'une population à participer à son propre développement par divers moyens d'expression basés essentiellement sur la réalité des sites, des édifices, des objets, choses réelles plus parlantes que les mots ou les images qui envahissent notre vie (Rivière, 1971).

Rivière redefinia esta tipologia de museus em 1976, afirmando:

Un écomusée, ce n'est pas un musée comme les autres. Un écomusée, c'est une chose qu'un pouvoir et une population conçoivent, fabriquent et exploitent ensemble. Ce pouvoir, avec les experts, les facilités, les ressources qu'il fournit. Cette population, avec la participation de ses forces vives de toutes générations, selon ses aspirations, ses savoirs, ses facultés d'approche. (...) (Rivière, 1976).

Importa aqui evidenciar a perspectiva de Georges Henry Rivière acerca do folclore. Nas suas lições introdutórias ao folclore na École du Louvre no final da década 30, definiu o folclore como não sendo a vida cultural da população rural pré-industrial e pré-iluminada, mas sim o modo humano de apreender o mundo, uma cultura moldada pela fusão das crenças racionais e irracionais, bem como a expectativa consciente e inconsciente presente em qualquer modo de vida. Segundo o museólogo pioneiro, a percepção do mundo do camponês rural, do operário ou dos sectores mais educados da população é sempre moldada por atividades racionais, crenças não comprovadas e expectativas ainda não concretizadas que se dão em diferentes graus (Rivière, *Op. cit.* in Mille, 2011:71).

Rivière considerava que o folclore vivenciado estava em constante processo adaptativo e de autotransformação, na medida em que a visão e prática de mundo, seja de indivíduos, comunidades ou instituições, é apenas uma mistura de elementos antigos e novos, quer desatualizados quer inovadores (Ibidem).

Conforme Huges de Varine Bohan (2016) podem identificar-se três gerações de ecomuseus que se sucederam ao longo do tempo: a primeira desenvolve-se nos anos 60 com os museus de ar livre, privilegiando a conservação de elementos patrimoniais *in situ*, visando o desfrute de um território ou paisagem, modelo alargado no caso francês ao conceito de preservação do território desenvolvido através de atividades económicas; a segunda, a partir de 1971, refere-se ao exemplo do ecomuseu de Haut- Creusot, na antiga região industrial do Loire, que vai procurar envolver a comunidades; o ecomuseu do Haute Beauce, no Québec, a partir da década de 80 é representativo da terceira geração, onde se estabiliza a ideia de território mediante a participação da comunidade e do desenvolvimento integrado. A partir dos anos 90 ideia de ecomuseus passa por uma crise,

segundo Varine-Bohan, mas mantém-se o primado da Nova Museologia, que está na sua concepção. Evoluindo da eco museologia, esta nova corrente foi caracterizada por Peter Van Mensh (1990) segundo os seguintes princípios: a mudança do foco nos objetos para a comunidade; a ampliação do conceito de objeto museológico; a importância da preservação *in situ*; a descentralização polinucleada; a tendência para a conceptualização; a racionalização da gestão dos museus através da introdução de operações de planeamento e gestão de recursos e a tendência para musealizar as instituições, criando áreas de exposição temporárias ou não.

Graça Filipe e Hugues de Varine, especialistas em ecomuseus, referem que estes nasceram de diversos movimentos de experimentação museal, promovidos por iniciativas em contextos locais, “sem normas impostas e sem concertação entre os promotores dos projetos” (Filipe e Varine, 2016:23). Explicam que o México fundou museus nacionais revolucionários pelo seu conceito e a sua museografia (1964), compreendendo museus locais, museus escolares e museus comunitários.

Nos Estados Unidos, as lutas pelos direitos cívicos geraram os “neighborhood museums” (museu de vizinhança), tal como é exemplo o de Anacóstia (1966). Na Nigéria, um museu nacional foi criado pelas diferentes comunidades envolvidas na construção da unidade nacional (1963). Em França, foi criado o ecomuseu da comunidade urbana Le Creusot-Montceau (1972). Na América Latina foi adotado o conceito de “museu integral” ao serviço da sociedade (1972). Os autores creem que o ecomuseu foi uma inovação metodológica que demonstrou ser eficaz tanto para a ação cultural, quanto para a valorização do património e para o desenvolvimento local (Idem, p. 24). Contudo, referem diversas dificuldades de manutenção deste modelo relativas quer seu micro contexto, quer à legitimação institucional e à falta de recursos financeiros e humanos:

(...) Mas é de uma grande fragilidade, pois raramente atingiu a fase de reconhecimento institucional. Responde mal às regras e às normas fixadas para os museus e os outros equipamentos culturais. Envelhece mal, pois está estreitamente ligado aos seus fundadores e ao momento da sua criação. Apresenta uma grande diversidade de modos de organização, de financiamento, de relações com o mundo político-administrativo. É sobretudo um lugar de experimentação museal e patrimonial: nesta qualidade, pode ser confrontado com insucessos, rejeições por parte da comunidade ou da administração, derivações para uso económico ou por folclorização (Filipe e Varine, 2016: 24).

Segundo Filipe e Varine, o futuro dos ecomuseus, enquanto agente social e político de mobilização dos cidadãos, está na capacidade dos seus promotores e mentores

continuarem a experimentar e a inovar conforme as mutações da sociedade, por forma a que o património vivo dos territórios seja de facto um recurso para o desenvolvimento sustentável desejado, atravessando as áreas culturais, educativas, sociais e económicas, por forma a promover uma coerência e uma continuidade na vida quotidiana das comunidades (2015; 2016:58).

2.2. Arte Popular

2.2.1. A dimensão estética da *cultura popular*

A *arte popular* é, em geral, identificada como artesanato criado por pessoas e para elas, para o uso dos habitantes de uma área específica, anteriormente periférica das zonas urbanas, retratando o dia-a-dia partilhado. Esta tipologia de artefactos, inicialmente criada por necessidade, com funcionalidades específicas, tinha como fim o trabalho ou entretenimento, sendo a sua ornamentação uma aplicação estética ou demonstração de um estatuto social.

Normalmente, as pessoas que os criaram artesanalmente não tinham a pretensão de expô-los num museu ou galeria de arte, mas sim utilizá-los e partilhá-los no dia a dia com a família, amigos ou no ambiente de trabalho em rituais, celebrações, divertimento e lazer e outros para serem vendidos em mercados. Os artesãos locais e os mestres ensinavam o ofício aos aprendizes e por vezes assinavam as suas peças, podendo observar-se estilos próprios e singulares susceptíveis de fazer Escola. Realizavam-se festivais e feiras especificamente para celebrar e divulgar o património de diferentes regiões e muitos artesãos locais já faziam exposições para mostrar ao vivo o seu trabalho de olaria, cestaria, latoaria, vidro, tecelagem, entalhe, mobiliário e pedraria.

A *arte popular* é normalmente estudada por folcloristas ou etnógrafos e entendida como a criação de formas estéticas que imitam ou reproduzem técnicas ensinadas e aprendidas, apresentadas em situações de interação informal. Muito do que as pessoas produzem na vida quotidiana e os procedimentos que empregam para o fazer derivam do comportamento de predecessores e pares.

Esses processos são entendidos como tradicionais na medida em que estão enraizados no passado, associados a grupos, comunidades ancestrais ou particulares, devendo-se às continuidades e consistências representadas nas formas, materiais ou técnicas de manufatura. Compreendem tanto objetos não-utilitários, tais como pinturas e

esculturas, quanto produtos úteis como artesanato e arquitetura, para além da dança, do canto e da música. A *arte popular* pode ser reduzida à cultura material, à ornamentação e a motivos decorativos, mas atualmente valoriza-se os aspetos imateriais ou intangíveis, o saber – fazer de objetos úteis cuja estética se encontra no virtuosismo do processo de fabrico.

A maior parte do que é considerado *arte popular* integra as experiências quotidianas pelo modo como os indivíduos decoram as suas casas e espaços de trabalho, como se vestem ou enfeitam, criam altares e ornamentos, como preparam e servem comida, elaboram colchas, móveis, cerâmica, tapetes, roupas, brinquedos e pinturas de eventos especiais ou memoráveis.

Muitas criações não-utilitárias demonstram habilidades artísticas, e os objetos destinados ao uso prático exibem igual domínio técnico por parte do artista, provocando admiração pela excelência técnica em esculpir madeira, tecer, cozinhar ou construir. Um ou mais princípios formais – unidade, harmonia, ritmo, equilíbrio – são evidentes e a obra servirá perfeitamente o seu propósito.

A vertente artística dita popular foi estudada a partir de quatro perspetivas por Michael Owen Jones (1997): artefactos, entidades descritíveis e divulgáveis, aspetos ou manifestações da cultura e comportamentos.

Segundo este autor, a primeira perspetiva vê as formas e exemplos de *arte popular* como artefactos porque incorporam histórias³⁵. Pressupondo que muitos exemplos de

³⁵ Artefacto define-se como qualquer objeto feito ou modificado por humanos. O termo deriva do latim *arte factum*, significando algo feito com perícia. O objeto expressa o modelo mental do seu criador e da sua cultura, utilizando matérias-primas que resultam na forma tangível de artefacto. Os atributos observáveis baseiam-se em requisitos tradicionais, funcionais e tecnológicos do utilizador a par dos contextos culturais tendo por isso diferentes atributos ou significados. Os estudos efetuados durante o século passado começaram pela descrição e classificação de objetos feitos comumente por conservadores de museus, agrupados de acordo com o tipo das características morfológicas. A teoria evolutiva do século XIX, combinada com as teorias difusionistas dos antropólogos do início do século XX, contribuiu para o desenvolvimento de análises estilísticas de artefactos, bem como para as técnicas e tecnologias usadas na sua produção. Os trabalhos de campo de antropólogos culturais, como Bronislaw Malinowski, Franz Boas e Ruth Benedict ou de arqueólogos como A. V. Kidder, focaram a inter-relação dos objetos com padrões e estruturas socioculturais. Desde 1960 o estudo de artefactos fundamenta-se em várias disciplinas nas ciências físicas e sociais para extrair informações menos óbvias ao observador. Os artefactos “comunicam” com o observador enquanto repositórios da comunicação e interação humanas. Os investigadores procuram compreender as crenças, valores, atitudes, ideias e suposições de uma sociedade ou grupo de pessoas num determinado período. Para o folclorista o objeto integra um procedimento informal de aprendizagem pelo qual, através da tradição, os aspetos mentais e físicos do seu fabrico é visto no processo criativo do produtor e são registados pelo folclorista. Por sua vez, quando a forma do artefacto é lida como um texto, certos motivos podem ser

objetos tradicionais remontam a épocas anteriores, a *arte popular* é conceptualizada enquanto sinal de sobrevivência, continuidade ou ressurgimento.

As designadas sobrevivências referem-se a objetos e comportamentos conhecidos por terem sido historicamente frequentes ou mais compatíveis com as normas anteriores do que com as presentes, que se destacam pela durabilidade da tradição bem como a permanência de atitudes, comportamentos e objetos. Quer os ecomuseus quer os mercados turísticos perpetuam o fabrico de produtos em eventos de exibição étnica, preservando a gastronomia tradicional, danças e artesanatos ancestrais. Os indivíduos são motivados a reviver ou revitalizar formas, por um lado contando histórias de grupos de pertença e por outro fomentando o desenvolvimento social e económico.

Uma segunda perspectiva considera as criações de *arte popular* como entidades descritíveis e divulgáveis. Os folcloristas estabelecem os critérios de avaliação dos ofícios relativos à confecção de têxteis, à serralharia e à cerâmica, para além de subgéneros tipos e subtipos a partir dos muitos exemplos de casas, celeiros, fornos para cozer, entre outros. As dúvidas colocadas sobre a distribuição desses tipos e subtipos levaram ao mapeamento realizado por suecos e austríacos, para além da publicação de outros atlas folclóricos europeus. O reconhecimento generalizado do que parece ser o mesmo desenho, técnica ou forma, levanta questões sobre as respetivas origens. Embora os folcloristas atribuam alguns desenhos à poligenése relativa às múltiplas origens e variações de um motivo plástico, supõem que a maioria das semelhanças resulta da monogénese, com subsequente difusão no espaço e no tempo através da viagem ou da migração.

Uma terceira via entende as criações da *arte popular* enquanto formas ou manifestações da cultura. Os investigadores procuram estabelecer ligações com outros elementos da *arte popular*, e verificar o modo como se analisam, relacionam e porquê. Esculturas ou pinturas religiosas, as cores e desenhos de cestos ou utensílios de cozinha por vezes correspondem a padrões e valores na literatura oral, música e filosofia de uma sociedade. A *arte popular* pode ainda expressar o estatuto social de quem a produz, transmitir normas de comportamento, validar ou reforçar a cultura e a imaginação.

reconhecidos e comparados a tradições conhecidas em termos históricos, assim como o contexto relativo ou criador sistemas da cultura que o produzem intencionalmente ou acidentalmente. In, Fox, Georgia, 1997, "Artifact", in Ed. de Thomas A. Green. *Folklore: an encyclopedia of beliefs, customs, tales, music, and art*. B: Santa Barbara, California Denver, Colorado Oxford, England, pp. 61-62.

Uma quarta perspectiva trata esta vertente da arte como um comportamento. A arte, por um lado, é estudada num contexto biográfico, ao examinar o repertório, o conteúdo e o estilo em relação a eventos e experiências na vida do criador. Por outro lado, explora-se a situação única em que um objeto tradicional é formado, observando o impacto da personalidade do artista, a influência de quem encomenda a peça, tentando descobrir os múltiplos significados atribuídos quer ao objeto quer à sua criação.

A pesquisa folclórica em estética contribuiu de maneira fulcral para a compreensão teórica do relativismo cultural e a importância dos gostos comunitários na criação da arte, afirmou A. DuBois (1997), na medida em que a produção comunitária, característica da cultura material tradicional, tem uma influência que nivela a variação artística e procura a continuidade do sistema estético da comunidade ao longo do tempo.

O estudo da cultura material forneceu conhecimentos significativos sobre a estética através do trabalho de Franz Boas (*Primitive Art*, 1927) que examinou as artes tradicionais de todo o mundo identificando os critérios fundamentais genéricos da arte, tais como a simetria – um equilíbrio de elementos componentes; o ritmo – a repetição de características regulares formando padrões, bem como a ênfase ou delimitação de forma – a representação figurativa ou abstrata. Boas salientou a importância dos gostos das comunidades na execução da arte a que denominou de “primitiva”, nomeadamente uma ligação afetiva às formas habituais e familiares, resistindo à inovação por forma a preservar o tradicional. Neste contexto, o virtuosismo estético de um artefacto não está na sua singularidade, mas no respeito do artista pelas normas estabelecidas pela comunidade, restringindo a variação individual artística a pequenos detalhes de ornamentação ou estilo. Por seu turno, o colecionador de *arte popular* lida com questões tais como a valorização da tipicidade de uma manifestação de folclore normativa de uma comunidade tradicional ou privilegia obras não convencionais ou típicas, geralmente apreciadas nos círculos artísticos elitistas (Dubois, 1997).

A perspectiva de *performance* dos estudos folclóricos tem enfatizado a importância da investigação estética. A definição clássica de folclore de Dan Ben-Amos como “comunicação artística em pequenos grupos” levou outros indivíduos a prestar atenção ao modo como o mérito estético é alcançado numa dada *performance*. Richard Bauman (1977) referiu que a *performance* se enquadra nas características estéticas reconhecidas pela comunidade, que a distinguem do discurso comum, tal como o uso da oralidade ou da

expressão corporal. Os folcloristas abordam as características estéticas dentro de um determinado estilo ou comunidade a partir de uma perspectiva de contraste entre os valores da arte da elite ou os de outra comunidade. Esta tipologia de análise, denominada de *estética diferencial*, é esclarecedora quando os grupos e estilos comparados coexistem por um longo período, levando à manutenção dos padrões de avaliação contrastiva, como um meio de defender fronteiras culturais, resistindo a possíveis ameaças de perda de identidade comunal (Dubois,1997). Os valores em grupo ou a denominada *etno-estética* iniciados em 1970 ³⁶ constituem um campo de estudo da comunicação artística e criatividade humana de uma cultura ou grupo específico, ao incorporar ideias individuais e coletivas sobre o gosto e a habilidade técnica, fornecendo diferentes mundividências. Apesar de por vezes as abordagens folclóricas parecem esparsas e não sistematizadas, são indicadoras da importância fundamental da estética relativamente ao estudo do folclore, para além de contribuírem para a relação entre o artista e a comunidade, o pessoal e o comunal (DuBois, 1997).

2.2.2. Contributos do pensamento Latino Americano acerca da Arte popular e arte

Entendeu-se relevante analisar as contribuições da teoria da crítica de arte e da antropologia latino-americana relativas ao tema da *arte popular* e a sua pertinência na contemporaneidade, nomeadamente as perspetivas recentes sobre o papel da *arte popular*, do artesanato e da cultura indígena na era da globalização. No caso latino-americano, nas últimas décadas do século XX, o tema da cultura popular atraiu grande interesse, evidenciado pela extensa produção teórica nesta matéria, quer por sociólogos e antropólogos, quer por críticos de arte. Amíúde encontra-se o tema da *arte popular* no centro do debate artístico contemporâneo, o que revela uma importância sem precedentes,

³⁶ Os investigadores que seguem o estudo da etno-estética geralmente rejeitam a noção de que tais valores são universalmente determinados, procurando pelo contrário, descobrir as qualidades culturais características inerentes à expressão artística de determinados grupos. Historicamente a designação *etno-estética* tem sido utilizada a partir de meados da década de 1970 mais por antropólogos do que por folcloristas, indicando particularmente as expressões culturais de povos não-ocidentais implicando uma concentração no indivíduo em vez de generalizações, classificações de tipos, delineamentos de grupos e tendências regionais (DuBois, 1997, pp. 16-17 e pp. 245-246). Sobre este assunto ver as obras de Simon Bronner que situam os estudos sobre artesãos individuais em contextos específicos da comunidade, económicos e ambientais, bem como os de Henry Glassie, Barbara Babcock, Claire R. Farrer, Nancy Munn e Barbara Tedlock, entre outros.

destacando-se nesta matéria autores como Ticio Escobar (1991;1999;2004;2008), Néstor García Canclini (1977;1982;1997;1999;2000;2001;2004) e Gerardo Mosquera (1994;1998). Canclini afirmou que, no que respeita à *arte popular*, o nacionalismo burguês exaltava o folclore, até então entendido como um arquivo ossificado, apolítico e populista que, com o propósito de “dar al pueblo lo que le gusta”, evitava questionar se a cultura nacional existia para dar às pessoas produtos prontos a consumir ou se lhes possibilitava alternativas de escolha e de criação (Canclini, 1977:102; *Op.cit* em Nuez, 2012:200).

Escobar entende que as contradições existentes em períodos anteriores, para definir a entidade do popular confrontando-a com o ilustrado ou o massivo, perderam a razão de ser, devido, segundo ele, às mudanças implementadas pelas indústrias da cultura: “las industrias culturales han devenido en un factor fundamental en la transformación de los imaginarios y las representaciones sociales y, aun en la constitución de nuevas identidades culturales” (2008:12). Parafraseando Escobar, as expressões da *arte popular* e as manifestações da cultura de massas, embora reconfiguradas, insistem na singularidade do popular no que concerne à criação artística. Contudo, os registos simbólicos e os referentes imaginários são diferentes: “por lo menos a nivel del arte, la cuestión no pasa por desmontar las distinciones entre lo culto, lo popular y lo masivo, sino por considerarla de manera contingente y provisoria: la diferencia no se construye más que en el discurso específico de los procesos históricos” (Escobar, 2008:16; *Op. Cit.* in Nuez, 2012: 204).

2.2.3. Um amplo conceito de *Arte popular*

Ticio Escobar, na sua obra “El mito del arte y el mito del pueblo – cuestiones sobre Arte Popular”, afirma que o termo “Arte popular” é “epistemologicamente híbrido”, pois o vocábulo “arte” provém da jurisdição da estética, enquanto o “popular” tem origem nos domínios das ciências sociais” (Escobar, 1981:10). Entende que é devido a esta “dupla pertença” e ao “caráter apátrida” que o termo acaba por provocar “incongruências” que se “apresentam insolúveis pela ausência de um território próprio no qual convirjam esses vocábulos nómadas e se submetam aos mesmos códigos” (Escobar, 1981:10).

O autor considera que o modelo universal da arte, seja aceite ou imposto, corresponde ao produzido na Europa num período historicamente muito breve, dos séculos XVI ao XXI. A partir daqui o que é aceite realmente como arte “é o conjunto de práticas que têm as características básicas de ser arte, como a possibilidade de realizar objetos únicos e irrepetíveis que expressem o génio individual e, fundamentalmente, a capacidade

de exibir forma estética desligada de outras formas culturais, isenta de utilidades e funções que dificultem a sua percepção nítida” (Escobar, 1981:11). A unicidade e, em particular, a inutilidade das formas estéticas são características da arte ocidental moderna que, ao converter-se em arquétipos normativos, acabam por desqualificar modelos diferentes e desconhecer aquele pressuposto, tão assumido pela história oficial, de que a produção da arte tem uma tradição milenar e carece de limites geográficos.

Escobar (1981:112-114) avança com a proposta de um amplo conceito de arte popular, pressupondo que todas as culturas populares geram formas artísticas e explicitando o que entende serem as suas características da seguinte forma:

- As manifestações particulares de diferentes sectores subalternos nas quais o estético formal não constitui um terreno autónomo, já que depende da complexa trama de necessidades, desejos e interesses coletivos;
- O artístico expressa certas realidades e cria outras a partir de um movimento retórico próprio, vivificando processos históricos plurais (sócio – económicos, religiosos, políticos) com os quais se envolve e se consubstancia;
- Considera-se arte popular quando é possível reconhecer valores criativos e expressivos, assim como intenções estéticas em certas manifestações dos povos realizadas no contexto dos processos coletivos integrando ativamente a sua dinâmica bem como sua parte constituinte;
- A arte popular representa uma identidade específica e uma elaboração das condições sociais de origem, pressupõe diretrizes coletivas de produção, circulação e de consumo comunitário;
- Significa também uma maneira alternativa da comunidade em reconhecer-se e compreender o mundo, sendo que nas formas da arte popular estão implicados ainda fatores de autoafirmação e oportunidades políticas de resistência;
- Pode utilizar-se um conceito de arte popular definido previamente a partir de propriedades substantivas que a caracterizam, como os traços intrínsecos provenientes da sua origem: tradicional, rural; técnicas e processos manuais de produção, rusticidade; qualidades formais prefixadas que a definiram e a caracterizam (o uso da cor, da profundidade e o grau de abstração);

- O popular é caracterizado pela sua possibilidade de expressar esteticamente determinados contextos históricos na óptica de uma comunidade que se reconhece nos seus signos, servindo-se deles para as compreender e agir.

Na análise da arte popular, Ticio Escobar não crê na “autenticidade” como forma pura e originária de algo imune à troca de signos. Recorre ao conceito de “hibridismo” para se referir a cruzamentos e transculturações, num sentido diferente do referido pela tradição latino americana: a sincretismos e mestiçagens que correspondiam ao primeiro cruzamento étnico entre o conquistador espanhol e a mulher indígena. Para o autor, o significado multiculturalista do híbrido já não se resume ao cruzamento fundacional entre corpos e raças que ocorreu num passado remoto; reconfigura-se para indicar todo o tipo de mestiçagens, idiomas, símbolos, temporalidades e contextos que têm lugar não na historicidade do tempo mas na simultaneidade do espaço quando a cidade, a moda, a televisão misturam o transnacional com o nacional, o popular com o massivo, o folclórico com o turístico, o arcaico com o moderno, o pré-moderno com o pós-industrial. Assinala que a “autenticidade” de uma cultura no que esta tem de singular e distintivo não designa uma forma de nostalgia de essencialismo fixo e invariável do tradicional-popular, mas sim um modo que depende das relações estabelecidas e das táticas inventadas a fim de justapor ou contrapor signos pertencentes a contextos plurais num intrincado heterogêneo de assimilações e rejeições. Escobar entende que a “autenticidade” de uma cultura diferencia do pensamento romântico folclórico da ideia do primitivo, pois não consiste na imitação e repetição de um passado estático e conservado num estado puro mas decorre de processos de tradução, seleção e reeducação dos discursos culturais circulantes, cujos signos móveis e plurais reinventaram memórias e tradições cruzando de forma dialógica o próprio e o outro, o dominante e o residual, o hegemónico e o contestatário.

2.2.4. Arte Indígena

O modelo herdado pela arte europeia ocidental relativamente à arte indígena produzida por comunidades vivas no Paraguai, e que se aplica também a manifestações idênticas na América Latina, é abordado por Ticio Escobar, que destaca os dispositivos de ação próprios da arte indígena não coincidentes com o modelo europeu de origem erudita centrado na estética kantiana (López, 2013). Segundo o autor os conceitos de arte, arte popular ou arte indígena revelam as dificuldades, ambiguidades e contradições implicadas na sua utilização, reforçando porém o entendimento plural sobre a arte contemporânea,

visto que testemunham determinadas dinâmicas do conhecimento do colonialismo, tornando as fronteiras da arte ténues, intrinsecamente relacionadas com o próprio contexto. Escobar integra a arte indígena na natureza da *arte popular*, já que esta pode ser entendida como uma experiência social de comunidades religiosas, económicas, políticas e culturais. Ao refletir criticamente acerca da noção de história da arte em termos de paradigmas vigentes, o autor crê que as práticas artísticas coincidentes com o modelo ocidental foram aceites como superiores e as das comunidades indígenas como inferiores. Faz o enquadramento desta perspetiva na arte contemporânea, destacando esse tipo de referências através de exemplos da arte indígena que considera radicais no sentido em que geram resistência à dinâmica da colonização. O autor situa a arte indígena na arte popular e argumenta que ambas são práticas em geral entendidas a partir de situações de exploração ou subordinação originadas no período da colonização que permanecem até hoje.

2.3. Artesanato

O tópico do artesanato e o seu lugar no âmbito das valorizações estéticas que a cultura ocidental determinou como universais é aprofundado por Escobar. Crê que o conceito de arte disseminado pelo Ocidente de acordo com a concepção kantiana caracterizada pelo desenvolvimento livre e autónomo das formas, não é acessível às artes populares, em que tal autonomia não existe, já que estas formas estão ligadas a valores culturais e simbólicos particulares:

(...) comprometidas con ritos y funciones cotidianas, las creaciones populares no alcanzan ese grado superior, auto contemplativo y cerrado en sí que distingue las formas superiores del arte, y permanecen, por lo tanto, atrapadas por su propia materialidad, su técnica y sus funciones (Escobar, 1991:101; *Op. Cit.* in Nuez, 2012:205).

As criações populares acarretam, em termos de qualidade e de papel social, apreciações geralmente negativas, na medida em que são confrontadas com um modelo artístico estabelecido que valoriza o virtuosismo da arte culta, considerando a popular de forma preconceituosa e contraditória.

Nesse sentido, entende-se a resistência da análise crítica relativamente à utilização indiferenciada do termo artesanato para reconhecer ou definir as matérias populares, devido aos condicionamentos da interpretação deste, identificado redutoramente com a destreza manual, não levando em conta o cariz criativo e simbólico que nele está envolvido (Nuez, 2012: 206):

(...) utilizar ese vocablo para designar genéricamente las manifestaciones expresivas populares supone aceptar la división entre el *gran arte*, que recibe una consideración favorecida, y la artesanía, como *arte menor*, marcada siempre por el estatus desventajoso del pariente pobre. Esta división esconde siempre un más o menos solapado intento de sobredimensionar los valores creativos de la cultura dominante y, consecuentemente, desestimar las expresiones populares (Escobar, 1991:102; *Op. Cit.* in Nuez, 2012: 205).

Escobar propõe substituir o termo “artesanato” pelo de “arte popular”, argumentando que permite uma melhor defesa conceptual, na procura de um espaço comum com a arte erudita e respeitando os seus aspetos constitutivos e autónomos. Quanto à cultura indígena, afirma que “la eficacia de las formas estéticas no debe, por lo tanto, ser estimada desde su mayor o menor independencia de funciones, sino desde su mayor o menor capacidad de reforzar los muchos contenidos colectivos e imaginar la unidad social” (Escobar, 1991:109; *Op. Cit.* in Nuez, 2012: 206).

A globalização veio permitir um leque variado de significados relativamente à *arte popular*, indo para além da esfera cultural e artística, enfatizado pelos interesses económicos e políticos e associado à expansão do capitalismo ocidental como um modelo económico único em todo o mundo, envolvendo o campo da cultura (Nuez, 2012:214).

As origens da globalização remontam à era dos descobrimentos segundo Gerardo Mosquera (1998), autor cubano que revela algum cepticismo quanto à globalização na contemporaneidade, visto que por um lado a “radicalización planetaria hacia una suerte de cultura internacional homogeneizada, lanzada desde los Estados Unidos. Esta tendencia acabaría eliminando las tradiciones locales como reservorios de identidad” (1998:124; *Op. Cit.* in Nuez, 2012:214).

Por outro lado, Mosquera está ciente de outras perspetivas que consideram a existência da forte afirmação das identidades locais e consequentemente das fragmentação das identidades. Este fenómeno dá a conhecer um panorama plural, heterógeno, gerado pela interação entre a cultura ocidental e a diversidade de expressões culturais do mundo, permitindo uma abertura do local ao exterior, que implica uma mudança social da sua origem, definido pelo autor como a “difusión internacional de lo local periférico” (Mosquera, 1998:124).

Exemplo disto são os objetos fabricados com o objetivo de serem vendidos fora do local de origem ou aos turistas, os chamados *souvenirs*. O facto de alguns dos artesanatos de maior interesse não provirem dos fundos pré-existentes, através do envolvimento com a

cultura popular, mas serem criados com o propósito de venda ao turismo, acentua ainda mais a natureza globalizante desses produtos.

De qualquer forma, os diferentes modos de abordar a produção dessas obras no mundo revelam várias estratégias na sua concepção, sem afastar a tradição:

(...) las artesanías globales del Este asiático también son «tradicionales», si vinculamos la tradición a elementos precoloniales. Corresponden a tradiciones activadas hacia la tecnología y el «universalismo» global, abriendo camino a una postoccidentalización. Por el contrario, las artesanías mexicanas o peruanas corresponden a tradiciones activadas hacia el «*handmade*» y la diferencia local en calidad de factor exportable. Pero todas, con distintos roles, entran en el mercado global (Mosquera, 1998:137; *Op.Cit.* in Nuez, 2012:215).

Escobar (2004) refere que a lógica vigente na área do artesanato é a do próprio capitalismo, cuja expansão global se dá em várias direções. Por um lado, a tendência vira-se para a homogeneização, por outro leva em conta a diversidade necessária para consolidar os interesses transnacionais, já que o capitalismo manipula e dissemina códigos universais para promover a diversidade.

Ao aceitar que a homogeneização de identidades é possível, embora se transforme o que foi tradicionalmente local, os eventuais benefícios da globalização manifestam-se assimetricamente nos territórios, observando-se novas exclusões: “El desplazamiento de lo local introduce nuevas matrices de identidad, configuradas cada vez más por factores transestatales (la tecnología y el mercado) antes que por identificaciones basadas en la pertenencia a la comunidad o la Nación” (Escobar, 2004:78; *Op. Cit.* in Nuez, 2012:216).

O autor acrescenta que à globalização se associam conceitos centrais como fragmentação, nomadismo, desterritorialização e hibridação, essenciais para entender os fundamentos da teoria pós-moderna. Conclui que cada vez mais as fronteiras entre a *arte popular*, a *arte culta* ou a de massas se encontram confundidas e alteradas, cruzadas por identidades híbridas e multivocais (1999: 119; *Op. Cit.* in Nuez, 2012: 217).

García Canclini remete para o conceito de “glocalização”, para referir-se à interdependência entre o global e o local como:

(...) un listado de triunfos globalizadores, ni [tampoco como] la recolección de resistencias que limitaría su éxito o anunciaría su fracaso. De acuerdo con lo que ahora sabemos de la globalización, parece mejor concebirla como un proceso con varias agendas, reales y virtuales, que se estaciona en fronteras o en situaciones translocales, y trabaja con su diversidad” (Canclini,1999:51; *Op. Cit.* in Nuez, 2012:216).

A nova realidade que se impõe no último trecho do século XX é a da hibridização cultural, afirma Canclini (2001:14), sustentando que a ideia tradicional de identidade é difícil quando as fronteiras nacionais se tornam mais permeáveis e os elementos do mundo urbano e do rural se apresentam indistintos. Do ponto de vista do autor, a hibridização termina com a pretensão de estabelecer identidades “puras” ou “autênticas”, evidenciando o risco de delimitar identidades locais como auto fechadas ou que tentam afirmar-se como radicalmente opostas à sociedade nacional ou à globalização (Idem, 2001:17). Canclini crê ser o campo da arte um dos mais adequados para verificar no mercado os processos e os efeitos das transformações sociais e culturais no quadro do *popular* e do erudito:

(...) se produce dentro de un campo atravesado por redes de dependencias que lo vinculan con el mercado, las industrias culturales y con esos «referentes primitivos» y populares que son también la fuente nutricia de lo artesanal. Si quizás el arte no logró nunca ser plenamente kantiano – finalidad sin fin, escenario de la gratuidad– ahora su paralelismo con la artesanía y el arte popular obliga a repensar sus procesos equivalentes en las sociedades contemporáneas, sus desconexiones y sus cruces (Canclini, 2001:227).

Contrariamente à ideia do que pudesse acontecer na década de 70, a *arte popular* não corre o risco de desaparecer, tendo sido até incrementada segundo dados que confirmam um aumento do número de artesãos em diferentes países da América Latina no final do século XX, situação decorrente de razões económicas e políticas relacionadas com o turismo (Nuez, 2012:218). No que respeita ao nomadismo que a abertura das fronteiras e a ascensão do livre comércio trouxeram, Canclini (2004) constata não só um novo reordenamento económico, mas também insegurança no trabalho, alterações ambientais e fortes migrações. Para ele, as políticas multiculturais desapontaram em termos de resultados na justa medida em que se focaram somente em situações de pequena escala:

(...) entendido como programa que prescribe cuotas de representatividad en museos, universidades y parlamentos, como exaltación indiferenciada de los aciertos y penurias de los que comparten la misma etnia o el mismo género, arrincona en lo local sin problematizar su inserción en unidades sociales complejas de gran escala (Canclini, 2004:22).

A hibridização é definida por Canclini como “procesos socioculturales en las que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras” (Canclini, 2001:14). Contudo, acredita que as formas tradicionais persistem, impulsionadas principalmente por forças nacionalistas ou populistas que historicamente tiveram força na América Latina.

2.3.2. Parcerias entre artesanato e *design*

Considera-se importante para a presente dissertação explorar a possibilidade das capacidades do *design* e do artesanato interagirem e produzirem algo proveitoso para ambos. Embora fruto de uma história e corpo teórico construídos de forma paralela, à luz da contemporaneidade quer o artesanato quer as artes e ofícios podem ser vistos como os “antepassados estruturantes do *design*”, constituindo-se em atividades que convivem com esta última disciplina mais recente, convergindo ou divergindo relativamente ao desenvolvimento dos contextos económicos, tecnológicos, sociais e culturais que se vão acontecendo nas sociedades (Branco, 2005:1 e 2).

Verifica-se que o artesanato se encontra atualmente numa “fase de recuperação de um declínio relativo, enquanto o *design* se procura afirmar junto das empresas, das instituições e dos consumidores, com as naturais dificuldades dos processos deste tipo que acrescem à diversidade e heterogeneidade dos protagonistas envolvidos” (Idem, p.2). Para o efeito, no entender de Branco, deve-se “encontrar plataformas de parceria para um território de intervenção do *design* que expresse uma identidade, que, a prazo, lhe pode conferir a marca dessa mesma distinção e, proporcionar um novo fôlego para o artesanato tradicional e urbano/contemporâneo” (Branco, Providência e Aguiar, 2002).

Branco (2005:3) distingue duas formas no artesanato – um que comumente é denominado de tradicional e outro de urbano, próximo de algumas intervenções das artes plásticas, ou do “*design* de autor”³⁷. O que têm em comum é a utilização de mão-de-obra manual, um reduzido leque de instrumentos na realização dos artefactos, o domínio de todos os processos de produção e a escala micro das empresas que os produzem, e esclarece: “Esta afirmação permite diferenciar o artesanato do *design* partindo do pressuposto que aceitamos o facto de ao *design* estar consignado como nuclear a concepção do artefacto e que um dos marcos possíveis para o seu aparecimento em sentido contemporâneo foi a separação entre o pensar e o fazer (Branco, 2005:3)

As microempresas requerem o apoio institucional por forma a salvaguardar os saberes e técnicas, consistindo num património para as gerações vindouras.

³⁷ O autor considera esta uma “designação polémica” que pretende situar as intervenções do *design* que resultam em pequenas séries e em que releva o peso da assinatura exemplificados pelos designados “*designers-makers*” cuja autoria é um valor pertinente, que tanto criam quanto realizam os artefactos.

Branco alerta para as formas “menores” de “artesanato tradicional de cópia”, reproduzidas de peças originais, sem qualquer respeito pela integridade e caráter por amadores, que os descaracterizam, encontrando-se no cerne deste fenómeno o ambivalente “estatuto do artesão” não legitimado e a certificação de produtos (Idem, p.4). Um dos exemplos para a salvaguarda e incentivo a esta tipologia de artesanato é a Recomendação da Unesco para a Salvaguarda do Património Imaterial (2003/2005).

Quanto ao artesanato tradicional, atualmente procura-se objetos mais adequados às sociedades atuais, mas não descurando a sua história. A pequena indústria nacional tem um papel importante na produção de pequenas séries com baixos custos de produção.

O autor assinala as vantagens deste processo, tratando-se de “uma referência patrimonial mais ou menos intensa para o design industrial e/ou para o design de autor” bem como “um campo de interação criativa das duas disciplinas, respeitando os processos específicos de criação, de inovação, e de execução do artesanato que, como referimos, diferem substancialmente da intervenção do design” (Idem, p. 3).

No que respeita ao artesanato urbano contemporâneo, Branco entende que o design acrescenta valor à atividade, na medida em que, para além de aspetos estéticos, traz inovação de novas formas, materiais e técnicas e a “atualizações das linguagens por referência à variações dos padrões de consumo”, dotando o artesanato de viabilidade económica ao nível do negócio e os conhecimentos próprios da distribuição, da comercialização e da comunicação:

Sabendo-se que os cenários de globalização atuais causam um efeito de resistência dos consumidores, pelos menos dos mais avançados, à estandardização dos produtos e motivam a procura de soluções diferenciadas e cada vez mais autênticas, parece encontrada uma base da receita possível de renovação das ofertas artesanal e industrial, em que o design funcionará como um integrador de todas as qualidades, como um instrumento multiplicador das vantagens específicas e da ligação entre estas atividades (Branco, 2005: 5-6).

Em 2019, ano em que a Bauhaus comemora 100 anos, importa ressaltar a importância desta escola quanto ao método de ensino do *design*, integrando os saberes dos artífices e dos artesões na formação dos *designers* através do trabalho manual.

Branco (2005) recorda que, para além disso, na Bauhaus, conjuntamente com os mestres artífices trabalhavam desde o início os mestres da forma, aproximando o artesanato e o design.

2.3.3. A “Excelência do artesanato” – Homo Faber, Veneza, 2018

A Homo Faber foi a primeira grande exposição cultural dedicada ao artesanato europeu e teve lugar na Michelangelo Foundation em Veneza promovida pela Fondazione Giorgio Cini. Destinou-se a destacar as competências, conhecimentos e criatividade dos melhores artesãos e designers da Europa³⁸.

Neste contexto a Michelangelo Foundation divulgou o que considera “Os onze critérios de excelência em artesanato”³⁹, adaptados do livro “The Master’s Touch” apresentando pesquisas originais sobre o significado da excelência nos *métiers d'arte*. Neste estudo inovador da autoria de Alberto Cavalli e dos pesquisadores Guiditta Comerci e Giovanna Marchello, os critérios de excelência em artesanato são definidos pela primeira vez, estabelecendo uma base para uma linguagem comum para descrever o trabalho dos mestres artesãos em todos os lugares.

Os critérios evoluíram mediante a pesquisa sistemática e a análise de terminologia, legislação e opinião pública, assim como a partir de entrevistas com mestres artesãos que incorporaram os critérios na experiência vivida, afirmando e valorizando a sua relevância.

As palavras chave dos critérios “excelência” são: autenticidade, competência, predominância de mão-de-obra manual, criatividade, inovação, interpretação pessoal, originalidade, talento, recurso a matérias primas provenientes do território de fabrico, tradição artesanal e formação. Os autores creem ser útil haver uma maneira de definir o significado de “excelência” no artesanato e nos *métiers d'art*, uma vez que a criação de uma visão compartilhada deste valor permite reconhecer e legitimar este domínio e estabelecer um padrão ao qual os artesãos podem aspirar.

Na participação portuguesa estiveram envolvidas as instituições Experimenta Design e a Fundação Ricardo Espírito Santo que selecionaram um conjunto de artesãos para apresentarem as suas obras internacionalmente. Apresenta-se no Anexo B os onze critérios de excelência em artesanato adaptados do livro “The Master’s Touch”, da autoria de Alberto Cavalli e dos pesquisadores Guiditta Comerci e Giovanna Marchello.

³⁸ O evento decorreu de 14 a 30 de setembro de 2018 abrangendo 14 espaços para eventos, cada um dedicado a um aspecto diferente do artesanato, cada um imaginado por uma equipa de designers, curadores e arquitetos de fama mundial. Pensada como uma experiência imersiva permitiu aos visitantes conhecer artesãos e vê-los trabalhar em tempo real. Informação disponível no sítio eletrónico oficial: <http://myartguides.com/exhibitions/homo-faber-crafting-a-more-human-future/>. Consultado a 15 de setembro de 2018 e <https://www.michelangelofoundation.org>. Consultado a 15 de setembro de 2018

³⁹ Este documento, de tradução nossa para este efeito em português, é apresentado como Anexo B da tese.

2.4. Reflexão final

Os Estudos de folclore e de *arte popular* têm um contexto histórico-social específico na sua formação, aos quais foram atribuídos aos atos sociais os seus significados como tradicionais associados aos discursos socialmente constituídos sobre modernidade e o modernismo (Anttonen, 2016:11). Embora legitimadas como narrativas históricas, foram disciplinas consideradas inconsistentes na medida em que foram fixadas no essencialismo romântico, no nacionalismo e na concepção abstrata da cultura de um povo unificado, tornando-se assim ultrapassadas.

No entanto, a sobrevivência destes termos deve-se à revisão da noção do significado de povo e das políticas inerentes às práticas contemporâneas de cidadania e cosmopolitismo, fulcrais para uma nova aceção da vida popular ou comum tanto a uma escala global quanto local. As categorias tradicionais do nacional e do continental fragmentaram-se devido aos efeitos dispersivos da mundialização económica e comunicativa.

Desde os anos 60 do século passado foram articuladas novas definições socioculturais das identidades, defendendo que o hibridismo transcultural constitui a apropriação de novos significados ao recombinar linguagens e identidades mediante processos de comunicação cultural e económicos transnacionais e translocais.

O folclore como forma de cultura popular é uma prática especializada de ação comunicativa que fala de “memórias residuais do passado” (Lipsitz, 1990:13), ao mesmo tempo em que demonstra a capacidade de se envolver, comentar e influenciar práticas expressivas contemporâneas sociais no campo do popular.

O modelo tradicional da arte ocidental foi durante muito tempo entendido como um sistema binário, visto que produziu uma separação de conceitos como função e forma, arte maior e arte menor, arte e artesanato. De acordo com essas dicotomias, a *arte popular* foi considerada uma arte menor porque nela predominava geralmente a função sobre a forma.

A abordagem performativa do folclore e da *arte popular* vigente desde os anos 70 do século XX trouxe uma visão menos fixa e essencialista, mas mais comportamental, expressiva e vivenciada. O apagamento das fronteiras disciplinares entre as ciências sociais, humanas e artísticas desenvolvido desde os anos 80 veio contribuir com uma nova análise para rever quer os padrões culturais persistentes quer os emergentes nas últimas décadas. Perante estas transformações, os produtos culturais contemporâneos podem

apresentar a evidência da memória em tradições vernaculares, que podem servir para criticar, estruturar e modificar produtos e conhecimentos culturais. Esta alteração levou, por um lado, à dignificação e valorização estética das artes e ofícios e de um saber fazer específico, principalmente devido ao risco da extinção destes conhecimentos e práticas.

Por outro lado, as manifestações culturais populares criam condições de possibilidade de “retrabalho” da tradição (Hall, 1981). Por isso torna-se relevante que os estudiosos da cultura, bem como os antropólogos e etnógrafos dediquem igual atenção às novas práticas culturais urbanas como a “street art”, o “Hip hop”, o Rap (Shusterman, 1991), a comunicação via “emojis”, e nas redes sociais, a *pop art*, a ornamentação corporal com tatuagens e piercings, o uso dos telemóveis e afins, à música electrónica, aos produtos digitais resultantes de novas tecnologias, as técnicas artesanais e motivos populares aplicados às artes plásticas bem como ao *design* e à criação de objetos reciclados, entre muitas outras expressões criativas. Simultaneamente a retoma das pesquisas antropológicas, etnográficas e museológicas sobre a tradição feitas através da história, publicações, documentos, registos fotográficos, fílmicos e de coleções recrudesceram, supostamente perante os sinais de extinção, fragmentação e deslocação das identidades pessoais e sociais nas sociedades globalizadas. Observa-se um refluxo através de uma consciencialização auto-reflexiva a partir da procura quer das origens, quer da afirmação da diversidade cultural perante a ameaça de uma cultura homogénea e mercantilista e da ação da indústrias culturais a nível transnacional. Pode-se dizer que os espaços museológicos ao ar livre, ao contemplar a paisagem envolvente como um sistema natural e cultural integrado, têm vindo a representar os locais de eleição para a mostra da *arte popular* e do folclore, articulando em contexto a tradição e o artesanato. Os ecomuseus protegem e promovem a cultura intangível, pois trabalham com tradições intangíveis, vivências e defendem o ecossistema e desenvolvimento sustentável. A UNESCO outrora foi alvo de críticas relativas por acentuar o predomínio das categorias ocidentais de património histórico e arquitectónico. Verifica-se com o PCI (2003) uma mudança desta perspetiva mediante a valorização da diversidade das culturas e das suas manifestações, abrangendo tanto o ocidente, quanto o oriente, quer nas expressões arcaicas quer nas mais recentes (Leal, 2013). Na atualidade entende-se que tanto a arte quanto a cultura designadas como populares são identificáveis enquanto Património Cultural Imaterial – PCI. A Convenção do PCI de 2003 constitui uma ferramenta prática e política para revitalizar as

práticas populares e valorizá-la como património cultural. Ao promover a divulgação de uma tipologia de património vivenciado nos grupos e nas comunidades, o PCI confere-lhe uma determinada identidade, não obstante as atualizações pontuais, uma vez que centrado nos indivíduos, grupos e comunidades, constitui o seu património próprio, que para além da sua materialidade, tem uma dimensão intangível, mnemónico e afetiva.

Salienta-se a importância dada ao papel ativo das comunidades detentoras dos saberes como agentes culturais, fundamental na defesa do seu património para não proporcionar usos diferentes do PCI em aproveitamentos turísticos, de entretenimento, religiosos ou económicas *per si* que possam levar ao seu descrédito ou vulgarização. Contudo, a Convenção do PCI de 2003 ao estabelecer um regime classificatório pretendeu apoiar expressões locais ameaçadas pela globalização, podendo, no entanto, levar a um autofechamento das comunidades. A recomendação da UNESCO veio alertar os vários agentes envolvidos em questões patrimoniais, tais como etnógrafos, museólogos, conservadores e documentaristas, museus e autarquias, para uma contribuição no sentido da salvaguarda do património imaterial, da disseminação do conhecimento e envolvimento social e sobretudo dar a liderança ao papel das comunidades.

Trata-se de uma visão renovada do significado de património que procura dar ênfase à imaterialidade dos artefactos, procurando a interação próxima com as comunidades e com a sua memória, as diversas histórias de vida, saberes, práticas e contextos associadas a pessoas, sítios, paisagens e rituais.

3. Perspetivando os museus etnográficos do século XXI

Tendo esta dissertação como objeto de estudo a problematização dos museus e da cultura popular no século XXI⁴⁰, é fundamental sublinhar que, tradicionalmente, as coleções de arte popular e de folclore entendidas como sinónimo de cultura popular, produzida pelo e para o “povo”, encontram-se frequentemente incorporadas nas categorias dos museus etnográficos, como é exemplo o Museu Pitt Rivers, o Museu de Antuérpia⁴¹ e os museus da América Latina e Brasil⁴². Noutros países, como em França, Itália, Roménia (Museu camponês, Bucareste) e Portugal (Museu de Arte Popular-MAP, Lisboa) à data da sua criação, a cultura popular distinguiu-se da etnográfica ao ser colocada em instituições separadas. Nos Estados Unidos, a arte popular e o folclore estão integrados no campo estudos de História da Arte, como é exemplo o American Folk Art Museum em Nova Iorque⁴³.

Pretende-se observar e analisar os propósitos dos museus etnográficos ao longo da primeira década do século XXI tendo em vista o diagnóstico do que se pode encarar como as principais tendências programáticas adotadas pelos museus de etnografia a nível internacional. O objetivo é obter um panorama amplo que nos permita perspetivar como podem ser os modelos de pensamento, ação e expositivos dos museus etnográficos no dealbar deste século, ou seja o estado da arte nesta época. As transformações ocorridas desde finais do século XX, nomeadamente a globalização acelerada, as políticas multiculturalistas e as reflexões pós-colonialistas, impõem analisar os recentes desenvolvimentos e questionar acerca da diversidade e alteridade cultural no que diz respeito à sua representação no museu.

⁴⁰ Uma primeira versão deste texto com o título *Envisioning the ethnographic museums in the 21st Century* foi apresentado na conferência internacional III Lisbon Summer School for the Study of Culture, sob o tema Cultures at work/working with cultures. Iniciativa da Faculdade de Ciências Humanas – Universidade Católica Portuguesa, o Centro de Estudos em Comunicação e Cultura - CECC e *The Lisbon Consortium*. A conferência de âmbito internacional decorreu em Lisboa, de 24 a 30 de junho de 2013.

⁴¹ Sobre a história deste museu ver sítio em linha: <https://www.mas.be/en/content/about-mas>

⁴² O caso da América Latina será desenvolvido em Capítulo próprio.

⁴³ Sítio eletrónico oficial do museu: <https://folkartmuseum.org>

3.1. A génese dos museus de etnografia

Os museus são instituições da modernidade. O seu cuidado na conservação dos objetos e coleções reflete o espírito moderno do controlo, da ordem e do apropriar material através de procedimentos como os da salvaguarda, classificação e taxonomia. A história dos museus foi feita em paralelo com a modernidade, significando que estes se tornam locais que refletem a presença multicultural e evolutiva desta.

Os museus, tradicionalmente, apresentam imagens do *eu*, o considerado europeu ou dito *civilizado*, nos museus de arte, história e ciência. A representação dos *outros* mais distantes, os provenientes de etnias e culturas não-europeias são geralmente denominados de *primitivos*, assim como os *outros mais próximos*, os provindos das comunidades rurais, locais, regionais ou nacionais nos museus etnográficos salientando as diferenças. Embora os museus etnográficos se foquem nas representações de *outros*, não podem ser separados a partir de imagens do eu, ou seja, acaba por se dar uma comparação valorativa e de julgamento.

Os museus de etnologia nunca foram instituições de influência ou modelo para outras tipologias museológicas e geralmente são observados em comparação com as outras ao relacionar os chamados países desenvolvidos e aqueles que estão em vias de desenvolvimento (Karp,1992). Mais do que instituições museológicas de diferentes tipo, os museus de etnologia dedicam-se a narrativas sobre o *outro* – a alteridade, e talvez por isso nunca tenham sido alvo do destaque obtido pelos de história natural, ou os de arte antiga ou moderna, enquanto espaços centrais simbólicos dos “rituais da cidadania”:

Occupying a derivate status as a scientific, moral and political annex of the majority museums, excluded from the leading museums rituals of citizenship, ethnological museums serve as a counterpoint to them, politically marginal while symbolic central (Pieterse, 1997:124).

A origem da maior parte dos museus etnográficos remete para as exposições coloniais e universais do século XIX, que exibiam o seu poder através dos troféus obtidos nas conquistas imperiais, cuja legitimação se baseava no testemunho da autenticidade destes. A interseção da taxonomia e cronologia situavam o objeto, bem como eram a estrutura do modelo dos próprios museus. O museu é um produto do Iluminismo.

Na génese da constituição dos museus modernos, no final do século XVII, encontra-se o ideal iluminista de propriedade pública do património cultural.⁴⁴

O relativismo e o evolucionismo cultural na antropologia reproduzem diferentes aspetos do Iluminismo, o modernista e universalista, abrindo caminhos para o romantismo e para a diferenciação. As convenções universais da filosofia Iluminista – nacional, imperial, moderno, acabariam por ser fragmentadas em múltiplas categorias: a local, a regional, a transnacional, global, género e urbana.

O museu de arte iniciou o princípio da estética transnacional. Mais tarde, o modernismo tardio veio enfraquecer as estratégias convencionais, nomeadamente as dos museus de etnografia, que foram profundamente afetados por diferentes tendências, tais como as duas importantes viragens da época: o pós-colonialismo e a multiculturalidade.

Os museus nacionais perderam a sua função original de glorificação nacional ou imperial e, principalmente, os de etnologia deixaram de ser museus coloniais, montras do império, testemunhos da grandeza nacional e neste sentido a sua missão foi ultrapassada com o pós-colonialismo.

As políticas de multiculturalismo no tempo pós-imperial conduziram à necessidade da redefinição da cidadania dos ex-nativos, abrindo espaço para um novo fluxo cultural e de oportunidade para a reclamação dos conhecimentos subjugados, dos cruzamentos, de tradução cultural, de hibridização.

O discurso sobre o *outro* requer a abordagem tanto da similaridade como da diferença. O relativismo cultural e a noção de culturas como todos separados, é revivido na era do multiculturalismo (Pieterse:1995b). O processo cultural de dimensão globalizada implicou a centralidade da cidadania na maioria das sociedades.

⁴⁴ Movimento filosófico que predominou o pensamento intelectual na Europa durante o século XVIII. Através do uso da razão e método científico, como o valor da legitimidade e autoridade, pretendeu uma ruptura as crenças e tradições da Idade Média. Mediante um movimento revolucionário que dominou o mundo das ideias na Europa durante o século XVIII, defendia-se ideais como a liberdade, o progresso, a tolerância, o governo institucional e a separação da igreja do Estado. As ideias do Iluminismo desafiaram a autoridade da monarquia e da Igreja e prepararam o caminho para as revoluções políticas dos séculos XVIII e XIX. Outros movimentos do século XIX incluíram o liberalismo e o neoclassicismo.

3.2. Museus e relações com a tríade “cultura, arte e poder”

As exposições construídas e expostas pelos museus são alvo de uma valorização e seleção intencional de determinados grupos, em situações específicas, baseados em critérios variados conforme os contextos sociais, históricos e culturais (Anico, 2008). As estratégias de exposição geralmente são informadas pelas filosofias da cultura. Perspectivas antropológicas, tais como o evolucionismo e o relativismo cultural reproduzem olhares, tanto do Iluminismo universalista, realçando a modernidade, como do Romântico, valorizando a diferença.

Na reconfiguração de teorias e práticas da museologia, importa, pois, analisar quais são os novos referentes culturais, os portadores de significado a incorporar no complexo expositivo, ou seja, que reinvenções de construções materiais e imateriais simbolizam os novos objetos da cultura, enquanto expressões sociais e culturais de natureza material ou imaterial (Pearce, 1992).

Historicamente, observa-se que as relações entre cultura, arte e poder se relacionam estreitamente com questões de política cultural. Desde finais do século XVIII desenvolveram-se diversas teorias de cultura no âmbito das elites sociais e intelectuais – monarquia, nobreza, aristocracia, filósofos, educadores, cientistas. Com o fenómeno da industrialização e das constituições democráticas das sociedades modernas, a partir do século XX os estudos de cultura passam a focar a dimensão social desta e das indústrias culturais.

O desenvolvimento da institucionalização das artes fez-se paralelamente ao desenvolvimento dos museus, no decorrer do processo de *missão civilizadora* (Tyler, 1871) presente ao longo de todo o século XIX e no primeiro quartel do século XX. Raymond Williams (1976) observou que a palavra cultura vinha a abranger um alargado número de significados, muitas vezes sobrepostos, e a permitir diversos patamares de interpretação. Os conceitos de cultura e poder relacionam-se, portanto, com os contextos históricos e com as estratégias levadas a cabo para valorizar as artes e a sua utilização como instrumento político, em particular com o crescimento da classe média e das classes trabalhadoras e as consequências derivadas dessa nova realidade.

A ideia de “cultura como a ciência dos reformadores” é avançada por Tony Bennett (1998) que vai rebuscar a Foucault (1978) o conceito de “governabilidade” para analisar a articulação da cultura na sociedade, enquanto forma de poder transformador exercido pelas

instituições culturais. Bennett considera que a cultura, enquanto ciência reformadora, deve ser entendida no contexto da produção e desenvolvimento dos discursos museológicos. No entanto, os museus contemporâneos continuam a ser induzidos pelos seus governos a veicular as suas estratégias políticas culturais, conclui Bennett (1998).

Defende ainda este autor que os Estudos de Cultura devem contribuir de forma mais efetiva e sistemática para o desenvolvimento de modos pragmáticos de análise, que relacionem a cultura com as condições específicas da sua gestão. Acrescenta que este envolvimento não se deve ficar apenas pelo nível analítico e académico crítico, mas também promover relações estreitas de trabalho com os agentes culturais – os atores sociais atuantes na política cultural contemporânea.

O poder influencia em termos de sedução, a qual visa as emoções subliminares, o inconsciente, ou as características sensoriais não-discursivas. Isso, em parte, opera ao nível simbólico dentro do domínio do discursivo e, em parte, ao nível do imaginário (Lacan, 1977). O poder como espetáculo – nas suas representações rituais refere-se principalmente à reprodução e legitimação da autoridade como “tradição”, exercendo, de forma política, uma influência na estética deste.

Os museus como instituições de poder são espaços de transformação (Kirshenblatt-Gimblett, 2019). A forma como essas abordagens são implementadas nas estratégias expositivas é afetada pela relação de forças existentes em diferentes contextos, tais como o multiculturalismo, a descentralização e a globalização acelerada, o deslocamento, que destabilizaram a dicotomia entre o *eu* e o *outro*, criando um novo paradigma de interpelações cultural na sociedade.

A visão convencional é que as representações da alteridade tendem a ser de exotização, enfatizando a diferença, ou de *assimilação*, destacando as semelhanças. Por exemplo, para abordar o colonialismo realizam-se exposições etnográficas, mas raramente o próprio poder dominante é alvo de enquadramento museográfico. Ou seja, as exposições acabavam normalmente por fetichizar o poder, em vez de o interrogar em si (Kirshenblatt-Gimblett, 1991; Fabian, 1983; Karp, 2006).

3.3. Estratégias expositivas desatualizadas

A representação dos *outros* pode ser tanto de “exotização” – salientando diferenças, ou de “assimilação” – destacando as similaridades, conforme a distinção de Ivan Karp (1992:375) referindo-se a estes dois tipos diferentes de estratégias expositivas.

Estas estratégias são vistas por Karp contendo um teor hegemónico, já que são definidas pelo ponto de vista eurocêntrico constituindo ambas instâncias do discurso sobre o *outro*. Por outro lado, as exposições denominadas *enciclopédicas* abarcam estratégias mistas, ao expor estéticas civilizacionais, abrangentes, mas que segundo a opinião de James Clifford (1991) revelam um cariz autoritário, definitivo e uma visão hierarquizada da civilização.

A exposição de objetos etnográficos como arte em geral revela uma abordagem *assimilativa*, enquanto a exposição *in situ* – reconstruindo *habitats* – tende a ser de exotização e de mimetismo ou de simulacro. Refira-se que a exposição *in situ* é distinta da estratégia *in context* (Kirshenblatt-Gimblett, 1991) pois a primeira encontra-se ao serviço do turismo, alimentando a necessidade da diferença valorizando o híper realismo, simulando uma experiência de viagem e de entretenimento. A segunda requer em particular um enquadramento interpretativo de referência: “Viewers need principles for looking (...) there are as many strategies for an object as there interpretative strategies”, considera Kirshenblatt-Gimblett (1991:390).

Em épocas coloniais os museus enquadravam as exposições etnográficas numa perspetiva fetichizada, visto que focava a apropriação de objetos e coleções longínquas. O mesmo acontecia com *os outros distantes* nas exposições coloniais a nível internacional – as World Fairs, nas quais se expunham as próprias pessoas como objetos conquistados, em ambientes autóctones recriados (“Zoos Humanos”) exaltando as suas diferenças.

A representação dos *outros* pela assimilação ou exotização não considera opções distintas e inclusivas porque ignora a negociação e o diálogo entre os representantes e os representados. Por isso, requer uma reconfiguração de modelos representacionais tendo em conta o pluralismo, a autorrepresentação e a reflexividade.

A representação reflexiva é feita em analogia à antropologia reflexiva no sentido dos métodos do autoquestionamento, problematizando as próprias políticas de representação, ou seja, as relações entre os ditos *outros* e os próprios, consistindo assim numa autoavaliação e autoanálise do olhar etnográfico. Envolve questionar a matriz colonial da antropologia e a relação entre etnografia e a história nacional.

O paradigma expositivo de cariz nacionalista e de celebração patriótica, bem como da autoridade unilateral do museu, alterou-se, estando atualmente confrontada com questões de legitimidade ao se questionar “quem fala por quem?” e sujeito a pedidos de

repatriação de coleções ou objetos. Os diversos grupos culturais pressionam a instituição museológica a reconfigurar os modelos representacionais, tendo em conta a palavra destes mediante a autorepresentação e apelando a uma abordagem crítica pelo próprio museu.

Mediante estratégias de comunicação alternativas, políticas públicas inclusivas e de incentivo à cidadania será possível a produção de novos significados, proporcionar leituras e conhecimentos distintos dos dominantes e proceder a correções nas narrativas históricas (Pieterse,1995b; Clifford, 1991; Kirshenblatt-Gimblett,1991).

3.4. As transmutações do museu nas primeiras décadas do século XXI

A função do museu está a ser revista e atualizada em todo o mundo, entre outras das razões, devido à emergência de novas ordens sociais, tais como a compressão de espaço e de tempo, o nível económico, os avanços tecnológicos e a ampliação das redes sociais de comunicação (Giddens,1990; Bauman,1990). Neste sentido, deu-se um aumento significativo de intervenientes no espaço global e público, bem como uma multiplicação de significações e interpretações culturais. Nesta medida também interessa observar a existência de outras práticas culturais, como as *performances* apresentadas em museus, o ativismo cívico e político sobre a forma de arte ou a realização de Bienais e Trienais de Arte, por forma a obter um panorama do “exhibitionary complex” atual, conforme a expressão de Tony Bennett (1995). Estes novos sistemas de representação de significados tornam-se fundamentais para reequacionar as reformulações no museu que promovam a análise dos processos de construção, representação e negociação dos significados culturais contemporâneos. Segundo esta perspetiva, importa, por um lado, respeitar o *outro* no seu espaço cultural e geográfico próprio, levando em conta o contexto da globalização, as migrações e a hibridação das culturas. Por outro lado, reconhecer que a globalização e as mudanças relacionadas com o multiculturalismo e o pós-colonialismo afetaram de forma incontornável as políticas de exibição em museus.

Marc Augé considera que a cultura é da ordem da restrição individual, na medida que “l’individu n’éprouve son identité propre que dans et par la relation avec autrui”, acrescentando que “les règles de construction de cette relation lui préexistent toujours” (Augé, 2006: 37). No entendimento sobre o que é o outro, o autor tem a convicção de que, seja onde se situem, “de même que les deux ethnologies n'en font qu'une, l'autre culturel et l'autre individuel ne font qu'un. (...) les deux autres n'ent font qu'un” (Augé,1987:25).

Tomando em conta esta perspectiva na qual “o outro cultural e o outro individual são o mesmo” torna-se relevante incorporar este significado nos aspetos relativos à conceptualização dos discursos expositivos veiculados pelos museus, abrangendo a museografia, o público, os curadores, os artistas, as comunidades de origem dos objetos, os colecionadores.

3.5. Reivindicações na era da cidadania

A partir do final da década de 1970 as leituras positivistas levaram ao estudo interpretativo dos elitismos eurocêntricos, dando espaço a discussões sobre os pluralismos pós-coloniais, vindo a ser amplamente desenvolvidos por autores como Nestor Garcia Canclini (2001), Homi K. Bhabha (1990), Zygmunt Bauman (1990), Stuart Hall (1990), Edward Said (1990), Mary Louise Pratt (2008), Benedict Anderson (1983) e outros⁴⁵. As suas contribuições foram determinantes para lançar um novo olhar também sobre os estudos de museus. Permitiram a tomada de consciência das grandes mudanças ocorridas recentemente nas sociedades, assim como do desconforto gerado por acusações quanto à petrificação desta tipologia de instituições. Nas última décadas os museus foram alvo de fortes julgamentos relativos à sua postura eurocêntrica, obsoleta, nostálgica, resistente, conservadora, hermética, estática e instrumental, avessa à mudança e a dinâmicas dialógicas da cultura, constituindo, pois, um “terreno contestado” (Lavine e Karp, 1991:1); Huyssen, 1995; Kirshenbalt-Gimblet, 1998; Hopper-Greenhill, 1995; Clifford, 1997). O mesmo ocorre no que concerne a práticas de recolha e de apropriação de coleções, repatriação de coleções, critérios de classificação e taxonomia, bem como de escolhas nas estratégias expositivas (Clifford, 1988). Os aspetos referidos apontam para questões que levaram a uma crise identitária da instituição museológica, da sua missão e estatuto na sua aceção clássica, enquanto símbolo de modernidade, de progresso civilizacional, bem como de veiculação de identidade e de poder das nações ocidentais (Hooper-Greenhill, 2000; Kirshenblatt-Gimblet, 1998). Determinadas narrativas passaram a ser alvo de críticas, tais como as de negar a mediação e valorizar a coexistência daqueles eram objeto de estudo antropológico (Fabian, 1983), aspetos que tiveram um impacto na classificações

⁴⁵ A temática pós-colonial tem vindo a ser desenvolvida em numerosos estudos por Gayatri Chakravorty Spivak, Aijaz Ahmad, Edward W. Said, Kwame Anthony Appiah, Frantz Fanon, Stuart Hall, Bill Ashcroft, Dipesh Chakrabarty, W.J.T. Mitchell, Simon During e Abdul R. Jan Mohamed, entre outros.

de objetos de etnografia dentro de hierarquias racistas evolucionistas (Kirshenblatt-Gimblett, 1991). Os museus etnográficos encontram-se a redefinir as suas prioridades em resposta a um mundo cada vez mais globalizado, cosmopolita e intercultural⁴⁶. Os desafios e as oportunidades atualmente colocados aos museus de etnografia implicam que os especialistas em estudos de museus e em antropologia examinem e reequacionem questões como a reestruturação das narrativas das histórias nacionais, a supremacia europeia em finais do século XIX, a relação entre multiculturalismo e pós-colonialismo, as políticas de exibição dos museus, a problematização da dicotomia entre a imagem do *eu* europeu apresentada nos museus de arte e a representação da imagem do *outro* não-europeu nos museus de etnográfico e o histórico do museu como uma instituição de poder⁴⁷. Salienta-se ainda a contribuição dos estudos cognitivos dos visitantes dos museus, fundamentais para a implementação de medidas transformadoras positivas que ocorreram nas últimas décadas, tais como os serviços educativos, a melhoria de conteúdos na apresentação de tabelas informativas de peças, as acessibilidades a pessoas portadoras de deficiência, e o uso de novas tecnologias, entre outras (Hopper-Greenhill, 1991, 1994, 1999).

3.6. Novas mundividências

Nos anos 80 do século XX foi adoptada uma corrente crítica na antropologia (hermenêutica, pós-estruturalismo e desconstrutivismo) apontando para uma crise da representação etnográfica (Clifford e Marcus, 1986). Dão-se alterações radicais em termos de curadoria, emerge a figura do “artista como etnógrafo”, aspecto observado por Hal

⁴⁶ Uma discussão pioneira acerca do futuro dos museus etnográficos no século XXI foi lançada a nível internacional mediante a realização de numa conferência que teve lugar no Pitt Rivers Museum e no Keble College em Oxford, que tivemos a oportunidade de assistir em 2013 possibilitada mediante o apoio da Fundação Científica e Tecnológica – FCT (SFRH / BD / 82232 / 2011: 1 de janeiro de 2011). Foi promovida no âmbito do projeto EMWC - Ethnography Museums and World Cultures (2008-2013) uma colaboração entre dez museus etnográficos centrados na Europa financiado pela Comissão Europeia durante cinco anos.

Para mais informações sobre este projeto consultar os sítios eletrónicos oficiais:
<http://www.rimenet.eu>, <http://www.prm.ox.ac.uk/PRMconference.html>,
<https://www.prm.ox.ac.uk/sites/default/files/imported/basic/pdf/PRMconference2013.pdf>;
https://www.prm.ox.ac.uk/PRMconference_lectures.html;
https://www.prm.ox.ac.uk/PRMconference_details.html;
<http://www.mela-blog.net/archives/3653>;
<https://www.prm.ox.ac.uk/PRMconference.html>

⁴⁷ Recorde-se que em 1800 os europeus controlavam 35% da superfície da Terra, tendo este número em 1878 aumentado para 67 por cento e entre 1878 e 1914, o período do “novo imperialismo”, o controle europeu era de 84,4 por cento da superfície da terra. A expansão ocorreu principalmente em África e está ainda muito presente na memória colonial da Europa (Pieterse, 2003).

Foster (2005) e a autorrepresentação passa a integrar as exposições, alterando as convenções tradicionais (Pieterse,1997).

Uma perspectiva de análise textual e interpretativa da cultura, dos museus e dos objetos museográficos foi adotada por autores como Hall (1997) e Geertz – “Ideology as a Cultural System” (1973) e “Art as a Cultural System” (1983). A abordagem dialógica da cultura foi proposta por Bakhtin (1981) e por sua vez Stuart Hall (1997) adotou uma via construtivista ao considerar a cultura como processo, enquanto Goffman (1974) optou por um enquadramento interpretativo.

No discurso do designado movimento pós-colonial integram-se temas como a hibridez (Bhabha, Canclini), sincretismo (Jan Mohamed), e mimetismo (Bhabha, Spivak), conceitos úteis para a análise das interpelações linguísticas e culturais entre colonizador e colonizado, ou seja, mediante um processo dinâmico. O hibridismo é o ponto chave para a análise da posição pré-imperial, colonial, anticolonial, das formas de libertação nacional e pós-colonial no campo de estudos de cultura e refere-se também ao estudo dos termos em que a mistura ocorre, recodificando as relações de poder.

Espaços de encontro transculturais, os museus na atualidade requerem abertura ao debate multivocal, polissémico e transnacional e entendidas como “zonas de contacto”. Esta abordagem dialógica por excelência, foi proposta por James Clifford, no seu artigo “Museums as Contact zones”, em 1997, no qual vai rebuscar este conceito a Marie Louise Pratt (1992) que o cunhou inicialmente, relacionando-o com questões de centro e periferia.

A perspetiva da análise dos museus enquanto zonas de contacto foi adoptada e desenvolvida por outros autores, tais como Hall (1980), H. Bhabha (1994), Kinsherblatt – Gimblett (1991) Karp (1992), Hooper-Greenhill (2001b e 2001c), Jordanova (2000), Mirzoeff (1999) e Spivak (1990), no que respeita às valências de descodificação, performativas e mediadoras de diferentes culturas.

O conceito de “zona de contacto” não possuiu um sentido único, mas foca-se principalmente em questões de mediação por parte dos povos colonizados, nomeadamente no que diz respeito aos seus testemunhos escritos, orais e pictóricos desenvolvidos num contexto colonial.

Sublinha-se também o conceito de transculturação (Ortiz,1983) que dá conta que os povos subordinados, apesar de não controlarem aquilo que deriva da cultura dominante,

determinam em certa medida aquilo que é absorvido pela sua própria cultura e a forma como a usar, não dando lugar a assimilação passiva.

Nesta linha de raciocínio Marie Louise Pratt (2005) cunhou o conceito de “auto-etnografia”, que se pode traduzir como respostas aos contatos estabelecidos entre grupos num contexto colonial, podendo ser materializadas em expressões artísticas.

A transculturação e a auto-etnografia constituem fenómenos da “zona de contacto”, não se tratando pois de expressões ingénuas daquilo que se pensa que deve ser, mas um compromisso entre colonos e colonizadores, essencial para o que a autora considera as dimensões auto-etnográficas:

Defini a auto-etnografia como uma expressão que visa especificamente a *intervenção* no modelo discursivo de um grupo dominante; um grupo subordinado que reclama uma alternativa às suas representações por parte de um grupo dominante, em parte pela transculturação dos discursos deste último. (...) Aquilo a que eu tenho vindo a chamar de expressão de auto-etnografia sugere um tipo particular de consciência cultural de si mesmo, uma consciência dos próprios modos de vida ou costumes tal como eles têm vindo a ser evidenciados pela metrópole, quer seja na sua objectivação no conhecimento, quer seja na sua supressão ou aniquilação. A auto-etnografia apropria-se seletivamente de algumas ferramentas de objectivação tanto para fazer frente à erradicação como à objectivação (Pratt, 2005:258).

Entende-se que o conceito de auto-etnografia é da maior importância para a compreensão das relações de poder entre grupos dominados e dominantes, constituindo uma forma de afirmação identitária que vai para além do contexto colonial ⁴⁸.

Nos finais dos anos 80 do século XX deu-se ainda uma alteração de paradigma nos estudos de museus relativamente às prioridades disciplinares. Desde então houve uma mudança da construção de exposições e da análise da cultura material para a análise da representação, para além do entendimento social da cultura.

Durante a segunda metade do século XX, a exposição predominou sobre a pesquisa. Atualmente estas mostras são concebidas em torno de temas sociais contemporâneos, destinando-se tanto ao entretenimento quanto a produzir conhecimento (Terrel, 1991). Neste período, os museus transformaram-se de forma significativa quanto ao foco da sua

⁴⁸ Apontamos alguns exemplos do que se podem considerar objetos “auto-etnográficos”, de proveniências e temporalidades diversas, tais como os Biombos Namban (Japão, 1500-1600), o livro *They Called Me Mayer July - Painted Memories of a Jewish Childhood in Poland before the Holocaust*, do ilustrador Mayer Kirshenblatt e autoria de Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Canadá, 2007, e a personagem satírica do Zé Povinho criada por Rafael Bordalo Pinheiro, 1875, Portugal.

vocação e propósito, na medida em que, inicialmente, deram prioridade à constituição de coleções, aliada ao seu estudo, inventariação e conservação, sendo que as exposições permanentes procuraram transmitir novos conhecimentos com base nas pesquisas das coleções do museu (Sturtevant, 1969; Kirshenblatt-Gimblett, 2006).

Nas primeiras décadas do século XXI os museus etnográficos encontram-se em pleno processo de rearticulação, concretizado de várias maneiras. Alguns são dissolvidos, outros alteram a sua denominação, as coleções são reorganizadas, redistribuídas, mudam-se os contextos museológicos e criam-se novos museus. Reformulam-se as distinções entre arte e artefacto relativamente às suas respectivas disciplinas – a história da arte e a antropologia (Kirshenblatt-Gimblett, 2006, p.363 e ss).

Pode-se apontar sete novas mundividências que estão a ser implantadas e desenvolvidas nos museus em geral e nos de etnografia em particular, na senda da análise de Kirshenblatt-Gimblett, a saber – a abordagem patrimonial, a reclassificação de objetos etnográficos como arte, a repatriação de património, a etnografia acessível a todos, o renovar da vocação museológica, o foco dos museus na sua história institucional e a era da tecnologia digital.

3.7. A abordagem patrimonial, um novo modelo de produção cultural

O conceito de património ganha fôlego renovado, surgindo na atualidade como um novo modelo de produção cultural que proporciona uma “segunda vida como património” mediante processos de conversão de modos de viver, economias e de lugares. Esta ideia, proposta por Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1998), passou pela análise do mercado turístico global, ao verificar como a instituição museológica fornece um conjunto de pressupostos e imperativos categóricos para a produção da experiência turística.

A autora avança com o conceito da “economia política da exposição” (1998:1) e a intermediação a que esta está sujeita enquanto tema central da antropologia e dos estudos de cultura. No sentido de compreender o que significa o papel da exposição na atualidade, explora uma variedade de cenários para além dos museus (festivais, feiras mundiais, recriações históricas, memoriais e atrações turísticas), contextos nos quais os objetos e as pessoas são utilizados para aplicar o significado expositivo na esfera pública, quer pela seleção, quer através de técnicas específicas de exibição empolgantes. Os museus passam a competir com o turismo na produção de património, na medida em que entram no mercado

turístico por forma a serem sustentáveis bem como lucrativos, mediante a encenação de locais a fim de se tornarem destinos atrativos através e para o turismo⁴⁹.

Just as objects are not born ethnographic but become ethnographic, so too, I argue, are objects and practices not born heritage but become heritage. I use the term heritage to signal a metacultural relationship to that which was something else before it was heritage. Heritage, as I am defining it here, is a mode of cultural production that has recourse to the past and produces something new. What is new is the nature of the relationship to the past, namely, a heritage relation, which by definition is metacultural. Heritage is made, not found (Kirshenblatt-Gimblett, 2006:365).

A noção do que consistem as coleções etnográficas tornou-se algo difusa, pois historicamente abarcou diversas realidades ao longo do tempo, sendo que o termo “etnográfico” contém um paradoxo, afirma Miriam Clavir (2002, *Op.cit.* in Turgeon e Dubuc, 2002:10). Nesta perspetiva, por um lado, o termo está confinado a um corpo de material, o que é o do *outro*, a uma área de conhecimento específica, a uma disciplina universitária, a uma metodologia particular de trabalho de campo, até mesmo a um tipo específico de museu, o etnográfico. Por outro, esta especialidade acaba por estabelecer subjetivamente uma hierarquia na categoria de coleções, para além de uma divisão entre o útil e o agradável, entre o funcional e o belo (Turgeon e Dubuc, 2002:10).

Importa acrescentar que o referido significado também pode ser aplicado a coleções provenientes das classes rurais e operárias, refletindo a assimetria no que diz respeito à autoridade do discurso entre as pessoas dos países ocidentais e aqueles que os colonizaram, entre os educados, os urbanos e os outros. Ao mesmo tempo, o termo “etnográfico” aponta para uma abertura para o outro, que se concretiza quando se estabelece uma parceria mais igualitária (Turgeon e Dubuc, 2002:10).

3.8. A reclassificação de objetos etnográficos como arte

Os objetos etnográficos não são encontrados, mas sim criados pelo etnógrafo por meio da “arte da excisão”, processo pelo qual estes são retirados de um local para serem colocados noutra, recorda Kirshenblatt-Gimblett (1991:17), separação que vai criar uma tensão entre o fragmento e os instrumentos da mostra. As peças selecionadas, portanto, passam a ter a natureza de *performance* – um conjunto dinâmico de relações e papéis

⁴⁹ Sobre o assunto, interessa ver Macdonald, Sharon (2013), *Memorylands- Heritage and identity in Europe today*, Routledge.

sociais que são compartilhados pela encenação do apresentador, mostrados ao público, transformando-se por sua vez em textos, história, tipologia e exotismo (1998:203-48).

A autora crê serem estes os meios pelos quais o articular das relações de poder deve ser investigado, dando como exemplo os produtores de festivais que preferem criar uma relação entre o público e a *performance* em termos de espetáculos sensacionalistas, em detrimento da contextualização do objeto: “procedures that give to ethnography its surreal quality and to surrealism its ethnographic character” (Kirshenblatt-Gimblett, 1989:239).

As estratégias para criar objetos etnográficos são processos básicos a partir dos quais emergem as concepções modernistas de cultura e contracultura, uma dinâmica social estabelecida de distinções que oscilam na valorização ou não de determinados objetos. A distinção não é pois algo intrínseco aos objetos, visto que os significados e valores são construídos segundo uma hierarquia conceptual. Os objetos estão ancorados não no espaço social dos consumidores, mas no espaço conceptual do inventário, parâmetros que comungam com os museus e projetos enciclopédicos em geral.

“A geração do inventário” designada por Kirshenblatt-Gimblett (1998:12) foi aquela que teve a possibilidade de experienciar e de definir as categorias relacionais, constituindo desta forma uma elite culta, feita através de processos observáveis enquanto textos sociais, transmitidos por narrativas de uma suposta política de autenticidade da exposição realizada principalmente em museus.

Recorda a autora que, durante o século XIX, a legitimidade dos museus públicos fundamentou-se na criação e na consolidação de “objetos disciplinares”, processo originado pela distinção entre arte e artefacto mediante uma atitude de negação da capacidade dos povos ditos naturais ou indígenas para criarem arte, contraposta com a aceitação das expressões artísticas manifestadas pelos povos ditos culturalmente civilizados. Para esta diferenciação contribuíram disciplinas como a antropologia e a etnografia na sua busca de reconhecimento e legitimação do respetivo estatuto científico.

Os artefactos passaram a ser considerados *artefactos disciplinares* mediante o estabelecimento do estatuto de evidência nos seus aspetos de estudo (Kirshenblatt-Gimblett, 2006:362; Zimmerman, 2006:362)⁵⁰:

⁵⁰ Zimmerman, Andrew (2006), “From Natural Science to Primitive Art: German New Guinea in Emil Nolde”, In Die Schau des Fremden - Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und

Objects became disciplinary artifacts. Since the denial of Naturvölker's capacity for art was fundamental to both the constitution of Völkerkunde's disciplinary subject and the distinction between so-called natural and cultural peoples (Naturvölker and Kulturvölker), "primitive art" was an oxymoron (Zimmerman, 2006:362; *Op. cit* in Kirshenblatt-Gimblett, 2006:362).

Neste sentido importa explorar como a distinção entre arte e artefacto é feita, pois os museus preocuparam-se quer com a centralidade da distinção entre ambos na sua formação moderna quer com as disciplinas a eles associadas, salienta Kirshenblatt Gimblett (2006: 362 e ss)⁵¹, que se materializa-se na distribuição das coleções pelos museus de arte, de história natural, de etnologia ou os de folclore, bem como pela sua disposição no museu.

Um exemplo de reclassificação do que foram anteriormente objetos etnográficos como arte é apontado pela autora no caso do Quai Branly, sendo que este museu modificou a denominação "arte primitiva" para "arts premiers"/"artes primeiras"⁵². Contudo a categoria de artefacto mantém-se, na medida em que, apesar da alteração feita pelos museus de arte na classificação dos artefactos etnográficos para o estatuto de arte, não significa que as juntem numa só, esclarece Kirshenblatt-Gimblett. Em vez disso, mantêm as categorias e reclassificam os objetos por forma a que as obras de arte recém-definidas passem a ser alvo da mesma atenção conferida pelos historiadores à arte europeia, conclui.

Para a autora isso significa que a criatividade dos artistas individuais deve ser reconhecida tanto quanto a estética própria dos contextos locais, na justa medida em que, perante a inexistência de um campo de saber de arte indígena comparável à disciplina da

Wissenschaft, Sonderdruck aus: Cordula Grewe (Hrsg.) Transatlantische Historische Studien, Bd. 26. Franz Steiner Verlag Stuttgart. *Op. cit.* in pp. 279 - 300.

⁵¹ Nélia Dias no estudo efetuado sobre os museus etnográficos de Paris desde o período da fundação do Museu do Louvre até à criação do Musée du Quai Branly, observou a transformação de artefactos em arte ao longo do tempo, questionando não só se a designação de museu etnográfico se tornou obsoleta mas também se a distinção entre "arte" e "objeto etnográfico" será ou não irrelevante: Dias, Nélia (2006), "What's in a Name?" *Anthropology, Museums, and Values, 1827-2006*. In *Die Schau des Fremden - Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft*, Sonderdruck aus: Cordula Grewe (Hrsg.) Transatlantische Historische Studien, Bd. 26. Franz Steiner Verlag Stuttgart, pp. 169 - 186.

⁵² A seção das "les arts premiers" abriu no *Pavillon des Sessions* do Louvre 2000 por Jacques Chirac, tendo este declarado que o público iria "descobrir obras de arte comparáveis aos maiores tesouros do Louvre" para além de que "O museu mostrará que não há hierarquia entre as artes e nem hierarquia entre os povos". Por seu turno, o colecionador Jacques Kerchache afirmava: "tive a ideia de colocar arte primitiva no Louvre quando percebi que três quartos da humanidade eram ignorados", em *The Times of India*, April 14, 2000, Associated Press, *Op. Cit.* Kirshenblatt-Gimblett, 2006, in *Sonderdruck aus: Cordula Grewe (Hrsg.) Die Schau des Fremden Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft* (Transatlantische Historische Studien, Bd. 26), Franz Steiner Verlag Stuttgart, pp. 363.

história da arte e sem “*genres*” de arte nativos comparáveis à pintura e à escultura, os historiadores da arte usam esta distinção ao reconhecerem os artefactos como arte.

O “Artefacto” enquanto um subproduto da distinção entre o que é e não é arte, mantendo-se, todavia, vai assegurar a integridade da categoria de arte a par do seu valor intrínseco, simultaneamente fornecendo um testemunho para as afirmações científicas antropológicas, afirma Kirshenblatt-Gimblett (2006, p.363 e ss.).

A autenticidade é um fator central na análise das obras de arte, acrescenta, embora seja uma questão complexa e transdisciplinar, sobretudo naquelas criadas antes do contato com o exterior, deve-se à temporalidade atribuída a essas obras e à dificuldade que os museus têm em reconhecer as artes não-europeias:

The authenticity of “primitive art” is not only a matter of provenance, as with European art, but also of temporality, for art history, as well as anthropology, has tended to view “primitive” art as something *in* the present, but not *of* the present, consistent with the eternal present of “peoples without history” (Kirshenblatt-Gimblett, 2006: 365).

O impacto da nova categorização de artefactos etnográficos como arte nos museus de arte, nos de arte moderna, nos de arte contemporânea em particular, assim como os museus de etnologia, evidencia-se nos processos de reconfiguração de antigas especializações e temporalidades de diferenças culturais. A questão temporal é expressa na distinção entre o contemporâneo – do presente e o contemporâneo – no presente (Fabian, 1983). As coleções reunidas mediante a categoria de “arte” oferecem novas articulações transdisciplinares.

3.9. A repatriação do património cultural às comunidades de origem

Como já foi referido, observa-se nas últimas décadas um aumento na criação de novos museus em todo o mundo, incluindo os de etnologia. A relevância dada aos museus aparenta ser um sintoma da necessidade das instituições governamentais, da academia e dos cidadãos “preservarem a história e sentimentos culturais de pertença e reforçar publicamente uma identidade a nível local e internacional”, referem Turgeon e Dubuc (2002:5). O contexto pós-colonial levou as sociedades contemporâneas a adoptar e atualizar novas abordagens museológicas, nomeadamente quanto à missão dos museus de etnologia, de acordo com a nova ordem social, económica e política, particularmente os países das antigas potências coloniais europeias, tais como de Portugal, França, Inglaterra,

Holanda, Bélgica, Espanha (Halpin e Ames, 1999; Hudson, 1991; Galinier e Molinié, 1998; Gonseth, Hainard e Kaehr, 2002; Jamin, 1998).

Os grupos culturais que outrora foram colonos e que agora coabitam com os ex colonizadores (Canadá, Estados Unidos, Austrália), pretendem o acesso à política cultural dos museus nesses países, ter uma palavra sobre a forma de representar as suas coleções, sendo que muitos deles reclamam o seu repatriamento ou de alguns objetos específicos (Jones, 1996; Mauzé, 2001; Parezo, 1998; Peers, 2000; Simpson, 1996; Dubuc, 2002).

As coleções etnográficas estão no centro das tensões envolvendo o colonialismo e o nacionalismo, nas quais a relação entre o *eu* e o *outro* predomina. Fundados para tratar especificamente de temas sobre a alteridade enquanto objeto de estudo de análise diferenciador, os intitulados museus de etnologia, tanto centrados nos povos longínquos, exóticos ou colonizados, quanto no *outro* das culturas locais, regionais e nacionais próximas, encontram-se negligenciados ou politizados, gerando discórdias e conflitos (Turgeon e Dubuc, 2002:5).

Pode-se afirmar que os museus são atores-chave na política de identidade, um tópico que exige repensar termos básicos como o *outro* e a sua representação cultural. Incide sobre os museus a função de mediar e mobilizar os cidadãos em torno de reivindicações de direitos tornando-se um espaço propício à *performance* e à contestação pela cidadania cultural, o que faz deles locais de polémica e controvérsia. Torna-se fundamental atender às narrativas implícitas produzidas pelas exclusões, como por exemplo, quando os europeus são excluídos de coleções etnológicas ou os não-europeus excluídos dos museus de arte, um padrão que algumas instituições recém-configuradas estão a tentar abordar, conclui Kirshenblatt-Gimblett (2006:375-376).

A exigência da repatriação constitui um debate vivo central e crucial no dealbar do século XXI⁵³. Os museus norte-americanos de etnologia que abrigam coleções ameríndias

⁵³ Acerca da apropriação e repatriação de coleções ver as seguintes obras esclarecedoras: Vrdoljak, A. F., 2008, *International law, museums and the return of cultural objects*. Cambridge [UK: Cambridge University Press; Prott, L. V. (Ed. lit.), & Unesco (2009), *Witnesses to history: A compendium of documents and writings on the return of cultural objects*. Paris: Unesco; Simpson, M., 2009, *Museums and restorative justice: heritage, repatriation and cultural education*. *Museum International*, 61(1-2), pp. 121–129. doi:10.1111/j.1468-0033.2009.01669.x; Ribeiro, António Pinto e Ribeiro, Margarida Calafate, 2018, “A restituição das obras: um passo decisivo no processo de descolonização”, in *Mémoires*, pp. 1-12; Thomas, Nicholas (2016), “We need ethnographic museums today – whatever you think of their past” - *Apollo Magazine* 01/04/16, pp.1-16. <https://www.apollo-magazine.com/we-need-ethnographic-museums-today-whatever-you-think-of-their-past/>. Consultado 16 de março de 2016.

nos últimos vinte anos enfrentaram protestos de vários grupos indígenas que afetaram a gestão e a exibição dessas coleções⁵⁴. Por outro lado, a repatriação de coleções deu aos nativos americanos uma oportunidade curativa da época colonial, de restabelecer uma memória coletiva de seu passado, restaurar a consciência de sua identidade, criar seus próprios museus e renovar o seu relacionamento com os brancos (Ames, 1999; Mauzé, 1999, 2001). Uma análise dos efeitos das repatriações é um passo importante para avaliar em que medida a recuperação de objetos materiais é consequência das trocas e negociações entre nativos e brancos, levando a refletir sobre a noção do passado, sobre os relacionamentos com o outro e a legitimidade da pertença do património e de quem promove as narrativas (Turgeon e Dubuc, 2002).

Num artigo recente, Nicholas Thomas (2016) manifesta uma posição de defesa relativamente aos museus etnográficos quanto à sua necessidade e relevância na contemporaneidade, contrariando muitas das perspetivas que vigoram no contexto dos estudos de museus e na sociedade em geral, tais como a necessidade da descolonização, a repatriação de artefactos derivadas de episódios de pilhagens, desrespeito para com os direitos humanos (escravatura), salientando os seus aspetos positivos, contribuindo para o conhecimento da humanidade em geral, independentemente da sua história passada.

O historiador considera que o reavivar esporádico do debate sobre o repatriamento das coleções etnográficas ajuda a revelar as histórias da exploração colonial, que passam pela obtenção de objetos a pessoas locais que pretendiam a representação das suas culturas nas exposições dos museus metropolitanos e não só mediante a pilhagem.

Recorda que a etnografia esteve, desde o início, relacionada com os negócios imperiais, tanto na prática quanto na teoria, bem como a formação dos museus, através de empreendimentos verdadeiramente interessados em documentar e divulgar as culturas não europeias e a diversidade cultural também no presente (Thomas, 2016).

Lembra que os museus antropológicos foram implementados nas principais capitais europeias e nas universidades ao longo das últimas décadas do século XIX, tratando-se de

⁵⁴ Nos Estados Unidos, foram tomadas medidas legais sob a forma da Lei de Proteção e Repatriação dos Nativos Americanos (NAGPRA). Esta legislação deu às comunidades indígenas o direito de reintegração de posse de ossos humanos e objetos associados de museus estatais. As novas restrições legais levaram os curadores de museus a inventariar suas coleções etnográficas, a conhecer melhor os seus conteúdos e a estabelecer contatos diretos com aqueles que os possuíram originalmente (Mihesuah, 2000).

uma inovação para a época. Destacam-se o museu de Etnologia em Berlim em 1873 (Museum für Völkerkunde), o museu de Etnografia de Paris (Musée d'ethnographie) em 1878, o museu Pitt Rivers em Oxford, e o Museu de Arqueologia e Antropologia em Cambridge, ambos criados em 1884. Esta tipologia de museus viria a estabelecer-se no resto da Europa, embora a partir dos séculos XVII e XVIII já existissem coleções de artefactos de todo o mundo em coleções reais, no Museu Britânico em Londres, bem como em outros museus de antiguidades e de história natural. Acrescenta que as coleções de artes da Ásia, pré-colombianas e das antigas “civilizações”, fruto das explorações decorridas em África, Oceânia, e de artes e artefactos de nativos americanos aumentaram significativamente nos finais dos séculos XIX e início do século XX, resultado da reunião de um conjunto de coleções recolhidos por viajantes, missionários, funcionários coloniais e por profissionais em trabalho de campo, financiadas por sociedades científicas e os governos. No entanto, a partir da década de 1970, como consequência dos estudos pós coloniais, os museus de etnografia foram encarados como repositórios de pilhagem ou confisco colonial, e não só mediante recolhas de carácter científico (pelo desarmamento colonial, por exemplo) e os museólogos foram pressionados a reavaliar o modo de abordagem e de exposição das coleções não-ocidentais, por forma a reequacionar o significado das narrativas de poder imperial, colonizador e eurocêntrico.

Apesar das tentativas dos museus para alterarem os discursos e sistemas expositivos focando os contextos de origem dos objetos, a sua biografia e os seus grupos de pertença, bem como para destacar as qualidades estéticas das obras, a história destas coleções foi e ainda é em geral mal interpretada, considera Thomas (2016). A grande maioria do material foi adquirido através de compra ou troca no campo, em termos considerados razoáveis à época. Segundo o historiador, muitos dos autóctones procuravam participar de forma ativa no comércio colonial e faziam coleções de variados e valiosos objetos europeus que recebiam em troca. Nem todos os espécimes das coleções foram removidos do uso quotidiano, tendo sido encomendados modelos ou cópias dos mesmos.

O museu contém, para além dos objetos, histórias de viagem, encontro e recolha, com interesse para os europeus que visitavam estas instituições, assim como para os

descendentes daqueles que constituíram as coleções⁵⁵. Salienta Thomas que, a partir da década de 1980, os museólogos manifestaram interesse em estabelecer contato com as comunidades e trabalhar com elas, devolvendo algumas das coleções aos lugares de origem e possibilitando aos membros das comunidade viajarem para conhecer a produção dos seus antepassados. Esses encontros revelaram-se extremamente gratificantes tanto para os membros da comunidade quanto para os museólogos, embora fossem de difícil financiamento. Desta forma os museus aprenderam muito sobre certos objetos que estavam mal documentados, alguns dos quais tinham sido mantidos durante séculos em armazéns, e que foram revitalizados através de relatos de pessoas vivas.

O autor sublinha que, nos últimos vinte a trinta anos, deu-se uma renovação mundial de museus. Estes foram alvo de novas denominações e realojados em edifícios construídos de raiz por arquitetos famosos. As coleções etnográficas foram misturadas com outras ou alvo de recontextualização de formas controversas. É exemplo disso o debate aceso no período de criação do Museu do Quai Branly, em Paris, relativamente à considerável aversão quanto à transferência da maior parte da coleção do antigo Museu do Homem, reaberto em 2015, com um novo foco na arqueologia e evolução humana.

O museu alemão Rautenstrauch-Joest-Museum, com o subtítulo de Culturas do Mundo (Kulturen der Welt), reabriu ao público num edifício novo no centro de Colónia em 2010. O museu de etnografia de Genebra – (MEG) foi também redesenhado e encaminha os visitantes a uma acervo aberto, sugerindo que a reserva contém muito mais do que material excedentário.

O projeto de maior envergadura relativo a instituições museológicas europeias no século XXI, é sem dúvida o Fórum Humboldt, no Palácio Schloss, reconstruído em Berlim, situando-se perto de museus de renome como o Museu Altes, o museu Neues e o Pergamon. O Fórum concentra as coleções do Museu de Etnologia – o antigo Museu Real de Etnologia (Königliches de Völkerkunde), considerado o maior e o mais rico de todas as coleções etnográficas europeias, bem como as do Museu de Arte Asiática, em conjunto com a Biblioteca pública e as instalações universitárias.

⁵⁵ A defesa do “método do museu”, feito mediante os procedimentos próprios e singulares desta instituição cultural são valorizados no livro de Nicholas Thomas (2016), *The Return of Curiosity. What Museums are good for in the 21st Century*. Ed. Reaktion Books Ltd, London.

Thomas relata que, não obstante as discussões levantadas por esta estratégia, o Fórum aspira criar e mostrar “o diálogo entre as culturas do mundo”, com base na exposição Estado da Arte contendo coleções muito mais ricas, variadas e historicamente mais significativas do que por exemplo as da África, Oceânia e América nativa no Metropolitan em Nova York (Thomas, 2016). Na Grã-Bretanha, projetos de grande envergadura estão em andamento nos museus Horniman e Pitt Rivers. O Museu de Arqueologia e Antropologia de Cambridge, juntamente com o Pitt Rivers e o Museu Britânico, reforçou a pesquisa em torno de coleções, promovendo colaborações com membros da comunidade e artistas.

Nicholas Thomas (2016) concluiu que os museus renovados têm a capacidade de representar não só as culturas mundiais, mas também a sua interconexão no mundo, iniciada quer por histórias curiosas quer por outras mais problemáticas de como as suas coleções chegaram à Europa. Crê que os museus de etnografia e de cultura mundial têm múltiplas facetas da história para contar em vez de se desculparem por ela. Contudo, a questão é mais complexa eticamente do que Thomas faz crer. É fundamental ter em conta alguns aspetos menos positivos. O mundo encontra-se perante a evidência de um movimento iniciado por muitos povos indígenas colonizados que desejam reviver os seus valores tradicionais e práticas culturais como parte de um processo de renovação destinado a fortalecer a identidade cultural, reparar efeitos negativos pessoais e coletivos, após décadas de repressão e injustiça social.

Moira Simpson (2009) considera o valor contemporâneo de artefactos sagrados e cerimoniais como recursos para a renovação cultural e estímulo criativo dos povos indígenas que perderam a maior parte do seu património durante a era colonial e procuram recuperar-se dos efeitos do trauma pós-colonial. Trata-se de um processo que em geral envolve pedidos de restituição de objetos centrais do património cultural e espiritual para as culturas indígenas vivas, situação que tem fortes implicações para as funções futuras dos museus.

Durante uma visita à Argélia, o presidente francês Emmanuel Macron declarou: “La colonisation était une partie importante de l'histoire française. C'était un crime, c'était un crime contre l'humanité, un véritable exemple de barbarie (...)” (Macron, 2018:1). Anunciou em 2017 que a partir daquela data e nos próximos cinco anos, gostaria de ver as condições postas em prática para permitir o retorno temporário ou definitivo do património

cultural de África para África⁵⁶. Para o efeito foi encomendado um estudo sobre o assunto respeitante apenas à África subsaariana que resultou no *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain*:

La longue durée des pertes – Les captations patrimoniales: un crime contre les peuples : La prise et le transfert d’objets d’art, de culte ou de simple usage accompagnent les projets d’empire depuis l’Antiquité. Deux dynamiques se croisent. Appropriation esthétique, intellectuelle et économique du patrimoine d’autrui, qui dans les villes du vainqueur, ses maisons, ses cercles savants et sur le marché de l’art acquiert une valeur et une vie propres, déconnectées des origines. Aliénation et déculturation intentionnelle des populations soumises, dont l’équilibre psychologique est brisé, parfois définitivement, par le départ d’objets-repères transmis de génération en génération. (...) (Sarr-Savoy, 2017:7).

Em conformidade com a pesquisa de Jos van Beurden (2017), foram identificadas cinco categorias relativas à origem dos objetos: presentes oferecidos às instituições coloniais, a igrejas ou ao Vaticano; objetos obtidos quer durante expedições privadas, quer do Estado ou do Império, para além das expedições militares; objetos e arquivos recolhidos em funções missionárias. São por este autor também apontadas cinco formas de aquisição: por compra por valor equivalente; por compra de acordo com a legislação colonial (por valor simbólico); por aquisição violando a legislação e por um valor inferior e por roubo ou coação (*Op. cit.* in Ribeiro e Ribeiro, 2018:9). O assunto é desafiante e exige refletir cuidadosamente sobre a realidade das reivindicações da descolonização e os problemas que isso pode acarretar para os ex-colonos. Sumaya Kassim (2017) descreve a co-curadoria de uma exposição no Museu e Galeria de Arte de Birmingham no artigo intitulado “The Museum will not be decolonised”, posicionada como uma “reavaliação radical da história” e um comentário sobre processos de descolonização. Conclui a autora, partir das suas próprias experiências, que o museu não será descolonizado porque existe uma forte resistência sistémica devido a raízes coloniais muito profundas, para além de que a descolonização é muito exigente e sacrificante para os que já foram um dia súbditos coloniais. Considera que a descolonização pode vir a tornar-se apenas outra sequência de eventos extrativos e envolvimentos semelhantes à colonização (Kassim, 2017).

⁵⁶ Discurso proferido pelo presidente Macron na Université Ouaga, publicado em 29 de novembro de 2017 no sítio eletrónico oficial do Élysée.

3.10. A etnografia acessível a todos

O renovar da vocação da instituição museológica está na ordem do dia. A criação dos *museus de sociedade* (designação que surge no final dos anos 70 do século XX, mas divulgada em 1991) vem proporcionar a fruição generalizada do acesso à experiência etnográfica, fundamentado pelo sentido de integração cultural e partilha de temáticas comuns (Kirshenblatt-Gimblett, 2006:364).

Evidencia-se nos antigos museus de etnologia, ao contrário dos de arte, uma necessidade de mudar tanto o seu nome quanto o seu objeto de estudo disciplinar. Constituem exemplos dessa mutação o Museum of World Culture, criado em Gotemburgo em 2004⁵⁷, que se define como espaço de diálogo tendo como missão “adaptar as coleções de museus históricos e etnográficos ao processo de globalização, bem como acelerar a migração intercontinental e as sociedades multiculturais”, o Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée – Mucem e o Museu de História Natural de Lyon.

O Musée des Confluences e o Museum of World Culture fornecem duas perspetivas, quer da ciência quer da sociedade, transformando o museu num ator social com funções dedicadas ao público. Os museus de sociedade cobrem realidades muito diferentes, tendo em comum o interesse em lidar com questões de índole temática mais do que monográfica e privilegiarem as abordagens com objetos do quotidiano das sociedades atuais e fenómenos contemporâneos, em detrimento de obras de arte convencionais.

Outro exemplo a apontar é o caso da do Museu Quai Branly, instituição criada a partir do Museu do Património Humano e do Museu de Artes Africanas e Oceânicas, cujo reformular da apresentação museográfica constitui uma prioridade. Este museu herdou infraestruturas consideradas obsoletas tais como dioramas e mostras de zoológicos humanos, seguindo o modelo fornecido pelo Museu Canadense da Civilização em Gatineau e desenvolveu novas práticas por forma a afastar-se da prática museológica de cariz evolucionista (Turgeon e Dubuc, 2002:17).

Os museus procuraram encontrar novos propósitos e abordar problemas sociais contemporâneos, por vezes difíceis e controversos, tais como a escravidão, os judeus, o feminismo, a identidade sexual, as drogas, o colonialismo, a guerra e as próprias práticas

⁵⁷ “About the Museum,” Museum of World Culture (Gothenburg, Sweden) website, <http://www.varldskulturmuseet.se/smvk/jsp/polopoly.jsp?d=869&a=3503>; Acedido em agosto de 2015.

do museu, como acontece no Museu Neuchatel de Etnografia na Suíça e no Museu das Civilizações, na cidade de Quebec (Turgeon e Dubuc, 2002:19).

A estratégia de exposição contemporânea com maior êxito é a de expor objetos etnográficos como arte, como referiu James Clifford nos anos 90 do século XX: “Treatment of artefacts as fine art is currently one of the most effective ways to communicate cross-culturally a sense of quality, meaning, and importance” (Clifford, 1991:225). No entanto Susan Vogel e Sally Price (1989) observaram na década de 1980, que os artefactos etnográficos podiam ser facilmente interpretados como “arte” de acordo com critérios determinados por pessoas não sendo nem criadoras nem antropólogas. Mas como os fundos gerados pelo turismo e atividades de lazer são muitas vezes vitais para a saúde financeira dos museus etnográficos, os museus podem arriscar melhorar o aspeto visual de objetos “etnográficos”, a fim de capturar a atenção do público.

A estratégia de tendência artística cultural tendeu a seguir uma óptica de exposição assimilacionista, procurando enfatizar similaridades entre a estética dos observadores e a dos produtores dos objetos. Isto é, em geral, efetuado com base em puros critérios formais em conformidade com os cânones ocidentais juntamente com considerações estruturais e no contexto de mercantilização dos objetos etnográficos. Procurou-se compreender os objetos primitivos em termos do contexto europeu em que os artistas modernos os descobriram, mediante um exemplo clássico de abordagem assimilacionista.

O evolucionismo, outra corrente da antropologia, a par do difusionismo e do funcionalismo, também marcou as estratégias de exposição quanto a formas museográficas de inspiração evolucionista, como é caso do museu Pitt Rivers em Oxford, cujas coleções continuam a ser apresentadas por tipologia de objeto e a história da sua evolução e não por proveniência geográfica ou via doação de um colecionador.

Rasheed Araeen (1988) avançou com o conceito da categoria da “ethnic art” para referir as expressões estéticas e culturais do “outro” ocidental, em particular dos artistas negros e asiáticos. Tal como o *eu* já não é o que era, o *outro* também deixou de ser uma categoria estável com um só significado fixo. Já não existe o *outro*, mas muitos tipos de *outros*, consoante diferentes categorizações: etnia, classe, género, idade, nacionalidade, religião, estilo de vida, orientações sexuais. A globalização contemporânea dilui gradualmente os antigos enquadramentos identitários. A modernidade tardia ou a viragem pós-moderna descentrou o sujeito universalista do iluminismo e possibilitou a revelação de

uma multiplicidade de identidades. As visões fluidas da cultura abordam-na como uma identidade que está em movimento permanente e em contínua reconstrução.

A epistemologia que se evidencia é a construtivista e não a essencialista, ou seja, as identidades culturais não são consideradas como dados adquiridos, mas sim dinamicamente produzidas como identidades mistas (Hall,1992).

Arjun Appadurai, na publicação *The Social life of things* em 1986, avançou com a ideia de que os objetos possuem a capacidade de transmitir “sentido” em qualquer direção controlável ou singular. Esta visão foi abandonada em preferência a esquemas conceituais que enfatizam sua mobilidade, multivocalidade e maleabilidade. Os métodos “biográficos” propostos por Kopytoff (1986) e Hoskins (1998) inspiraram a pesquisa da “pós-vida” dos objetos do museu. Estas abordagens permitiram que as coleções de museus etnográficos fossem reformuladas para o questionamento do colonialismo e para envolver pessoas indígenas e outras audiências.

Importa neste ponto destacar o papel dos museus europeus sobre judeus, refere Reesa Greenberg (2002), na medida em que o drama do genocídio e os problemas não resolvidos relativos ao Holocausto são apresentados como um epifenómeno de um movimento maior de sinalização da sua importância integrando cada vez mais os parâmetros de representação dos museus em todo o mundo. É também curial ter em conta a experiência geral dos frequentadores de museus e a profundidade emocional da sua experiência em conjunto com o seu nível de tolerância, pois são parte integrante das considerações gerais sobre as histórias nacionais e regionais dos vários países onde uma determinada representação cria raízes. Os museus em geral, e museus etnográficos em particular, são lugares onde os limites de tolerância do grupo maioritário para vários grupos minoritários são medidos (Greenberg, 2002, *Op. cit.* in Turgeon e Dubuc, 2002:13).

Quanto aos museus de cultura popular estes têm passado por dificuldades, como é exemplo o Museu de Artes e Tradições Populares de Paris, que após o êxito obtido nos anos 70 e 80 do século XX veio a perder público tendo a coleção deste sido incorporada no Museus das Culturas e Civilizações Mediterrâneas – Mucem em Marselha.

O Museu de Artes e Tradições Populares em Trois-Rivières (Quebec) fechou dois anos após sua abertura em 1996 devido à falta de verbas e visitantes e prevê-se a alterar a sua vocação para outra, a do Museu da Civilizações (Turgeon e Dubuc, 2002:19).

O Museu de Arte Popular – MAP de Lisboa tem sido vítima de negligência devido inexistência de estratégia programática e de indecisões quanto à pertinência da sua missão ao longo das últimas décadas. Foram colocadas várias alternativas ao destino do MAP, desde a sua extinção, a novos usos sem serem museológicos, ou mudança radical de vocação, tal como passar a ser o museu da Língua Portuguesa. Reabriu em 2016 sob a tutela do museu Nacional de Etnologia e foi criado um novo logótipo. Desde então têm sido realizados eventos pontuais como exposições e debates, numa procura de aproximação tanto a públicos diversificados, quanto à articulação de disciplinas de etnografia, património natural e edificado, bem como a de arte popular, articulando as coleções de ambos museus com práticas contemporâneas de artes plásticas, *design* e artesanato, ações performativas, nomeadamente de dança e educativas. Ao MAP, enquanto estudo de caso da presente dissertação, será dedicado um Capítulo próprio.

O Museu Rural Romeno de artes e tradições populares em Bucareste constitui uma exceção, pois tornou-se o mais visitado da Romênia desde o declínio do comunismo e da ditadura de Nicolae Ceaucescu (1965-1989). Segundo Turgeon e Dubuc (2002:19) subentende-se neste caso, ter sido a forma adequada para ultrapassar um período traumático na história do país, restabelecendo a identidade nacional de origem, revelando que os contextos sociais e políticos conjunturais particulares levam a questões diferentes, mesmo na Europa.

3.11. O foco dos museus na sua história institucional e nas suas coleções

O próprio museu passa a ser objeto de estudo para a observação de novas práticas sociais e artísticas como uma leitura auto – reflexiva (Handler, 1993; Foster, 1997, 1999), analisando o museu como uma “zona de contato” enquanto espaço de negociação de identidade, como um lugar onde os ritos de passagem e as novas hierarquias sociais se instituem (Clifford, 1997).

Uma forma de aprofundar a natureza dos museus será vê-los enquanto instituições de natureza teatral e refletir sobre a pertinência da *performance*, sugere Kirshenblatt-Gimblett (2006:369-370). Historicamente, esta abordagem da exposição é uma das várias práticas que relacionam o espaço temporário da feira internacional com a função do museu em mostrar campos específicos do conhecimento através de formas inovadoras. O museu configura desde sempre uma forma teatral no sentido da *mise-en-scène*, na medida em que

dispõe os objetos no espaço para a apresentação não só da taxonomia das coleções, mas também para narrar uma determinada história⁵⁸.

Atualmente as exposições converteram-se num meio teatral sem precedentes, organizando-se em torno de um tema, conceito ou narrativa. Os museus tornam-se atraentes tanto pelas suas coleções quanto pelo edifício e os espaços que as alberga. O crescente número de museus sem coleções, assim como de exposições sem objetos impele-nos a questionar a própria identidade do museu na justa medida em que, tal como um teatro, um museu apresenta histórias de forma “tridimensional” (Jeshajahu Weinberg, *Op.cit.* p. 371 in Kirshenblatt-Gimblett, 2006).

Hoje os museus concentram-se em atrair um grande público constituindo locais privilegiados para a experimentação arquitectónica e de venda de *merchandising*, alavancas económicas do turismo citadino (caso entre outros do Guggenheim em Bilbao). Estas instituições estão a focar-se mais em exposições do que na investigação de campo, sendo aquelas que motivam a pesquisa e definem o programa científico e cultural do museu, privilegiando os visitantes, em detrimento das coleções, paralelamente à tendência para dar-se importância idêntica à exposição permanente e à temporária.

O ponto central deste processo é a mudança de uma museologia “informativa” para uma museologia “performativa”⁵⁹ – analogia feita por Kirshenblatt-Gimblett (2006) a partir da distinção de Johannes Fabian quanto à etnografia (1990). Com esta alteração de

⁵⁸ Kirshenblatt-Gimblett (2006, pp.371-374) considera que historicamente a relação de proximidade entre os museus e as feiras mundiais, levou os primeiros a distanciar-se do cariz comercial e espetacular associado às exposições das feiras mundiais. Porém, a necessidade destas instituições de cativar um maior número de público, requereu a utilização de modelos de exposição mais sensacionalistas para competir no mercado de consumo cultural. A autora lembra oportunamente que os museus foram e continuam a ser organizadores de exposições internacionais, como a Smithsonian Institution sediada em Washington D.C. representada em muitas feiras mundiais durante o século XIX e início do século XX, ou o Deutsche Hygiene-Museum (Dresden) responsável pela exposição temática “Mensch” na Expo 2000 em Hanover. Alguns museus fundaram-se a partir de feiras do mundo para desenvolver as suas coleções, uma prática padrão do Smithsonian, ou ainda ocupando antigos edifícios de feiras mundiais. Outros exemplos relevantes são o Field Museum of Natural History, instituído em 1893 para acolher a história natural e coleções antropológicas reunidas para a Feira Mundial de Chicago. O Museu Real da África Central surgiu do Palais des Colonies concebido para a feira mundial de 1897 em Bruxelas-Tervure. O Musée National des Arts d’Afrique et d’Océanie, antigo Musée des Colonies, ocupa o edifício construído para a Exposição Colonial de 1931 em Paris. O Queens Museum of Art está alojado no edifício da cidade de Nova York, apresentado nas feiras de Nova York, 1939/40 e 1964/65. Outro exemplo foi a construção do “Panorama of the City of New York” destinado à New York World’s Fair de 1964/65.

⁵⁹ Fabian, Johannes (1990), “From Informative to Performative Ethnography” in *Power and Performance: Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire*. Madison, WI. pp. 3–20.

perspetiva, o museu interpela a sua autoridade como meio de informação, ao refletir sobre si mesmo como um meio, revelando dispositivos antes escondidos.

Os museus, para além de exporem objetos, são locais apropriados para a produção de artes cénicas, *performativas* e elevando a museografia, de uma prática de *design* secundária, à criação artística de direito próprio⁶⁰ (Kirshenblatt-Gimblett, 2006:372).

Tratar os artefactos como arte e apresentá-los numa exposição de carácter estético tornaram-se formas críticas na negociação de influência entre ciência, arte e cidadania cultural. Pode dizer-se que todos os museus são museus de arte, no sentido em que estes, pela sua própria natureza, estetizam o que mostram, mesmo quando os objetos que exibem não pretendem ser vistos como arte. O ambiente, seja de um museu de história natural, de história da tecnologia ou de história cultural inspirou artistas a considerarem o museu como tema e meio de produção criativa e poética.

Além disso, como já referido, as políticas de representação cultural pressionaram uma conversão sistemática do objeto etnográfico em arte, a fim de cumprir o papel requerido ao museu enquanto um programador de paridades culturais (Kirshenblatt-Gimblett, 2006: 375).

À medida que os artistas fazem curadoria da sua prática artística e os curadores se tornam autores de exposições, o próprio museu continua a desenvolver uma prática artística de direito próprio e, cada vez mais, a tornar-se autorreflexivo.

A tendência atual em direção quer à narrativa da história do museu e a instalação expositiva-cenográfica interpretativa, quer à dinamização, está a ser reavaliada de forma crítica relativamente à ideia do museu como um “sistema auto – poético”, considera Kirshenblatt-Gimblett (2006: 375).

⁶⁰ Um exemplo paradigmático de museografia artística e performativa foi a empreendida pelo artista performativo Guillermo Gomez-Peña que conceptualizou e cunhou a “reverse anthropology”, aquilo a que Kirshenblatt-Gimblett (1998) denominou de “burlesco etnográfico”: ver o texto desta autora “The Ethnographic Burlesque”, in TDR The Drama Review: A Journal of Performance Studies 42, Summer 1998, pp. 175–180 18. “The Couple in the Cage” consiste numa série de obras concebidas contra a comemoração dos 500 anos da dita descoberta da América por Cristovão Colombo. Os *performers* Gomez-Peña e Coco Fusco apresentaram-se como nativos recém-descobertos da remota ilha de Guatinau, vestidos de saias de palha, óculos escuros, ténis, perucas, colares e correntes, ocupando uma jaula colocada numa praça pública em Madrid, numa galeria de arte e outra na rotunda do Museu Nacional de História Natural em Washington, DC. com o objetivo de despertar o embaraço nos espectadores perante a *performance*. *The Couple in the Cage: Odisseia a Guatinai*, dirigido por Coco Fusco e Paula Heredia, videogravura, 31 minutos, Chicago: Authentic Documentary Productions e Video Databank, 1993), *Op. Cit.* pp: 373-374).

A história singular de cada museu e suas coleções é uma das abordagens possíveis para mapear o desenvolvimento da instituição (Ames, 1992; Barringer e Flynn, 1998; Bennett, 1995; Pearce, 1999; Stocking, 1985). A história dos colecionadores, doadores e suas coleções também interessam já que a maioria dos museus tem origem em coleções particulares e a informação sobre a biografia do colecionador permite uma compreensão da lógica fundadora da coleção, tornando possível ver em que medida a coleção é uma consubstanciação e projeção destes na sociedade (Baudrillard, 1968; Krech e Hail, 1999; Pomian, 1987; Pearce, 1995, 1998; Poulot, 2002).

“A relação dos museus com o próprio passado” nas palavras de Kirshenblatt-Gimblett (2006:364) é uma reflexão exigida a estas instituições numa era pós-colonial e com raízes nos antigos impérios, as quais acolhem um público heterogêneo.

Novos públicos manifestam expectativas diferentes para o que esses espaços exibem e a sua missão. Aos museus solicita-se lidar com seu passado colonial, bem como atender a reivindicações culturais, assim como a responder às novas desigualdades sociais e à imigração associada ao colonialismo.

O estudo do objeto em si e a sua deslocação no tempo e no espaço (Appadurai, 1986; Feest, 1998; Meyers, 2001; Thomas, 1991; Turgeon, 1997), o intercâmbio de objetos de um indivíduo para outro, de uma cultura para outra por meio de trocas possibilita compreender melhor “a vida social dos objetos” (Kopytoff, 1986 e Appadurai, 1986) exemplificado através de rituais de pertença, mudanças ocorridas durante a recontextualização cultural e transformações de significado.

Outro aspeto a salientar como narrativa válida e premente nos museus é a história das suas próprias exposições, para além do interesse na proveniência das coleções reunidas para as exposições universais, ambas convocadas para integrar história da museologia e a metamuseologia.

A crítica de arte e investigadora Mirtes Marins de Oliveira (2018) crê que o que se denomina história das exposições está inserida na História da Arte. Refere que o nome específico História das Exposições foi divulgado a partir das pesquisas e publicações da editora inglesa Afterall desde 2010 através da série *Exhibition Histories*, consistindo num contributo para a renovação do interesse sobre o assunto para além de tentar sistematizar esses estudos. Recordamos um texto seminal sobre a temática da autoria de Herbert Bayer, “Aspects of Design of Exhibitions and Museums”, de 1961, no qual descreve e analisa as

exposições do século XIX, para explicar os fundamentos da organização dos objetos nas exposições.

A exposição lendária *Magiciens de la Terre*⁶¹, realizada em 1989 pelo curador Jean-Hubert Martin teve a intenção de ser a primeira exposição internacional de arte contemporânea mundial. Na época foram apresentados trabalhos de mais de cem artistas de cinquenta países no Centre Pompidou e no Grande Halle no Parc de la Villette em Paris. A exposição foi reapresentada em 2014, vinte e cinco anos após a abertura da exposição no mesmo local, sobre a forma de arquivo e animada por debates.

Outro exemplo a destacar foi a celebração do centenário do movimento Dadaísta em 2016, uma grande influência no curso da arte do século XX, através dos inovadores formatos e estratégias estéticas. A *Berlinische Galerie*⁶² realizou uma exposição em que obras dadaístas entraram em diálogo direto com artefactos da África, Ásia e Oceânia revolucionando as noções tradicionais de arte e cultura no início do século XX, lançando fundamentos para novas formas de ver o *outro*.

3.12. A incontornável era da Tecnologia digital

O planeamento tecnológico e a tomada de decisões dos museus nos próximos cinco anos passam pela adoção previdente de tecnologias que permitam uma adequação às práticas atuais e transnacionais entre as instituições culturais⁶³. A colaboração entre instituições trata-se de uma tendência a longo prazo por forma a promover a adoção e implementação da tecnologia educativa em museus.

A ação coletiva entre os museus é cada vez mais importante para promover as melhores práticas no uso da tecnologia em todo o sector. Aumentou o número de museus

⁶¹ Sítios eletrónicos: <http://www.contemporaryand.com/publication/making-art-global-part-2-magiciens-de-La-terre-1989/>; (<http://www.contemporaryand.com/exhibition/a-look-back-at-magiciens-dela-terre/>)

⁶² Exhibition – Dada Africa – Museumportal Berlin: Sítio eletrónico oficial: <http://www.museumportal-berlin.de/en/exhibitions/dada-afrika/>. Consultado a 8 de novembro de 2016

⁶³ As dezoito tendências futuras aqui resumidas foram selecionadas por um painel de especialistas num trabalho de pesquisa realizado pelo NMC Horizon Report 2016 conduzido em parceria com o New Media Consortium (NMC) e o Balboa Park Online Collaborative (BPOC). O Balboa Park Online Collaborative é uma consultora sem fins lucrativos originalmente fundada para fornecer suporte tecnológico, desenvolvimento, inovação e estratégia para os museus em Balboa Park, San Diego. Sítio eletrónico <https://www.nmc.org/publication/nmc-horizon-report-2016-museum-edition/> Consultado a 3 janeiro 2018.

que se juntam a consórcios ou alianças – associações de dois ou mais – para conjugar recursos ou alinhar estrategicamente em iniciativas inovadoras.

Os novos papéis para profissionais do museu é igualmente uma tendência de longo prazo na medida em que o acesso a materiais educativos de todos os tipos nunca foi tão aberto ou fácil como é hoje, estando a aumentar.

O modelo do curador convencional ultrapassou a interpretação de um público passivo resultando numa mudança de atitude dos profissionais dos museus para refletir a necessidade de orientar os visitantes a encontrar, interpretar e fazer suas próprias conexões com coleções e ideias.

A análise de dados para as operações do museu consiste numa tendência de médio prazo porquanto os museus estão a empregar estratégias semelhantes aos dos negócios para descodificar informações dos visitantes para gerar mais receitas e melhorar a eficiência das operações em áreas como cafetaria, marketing, merchandising, desenvolvimento e design de programas e exposições. Os benefícios podem aumentar à medida que os museus obtenham mais dados sobre seus visitantes, resultando num maior foco tanto na informação sobre as coleções quanto numa compreensão dos interesses e necessidades do público.

A personalização apresenta-se como uma tendência de médio prazo, visto que numa era onde a informação é oferecida aos indivíduos em função das suas necessidades e comportamentos, a personalização emerge como uma característica muito importante nas experiências educativas em museus.

O marketing personalizado estabeleceu um precedente para outras atividades diárias dos museus. Existe um claro avanço em três áreas principais de personalização e individualidade: a criação de produtos, de conteúdos e de experiências.

Os conteúdos para telemóveis evidenciados na omnipresença dos dispositivos móveis está a mudar a forma pela qual os seres humanos interagem com a informação já que os dispositivos inteligentes – telefones, tablets e relógios – são capazes de atuar como computadores em miniatura.

Os museus podem beneficiar deste fenómeno ao estarem mais perto do utilizador e serem úteis na utilização da cultura digital, levando a um grande número a melhorar a experiência do visitante através de serviços móveis a curto prazo.

As experiências participativas emergem como uma tendência de curto prazo pois as expectativas de compromisso cívico e social estão a alterar profundamente o escopo e as relações da sociedade com os museus, que passam a integrar tecnologias e abordagens emergentes, como as redes sociais, os *blogs*, conteúdos abertos e modalidades de *crowdsourcing*, constituindo meios para envolver nas estratégias de participação as suas comunidades, internas e externas.

O desenvolvimento de estratégias digitais eficazes constituem desafios por avaliar, na justa medida em que a presença do uso da tecnologia na sociedade influenciou a forma como os museus desenvolvem planos e estratégias digitais, implicando a implantação de *hardware*, *software* e redes apropriadas, bem como tarefas como a digitalização. Estes projetos ajudam os museus a expandir o significado da tecnologia digital para impulsionar a adoção de valores, como agilidade, flexibilidade e usabilidade e para uma melhor adaptação a mudanças sociais cada vez mais dependentes da tecnologia.

A melhoria da literacia digital para os profissionais dos museus vai-se verificando com a proliferação da Internet, dos dispositivos móveis e de outras tecnologias tendo como consequência a expansão da visão tradicional destes profissionais através da capacidade para desenvolver exposições e informar os visitantes por forma a abranger a compreensão de uma grande variedade de ferramentas digitais. Esta categoria de competências está a afetar a velocidade com que os museus evoluem e as habilitações requeridas. A literacia digital deve ser alcançada em todas as áreas, especialmente no contexto da liderança do museu. A acessibilidade adequada para populações com deficiência é uma preocupação central da experiência do utilizador no museu, espaços que precisam melhorar continuamente a acessibilidade das instalações e programas requerendo medidas adequadas na adaptação dos seus edifícios e conteúdos de exposições para atender aos novos padrões de igualdade de acesso pelos cidadãos.

A monitorização do impacto das novas tecnologias, como já referido, encontra-se no cerne do crescente ênfase no domínio digital, sendo que alguns líderes temem a substituição dessas ferramentas pelo desenvolvimento de quadros para avaliar a tecnologia. Enquanto muitos museus atentam na avaliação dos seus programas tradicionais, ainda precisam de um protocolo padrão para medir o êxito das tecnologias que implementam.

A gestão da obsolescência do conhecimento passa pela manutenção de um museu organizado e atualizado e revela-se desafiante num mundo em que informações,

ferramentas e dispositivos avançam a um ritmo acelerado. Os novos avanços tecnológicos apresentam oportunidades para os museus, potencializando a melhoria da qualidade das operações e a participação das experiências.

As preocupações com a privacidade e segurança de dados é constante e estão na ordem do dia. A privacidade tem diferentes significados e muitas pessoas sentem-se ameaçadas com o nível atual de possibilidade de controle sobre os dados pessoais. As políticas de privacidade no sector de museus estão a ser aperfeiçoadas, mas estão sujeitas à aceleração das novas tecnologias e as capacidades dos crimes cibernéticos.

As tecnologias das Humanidades Digitais, no âmbito das quais a visualização da informação estão a transformar a maneira como os humanistas e os cientistas sociais realizam o seu trabalho, permitem a análise de textos para revelar padrões, apresentando histórias complexas através de mapas interativos e criando modelos 3D para ajudar na recreação da história e do património. Essas análises e mapas permitem uma compreensão mais profunda da história, ajudam os académicos ou outras pessoas a lidar com dados complexos e apoiam os esforços de preservação e conservação.

Os “Makerspaces”⁶⁴ promovem a criatividade, o *design* e a engenharia chegando à liderança dos programas educacionais, pois ferramentas como a robótica, as impressoras 3D e as aplicações de modelagem 3D tornam-se mais acessíveis. O Makerspaces está enraizado no movimento do “criador”, uma série de artistas, entusiastas da tecnologia, engenheiros, construtores, intelectuais ou criativos.

Esses ambientes de aprendizagem são ricos em possibilidades e servem como pontos de encontro onde as comunidades de novos criadores e outros já experimentaram conectar-

⁶⁴ A expressão MAKERS aplica-se a uma vasta comunidade de empreendedores que usam a criatividade e inovação para iniciarem desta forma a sua atividade empresarial, em nome individual ou constituindo empresas, e que utilizam os Maker Space para lançarem os seus produtos em mercados de nicho, onde as grandes empresas e fabricantes de grandes quantidades não são competitivos. Os *Makerspaces* ou *Makerplaces* são espaços de fabricação digital tradicional onde se encontram instaladas as mais variadas máquinas de produção, essencialmente máquinas CNC, onde empreendedores, criativos, curiosos, pequenas empresas podem executar elas próprias os seus produtos para venda no mercado ou desenvolver os seus projetos, nomeadamente protótipos de peças (neste caso as grandes empresas são presença habitual). Estes espaços para além de disponibilizarem o acesso a tecnologias e ferramentas, potenciam também a partilha de conhecimento e criação de sinergias, com foco na criatividade e inovação. Desta forma, apoia-se o desenvolvimento de projetos transdisciplinares e colaborativos e a sua concretização e difusão através de *Networking* in sítio eletrónico: <http://www.makerspace.pt/makers/o-que-e-o-makerspace/>

se ao trabalho em projetos reais e pessoalmente significativos, usando novas tecnologias e ferramentas tradicionais. A inteligência localizada refere-se ao mapeamento das relações geográficas associadas aos dados. Os recursos, incluindo o SIG (Sistema de Informação Geográfica) permite visualizar, questionar, analisar e interpretar dados para compreender relações, padrões e tendências. Os SIG ajudam organizações de qualquer dimensão e de qualquer sector de atividade existindo um interesse e uma consciência crescentes do valor estratégico e económico destes sistemas. Estes sistemas são utilizados para fornecer aos indivíduos e organizações informações sobre como as pessoas estão a interagir com várias aplicações e serviços com base na sua localização, permitindo aos utilizadores obter informações específicas, adaptadas à sua localização exata dentro de um espaço, acesso a informações ou serviços precisos em espaços 3D. A realidade virtual diz respeito a ambientes gerados por computadores que simulam a presença física de pessoas e objetos acompanhados de experiências sensoriais realistas. As aplicações mais sofisticadas da realidade virtual possibilitam aos utentes sentir de forma mais autêntica os objetos através de gestos e dispositivos ápticos, que geram informações táteis através do retorno da pressão proporcionando aos visitantes mais oportunidades de interação para experimentar e aprender em exposições e coleções. A exibição de informações trata a representação gráfica de dados técnicos, muitas vezes complexos, concebidos para serem entendidos de forma rápida e fácil. O formato é particularmente atrativo para os museus devido ao uso do crescente número de divulgação de dados abertos, o que os ajuda a apresentar de forma gráfica todo o conteúdo e informações relacionadas com todos eles. Os objetos em rede pretendem ligar o mundo físico ao mundo da informação através da Web. A Internet of Communications – IoC e a Internet of Things industry – IoT desenvolveram as capacidades da Internet e dos objetos em rede, tais como os *chips*, os sensores ou a sinalização inscrita que se encontram conectados a um objeto e podem transmitir informações sobre ele, como a idade, temperatura, cor, pressão ou humidade relativa, para outro dispositivo inteligente (computador ou um dispositivo móvel). Esta conexão permite a administração remota, o monitoramento do estado, rastreamento e alertas se os objetos estiverem em perigo de serem danificados.

As tecnologias em rede têm um grande potencial para as instituições de património cultural, no sentido de melhorar os esforços de conservação, aumentar o acesso ao conhecimento contextual e reinventar a interação do público com o património.

4. Da Salle de France ao Mucem.

4.1. As três gerações de um museu nacional francês

O Mucem configura-se como a “terceira vida” de um grande museu nacional⁶⁵, sendo as suas coleções descendendo diretamente das do Musée d’Ethnographie du Trocadéro em Paris (1882-1936) e dos dois museus que lhe sucederam, o Musée de l’Homme e o Musée des Arts et Traditions populaires – MNATP (1937-2005). Os seus primórdios remontam ao século XIX, período da criação de uma primeira geração de museus no contexto da época conhecida como “Belle Époque”, fruto de uma era de prosperidade sem precedentes em França. A mentalidade vigente na nação e no Ocidente em geral é a da sua superioridade económica e civilizacional relativamente ao resto do mundo. Dá-se um deslumbramento com os novos conhecimentos adquiridos sobre povos, a fauna e flora diferentes através das expedições em novos territórios.

Em Paris, no âmbito das iniciativas das primeiras Exposições Universais (1867, 1889, 1900), são erigidos monumentos como a Torre Eiffel, o Grand e Petit Palais, e o Palais du Trocadéro, construído em 1878, onde se mostraram, para além das invenções materiais mais modernas, indivíduos indígenas e animais evidenciando o seu exotismo.

No Palais du Trocadéro é criado o “Muséum ethnographique des missions scientifiques”, iniciativa do Ministério da Educação, cuja direção é confiada a um médico do Muséum, Ernest Hamy, que ao salientar a importância da etnografia como um dos ramos mais importantes das ciências humanas, a define desta forma:

(...) L’étude de toutes les manifestations matérielles de l’activité humaine lui appartient [...]. Tout ce qui, dans l’existence matérielle des individus, des familles ou des sociétés, présente quel que trait bien caractéristique est du domaine de l’ethnographie (Rapport de la Commission spéciale sur le Museum ethnographique, Hamy, 1880, *Op.cit.* pscmucem2013:10).

O museu de etnografia incluía os estudos de folclore e de antropologia, pretendendo transmitir conhecimentos através de obras, quer fossem tesouros raros e preciosos quer fossem objetos do quotidiano.

⁶⁵ Projet Scientifique et Culturel du Mucem:pscmucem2013: http://www.mucem.org/sites/default/files/2017-04/psc_mucem_2013.pdf. Les trois vies d’un grand musée national: psc_mucem_2013_Mise en page 1 03/01/13 15:29 :pp. 9 e ss. Consultado a 4 abril 2015.

A produção material, quer dos habitantes de regiões francesas, quer de povos oriundos de terras longínquas, foi relacionada com as características físicas ou cognitivas das populações que a produziam, segundo concepções herdadas do início do século XIX.

A Société des Observateurs de l'Homme, fundada em 1799 por Louis-François Jauffret, estabeleceu o seguinte objetivo nas “Mémoires sur l'établissement d'un Muséum d'anthropologie”:

[...] jettera un regard attentif sur la physionomie des divers habitants de la terre [...]. Il est de fait que, même au premier coup d'œil, non seulement le Nègre diffère du Blanc, mais le juif du chrétien, l'Espagnol du Français, le Français de l'Allemand [...]. Bien plus, en se bornant à une nation particulière et en la partageant en diverses régions, on reconnaît encore parmi les habitants [...] des différences marquées. Souvent les habitants d'une ville [...], ou même d'un village, ont une coupe de tête, une physionomie héréditaire qui la sépare de tous leurs voisins (Jauffret:1803, *Op.cit.pscmucem2013:10*).

Contraoendo-se a uma antropologia física, é concebida uma antropologia cultural, assistindo-se por um lado a uma estigmatização do *Outro* e, por outro lado, a par do pleno desenvolvimento dos nacionalismos, a uma exaltação das origens. Enquanto a Société des Observateurs de l'Homme se focava na descrição de tipos físicos, a Académie celtique (1805) foi a primeira a centrar-se nas tradições francesas e a dedicar-se ao estudo das raízes longínquas da cultura francesa. A recolha de objetos populares em França foi realizada segundo duas perspetivas: a primeira consistiu em investigar, classificar e conservar objetos quanto à sua qualidade estética, como o fez Champfleury quando constituiu as primeiras coleções de faianças e estampas, usando temas revolucionários; a segunda foi, através da exposição de objetos, fornecer informações sobre a sociedade em geral e sobre as características dos homens que os fabricam. Os primeiros folcloristas Lionel Bonnemère e Paul Sébillot colecionavam não só objetos belos, mas também almanaques ou amuletos, testemunhos materiais de vestuário e crenças das províncias francesas (pscmucem2013:10-11).

O Musée d'Ethnographie du Trocadéro, à data da sua fundação em 1882 ainda não incluía coleções francesas, mas exibia somente objetos oriundos dos quatro continentes, organizados segundo o princípio evolutivo da humanidade (pscmucem2013:11).

No dia 18 de abril de 1884, aquando da inauguração da “Salle de France” neste museu, são apresentadas as primeiras coleções relacionadas com a França, nomeadamente as efetuadas mediante recolhas de historiadores, geógrafos e linguistas, em particular por

Lucien Febvre, Parain Charles e Albert Dauzat e reunidas por Armand Landrin, coleções que estão na origem do Mucem.

Nesta sala, os franceses são categorizados de acordo com a sua proveniência regional, de forma algo exótica, revelando a diversidade das províncias francesas, possibilitando uma visão mais heterogénea das comunidades e tradições.

Os diferentes tipos humanos são apresentados através de manequins moldados, de forma a corresponder aos pressupostos das teorias raciais então em vigor e colocados em contextos reconstituídos de forma rigorosa exibidos em vitrines, a fim de apresentar os nativos da Bretanha, Auvérnia e Arles no seu respetivo meio, como o atesta um relato da época acerca das galerias do museu⁶⁶:

Dans une grande salle, celle-là bien éclairée, quelques femmes bretonnes et frisonnes, et un intérieur breton de grandeur naturelle, frappant de vérité. Tout y est, pots, lits en forme d'armoires de bois ouvragé, et le vieux grand-père, toujours gelé, assis dans l'âtre même du foyer. Ce décor, très bien réglé, a le don d'attirer la foule. Dans des vitrines, malheureusement très exigües, on a accumulé des objets de ménage et de travail des anciennes provinces françaises et des pays d'Europe. Cette section est un peu délaissée, tout l'intérêt se portait sur l'intérieur breton (Lami, 1886, *Op.cit.pscmucem* 2013:10-11).

As mostras identitárias das culturas regionais propagam-se pelos museus como o Musée Départemental Breton de Quimper, que abre em 1874. Ao expor os tipos e costumes de cada região estas instituições vão atribuir identidades próprias a cada uma delas. No Museon Arlaten, Frédéric Mistral, pioneiro neste tipo de museografia, privilegiou as reconstituições em tamanho real e as representações dos momentos importantes dos ciclos de uma vida e de um ano, mostrando como estes ritos legados de gerações anteriores estruturam a sociedade rural patriarcal (pscmucem2013:10-11).

Em Paris, tal como no meio rural, os museógrafos aproveitam o interesse do público pela exposição de objetos no seu contexto, agrupando-os conforme as diversas origens, de modo a privilegiar a imagem de uma sala ideal mais do que apresentar conjuntos oriundos de um único lar.

⁶⁶ *Dictionnaire encyclopédique et biographique de l'industrie et des arts industriels*, Eugène Oscar Lami (Ed.), tome VI, Paris, 1886. *Op.cit. pscmucem*2013 :10-11.

Por volta de 1935, a população francesa deixa de ser maioritariamente rural e as produções características das províncias francesas compostas por vestuários, cerâmica, estampas, mobiliário, entre outros entram em declínio.

A “Salle de France” fica incapacitada de representar o património em risco das culturas rurais populares devido à falta de pessoal e de meios, pelo que os objetos compósitos começam a degradar-se (pscmucem2013:12-13).

A partir de 1936, Georges Henri Rivière afasta-se para fundar um novo museu com base nas coleções da “Sala de France”. Desde logo relativamente à escolha do nome deste museu foi excluída a palavra “folclore”, sendo utilizada para uso exclusivamente científico. Propõe criar em Paris o “Musée français” des Arts et Traditions populaires” a enquadrar numa rede já consistente de museus regionais enquanto um “museu de síntese”:

Que chacun d’eux se développe dans son cadre topographique ou méthodique, selon ses ressources et son génie» et «créons à Paris, non pas une somme des musées régionaux, mais un musée de synthèse [...]. Que nos synthèses expriment plutôt que la reproduction, le milieu social. Préférons aux catégories d’objets et aux successions de techniques, de grandes notions simples prélevées dans la vie même, et par-là même, familières au grand public (Rivière, *Op. cit.* pscmucem2013:13).

O MNATP é fundado no 1º de Maio de 1937 pelo governo da Front populaire, concretizando desta forma a vontade de Georges Henri Rivière, que propõe, nas suas palavras, dar visibilidade ao contributo daqueles excluídos da grande História. Na perspetiva de Rivière, o objeto museológico deveria ser um testemunho do seu contexto de origem: «L’objet ne sera pas considéré comme une simple curiosité ou une valeur purement esthétique, mais comme signe matériel de quelque chose de vivant, en l’occurrence les techniques, coutumes, traditions, représentations qui ont cours dans les milieux proprement populaires» (Rivière, [1936:13], *Op. cit* in Chevalier, 2008:1).

O antigo Palais du Trocadéro foi parcialmente demolido e reerguido com o nome de Palais de Chaillot, tendo como propósito acolher a exposição internacional de 1937, segundo o projeto do trio Léon Azéma, Louis – Hippolyte Boileau e Jacques Carlu.

O MNATP vai ocupar 2000 m² nos pisos subterrâneos deste palácio com uma nova apresentação museográfica, reunindo as coleções francesas provenientes do Musée d’Ethnographie du Trocadéro (7334 objetos), incluir uma biblioteca, arquivos científicos e documentais e, mais tarde, um Laboratório de Etnografia Francês (1944).

Em 1937 deu-se início ao desenvolvimento de uma política de investigação e de recolha sobre as sociedades contemporâneas, tendo sido reunidos objetos em uso aquando

do seu achado, ou mesmo novos. A maioria dos objetos recolhidos nessa altura resultou de Missões de Pesquisa, tais como a organizada pela Sologne ou a missão dedicada ao folclore musical da Baixa-Bretanha em 1939, que integrou no museu milhares de gravações, fotografias, filmes e objetos.

Entre 1941 e 1945, foram implementados três grandes projetos nacionais sobre o mobiliário regional (13.784 monografias reportadas), arquitetura rural (1775 monografias) e técnicas artesanais (existindo neste muitas centenas de estudos). Estas atividades tornaram-se polémicas precisamente em 45, ano em que Rivière foi alvo de acusações infundadas de associação ideológica ao governo de Vichy, bem como aos discursos de Pétain sobre “le retour à la terre” (Chougnnet, 2019).

Desde a sua inauguração o MNATP atribuiu maior importância ao estudo do meio rural do que ao meio urbano. Ao longo tempo o museu não procurou a recolha sistemática de objetos produzidos em massa pela sociedade industrial, pelo que a coleta dos vestígios e traços das sociedades camponesas em transformação e degradação teve um carácter de salvaguarda de urgência, tal como referido por Georges Henri Rivière:

Nous n’entendons pas apporter de restriction de principe, dans le temps comme dans l’espace social, au domaine de l’ethnographie française; seules les conditions d’urgence, dictées par la dégradation sans cesse accélérée d’éléments pré machinistes, et dits “populaires” de notre civilisation, et la spécialisation des recherches nous font actuellement reporter sur ces éléments le plus gros de nos efforts, sans perdre une occasion de les situer dans un complexe culturel plus étendu et de les raccorder aux éléments modernes de l’évolution (Rivière, 1947, *Op. cit.* in Chevalier, 2008:2).

Em 1963 dá-se início à denominada Recherche Coopérative Sur Programme – RCP em Aubrac e mais tarde em Châtillonnais que, através dos grandes programas de pesquisa multidisciplinares do CNRS, as denominadas «enquêtes/collectes», vai enriquecer de forma considerável tanto as coleções quanto o espólio fotográfico do museu.

O Centre National de Recherche Scientifique (CNRS) deu origem, em 1966, ao Centre d’Ethnologie Française (CEF) constituindo um “museu laboratório” integrado no museu, que vai editar as revistas de referência internacional *Ethnologie Française* – sucessora do boletim *Mois d’Ethnographie Française, Arts et Traditions Populaires* e *Nouvelle Revue des Traditions Populaires* (pscmucem2013: 68)⁶⁷.

⁶⁷ O MNATP e o CEF separaram-se em 2005, mas o Mucem continuou a dar uma especial atenção aos investigadores e à pesquisa e recolha. Os grandes inquéritos coletivos extensivos foram substituídos por

O conceito de “museu laboratório”, cunhado por Rivière em 1966, parafraseando Martine Segalen (2005:148), fez das Artes e Tradições Populares o lugar fundacional da verdadeira etnologia científica de França. A união entre a instituição museológica e a pesquisa científica documentada apoiou-se num trabalho de campo aprofundado e permitiu a constituição de um conjunto de investigadores empenhados na divulgação pública das incorporações por meio de exposições e de catálogos. Grandes personalidades da etnologia e da antropologia como André Leroi-Gourhan, Louis Dumont e Claude Lévi-Straus estão associados à concepção de grande parte das coleções permanentes do MNATP.

A partir de 1969 as iniciativas de pesquisa e aquisição são financiadas pelo CNRS e o EHESS e dirigidas pelo grupo dedicado à arqueologia medieval do MNATP, correspondendo ao desejo de Georges Henri Rivière de dar uma verdadeira dimensão cronológica ao museu. Desta forma, adicionam-se às coleções de olaria carolíngia as cerâmicas do Beauvaisis – algumas das quais datando do século XIV. Rivière, num espírito comparativo, vai expor objetos arqueológicos ao lado de objetos de arte popular da Ariège e do Mali: «De la toison à la vêtture», bem como objetos da antiguidade egípcia: «De la pierre à l'édifice» (pscmucem2013:14).

A instalação do MNATP nos pisos subterrâneos do Palais de Chaillot foi provisória, sendo transferido para um novo edifício construído segundo o projeto de Jean Dubuisson, situado no Bois de Boulogne, e abre portas em 1972 com a Galerie d'études. Especialmente concebida para estudantes e investigadores, apresentava uma tipologia de objetos populares da sociedade segundo as categorias delineadas por André Leroi-Gourhan.

Em 1975, é a vez da Galerie culturelle abrir portas, sendo o espaço composto por três grande partes (pscmucem2013:14): a primeira colocava em evidência as principais atividades de uma sociedade à escala de uma aldeia, quer pela cultura material, através das

inquéritos intensivos sobre assuntos específicos e o estudo da região rural estendeu-se ao terreno urbano. Mais tarde decide-se a associação futura do museu à pesquisa através de parcerias e convenções sobre projetos específicos, tal como as assinadas com l'Institut d'Ethnologie européenne et méditerranéenne comparative (IDEMEC) ou a associação Bérose (Base de estudo e de pesquisa sobre a organização dos conhecimentos etnográficos). Os resultados das pesquisas levadas a cabo durante este período, quer por investigadores ligados ao CNRS quer pelos conservadores respetivos, inscrevem-se em numerosos artigos científicos, bem como dezenas de milhar de objetos estudados, centenas de milhar de documentos, publicações, desenhos ou fotografias que constituem atualmente o acervo do Mucem (pscmucem2013: 68).

secções: «Du blé au pain », «De la pierre à l'édifice», «De la toison à la vêtue», quer pela cultura humana: «Du berceau à la tombe» ; a segunda apresentava os fenómenos sociais em maior escala: crenças, circo, música, entre outros; a terceira dedicava-se à apresentação de objetos de arte popular conforme a tipologia de matéria prima utilizada, tal como a madeira, vidro, metal, cerâmica, para além de um exposição de mobiliário.

A Galerie culturelle e a Galerie d'études caracterizavam-se por um ambiente escuro, somente iluminado pelos focos de luz incidindo nas vitrinas, colocando em destaque os objetos suspensos por fios de nylon. A coerência da exposição era tal, tanto na ordem dos conjuntos como na disposição de cada pormenor, que, de 1975 a 2005, não foi feita qualquer modificação, sob pena de prejudicar a inteligibilidade do conjunto (pscmucem2013:14).

As exposições dos ecomuseus e dos museus de arte popular ou de etnografia, nomeadamente o Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, o Musée de Bretagne em Rennes ou o Musée du Vin de Bourgogne em Beaune, realizaram-se muitas vezes através da iniciativa de Georges Henri Rivière (pscmucem2013:14). Outros espaços são criados, segundo princípios por vezes opostos aos do museu parisiense, como é exemplo o Musée Dauphinois de Grenoble, onde Jean-Pierre Laurent inventa cenografias que, conforme o tema, conduzem o visitante a uma sala de aula do início do século XX ou à porta de um antigo ateliê de lugeiro. Esta imersão em determinadas atmosferas é ainda maior nos ecomuseus que recriam um lugar ou reconstituem uma aldeia antiga, como é o caso do Ecomuseu de Alsace, Ungersheim. No final dos anos 60 e no início dos anos 70 do século XX, o conceito “museus de sociedade” da segunda geração incluiu também os ecomuseus e o renovar das exposições museográficas regionais, sob o impulso do movimento “Muséologie nouvelle et expérimentation sociale” (1982, *Op. cit.* in pscmucem2013:16). Nesse contexto, o movimento da nova museologia ganha consistência tendo como objetivo central superar a distância entre o público e os conteúdos do museu:

(...) Les partisans de cette “nouvelle muséologie” ont souhaité travailler sur deux voies: la voie médiatique en donnant aux visiteurs des codes de lecture des objets et la voie communautaire d'écomusée, au sein desquels le public pouvait “non seulement s'approprier des objets, mais prendre l'initiative de faire de leur patrimoine, le fond du musée (Desvallés:1992, *Op. cit.* pscmucem2013:16, nota 11).

No seguimento dos museus da primeira geração, tendo em conta uma Salle de France focada num olhar etnográfico, uma diferença de abordagem estabeleceu-se entre o

MNATP e as instituições criadas ou reprogramadas a nível regional, que implicavam a participação das comunidades.

Partilhavam, contudo, a mesma intenção de servir-se do objecto e de conjuntos de objetos para explicar a sociedade sob diversas perspectivas em detrimento de dar a ver, em primeiro lugar, as obras para só depois explicar o seu sentido e função⁶⁸.

Paralelamente, a exposição dos objetos nos museus evolui e os dioramas são substituídos pelas “unités écologiques”⁶⁹: as apresentações do interior de uma sala ou de um barco realizam-se doravante através da minuciosa colocação de todos os elementos de um conjunto no lugar exato que ocupavam no seu meio de origem. A contextualização dos objetos de arte popular nos ecomuseus procurou preservar os saberes, os gestos e movimentos. A última etapa consistiu em colecionar e conservar os contos, as músicas e as vozes ao mesmo nível dos objetos ou dos saberes. O MNATP desempenhou um papel precursor no PCI ao conservar, durante mais de meio século, no departamento de etnomusicologia gravações de músicas, cânticos e histórias populares (pscmucem2013:16).

4.2. Museus de sociedade e museus de civilizações

A necessidade de reconfigurar o MNATP enquanto “museu de síntese” com as suas exposições inalteradas remetendo para uma época ultrapassada, não cativando o público, começa a ressentir-se a partir dos anos 80, tendo o seu apogeu em 2000. Destaca-se a diminuição da visita à instituição que passa de 100000, em 1982, para 30000, em 1992; a dissonância cada vez maior entre os investigadores do Centre d’Ethnologie française e a equipa de conservação; o interesse crescente do público pelos museus de sociedade locais e o desenvolvimento contínuo dos grandes museus cujas atividades se diversificam, tornando-se mais atraentes. As práticas sociais mais recentes, como a banda desenhada e o design, estão ausentes deste museu, podendo ser observados no Musée national d’Art moderne ou no Musée des Arts décoratifs de Paris (pscmucem2013:17 e ss).

⁶⁸ Esta prioridade atribuída à demonstração de uma ideia em detrimento da valorização das coleções encontra o seu expoente no Musée d’Ethnologie de Neuchâtel, sob a direção de Jacques Hainard. Os objetos não significam nada por eles próprios e é a sua colocação em exposição que lhes confere significado. Para este objetivo, as peças antigas da coleção são apresentadas ao mesmo tempo que objetos adquiridos no supermercado (*Op. cit.* pscmucem2013:14).

⁶⁹ O diorama consiste numa representação artística muito usual no séc. XIX, inventada por Louis Daguerre, sendo uma forma de exposição tridimensional inserida numa vitrine de escala variável, na qual se encena uma reconstituição de uma cena histórica, naturalista, doméstica, geológica ou religiosa de uma forma realista através de figurinos, modelos e outros.

Nessa década emergem os denominados “museus de civilizações”, como o Musée de la Civilisation, fundado em 1988 no Québec, o Asian Civilisations Museum inaugurado em 1997 em Singapura, o Musée de Anthropologie em Vancouver ou o Musée des Confluences em Lyon. Esta tipologia de museus abarca todas as áreas do conhecimento e todas as expressões das culturas materiais e imateriais: arqueologia, antropologia, história, sociologia, belas-artes, arte contemporânea, artes populares, artes decorativas, *design*, entre outros. Apesar da ideia não ser nova, o termo “museu de sociedade”⁷⁰ é forjado em 1991, abordando temas muito concretos relativamente a um grupo humano, um momento da história, uma cidade ou um território, estando nele incluídos os museus de arte popular, ecomuseus, museus de agricultura, museus de etnologia, museus de arte e história de uma cidade, região ou de uma zona agrícola ou industrial (pscmucem2013:17 e ss).

Em 1996, o novo diretor do MNATP, Michel Colardelle, vai procurar encontrar caminhos para a reformulação do museu, nomeadamente através da organização de um colóquio dos museus nacionais em 1997, sobre o tema “Réinventer un musée – le Musée des Civilisations de l’Europe et de la Méditerranée à Marseille” no qual se concluiu dar uma dimensão internacional ao museu de sociedade através de intercâmbios interculturais integrando toda a Europa (Colardelle, 2002, *Op. cit.* in pscmucem2013:17).

Naquela época coloca-se a questão do que fazer no futuro às coleções europeias do Musée de l’Homme, visto que mais de 30000 objetos não se enquadravam no acervo do Musée du Quai Branly, que viria a ser inaugurado em 2006 (pscmucem2013:17). É estudada a construção do museu fora da capital em concordância com a política de descentralização dos serviços do Estado em vigor desde o início da década em questão. Conclui-se ser Marselha a mais adequada aos objetivos, já que a cidade oferece a oportunidade de um enquadramento excecional devido ao Forte Saint-Jean, monumento histórico e propriedade do Estado, bem como uma conjuntura muito propícia na medida em que se insere num projeto de desenvolvimento urbano de grande dimensão conduzido pela instituição pública Euroméditerranée.

⁷⁰ Este termo surge no âmbito do colóquio sobre os museus, realizado em Mulhouse em junho 1991. Cf. Éliane Barroso et Emilia Vaillant, *Musées et sociétés: Répertoire analytique des musées. Bilans et projets 1980-1993, actes de colloque*, Mulhouse Ungersheim / Paris, ministère de la Culture, 1993, *Op. cit.* pscmucem2013:15).

Em 1999 Colardelle entregou ao Ministério da Cultura o seu projeto intitulado “Le Musée et le Centre interdisciplinaire d’études des civilisations de l’Europe et de la Méditerranée – Étude préalable pour un projet de “délocalisation” du MNATP-CEF de Paris à Marseille”, cuja denominação se deve ao facto do museu se vir a situar num grande porto mediterrânico. O plano proposto foi aprovado quer pelo Ministério quer pelo Comité interministériel d’aménagement et de développement durable des territoires (CIADT). Foram lançados dois concursos internacionais de arquitetura em larga escala tanto para as instalações do museu no cais J4, quanto para reservas no bairro Belle de Mai.

Simultaneamente foi constituída uma estrutura responsável pela prefiguração do museu. Assim, a partir do verão de 2002, os objetivos deste departamento vão consistir em acompanhar as diferentes fases da implementação do museu na cidade: estudos de público, desenvolvimento de parcerias locais, acompanhamento das obras a par com a entidade de supervisão, o Établissement Public de Maîtrise d’Ouvrage Des Travaux Culturels (EMOC), e, principalmente, em assegurar uma comunicação eficiente do projeto e o seu conteúdo. Numa fase prévia um programa de exposições é organizado progressivamente, pretendendo estabelecer ligações, enquadrar-se na paisagem cultural local, nacional e internacional. Em 2003, decide-se organizar a exposição principal no rés do chão do edifício do cais J4, dedicada a cinco temáticas, com o objetivo de dar a conhecer o que se pode considerar os princípios fundamentais de um museu de sociedade.

As questões relativas ao “meio ambiente” são analisadas através do exemplo da relação com a água; as referentes à “mobilidade” são expressas pela evocação dos caminhos de ferro e das estradas pelo espaço euro-mediterrânico; os “princípios metafísicos” das sociedades euro-mediterrânicas são abordados a partir das personagens do Paraíso nas três religiões monoteístas e nas ideologias ateias; “a política” é abordada mediante a evocação da polis e por fim, a questão de “género” é considerada um exemplo da relação social susceptível de demonstrar evoluções na relação entre o indivíduo e a comunidade.

De 2003 a 2010 quinze pequenas exposições foram apresentadas ao público na área do Forte Saint-Jean, e, a partir de 2007, a 300 000 visitantes foi dada a oportunidade de ter uma introdução ao projeto “Euro – Mediterrâneo” num espaço próprio para o efeito. No sentido de valorizar as coleções e elaborar um projeto museográfico, a ação do departamento de prefiguração não se limitou à organização de iniciativas dedicadas ao

público, verificando-se o estabelecimento de novas campanhas de aquisição, tais como as dos itinerários de produção de vidro, os *souvenirs*, o carnaval, os casamentos, o uso dos véus. Entre 2000 e 2010, 34000 objetos são adquiridos (dos quais 15000 para a campanha dedicada à SIDA) e inicia-se em Paris, a partir de 2004, o grande projeto relativo às coleções pelo SETEC que vai abranger 100000 objetos.

É na área da programação científica e museográfica que estes anos preparatórios são simultaneamente mais produtivos, mas reveladores das dificuldades e limites associados ao programa. Nestes anos sucedem-se seminários, colóquios e encontros científicos e mobiliza-se a comunidade científica. Um conselho científico internacional foi constituído em maio de 2001 mas, apesar da qualidade dos debates, a equipa demonstra dificuldades em definir um plano museográfico coerente, continuando a faltar consistência ao projeto do Mucem, que ao fim de um período de gestação de dez anos ainda não convenceu a pertinência do seu objetivo. As fragilidades apontadas foram, por um lado, a ausência de coerência cultural reduzida ao Mediterrâneo, por outro a possibilidade de abordar de forma científica este espaço, no qual as coleções são consideradas demasiado incompletas, e por fim a dificuldade financeira relativa ao funcionamento da instituição (pscmucem2013:20).

No que respeita ao último aspeto, decidiu-se encontrar operadores privados para animar o Forte Saint-Jean a incidir nas exposições temporárias. Em 2009, é constituída uma associação de prefiguração presidida por Yves Aubin de la Messuzière e na sua elaboração o Mediterrâneo é retomado como o centro do projeto, facto ratificado no seminário “De nouveaux horizons pour un musée sans rivages». A Zeev Gourarier é atribuída a direção científica e cultural do processo que propõe apresentar as coleções do antigo MNATP no Forte Sain-Jean e dedicar uma exposição permanente a obras emblemáticas da história e das civilizações do Mediterrâneo. Um projeto científico e cultural com estas orientações é adotado em 2012⁷¹.

⁷¹ Projet Scientifique et Culturel Du Mucem 2013: Sítio eletrónico oficial do museu http://www.mucem.org/sites/default/files/2017-04/psc_mucem_2013.pdf Consultado a 4 abril 2015. Direção de Bruno Suzzarelli, diretor do Mucem; Coordenação geral: Zeev Gourarier, Valérie Ranson-Enguiale; Colaboradores: Julie Basquin, Denis Chevallier, Cécile Dumoulin, Thierry Fabre, Émilie Girard, Vanessa Hen, Mireille Jacotin, Myriame Morel, Philippe Nieto, Florence Pizzorni, Pascal Presle; Consultores: Christian Bromberger (Universidade de Provence, l’IDEMEC e Maison méditerranéenne des Sciences de l’Homme; Philippe Dube, (Universidade de Laval, Québec); Henry Laurens (Collège de France); Yves Le Fur (Museu Quai Branly); Wolf Lepenies (Collège de France); Martine Segalen (Universidade de Paris X); Jean-Denis Vigne (CNRS); Joaquim Pais de Brito (Museu Nacional de Etnologia de Lisboa).

4.3. O Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée – Mucem

O Mucem está localizado estrategicamente no centro de Marselha, cidade que foi alvo de uma intensa reabilitação urbana principalmente devido à instalação deste museu e do seu próprio projeto científico e cultural⁷².

Esta zona, subtraída ao mar no século XIX, dedicou-se sempre a uma atividade portuária. Foi através do paredão portuário denominado cais J4 que se deu o processo de descolonização, as partidas e chegadas de viajantes de todo o mundo, sendo o local escolhido para construir o edifício contemporâneo projetado pelo arquiteto Rudy Ricciotti. A arquitetura do museu foi articulada com o pré-existente monumento histórico, o Forte Saint-Jean, entretanto renovado, envolvido num jardim mediterrânico. Nas suas dependências são apresentadas as coleções de artes e tradições populares, de forma rotativa em exposições semipermanentes, e outras.

A área do Belle de Mai acolhe o Centre de Conservation et de Ressources – CCR do Mucem, incluindo vários espaços abertos ao público, tais como reservas visitáveis, um espaço de consulta documental e um local de exposições temporárias. Considerado o espaço central do museu, o edifício J4 recebe as grandes exposições e os encontros da programação artística e cultural desta instituição em dois níveis: no 0, a exposição semipermanente na Galeria do Mediterrâneo, na qual o tema da mostra é flexível podendo ser alterada em cada três a cinco anos e no nível 2 realizam-se as exposições temporárias. O edifício integra um auditório para a apresentação de palestras, performances, concertos e ciclos de cinema, para além de um espaço de projeção de documentos audiovisuais – “Médinathèque”, outro destinado às crianças – “Odyssey”, uma livraria, uma cafetaria e um restaurante. Contempla ainda outros espaços de trabalho interno, tais como oficinas, áreas de armazenagem, escritórios, espaços para debate e pesquisa⁷³.

⁷² Sítio eletrónico oficial do museu: <http://www.mucem.org/fr/le-mucem/un-musee-trois-lieux/le-j4>. Consultado a 4 de abril de 2014; <http://www.mucem.org/fr/contenu/histoire-des-collections>. Consultado a 20 março 2017.

⁷³ Os três locais do museu perfazem um conjunto construído de 45 000 m². O edifício J4 tem 16.500 m² dos quais 3690 m² são espaços de exposição, sendo que 1600 m² destinam-se à Galeria do Mediterrâneo e 2000 m² para exposições temporárias; o “Médinathèque” tem 90m²; as oficinas e locais de armazenamento ocupam 3694 m² e as instalações da administração, conservação e pesquisa ocupam 2.415 m²; o auditório tem 335 lugares.

A inauguração do Mucem deu-se no dia 7 de junho de 2013, no âmbito do ano “Marseille-Provence 2013- Capital Europeia da Cultura”, evento de grande atração popular e mediática⁷⁴.

4.4. A pesquisa comparativa

A partir dos textos produzidos pelo conselho científico do Mucem desde 2001, e em particular pela colaboração de Dionigi Albera no documento “Réinventer un musée” (Colardelle, 2002), foi elaborado um conjunto de princípios destinado a uma interpretação das ações da sociedade baseado nas semelhanças, diferenças, circulações e encontros a que chamaram “Quatro eixos para um comparativismo à escala do mediterrâneo”, resultado de uma história de contactos, confrontos, alterações e situações comparáveis nas áreas do ambiente e da economia (pscmucem2013:70).

A pesquisa incide sobre uma malha de similaridades, sendo que o Mediterrâneo abrange igualmente campos de profundas diferenças que o definem, os quais formam um sistema particular. O museu pretende proceder a este exercício de estruturação da sociedade que utiliza a diferença mediante uma série de oposições constitutivas relativas aos comportamentos alimentares, vestuário, ritos matrimoniais, práticas festivas e religiosas, considerando que estes não podem ser isolados sem se observar o que se passa com o *Outro* pois só assim a diferença se torna construtiva.

Alguns comportamentos constroem-se na celebração da diferença relativamente aos próximos. Os processos de troca e de circulação, de confluência e de transmissão têm-se manifestado fulcrais nesse espaço cultural. O procedimento de análise consiste em

⁷⁴ A abertura do Mucem em 2013 foi apoiada pela extensa cobertura dos meios de comunicação social, com mais de 3000 artigos publicados na imprensa nacional e internacional, entre junho e dezembro. Teve mais de 1,8 milhões de visitantes em menos de sete meses. No ano seguinte, 650 000 pessoas visitaram as exposições e 1,8 milhões frequentaram locais, contrariando a previsão feita pela empresa de auditoria da cultura estabelecida uma projeção de atendimento a 350 000 visitantes por ano para exposições em 2011. O museu encontra-se no circuito do 50 museus mais visitados do mundial, in sítio eletrónico oficial do Museu: <http://www.mucem.org/fr/contenu/lhistoire-du-mucem>, Consultado a 18 março 2017. Em 2014 o Mucem ficou classificado no 10º lugar do Journal of Arts. Foi-lhe atribuído em 2015 o prémio de melhor museu pelo Conselho da Europa, “Prix Musée” du Conseil de l’Europe” gozando de um acentuado prestígio internacional, animando a vida cultural da região de Marselha e reiterando a sua vocação de ligação entre a Europa e o Mediterrâneo. As razões apontadas para esta distinção foram o seu carácter de um espaço de encontro contemporâneo, apresentando uma excelente programação cultural, mas principalmente, um conceito inovador, in <http://musee-oh.museologie.over-blog.com/2015/01/prix-le-mucem-laureat-du-prix-musee-2015-du-conseil-de-leurope.html> . Consultado a 12 de dezembro de 2015.

descrever as diversas modalidades de circulação: de homens, conhecimentos, objetos e condutas, sem esquecer os vetores e, nos locais dessa circulação, os barqueiros, os mediadores. Os encontros que por vezes se tornaram em confrontos ou rupturas fazem parte da história do Mediterrâneo e demonstram a possibilidade de ir ao encontro do *Outro*. Trata-se não só de incluir períodos históricos, mas também de formas mais anónimas ou vulgares, como o cosmopolitismo de determinadas cidades mediterrânicas ou fenómenos de sincretismo, visto que o museu estuda e apresenta os objetos e as obras que são disso testemunhos.

Em termos de pesquisa o objetivo do Mucem é o conhecimento das sociedades contemporâneas do Mediterrâneo e da Europa em todas as suas dimensões: etnográficas, linguísticas, económicas, sociológicas, políticas e históricas.

Consciente de que conhecer a fim de compreender estas culturas em contínua evolução obriga a um apelo constante a todas as disciplinas das ciências sociais e humanas, e neste sentido, o museu pretende desenvolver uma política de pesquisa ambiciosa e inovadora a partir de três matrizes: o desenvolvimento de parcerias com as instituições passíveis de contribuir para o conhecimento científico das sociedades abrangidas; a implementação de dispositivos próprios de avaliação, difusão e formação no campo da pesquisa; a interação no âmbito de “inquéritos-recolhas” ou de exposições de diversas disciplinas que encontram um sítio único para colaborar num mesmo objetivo (pscmucem2013:68).

O Mucem apresenta-se como um lugar multidisciplinar, diluindo a anterior separação entre as belas-artes, artes decorativas, artes aplicadas, artes populares e artes contemporâneas, revelando as muitas facetas do mundo mediterrâneo no seu permanente diálogo com a Europa e a forma como estas têm impacto nos dias de hoje.

O Mediterrâneo, para além de ser o berço de civilizações, foi um local simbólico inspirador do *Grand Tour* das elites, dos orientistas e dos pintores. Surge como um espaço privilegiado para questionar os fenómenos das civilizações, tais como a escrita, a cidade, as representações do poder ou as rotas comerciais, e continua a constituir um dos lugares principais da atualidade internacional pela interação, mobilidade e encontro de diferentes culturas (pscmucem:2013:105).

4.5. A Galerie de la Méditerranée

A programação do Mucem consiste em situar o Mediterrâneo no centro da história do mundo, a par das civilizações que se desenvolveram em torno de outros mares e oceanos. Neste museu o património é invocado para questionar os grandes temas que subsistem na história humana em torno da saúde, do amor, do *Outro*, da morte ou do nascimento. Este legado baseia-se na memória material de uma França maioritariamente rural, constituindo o essencial dos acervos mais antigos, e estende-se aos objetos testemunhos das grandes viragens históricas que modificaram as sociedades agrárias de outrora para o mundo urbano contemporâneo, passando pela revolução industrial, invenção dos tempos livres e pela mutação digital (pscmucem:2013:105). Na Galeria do Mediterrâneo são tratados os elementos fundamentais das civilizações mediterrânicas, factos sociais que marcaram a sua memória histórica⁷⁵.

Nesta galeria são abordados os considerados quatro grandes feitos civilizacionais, exemplificativos das singularidades das sociedades mediterrânicas desde a época do Neolítico até hoje: a invenção da agricultura, o nascimento dos Deuses das três principais religiões monoteístas, a cidadania e a descoberta de novas rotas⁷⁶.

⁷⁵ Sítio eletrónico oficial do museu: <http://www.mucem.org/fr/exposition/galerie-de-la-mediterranee>. Consultado a 19 de março 2017; O comissário da exposição Zeev Gourarier organizou o itinerário da exposição de acordo com as diferentes abordagens dos tempos da história definidos por Fernand Braudel (1902-1985), autor que desenvolveu um prolífico debate historiográfico dando um enorme contributo para diversas gerações de historiadores. Foi um dos fundadores da *École des Annales*, em conjunto com Marc Bloch e Lucien Febvre, a partir de 1947 denominada *Annales d'histoire économique et social*. Estes estudiosos foram influenciados pelo pensamento dos seus antecessores, com destaque para Fustel de Coulanges na história institucional, François Simiand na teoria económica, Emile Durkheim na sociologia e Vidal de la Blache na geografia. Braudel autor diferenciou três tipos de processos que operam em diferentes extensões no desenvolvimento das sociedades humanas. Primeiro, a “história de eventos de curto prazo” baseada na narrativa criada pela história política, eventos e a biografia dos indivíduos. Em segundo lugar, a “história estrutural de médio prazo” (*conjunctures*), retratada pela história social e económica, ciclos demográficos, história das eras, visões de mundo e ideologias (*mentalités*). Por fim, a “história de longo prazo” (*la longue durée*) das civilizações, povos e tecnologias estáveis: in Braudel, Fernand, 1972 (1948). *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*, trans. Sian Reynolds. New York: Harper & Row; Outras obras a consultar: Eds. Adnan A. Husain e K. E. Fleming, 2017, *A Faithful Sea - The Religious Cultures of the Mediterranean, 1200–1700*. Oneworld Publications.; Braudel, Fernand, 1972 (1948). *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*, trans. Sian Reynolds. New York: Harper & Row; Trevor-Roper, H. R., (1972), “Fernand Braudel, the *Annales*, and the Mediterranean”, *The Journal of Modern History*, Vol. 44, No. 4, pp. 468-479. Published by The University of Chicago Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1876805>. Consultado a 31/01/2011.

⁷⁶ Sítios eletrónicos oficiais do museu: <http://www.mucem.org/fr/exposition/124/675> e <http://www.mucem.org/fr/exposition/galerie-de-la-mediterranee>. Consultado a 4 de abril de 2016.

Através de uma sucessão de lugares, homens e viagens, é apresentada uma grande variedade de objetos e obras de arte, provenientes da coleção do museu, assim como de um grande número de empréstimos de instituições francesas e estrangeiras⁷⁷. Objetos do quotidiano são alternados com objetos de arte, testemunhando usos e crenças tanto do passado quanto da contemporaneidade, sendo o percurso pontuado por criações de todos os períodos, desde estatuetas do Neolítico até obras contemporâneas representativas de questões sociais atuais.

“A Invenção da agricultura, nascimento dos Deuses,” é a primeira singularidade apresentada na galeria dedicada à “agricultura mediterrânica” (cereais, vinhas e oliveiras e transumância), a qual surgiu há cerca de 10 000 anos quando os homens domesticaram certas espécies de animais, cultivaram plantas e começaram a acreditar na existência de divindades que regem o seu universo agrícola. A segunda singularidade é “Jerusalém”. O monoteísmo ou culto de um único deus, é apresentado por meio do exemplo significativo desta cidade, considerada um lugar sagrado pelas três religiões monoteístas que se desenvolveram, em primeiro lugar, nos países ribeirinhos do Mediterrâneo oriental – o judaísmo, o cristianismo e o islamismo. Este exemplo mostra, através de objetos de culto e da iconografia religiosa alguns locais, as práticas e as crenças mais importantes destas três religiões, tais como a figura do profeta e messias, os livros sagrados, a oração, a peregrinação e as diferentes concepções de vida após a morte.

Na secção “Cidadãos e cidadania”, a terceira singularidade, aborda-se o conceito de cidadania das sociedades mediterrânicas e europeias, desde a democracia ateniense até à defesa dos direitos humanos e do cidadão na atualidade.

A quarta e última singularidade é um convite à viagem “Para além do mundo conhecido”, feita através da presença de utensílios destinados às explorações marítimas, tesouros luxuosos e exóticos, trazidos para um gabinete de curiosidades moderno, transportando para ambientes de praias distantes do Mediterrâneo e do Oriente, com o objetivo de demonstrar aspetos das viagens comerciais ou e das expedições da natureza.

⁷⁷ Comissário da exposição Edouard de Laubrie, responsável do pólo “Agriculture & Alimentation” e Direção científica de Zeev Gourarier, ambos do MuCem. Destaca-se de entre os colaboradores científicos o etnólogo português Paulo Lima, no que respeita representação nesta exposição da Arte chocalheira da vila de Alcáçovas, Viana do Alentejo, Portugal.

O Mediterrâneo continua a ser um dos principais epicentros que influenciam o mundo contemporâneo, seja no caso das relações Norte e Sul, da democracia, das questões económicas, do estatuto da mulher e da integração católica (pscmucem:2013:105).

4.6. Políticas de recolha e de exposição do contemporâneo

De acordo com o projeto cultural e científico elaborado por Colardelle (2002), o Mucem, a partir de 2001, comprometeu-se a enriquecer as suas coleções, tendo em vista a sua abertura em Marselha, prevista para 2012. Definiram-se para o efeito diversas políticas de investigação e de recolha (“enquêtes/collectes”) segundo os princípios da expansão das coleções quer a nível temático quer geográfico, alargando o domínio de atuação de França para a Europa e Mediterrâneo, visando documentar factos da sociedade contemporânea. Esta missão requereu a mobilização de uma grande parte da equipa do antigo museu MNATP, incidindo, para além do plano geográfico, o sociológico e o cronológico, levando em conta as produções contemporâneas dos grupos sociais desta vasta área cultural, por forma a documentar os fenómenos de sociedade dedicando atenção aos desenvolvimentos mais contemporâneos (Chevallier, 2008:1).

O enfoque prioritário sobre os vestígios de uma civilização rural em vias de extinção dominou no MNTP de 1937 até o final de 1980, altura em que as recolhas mais sistemáticas de objetos contemporâneos foram lançadas em França e nos territórios ultramarinos. Estas, com base em critérios temáticos, possibilitaram a reunião de milhares de objetos obtidos em feiras urbanas, lojas de artesanato, formando um conjunto de objetos devocionais, de circo, pesca, artigos de moda, e outros, privilegiando nomeadamente as pequenas séries artesanais cujos saberes e ofícios estavam ameaçados, excetuando os objetos produzidos em larga escala (Chevallier, 2008: 2).

O Mucem concentrou a sua política de aquisições na constituição de um *corpus* que pudesse consistir como objeto de comparação no espaço euro mediterrâneo. Tratou-se de selecionar aspetos chave a partir do levantamento fundamentado em problemáticas pré-definidas pelo conselho científico internacional constituído em 2011, mais do que em estabelecer coleções de forma sistemática em todos os grupos ou comunidades culturais deste vasto espaço (Chevallier, 2008:3).

O programa previa a realização de “exposições de referência evolutiva” e a apresentação de exposições temporárias. Estas mostras remetiam para cinco temas principais destinados à compreensão das mudanças culturais – técnicas, políticas, sociais,

entre outros, no espaço Euro-Mediterrâneo, tais como o ambiente e desenvolvimento durável – “a água”; a construção de identidades de gênero e as relações entre sexos “masculino / feminino”; as formas de convivência em comum – “a cidade”; as crenças e as religiões – “o Paraíso”; os padrões de circulação de pessoas, objetos e ideias – “o caminho”.

A sua preparação implicou selecionar objetos nos acervos existentes, os do fundo original do MNATP, do fundo europeu do Musée de l’Homme ou noutras instituições, que pudessem ser colocados em depósito, tais como os do departamento das Artes Islâmicas do Louvre, os do museu Quai Branly ou os da União das Artes Decorativas, proprietária de um grande acervo no Magrebe e em Mashreq. As aquisições estavam associadas à preparação de futuras exposições temporárias. Este processo teve início em 2005, consistindo na verificação de inventários com o fim de completar a documentação, proceder ao registo de imagens e ao restauro de objetos, até 2011, ano de mudança dos acervos para os novos espaços de reservas em Marselha (Chevallier, 2008:3).

As doze campanhas de aquisição⁷⁸ incluíram temas muito diversos que se pretendem abordar de futuro neste museu de sociedade, tais como práticas de *Skate* dos jovens urbanos em França, um levantamento das práticas de *tag* e de grafite na Europa consideradas como artes populares de rua, bem como outro tipo de objetos como a sinalética, vieram a incorporar as coleções do museu. As referidas operações também ajudaram a reunir uma grande coleção de materiais de áudio visual sobre estas práticas; outras, internacionais, permitiram a entrada de formas do património musical contemporâneo, como é exemplo a renovação da gaita de foles na área euro-mediterrânica, conseguindo estabelecer uma base de dados das práticas atuais.

O Rock e a música electrónica amplificada foram alvo de procedimentos de levantamento e de aquisições significativas. O Mucem abriga uma variedade de objetos até

⁷⁸ Os métodos de trabalho e os domínios abrangidos das campanhas de investigação e coleta obtiveram o financiamento atribuído pelos fundos do Património do Ministério da Cultura e foram orientadas cada uma por um conservador ou investigador do museu acompanhado por um comité científico composto por especialistas sobre o tema e das áreas culturais relevantes. As campanhas de aquisição pretenderam responder a diversos requisitos científicos e documentais, imperativos inicialmente científicos para dar significado a um conjunto de informações e de documentos que permitem a sua interpretação. Através das recolhas selecionam-se os objetos a adquirir, remetendo-os para o seu contexto. Seguem-se as fontes documentais que acompanham o objeto que irá incorporar as coleções do museu, associado ao conjunto de materiais e imateriais recolhidos. Finalmente faz-se o projeto museográfico nas quais as exposições incluem suportes de documentação sonora ou audiovisual para contextualizar os objetos, funcionando como suporte ao discurso museográfico.

agora invulgares nos museus de artes e tradições populares, mas significativos da globalização dos repertórios musicais contemporâneos, tais como um cenário de concerto de Johnny Hallyday no Estádio de France e uma mesa de mistura usada pela banda Pink Floyd (Chevallier, 2008:3-4).

As transformações da imagética do espaço urbano têm sido documentadas por uma inovadora campanha de aquisição de *souvenirs* turísticos vendidos em muitas cidades europeias e mediterrânicas, como Berlim, Génova, Liverpool, Marselha, Munique, Roma, Tallinn, Veneza, Viena e Jerusalém. Várias pesquisas tiveram como objetivo atualizar os conhecimentos sobre técnicas e ofícios em termos da sua circulação e distribuição no espaço euro-mediterrânico, tal como o trabalho realizado sobre a “la maréchalerie” (ferraria/latoaria) que ajudou a comparar o desenvolvimento de diferentes tradições técnicas em França ou na Alemanha, Itália e Polónia. No mesmo contexto foi realizada uma pesquisa e recolha em vários locais de produção de vidro em Lorraine, Áustria, Portugal, Toscana, Veneto e na Síria, reveladoras do intenso tráfego existente. Idêntico é o caso do azeite produzido no Mediterrâneo, alargado e consumido fora desse território.

No último caso, o museu não tinha na sua coleção nem as ferramentas nem os utensílios de produção, existindo lacunas nos meios de acondicionamento e de publicidade do produto (Chevallier, 2008:4-5). A explicitação da finalidade de colecionar e expor o contemporâneo no Mucem, da autoria de Denis Chevalier e aqui resumida, fundamenta-se na perspetiva de que um dos objetivos da etnologia na atualidade é refletir acerca da relação entre os empreendimentos globais e locais, procedendo a incorporações de conjuntos indicadores de valores da ordem simbólica do mundo. Através da investigação sobre a cultura material e imaterial, com enfoque na produção e nas diferentes utilizações dos objetos, é possível compreender como estes, ao longo da sua existência, obtêm significados diferentes em novos contextos (Kopytoff, 1986; Bonnot, 2002).

Chevalier crê que a uma escala global os objetos contemporâneos transportam uma variedade de usos, estabelecendo diferentes relações com o contexto local, o que vai estabelecer o seu significado nas configurações culturais e nas novas relações com o tempo e lugar, possibilitadas e amplificadas pelas novas tecnologias de informação e de comunicação (Geertz,1986; Appadurai, 2005).

4.7. Reinterpretações com base na antropologia da arte

O projeto Científico e Cultural do Mucem de 2017 é o segundo documento global realizado pelas equipas do museu, e o primeiro desde a sua abertura ao público⁷⁹. Enquanto tal, afirmam os seus autores que não pretende ser nem exaustivo nem fechado, e foi alvo de vários meses de concertação entre as suas equipas e o Ministério da Cultura e da Comunicação. O seu objetivo é identificar as implicações, nomeadamente as relacionadas com a apresentação, dentro e fora do seu recinto, de elementos das suas coleções e delinear perspectivas para o futuro, na medida que é na intercessão entre o espaço, as coleções, os públicos e a equipa que se situa o projeto do Mucem.

Neste documento considera-se que, para compreender o investimento de um museu de civilização em novos campos temáticos e geográficos, é necessária uma abordagem pluridisciplinar, bem como ter em conta as alterações profundas ocorridas nos últimos vinte anos que têm levado os museus de sociedade a configurarem novos modos de intervenção cultural. Trata-se da tomada de consciência por parte das instituições de que as culturas por elas abordadas resultam necessariamente de um encontro entre o eu e o *Outro*.

Il ne peut plus être question, comme ce fut le cas dans les musées d'ethnographie, d'isoler un Autre irréductible à nos propres constructions culturelles et il ne peut non plus être question de considérer les musées du proche ou du Soi – musées d'histoire locale, écomusées, musées d'identité – sans concevoir leur objet comme résultat de rencontres avec d'autres cultures (pscmucem 2017:14).

Em conformidade com as atualizações no campo da antropologia, a estratégia monográfica que procurava isolar um traço ou mais traços culturais foi substituída pelas antropológicas, cujos objetos de estudo são a interação, a mobilidade, o seu evoluir que se traduz na concepção e na abordagem dos artefactos que são apresentados pelos museus. Apesar de ser possível contar apenas com objetos “testemunhas” quer arqueológicos quer etnográficos como elementos que permitiam a sua contextualização, hoje consideram-se indispensáveis artefactos pertencentes à categoria de objetos de arte: artes plásticas, fotografias e filmes, que contribuem ao longo dos percursos das exposições para dar sentido às dinâmicas sociais em causa. Relativamente aos objetos etnográficos, não voltaram a ser expostos apenas no contexto das sociedades que os conceberam e

⁷⁹ Projet scientifique et culturel - Établissement public du Mucem: pssmucem2017:79 e ss. Consultado a 2 de fevereiro de 2018: http://www.mucem.org/sites/default/files/2017-04/psc_mucem_2017.pdf

utilizaram, mas de forma mais alargada, para originar novas interpretações. Um objeto exposto, para além de constituir um testemunho etnológico, pode ser avaliado pela sua dimensão estética ou imaginária.

Quanto à obra de arte, ela será apresentada não só pelo seu valor estético, mas também pelo seu impacto social, desvendando factos sociais. Essas reinterpretações recorrem a uma antropologia da arte que estuda as condições sociais de produção e recepção da obra de arte, e o Mucem visa adotar novos campos e objetos a fim de promover o desenvolvimento desse ramo específico da antropologia (pscmucem:2017:15). De forma a construir a interdisciplinaridade capaz de abordar todas as dimensões de um objeto material ou imaterial pertencente às coleções ou com o potencial de as integrar, o museu deve mobilizar o conjunto das disciplinas das ciências sociais. A necessidade de integrar as áreas científicas, até agora pouco representadas na instituição, justifica-se não só pela modificação cronológica atribuída às abordagens dos museu a partir de 2017, que passa a incluir desde a Antiguidade até aos nossos dias, mas sobretudo pelo alargamento da área geográfica ao conjunto euro-mediterrâneo.

Assim, são necessárias competências específicas para as principais áreas culturais e o Mucem deve mobilizar um corpo científico capaz de intervir nas interpretações de factos culturais relativos a sectores até agora pouco representados nos museus requerendo um tratamento multidisciplinar. Estas abordagens dizem respeito ao conjunto das formas de expressão cultural e artística contemporânea, com destaque para a arte contemporânea. Esta deve ocupar, tal como o conjunto de técnicas de suportes, sobretudo o audiovisual e a fotografia, um lugar privilegiado nas exposições dedicadas a questões sociais atuais. Para além destes, também serão valorizadas expressões artísticas contemporâneas como as artes performativas: música, dança, teatro, performance, arte digital, design, arquitetura.

As coleções provenientes do MNATP serão integradas numa dinâmica histórica, superando as bases interpretativas fundamentadas na tradição, possibilitando uma revisitação. O novo olhar deve basear-se nas antigas concepções para promover tanto o seu desenvolvimento quanto a sua transformação. Novas perspetivas de interligação entre as diferentes componentes europeias e mediterrâneas devem ser consideradas nestas coleções (pscmucem, 2017:15). O projeto do Mucem nasceu na mesma altura que o do Museu do Quai Branly com o qual partilha uma história comum. O primeiro liga-se à sua cultura de origem, a França e a Europa, estendendo-se atualmente ao mundo mediterrânico. O

segundo conserva coleções associadas ao mundo inteiro com exceção da Europa. A um museu centrado na antropologia do *Outro*, o Mucem responde focando-se na antropologia do “Nós”, levando em conta o objetivo do antigo Museu Nacional das Artes e Tradições Populares do qual é proveniente, o de ser um museu de síntese (pscmucem 2017: 23).

Neste capítulo procurou-se conhecer a genealogia histórica das três vidas de um grande museu nacional, desde a criação da Salle de France em 1884, passando pela fundação do Musée National des Arts et Traditions Populaires – MNATP em 1937 e ao seu fecho em 2005, bem como por todo o processo de preparação do deslocar do museu para Marselha, iniciado em 2000, até à inauguração do Musée des Civilisations de l’Europe et de la Méditerranée – Mucem em 2013, ano da Capital Europeia da Cultura “Marseille – Provence”.

A sua longa e minuciosa preparação implicou, por um lado, alargar o seu âmbito de ação, concentrando a partir de 2001 a sua política de aquisições a fim de constituir um *corpus* que pudesse consistir como objeto de comparação no espaço euro mediterrâneo. Por outro, requereu selecionar objetos nos acervos existentes no fundo original do MNATP e no Fundo Europeu do Musée de l’Homme ou noutras instituições, passíveis de serem colocados em depósito, tais como os do departamento das Artes Islâmicas do Louvre, os do Musée Quai Branly, entre outros.

A sua primeira missão enquanto museu de etnografia, interpela, estuda e preserva o património na sua dimensão social, definida no âmbito das funções de um grande departamento patrimonial dos museus de França⁸⁰, e tem como objetivo complementar os restantes departamentos patrimoniais dedicados à arqueologia e às belas-artes nos cinco continentes desde a pré-história até aos dias de hoje. Pretende também ser uma instituição modelo capaz de representar a importância do património mediterrânico no seu conjunto, desde a Grécia à Tunísia, no âmbito das problemáticas sociais e patrimoniais assim como valorizar localmente as suas singularidades, adaptadas às tendências atuais da globalização.

⁸⁰ Segundo o artigo R422-1 do Decreto-lei nº 2011-574 de 24 de maio de 2011, um “grand département patrimonial des musées de France” tem como função conduzir ações de estudo, investigação e aconselhamento no âmbito da história de arte e da conservação de bens culturais; também realizam iniciativas relativas às coleções colocadas sob a sua tutela. Psc-mucem_2013.pdf-Conclusão, p. 105.

Este é um museu de sociedade pluridisciplinar, um lugar único dedicado à descoberta das principais etapas das civilizações mediterrânicas, contemplando a sua história milenar. As novas campanhas de aquisição de objetos que documentam os temas e as preocupações contemporâneas, bem como os assuntos especificamente relacionados com o “mar interior”, vieram aumentar o valor cultural das coleções em termos de novidade bem como complementar as pré-existentes.

De modo a construir a interdisciplinaridade capaz de abarcar todas as dimensões de um objeto material ou imaterial pertencente às coleções ou passível de as integrar, o museu teve de mobilizar o conjunto das disciplinas das ciências sociais, áreas científicas até à data pouco representadas na instituição.

A partir de 2017 o programa científico cultural do Mucem salienta sobretudo a necessidade de ter uma equipa multidisciplinar, já que o período cronológico passou a abranger a Antiguidade até aos nossos dias, para além de considerar indispensável abordar os artefactos como objetos artísticos.

O trabalho prévio desenvolvido pelo conselho científico internacional de especialistas constituído em maio de 2001 que delineou o *Projet scientifique et culturel du Mucem 2013* permitiu dar-lhe a substância e a massa crítica qualificada orientada com a finalidade da criação de um museu de sociedade. Salienta-se a qualidade estrutural do documento elaborado por especialistas de renome internacional, fundamentado quer em matrizes históricas quer nos campos das ciências sociais e humanas contemporâneas, documento orientador das estratégias a prosseguir pelo Mucem e a virem a ser atualizadas. A criação de uma sucursal em Marselha com o fim de acompanhar as diferentes fases da implementação do museu na cidade também se revelou muito útil, na medida em que efetuou estudos de público, possibilitou não só o desenvolvimento de parcerias locais, o acompanhamento das obras, bem como assegurou uma comunicação prévia e eficiente sobre o projeto apresentado em várias etapas nessa cidade.

Destaca-se a preocupação do museu em proceder à monitorização e à avaliação posterior à abertura do museu o que resultou no segundo *Projet scientifique et culturel du Mucem* de 2017. Neste documento fez-se um balanço do funcionamento do museu e atualizaram-se novas metas a prosseguir, fundamentadas em estatísticas e objetivos científicos, estes últimos focados na antropologia da arte, atualmente em execução.

O caminho prosseguido pelo Mucem demonstra que a sua criação foi feita através um compromisso empenhado e duradouro conseguido a vários níveis: a conjugação de parcerias, a elaboração de objetivos, conteúdos, fundamentos teóricos, programação e implementação a curto, médio e a longo prazo.

Avaliado continuamente e sujeito a um acompanhamento sistemático, o museu consegue manter um programa consistente muito variado e atrativo, sendo produtivo em criar novas leituras e significados, bem como expandir laços com as diferentes entidades, intervenientes e públicos de âmbito internacional⁸¹.

Em 2016 visitou-se o complexo do Mucem, as exposições da Galeria Mediterrânica, a semipermanente e a temática bem como a exposição temporária “‘Un génie sans piédestal’ – Picasso et les arts & traditions populaires”⁸². Aqui foram exibidas muitas das suas obras salientando a variedade formal e as técnicas usadas – pintura, cartazes, cerâmica, prataria, *assemblages*, gravura a linóleo, têxteis, metal e betão, articuladas com uma seleção de peças das coleções de artes e tradições populares do acervo do MNATT.

A exposição remete tanto para o uso de técnicas artesanais e sua colaboração com artesãos locais franceses, quanto para a memória imagética cultural do artista, tendo o conjunto de conhecimentos particulares e universais afirmado Picasso como o precursor de uma “nova cultura popular” (Mucem, Dossier de Presse, Communiqué de Presse, 2016:5).

As instalações do Forte Saint Jean foram destinadas à apresentação rotativa das coleções oriundas do MNATT. Objetos selecionados destas coleções são mostradas no edifício principal em articulação com as exposições etnográficas ou temporárias, tal como exemplificada pela exposição de Picasso e pela realizada em 2018, de cariz monográfico e de homenagem, intitulada “Georges Henry Rivière, voir c’est comprendre”.

⁸¹ O Mucem tem vindo a estabelecer colaborações com entidades portuguesas para desenvolvimento dos seus diferentes projetos. Desde logo, o Projeto Científico e Cultural de 2013 contou com contributo do etnólogo Joaquim Pais de Brito. Factos históricos de Portugal são apresentados como determinantes no âmbito da história Mediterrâneo, bem como a exposição da arte chocalheira, classificada pela UNESCO, na secção sobre transumância. Outro exemplo foi a colaboração com a Cinemateca Portuguesa, através do programa “Carta Branca”: “Souvenirs argentiques”, que apresentou uma seleção de longas metragens restauradas recentemente, projetadas em 35mm através das obras de Manoel de Oliveira, Paulo Rocha e Pedro Costa e dar a conhecer cineastas, como João Botelho, José Álvaro Morais, Jorge Silva Melo, entre outros. O ciclo foi inaugurado filme mudo *Maria do Mar* (1930) de José Leitão de Barros. Em 2018, e no âmbito musical, o realizador Tiago Pereira, mentor do projeto “A música portuguesa a gostar dela própria” foi convidado por Cyril Isnart a participar num seminário para falar das relações entre recolha sonora, património e criação artística.

⁸² Esta mostra de 270 obras realizou-se de 27 de abril a 29 de agosto de 2016. Comissários Gerais: Joséphine Matamoros, Bruno Gaudichon, Emilie Girard, Cenografia: Jacques Sbriglio.

A análise de uma das exposições de artes e tradições populares – “Le Temps des Loisirs”⁸³, apresentada no Forte em 2013, permitiu conhecer alguns dos seus conteúdos temáticos, nomeadamente as formas de cultura popular vigentes no século XIX, tais como o teatro, o circo, a magia, as feiras, as festas sazonais e os rituais de passagem.

Através dos passos de investigação referidos, inteirarmo-nos do processo de transformação de um museu nacional que atravessou várias gerações e não estagnou ao adaptar-se aos novos tempos, quer pela adoção de temáticas pertinentes quer pela continuidade nas aquisições de testemunhos das mutações contemporâneas.

A pesquisa histórica sobre as três gerações do museu nacional, proporcionou o conhecimento das várias correntes intelectuais da antropologia, do folclore, do colecionismo e da museografia em tempos diferentes. Estas são visões e experiências que fizeram a história da museologia e da museografia quer francesa quer internacional, bem como nela se inscrevem definitivamente os seus protagonistas e mentores.

O Mucem é um exemplo de reformulação museológica de artes tradicionais em instituição museal sobre a sociedade de feição inclusiva e um modelo institucional viável.

⁸³ Esta exposição esteve patente no Forte Saint-Jean a partir de 7 junho de 2013 distribuindo-se pelos espaços da Igreja, Capela, sala do Corpo de Guarda, Galerias dos Oficiais, edifícios E;G - 850 m2. O comissário geral foi Zeev Gourarier, Conservador geral do património e diretor científico das coleções do museu e a cenografia esteve a cargo da empresa Zen+dco - Zette Cazalas: Fonte: <http://pt.calameo.com/read/002965749ef5f45c8dc58>. Dossier de presse Mucem / 2013. La programmation du Mucem, p. 1 e ss. Consultado a 19/3/2017.

Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée - Mucem, Marselha



Pormenor da vista exterior do Mucem. SCP



Fotografia publicada em: <http://www.frederickmulder.com/news/2016/4/28/la-provence-reviews-new-picasso-exhibition-at-mucem-in-marseille>. Consultado a 2 de Fevereiro 2018

Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée - Mucem, Marselha



Mucem . Entrada principal do museu - SCP

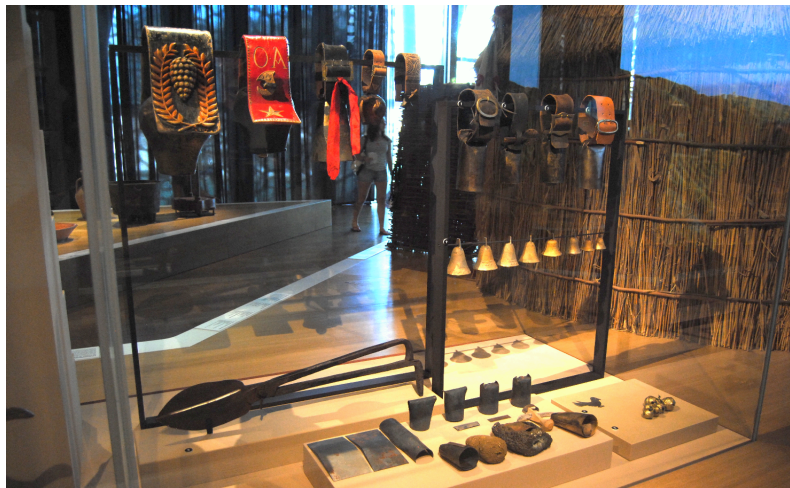


Mucem. Interior do museu - SCP

GALERIA DO MEDITERRÂNEO DO MUCEM – panorama geral
Fotografias de Sofia da Costa Pessoa



GALERIA DO MEDITERRÂNEO DO MUCEM – panorama geral



SCP



Paulo Lima

Fotografia publicada por Paulo Lima no dia 25/2/2016 no Facebook. Neste *post* informa que no Mucem foi inaugurada uma reformulação da Galeria do Mediterrâneo. Nessa galeria foi criada uma vitrine dedicada à pastorícia e transumância, e em parte desta é mostrado o fabrico de chocalhos no Alentejo. As oficinas Pardalinho e Sim Sim, assim como o esquilaneiro Rodrigo Sim Sim estão representadas. Seis anos de trabalho levaram o fabrico de chocalhos a serem inscritos pela UNESCO e agora estão presentes num importante projeto museológico europeu e mediterrânico.

GALERIA DO MEDITERRÂNEO DO MUCEM – panorama geral
Exposição temporária



Panorama geral - SCP



Parte do muro de Berlim - SCP

EXPOSIÇÃO PICASSO “Un génie sans piédestal” - Picasso et les arts & traditions populaires - Mucem- 27 de Abril a 29 de agosto de 2016



Entrada do Mucem. Fotografia de SCP, 2016

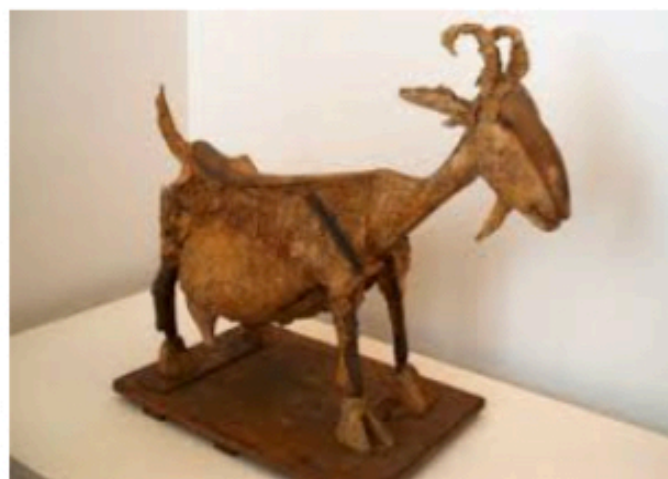


Catálogo da exposição, 2016

EXPOSIÇÃO PICASSO “Un génie sans piédestal” - *Picasso et les arts & traditions populaires* – Mucem, 2016
Fotografias do Catálogo da exposição, 2016



EXPOSIÇÃO PICASSO “Un génie sans piédestal” - Picasso et les arts & traditions populaires – Mucem, 2016 – seleção de peças expostas



Fotografias disponibilizada no site: <http://www.frederickmulder.com/news/2016/4/28/la-provence-reviews-new-picasso-exhibition-at-mucem-in-marseille>. Consultado a 2 de Fevereiro 2018

EXPOSIÇÃO PICASSO “Un génie sans piédestal” - *Picasso et les arts & traditions populaires* – Mucem, 2016 – seleção de peças expostas



Fotografias disponibilizada no site: <http://www.frederickmulder.com/news/2016/4/28/la-provence-reviews-new-picasso-exhibition-at-mucem-in-marseille>. Consultado a 2 de Fevereiro 2018

EXPOSIÇÃO PICASSO “Un génie sans piédestal” - Picasso et les arts & traditions populaires – Mucem, 2016 - seleção de peças expostas



Fotografias disponibilizada no site: <http://www.frederickmulder.com/news/2016/4/28/la-provence-reviews-new-picasso-exhibition-at-mucem-in-marseille>. Consultado a 2 de Fevereiro 2018

FORTE SAINT JEAN - ZONA CIRCUNDANTE DO MUEM
Fotografias de Sofia Costa Pessoa - SCP



FORTE SAINT JEAN - SCP



Espaço de atividades na zona do FORTE SAINT JEAN - SCP

Exposição *Le temps des Loisirs* apresentada no Forte Saint – Jean, 2013.

EXPOSIÇÃO *LE TEMPS DES LOISIRS* - FORTE SAINT JEAN



Fotografias publicadas em <http://www.photos-provence.fr/marseille/le-temps-des-loisirs.html>. Consultado a 1 de Fevereiro 2018

5. Prática museológica em Portugal até à criação do Museu Nacional de Etnologia

5.1. Os primeiros museus

O procedimento da síntese da prática museológica portuguesa a partir dos finais do século XVIII a inícios do século XX revela-se pertinente, na medida em que neste período as raízes da cultura moderna têm maior visibilidade, tornando possível analisar o modo como o projeto museográfico nacional determinou a representação artística e antropológica. Após o terramoto ocorrido em Lisboa em 1755 que devastou a maior parte do património móvel e imóvel existente, este último colecionado tanto em palácios, quanto em Gabinetes de Curiosidades, Erudição ou em Galerias de Arte privadas, seguiu-se um período de iniciativas culturais e museológicas acionadas pelo Marquês de Pombal com base no modelo da Ilustração e da Política do Absolutismo Esclarecido.

No século XVIII encontram-se já alguns procedimentos museológicos através da ação dos eclesiásticos Frei José Mayne (1723-1792) e D. Frei Manuel do Cenáculo (1724-1814- padre franciscano, Bispo de Beja e Arcebispo de Évora), na justa medida em que ambos se empenharam na recolha e organização de coleções. D. Frei Manuel do Cenáculo, em 1791, inaugurou o Museu Sesinando Cenáculo Pacense com uma notável coleção de lápides romanas e medievais, elementos decorativos e arquitetónicos, fragmentos de escultura, e várias espécies de história natural e etnográficas. Os acervos reunidos por estas personalidades seguiam um modelo de seleção eclético. Embora as tipologias dominantes fossem de arqueologia de história natural e pintura, constituindo importantes pinacotecas, também efetuaram recolhas no âmbito da etnografia. Subjacente à reunião de coleções por Frei José Mayne e D. Frei Manuel do Cenáculo estava “a intenção erudita de racionalizar o conhecimento racional, sustentado por novos métodos de aprendizagem” (Roque, 2011:308), relacionados com a reforma de ensino na Universidade de Coimbra e os planos de atividade das Academias de Ciências e de História.

As primeiras instituições museológicas de utilidade pública e pedagógica, foram criadas em Portugal na segunda metade do séc. XVIII, durante o Pombalismo e no reinado de D. Maria I, asseguradas pelo Erário Régio, como o Real Museu de História Natural e o Jardim Botânico da Ajuda (1768), o Gabinete de História Natural e o Jardim Botânico da Universidade de Coimbra (1772), o Museu da Academia Real das Ciências de Lisboa

(1781) e o Gabinete de Medalhas e Antiguidades da Real Biblioteca Pública da Corte (1796).

Pretendia-se com estas iniciativas, para além da educação do Príncipe D. José, uma reforma da universidade mediante o ensino e divulgação das ciências da física e da natureza, em paralelo com a promoção de expedições científicas aos territórios continental e ultramarinos, as denominadas *Viagens Philosophicas* (Brigola, 2003). Foi a Monarquia Constitucional (1834-1910) que estabeleceu a legislação para a fundação e regulação de diversos museus públicos (publicados pelo *Diário do Governo*). Por outro lado, pela parte das instituições museológicas verificou-se um alargamento na natureza das suas coleções, para além de se assumirem como centros de estudo e de inventário de coleções.

A primeira ocorrência museológica relevante para a história da museologia portuguesa no século XIX foi a nacionalização de um importante património de bens culturais após a extinção das ordens religiosas em 1834. Este facto leva à criação de museus nacionais, possibilitando a acessibilidade pública a objetos de valor patrimonial artístico e científico, até então reservados a elites particulares ou académicas. A existência de um espólio cultural ao dispor da sociedade veio requerer um novo campo de funções às instituições museológicas, quer em termos expositivos quer na divulgação dos seus acervos (Roque, 2010:1). Salienta-se a realização da exposição *Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, que teve lugar no Palácio Alvor em 1882, dando o seu espólio origem ao Museu de Belas Artes e Arqueologia, criado em 1884 (Ferreira, 2017).

Destaca-se ainda a criação do Museu Portuense (1834), do Museu Etnográfico Português (1893) por José de Leite Vasconcelos (1858-1941) e do Museu da Sé de Coimbra (c. 1890). O Museu dos Coches (1905), bem como o Jardim Botânico da Escola Politécnica, o Jardim Zoológico e o Aquário Vasco da Gama surgem nesta época (Brigola, 2003). A modernização foi outro dos importantes objetivos da segunda metade do século XIX em Portugal, através de medidas implementadas por Fontes Pereira de Melo, criando um ambiente propício ao desenvolvimento científico e tecnológico, iniciado com a realização da primeira exposição universal *The Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* em Londres, em 1851. Na altura, em Inglaterra, emergia o movimento *Arts and Crafts* (Artes e Ofícios), inspirado no pensamento de John Ruskin (1819-1900) e desenvolvido por William Morris (1834-1896), que pretendia reabilitar as artes decorativas e aplicadas, alterando a percepção destas, até então entendidas como artes menores,

considerando-as práticas artísticas ao nível das artes plásticas (Davey, 1987; Cumming e Caplan, 1987).

É neste espírito, que em 1865, é edificada uma pioneira estrutura em ferro e vidro em Portugal – o Palácio de Cristal no Porto da autoria do arquiteto Thomas Dillen Jones, onde se realizou a primeira exposição internacional na Península Ibérica (Ramos, 1993). António Fontes Pereira de Melo, António Augusto de Aguiar, então Ministro das Obras Públicas Comércio e Indústria, e Hintze Ribeiro (Ministro da Fazenda) promoveram a fundação dos Museus Industriais e Comerciais de Lisboa e do Porto e as Escolas Industriais e de Desenho Industrial (Decretos de 1883 e de 1884). Para além do ensino prático e exposição de objetos, estes museus tinham como objetivo estimular a indústria, o comércio, a produção e o consumo nacional (Leandro, 2019:320).

Contribuíram também para este processo de defesa estudiosos, como Rafael Bordalo Pinheiro, Ramalho Ortigão, António Custódio Gonçalves, José Pessanha, José de Queirós, entre outros (França, 1990:119-120) e Joaquim de Vasconcelos (1849-1936). Ao último importa aqui fazer uma justa referência ao contributo fundamental para as artes tradicionais portuguesas no que respeita à sua ação enquanto museólogo, bem como principal impulsionador do processo de salvaguarda das artes decorativas nacionais através da defesa das “indústrias caseiras” (Leal, 2002:262; Leandro, 2019: 320).

Joaquim António da Fonseca de Vasconcelos foi historiador de arte, musicólogo, professor, crítico, periodista e museólogo. Formou-se em Hamburgo, no Colégio Harms, e desenvolveu o seu interesse pelos museus alemães, austríacos e ingleses no final dos anos 1860 ou início dos anos 70. Empenhou-se na divulgação de conhecimentos através de formas visuais como o desenho, a gravura e a fotografia. Dedicou-se a dinamizar o Centro Artístico Portuense e a Sociedade de Instrução (1879), nas quais reuniu coleções e organizou exposições. foi nomeado, em 1884, Conservador Provisório do Museu Industrial e Comercial do Porto, instalado no antigo Circo Olímpico, edifício situado no espaço do Palácio de Cristal e inaugurado em 21 de março de 1886.

A partir de 1889 assumiu a sua direção com grande entusiasmo, instituindo práticas didáticas, cívicas e patrimoniais, incitando à criação de um museu de índole Etnológica e de “Pré-Design” (Leandro, 2019:320-321). Porém, com pesar, assistiu à extinção dos Museus Industriais e Comerciais de Lisboa e do Porto em 1899. A atenção retomada

relativamente a estes museus na I República não obteve qualquer êxito (Leandro, 2019: 322).

Baldaque da Silva foi outro defensor da causa da “nacionalização da arte portuguesa”, tendo publicado um texto com este título (Baldaque da Silva, 1999 (1895)).

Na senda das escolas *Arts&Crafts* e *Arte Déco* sobre a importância da arte popular na renovação das artes a nível nacional, forneceu vários exemplos de características especificamente populares com potencial para serem utilizados como elementos para inspirar os artistas eruditos. Especialista em comunidades piscatórias, no sentido de legitimar o valor artístico e nacional destas, recorre a motivos decorativos dos barcos e redes de pesca, crendo-os como integrantes de uma longa tradição artística portuguesa que remontaria ao estilo Manuelino do século XVI, e às suas ligações com a expansão ultramarina (Leal, 2006:74).

Na segunda metade do século XIX em Portugal a questão da colonização africana começou a ser abordada. Coube à Sociedade de Geografia de Lisboa promover iniciativas museológicas relacionadas com a colonização, no seio do seu próprio museu (1875) e através do Museu Colonial (1870) (Ramos, 1993). Os museus arqueológicos também são constituídos nesta época, como são exemplo o museu dos serviços Geológicos (1857) e o museu Arqueológico do Carmo (1864).

Nessa época deu-se início a uma grande dinâmica de escavações arqueológicas realizadas por todo o país, recolhidas que resultaram na reunião de um importante espólio que levou ao processo de criação de museus de Arqueologia regionais, tais como Elvas (1880), Beja (1892), Alcácer do Sal (1894) e Bragança (1897) (Ramos, 1993).

5.2 Reconhecendo as artes populares em Portugal: abordagem étnica e estética⁸⁴

Um aspeto essencial para compreender a história da antropologia europeia é reconhecer a diferenciação entre o *Volkerkunde* – o estudo antropológico das “culturas

⁸⁴ Uma primeira versão deste texto foi apresentada na conferência internacional *3rd Graduate Conference in Culture Studies* sobre o tema *Report From the Popline*, na qual apresentamos a comunicação intitulada *Recognizing Popular Arts in Portugal - an ethnic aesthetics' approach..* 3 - 4, December 2012, Portuguese Catholic University, Lisbon.

primitivas” ou da “construção do império”, e *Volkskunde* – o estudo antropológico das “tradições e costumes populares” ou da “construção da nação”.

O desenvolvimento destas diferentes linhas de estudo foi relacionadas por George Stocking (1982) com os contextos políticos e ideológicos que predominaram na Europa nos finais do século XIX e início do século XX. Salientado por vários autores como João Leal (2006) e Pina Cabral (1991), considera-se “paradoxal” o modo como a antropologia portuguesa acabou por se definir enquanto antropologia de “construção da nação”, em detrimento de “construção do império”, ao dedicar grande importância ao desenvolvimento da noção de nacionalidade no contexto da hegemonia burguesa. A procura dessa identidade recorreu à etnografia local orientada para o estudo da cultura popular, em vez da antropologia cosmopolita concentrada nos “primitivos” das diversas colónias tidas à época. Contudo, apesar da sua aparente indiferença relativamente à amplitude colonial do país, a antropologia portuguesa foi, segundo João Leal marcada pela “sombra do Império”, fator determinante na questão da identidade nacional (Leal, 2006:65).

A antropologia portuguesa progrediu entre 1870 e 1890 como um projeto intelectual empenhado no estudo das tradições populares, tendo em vista a busca da identidade nacional e como um campo disciplinar autónomo construído pelos contributos de Adolfo Coelho, Teófilo Braga, Consiglieri Pedroso e José Leite de Vasconcelos, constituindo os temas da literatura e das tradições populares os principais tópicos de investigação (Leal, 2006:64). O contexto intelectual é dominado pelas Conferências do Casino de 1871, levando a uma viragem na cultura e na ciência portuguesas. Entre os novos conhecimentos emergentes encontra-se a antropologia que, à época, abarcava a etnografia, o folclore, a etnologia, a demótica, a mitologia, as tradições populares, a filologia, a linguística, a história literária, a arqueologia e a antropologia física.

Teófilo Braga, considerado o primeiro etnólogo português (Leal, 2006), vai levantar questões relacionadas quer com a psicologia étnica em torno de uma interpretação nacionalista da literatura popular, quer com a influência imperial do país. No entanto, o que caracterizou este período foi a veiculação da imagem negativa do povo português por Adolfo Coelho e Rocha Peixoto ao adjetivarem de “boçal”, “rude”, “grosseiro” e “bárbaro” (Coelho, 1993c [1898:703]), retratando os costumes e tradições de uma forma depreciativa, fundamentando as suas abordagens na psicologia étnica dos camponeses documentadas na poesia tradicional e contos populares.

Na perspectiva de João Leal (Leal, 2006:69-70), Coelho referia-se ao declínio de Portugal em finais de oitocentos, resultado da expansão ultramarina portuguesa. Considerava a ocupação militar no norte de África no século XV, as viagens marítimas para a Índia, a exploração de ouro e pedras preciosas do Brasil no século XVIII, testemunhos da natureza inconstante da alma portuguesa. Desta forma, a expansão portuguesa é apresentada como a causadora do triste destino da nação, atraída por um “delírio de grandeza” e por uma “alucinação coletiva” que negligenciou a “providencia” (Coelho, 1993c [1898]). No início do século XX dão-se as primeiras tentativas para estabelecer o trabalho de campo como metodologia principal no estudo da *cultura popular*; o Evolucionismo torna-se a influência dominante na antropologia portuguesa, sendo mediante as abordagens sobre os estágios da evolução que o camponês é visto como uma espécie de “primitivo moderno” nos escritos de Rocha Peixoto, com constantes analogias entre os costumes populares “modernos” e as populações pré-históricas.

Praticando um método de observação empírica das expressões populares, Peixoto, em 1910, descreve a olaria tradicional do norte de Portugal como “próxima de alguns tipos de mais grosseiros das olarias primitivas”, utilizando “recursos incomparavelmente inferiores aos de muitas populações consideradas bárbaras”. No que respeita ao azulejo popular, à joalharia tradicional, aos *ex-votos*, ao fado e à arquitetura, encontram-se avaliações negativas idênticas à olaria (Peixoto:1967d [1904: 160], *Op. cit.* Leal, 2006:67).

Segundo João Leal (2006:68), o negativismo relativo ao carácter português descrito por Adolfo Coelho e Rocha Peixoto foi influenciado pelo ambiente intelectual da época, definido por uma ideologia obstinada sobre o declínio generalizado do país, cuja decadência da cultura popular seria uma consequência decorrente do Ultimato Britânico.

Em 1890, o *Ultimatum* limitou os direitos coloniais Portugueses de forma radical, o que afetou fortemente o estatuto Imperial do país, resultando num forte cepticismo sobre as hipóteses da sua sobrevivência. Seguindo a mesma linha, a denominada escola da Filosofia Portuguesa tinha como objetivo principal desenvolver uma filosofia puramente nacional, influenciada pelo pensamento do poeta Teixeira de Pascoaes (ensaios publicados entre 1912 e 1926), através do movimento cultural designado *Saudosismo*, cuja intenção era “restaurar o esplendor perdido da vida e da cultura portuguesas, substituindo as influências estrangeiras tidas como responsáveis pela decadência do país desde a época dos

descobrimientos por um culto da “coisas portuguesas”, que refletisse a verdadeira “alma portuguesa””(Leal, 2006:76).

Nas primeiras décadas do século XX cultura popular e arte popular eram praticamente sinónimos, sendo o estudo etnográfico da arte popular privilegiado pelos eruditos, compreendendo um conjunto de objetos de origem rural, como a arte cerâmica, pastoril, o traje tradicional e a arquitetura (Leal, 2006). A imagem predominantemente negativa da psicologia étnica portuguesa nas décadas de 1870 a 1890 vai contrastar com exaltação romântica dos costumes e tradições camponeses, retomada a partir de 1910, considerando-os representativos da singularidade identitária da nação portuguesa.

5.3. A ação museológica da I República: museus de arqueologia e de arte, e a etnografia artística

A 1ª República (1910-1926), determinada na modernização administrativa dos serviços públicos, tomou como principais medidas no âmbito museológico legislar e regionalizar. Procurou regulamentar a prática museológica, assim como a tutela dos bens patrimoniais, ao mesmo tempo que pela separação do Estado da Igreja, arrolava novos acervos, repondo os decretos de extinção das ordens religiosas.

Decretou a Lei de 19 de novembro de 1910, ao assumir o objetivo de proteção das obras de arte que determinava a realização de um inventário especial dos bens móveis e imóveis com valor artístico ou histórico, e ainda não classificados como monumentos nacionais. Outro importante diploma foi o Decreto nº 1 de 26 de maio de 1911, sobre a reorganização dos serviços artísticos e arqueológicos. Nesse mesmo ano dá-se o desmembramento do Museu de Belas Artes e Arqueologia dando origem a dois museus nacionais, o de Arte Antiga e o de Arte Contemporânea.

Com objetivos descentralizadores da ação patrimonial, o referido decreto implementa uma rede de museus nacionais e regionais de cariz pedagógico, patrimonial e artístico. Para a instalação dos museus regionais foram aproveitados, na sua maior parte, tanto os edifícios quanto os espólios expropriados à Igreja, paços episcopais, igrejas e conventos (Ramos, 1993).

Foram constituídos, entre 1912 e 1924, treze museus regionais – arte, arqueologia, história e numismática -, resultado de esforços iniciados durante o constitucionalismo e pela sociedade liberal, resultantes da extinção dos conventos, levada a cabo desde 1834, e da nacionalização do património da Igreja. Emergiram novos valores culturais, como a

exaltação da história nacional, o gosto romântico e o novo conceito de monumento histórico – artístico (Brigola, 2003).

Destaca-se o contributo de Vergílio Correia⁸⁵ (1888-1944), antropólogo, historiador de arte, professor universitário e museólogo (Diretor do Museu Machado de Castro entre 1929 e 1944) na renovação da Etnografia portuguesa, mediante a produção de estudos estéticos acerca de obras de cariz popular, denominando este campo disciplinar de “etnografia artística”. Vergílio Correia produziu uma inovadora e profícua bibliografia centrada na arte popular, com reconhecimento internacional na primeira metade do século XX, não só com o volume *Etnografia Artística: Notas de Etnografia Portuguesa e Italiana* (1916), mas também com o projeto de envergadura *Inventário Artístico de Portugal*, não concluído devido à sua morte, porém prosseguido pela Academia Nacional de Belas Artes (Serrão, 2017). Os princípios teórico-metodológicos que Correia introduziu “sem a teia formalista e a visão redutora que era até então a dominante” (Serrão, 2017), centrada nos grandes monumentos como Alcobaça, Batalha e Jerónimos, vieram favorecer a disciplina de História da Arte em Portugal. Alargou o espectro do estudo do património por forma a incluir e enfatizar outras tipologias artísticas pouco valorizadas como as artes decorativas – o azulejo, a talha, a cerâmica e a olaria. Foi um defensor ativo dos valores cívicos republicanos enquanto Professor de História da Arte e Arqueologia na Universidade de Coimbra, onde sensibilizou muitas gerações de alunos para a valorização do património histórico artístico nacional, enquadrada numa nova visão de análise comparativa em contexto, necessária para a abordagem dos monumentos e das obras de arte. Dedicou-se aprofundadamente ao estudo da azulejaria portuguesa, que entendia ser uma singularidade artística nacional, na tradição de José Queirós. Contribuiu para a sistematização e divulgação da obra de muitos artífices de azulejos, não só pintores, oleiros e ladrilhadores, mas também do trabalho de oficinas, como é exemplo a dos Oliveira Bernardes.

Na revista *A Águia* em 1915, muito antes de Reynaldo dos Santos e de Santos Simões (Serrão, 2017), Vergílio Correia publica importantes textos teóricos, procurando pela primeira vez sistematizar o campo da arte popular englobado na etnografia e antropologia portuguesas, onde propõe uma definição antropológica de arte popular (Leal,

⁸⁵ A este respeito ver Rosmaninho, Nuno (1995), “A historiografia artística de Vergílio Correia (1888-1944)”, in *Revista da Universidade de Aveiro / Letras*, Aveiro, n.º 12, pp. 161-185.

2000:263-264): “o conjunto das manifestações artísticas produzidas por gente do povo, não arregimentada em corporações com direção técnica especial, nem trabalhando em oficinas de métodos e maquinismos recentes, seguindo por isso ordinariamente processos e modelos de carácter tradicional”(Correia, 1915b:97, *Op. cit.* in (Leal, 2000:263-264).

Para além de tentar caracterizar os meios de produção da arte popular, Correia vai procurar tipificar as suas principais manifestações, diferenciando as de índole material e imaterial: “Revela-se a arte popular em diversos campos, seja no domínio do espírito, seja no da matéria. No campo espiritual, nas tradições, na poesia e na música popular; no material, na arquitetura, escultura, pintura e nas chamadas artes menores” (Ibidem).

Em 1920, os Serviços da Inspeção Artística da Academia Nacional de Belas Artes nomearam Vergílio Correia, na qualidade de seu delegado, como perito da Comissão de Inventariação dos Azulejos do Estado criada nesse ano, para, em conjunto com Luís Keil, proceder à inventariação da arte decorativa do património nacional, incluindo a classificação de azulejos, faiança e cerâmica. Os relatórios das pesquisas que realizou entre 1921 e 1928, contendo artigos sobre oleiros, pintores de azulejo e ladrilhadores, e descrições de azulejos de diversas cidades (Alcácer do Sal, Estremoz, Palmela, Tomar, Santarém, Vila Viçosa, Lisboa, entre outras), encontram-se no “Fundo Vergílio Correia” e deram origem a importantes publicações entre 1915 e 1935 (Serrão, 2016).

Miguel Pessoa e Lino Rodrigo (Centro de Estudos Vergílio Correia) descobriram recentemente cerca de mil fotografias da sua autoria, acompanhadas de apontamentos etnográficos, documentando diversas artes consideradas à época não-eruditas, que foram alvo de uma grande e merecida exposição no arquivo Nacional da Torre do Tombo em 2017 (Serrão: 2017).

5. 4. O dispositivo de propaganda folclorista do Estado Novo

O Estado Novo regime de características autoritárias, corporativas e de direita, criado após o golpe da Ditadura Militar em 1926, estabelecido pela Constituição Política de 1933 e pelo estatuto Corporativo do trabalho, fundamentou a sua legitimidade na ideologia nacionalista do discurso histórico. No contexto da vigência da sua política, são definidos dois grandes objetivos culturais para as duas primeiras décadas: o do restauro e reconstrução do património edificado e o do espírito comemorativo, conforme o programa de gestão do património cultural idealizado por António de Oliveira Salazar (1889-1970),

Presidente do Conselho em 1931: “Restauração material, restauração moral, restauração nacional” (Acciaiuoli, 1991:718).

As estratégias político – culturais implementadas foram, por um lado, o desenvolvimento do culto dos monumentos simbólicos, tais como sés, conventos e castelos, edifícios que foram alvo de restauro ou mesmo de reconstituição. Por outro lado, a criação de uma dinâmica museológica, caracterizada pela “vontade de enclausurar obras em espaços de privilégio que lhes dariam a única conotação capaz de fabricar a imagem consagrada do passado, em função da qual o presente se passava a definir” (Acciaiuoli, 1991:718).

Pretendendo assinalar as celebrações do Duplo Centenário da Fundação de Portugal (1140), o Cerco de Lisboa (1147) e a Restauração da Independência (1640), o regime decidiu realizar a Exposição do Mundo Português em 1940, e em 1947, a efeméride do 8º Centenário da Cidade de Lisboa. Para o efeito, foi implementado um verdadeiro “dispositivo cultural” (Ramos do Ó, 1999) através de programa intenso de recolha de coleções etnográficas em todo o país e a respetiva criação de museus regionais.

O plano de Luís Chaves (1938), presidente da comissão científica e executiva das comemorações do Centenários promovidas pelo Estado Novo, determinava um programa de ação etnográfica a longo prazo:

(...) Aos museus etnográficos que nas províncias ficam a marcar o ano centenário, larga e útil tarefa lhes está reservada. E a maior parte de todas é manter no seu povo os costumes tradicionais de são carácter que não se envergonha de os conservar, antes sinta estímulo de os continuar na boa expressão portuguesa. É a pedagogia em ação nos museus populares de 1940 (Chaves, 1938-40:457).

Os museus regionais da 1ª República eram principalmente de arqueologia e arte. O Estado Novo vem preencher a ausência de museus dos campos disciplinares da etnografia, da história local e regional, definindo-as como as disciplinas dominantes. Cria o Conselho Superior de Belas Artes e decreta a inventariação e classificação dos museus em nacionais, regionais, municipais e tesouros de arte sacra. Destaca-se a iniciativa de intervenção museográfica particularmente importante efectuada no edifício do Museu Nacional de Arte Antiga (Palácio Alvor), tendo como objetivo apresentar a exposição dos “Primitivos portugueses” em 1940, bem como a reabilitação do Palácio de Carrancas para albergar o Museu Nacional Soares dos Reis, e a criação do Museu José Malhoa nas Caldas da Rainha, num edifício construído de raiz.

Em 1945 dá-se a fundação do Centro de Estudos de Etnologia Peninsular (que Jorge Dias irá integrar em 1947), tem lugar a criação da Seção de Etnografia, e abre o Museu de Etnografia e História do Douro Litoral (encerrado desde 1992). Nesse ano é publicada a obra seminal *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*, de Orlando Ribeiro, divulgando a diversidade do continente através da geografia humana, assim como as obras *Vilarinho das Furnas – Uma aldeia Comunitária*, e *Os arados portugueses e as suas prováveis origens*, ambas da autoria de Jorge Dias (Oliveira, 2019:230). Este último desenvolveu estudos quer sobre a psicologia étnica portuguesa quer sobre os fatores explicativos tanto da diversidade quanto da unidade da cultura popular portuguesa, fundamentados por manifestações de religião, família, organização social e direito consuetudinário, entre outras, publicados em *Os elementos fundamentais da cultura portuguesa* (Dias, 1990, [1953]).

O Museu de Etnologia do Ultramar tem a sua génese no contexto das Missões de Estudo das Minorias Étnicas do Ultramar Português, da responsabilidade do antropólogo Jorge Dias, cuja pesquisa resultou na reunião de um conjunto de objetos recolhidos no norte de Moçambique, possibilitando a realização de uma exposição em 1959 intitulada “Vida e Arte do Povo Maconde”. Desde então perspetivou-se instituir um museu, fundado oficialmente em 1965 de acordo com o projeto de Jorge Dias e Octávio da Veiga Ferreira. Este foi dirigido por Dias até ao seu falecimento em 1973, tendo Ernesto Veiga de Oliveira assumido a direção do museu, que passou a denominar-se Museu Nacional de Etnologia-MNE, inaugurado em 1976 em instalações concebidas para o efeito.

A criação do primeiro museu antropológico em Portugal teve como objetivo afirmar a sua presença colonial, em conformidade com os congéneres Musée de l’Homme (Paris) e o Museum of Mankind (Londres). No caso português, e na visão universalista de museu de etnologia de Dias, pretendia-se tanto o estudo das alteridades coloniais quanto das continentais. Daí as coleções terem quer proveniência “ultramarina” quer da “etnologia portuguesa” (Leal, 2011), incorporando objetos dos “primitivos ultramarinos” e dos camponeses continentais (Leal, 2016:303).

De acordo com João Leal, a antropologia portuguesa entre 1870 e 1960 “começou por privilegiar formas de alteridade intermediária – os camponeses – para só mais tarde se interessar por formas de alteridade longínqua com a pesquisa de Jorge Dias entre os Macondes” (Leal, 2016:308), ao contrário da antropologia brasileira, britânica, norte-

americana ou francesa, focadas inicialmente no estudo dos “primitivos”, para só nos anos 60 abranger também os “camponeses” (Leal, 2016:303).

Entre 1940 e 1970, a *cultura popular* beneficiou de contribuições extrínsecas ao regime, de Jorge Dias e sua equipa formada pela sua mulher, a antropóloga Margot Dias, por Ernesto Veiga de Oliveira, Benjamim Pereira, Fernando Galhano e por Vítor Bandeira, o último no âmbito das coleções não europeias. O grupo realizou trabalhos de campo que estenderam a área de estudos de etnologia e antropologia, enquadrados nos estudos da cultura popular, à cultura material, incluindo as tecnologias agrícolas tradicionais ancoradas na teoria da história difusionista, e a arquitetura popular (Leal, 2016:300-302).

Ernesto de Sousa vai inovar ao propor uma arte popular alternativa, que designou de “arte ingénuo” (Sousa, 1964), valorizada no contexto da designada “outsider art” e do chamado movimento “modernist primitivism” (Rhodes, 1994) e coleciona a obra escultórica de Franklin Vilas Boas, a qual será mais tarde doada pela viúva ao MNE.

Após a revolução de 25 de abril de 1974, emerge uma nova geração de antropólogos, na linha da antropologia francófona e do estruturalismo francês e na década de 80 a antropologia social britânica é adotada (Leal, 2016: 307-308).

O estudo das sociedades rurais e culturas populares portuguesas mantém-se até hoje. A degradação da sociedade rural a partir dos anos 90 levou à pesquisa de outros assuntos identitários de cariz mais urbano, como a imigração (Leal, 2016: 307-308).

5.5. A Exposição do Mundo Português, 1940

A Exposição do Mundo Português de 1940, realizada em Lisboa no âmbito das Comemorações Centenárias, teve Júlio Dantas e Augusto de Castro a presidirem às comissões de orientação e execução do projeto e constituiu o acontecimento cultural mais importante do Estado Novo. Tratou-se de uma megaexposição que incluiu não só a representação de Portugal e Colónias Ultramarinas, mas também do Brasil como ex-território português decorrendo entre 23 de junho a 2 de dezembro. De produção complexa e características extraordinárias, colaboraram para o efeito grande parte dos arquitetos, decoradores e artistas plásticos da geração modernista, produzindo uma estética de referência nacionalista na Arquitetura e nas Artes. Concretizou-se através de diversos esforços feitos a nível nacional, dinamizando os museus etnográficos, a par da ação do Secretariado de Propaganda Nacional – SPN, liderado por Ferro, também responsável pelo Centro Regional de Etnografia Metropolitana.

Augusto de Castro, Comissário Geral da Exposição do Mundo Português, no discurso de anúncio da realização do evento para maio de 1940, define as exposições como instrumentos de propaganda nacionalista:

(...) em primeiro lugar, a projeção sobre o passado, como uma galeria de imagens heroicas da fundação e de existência nacionais da função universal, cristã e evangelizadora, da Raça, da glória marítima e colonial, do Império; em segundo lugar, a afirmação das forças morais, políticas e criadoras do presente; em terceiro lugar, um ato de fé no futuro. Esses três objectivos resumem-se num só: testemunho e apoteose da consciência nacional (Castro, 1940:28).

José Cottinelli Telmo, como arquiteto Chefe, delineou o plano que concentrou, na Praça do Império, os pavilhões dos *Portugueses no Mundo* da sua autoria, e o da *Honra e de Lisboa*, projetado por Cristino da Silva, tendo o Mosteiro dos Jerónimos ao fundo, e o Padrão dos Descobrimentos da autoria de Cottinelli Telmo e do escultor Leopoldo de Almeida, à beira Tejo (Acciaiuoli,1998). A exposição vai ultrapassar largamente os seus objetivos em virtude da grande qualidade artística atingida, revelando ser o “apogeu da criação dos artistas portugueses das duas primeiras gerações modernista (Acciaiuoli, 1991:718). Destaca-se a participação de Almada Negreiros, Cassiano Branco, Diogo de Macedo, Mário Eloy, Frederico George, Lino António, Maria Keil, Milly Possoz, Sarah Afonso, Barata Feyo, Canto da Maya, Martins Correia, entre outros (Acciaiuoli, 1991:718).

O pavilhão da *Secção de Etnografia* da autoria dos arquitetos António Reis Camelo e João Simões, nasceu da iniciativa do Centro Regional de Etnografia Metropolitana do SPN, promovendo a etnografia continental e rural liderada por Francisco Lages. Aí, foram reconstituídas aldeias portuguesas pitorescas, cenários vivos de reprodução de aspetos do quotidiano da vida rural, tendo a participação de figurantes com vestimentas tradicionais em plena atividade nos seus ofícios. Por seu turno, a *Secção da Vida Popular*, a cargo de Luís Chaves, apresentou trabalhos de artesãos de todo o país, mediante a colaboração das câmaras municipais, recorrendo também a peças provenientes do Museu Arqueológico e aos contributos dos artistas decoradores do SPN, tendo em vista a criação de um museu etnográfico nacional no futuro (Oliveira, 2019: 85).

As ex-colónias foram representadas na Secção de Etnografia Ultramarina, da responsabilidade de Henrique Galvão, que já tinha organizado a I *Exposição Colonial Portuguesa* no Porto (1934) e a *Exposição Histórica da Ocupação* (1937). A referida secção consistia em recreações de ambientes exótico com nativos enquadrados na

arquitetura, fauna e flora de origem autóctone – Zoos humanos-, revelando um país imperial *do Minho a Timor*.

Pode-se afirmar que, de 1870 a 1970, a antropologia portuguesa não só tinha na matriz rural da *cultura popular* o seu objeto de pesquisa, como o seu tópico de interesse é organizado de forma hegemónica em torno da identidade nacional. Desenvolve-se como um campo disciplinar através da literatura, etnografia e museologia, orientado para o estudo da cultura popular portuguesa, das suas tradições e características rurais (Leal, 2006:64). Os intelectuais da época tomaram a arte popular e a psicologia étnica como principais objetos de estudo e análise. Para eles, a existência de uma nação estava numa “alma nacional ou mentalidade” derivada da *cultura popular* camponesa e que refletia uma forma singular de identidade. A literatura popular, por sua vez, compreendia como *genres* principais o cancionero, as baladas e os contos tradicionais; os costumes consistiam em crenças, superstições, festas sazonais, ritos de passagem, e outros.

A *cultura popular* nos finais do século XIX até inícios do século XX, nomeadamente em Portugal e na Europa, relacionava-se com os estudos de Folclore, das tradições populares de cariz rural ou piscatório, orientados para a etnografia local, procurado no âmbito da construção das identidades nacionais. Como referido por João Leal: “Ter uma arte popular – mesmo que tivesse de ser inventada – era fundamental para que um país fosse admitido no concerto das nações, como de resto mostram as Exposições Universais e o relevo nelas concedido à arte popular.” (Leal, 2009:473).

Orvar Löfgren (1989: 8-9) afirmou que as identidades nacionais modernas criaram um modelo identitário de “*check-list*”, formado por um conjunto de ícones das artes populares- a bandeira e o hino nacional, o rancho folclórico (música, dança, traje) e outros emblemas simbólicos, fazendo-se representar pelo que era tido como supostamente “autêntico”, na medida em que era produzido pelo povo camponês, considerado de alma pura e um “esteta” (Alves, 2007; Leal, 2009).

A divulgação do popular emerge no final do século XIX em toda a Europa, sendo que o relevo atribuído à arte popular não foi uma característica particularmente portuguesa, porquanto nesse período as artes populares foram consideradas pelas elites imprescindíveis à afirmação da modernidade das identidades nacionais.

6. Contextualização histórica da criação do Museu de Arte Popular

O Secretariado de Propaganda Nacional – desde 1933 – SPN, designado em 1944 de Secretariado de Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo – SNI – consistiu no dispositivo de propaganda folclorista do Estado Novo, dirigido desde 1933 por António Ferro (1895-1956)⁸⁶. Poeta, escritor, jornalista, dramaturgo, novelista e cronista, através do SPN e do SNI dinamiza as artes e cultura populares enquanto fonte de inspiração para artistas, veiculando a sua “Política do espírito”⁸⁷ a fim de estimular a fusão entre o modernismo e o nacionalismo. Institui os prémios Literários e de Artes Plásticas – “Prémio Columbano” e o “Prémio Sousa Cardoso” (Ferro, 1948:17). Apoia as artes gráficas ao empreender várias campanhas para a renovação destas, tais como concursos publicitários, cartazes turísticos, montras, que contaram com a colaboração dos artistas Fred Kradolfer, José Rocha, Roberto Araújo. Segundo Vasco Medeiros Rosa, a produção da equipa de artistas do SPN e António Ferro “sacudiram para sempre os resquícios da estética oitocentista ainda prevalecente, fixando um novo paradigma gráfico, que o modernismo dos anos 1920 não conseguira instituir cabalmente” (Rosa, 2015:2).

António Ferro promove concursos de ranchos folclóricos, o programa do circuito das Pousadas nacionais, o concurso “A aldeia mais portuguesa de Portugal”, cria o grupo de bailado “Verde Gaio” e as festas do “Maio florido” no Porto, e outros. Impulsionou o processo de construção de uma identidade nacional, apropriando-se das artes populares com a finalidade de implementar uma “escola de bom gosto” destinada à classe média emergente, tendo em vista ainda a sua divulgação além-fronteiras (Alves, 2007).

A nível internacional, António Ferro foi comissário da primeira exposição de Arte Popular Portuguesa, compreendendo os primeiros objetos recolhidos nas diferentes regiões do país na *Quinzena de Portugal em Genebra* (1935), repetida em Lisboa no ano seguinte. Seguiram-se outras também da sua liderança, como as apresentações do Pavilhão de Portugal nas exposições internacionais realizadas em Paris (1937), Nova Iorque e São Francisco (1939), e Madrid (1943).

⁸⁶ O exílio diplomático de António Ferro dá-se em 1950 (Genebra), após ter efetuado críticas ao regime conservador de Salazar (Rodrigues, 1987:24).

⁸⁷ Expressão apropriada do título de uma conferencia proferida por Paul Valéry em Paris, em 1932; a este respeito ver Oliveira, 2018, p.103.

Ferro afirmou que foi no estrangeiro, e não em Portugal, que pela primeira vez os portugueses tomaram consciência da importância da sua arte popular. Tal como em Genebra, Ferro refere ser na exposição de *Artes e Técnicas da Vida Moderna*, em Paris, que “a arte popular portuguesa é (...) revelada à Europa e ao Mundo e até a nós próprios, que compreendemos definitivamente o seu valor projecional, o que representava (...) a divulgação do nosso carácter, da nossa personalidade (...)” (Ferro,1948:17). Esse êxito repetiu-se nas exposições de Nova Iorque (sob o tema “O Mundo de Amanhã”) e São Francisco, em que nos pavilhões portugueses (autoria de Jorge Segurado) foi apresentado um modelo e discurso expositivo singular, mediante a reinterpretação de motivos da arte popular portuguesa aplicados às artes decorativas modernas, tais como azulejos, bonecos de madeira, filigranas, objetos de cortiça e ferro forjado. Relativamente a estes eventos, destaca-se a publicação ilustrada da “Vida e Obra do Povo português”.

O pavilhão de Portugal em Paris (1937) foi da autoria do arquiteto Keil do Amaral. A decoração dos seus interiores e a concepção plástica da exposição contou com os artistas decoradores modernistas Fred Kradolfer, Bernardo Marques, Carlos Botelho, José Rocha, Tom, Emmérico Nunes e Paulo Ferreira. Esta equipa utilizou meios como pintura, fotomontagens, dioramas, maquetas, gráficos e estatísticas, conseguindo uma “notável apresentação moderna, unitária e didática que lhe valeu o *Grand-Prix*” (Santos, 1998:63).

Os fotógrafos Mário e Horácio Novais fotografaram as exposições acima referidas, gerando um excelente arquivo documental visual.

6.1. Da seção de etnografia de 1940 ao Museu de Arte Popular em 1948

A história do museu português de Arte Popular – MAP, tem a sua génese na tradição de estudos e de colecionismos sobre arte popular, que surgiu no final do século XIX com José Leite de Vasconcelos, cujo interesse etnográfico pela arte popular remonta a um texto pioneiro escrito em 1881⁸⁸, valorização continuada ao longo da Primeira República com Rocha Peixoto, Vergílio Correia, Luís Chaves e Joaquim de Vasconcelos, entre outros. Atingiu o seu pico no Estado Novo pela ação propagandística de António Ferro que elevou

⁸⁸ Vasconcelos, José Leite de (1881), *Estudo Etnográfico a propósito da Ornamentação dos Jugos e Cangas dos Bois no Entre-Douro-e-Minho*, Porto, Empresa Editora do Jornal da Agricultura.

um conjunto de objetos pertencentes à esfera da arte popular ao estatuto nacional de “belas artes populares” (Ferro, 1940:69).

A ideia da criação de um museu do Homem Português surge durante a realização da I Exposição Colonial Portuguesa e do 1º Congresso Nacional de Antropologia Colonial (Porto, 1934), onde Luís Chaves propõe instituir um museu Etnográfico do Império português, o qual nunca se veio a concretizar nestes moldes (Ramos, 1993).

Em 1941 ocorreu um ciclone que arrasou os vestígios restantes das edificações da Exposição do Mundo Português, resistindo apenas o pavilhão que albergou a *Secção da Vida Popular*. Coube ao SNI, em 1944, converter esse edifício, construído provisoriamente em estuque e com paredes de tabique, num museu etnográfico⁸⁹.

António Ferro planeia o Museu do Povo a partir do programa museológico concebido pelo etnólogo Francisco Lage e pelo artista Tomás de Mello – Tom, que vai dar origem por fim ao Museu de Arte Popular em 1948 mediante a reestruturação arquitectónica de Jorge Segurado⁹⁰. Na origem da recolha das coleções do MAP importa referir a participação dos etnógrafos José Formosinho, Eurico de Sales Viana, António Maria Mourinho, com destaque para Francisco Lage⁹¹. Este último organiza e seleciona o espólio de arte popular para as participações portuguesas nas exposições internacionais. Lage foi responsável pela concepção das exposições de carácter etnográfico e folclorista do SPN/SNI entre 1935 e 1944. Dirige os trabalhos de instalação do acervo do MAP, museu do qual foi diretor entre 1948 e 1957.

A partir de 1947 inicia-se a execução a fresco das pinturas murais das salas interiores do museu pelos denominados à época artistas – decoradores ou decoradores-pintores Tom, Manuel Lapa, Eduardo Anahory, Carlos Botelho, Estrela Faria e Paulo Ferreira, geração pioneira da prática do *design* em Portugal, que esteve de forma sistemática ao serviço do SPN/SNI.

⁸⁹ Uma primeira versão deste texto intitulado *Museums and Modernity Dynamics –The emergence of the Popular Art Museum, a case study*, foi apresentado na II Lisbon Summer School for the Study of Culture - Lisbon, July 9-14, 2012, no âmbito da temática “Peripheral modernity’s”- “Modernisms and Modernization”.

⁹⁰ O arquiteto Jorge Segurado fazia parte do denominado grupo modernista, participando nos dois eventos de artes plásticas pioneiros no país promovidos por António Ferro no âmbito das iniciativas do SPN: o I Salão dos Independentes (1930) e a I Exposição de Arte Moderna (1935).

⁹¹ Francisco Lage foi etnógrafo, folclorista, dramaturgo e argumentista e responsável pelo Teatro do Povo. Para mais informações sobre o percurso deste etnólogo consultar a obra de Maria Barthez Bragança (2016) “Francisco Lage, um intelectual: ideia e ação na etnografia e cultura popular (1935-1948)”.

O museu abriu ao público em 15 de julho de 1948. No discurso inaugural Ferro descreve-o como “*Museu poético, o Museu da Poesia esparsa, inata, do povo português, da terra portuguesa*” (Ferro,1948:25), salientando a sua génese nas “paredes erguidas” do Centro Regional (Ferro, 1948:19) e concretizado pelas iniciativas etnográficas de salvaguarda de urgência efetuadas pelo SPN/SNI:

Este Museu que hoje se inaugura, sonho que se tornou realidade ao fim de muitos anos de pesquisas, de entusiasmo e desalentos, é a exemplificação viva indiscutível de tudo quanto tenho desejado provar com a minha ação, com as minhas palavras: exemplo de soberania espiritual, da nossa profunda diferenciação, retrato da alma de um povo que não quer renunciar nem à sua graça, nem ao seu carácter (...)” (Ferro;1948:15). (...) Creio termos chegado ainda a tempo. Mais alguns anos e muitas destas coisas, aparentemente insignificantes mas preciosas, teriam desaparecido levadas, sacudidas, por essa onda de utilitarismo, de fabricação em série, que sacode o Mundo, por essa uniformização dos gestos e das próprias sensações que tornaram as almas monocórdicas, possível fim da beleza e até fim do homem. (...) (Ferro, 1948:21).

Ferro considera o MAP como uma referência para a arte moderna portuguesa:

Entre as múltiplas vantagens do Museu de Arte Popular, de toda a campanha de ressurgimento étnico que temos desenvolvido, está, precisamente a defesa de uma arte moderna, contemporânea, que não deixa de ser profundamente nacional. O povo com (...) o seu poder de síntese, é sempre o artista mais novo, mais espontâneo, atual em todas as épocas. Os artistas que o seguem, depois da necessária transposição intelectual, podem ter a certeza de fazer a obra moderna – pintura, arquitetura, bailado ou poesia – mas não estranha à nossa maneira de ser, ao nosso carácter. Este museu fica sendo, portanto, se for bem aproveitado, uma nascente da arte moderna portuguesa (...) (Ferro, 1948:20-21).

Nas salas do museu são representadas as várias regiões do país, onde se agrupavam as diversas coleções de arte popular do seu acervo. Apresentava uma museografia muito particular, quer pela abordagem modernista das representações cenográficas presentes nas pinturas murais realizadas a fresco nas suas salas, quer pelo mobiliário expositivo criado expressamente para o local.

Aquando da sua construção, conjugaram-se elementos decorativos de gosto modernista com outros inspirados numa estética mais tradicional, tanto na decoração das suas fachadas quanto no tratamento dos seus interiores. O conjunto de composições murais dedicadas às regiões constituíam o principal meio de contextualização cenográfica fixa da exposição.

O espólio provinha de todas as províncias continentais, faltando a participação das ilhas adjacentes, que, só em 1957, segundo Francisco Lage, estava “suficientemente representativo”, faltando executar a “decoração parietal” e criar o mobiliário, o que nunca chegou a acontecer (Oliveira, 2018: 174).

Para além do material etnográfico adquirido e reunido para as várias exposições organizadas pelo SPN/SNI – recolhido desde 1935, constituindo parte significativa do espólio inicial do MAP – incluía também objetos do acervo do museu de Arqueologia. Implicou outros modelos de incorporação, tais como doações de particulares e de encomendas feitas a artesãos e a artistas – decoradores, como por exemplo, a feitura de miniaturas de figurados regionais (Oliveira, 2018:54)⁹².

O processo de recolha teve a colaboração de um conjunto de pioneiros na matéria ou amadores, formando “uma rede empenhada de agentes locais, alguns etnólogos regionais [...], utilizando metodologias de trabalho empíricas e pouco abertas à renovação que a etnologia estava então a conhecer» (Silva, 2016:105).

A coleção de arte popular continha cerca de 11.700 espécimes (Oliveira, 2018:202) do século XX e alguns do século XIX. Compreendia coleções de utensílios rurais, domésticos, piscatórios e de lazer, como mobiliário e alfaia doméstica e agrícola, artes e indústrias populares – cestaria, cerâmica, filigrana, trajes populares, tapeçaria, têxteis, trabalhos em ferro, cortiça e madeira, miniaturas de barcos, e outros⁹³.

Os objetos eram expostos individualmente, conjugados com uma tabela informando a data, a autoria, a propriedade ou a proveniência (Lira, 1996, s/p), ordenados por tipologia e região, mas sem o contexto de produção de referência, meramente como objetos artísticos *per se* de plástica formal decorativa ou ornamental.

⁹² Vera Marques Alves no artigo “A poesia dos simples”: arte popular e nação no Estado Novo”, *Etnográfica*, Maio de 2007, N° 11 (1): 63-89, desenvolve o fenómeno tendente do SPN/SNI realizado através dos seus artistas decoradores na criação de figurados populares em modelos reduzidos - “As miniaturas e o retrato amorável da Nação”, peças não só destinadas a serem facilmente transportadas para as feiras internacionais, bem como para servirem como recordações (*souvenirs*) para os visitantes e convidados (Alves, 2007, pp.76-77). Nesta linha de análise sujere-se consultar o estudo de Catherine n’Diaye (1989) acerca da *coquetterie*- os pormenores dos artefactos.

⁹³ As salas e os objetos expostos encontram-se descritos em pormenor na recente publicação de Oliveira, Alexandre (2019), *A Herança de António Ferro, O Museu de Arte Popular*, pp.153-162.

Segundo Joaquim Pais de Brito (diretor do MNE entre 1993 e 2015), a análise de um artefacto etnográfico permite dois níveis de leitura:

(...) o objeto etnográfico está no centro de um paradoxo que permite fazê-lo destacar na sua excelência formal e plástica [através da] apreciação estética [exterior] ao universo cultural em que foram produzidos; e, em simultâneo, vão sendo desarticulados da relação com os outros artefactos do contexto cultural a que pertencem. Há um crescendo da valorização da obra singular, ou mesmo única, por oposição à obra representativa de uma prática (...), de um universo de representações que sempre caracterizou o documento etnográfico (Brito, 2005:157).

Carla Ribeiro recorda que os objetos etnográficos de cariz estilizado expostos no MAP, que demonstravam o saber erudito da equipa de artistas do SNI, vinham na sequência de práticas desenvolvidas desde a I República:

(...) que tinha consagrado uma “etnografia artística”, sendo a cultura demótica vista como sinónimo de arte popular, e veiculando-se uma intenção eminentemente visual das tradições populares, que deviam ser mostradas e celebradas com um interesse claramente focado nos objetos em si, mais do que no contexto por referência ao qual faziam sentido. O passado de que se falava era imemorial, atemporal mesmo, visto como algo que se procurava preservar e reativar no presente, projetando neste as qualidades estéticas e morais que lhe estariam associadas (Ribeiro, 2016:6).

O percurso da exposição foi organizado segundo a distribuição das coleções ao longo de cinco salas: *Entre-Douro-e-Minho*, *Trás-os-Montes*, *Algarve*, *Beiras*, *Alentejo* e *Estremadura*, de acordo com as cinco regiões administrativas do país em 1933. Criou-se um ambiente cenográfico em cada sala, devido às enormes pinturas murais, conjugadas com frases de tom poético sintetizando as características de cada região.

O vestíbulo foi criado por Manuel Lapa e Tom. Na Sala de Trás – os – Montes, os costumes regionais foram retratados na pintura a fresco, da autoria de Eduardo Anahory e pela frase “Cruzeiro de Portugal. Granito e céu”. Na Sala do Algarve, a paisagem e aspetos da vida algarvia foram documentados num mural da autoria de Tom e de Manuel Lapa. A frase síntese escolhida foi “Colorido rodapé numa terra de lendas”. A Sala das Beiras retratou as tradições e atividades das diferentes beiras – Litoral, Alta e Baixa, transmitidas pelo mural da autoria de Carlos Botelho.

O interior de um quarto popular do século XVIII encontrava-se reconstituído, bem como uma habitação rural de Monsanto. O relevo dado a esta aldeia beirã teve origem na obtenção do 1º prémio no concurso “A Aldeia mais portuguesa de Portugal”, realizado em

1938, que reuniu etnógrafos, poetas e escritores, tenho-lhe sido atribuído o troféu *Galo de Prata* da autoria de Tom.

A participação de todas as regiões do país, ao apresentar o que de mais genuíno tinham, desencadeou a recolha de testemunhos significativos do MAP. A Sala da Estremadura, Alentejo e Ribatejo representava as diversas oficinas de olaria destas províncias, encontrando-se aí também reconstituída uma cozinha alentejana. Os murais do Alentejo são da autoria de Estrela Faria e de Paulo Ferreira, assim como as da Estremadura e Ribatejo, sendo a frase síntese da primeira “Planície que sonha e trabalha” e a da segunda “Arte Popular da Bravura”. Na Sala de Entre – o Douro – e – Minho a decoração mural, pintada a fresco por Tom e Manuel Lapa, ilustrava aspetos pitorescos, representando ambientes de festa minhotas. A frase escolhida foi “Caixa de brinquedos de Portugal”.

6.2. Apresentação de várias perspetivas de entendimento do MAP

A montagem do projeto museográfico do Museu de Arte Popular – MAP revela a importância dada por António Ferro à comunicação e à propaganda na concepção do programa museológico, seguindo a linha gráfica já adoptada nos pavilhões de Portugal nas exposições internacionais. A equipa de artistas decoradores do SPN/SNI, contextualizados com o meio artístico internacional, contribuiu para a renovação da museografia portuguesa ao utilizar novas soluções expositivas, tais como cenografia, artes decorativas aplicadas ao mobiliário, artes plásticas, artes gráficas, fotografia, dioramas e os *period rooms*.

Na perspetiva de Vera Marques Alves (2010), António Ferro foi inspirado pelos temas e pelo modelo dos murais mexicanos que teve a oportunidade de apreciar no pavilhão do México durante a exposição Internacional do Rio de Janeiro em 1922, ideia supostamente adotada na cenografia do MAP. Crê que Ferro, ao conceber a campanha folclorista portuguesa, foi influenciado pelas manifestações de índole modernista, tais como os *Ballets Russes* que atuaram em Lisboa em 1917 (Alves, 2010). Esta companhia de bailado trabalhou a partir de fontes etnográficas e das ideias dos brasileiros Oswald de Andrade e Mário de Andrade, que defenderam nos anos 20 do século XX, a conjugação da estética de vanguarda modernista com a procura das raízes da cultura nacional.

João Leal considera o MAP um produto híbrido, tanto na forma quanto no conteúdo, ao cruzar plásticas tradicionais e modernas mediante uma estetização erudita do rústico, bem como pela contribuição de diferentes intervenientes, podendo ser “um museu de si – próprio” (Leal, 2009, 474).

Em contraponto, Carla Ribeiro assinala na origem do MAP uma outra função que não a de ser um museu, mas sim pretender ser uma “montra” (Ribeiro, 2016:7) com dois objetivos: um, aliciar o consumo da cultura popular pela elite urbana e intelectual; outro, reabilitar as indústrias locais de artesanato (Idem:3-4). Acrescenta a autora, que a conceção do MAP poderá ter surgido na linha dos museus que emergiram a partir de 1860 na Europa Central e do Norte, como o Museu Nórdico da Suécia (1880), o Museu Nacional de Etnografia da Dinamarca (1885) ou o Museu dos Trajes Alemães e Utensílios Domésticos Populares em Berlim (1894), a fim de reavivar os sentimentos patrióticos da população (Ribeiro, 2016:7; Thiesse, 2000, 1999).

A tese de Ribeiro quanto ao MAP sugerir ser uma “montra” é, em parte, reiterada por Raquel Henriques da Silva (Silva, 2016: 95), na medida em que a historiadora refere que o MAP dependia diretamente do SPN e de forma “marginal” dos restantes museus nacionais da tutela do Ministério da Educação Nacional. Silva acrescenta que, de forma diferente dos museus congéneres da Europa, este “anti-museu” (Silva, 2016:106) não tinha a organização científica consistente e sistemática de investigação decorrente de recolhas em trabalho de campo, nem registos fotográficos e fílmicos enquanto evidências contextualizadas e documentadas.

A coleção estava totalmente exposta dado que o MAP não possuía um espaço destinado a reserva. Não há indícios de preocupações quanto à conservação das peças em vitrines e de proteção climatérica. Também não existia um inventário oficial para além do cadastro original realizado em 1935, que dizia respeito somente às peças de algumas das salas. Foi somente em 1958 que a conservadora do museu, Madalena Cagigal e Silva, efetuou o inventário do acervo (Damasceno, 2010).

De igual modo, Daniel Melo vai salientar a predominância, dada por Ferro, ao tratamento privilegiado da arte popular, em detrimento do etnográfico com vista ao processo de afirmação nacional, considerando que “a arte, como produção cultural com maior potencial de visibilidade e valor simbólico, tornara-se o instrumento ideal para iluminar, para dar cor e sedução” (Melo, 2001:55), visão confirmada por Bragança no que respeita ao MAP: “esse sentido livre e informal [...], esse ambiente de festividade popular que caracteriza o Museu” (Bragança, 2010: 115).

A investigação de Bragança informa-nos ainda que, no mobiliário expositivo criado expressamente para o museu, Jorge Segurado e Tom procuraram referências rústicas da

arte popular portuguesa, como a utilização de madeira de pinho ou carvalho, ornamentados com aplicações de ferro forjado, por forma a “estabelecer um elo de ligação entre as diferentes estruturas presentes, [numa] imagem coerente de conjunto e unidade” (Bragança, 2010: 114-115).

Após a análise das diversas contribuições e perspetivas dos autores já mencionados, julga-se que a instalação museográfica do MAP sugere a procura da criação de uma “obra de arte total” – *Gesamtkunstwer* – conceito cunhado por Richard Wagner entre 1849 – 1851, para exprimir a defesa na convergência entre todas as artes numa arte maior, promovendo a reunião vital entre o homem e a arte (Wagner, 2000:25). Neste caso a obra de arte consubstanciou-se num museu, conjunto unitário integrando o edifício, as infraestruturas expositivas e a coleção, numa síntese museológica estetizada criada pela equipa de artistas do Secretariado com o objetivo de ser uma exposição integral e fixa.

A fundação do Museu de Arte Popular durante a vigência do Estado Novo foi representativa dos princípios ideológicos e culturais de cariz nacionalista, comemorativo e propagandístico que caracterizaram este regime. O processo da sua criação insere-se num verdadeiro movimento nacionalista etnográfico-folclórico de índole modernista, seguindo quer os propósitos de afirmação internacional do país quer os de coesão nacional relativos ao surgimento de novas classes sociais e operárias, apropriando-se das artes populares e de outras manifestações, transmitindo um constructo da identidade de Portugal que pretendia formatar o gosto moderno pelo popular (Alves, 2007).

No contexto de uma sociedade de características acentuadamente pré-industriais e rurais, o MAP testemunha o processo de construção de uma identidade nacional através da valorização das artes populares, sendo também um marco cultural, histórico, social e artístico nacional, revelador do carácter particular da implantação do modernismo em Portugal, levada a cabo pela propaganda de António Ferro. Trata-se de um legado patrimonial da governação do Estado Novo no seu contexto sociocultural próprio pela dinâmica dada pelos seus protagonistas com uma ideologia legitimada num discurso histórico nacionalista e imperialista.

Na análise do MAP, observa-se como é construída a memória cultural coletiva de uma nação através das suas “tradições inventadas” (Hobsbawn, 1983) quer ao nível do social e do mediatizado enquanto “ordem simbólica” (Erl, 2008:1-19), quer pelas narrativas por ela veiculadas (Halbwachs,1920), tais como o nacionalismo enquanto

“universalismo formal do conceito de nação” (Anderson, 2006:141). Na reflexão feita sobressai também o facto do MAP pretender a formação de atitudes, valores e comportamentos disciplinados (Hooper-Greenhill, 2007:370).

6.3. A Obliteração do património? ⁹⁴

O Museu de Arte Popular tornou-se um dos museus nacionais mais visitados na primeira década dos anos 70 recebendo 45.000 a 75.000 visitantes por ano (Barthez, 2011:115). Entre 1965 e 1974, o denominado “Mercado da Primavera” realizou-se anualmente nos espaços envolventes do museu, compreendendo uma feira de artesanato, restaurantes regionais e espetáculos de folclore. A partir de 1975 passou a evento diário, designado “Mercado do Povo”, sendo desativado em 1981-1982 (Pomar, 2009).

Após quarenta anos de existência, o MAP foi extinto em 1989, e a sua coleção ficou sob a custódia do Museu Nacional de Etnologia. A relevância e a definição do papel deste museu tinham vindo a oscilar desde há muito, em virtude de diferentes e contraditórias abordagens políticas sobre o seu futuro e consequentemente relegado paulatinamente ao abandono e degradação do edifício e da sua coleção.

Em 1994, é inaugurada uma sala de exposições temporárias onde foram apresentadas, esporadicamente, mostras temáticas no âmbito do evento Lisboa’94-Capital Europeia da Cultura. Às coleções do espólio inicial do MAP foram incorporadas, em 1997, as do Núcleo de Arte Popular do Museu Nacional de Etnologia, mediante a publicação do Decreto-Lei nº167/97, artº28, nº2, pelo Instituto Português de Museus – IPM. Em 1999, o espaço de exposição permanente é encerrado para obras. A exposição temporária sobre “Arte Pastoril”, que teve lugar em 2003, foi a última mostra apresentada antes do encerramento do museu para obras de fundo nas coberturas e impermeabilização térrea (Oliveira, 2018:212). Manifestando desde há muito a necessidade de obras no edifício, sofrendo de controvérsias em torno da função a dar a esta unidade museológica, ocorreu um período de encerramento para a recuperação patrimonial que durou dez anos (2000-

⁹⁴ Uma primeira versão deste texto com o título “An Obliteration of Heritage? The Museum of Popular Art – MAP” foi apresentado no dia 23 de outubro, no Palácio Foz, no âmbito da conferência internacional “We are the Folk: Rethinking Folklore in the Twenty-First Century”, Lisboa, 22, 23 e 24 de outubro 2014.

2010). A reabilitação foi efetuada através dos fundos do Programa Operacional de Cultura – POC (2000-2006), com o custo de 3,5 milhões de euros (Matos, 10/06/2018).

O processo de recuperação que decorreu durante décadas no MAP foi fundamental para assegurar a integridade do edifício, como foi importante o restauro quer das pinturas murais das salas quer dos baixos relevos que decoram as suas fachadas, assim como a recuperação da estatuária exterior. Desta forma salvaguardaram-se testemunhos determinantes da representação arquitectónica e artística modernista.

Embora o pedido de classificação do museu enquanto monumento de interesse público tenha sido aberto em 1991 pela então diretora Elizabete Cabral, a sua proposta só foi aceite pela Direcção-Geral do Património Cultural em 2012. No entanto, depois do investimento atrás mencionado, a tutela parece ter desvalorizado o seu património móvel, ao subestimar a mostra da sua coleção – a razão de ser de um museu – privando o público da fruição do mesmo. A única forma de aceder à coleção do MAP era até há pouco tempo através da base de dados online MatrizPix⁹⁵ e MatrizNet⁹⁶, do Instituto de Museus e Conservação, que tem registos de imagens dos espécimes e atualmente acedendo à aplicação Google Arts dos museus. Quanto ao espólio proveniente do Museu de Arte Popular encontra-se depositado desde 2006 nas reservas do Museu Nacional de Etnologia, estando parte dele na Galeria de Artes e Ofícios, podendo ver-se algumas imagens das peças neste espaço respetivo Capítulo.

Após a decisão, tomada em Conselho de Ministros em Maio de 2009, de que o Museu da Língua Portuguesa iria integrar o edifício do Museu de Arte Popular, rebuscando a proposta de Isabel Pires de Lima de criar um Museu do Mar e da Língua Portuguesa (2006) à semelhança do museu multimédia com este tema em São Paulo, emergiu um movimento cívico de contestação desta medida, ao considerá-la “arbitrária, leviana e culturalmente injustificável” (Ribeiro, 15/5/2009). Alertou-se, também, para a procura de alternativas de localização para o novo museu, como sublinharam as organizadoras do

⁹⁵ Banco de Imagens digitais do MAP: MatrizPix; Disponível no sítio eletrónico em linha oficial do museu:

<http://www.matrizpix.dgpc.pt/matrizpix/Fotografias/FotografiasListar.aspx?TIPOPESQ=4&NUMPAG=1®PAG=50&TERMOS=&PROPRIETARIO=4> . Consultado a 26/03/2017.

⁹⁶ Coleções em linha do MAP: MatrizNet; Disponível no sítio eletrónico em linha oficial do museu: <http://matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosListar.aspx?TipoPesq=4&NumPag=1&RegPag=50&Modo=1&BaseDados=26&IdAutor=>. Consultado a 26/3/2017.

protesto, Raquel Henriques da Silva e Catarina Portas relativamente à desadequação do edifício para aquele fim num espaço interior condicionado pelas paredes com representações pitorescas pintadas a fresco (Ribeiro, 15/5/2009).

A *designer* Rosa Pomar, a artista plástica Joana Vasconcelos, entre outros, aliaram-se ao movimento de protesto com uma intervenção no exterior do MAP, mediante a elaboração de um lenço de namorados de grandes dimensões a pendurar no exterior do edifício, simbolizando a importância deste lugar para a expor as artes tradicionais e manuais portuguesas, sob o lema “pelo Museu de Arte Popular, bordar, bordar” (Ribeiro, 15/5/2009).

Na opinião da historiadora de arte Raquel Henriques da Silva, “Há uma elite que detesta o MAP, porque o associa ao salazarismo. É um museu incómodo, erradamente classificado de menor, que só se explica por razões ideológicas. Por outro lado, existe uma grande maioria de *designers* e de jovens artistas que quer a todo o custo preservar esse espólio, porque não tem dele nenhuma conotação ideológica” (Silva, *cit.in.* Ribeiro, 15/5/2009). Catarina Portas salienta a urgência na tomada de medidas, já que: “Numa altura em que os velhos artesãos estão a morrer sem conseguirem passar os seus conhecimentos e as suas técnicas aos mais novos e em que, paralelamente, despontam muitos novos artesão – numa área com muitos pontos em comum com o *design*–, o Museu de Arte Popular poderia servir de plataforma de encontro entre ambas as gerações” (Portas, *cit.in.* Ribeiro, 15/5/2009). Criou-se, pois, uma dinâmica pública na sociedade civil e na academia quanto à relevância do MAP, da qual resultaram reflexões importantes quer concordando com o seu fecho (Ferreira, 2009; Prista, 2011) quer na defesa da sua continuidade, que importa considerar neste estudo. Desencadearam-se importantes estudos académicos e técnicos, em 2009, como os de Vera Marques Alves, Sónia Vespeira de Almeida, João Leal, Paulo Ferreira da Costa, Joana Damasceno, João Appleton, e outros, que defenderam a importância e continuidade desta instituição.

Em 2010, foi restituído ao MAP o estatuto de museu por Gabriela Canavilhas (*Expresso*, 10/12/2009), ministra da cultura. A então diretora, Andreia Galvão⁹⁷ apresenta em 2011 a exposição “Os construtores do MAP- museu em construção” e uma iniciativa de

⁹⁷ Diretora do MAP de 2010 a 2014, ano em que a direção do MAP é transferida para a alçada do Museu Nacional de Etnologia, por deliberação da tutela.

jogos de computadores. Em 2013 encontrava-se em elaboração um novo projeto expositivo no qual se pretendia criar “pontuações de memória”, através de “núcleos-memória”, permitindo ir ao encontro da museografia de 1948. Para além disso estava em desenvolvimento um novo projeto museográfico que consistiria em “núcleos temporários e “quiosques interpretativos”, consistindo na rotação de objetos em exposição de forma a apresentar a coleção do Museu de Arte Popular nas suas várias valências (Galvão, 2010).

Depois da extinção do Ministério da Cultura em 2013, o Secretário de Estado da Cultura, Jorge Barreto Xavier, anunciou a intenção de promover um concurso público internacional no sentido de dar um propósito diferente ao edifício que não o museológico, talvez o comercial, deixando novamente em suspenso o futuro do MAP (Xavier, *cit. in. “Governo aberto a propostas para criar projeto no Museu de Arte Popular até 2014”, Público*, Lusa, 24/04/2013). Devido a este impasse, museu esteve fechado entre 2014 e 2016, abrindo apenas para visitas guiadas de grupos, mediante marcação prévia, e realizaram-se, pontualmente, exposições temporárias de arte contemporânea numa sala adjacente.

Importa aqui fazer uma referência ao ano de 2015, quando esteve programada a iniciativa “Exposição do Mundo Português – Explicação de Um Lugar”, apresentada à imprensa em junho de 2015 no Centro Cultural de Belém, com vista a inaugurar no outono desse mesmo ano no Museu de Arte Popular. Após 75 anos, pretendia-se realizar uma exposição que revisitasse a feitura da Exposição do Mundo Português na perspetiva de um “projeto urbanístico”, mais do que político, desvendado a evolução da zona de Belém, de 1940 até aos dias de hoje (Santos, 24/5/2015).

Comissariada por Margarida Magalhães Ramalho e Margarida Cunha Belém, a investigação dos conteúdos expositivo resultaram de pesquisas de documentos e fotografias constantes dos arquivos do Ministério das Obras Públicas, da Força Aérea, da Fundação António Quadros, entre outros. O projeto enquadrava-se na dinamização do chamado Eixo Belém-Ajuda, liderado por António Lamas, financiada pelo programa POR Lisboa, consistindo num Plano Estratégico Cultural da Área de Belém que implicava a gestão em rede de 18 equipamentos culturais, compreendendo o Museu de Etnologia, a Torre de Belém, o Palácio da Ajuda, o Museu Nacional dos Coches, o Mosteiro dos Jerónimos e o Jardim Tropical. Envolveu a Direção-Geral do Património Cultural (DGPC),

a EGEAC e o Instituto de Investigação Científica Tropical, entre outras entidades, e a ser aplicado durante três anos (Santos, 24/5/2015)⁹⁸.

Contudo, na altura da apresentação desta iniciativa ainda não havia autorização da Direção-Geral do Património Cultural – DGPC, pressupondo-se incompatibilidades políticas entre os intervenientes no processo, e a exposição prevista foi mesmo cancelada. Deste projeto ficou a construção um maqueta da área estudada⁹⁹, que esteve exposta quer no centro Cultural de Belém, quer no Museu de Arte Popular, e a publicação do livro *Exposição do Mundo Português - Explicação de Um Lugar* editada pela Fundação Centro Cultural de Belém (Santos, 24/5/2015).

No final de 2016, a tutela – Direção Geral do Património – DGPC, dirigida por Paula Silva, decidiu reabrir o Museu de Arte Popular, sob a direção do Museu Nacional de Etnologia – MNE. Desde então o espaço do MAP tem servido como um polo do MNE, mantendo uma programação de exposições temporárias e de conferências.

Em dezembro desse ano, inaugurou a exposição *Da fotografia ao azulejo*¹⁰⁰ com curadoria do antropólogo espanhol José Luís Mingote Calderón, do Museu Nacional de Antropologia de Madrid, que contou com a presença do então ministro da Cultura, Castro Mendes. Nesta ocasião a DGPC considerou: “É com esta exposição, enfim, que se assinala a reabertura ao público e o início de um novo ciclo do Museu de Arte Popular, vinculado à missão e ao programa do Museu Nacional de Etnologia, no contexto de um projeto equacionado por diversas vezes nas últimas quatro décadas mas que apenas agora se concretiza plenamente.” (DGPC, 2017)¹⁰¹.

Neste contexto, o atual diretor de ambos os museus, Paulo Ferreira da Costa, afirmou ao jornal *Observador*: “É um novo ciclo que se abre” (...) “Estamos num novo contexto, o MAP faz parte do Museu de Etnologia, somos nós que definimos a programação, e o edifício, que é uma peça arquitectónica de grande valia, com forte simbolismo, volta a ser valorizado” (Costa, *cit.in.* Horta, 10/12/2016). Quanto à génese do MAP o diretor não tem

⁹⁸ Neste âmbito foi criado sítio eletrónico, ainda hoje ativo <http://www.visitbelem.pt/Default/pt/Homepag>.

⁹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=mpcpflu3a0Y>

¹⁰⁰ Roteiro da exposição “Da fotografia ao azulejo”: disponível para download no sítio eletrónico em linha. <https://museuartepopular.files.wordpress.com/2016/11/mape28093folhetoe28093exposiccca7acc83oe28093azulejo.pdf>

¹⁰¹ PATRIMÓNIO CULTURAL-Direção Geral do património cultural: sítio eletrónico oficial: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/agenda/exhibitions/reabertura-do-museu-de-arte-popular-exposicao-da-fotografia-ao-azulejo/> Consultado a 26 março 2017. Exposições temporárias.

uma opinião muito favorável: “Durante décadas, o museu não se atualizou, aliás já nasceu desatualizado, por estar ligado a um projeto ideológico e a uma ideia desfasada da realidade do país” (Costa, *cit.in.* Horta, 10/12/2016). Questionado sobre quando voltará a ser exposta no MAP o seu acervo original de cerca de 12 mil objetos, que se encontram nas reservas do MNE, o diretor respondeu de modo vago: “Acontecerá no seu tempo próprio” (Costa, *cit.in.* Horta, 10/12/2016).

Abordada pelo *Diário de Notícias*, Paula Silva refere a fragilidade do edifício do MAP: “Foi construído para não ser perene e, portanto, tem as suas patologias”. Acrescenta que “O programa está pensado, mas ainda não completamente fechado” (Silva, *cit. in.* Santos, 15/12/2016). Está no plano trazer o espólio “encomendado por António Ferro quando estava à frente do Secretariado Nacional de Informação” (Santos, 15/12/2016). Paula Silva considera que ao que se denominava de arte popular, atualmente “Tem de estar virado para o património material e imaterial”, tais como os saberes já assinalados pela Unesco – cante alentejano, chocalhos, falcoaria e cerâmica de Bisalhães (Silva, *cit. in.* Santos, 15/12/2016). Relativamente à reabertura do museu com as suas coleções de origem, Paulo Ferreira da Costa revelou a seguinte perspetiva: “O país que o MAP tratava não é o mesmo. Não tem de ser o discurso ideológico ao serviço do Estado Novo. Pressupõe um discurso novo e é por aí que queremos ir”, e para o efeito informa que está previsto um centro interpretativo do museu (Costa, *cit in.* Santos, 15/12/ 2016).

O diretor recorda que há 10 anos, aquando do fecho do MAP, as suas coleções foram integradas no MNE, compreendendo de 11 600, as quais se juntaram aos cerca de 40 mil objetos do MNE, recolhidos nos anos 60, e depois, por Jorge e Margot Dias, Fernando Galhano, Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira, encontrando-se acessíveis ao público nas reservas da Galeria da Vida Rural (Costa, *cit in.* Santos, 15/12/ 2016). Desde 2012 que a direção do Museu de Arte Popular está sob a responsabilidade do MNE, e o seu diretor, Paulo Ferreira da Costa, considera que o processo de transferência do espólio do MAP se tratou de “Um trabalho colossal do Museu de Etnologia, conduzido pelo então diretor, Pais de Brito. Acolheu-se a coleção, fez conservação preventiva, urgente, e inventariação sumária de todas peças” (Costa, *cit in.* Santos 15/12/2016).

Em setembro de 2016, em entrevista ao *Diário de Notícias*, Paulo Ferreira da Costa, previa uma exposição de fotografias e de objetos sobre a vida quotidiana, a vida agrícola e doméstica até ao final desse ano, resultante da visita do designer Jasper Morrison ao

Museu de Etnologia em 2013, com vista à publicação do livro *The Hard Life*, (Costa, *cit. in.* Santos, 18/9/2016). Até 2019 este projeto não se realizou. Entretanto, tiveram lugar outras exposições no MAP, como a retrospectiva de Escher, organizada em 2018, em parceria entre Arthemisia e a Fundação M. C. Escher.

6.4. Novas perspetivas para o futuro do MAP

No passado dia 23 de julho de 2019, a ministra da cultura, Graça Fonseca, apresentou no Museu de Arte Popular, num encontro com os jornalistas, a sua estratégia para relançar o museu. Informou que uma das alterações será a mudança da atual entrada do museu, que passará a ser feita pela porta virada para o Padrão dos Descobrimentos, retomando a posição original do edifício enquanto pavilhão da secção regional da exposição do mundo português de 1940.

Ao jornal *Público* a ministra refere que um estudo prévio deste projeto está a cargo dos arquitetos Alexandre Alves Costa e Sérgio Fernandez, que já foi entregue à ministra para apreciação (Fonseca, *cit.in.* Salema, 23/7/2019). Anunciou, ainda, a instalação no museu da sede do Programa nacional de artesanato – Programa Nacional do Saber-Fazer Português¹⁰², que poderá abrir portas em 2021, contemplando, no seu interior, uma zona de oficinas. Segundo a ministra, “Quem entra, vê logo um espaço de oficinas, onde vão estar pessoas a trabalhar. Criámos este espaço de trabalho para que alguns projetos possam ser desenvolvidos. Esta sala vai ser uma montra do que se faz no país”, com o objetivo de assegurar “a transmissão do saber-fazer às novas gerações, com programas de aprendizagem, incubação e estágio”, acrescenta. Para o efeito, o MAP vai candidatar-se aos apoios comunitários do programa Portugal 2020, perspetivando a obtenção de financiamento no valor de 900 mil euros (Fonseca, *cit.in.* Salema, 23/7/2019).

A partir de fevereiro, a ministra centralizou, neste museu, uma estratégia para o desenvolvimento do artesanato, com a colaboração do ministério da Economia e do

¹⁰² Estratégia Nacional do Saber Fazer Português : <https://www.portugal.gov.pt/download-ficheiros/ficheiro.aspx?v=21c2e34f-793d-41fe-8224-e8effe4dde9f>. Consultado a 7 de setembro de 2019. Nota: SABER FAZER é também a denominação de um projeto da iniciativa de Alice Bernardo dedicado à investigação, valorização e divulgação das técnicas de produção artesanal e semi-industrial em Portugal, bem como dos recursos locais a elas associados. Sítio eletrónico oficial: <https://www.saberfazer.org>

Trabalho, mediante a criação de um programa nacional para este efeito, constituindo-se um grupo com 17 personalidades, incluindo antropólogos, empresários, artistas e historiadores de arte, como João Leal, Catarina Portas, Joana Vasconcelos, Raquel Henriques da Silva, António Gomes Pinho, e outros, incumbidos de refletir e responder às questões colocadas, para as quais já encontraram respostas, afirma a ministra: “O que deve ser um museu de arte popular? Um museu vivo” (Fonseca, *cit.in.* Salema, 23/7/2019).

A implantação da estratégia no MAP teve início em 15 de julho 2019 a partir da designada Escola de Verão, consistindo na aprendizagem de técnicas de cestaria da responsabilidade de cinco mestres artesãos portugueses, mediante a colaboração entre duas fundações, a suíça Michelangelo Foundation for Creativity and Craftsmanship e a portuguesa Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva (Salema, 23/7/2019).

Esta iniciativa teve a participação de dez estudantes de seis países diferentes, de cursos de Belas-Artes e de Design. O diretor do MNE, Paulo Ferreira da Costa, incluído no grupo de reflexão, encara esta remodelação quer com expectativa quer com preocupação, na medida em que não há, atualmente, funcionários para dar resposta a tais desafios: “O projeto que se está a desenhar implica meios em termos de recursos humanos que não existem no museu (...)” (Costa, *cit. in.* Salema, 23/07/2019). Em resposta a esta dificuldade a ministra considera que é uma das “grandes questões” ainda por resolver por parte do grupo de reflexão (Fonseca, *cit. in.* Salema, 23/07/2019).

6.5. Visita à Galeria da Artes e Ofícios do MNE

Em 2015 o Museu Nacional de Etnologia comemorou 50 anos de aniversário (1965-2015). No âmbito das Jornadas “Porta Aberta”, o museu proporcionou uma visita guiada, sujeita a marcação prévia, às Galerias das Artes e Ofícios: “Uma Reserva Visitável em Preparação”, com a presença de Manuel Durão (doador), Ana Botas (inventário) e Lucélia Duarte (conservação), à qual se aderiu dia 21 de abril. Segundo informação do museu¹⁰³ as reservas consistem em espaços de acesso muito restrito quer para utilizadores externos - investigadores, docentes e estudantes – quer para as equipas dos museus, tendo sido o MNE precursor em Portugal na abertura ao público de diversos espaços de Reserva

¹⁰³ Informação disponibilizada no sítio eletrónico oficial do museu: <https://mnetnologia.wordpress.com/2015/04/14/jornadas-porta-aberta-visita-guiada-uma-reserva-visitavel-em-preparacao/>. Consultado a 14 de Abril de 2015.

a fim de possibilitar o acesso às suas coleções. Tratando-se de espaços que têm como principal missão a conservação das coleções, o acesso público às Reservas diferem das exposições temporárias e permanentes, tanto em termos de horários quanto ao número máximo de participantes por visita.

As Galerias das Artes e Ofícios constituem um espaço em preparação para futura abertura ao público, sendo a 3ª Reserva Visitável do Museu Nacional de Etnologia¹⁰⁴. Visitou-se este espaço no qual se encontram reunidas coleções provenientes de todo o país, relacionadas com atividades tradicionais, destacando-se a pesca, a olaria e a cestaria, bem como outras práticas na “fronteira” entre os patrimónios quer “etnológico” quer “industrial”, como é exemplo o recheio de uma fábrica de produção de escovas, vassouras e pincéis, em atividade no centro de Lisboa até 1984.

Este espaço resulta da ampliação do MNE realizada entre 1998 e 2000. A necessidade de acolhimento, por parte do museu, das coleções do Museu de Arte Popular após o seu encerramento ao público em 2006, determinou a instalação desta galeria, paralelamente aos requisitos de conservação de outras coleções do MNE, salientando-se a coleção de olaria doada por Manuel Cartaxo Durão e Maria Helena Lemos.

As coleções nesta reserva são organizadas segundo dois critérios principais: a tipologia - olaria, cestaria, artes da pesca, e outros-, e o contexto de proveniência de cada objeto, agrupando os objetos por conjuntos relativos ao mesmo local de produção, ao mesmo coletor ou doador. Para além disso, a disposição da sala leva em conta a conservação preventiva dos objetos, materializada no seu acondicionamento em vitrines e outros equipamentos adequados, de acordo com as características e necessidades específicas destes.

6.6. Galerias da Vida Rural

As Galerias da Vida Rural abriram ao público em 2000, consistem num espaço de reserva de coleções que ilustram temas da agricultura e atividades agro-marítimas, pastoreio, tecnologia têxtil e equipamento doméstico na sociedade rural portuguesa provenientes na maior parte das coleções constituídas de forma sistemática pela equipa

104 A Galeria da Amazónia é a segunda reserva visitável. Aberta ao público desde 2006, reúnem as coleções adquiridas junto de vários grupos indígenas da Amazónia brasileira na década de 1960, por Victor Bandeira, e na década de 2000, por Aristóteles Barcelos Neto.

fundadora do museu entre as décadas de 1960 e 1970¹⁰⁵. Segundo o MNE (2009) este setor visitável, compreende um total de cerca de 3000 peças, sendo que a sua abertura ao público é o resultado de uma longa intervenção consubstanciada tanto na reorganização espacial dessas coleções, quanto na própria reavaliação das condições gerais com vista à sua conservação preventiva, salientando-se os sistemas de climatização e de iluminação, e objetivos pedagógicos em particular, nomeadamente a contextualização dos vários conjuntos de objetos através da informação escrita e da fotografia de terreno. A intervenção nesta reserva decorreu em paralelo ao desenvolvimento do estudo pormenorizado das coleções aí reunidas destinadas à sua inventariação no programa informático Matriz, cruzando as informações de inventário dos objetos com os fundos documentais de fotografia, filme e desenho dos Arquivos do Museu (MNE, 2019). Encontram-se apresentados nesta Galeria testemunhos materiais de modos de vida em desuso ou mesmo já inexistentes. A maioria dos objetos apresentados foi reunida entre as décadas de 1960 e 1970, por Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira, antropólogos pertencentes à equipa de investigação iniciada em conjunto com Jorge Dias e Fernando Galhano em finais da década de 1940. Consistiu num projeto inovador de levantamentos e recolhas sistemáticas, extensivos a todo o território continental e ilhas, dedicando especial atenção à identificação e estudo das técnicas e tecnologias tradicionais do mundo rural e de salvaguarda. A investigação proporcionou não só um conjunto de estudos monográficos, fundamentais para o conhecimento e a respetiva contextualização destas coleções, mas também para compreensão do desenvolvimento da Antropologia em Portugal.

Na organização das coleções apresentadas cruzam-se dois princípios metodológicos, sendo o primeiro a reunião de objetos por conjuntos sistemáticos – transportes, sistemas de atrelagem, alfaia agrícola, abrigos de pastor, tecnologia têxtil, sistemas de moagem e equipamento doméstico, dando destaque à multiplicidade de soluções desenvolvidas enquadradas na diversidade regional do país. O segundo princípio é feito através do percurso pelos vários núcleos que definem as Galerias, acompanhando a sequência da produção, transformação, conservação e confecção de bens, quer de origem vegetal quer animal, processos cruciais na sociedade rural portuguesa (MNE, 2019).

¹⁰⁵ Galerias da Vida Rural – Informação constante no sítio eletrónico oficial do museu -MNE <https://mnetnologia.wordpress.com/reservas-visitaveis/>. Consultado a 28 de novembro de 2019

6.6.1. Visita às Galerias da Vida Rural do Museu Nacional de Etnologia

No dia 18 de abril de 2017, participou-se numa visita às Galeria da Vida Rural do MNE. Nesta galeria visível encontra-se parte do acervo do Museu de Arte Popular, cujas peças estão assinaladas com uma etiqueta por meio de um sinal a cor vermelha.

Apresentamos se seguida um dossier de imagens da Galeria. As fotografias são todas da autoria de Sofia da Costa Pessoa (SCP).

Galerias da Vida Rural – Museu Nacional de Etnologia - MNE



Galerias da Vida Rural - Museu Nacional de Etnologia - MNE



Galerias da Vida Rural – Museu Nacional de Etnologia - MNE



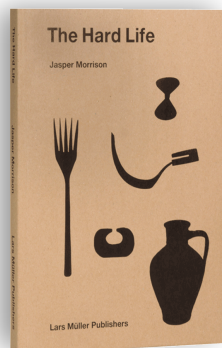
6.6.2. O livro *The Hard Life*, 2017

Em 2013, em colaboração com o Museu Nacional de Etnologia de Lisboa, o designer Jasper Morrison selecionou alguns objetos das Galerias da Vida Rural para fotografar, com o objetivo de publicar *The Hard Life* (Editora Lars Muller Publishers) ¹⁰⁶.

Está prevista uma versão do livro em português, bem como uma exposição deste conjunto de peças, oportunamente no MNE, que segundo o diretor Dr. Paulo Ferreira da Costa “faz dialogar as peças selecionadas pelo designer britânico Jasper Morrison para o livro *The Hard Life* e as suas fotografias” (Diário de Notícias, 22 de setembro de 2016).

A publicação consta de imagens individuais das peças escolhidas, acompanhadas de uma legenda descrevendo a peça, a sua proveniência geográfica e o número de inventário. Joaquim Pais de Brito, então diretor do museu, apresenta o texto “A Look Inviting Another Look” nas páginas centrais (pp.139-141). Neste livro, o autor relewa o seu espanta-se perante a beleza e engenhosidade contidas nos objetos da vida rural diária em Portugal. Explora o efeito provocado pelo artesanato produzido intuitivamente por gerações de artesãos através de tentativa e erro, no contexto de uma sociedade pré-industrial. Os objetos fotografados e descritos pelo designer Jasper Morrison podem ser apreciados pelo exemplo estético e de puro design:

By what means did so much beauty and ingenuity appear in articles of everyday rural life in Portugal? How did the shape of these objects balance necessity and formal perfection so skilfully? This book explores the effect those generations of trial and error, individual craftsmanship, and an instinct to carve out the essential with the slenderest of means brought to objects that made life both livable and meaningful to a pre-industrial society. The objects photographed and described by designer Jasper Morrison may be appreciated both for their beauty and for the example they set of design at its purest (Morrison, 2017, texto inscrito contra capa).



¹⁰⁶ DN 18/9/2016: <https://www.dn.pt/artes/a-visita-do-designer-jasper-morrison-ao-museu-de-etnologia-5395004.html>

6.6.3. A nova identidade gráfica do Museu Nacional de Etnologia e do Museu de Arte Popular

A imagem gráfica institucional do Museu Nacional de Etnologia- MNE e do Museu de Arte Popular - MAP foi renovada em 2016, após Direção Geral do Património Cultural – DGPC ter deliberado a direção dos dois museus sob a responsabilidade do MNE.



Imagens dos logótipos – MNE e MAP retiradas do sítio electrónico oficial do MNE <https://mnetnologia.wordpress.com/reservas-visitaveis/>. Consultado a 28 de novembro de 2019

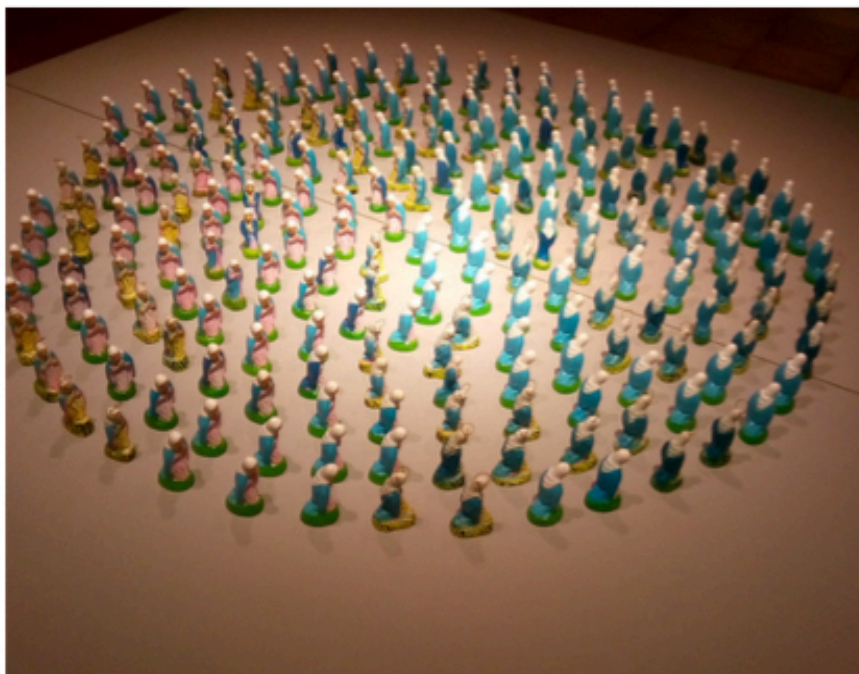
6.6.4. Exposição “O Fio Invisível. O Popular e o Divino no Imaginário de Sofia de Medeiros” - Museu de Arte Popular – MAP, 2019

Tratou-se da mostra de uma coleção de arte cerâmica e têxtil enquadrada no cruzamento entre a contemporânea e a arte popular produzida por Sofia de Medeiros (n.1975, Ponta Delgada) entre 2012 e 2017, consistindo em peças inéditas criadas especificamente para três salas do Museu de Arte Popular, conjunto articulado com uma seleção de obras e documentos das coleções do MAP e do Museu Nacional de Etnologia. A artista desenvolve desde a década de 1990 uma prática artística que concilia elementos de investigação etnográfica com a sua própria vivência de tradições culturais, como os rituais e as tradições religiosas. Atraída pelo saber fazer e destreza artesanal, as suas criações abordam o papel da mulher relacionado com manualidade e as questões de género.



Nota: Informações e imagem de divulgação da exposição disponibilizadas no sítio eletrónico oficial da DGPC: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/en/agenda/exhibitions/exposicao-o-fio-invisivel-o-popular-e-o-divino-no-imaginario-de-sofia-de-medeiros/>

Exposição “O Fio Invisível. O Popular e o Divino no Imaginário de Sofia de Medeiros”
Museu de Arte Popular –MAP, 2019
Fotografias de Sofia da Costa Pessoa



Exposição “O Fio Invisível. O Popular e o Divino no Imaginário de Sofia de Medeiros”
Museu de Arte Popular –MAP, 2019
Fotografias de Sofia da Costa Pessoa

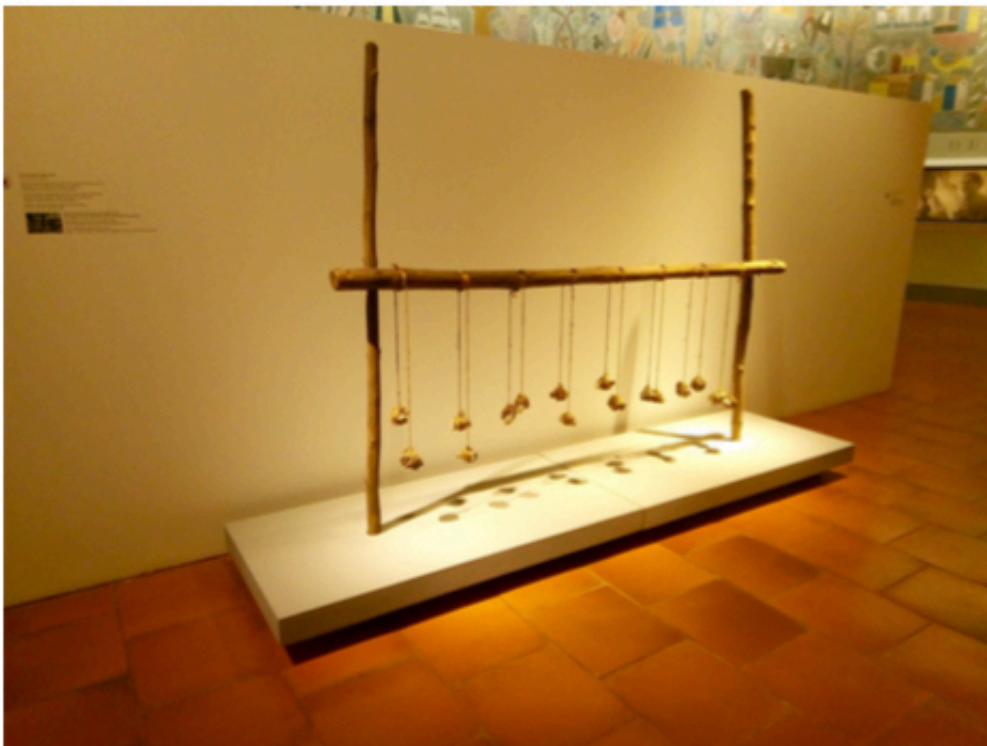
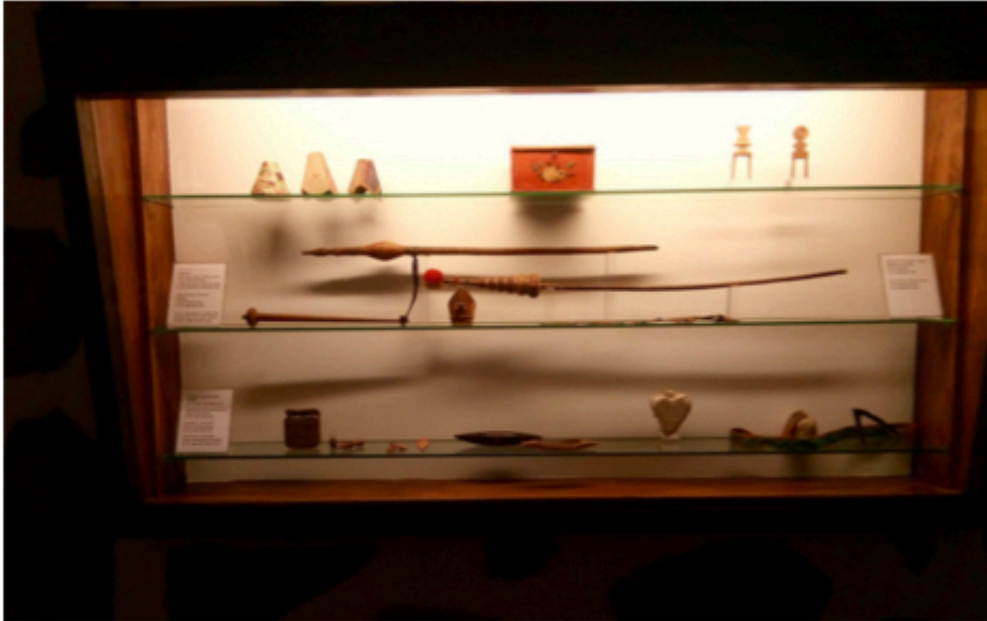


Exposição “O Fio Invisível. O Popular e o Divino no Imaginário de Sofia de Medeiros” -
Museu de Arte Popular –MAP, 2019
Fotografias de Sofia da Costa Pessoa

REPRODUÇÃO DE DESENHOS DE FERNANDO GALHANO



Exposição "O Fio Invisível. O Popular e o Divino no Imaginário de Sofia de Medeiros" -
Museu de Arte Popular –MAP, 2019
Fotografias de Sofia da Costa Pessoa
Utensílios para fiar



7. Projeto Museológico do Museu de Arte Popular

A percepção do MAP quer a nível da tutela quer na esfera pública, é de um espaço que nasceu para servir uma certa ideologia de apoteose nacionalista, expondo uma coleção de cariz rural, essencialista e poetizada, e principalmente de celebração do povo, porém pouco autêntica, uma vez que a sua fundação está historicamente associada ao Estado Novo, regime que ignorou as condições de pobreza e de analfabetismo existentes na maioria do país à época. A estes factos aliam-se outros aspetos negativos da longa ditadura, tais como a omnipresença da PIDE, com a sua ação castradora de liberdades que deixaram marcas difíceis de esquecer, para além da longa guerra colonial que se travava.

O MAP constitui um “lugar de memória” (Nora,1984) da consciência cultural coletiva, por um lado pela negativa, porque a sua fundação está historicamente associada à ditadura do Estado Novo e ao facto de refletir o *Zeitgeist* de uma época. Por outro lado, é um “lugar de memória” da consciência cultural coletiva pela positiva, dada a sua relevância cultural, resultado de experiências efectuadas no campo das práticas museológicas que datam do final do século XIX provenientes de estudos, recolhas etnográficas e reunião de coleções feitas no campo da etnografia pelos seus pioneiros. Representa, também, um marco na fundação da museografia moderna no século XX no país, tornando-se um tema recorrente de reflexão académica, bem como de debate político.

Os fundamentos da relevância deste museu para Portugal no século XXI ancoram-se na própria história do museu e estão inscritos na memória coletiva e cultural de gerações. Trata-se de um importante conjunto de património cultural, artístico, social e político que documenta não só um período da história da arte nacional, mas também o contexto de uma sociedade pré-industrial de características rurais e da cultura demótica.

Dito isto, considera-se que a problematização sobre como renovar o MAP pressupõe, antes de mais, compreender que, a cada momento histórico, corresponde uma conjuntura sociocultural específica, requerendo um determinado quadro interpretativo do contexto do passado. Perante as várias visões das diferentes tutelas até hoje, não parece ser a melhor escolha a rejeição deste património herdado, optando de alguma forma por silenciar, esconder, ignorar e obliterar uma coleção constituída ao longo de meio século, pois é algo que afeta não só o conhecimento do seu passado, mas também as intervenções programáticas futuras.

Apesar de poder constituir um tema difícil e controverso para algumas camadas geracionais ou mentalidades, julga-se que será possível ser resolvido quer através da consciencialização do valor patrimonial deste museu e da sua coleção quer pela reconciliação com o passado histórico. As opiniões relativas ao museu não têm que ser convergentes, porém os factos históricos e sociais devem ser conhecidos, enfrentados e discutidos com clareza de modo a produzirem novos significados e MAP é uma ferramenta fundamental para compreender a história da cultura e da museologia portuguesa.

As exposições criadas e exibidas pelos museus têm vindo a ser entendidas como construções culturais, formando e formatando o conhecimento, ancoradas em práticas discursivas e convenções classificatórias e de catalogação por taxonomia, sujeitas a uma seleção intencional e a um sistema legitimador de determinados grupos em circunstâncias específicas e com base numa variedade de critérios estéticos, ideológicos, contextos político – sociais e histórico- culturais (Bennett, 2003; Hooper-Greenhill, 1992).

Contudo, os novos princípios da museologia exigem uma reflexão auto crítica sobre a natureza dos museus, o seu papel na sociedade de hoje, as narrativas veiculadas, ou seja, uma metamuseologia que se consubstancie na procura de condições para uma nova legitimação do museu, mediante a atualização de abordagens temáticas, a recriação de formas de expor, práticas experimentais, tecnológicas, interativas e performativas, por um lado. Por outro lado, observa-se, na última década, um reposicionamento do modelo museológico nos museus públicos de etnografia em todo o mundo, alternativo ao vigente ao longo dos séculos XIX e XX.

Verifica-se a reconfiguração e adequação de práticas museológicas ao contexto social contemporâneo de cariz pós-industrial, pós-colonial, cosmopolita, globalizado, bem como tecnologicamente digital e virtualizado. Em paralelo crê-se que por motivos de sustentabilidade (economia e turismo) e de coesão social quer territorial, observa-se um recrudescimento do interesse geral pelas práticas artesanais, a reutilização de matéria prima local, bem como o reavivar da vontade de transmissão de saberes antigos e locais em risco de desaparecimento, conjugados com a prática de design.

O *popular* é caracterizado pela sua possibilidade de expressar esteticamente determinados contextos históricos na óptica de uma comunidade que se reconhece nos seus signos, servindo-se deles para os compreender e agir. Em conformidade com as atualizações no campo da antropologia, a estratégia monográfica que procurava isolar um

traço ou mais traços culturais foi substituída pela perspectiva de que os objetos de estudo são a interação, a mobilidade, e a performance, abordagem que se traduz na conceção dos artefactos que são apresentados pelos museus. O objetos entendido como testemunho etnológico, como um elemento que permite a sua contextualização, considera-se na atualidade também artefacto pertencente à categoria de objetos de arte: artes plásticas, fotografias e filmes, contribuindo contribuem ao longo dos percursos das exposições para dar sentido às dinâmicas sociais em discussão. Os objetos etnográficos têm a possibilidade de, para além do contexto das sociedades que os conceberam e utilizaram, serem expostos de forma mais alargada, para originar novas interpretações e avaliados pela sua dimensão estética ou imaginária. Por seu turno, à obra de arte é passível de ser apresentada não só pelo seu valor estético, mas também pelo seu impacto social, desvendando factos sociais.

Trata-se de reinterpretações com recursos à antropologia da arte, que estuda as condições sociais de produção e recepção da obra de arte. Assim, são necessárias competências específicas para as principais áreas culturais e o MAP deve mobilizar um corpo científico capaz de intervir nas interpretações de factos culturais relativos a sectores até agora pouco representados nos museus, requerendo um tratamento multidisciplinar.

Estas abordagens dizem respeito ao conjunto das formas de expressão cultural e artística contemporânea, com destaque para a arte contemporânea. Esta deve ocupar, tal como o conjunto de técnicas de suportes, sobretudo o audiovisual e a fotografia, um lugar privilegiado nas exposições dedicadas a questões sociais atuais. Para além destes, também serão valorizadas expressões artísticas contemporâneas como as artes performativas: música, dança, teatro, performance, arte digital, *design*, arquitetura vernacular.

As coleções provenientes do MAP serão integradas numa dinâmica histórica, superando as bases interpretativas fundamentadas na tradição, possibilitando uma revisitação. O novo olhar deve basear-se nas antigas concepções, para promover tanto o seu desenvolvimento quanto a sua transformação.

Entende-se que o MAP deve ter como missão ser um museu de sociedade abordando temas concretos e transversais, por exemplo, relativamente a um grupo humano, um momento da história, uma cidade ou um território, estando nele incluídos os museus de arte popular, ecomuseus, museus de agricultura, museus de etnologia, museus de arte e história de uma cidade, região ou de uma zona agrícola ou industrial.

Considera-se da maior pertinência e atualidade destacar as diretrizes da UNESCO, que designa atualmente as convencionais e tradicionais expressões da cultura popular como Património Cultural Imaterial. Esta entidade recomenda a necessidade de salvaguardar e manter as heranças populares vividas, cruzando o tradicional e o moderno, assim como atender às formas materiais e imateriais ou intangíveis. Lembra-se que o PCI manifesta-se nos seguintes domínios: tradições e expressões orais, incluindo a língua como vetor do património cultural imaterial; artes do espetáculo; práticas sociais, rituais e eventos festivos; conhecimentos e práticas relacionados com a natureza e o universo; aptidões ligadas ao artesanato tradicional.

Neste sentido o MAP deverá consistir num museu especialista no campo de estudos do PCI através da constituição de um Centro internacional, cuja ação museográfica deverá ser materializável, organismo oficialmente divulgador de conhecimentos dos exemplos do PCI português e não só: Caretos de Podence, Fado, Bonecos de Estremoz, olaria negra de Bizalhães, Morna de Cabo Verde e outros, de forma teórica e prática.

Para o efeito, entende-se ser fundamental explorar os estudos de performance relacionados com a cultura popular, sendo que as peças selecionadas passam a ter a natureza de *performance*, coordenando ambas as áreas de estudo académico e modos através dos quais se acede e documenta as práticas culturais, ou seja, o “embodyed behavior” – comportamentos e saberes incorporados (Schechner, 1998, 2003), integrado num conjunto dinâmico de relações e papéis sociais que são compartilhados pela encenação do apresentador, mostrados ao público. Crê-se ser consentâneo com a realidade atual adotar as novas visões da cultura popular enquanto modos de vida sustentáveis, como indicam as expressões “self made life” e a “do-it-yourself art”, adotadas na Finlândia, América e Canadá.

Julga-se também apropriado e relevante que o MAP seja um centro de exposição das denominadas *outsiderart*¹⁰⁷, arte naïve, *art brut*, *maverik*, arte autodidata e de expressões

¹⁰⁷ European Outsider Art Association: ITE – Contemporary Folk Art Museum. Disponível em linha no sítio eletrónico oficial: http://www.outsiderartassociation.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=32

artísticas híbridas, bem como explorar o contexto do chamado movimento “primitivismo modernista”, linha de investigação já proposta por Marta Mestre (2009)¹⁰⁸.

Os objetos etnográficos deverão ser analisados e abordados à luz da museologia e da museografia, mas recorrendo às ciências humanas e sociais: antropologia, estudos de género, estudos de cultura e história da arte, com o objetivo de alargar e aprofundar as valências das coleções, articulando saberes interdisciplinares e de forma transdisciplinar tais como estabelecer pontes com as ciências do ambiente e climáticas e as políticas de sustentabilidade.

A programação deve compreender uma amplitude tanto nacional quanto transnacional, em consonância com as práticas museológicas inseridas num novo contexto de dinâmica cultural e social, de carácter híbrido, cosmopolita, multicultural, global e local. A área geográfica ao conjunto euro-mediterrâneo constitui um manancial a explorar no que respeita a importância da geografia humana no âmbito cultural da sociedade.

As coleções do MAP e do MNE deverão ser o motivo da programação museológica e museográfica, estabelecendo laços entre o cariz rural e pré industrial – as formas de cultura popular vigentes no século XIX, como formas de entretenimento: o teatro, o circo, a magia, as feiras, as festas sazonais, o Carnaval, as festas dos Santos Populares, brinquedos, a arte da miniatura, jogos, contos populares; romarias, ranchos, folclore, dança, traje, tradições orais, literatura popular e infantil, costumes e rituais de passagem familiares e geracionais, gastronomia bem com arquitetura vernacular, e relacionar estes aspetos da vida comum e em comum, e práticas e criações contemporâneas, pós – industriais, urbanas e sub-urbanas.

Parece ser pertinente diversificar abordagens procedendo a conexões com o *design* e práticas de reciclagem, bem como documentar e comunicar as transformações da imagética do espaço urbano como os *souvenirs*; a comunicação digital, e virtual (*emojis* e outros); práticas ornamentais no corpo do indivíduo – como o uso dos *piercings* e dos *tattoos*; as práticas desportivas e de lazer como o *surf* e o *skate*; os grafites, e outras intervenções no espaço público, como *tags*, e outros.

¹⁰⁸ Mestre, Marta (2009), Depoimento: <http://museuartepopular.blogspot.pt/2009/06/depoimento-de-marta-mestre.html> e artigo de opinião <http://desrazaoimagens.blogspot.com/2009/06/we-are-strangers-to-ourselves-1.html>

A abordagem dos artefactos à luz da área científica da história da arte, destacando as artes aplicadas, artes decorativas, artes ornamentais, enquadradas nos movimentos *Arts&Crafts* e modernistas, bem como na arte autodidata e na pós moderna poderá trazer novas leituras dos artefactos.

Por fim, crê-se que MAP deve atualizar-se, julgando urgente implementar políticas de recolha e de exposição do contemporâneo visando a sua musealização, procedendo a investigação, trabalho de campo, recolhas e incorporações com vista à sua atualização mediante a criação de novas coleções.

7.1. Constituição de um Comité de consulta internacional

Com vista ao desenvolvimento do Projeto Museológico sugerido atrás, julga-se fundamental a implementação de um Comité internacional com assessoria qualificada interdisciplinar e estável, no sentido de delinear e implementar um programa através de medidas a prosseguir por fases a curto, médio e longo prazo e a ser divulgado publicamente, contando com a participação de representantes de instituições tais como:

- RPM - Rede Portuguesa de Museus portugueses;
- ICME – International Committee for Museums of Ethnography;
- ICOM – International Council of Museums;
- ICOFOM – International Committee for Museology,
- MINON – Movimento Internacional para uma Nova Museologia;
- UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization;
- IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição;
- INATEL – Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores;
- CRIA – Centro em rede de investigação em antropologia (já foi assinado em dezembro de 2016 um protocolo de colaboração com o MNE).
- Centro Unesco para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial Beja,
- FCT – participação de investigadores;
- Museus congéneres: devem ser consultados e analisados os programas científicos e culturais nacionais – por exemplo Museu de Olaria (Barcelos) e internacionais – por exemplo o Mucem- Musée des Civilisations de l’Europe et de la Méditerranée (Marselha) e Musée des Confluences (Lyon), European Outsider Art Association: ITE – Contemporary Folk Art Museum, entre outros, e programar em conjunto;

- Ministério do Ambiente e Território – programar em colaboração por forma a reaproximar as artes e tecnologias às ciências da natureza e aos problemas ambientais, por meio da abordagem das boas práticas de sustentabilidade e de valorização de matéria prima local sustentável.

7.2. Proposta de ação

- Assumir o compromisso de prosseguir, a curto e a longo prazo, um programa de ação nacional e internacional, independente de mudanças governamentais, mediante o desenvolvimento e a prossecução de um Programa científico cultural consistente e coerente;
- Estabelecer o MAP como um organismo de referência internacional do PCI;
- Implementar estratégias de comunicação digital e de mediação multimédia sobre a coleção do MAP, e outros temas relacionados e indexados, através da criação conteúdos e a sua disponibilização através de meios audiovisuais no local: áudio guias, ecrãs tácteis e virtuais, divulgar o acesso ao Google&Arts e criar um espaço de consulta multimédia, biblioteca e banco de imagens da coleção e exposições Matriz Pix e Matriz Net; fomentar e inovar as aplicações digitais;
- Instituir um Serviço Educativo permanente no espaço do MAP com programação sistemática e dinâmica pois são estas atividades que possibilitam uma aproximação e mediação entre museu e público, mediante a criação de programas pedagógicos destinado quer a escolas quer a públicos diversificados - intergeracionais, nacionais, internacionais, emigrantes, migrantes, e outros.
- Promover um modelo de museu participativo, empático e relevante, abrindo a investigação aos cidadãos e a comunidades específicas que desejem colaborar de forma produtiva para o enriquecimento de informação e de interpretação dos objetos das coleções; colaborar com associações de estudos regionais e de folclore;
- Evocar os muitos percursos esquecidos e excluídos da história da arte popular: José Leite de Vasconcelos, Vergílio Correia, Joaquim Vasconcelos, Baldaque da Silva, Manuel Lapa, Eduardo Anahory, Carlos Botelho, Estrela Faria e Paulo Ferreira, Tomás de Mello – Tom, Rocha Peixoto, Vergílio Correia, Luís Chaves, José Formosinho, Eurico de Sales Viana, António Maria Mourinho, Francisco Lage, Ernesto de Sousa, entre muitos outros- como colecionadores e doadores – através da divulgação das suas biografias e trabalhos;

- Promover um estudo específico acerca de cada um dos murais das salas do museu, e do seu conjunto abrangendo autores, temas, técnicas; referir obras nacionais e internacionais idênticas; promover a sua publicação, e a adaptação dos conteúdos a disponibilizar em vários idiomas para a utilização de áudio guias e outros suportes;
- Explorar a arte da miniatura mediante a prossecução de estudos e de exposições;
- Destacar o papel dos autores e mestres os artistas – os tesouros vivos nacionais – artesãos, as suas biografias; os saberes; as técnicas e inovações e a sua obra;
- Explorar a arte da exposição e da revisitação: abordar a história dos diferentes estilos de práticas expositivas ao longo do tempo, das exposições marcantes e inovadoras, como foi exemplo a exposição *Ernesto de Sousa e a Arte Popular – Em torno da exposição Barristas e Imaginários*, (2014, Centro Internacional de Artes José de Guimarães, com curadoria de Nuno Faria).
- Apresentar “unidades ecológicas” à semelhança das apresentadas no Mucem, nas quais se destacam as principais atividades de uma sociedade à escala de uma aldeia, seja pela cultura material, através das secções: «Du blé au pain », «De la pierre à l’édifice», «De la toison à la vêtue», quer pela cultura humana: «Du berceau à la tombe», seja como de fenómenos sociais em maior escala: crenças, circo, música, bem como a mostra de outros objetos de arte popular conforme a tipologia de matéria prima utilizada, tal como a madeira, vidro, metal, cerâmica e têxteis.
- Investigar, estudar e divulgar os arquivos de registos fotográficos, fílmicos e sonoros do museu.

7.3. Justificação, pertinência e eficácia das propostas

Após a análise do estudo de caso MAP, crê-se que as propostas atrás referidas se encontram em consonância com a vontade manifestada pelas da sociedades atuais de exercer cidadania e inclusão, bem como com as recentes as perspetivas metamuseológicas contemporâneas, no que respeita à reconfiguração do modelo museológico dos museu em geral, e em particular nos de etnologia e de arte de diluição de fronteiras artísticas. De qualquer forma crê-se que os estudos de público são ferramentas fundamentais a utilizar.

Na primeira década do século XXI observou-se um reposicionamento do modelo museológico de etnografia em todo o mundo, alternativo ao vigente ao longo dos séculos XIX e XX. Verifica-se a reconfiguração e adequação de práticas museológicas ao contexto social contemporâneo de cariz pós-industrial, pós-colonial, cosmopolita, globalizado, bem

como tecnologicamente digital e virtualizado. Nota-se o reinventar da cultura popular por meio de um movimento endógeno de produção, um retorno à manufatura e à matéria prima local, constatando-se novos modos de apropriação, novos usos e reciclagem dos saberes, assim como a utilização de ícones representativos das tradições na criação da arte contemporânea, a diversificação na produção de artefactos, de práticas e de conhecimentos através de um leque ampliado de intervenientes de abordagens transdisciplinares. A globalização sugeriu uma tendência para a homogeneização do consumismo e o uniformizar de práticas, não obstante a promoção a diversidade das suas formas de representação. Contudo, dá-se um movimento contrário devido a tensões geradas pela transição para a globalização, como referido por Smith (2006). Nas suas palavras, verifica-se uma contra-tendência igual e oposta, em direção à “glocalização” (Smith, 2006:551) : o culto do indivíduo, do singular, a procura das características que podem diferenciar regiões e bairros, que dão a oportunidade de mostrar o que é diferente e especial sobre uma comunidade em particular sobre a sua história (Smith, 2006:551).

Julga-se também que, por motivos de sustentabilidade (economia, turismo, ambiente), de coesão social e territorial, emergiu na sociedade um recrudescimento do interesse geral pelas práticas artesanais e a reutilização de matéria prima local conjugados com a prática de design.

Observa-se o reavivar da vontade de recuperar raízes identitárias e afetivas, e a transmissão de saberes antigos e locais, na sua maioria, em risco de desaparecimento. A era digital, que corresponde a um ponto sem retorno, possibilitará colmatar necessidades relativas à escassez de recursos humanos e financeiros e como uma forma de atrair e comunicar com as novas gerações.

8. O uso de ofícios e materiais tradicionais nas práticas artísticas contemporâneas – *Trafaria Praia* por Joana Vasconcelos, 2013

No contexto da arte contemporânea portuguesa, não podemos deixar de abordar o que se poderá denominar de fenómeno Joana Vasconcelos no que diz respeito ao forte impacto da obra desta artista no atual meio artístico nacional e internacional. Ao construir obras de carácter híbrido pela intercepção de materiais artesanais e industriais, a artista cria uma linguagem contemporânea idiossincrática a sublinhar.

Destaca-se em termos artísticos pelo seu interesse por temas sociais, refletindo e interpretando o real de forma perspicaz e irónica. Mediante uma crítica das simbologias e iconografias da sociedade desafia constructos de valores, hábitos, costumes, práticas sociais e individuais, questionando identidades culturais a partir de abordagens de questões de género, classe ou nacionalidade.

Recorre à apropriação de objetos do quotidiano e do imaginário colectivo português para representar as suas ideias, assentes maioritariamente em técnicas artesanais associadas ao trabalho feminino e em materiais de origem popular tais como têxteis – os bordados de Niza e dos Açores -, a cerâmica que integra o Bestiário de Bordalo Pinheiro e a das Caldas da Rainha, os azulejos, a filigrana, entre outros, além de utilizar objetos em plástico, de produção industrial e massificada.

Transforma e atribui novos significados à matéria prima artesanal ou pré fabricada, processo que dissolve a tensão entre dicotomias de matrizes classificadoras como a arte popular e a arte erudita, as esferas pública e privada, o local e o global, a tradição e a contemporaneidade.

O seu *modus operandi* passa pelo uso de processos de apropriação de diversos objetos do quotidiano rebuscando o seu valor material e simbólico em contextos de cariz popular. Ao transformar e retrabalhar a função tradicional dos artefactos e das suas técnicas artesanais de produção, tais como bordados, cerâmicas, filigrana, em articulação com materiais industriais (LEDs – Light Emitting Diode), e outros objetos *ready-made*), a autora modifica e subverte as suas identidades e funcionalidades mediante operações de reciclagem, acumulação, repetição, serialização e descontextualização, criando obras de arte de índole híbrida.

Joana Vasconcelos apresenta uma visão crítica da sociedade contemporânea ironizando as representações sociais – o sistema de valores, ideias e práticas – a memória cultural, coletiva e imaginária das sociedades de consumo globalizadas desafiando as suas referências e memórias convencionais.

Pode-se falar de um movimento individual reivindicado pela artista, que renuncia a uma observação passiva do passado, estando recetiva às alterações da sociedade e estimulando a reflexão crítica. Vasconcelos intervém na esfera pública ao destacar com os seus trabalhos aspetos da tradição, história, autoridade, género e consumismo. As suas preocupações e interpretação da vida são renovadas através de estética criativa e híbrida, assim como de conceitos e ideias relevantes – seu significado existencial e artístico.

8.1. *Trafaria Praia* na 55ª Exposição Internacional de Arte – Bienal de Veneza

A artista plástica portuguesa Joana Vasconcelos foi convidada a representar o seu país na 55ª Exposição Internacional de Arte – A Bienal de Veneza em 2013. A sua proposta para o pavilhão de Portugal foi a criação de uma obra de arte flutuante, o denominado *Trafaria Praia*, mediante a transformação deste icónico cacilheiro homónimo¹⁰⁹. O objetivo de análise do projeto *Trafaria Praia* é discutir a deslocação das referências iniciais de um objeto utilitário, ao transformar a identidade sociocultural do objeto artístico para uma nova significação, criando uma nova entidade, contudo acentuando determinadas memórias referenciais. Através da dinâmica transformadora da cultura, a memória cultural latente é reconfigurada, atualizada também por novos referentes e transita para novas camadas de leitura histórica, artística, social e memorial. O *Trafaria Praia* foi apresentado como um espaço flutuante em vez do convencional pavilhão imóvel. Esta foi uma solução alternativa adotada pela artista e pelo comissário Miguel Amado, devido à falta de verba para o efeito do governo português. O *cacilheiro* foi resgatado do destinado abate, depois de desativado da sua função de *ferryboat*, o único

¹⁰⁹ Uma primeira versão deste texto foi apresentado na comunicação intitulada “Cultural memory in contemporary art: *Trafaria Praia* by Joana Vasconcelos”, no âmbito da IV Lisbon Summer School for the Study of Culture , Faculty of Human Sciences Catholic University of Portugal, Lisbon June 30 to July 5, 2014 sobre o tema “Latencies: Europe 1914-2014”: Art, repression and change. Neste âmbito os participantes e professores da conferencia efetuaram uma visita ao *Trafaria Praia*.

meio de transporte de passageiros de classe média existente entre a margem norte e sul do Tejo até à inauguração da Ponte Sobre o Tejo em 1966. Com o fim de representar Portugal na Bienal de Veneza, o mais importante evento dedicado à arte da atualidade, o *ferryboat* foi transformado num pavilhão de arte flutuante, através de um processo de deslocação do terreno expositivo fixo e convencional. A aparência fluida da obra de arte *Trafaria Praia* em vez do pavilhão térreo e imóvel, estabelece uma inovadora zona de contato artístico internacional com raízes num património nacional e tradicional.

Em Veneza, o *Trafaria Praia* encontrava-se atracado junto à paragem dos *vaporettos* dos Giardini, e circulava pela lagoa durante o período da Bienal. Subjaz ao projeto a visão da artista sobre a relação histórica entre Portugal e Itália que se desenvolveu através do comércio, da diplomacia e da arte. As duas cidades foram os dois mais importantes portos marítimos ativos ao longo da Idade Média e do Renascimento, desempenhando um papel crucial na expansão da Europa ao estabelecer conexões entre o oriente e ocidente, o Atlântico e o Mediterrâneo. Destacando os aspetos similares de Lisboa e Veneza – a água, a navegação e o navio, a artista relacionou a iconografia comum da paisagem das duas cidades, o *cacilheiro* e o *vaporetto*, bem como aludiu aos ferries existentes em todo o mundo.

8. 2. Descrição da obra *Trafaria Praia*, 2013

No seu exterior, da proa à popa, Joana Vasconcelos opta pela aplicação de um revestimento em painel de azulejos azul e branco pintado à mão por Jorge Nesbitt, com o fim de mostrar a Lisboa atual observada a partir do rio Tejo, a zona ribeirinha desde a Torre Vasco da Gama à Torre do Bugio.

Mais uma vez a artista destaca a importância da azulejaria para o revestimento de uma obra. Trata-se de uma peça inspirada nas vistas do painel de azulejos *o Grande Panorama de Lisboa* que representa a cidade antes do grande terramoto de 1755. Considerada uma obra prima do estilo barroco do “Ciclo dos Mestres”, época áurea da azulejaria portuguesa, a sua autoria é atribuída a Gabriel del Barco e datada de 1700. Este painel encontra-se exposto com destaque no Museu Nacional do Azulejo, e é das raras representações que existem de Lisboa antes do terramoto que devastou a cidade em

1775¹¹⁰. Conceptualmente Joana Vasconcelos evoca a memória histórica singular da cidade de Lisboa ao focar-se na fisionomia da zona ribeirinha da capital, atualizando o registo da sua paisagem e os seus referentes. Formalmente destaca a importância da azulejaria no revestimento de uma obra, seguindo a tradição do seu uso nas fachadas dos edifícios portugueses. No convés do navio é apresentada a instalação intitulada *Valkyrie*¹¹¹ *Azulejo* 2013, consistindo num conjunto articulado entre materiais têxteis manufaturados artesanalmente e LEDs. Esta intervenção de carácter cenográfico e performativo de enormes proporções realizada em *patchwork* reveste o teto e as paredes, de onde emerge, espalha-se e desenvolve-se *in situ*, envolvendo o espaço arquitectónico pré-existente, numa multiplicidade de rizomas¹¹² conectados e heterogéneos resultando num volumoso conjunto de formas orgânicas algo monstruoso e grotesco, em tonalidades de azuis e branco.

Aqui revela-se um ambiente obscuro, onírico, caleidoscópico, virtual, misterioso, de sugestão íntima e visceral. Tal como acontece em geral no *corpus* da obra da artista, esta instalação convida à interação com o público, já que o movimento das pessoas na aproximação à obra impele e aciona a iluminação, surpreendendo-as quer pelo efeito conjunto quer pelo desvendar de pormenores, proporcionando uma experiência lúdica interativa visual e sensorial única.

Importa aqui referir a perspetiva dos críticos de arte Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2011) que estudaram em profundidade o profícuo trabalho de Joana Vasconcelos, e

¹¹⁰ A catástrofe foi falada em todo o mundo levando diversos teóricos a reequacionar diversas questões de ordem científica, política, social, arquitectónica, patrimonial, religiosa e filosófica. O acontecimento foi largamente discutido pelos filósofos iluministas, como Voltaire no “Poème sur le désastre de Lisbonne”. Outra bibliografia a consultar: Benjamin, Walter (1999), *The Lisbon Earthquake*, In *Selected Writings* vol. 2. Belknap.

¹¹¹ Na mitologia nórdica as Valquírias são deidades menores, servas de Odin, com poderes de decidir o destino.

¹¹² Gilles Deleuze e Félix Guattari (1987) cunharam o conceito de rizoma em analogia com a estrutura de certas plantas cujas raízes se podem ramificar em qualquer parte ou engrossar e transformar-se num bolbo ou tubérculo. Tornaram-no num modelo filosófico epistemológico e descritivo no sentido de demonstrar que a estrutura convencional das disciplinas epistemológicas não espelha a estrutura da natureza, mas resulta da distribuição do poder e da autoridade na sociedade. Provém da teoria anti-fundacional cuja perspetiva defende que os modelos são instrumentos pragmáticos e não ontológicos, sendo que a organização rizomática do conhecimento constitui um método de resistência ao modelo hierárquico epistemológico que, segundo os autores, revela uma estrutura social opressiva.

em detalhe cada uma das suas diversas obras no contexto da teoria por eles desenvolvida denominada de hipermodernidade.

Os autores consideram que nas criações artísticas de Joana Vasconcelos tudo é paradoxal, na medida em que apesar da sua maior parte ser feita em grande escala, resultam de pormenores realizados delicadamente através da “arte da miniatura”. Parafrazeando os autores, na obra da artista, a aparência prosaica nas formas e conteúdos, provoca um efeito poético reforçado pelo uso explícito da tradição, país e hábitos, incluindo-se numa contemporaneidade aberta, numa arte atual, numa visão contemporânea do mundo na sua dimensão totalmente cosmológica (Lipovetsky e Serroy, 2011:299).

Creem que este fenómeno próprio e singular conseguido pela artista não provém de nenhuma escola ou sugestão estética, sendo que ela toma como recursos aquilo que a atrai onde quer que esteja, podendo os autores afirmar a obra de Joana Vasconcelos ser representativa de uma atitude artística identificada “em alguns dos traços fundamentais da hipermodernidade: pluralismo, ecletismo, hibridização” (Lipovetsky e Serroy, 2011:299).

Na visão destes autores também existem indicadores da estética do Barroco, no que respeita à relação fundamental que cada criador mantém entre o único e o múltiplo, bem como na procura de uma “unidade global” (no sentido dado por Eugenio d'Ors, 1915) na qual a tanto a complexidade quanto a diversidade dos elementos que a compõem prosseguem um motivo comum que os vai unificar e tornar inconfundíveis (Lipovetsky e Serroy, 2011:299)

Salientam a inovação dos princípios formais utilizados pela artista ao não dar continuidade ao formalismo de vanguarda clássico da “arte pela arte” e esvaziada de conteúdo segundo a tese defendida por Clement Greeberg (1939).

É a ambivalência que caracteriza a atualidade que vai por sua vez incorporar o trabalho de Joana Vasconcelos: “On the contrary, for Joana Vasconcelos, art speaks of its time and era, expresses the present world, integrates what avant-garde modernity had deliberately excluded, plays with antinomies and mixes opposites without tragedy. She is thus purely, radically and intrinsically *hypermodern* (Lipovetsky e Serroy, 2011:299). Os autores ressaltam que a “ultra contemporaneidade” inscrita em cada trabalho de Vasconcelos é, contudo, estruturada com base em referências do passado, revisitando tempos ancestrais e desaparecidos, reutilizando técnicas tradicionais e artesanais, não de forma nostálgica, mas como matéria prima a retrabalhar e reinventar, valorizando-a

(Lipovetsky e Serroy, 2011:299). A revalorização da tradição enquadra-se numa atitude estética existente desde as décadas de 1970 a 1980 a que os autores intitulam de estética pós-moderna, mais precisamente de hipermodernidade, a qual contrariamente aos movimentos de vanguarda que pretendiam romper com o passado, este torna-se apelativo enquanto manancial de recursos passíveis para conjugar com o presente.

(...) Joana Vasconcelos precisely re-enacts tradition, where she finds it, both as Portuguese and as a woman: in the little villages and handicrafts of her country, with women who pass it on in the representative symbols, materials, traditions and techniques of a rediscovered past. Her entire work is founded on this hybridization of the past and present, the traditional and contemporary, and the particular and universal, which constitute the typical fusions of hypermodernity (Lipovetsky e Serroy, 2011:300).

Lipovetsky e Serroy (2011:300) definem o cariz híbrido das criações de Vasconcelos como uma “espécie de super-hibridação” conseguida na articulação e diálogo da tradição quer seja através do artesanato e dos costumes portugueses, quer seja por via da mitologia antiga da civilização ocidental, quer seja combinada aspetos da sociedade contemporânea.

Destacam que do passado o que interessa à artista são as técnicas, materiais e temas do antigo folclore conhecidos como artes decorativas ou menores com vista a fazer “uma arte de hibridização, onde a liberdade criativa e individual reinveste as fontes locais da tradição” (Idem, 2011:300).

Os autores concluem que para Joana Vasconcelos tudo é permitido na sua busca da obra total, no desejo diluir as fronteiras entre o passado e o presente, o indivíduo e o coletivo, o grande e o pequeno, a arquitetura e escultura, o feminino e o masculino, o local e o global, manifestado num contexto contemporâneo “de mesclagem, “multiplexidade” e “desregulamentação” no qual mundo hipermoderno reflete-se em figuras em proliferação, excedendo os seus limites, “a metáfora da globalização”(Lipovetsky e Serroy, 2011:30).

O excesso como aspeto sintomático da hipermodernidade revela-se nas abordagens artísticas de Joana Vasconcelos, feitas com humor, para além da mistura e do ecletismo, e da obra enquanto espetáculo no sentido de “uma força hiper-visual que, como um efeito de zoom, amplia enormemente a realidade”, sem contudo agredir, afirmam os autores (Ibidem).

8.3. A presença da memória cultural na arte contemporânea

Na década de 1980 dá-se um *boom* no que diz respeito às abordagens do conceito de *memória cultural colectiva* não só no mundo académico como também no domínio da política, meios de comunicação social e nas artes. As mudanças históricas e políticas tornaram-se catalisadoras dos novos estudos de memória. As grandes transformações na política global tais como o colapso dos estados comunistas e outros regimes autoritários, trouxeram os fenómenos de memória de novo para o centro das atenções. Através de testemunhos, foram levantadas problematizações sobre trauma, justiça de transição política, direitos humanos e de consolidação democrática, no âmbito das investigações sobre o Holocausto, questões de género e dos estudos pós-coloniais.

Os estudos da memória cultural focam-se nas diferentes formas de dar sentido ao passado de forma intencional através das narrativas relacionadas com a construção de identidades. Desta forma, a memória cultural serve de termo genérico para englobar três dimensões envolvidas na construção de memórias culturais: a memória social – investigação da memória nas ciências sociais; a memória material ou memória mediatizada- estudos literários e de media; memória mental ou cognitiva- campos da psicologia e das neurociências¹¹³.

No que concerne a genealogias e reflexões sobre memória cultural, a sua história de pensamento remonta a Platão. Segundo John Locke (séc. XVII), memória e identidade estão intimamente ligadas a nível individual, pois não existe uma *identidade essencial*, admitindo que as identidades têm de ser construídas e reconstruídas por *atos de memória*, relacionando o passado e presente mediante processos sociais, mediatizados e cognitivos, e a sua permanente interação. Os estudos de memória são desde 1900 um fenómeno internacional, interessando autores de diferentes disciplinas que estudam as intersecções entre cultura e memória¹¹⁴.

¹¹³ Os estudos mais marcantes e recentes sobre memória cultural são fruto de trocas interdisciplinares, como estudos de meios e história cultural (Jan Assmann e Aleida Assmann, 2008), história e sociologia (Jeffrey K. Olick, 2011), neurociência e psicologia social (Harald Welzer e J. Markowitsch, 2011), psicologia cognitiva e história (David Manier e William Hirst, 2011), entre outros.

¹¹⁴ Destacam-se para além dos autores já referidos, Maurice Halbwachs (1992), Sigmund Freud, Henri Bergson, Emile Durkheim, Arnold Zweig, Karl Mannheim, Frederick Bartlett, Walter Benjamin, entre outros.

O historiador de arte Aby Warburg cunhou o termo “memória social” no contexto cultural, tendo sido o primeiro teórico a considerar as imagens ou as objetivações culturais, como portadores de memória. Estudou a *sobrevivência das imagens (Nachleben)* da antiguidade clássica na cultura ocidental no seu projeto *Mnemosyne Atlas* (1924-1928), consistindo num dispositivo de painéis com imagens do arquivo *Bilderatlas* que foi alvo de montagens, desmontagens e remontagens, organizações várias de índole experimental.

Trata-se de uma metodologia empírica e intuitiva, um *Work in Progress* e um exercício de analogias e de reconfigurações, permitindo leituras múltiplas e colocando em evidência determinadas relações, como interpretações da história documental do imaginário ocidental, e por outro, o enfoque político das imagens (Guerreiro, 2012).

A partir deste paciente trabalho de pesquisa e método de interpelação iconográfica, Warburg trouxe novas questões que transformaram o modo de compreender as imagens relacionadas com a arte e em particular com a memória inconsciente ou latente, especializando-se na memória iconográfica, forma de memória cultural que se aplica a qualquer outro domínio das formas simbólicas. Designou de “*fórmulas pathos*” (*Pathosformel*) os gestos eloquentes transmitidos e transformados, até hoje, desde a Antiguidade pagã: gestos de amor, combate, triunfo, histerismo, melancolia, de graça, desejo e movimento. Trata-se de símbolos de codificação da *intensidade emocional* que *migraram* através de diferentes obras de arte em diferentes períodos e países (Guerreiro, 2012). O autor exemplificou como a memória cultural pode ser observada através da circulação dos objetos materiais, chamando a atenção para a ideia da *mediatização da memória*, mediante a criação do *Bilderatlas*, um atlas de imagens, que evocava uma memória das imagens. Tratava-se de um objecto anacrónico, de tempos heterogéneos, que possibilitou ao historiador compreender a essência dos fundamentos psicológicos e internos da criação artística (Guerreiro, 2012).

Através da utilização do dispositivo de conhecimento do atlas das diferenças, conceptual e crítico oposto ao atlas original – que consistia em coligir espécimes idênticos – Warburg inaugura um método de trabalho artístico, campo de ligações e possibilidades inovadoras encontradas nas diferenças conseguidas pela montagem, demonstrando que, a nível cultural, as imagens transmitem *conhecimentos sobreviventes* a longo prazo (Didi-Huberman, 2012: 258).

Warburg demonstrou afinidades com os artistas seus contemporâneos¹¹⁵ quanto aos processos visuais, utilizando o método experimental e o método heurístico na montagem de imagens heterogêneas, mediante um conhecimento transversal, não estereotipado, que constitui uma nova forma de contar a história das artes visuais, diferente das tipologias históricas e estilísticas da crítica académica da arte convencional.

8. 4. A obra *Trafaria Praia*: um exemplo de heterotopia de “tipo extremo”

O uso do navio enquanto objecto cultural e de representação artística remete-nos para o conceito de heterotopia elaborado por Michel Foucault (1967), que se foca na análise do significado do espaço e do tempo, julgando pertinente referi-lo na análise de *Trafaria Praia*:

First there are the utopias. Utopias are sites with no real place. They are sites that have a general relation of direct or inverted analogy with the real space of Society. They present society itself in a perfected form, or else society turned upside down, but in any case these utopias are fundamentally unreal spaces. There are also, probably in every culture, in every civilization, real places – places that do exist and that are formed in the very founding of society which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted. Places of this kind are outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality. Because these places are absolutely different from all the sites that they reflect and speak about, I shall call them, by way of contrast to utopias, heterotopias (...) (Foucault, 1984:2-3).

O pavilhão de Portugal representado pelo navio crê-se ser um exemplo de heterotopia de acordo com Foucault, na medida em que constitui um “contra-local”, um lugar de descontinuidade do quotidiano e extra-temporal, de suspensão do tempo, “diferente de todos os outros por ele referidos, no qual são simultaneamente representados, contestados e invertidos” (Foucault, 1984:2-3).

¹¹⁵ Encontra-se este procedimento nas vanguardas de artistas plásticos como Kurt Schwitters e László Moholy-Nagy, dos fotógrafos documentais August Sander e Karl Blossfeldt, dos cineastas Dziga Vertov ou Sergei Eisenstein, dos escritores Walter Benjamin ou Benjamin Fondane, e dos poetas e artistas surrealistas Georges Bataille e Man Ray, entre outros.

Constituem também heterotopias segundo Foucault e parafraseando o autor: os museus e as bibliotecas a fim de formar um arquivo geral contendo todos os tempos, todas as idades, todas as formas, todos os gostos num só lugar (Foucault, 1998: 182).

Para além destas características, o autor salienta no navio a existência de uma natureza própria e de um significado simbólico para a civilização ocidental:

(...) the boat has not only been for our civilization, from the sixteenth century until the present, the great instrument of economic development but has been simultaneously the greatest reserve of the imagination. The ship is the heterotopia par excellence. In civilizations without boats, dreams dry up, espionage takes the place of adventure, and the police take the place of pirates (Foucault, 1967:9).

Contudo, apesar de Portugal ser uma civilização cuja história se inscreve na navegação desde o século XVI, viveu a primeira metade do século XX num contexto de ditadura, o Estado Novo. Este regime apropriou-se da época das grandes descobertas e instrumentalizou a história para submeter o país ao princípio de “estar orgulhosamente só”, tendo veiculado um discurso nacionalista legitimado num passado glorioso, imperial e colonialista. Durante anos os portugueses foram alvo de censura e de perseguição pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) impedindo os cidadãos de se expressarem livremente, de criarem, sonharem. Muitos políticos, artistas e intelectuais foram presos ou optaram pelo exílio, dando origem a um período de latência cultural.

Pelas razões apontadas, Joana Vasconcelos pretendeu que o navio *Trafaria Praia* reabilitasse o espírito de aventura, não só dos portugueses mas de todos aqueles que de algum modo foram reprimidos: “A história, o presente e o futuro intersectaram-se para produzir um tempo sobre o tempo”, e por isso quis que *Trafaria Praia* “tivesse a dimensão de um sonho – a instalação *Valkyrie Azulejo* – e sobretudo, que navegasse. É uma maneira de desafiar a mente e o corpo a viajar num espaço de aventura e esperança.” (Rossella, 2013: 68-69).

No século XXI, Joana Vasconcelos evoca a história de Portugal recorrendo às artes tradicionais – manufactura do têxtil e a azulejaria –, aos recursos naturais tais como a cortiça e o mar, e ainda à arte da navegação. Por outro lado, o cacilheiro pertence à ordem dos meios de transporte coletivos fluviais, os navios, que existem por todo o mundo, e que representam um meio de transporte das classes médias trabalhadoras. Trata-se de uma citação do objecto industrial e funcional, e ao resgate de um património obsoleto que se

destinava a abate. Vasconcelos transforma o *cacilheiro* numa obra artística sem, contudo, lhe retirar a sua função. Apesar de ter sido objecto de reciclagem a fim de se tornar uma obra de arte, o navio não perdeu a sua funcionalidade como meio de transporte social e de circulação, tendo-lhe sido acrescentado o valor de obra artística para reflexão, contemplação e usufruto estético integral.

O *Trafaria Praia* remete para o contexto das vanguardas artísticas dos anos 20 do século XX, na medida em que se dá a apropriação de um objecto pré existente, de fabrico industrial e a sua instituição pelo próprio artista como obra de arte, princípios teorizados por Marcel Duchamp (1973) como “*object trouvé*”, “*readymade*” e o “*ready made assistido*”. Nas palavras da autora, importa-lhe incluir no seu trabalho aquilo que é “rejeitado pela sociedade” (Vasconcelos, 2014). Contudo, como referem Lipovetsky e Serroy (2011:304) esses objetos são selecionados não pela sua “perfeita neutralidade estética”, ou seja sem intenção estética, embora exibidos com o estatuto de obras de arte nos museus, como aconteceu nos objetos de Duchamp, mas pelo contrário, têm a intenção explícita de tornam-se peças de arte atemporais: “The object itself disappears and is reinvented through arrangements and ornaments (the very ornaments that Duchamp rejects) which turn it into a different object, but without modifying its nature.”

Far from a very political or ideological view, Joana Vasconcelos rebuilds the world with materials, forms and techniques that speak to the senses. She doesn't offer a reading of her work that is full of demands or aggressive but prefers to propose a different way of looking: and the magic of old knitted pieces and fine lace provide a solid anchor to her overtly globalised art process (Lipovetsky e Serroy, 2011:307).

Crê-se que, no século XXI, Joana Vasconcelos opera com metodologia formal e conceptual idêntica à de Aby Warburg, ao criar obras que não se enquadram nas classificações habituais, inovando mediante a apresentação de novos géneros de conhecimento, que chamam a atenção para aspetos do mundo menos óbvios, conflituosos, tabus, ou para o inconsciente da nossa visão. Encontramos no atlas da artista ou na sua “teia” como refere (Vasconcelos, 2014) montagens e reconfigurações do espaço, deslocando-o para uma nova realidade que não seria a mais óbvia. Tal como Warburg, a artista entendeu que qualquer produção cultural é um encontro de múltiplas migrações, contaminações e analogias, e que existem imagens e conhecimentos *sobreviventes* que se *polarizam* e reativam em contato com o contexto de cada época. Segundo a artista, todo o conjunto da sua obra, e cada uma delas, se poderia intitular de “Time Machine”

(Vasconcelos, 2014), pois ao imaginar modelos alternativos de expressão, opta por dar visibilidade a tempos anacrónicos, através da obra de arte, com o objetivo de observar a história, a mitologia, a arqueologia, a crítica social e política. Desta forma renova os contextos, confrontando a cronologia e o anacronismo, para desvendar os acontecimentos históricos de outro ponto de vista e análise. Com este projeto pode-se concluir que Joana Vasconcelos se mostra coerente tanto a nível do conceito quanto da forma, num exercício criativo entre significados das palavras, e as representações artísticas, sociais e ideológicas. Utiliza os objetos vulgares do quotidiano, as técnicas tradicionais, convoca a dimensão mítica e simbólica do imaginário das culturas, e demonstra as suas preocupações com a homogeneidade fruto da globalização, equacionando o local e o global. Como podemos observar na obra *Trafaria Praia*, a artista desafia modos de associação e de representação da história de Portugal, na medida em que nos faz ver que também existem diferentes formas de representação e perspetivas de experimentação ou “Des Espace Autres” nas palavras de Michel Foucault (Foucault, 1967). Julga-se que a obra *Trafaria Praia* constitui um exemplo de um “tipo extremo” de heterotopia – para além dos bordeis e das colónias, os dois “tipos extremos” classificados por Foucault em 1967-, já que o navio – “um pedaço flutuante de espaço”, dotado de autonomia, representa simultaneamente “o maior instrumento de desenvolvimento da economia” e uma obra de arte – “a grande reserva da imaginação”, procurando incessantemente novos horizontes com intensa curiosidade e o desconhecido mediante uma abertura à infinita experiência criativa. Pode – se afirmar ainda que a obra *Trafaria Praia* integra-se na categoria estética do “híbrido”, designando em geral objetos ou processos produto do cruzamento entre coisas de origens e temporalidades diferentes. Refere-se tanto ao passado quanto ao futuro, bem como a um leque vasto e variado de híbridos como os mitológicos ancestrais e os tecnológicos contemporâneos. Mediante uma ato de memória acionado por processos sociais, mediatizados e cognitivos e apresentados no Pavilhão de Portugal na Bienal de Veneza, Joana Vasconcelos reativa a memória cultural com a obra espetáculo *Trafaria Praia*, ressalva os valores identitários portugueses, valorizando as singularidades estéticas tradicionais da sua cidade e país, e as suas próprias – ser lisboeta e mulher-, os seus recursos e matéria prima artísticas, contudo criando uma nova entidade – um híbrido hipermoderno e uma nova história, já pertencente ao espírito do século XXI.

8.5. Ficha técnica da obra *Trafaria Praia*, 2013, Joana Vasconcelos

Navio-motor de passageiros em aço, 1960;

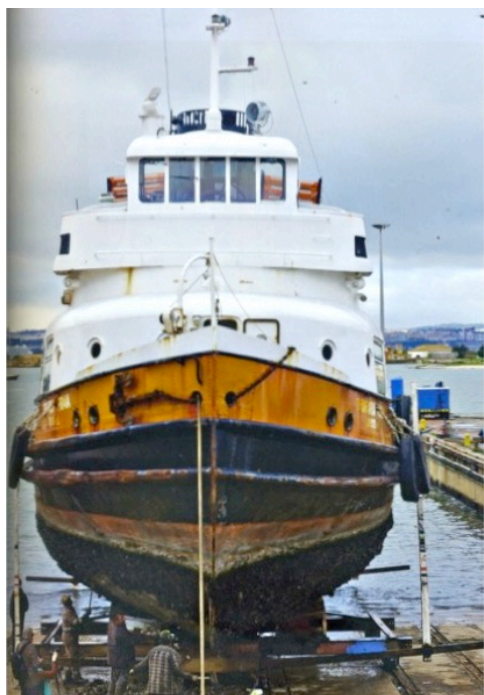
Revestimento e mobiliário em cortiça;

Dimensão: 1430 x 750 x 3010 cm;

Exterior: *Grande Panorama de Lisboa (Séc. XXI)*, 2013; Azulejos Viúva Lamego pintados à mão por Jorge Nesbitt sobre painel compósito com as dimensões: 220 x 6000 cm.

Interior: A instalação *Valkyrie Azulejo* inclui aplicações em feltro executadas pelas artesãs de Nisa, peças em crochet, Leds, sendo o restante trabalho realizado pela equipa do atelier.

Imagens da autoria de Sofia da Costa Pessoa ou retiradas do catálogo: Amado, Miguel (coord.), 2013, *Joana Vasconcelos: Trafaria Praia*. Paris: Editions Dilecta; Lisboa: BABEL/Verbo, 2013. Fotografias do catálogo de Bruno Portela e Luís Vasconcelos e de DDF/Carlos Monteiro e DMF, 2013.



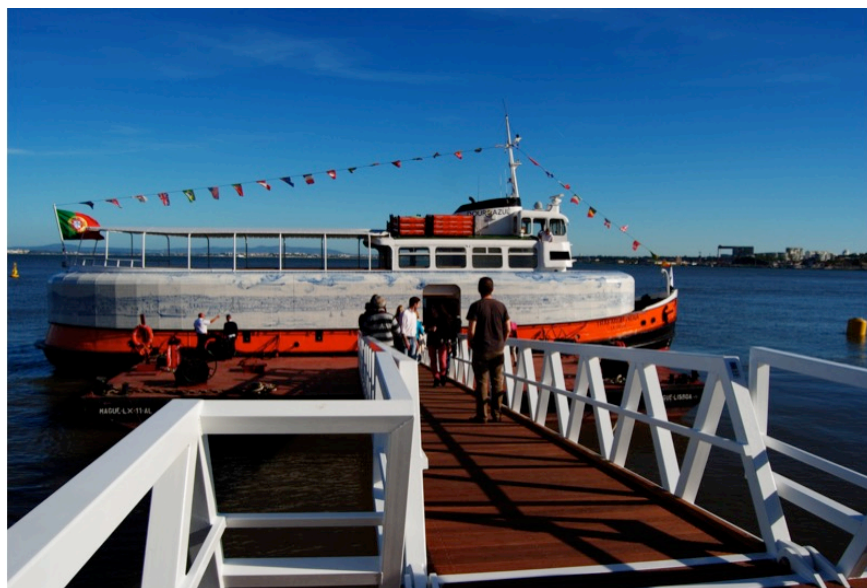
Cacilhas



Bienal de Veneza, Itália.

Fotografias do catálogo de Bruno Portela e Luís Vasconcelos e de DDF/Carlos Monteiro e DMF, 2013.

Trafaria Praia, 2013, Joana Vasconcelos. Lisboa, Cais do Sodré.
Fotografias de Sofia da Costa Pessoa



Grande Panorama de Lisboa (Séc. XXI), 2013 . Work in progress no estúdio da artista Azulejos Viúva Lamego pintados à mão por Jorge Nesbitt sobre painel compósito.

Fotografias do catálogo de Bruno Portela e Luís Vasconcelos e de DDF/Carlos Monteiro e DMF, 2013.

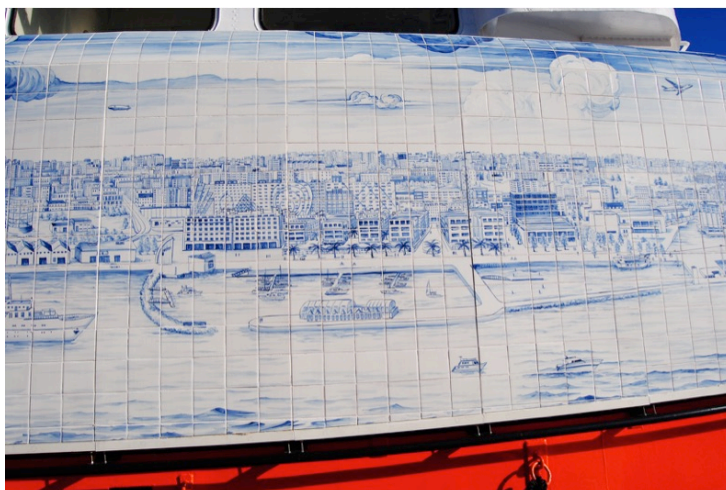


Exterior do navio *Trafaria Praia*.

Instalação – *Grande Panorama de Lisboa (Séc. XXI)*, 2013, de Joana Vasconcelos
Azulejos Viúva Lamego pintados à mão por Jorge Nesbitt sobre painel compósito.



Montagem. Fotografias do catálogo de Bruno Portela e Luís Vasconcelos e de DDF/Carlos Monteiro e DMF, 2013.



Fotografias de Sofia da Costa Pessoa

Valkyrie Azulejo, Work in progress no estúdio de Joana Vasconcelos.

Fotografias do catálogo de Bruno Portela e Luís Vasconcelos e de DDF/Carlos Monteiro e DMF, 2013.



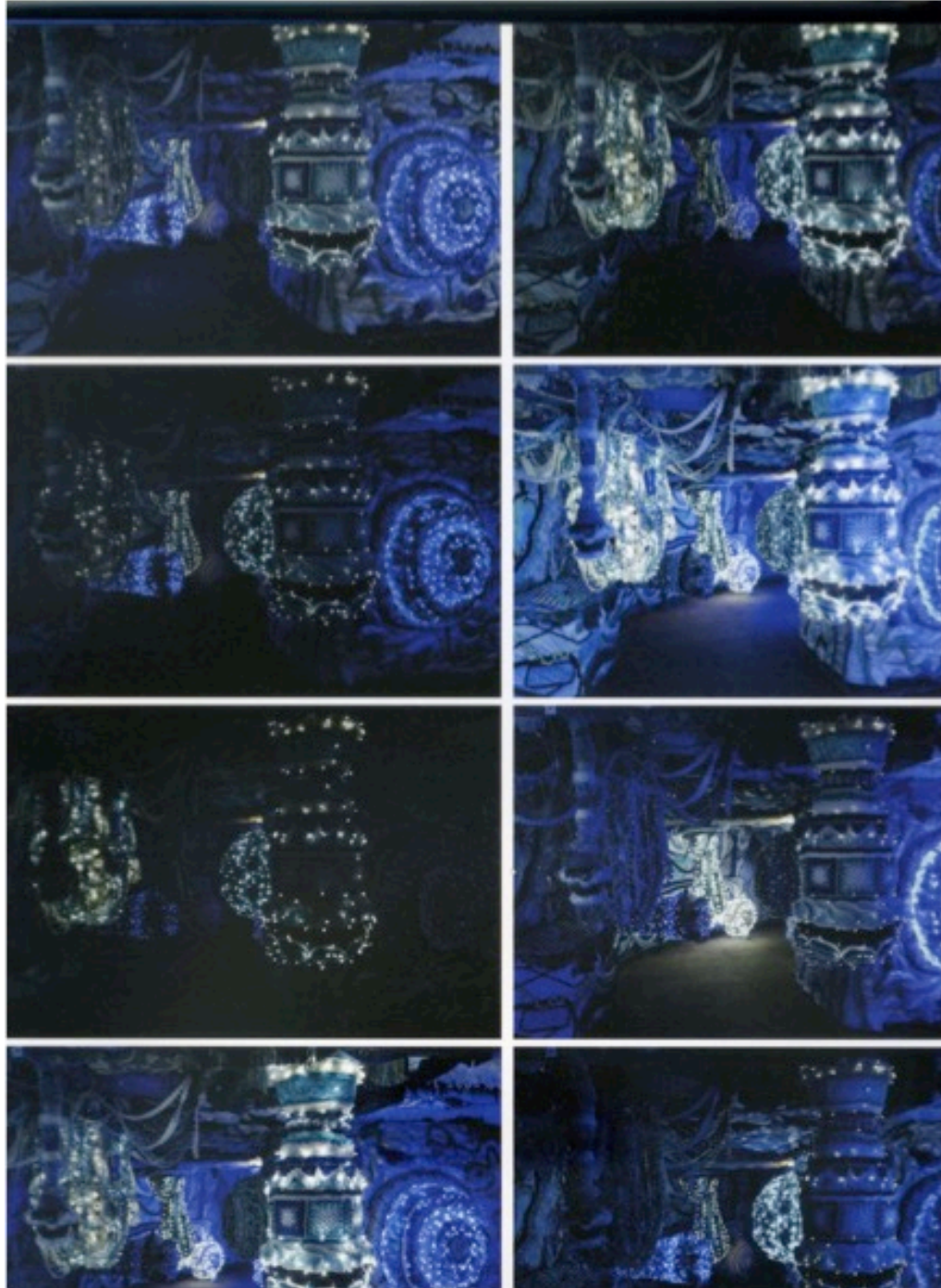
Atelier Joana Vasconcelos. Lisboa.



Atelier Joana Vasconcelos. Lisboa.

Instalação de *Valkyrie Azulejo* no convés do *Trafaria Praia*, Panorama geral.

Fotografias do catálogo de Bruno Portela e Luís Vasconcelos e de DDF/Carlos Monteiro e DMF, 2013.



Instalação de *Valkyrie Azulejo* no convés do *Trafaria Praia*

Instalação de *Valkyrie Azulejo* no convés do *Trafaria Praia*, pormenores.



Fotografias do catálogo de Bruno Portela e Luís Vasconcelos e de DDF/Carlos Monteiro e DMF, 2013.



Fotografias de Sofia da Costa Pessoa

Conclusão

Partimos da hipótese segundo a qual a cultura integra tanto aquela considerada erudita, quanto a de natureza dita popular, na medida em que todas as culturas são híbridas, pois o saber constituído interage com o saber experiencial, culturalmente específico, bem como com o geracional, intersecção significativa na valorização das competências cognitivas, criativas, comunicativas e de sociabilidade.

A perspetiva de *cultura popular* que ancorou a presente tese foi a humanista, culturalista, pós-moderna e híbrida, enquanto modo de vida coletivo em condições de igualdade de existência. A dicotomia de feição classista que outrora contrapôs a cultura de um povo a uma cultura de elites ou erudita foi ultrapassada nos anos 80 do século XX ao defender a supressão das hierarquias entre a cultura elitista, a *cultura popular* e a de massas, substituindo o entendimento da educação do *espírito* e do carácter pela disseminação e a partilha de uma cultura comum acessível a todos em paridade de circunstâncias, disponibilizada de forma democráticamente e alargada.

Constatou-se tanto a historicidade da expressão *cultura popular* e os diferentes contextos nos quais se aplica este termo quanto a sua continuada utilização em geral. Entende-se que a cultura no computo geral e as diversificadas culturas não devem ser alvo de hierarquização ou distinção em termos de valor artístico, concetual, educacional e de classe, excetuando a sua identificação em termos históricos, genealógicos e de escolas de pensamento diferentes, na medida que remete para contextos específicos em que foi ou é aplicada. Dito isto, é possível identificar na sociedade, em cada período histórico, a copresença de diferentes formações culturais, sejam elas de tendencia residual, dominante ou emergente (Williams, 1961), as suas continuidades ou descontinuidades.

Desde os anos 80 do século XX que o conceito tradicional de nação definido pela etnia, língua e território tem vindo a ser problematizado na contemporaneidade, numa procura das instituições culturais prosseguirem políticas multiculturais inclusivas salientando a importância da identidade negociada dialogicamente com o “Outro”, um novo paradigma cultural fundamentado no reconhecimento dos direitos culturais ao nível da religião, da diversidade das práticas e costumes culturais coexistentes, da paridade entre homens e mulheres e dos direitos humanos enquanto valores universais, como referido por Alain Touraine (2005).

A epistemologia que se evidencia é a construtivista e não a essencialista, ou seja, as identidades culturais não são consideradas como dados adquiridos mas sim dinamicamente produzidas como identidades mistas.

A expressão *cultura popular* foi atendendo às expressões inovadoras de cultura, constituídas no seio das ambivalências e potencialidades criativas do popular.

Relativamente à percepção teórica em geral, o conceito de *popular* aparenta ter ganho um novo fôlego em termos de interesse analítico, abarcando questões tais como: a sua sobrevivência ou não; os diferentes conceitos de *popular*; o poder e a política; a cultura popular relacionada com a globalização, os centros e as periferias; a cultura material e a cultura imaterial; as artes populares; o folclore; a representação, a mediação e a mercantilização do popular, passando pelos processos e dinâmicas envolvidas nas subculturas e minorias, ponderando as divergências e desigualdades de género e outras.

Os fatores predominantes nos desenvolvimentos e nas experiências da *cultura popular* indicam que esta pode ser vista tanto como um objeto teórico de pesquisa, quanto um elemento integrante da vida das pessoas, um produto da indústria cultural, devendo também ser contemplados aspetos de produção, distribuição, conceptualização e prática de amplitude global. O estudo da *cultura popular* tem a capacidade de desafiar e de atrair problemáticas diferentes como a apropriação do imaginário *popular* quer pelos artistas, quer pelo poder dominante, quer ainda pelas indústrias culturais. Abordadas de forma transversal e transdisciplinar, incluem-se no amplo escopo da cultura o estudo das obras de produção nobre – o saber constituído, a sociologia da vida quotidiana – a experiência existencial das práticas culturais focada na pequena tradição (antropologia e história das mentalidades), e a comunicação – manifestações da denominada cultura de massas.

O modelo tradicional da arte ocidental foi durante muito tempo entendido como um sistema binário, visto que produziu uma separação de conceitos como função e forma, arte maior e arte menor, arte e artesanato. De acordo com essas dicotomias a *arte popular* foi considerada uma arte menor porque nela predominava geralmente a função sobre a forma.

Historicamente, a denominada *arte popular* não foi entendida como uma categoria estética autónoma, mas sim como práticas e saberes tradicionais e manuais, pertencentes a um estágio anterior da civilização das terras longínquas ou periféricas, bem como do modo de funcionamento social, cultural e de subsistência da vida rural ou piscatória.

A expressão arte popular também é utilizada enquanto sinónimo de manifestações não convencionais, informais, tais como arte autodidata, ingénua ou *naïf*, marginal, *outsider* e auto – etnográfica, ou de produtos culturais anónimos, artesanato ou artefactos de cariz arcaico, étnico, exótico, indígena, primitivo, rústico, decorativo, *kitsch* ou mesmo grotesco.

A emergência da história social, nos anos 60, desbravou o caminho para a colaboração dos campos de saber da micro-história com a antropologia histórica e fomentou o interesse pela história da cultura material integrada na vida quotidiana. O folclore passou a ser caracterizado por especialistas como “comunicação artística em pequenos grupos”, “ação artística na vida social”, a “estética da vida quotidiana” ou a “etno-estética”, manifestações criativas e sociais desligadas dos nacionalismos.

A abordagem performativa da *cultura popular*, do folclore e da *arte popular* vigente desde os anos 70 do século XX trouxe uma visão menos fixa e essencialista, mais comportamental, expressiva e vivenciada. O apagamento das fronteiras disciplinares entre as ciências sociais, humanas e artísticas desenvolvido desde os anos 80 veio contribuir com uma nova análise no sentido de rever quer os padrões culturais persistentes quer os emergentes nas últimas décadas.

Perante estas transformações, os produtos culturais contemporâneos podem apresentar a evidência da memória em tradições vernaculares, passíveis de criticar, estruturar e modificar produtos e conhecimentos culturais. Esta alteração levou, por um lado, à dignificação e valorização estética das artes e ofícios e de um saber fazer específico, principalmente devido ao risco da extinção destes conhecimentos e práticas e por outro, à procura de um espaço de partilha comum com as Belas Artes, respeitando as suas características constitutivas e autónomas próprias.

A revalorização da tradição enquadra-se numa atitude estética existente desde as décadas de 1970 a 1980 designada de estética pós moderna, mais precisamente a hipermodernidade, teoria desenvolvida por Lipovsky e Serroy (2011), a qual contrariamente aos movimentos de vanguarda que pretenderam romper com o passado, considera a tradição apelativa enquanto manancial de recursos passíveis de se conjugarem de forma artística com o presente de forma plural, eclética e híbrida.

Por outro lado, as manifestações culturais populares criam condições de possibilidade de retrabalho da tradição reutilizando técnicas tradicionais e artesanais.

Nesta medida torna-se relevante que os estudiosos da cultura, bem como os antropólogos e etnógrafos dediquem igual atenção às novas práticas culturais que intervêm na imagética da cidade: a arte pública, a “street art” e os *tags*, as expressões como o “Hip hop” e o Rap; a comunicação via “emojis” nas redes sociais; a *pop art*; as modas de revisitação da ornamentação corporal com tatuagens e piercings; o uso das aplicações do telemóveis e afins; a música electrónica; a utilização de produtos digitais resultantes de novas tecnologias; as técnicas artesanais e motivos populares aplicados às artes plásticas contemporâneas; o *design* e a criação de objetos reciclados. Entre outras expressões criativas e performativas, as atrás referidas, bem como os novos artefactos, devem ser alvo de investigação, recolha, estudo e registo em diversos suportes visando a sua musealização.

Simultaneamente, a retoma das pesquisas antropológicas, etnográficas e museológicas sobre a tradição feitas através da história, publicações, documentos, registos fotográficos, fílmicos e de coleções recrudesceram, supostamente perante os sinais de extinção, fragmentação e deslocação das identidades pessoais e sociais nas sociedades globalizadas.

Museus

Tradicionalmente, as coleções categorizadas como *arte popular* e folclore, entendidas como sinónimo de *cultura popular* produzida pelo e para o “povo”, encontravam-se incorporadas amíúde nos museus etnográficos. Estes foram criados para tratar especificamente temas sobre a alteridade enquanto objeto de estudo de análise diferenciador, quer centrados nos povos longínquos, exóticos ou colonizados, quer no *outro* das culturas locais, regionais e nacionais. A esta tipologia de museus, historicamente dedicados a expor o conhecimento etnológico, é agora pedida uma abordagem acerca da sua relação com as suas próprias coleções, assim como a reflexão sobre o seu envolvimento com aqueles que se identificam com estas pela repatriação de objetos.

Nas primeiras décadas do século XXI os museus etnográficos encontram-se em pleno processo de reconfiguração, concretizado de várias maneiras. Alguns são dissolvidos, outros alteram a sua denominação, as coleções são reorganizadas, redistribuídas, mudam-se os contextos museológicos e criam-se novos museus. Evidencia-se nos antigos museus de etnologia uma necessidade de mudar tanto o seu nome quanto o seu objeto de estudo disciplinar. Reformulam-se as distinções entre arte e artefacto relativamente às suas respectivas disciplinas – a história da arte e a antropologia. As políticas de representação

cultural levaram à possibilidade da conversão do objeto etnográfico em arte, mantendo o seu estatuto de documento etnográfico, já que coleções reunidas mediante a categoria de estética oferecem novas articulações transdisciplinares a fim de cumprir o papel requerido ao museu enquanto um programador de paridades culturais e meio de produção criativa e poética.

Os museus em geral são cada vez mais chamados a ter um papel de agentes sociais num espaço que se pretende ser de diálogo, a rever as principais políticas de diversidade cultural e cidadania dando a conhecer os contextos em que operam, pois não têm vindo a ter um posicionamento neutro nas narrativas históricas. Este rever de vocação é necessário, por um lado, pelo aumento da circulação de objetos em novas instituições por todo o mundo, requerendo maiores graus de contextualização e descrição dos objetos expostos. Por outro lado, no que respeita aos estilos expositivos, as próprias categorias de etnografia, história e exposições de arte já se tornaram indistintas. A divisão das categorias dos museus entre História, Arte e Etnografia que refletia a ideia de ordem estabelecida no século XIX tem vindo a ser abandonada paulatinamente. No presente, os objetos etnográficos já são expostos nos museus de arte e a temática do colonialismo também se integra nos museus de história apresentando uma maior flexibilidade e potencial de leituras cruzadas e complementares.

A etnografia praticada no Ocidente, assim como a antropologia urbana, têm sido influenciadas pela antropologia não eurocêntrica, o que implica analisar o poder incorporado no olhar etnográfico e na classificação do objeto como um documento etnográfico. Trata-se de um exercício que desafia a alteração de perspetivas articulando a história do colonialismo com a cultura do império, da qual a etnografia faz parte. Um crescente grau de reflexividade sobre esta própria condição é um contributo produtivo da viragem dos tempos coloniais para os pós coloniais, requerendo uma mudança de mentalidades e do discurso sobre o *outro* tendo em vista uma auto reflexão sobre o significado da alteridade. A reformulação dos objetivos e das políticas culturais a prosseguir pelos museus requer o respeito pela pluralidade das expressões culturais, tendo em conta os perfis múltiplos, multivocais e polissémicos dos públicos no atual contexto social, cultural, educacional e económico, articulando o local e o global.

Nas primeiras décadas do século XXI acentuam-se as relações entre o património e o turismo aliados ao mercantilismo de produtos museais através das indústrias da cultura que contemplam um leque alargado de agentes, o que requer uma reflexão e ação ética.

À exposição enquanto produto cultural inserido numa economia de mercado é desejável que circule e seja mostrada por períodos relativamente curtos, demonstrando uma característica estética comum ao consumo moderno – a efemeridade, como apontado por Appadurai (1996). Emergem novos modelos museológicos de produção cultural assim como novos paradigmas disciplinares, para além da transição de uma museologia de inventário e informativa em direção a uma museologia performativa. A tecnologia digital (visual e sonora) implanta-se definitivamente como ferramenta de comunicação e de interação com o público, quer no próprio local, quer na partilha e divulgação à escala planetária.

Os museus assumem-se como espaços privilegiados para a prática artística através do papel dos curadores como também da abertura à intervenção de artistas plásticos e performativos para criarem obras dialogantes com as coleções e com peças específicas, visando uma interpretação contemporânea e a ampliação das coleções.

A função do museu alarga-se para integrar um papel mediador entre a instituição, as coleções e o público em geral, e em particular entre grupos determinados, nomeadamente as comunidades da proveniência das coleções. Aos museus, enquanto atores-chave transformadores na política de identidade, é exigido que repensem o significado do que é o *outro* e a respetiva representação, agenciamento e tradução cultural.

Importa atender às narrativas produzidas quer pelas inclusões quer pelas exclusões, através da mobilização da cidadania em torno de reivindicações de direitos culturais. Constituindo espaços de polémica e controvérsia na esfera pública, a instituição museológica pode beneficiar na prossecução de uma museologia de cariz transnacional de forma colaborativa e produtiva, dedicada a assuntos contemporâneos globais comuns.

Na atualidade, entende-se que o folclore, a arte e a cultura designadas como *populares* são identificáveis enquanto Património Cultural Imaterial – PCI. A Convenção do PCI de 2003 constitui uma ferramenta prática e política para revitalizar as práticas populares e valorizá-las como património cultural. Ao promover a divulgação de uma tipologia de património vivenciado nos grupos e nas comunidades, o PCI confere-lhe uma determinada identidade, não obstante as atualizações pontuais, uma vez que centrado nos

indivíduos, grupos e comunidades, constitui o seu património próprio, que para além da sua materialidade, tem uma dimensão intangível, mnemónica e afetiva.

Quanto aos museus, nota-se a procura de modos de envolver o público em atividades relacionadas com as exposições e há indícios da vontade de incluir o novo campo de trabalho de salvaguarda do património cultural imaterial (PCI) nos seus programas. O desafio é como tornar o intangível tangível nas instituições museológicas, podendo ser concretizado mediante a realização de eventos de artes e ofícios com a participação dos artistas e o público, bem como através do seu registo com o fim de constituir arquivos visuais e sonoros, devendo os museus apoiar tanto os praticantes quanto as práticas. Crê-se ser outra opção inclusiva e produtiva, a curadoria partilhada entre os conservadores dos museus e as comunidades de origem das coleções.

Defende-se como método museológico a adotar, a reinterpretação da cultura popular através da antropologia da arte, na medida em que esta disciplina estuda as condições sociais de produção e recepção das criações artísticas, não só pelo seu valor estético, mas também pelo seu impacto na sociedade, desvendando factos sociais relevantes para a sua compreensão. A realidade contemporânea exige ao museu uma autorreflexão crítica – a metamuseologia –, e a reformulação de estratégias de políticas culturais para a representação das diversas expressões culturais no atual contexto social, cultural, educacional e económico, articulando o local e o global.

Apesar do avanço da ciência e da tecnologia levar ao fim de muitas tradições, presentemente destacam-se novas abordagens para dignificar as sobreviventes, entendendo-as enquanto ligações ininterruptas de saberes, com o objetivo de tornar a sociedade moderna compreensível, assim como valorizar as fontes locais da tradição, as técnicas manuais e sustentáveis e o virtuosismo artístico. No contexto museológico, estas manifestações culturais tangíveis ou intangíveis deverão ser consideradas e referidas, abrangendo as tecnologias e os estudos antropológicos e artísticos, visando tanto o enriquecimento das coleções pela diversidade cultural, quanto a amplitude da criatividade humana. Defende-se privilegiar a utilização de suportes multimedia nas exposições.

Pressupondo que todas as culturas são híbridas, julga-se que para compreender a *cultura popular* contemporânea é necessário aceitar a evidência de que o que se produz atualmente é integrado pelo processo de globalização, incluindo as manifestações culturais, sendo que o tradicional e o moderno convivem no mesmo patamar social. Não há

fundamento para que a cultura seja diferenciada pelas classes sociais a partir do capital, verificando-se uma permeabilização do vínculo entre diferentes estratos sociais devido a uma maior circulação de bens simbólicos, oportunidades abertas entre classes durante o processo de hibridização e conseqüentemente o surgimento de novas formas de identidade cultural. O processo de hibridização coloca no plano horizontal, e não vertical, as diversas manifestações culturais, rompendo com as fronteiras estabelecidas pelo modo de pensar da modernidade que contrapunha o erudito e o popular.

No que respeita aos estudos de caso analisados - Museu de Arte Popular e Mucem - conclui-se que nenhum dos museus apresenta de forma permanente as suas coleções de artes populares e tradicionais. No caso português, poucas peças são expostas pontualmente em articulação com outras mostras, como verificado nas exposições “Agricultura Lusitana” e “O fio invisível”; no caso francês, alguns objetos encontram-se incluídos na Galeria Mediterrânica, incidindo mais nas tecnologias do que nas artes. Contudo, o Mucem apresenta exposições temáticas e temporárias sobre estas coleções no Forte Saint Jean - o espaço que lhes foi destinado oficialmente, e em diálogo com outras exposições temporárias na sede, como foi o caso da mostra dedicada a Picasso e a Georges Henry Rivière.

Ao longo desta investigação, registou-se uma grande dinâmica dos organismos culturais e museológicos, a nível nacional e internacional na revisitação da *cultura popular* nas dimensões sociais e estéticas. Porém, verifica-se uma disparidade entre o potencial de cada museu e de quem os tutela, contingências que determinam a prossecução de atividades de forma sistemática.

Na pós-modernidade, a temática *popular* é valorizada, demonstrando-se um recurso criativo infinito, atual, humorístico, ambivalente, excessivo, imaginativo e de reinvenção, fenómeno comunicativo e de ação transversal que prolifera em todos os setores da sociedade, aliando o saber fazer da tradição como forma de sustentabilidade, ao retrabalho das referências ao passado, também observado na arte contemporânea e no *design*, manifestado de modo inovador, plural, eclético e híbrido.

Referencias bibliográficas

- A. DuBois, Thomas (1997), “Aesthetics”. In *Folklore: an encyclopedia of beliefs, customs, tales, music, and art*. Ed. de Thomas A. Green. B: Santa Barbara, California Denver, Colorado Oxford, England, pp.13-17.
- Abraham A. Moles, Le Kitsch (2013), *L’Art du Bonheur*, Paris, H.M.H., Molina, Antonio Munoz, “«Kitsch» nacional”, Babelia, suplemento cultural de El País, 21-IX-2013:3.
- Abraham, Roger D (1993). “Phantoms of Romantic Nationalism in Folkloristics.” In *Journal of American Folklore* 106 (419): 3-37.
- Abraham, Roger D (1976), “Folklore and History in the Studies of Afro-America.” In *Folklore Today: A Festschrift for Richard M. Dorson*, eds. L. De ´gh, H. Glassie, and F. Oinas. Bloomington.
- Acciaiuoli, Margarida (1990), “A Exposição de 1940. Ideias, críticas e vivências”, in *Colóquio Artes*, nº 87 (2a série). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 18-25.
- Acciaiuoli, Margarida (1998), *Exposições do Estado Novo, 1934-1940*. Lisbon: Livros Horizonte.
- Afonso, Lígia Filipa Dias (2018), *DIAS DE SAÍDA – o SNI e a Bienal de São Paulo na génese da internacionalização contemporânea da arte portuguesa (1951-1973)*. Tese de doutoramento, FCSH – História de Arte, Museologia e Património Artístico.
- Agamben, Giorgio (2010), “O que é um povo?”, em, pp. 31-34. Texto original: « Che cos’è un popolo? », em Giorgio Agamben, *Mezzienza Fine – Note sulla politica*, Turim, Bolatti Boringhieri, 1996, pp. 30-34.
- Alexander, Edward P. (1995), *Museum Masters: Their Museums and Their Influence*, Altamira Press, USA.
- Almeida, Sónia Vespeira de, e Alves, Vera Marques (2009), “Uma proposta antropológica para o futuro do Museu de Arte Popular”, *Etnográfica*, 13 (2), Debate -Museu de Arte Popular: extinguir, metamusealizar, redinamizar? pp. 468 – 472.
- Alves, Vera Marques (2010), “O Estado Novo, a Etnografia Portuguesa e o Museu de Arte Popular”, pp.1-9. Documento PDF consultado em linha em fevereiro de 2012: <http://www.map.imc-ip.pt/pt/index.php>.
- Alves, Vera Marques (2007), “A poesia dos simples”: arte popular e nação no Estado Novo”. *Etnográfica*, 13 (2), pp. 472- 480. Documento PDF consultado em linha julho de 2012: <http://www.scielo.gpeari.mctes.pt/pdf/etn/v11n1/v11n1a05.pdf>
- Alves, Vera Marques (2007), *Camponeses Estetas no Estado Novo: Arte Popular e Nação na Política Folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional*. Tese de Doutoramento, Lisboa:ISCTE.

Alves, Vera Marques (2013), *Arte popular e nação no estado novo. A Política Folclorista do Secretariado de Propaganda Nacional*. Lisboa: ICS.

Altshuler, Bruce, Ed. (2005), *Collecting the New, Museums and Contemporary Art*. Princeton University Press.

Amado, Miguel (Org.) (2013), *Joana Vasconcelos: Trafaria Praia*. Paris: Editions Dilecta; Lisboa: BABEL/Verbo. Fotografias do catálogo de Bruno Portela and Luís Vasconcelos e de DDF/Carlos Monteiro e DMF.

Amado, Miguel (Org.) (2010), *Joana Vasconcelos: Sem Rede*. Lisboa: Museu Coleção Berardo.

Ames, Michael M. (1992), *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*, Vancouver: University of British Columbia Press.

Anderson, Benedict (1983), *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. Londres: Verso Books.

Anderson, Benedict (1986), "Narrating the Nation". *Times Literary Supplement*, 13 June.

Anico, Marta (2008), *Museus e pós-modernidade- discursos e performances em contextos museológicos locais*, Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa; Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas.

Anttonen, Pertti, J. (2016), Tradition through Modernity – *Postmodernism and the Nation-State in Folklore*. Studia Fennica Folkloristica 15. Finnish Literature Society. SKS. Helsinki. DOI: <http://dx.doi.org/10.21435/s.15>.

Appadurai, Arjun, (Ed.), (1986), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.

Appadurai, Arjun (2001), *Globalization*. Durham, NC: Duke University Press.

Appadurai, Arjun (1992), "Disjuncture and difference in the global cultural economy", in *Cultural Studies*. Grossberg, Lawrence, Nelson and Treichler (eds.). New York, London: Routledge.

Appadurai, Arjun (2004), *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Teorema.

Appadurai, Arjun (1996), *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Appadurai, Arjun (2005), *Après le colonialisme, les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris, Payot.

Appadurai, Arjun (1981b), *The Past as a Scarce Resource*. Author(s) Man, New Series, Vol. 16, No. 2 (Jun. 1981), pp. 201-219 Published by: Royal Anthropological Institute of

Great Britain and Ireland Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/2801395>. Accessed: 17/06/2014 11:46

Appadurai, Arjun (2008), “Mercadorias e a política de valor”. In *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: EdUFF, 2008: 15-88.

Appiah, Kwame Anthony (2005), *The Ethics of Identity*. Princeton: Princeton University Press.

Applegate, Celia (1990), *A Nation of Provincials: The German Idea of Heimat*. University of California Press.

Araeen, Rasheed (1989), *From Primitivism to Ethnic Arts*, Chisenhale Gallerery & Black Umbrella.

Arnold, M. (1993[1869]), *Culture and Anarchy and Other Writings*. Ed. S. Collini. Cambridge: Cambridge University Press.

[...] Artes. RTP. (22.06.2013) [...] Agora. RTP. (02.06.2013) (de 17'11") Bienal de Veneza abre e Portugal está representado com o cacilheiro de Joana Vasconcelos. RTP. (04.05.2013) 'Trafaria Praia' vai representar Portugal em Veneza. TVI. (04.05.2013) O novo projeto de Joana Vasconcelos.

Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth and Tiffin, Helen (ed.) (1995), *The Post-Colonial Studies Reader*. Routledge: London and New York.

Associação Portuguesa para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial . Sítio eletrónico oficial: <http://patrimonioculturalimaterial.org/default.aspx>

Assmann, Jan (2008), “Communicative and Cultural Memory”. In *Cultural Memory Studies- An International and Interdisciplinary Handbook*: Berlin: 109-118.

Assman, Aleida (2008), “Canon and Archive”. In *Memory Studies – An International and Interdisciplinary Handbook*. Edited by Astrid Erll and Ansgar Nünning in collaboration with Sara B. Young, Berlin: 97-107.

Assman, Aleida (2004), “Four Formats of Memory: From Individual to Collective Constructions of the Past”, in *Cultural Memory and Historical Consciousness in the German Speaking World Since 1500*. Eds. C. Emden and D. Midgley. Bern: Peter Lang: 19–37.

Auby, B. (1993), *Mémoire d'étude: L'histoire d'un fonds de régionalisme a la Bibliothèque du Musée national des Arts et Traditions populaires: Le fonds Charles-Brun*. Paris: Ecole Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques.

Augé, Marc (2006), *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Lisboa: Editora 90.

Bakhtin, M. (1981), "Forms of time and of the chronotope in the novel", in *The Dialogic Imagination*. Austin: Univ. Texas Press: 84–258.

Bal, Mieke (2011), "Exposing the Public", in *A Companion to museum studies*. Pp. 525-541.

Banha, Inês (2013), "Está para Lisboa como o 'vaporetto' está para Veneza". *Diário de Notícias Journal*. (12.04.2013): 28-29.

Baudrillard, Jean (1968), *Le système des objets*. Paris: Gallimard.

Bauman, Richard (2001), "Tradition, Anthropology of". In: Neil J. Smelser & Paul B. Baltes (eds.), *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*, Volume 23: 15819-15824. Amsterdam: Elsevier.

Bauman, Richard (1977), *Verbal art as performance*. Prospect Heights, IL: Waveland.

Bauman, Richard (1969), "Towards a Behavioral Theory of Folklore." *Journal of American Folklore* 82 (326): 167-170.

Bauman, Richard (1986), *Story, Performance and Event: Contextual Studies of Oral Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bauman, Richard (ed). (1992), *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*. New York: Oxford University Press.

Bauman, Richard and Joel Sherzer (eds.) (1989), *Explorations in the Ethnography of Speaking*. New York: Cambridge University Press.

Bauman, Zygmunt (1990), *Modernity and ambivalence*. Featherstone, M. (org.), *Global Culture*. Londres: Sage.

Beier-de Haan, Rosmarie (2006), "Re-staging Histories and Identities". In, *A Companion to Museum Studies*. Ed. By Sharon Macdonald; Wiley-Blackwell: 184-197.

Beurden, Jos van, (2017), *Treasures in trusted hands – negotiating the future of colonial cultural objects*. Sidestone: Press Dissertations.

Ben-Amos, Dan and Kenneth S. Goldstein (Eds) (1975), *Folklore: Performance and Communication*. The Hague: Mouton.

Ben-Amos, Dan (1972), "Toward a Definition of Folklore in Context", in *Toward New Perspectives in Folklore*, eds. Americo Paredes and Richard Bauman. Publications of the American Folklore Society, Bibliographic and Special Series Vol. 23, pp. 3-15. Austin: University of Texas P.

Ben-Amos, Dan (1993), "Context in Context." *Western Folklore*, 52 (2/4), pp. 209-226.

Ben-Amos, Dan (1998), “The Name Is the Thing.” *Journal of American Folklore* 111 (441): 257-280.

Bendix, Regina (2002), “The Uses of Disciplinary History”. In *Radical History Review*, Issue 84 (fall 2002): 110-114.

Bendix, Regina (1992), “Diverging Paths in the Scientific Search for Authenticity”. *Journal of Folklore Research*, 29 (2), pp. 103-132.

Bendix, Regina (1997), *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, <https://muse.jhu.edu/chapter/188720>. Consultado a 14 abril 2017.

Bendix, Regina (2000), “Heredity, Hybridity and Heritage from One *Fin de Siècle* to the Next. In: *Folklore, Heritage Politics, and Ethnic Diversity: A Festschrift for Barbro Klein*”. Edited by Pertti J. Anttonen in collaboration with Anna-Leena Siikala, Stein R. Mathisen and Leif Magnusson. Pp. 37-54. Botkyrka, Sweden: Multicultural Centre.

Benjamim, Walter (1988), *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*. Lisboa: Relógio d'Água.

Benjamim, Walter (1992 [1936]), *Illuminations*. Ed. H. Arendt and trans. H. Zohn. London: Fontana.

Benjamim, Walter (1987), *Walter Benjamin – Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, pp. 222-232. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet.

Benjamim, Walter (1973^a [1936]), “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, in *Illuminations*, London: Fontana Press, pp.211-244.

Bennett, Tony (1998), *Culture: a Reformer's Science*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publication.

Bennett, Tony (2003), *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Routledge: London and New York.

Bennett, Tony (2005), “Civic Laboratories”. *Cultural Studies*, vol. 19(5): 521-547.

Bennett, Tony (2007), “Making Culture, Changing Society”, *Cultural Studies*, vol. 21(4): 610-629.

Bennett, Tony (1986), Colin Mercer and Janet Woollacott (eds), *Popular Culture and Social Relations*. Milton Keynes: Open University Press.

Beurden, Jos van (2017), *Treasures in trusted hands – negotiating the future of colonial cultural objects*. Sidestone Press Dissertations.

Bhabha, Homi K. (1994), *The Location of Culture*. London: Routledge.

Bhabha, Homi K. (org.) (1990), *Narrating the Nation*. London: Routledge.

Billig, Michael (1998), “El nacionalismo banal y la reproducción de la identidad nacional”. Instituto de Investigaciones Sociales. Revista Mexicana de Sociología, vol. 60, nº. 2- ene-mar: 37-57.

Blake, Janet (2002), *Developing a New Standard-setting Instrument for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage – Elements for consideration*. UNESCO: Paris.

Boas, Franz (1971 [1927]), *Primitive Art*. New York: Dover. Breathnach, Breandán.

Bonnell, Jennifer and Simon, Roger (2007), “Difficult exhibitions and intimate encounters”, in *Museum and Society*, July (5 (2)), pp. 65-85.

Bonnot, Thierry (2002), *La vie des objets*. Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme.

Bourdieu, Pierre (1977), “Une classe objet [liminaire]”. Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 17-18, novembre. « La paysannerie, une classe objet », pp 2-5. Fonte: http://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1977_num_17_1_2572. acedido a 10 abril 2018.

Bourdieu, Pierre (2010), “Você disse «popular»?”, em *A Política dos Muitos. Povo, Classes e Multidão*. Coordenação: Bruno Peixe Dias e José Neves e Edições Tinta-da-China, pp. 35-54. Texto original: «Vous avez dit populaire?», em *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 46 (1), 1983, pp. 98-105.

Boylan, Patrick J. (Editor and Coordinator) (2004), *Running a Museum: A Practical Handbook*. ICOM - International Council of Museums. ICOM: Paris.

Brabazon, Tara (2006), “Museums and popular culture revisited: Kevin Moore and the politics of pop”. In *Museum Management and Curatorship*. Volume 21, Issue 4 (December 2006), pp. 283-301.

Bragança, Maria Micaela Deyris de Barthez de Marmourières de (2007), *Museu de Arte Popular. Antecedentes e Consolidação (1935-1948)*. Dissertação de mestrado em Museologia e Património, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Bragança, Maria Micaela Deyris de Barthez de Marmourières de (2010), “Ascensão, Decadência e Reinvenção de um Museu: o Museu de Arte Popular (1948-2010).” Comunicação apresentada no *II Seminário Investigación en Museología de los Países de Lengua Portuguesa y Española*, Buenos Aires, Argentina. <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10308.pdf> .

Bragança, Maria Micaela Deyris de Barthez de Marmourières de (2016), *Francisco Lage, um intelectual: ideia e ação na etnografia e cultura popular (1935-1948)*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, UNL.

Branco, João (2005), “Artesanato e Design: Parcerias com futuro?”. *Mãos*. Porto. ISSN 0873- 5964. N.º duplo 27/28, pp. 8-13.

Branco, Jorge Freitas (1995), “Lugares para o povo: uma periodização da cultura popular em Portugal”, in *Revista Lusitana (nova série)*, 13-14, pp. 145-177.

Branco, Jorge Freitas (1999), “A fluidez dos limites: discurso etnográfico e movimento folclórico em Portugal”, in *Etnográfica*, 3 (1), pp. 23-48.

Branco, Jorge Freitas (2008), “Significados esgotados: sobre museus e coleções etnográficas”, disponível em [<http://hdl.handle.net/10071/1147>].

Branco, Jorge Freitas (2008), “Significados esgotados: sobre museus e coleções etnográficas”.<http://hdl.handle.net/10071/1147>;https://repositorio.iscteuiul.pt/bitstream/10071/1147/1/Branco_Significados_Donostia_2008x.pdf.

Branco, Jorge Freitas (2010) “Ascensão e queda de uma cultura popular”, in *Revista Antropológicas*, ano 14, vol. 21, pp. 13-38 .

Boylan, Patrick (ed.) (2004), *Running a museum: a practical handbook*.

Brigola, João Carlos Pires (2003), *Coleções, gabinetes e museus em Portugal no século XVIII*. [Lisboa]: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e Tecnologia.

Brigola, João Carlos, reI. [*et al.*] (2003), “Perspectiva histórica da evolução do conceito de museu em Portugal: Breve história da legislação sobre política museológica em Portugal”. In *Lugar em aberto: revista da APOM* [Associação Portuguesa de Museologia]. Lisboa: APOM. N.º 1 (out. 2003), pp. 32-45.

Brito, Joaquim Pais de (2005), “O Museu, Entre o que Guarda e o que Mostra.” In *Museus, Discursos e Representações*, coordenação de Alice Semedo e João Teixeira, pp.149-161. Porto: Edições Afrontamento.

Bronner, Simon J. (1998), *The Problem of Tradition*, in *Following Tradition*. University Press of Colorado, Utah State University Press.

Burke, Peter (2004), “History and Folklore: A Historiographical Survey”. *Folklore* 115:133–139. ISSN 0015-587X print; 1469-8315 online/04/020133-07; Routledge Journals; Taylor & Francis Ltd © 2004 The Folklore Society DOI: 10.1080/0015587042000231237.

Burke, Peter (1978), *Popular Culture in Early Modern Europe*. Farnham: Ashgate Publishing.

- Burke, Peter (1998), *The European Renaissance: Centres and Peripheries*. Oxford.
- Cabral, Clara Bertrand (2011), *Património Cultural Imaterial. Convenção da UNESCO e os seus contextos*. Lisboa: Edições 70.
- Cachola, Ana Cristina Pires (2015), *Representações da Identidade Portuguesa na Arte Contemporânea. Pós-imagens entre o Pedagógico e o Performativo*. Tese de doutoramento em Estudos de Cultura, FCH-UCP.
- Cadavez, Cândida (2013), *Estudo da apropriação do sector turístico pelo Estado Novo, entre 1933 e 1940*. Tese de doutoramento em Estudos de Literatura e de Cultura.
- Calderón, José Luis Mingote (2011), “Museos antropológicos, contextos históricos y sociedad”; Disponível no sítio eletrónico em linha: <http://www.map.imc-ip.pt/pt/index.php>.
- Campelo, Álvaro (2006), “Manifesto para uma cultura popular”, em Vítor Oliveira Jorge (Org.), *Cultura Light*, Porto, DCIP-FLUP, pp.135-141. Biblioteca Digital da Faculdade de Letras Universidade do Porto. <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id021id1294&sum=sim>. Acedido a 17 de outubro de 2016.
- Canclini, Néstor García (2001 [1989]), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Grijalbo.
- Canclini, Néstor García [2001 (1990)], *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar y Salir de la Modernidad*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Canclini, Néstor García (2014), “Ni folklórico ni masivo ¿qué es lo popular?”. Disponibilizado em linha por Red Nacional de Gestores Culturales a 16/01/14 <http://www.adesca.org.gt/gestores/blog/?p=8268>
- Canclini, Néstor García (1987), “Ni folklórico ni masivo, ¿qué es lo popular?” en Diálogos de la Comunicación N° 17, FELAFACS, Perú. http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/garcia_canclini1.pdf. Consultado a 6 de Janeiro de 2018; <http://red.pucp.edu.pe/ridei/libros/ni-folklorico-ni-masivo-que-es-lo-popular/>
- Canclini, Néstor García (1977), *Arte popular y sociedad en América Latina*. México: Grijalbo.
- Canclini, Néstor García (1982), *Las culturas populares en el capitalismo*. La Habana: Casa de las Américas.
- Canclini, Néstor García (1997), *Cultura y comunicación: entre lo global y lo local*. Buenos Aires: Ediciones de Periodismo y Comunicación.
- Canclini, Néstor García (1999), *La globalización imaginada*. Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós.

Carvalho, Alexandra (2015), *Diversidade Cultural e Museus no século XXI: o Emergir de Novos Paradigmas: museus e diversidade cultural: migração, museus de sociedade*. Tese de doutoramento em Museologia, Universidade de Évora.

Carlyle, Thomas (1858 [1829]), “Signs of the Times”, in *The Collected Works of Thomas Carlyle*. London: Chapman and Hall.

Carneiro, Roberto (2006), “Hibridação e aventura humana”, *Comunicação & Cultura*, Nº 1: 37-55.

Castelo Branco, Salwa; Branco, Jorge Freitas (ed.) (2003), *Vozes do povo: a folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta.

Castells, Manuel (2003), *O Poder da Identidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Castro, Augusto de, (1940), *A Exposição do Mundo Português e a sua finalidade nacional*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

Certeau, Michel de (1990), *L’Invention du quotidien. 1. Les arts de faire*. Paris: Gallimard.

Chakrabarty, Dipesh (2010), “História subalterna como pensamento político”, em *A Política dos Muitos. Povo, Classes e Multidão*. Coordenação: Bruno Peixe Dias e José Neves e Edições Tinta-da-China, pp.281-308. Tradução de Manuela Ribeiro Sanches. Texto original: «Subaltern History as Political Thought», em V. R. Mehtae Thomas Pantham (coords.), *Political Ideas in Modern India: Thematic Explorations*, Delhi, Sage, 2006.

Castro, Augusto de (1940), *A Exposição do Mundo Português e a sua finalidade nacional*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

Castro, Augusto de (1940), “Inauguração da Exposição do Mundo Português”, Discurso do Comissário Geral, Dr. Augusto de Castro”, in *Revista dos Centenários*, jul/ago 1940.

Chaves, Luís (1935), *Guia sumária do visitante do museu etnológico do Dr. Leite de Vasconcelos em Belém no edifício dos Jerónimos*. Lisboa: Anuário Comercial.

Chaves, Luís (1940) “A Etnografia das comemorações”, in *Ocidente*, vol. X Chaves, Luís (1943) *A Arte Popular: aspectos do problema*. Porto: Portucalense .

Chaves, Luís (1948), “O novo museu de Arte Popular em Belém”, in *Revista Panorama*, no35, vol. 6.

Chevallier, Denis (2008), “Collecter, exposer le contemporain au muem”. *Ethnologie française* 4/2008 (Vol. 38: 631-637 URL: www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2008-4-page-631.htm. DOI: 10.3917/ethn.084.0631. Consultado a 6/10/16.

Chiva, Isac (1985), “George Henri Rivière: un demi-siècle d'ethnologie de la France“, *Terrain* [En ligne], 5 octobre 1985, mis en ligne le 23 juillet 2007, consulté le 17 juin 2019. URL: <http://journals.openedition.org/terrain/2887> ; DOI : 10.4000/terrain.2887.

Cirese, Alberto M (1979), *Ensayos sobre las culturas subalternas*, México, CISINAH, p51; *Op. Cit* in Canclini, Nestor Garcia (1987), “Ni folklórico ni masivo, ¿qué es lo popular?” en *Diálogos de la Comunicación* N° 17, FELAFACS, Perú.

Clifford, James (1988), *The Predicament of Culture, Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge: Harvard U. Press.

Clifford, James (1997), *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Harvard University Press.

Clifford, James (2013), *Returns: Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*. Harvard University Press.

Clifford, James (1993), “On collecting art and culture”, in *The Cultural Studies Reader*, Ed. By Simon Durning. Routledge: London and New York: 57-76.

Clifford, James (1997), “Museums as Contact Zones”, In *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, James Clifford (ed.). Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, pp.188-219.

Código Deontológico do ICOM para Museus (2009) versão portuguesa. ICOM: International Council Of Museums.

Coelho, Alexandra Prado (2013), “Joana de Portugal' navega até Veneza num cacilheiro coberto de azulejos”. *Público* (13.02.2013): 22-23.

Colardelle, Michel (dir.) (2002), *Réinventer un musée, le Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille*. Paris: Réunion des musées nationaux.

Coleridge, S.T. (1972 [1837]), *On the Constitution of the Church and State According to the Idea of Each*. London: Dent.

Collier, Stephen J. (2009), “Topologies of Power: Foucault's Analysis of Political Government beyond 'Governmentality'”. *Theory, Culture & Society*, vol.26 (6), 78-108.

Collins, Jim (1989), *Uncommon Culture: Popular Culture and Post-Modernism*. London: Routledge.

Colombres, Adolfo (1986), *Liberación y desarrollo del arte popular*. Asunción: El Museo del Barro.

Colombres, Adolfo (2007), “Folklore, cultura popular y modernidad”. *Sobre la cultura y el arte popular*, Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Colombres, Adolfo (1991), Prólogo. *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Colombres, Adolfo (2005), *Sobre la cultura y el arte popular*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Comité Internacional para a Documentação – CIDOC
<http://network.icom.museum/cidoc/working-groups/ich/>

Costa, Paulo Ferreira da (2009), “Museu de Arte Popular: oportunidades perdidas, novas oportunidades”, *Etnográfica*, no 13 (2): 477- 480.

Costa, Paulo Ferreira da (2013), “O “Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial”: da prática etnográfica à voz das comunidades”, in *Atas do Colóquio Internacional “Políticas Públicas para o Património Imaterial na Europa do Sul. Percursos, Concretizações, Perspetivas”*, pp. 89-116. Disponível no sítio electrónico oficial da DGCP, 2013:
<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imaterial/publicacoes-sobre-patrimonio-imaterial/>

Costa, Inês Pais Simões Fonseca da (2014), *Um projeto de futuro para o Museu de Arte Popular*. Dissertação de mestrado, FBAUL.

Cumming, Elisabeth and Caplan, Wendy (1995), *The Arts and Crafts Movement*, Londres, Thames and Hudson.

Cunha, Sílvia Souto (2013), “Portugal flutuante”. *Visão*. (09.05.2013): 92-93.

Damasceno, Joana (2007), *Museus para o Povo Português: A Etnografia como elemento unificador do discurso museológico do Estado Novo*. Tese de mestrado. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Danto, Arthur C. (1964), “The Artworld,” *Journal of Philosophy* 61, pp. 81-84.

Davey, Peter (1987 [1980]), *Architecture Arts & Crafts*, Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur.

De Certeau, Michel (1984), *The Practice of Everyday Life, Volume 1*. Trans. S. Rendall. Berkeley, CA: University of California Press.

Deleuze, Gilles and Guattari, Félix (1987), *A Thousand Plateaus*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Tradução de Brian Massumi.

Desdobrável da exposição POVO, Central Tejo, 2010

Desvallées, André (org.) (1992), *Une anthologie de la nouvelle museologie*. Vagues: Lyon: Presses Universitaires, Collection Museologie, vol. I e II. , PUL, éditions WMES.

Desvallées, André (1998), “Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire del'exposition”, in De Bary M.-O., Tobelem J.- M., *Manuel de muséographie*. Paris: Séguier – Option culture: 205-251.

Desvallées, André (2003), “Que futuro para os museus e para o património cultural na aurora do terceiro milénio?”; Lugar em Aberto, Revista da Associação Portuguesa de Museologia- APOM, pp. 46-75.

Desvallées, André and Mairesse, François(Ed.) (2010), *Key Concepts of Museology*. ICOM/ Musée Royal de Mariemont. Paris: Armand Colin.

Dias, Bruno Peixe e Neves, José (2010), “Introdução”, em *A Política dos Muitos. Povo, Classes e Multidão*. Coordenação: Bruno Peixe Dias e José Neves e Edições Tinta-da-China, pp. 2-24.

Dias, Jorge (1957), *Etnologia, Etnografia, Volkskunde e Folclore*. Porto: Separata de Douro Litoral, Oitava Série, I-II.

Dias, Jorge (1960), *Os elementos fundamentais da cultura portuguesa*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar.

Dias, Jorge (1964), *Museu Nacional e Museus Regionais de Etnografia*. Barcelos: Museu Regional de Cerâmica.

Dias, Nélia (1993), “Le musée d'ethnographie du Trocadéro (1878-1908)”. *Anthropologie et Muséologie en France* by Nélia Dias Annales. Histoire, Sciences Sociales, 48e Année, No. 5 (Sep. – Oct., 1993), pp. 1253-1255.

Dias, Nélia (2001), “Does anthropology need museums?” *Teaching ethnographic museology in Portugal thirty years later*. In Bouquet M. (Ed.), *Academic Anthropology and the Museum: Back to the Future* (pp. 92-104). Berghahn Books. Retrieved from www.jstor.org/stable/j.ctt9qdgkf.11

Dickie, George (1974), *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Dicionário Quem é Quem na Museologia Portuguesa (2019), Ed. Instituto de História de Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (IHA-FCSH/NOVA).

Didi-Huberman, Georges (2012), “Lire ce qui n'a jamais été écrit”. In “Qual o tempo e o movimento de uma elipse?: estudos sobre Aby. M. Warburg. ECC- UCP: Lisboa: 243-260.

Dooley, Larry M. (2002), *Case Study Research and Theory Building: Advances in Developing Human Resources* (4), Pp. 335-354.

Documentário da exposição *Atlas ¿cómo llevar el mundo auestas?* Press Kit e apresentação pelo curador Georges Didi-Huberman. Museu Rainha Sofia, Madrid, 26 de

novembro de 2010 Disponível no sítio eletrónico em linha [www.museoreinasofia.es.](http://www.museoreinasofia.es;); Consultado a 1 de junho de 2014.

Documentário da exposição *Sem Rede, Net less*. Realização de Cláudia Varejão e Rui Xavier (2010), Cortesia do Atelier Joana Vasconcelos.

Documentário: *Coração Independente, Independent heart*. RTP2, 4 de maio de 2014.

Documentário: *Time Machine, Joana Vasconcelos*. DVD . Edição Jornal Público, maio de 2014.

Domingues, Álvaro (2012), *Vida no Campo*, Dafne.

Domingues, Álvaro (2015), *A Rua da Estrada*, Dafne.

Domingues, Álvaro e Travasso, Nuno (2015), *Território: Casa Comum*. Dafne.

Domingues, Álvaro (2015), A geografia portuguesa segundo Álvaro Domingues: <http://www.novaphotographia.pt/2015/07/a-geografia-portuguesa-segundo-alvaro.html>

Domingues, Álvaro (2011), *Vida no campo*. Porto: Dafne Editora.

Dormer, Peter (1995), *Os Significados do Design Moderno*. Lisboa. Centro Português de Design.

Dorson, Richard M. (1972), “Introduction: Concepts of Folklore and Folklife Studies.” In *Folklore and Folklife. An Introduction*. (Ed.) Richard M. Dorson, pp. 1-50. Chicago: University of Chicago Press.

Dorson, Richard M. (1968), *The British Folklorists: A History*. London.

Dorson, Richard M. (1972), *Folklife and Folklore, an introduction*, Chicago and London: Chicago University Press.

Dossier de presse MuCEM / 2013, La programmation du Mucem. «Un génie sans piédestal» Picasso et les arts & traditions populaires: sítios eletrónicos oficiais do museu <http://www.mucem.org/fr/node/4045/> e http://www.amisdumucem.org/documents/Mucem_PICASSO_dossier_de_presse_FR.pdf Consultado a 21 de março 2017.

Duarte, Luís Ricardo (2013), “Joana Vasconcelos: Em Veneza, num cacilheiro”. JL – Letras, Artes e Ideias (01.05.2013): 18-24.

Dubuc, Élise (2002), “Entre l’art et l’autre, l’émergence du sujet”. In Gonseth, Marc-Olivier, Jacques Hainard and Roland Kaehr (eds.), *Le Musée cannibale*. Neuchâtel, Musée d’ethnographie: 31-58.

Duncan, Carol (1995), *Civilising Rituals: inside public art museums*, Oxon: Routledge.

Dundes, Alan (2004), “Folkloristics in the Twenty-First Century” (AFS Invited Presidential Plenary Address, 2004). *Journal of American Folklore* 118 (407): 385-408.

Guins, R. A. and Cruz, O. Z. (Ed) (2005), *Popular Culture, A Reader*. London: SAGE Publications Ltd.

Eliot, T.S. (1948), *Notes Towards the Definition of Culture*. London: Faber.

Erlie, Tone and Bakka, Egil (2017), “Museums, Dance, and the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage: “Events of Practice” – A New Strategy for Museums?” in *Santander Art and Culture Law Review* 2/2017 (3): 135-156 DOI: 10.4467/2450050XSNR.17.017.8427

Erll, Astrid, (Ed:) (2008), *Cultural Memory Studies An International and Interdisciplinary Handbook*. Edited by Astrid Erll and Ansgar Nünning in collaboration with Sara B. Young. Berlin.

Erll, Astrid (2008), “Introduction”, *Cultural Memory Studies An International and Interdisciplinary Handbook*. Edited by Astrid Erll and Ansgar Nünning in collaboration with Sara B. Young, Berlin, pp. 1-19.

Escobar, Ticio (1981), *El mito del arte y el mito del pueblo – cuestiones sobre Arte Popular*. Textos de cultura popular, Museo del Barro. Asunción: R. Peroni Ediciones: Fonte: <https://pt.scribd.com/document/184835870/Ticio-Escobar-El-Mito-Del-Arte-y-El-Mito-Del-Pueblo>. Consultado a 5 de junho de 2017

Escobar, Ticio (1991), “El mito del arte y el mito del pueblo». *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, pp 85-181.

Escobar, Ticio (1997), *El arte en los tiempos globales: tres textos sobre arte latinoamericano*. Editorial Don Bosco.

Escobar, Ticio (1998), “Las Otras Modernidades”, pp. 1-36: <http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Queretaro/complets/TicioEscobar.PDF>

Escobar, Ticio (1999), “Acerca de la modernidad y el arte”. *Casa de las Américas* 214. Pp. 112-120.

Escobar, Ticio (2008), *El mito del arte y el mito del pueblo*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Fabian, Johannes (1983), *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*, New York, Columbia University Press.

Fabian, Johannes (1990), “From Informative to Performative Ethnography” in: *Power and Performance: Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire, Madison, WI*. Pp. 3–20.

Faria, Nuno (org.) (2014), *Ernesto de Sousa e a Arte Popular – Em torno da exposição Barristas e Imaginários* (catálogo da exposição). Guimarães: Centro Internacional de Artes José de Guimarães.

Febvre, Lucien Le (1962), “Folklore et folkloristes.” In *Pour une histoire à part entière*, ed. Lucien Febvre. Paris.

Ferreira, Emília (2017), *Lisboa em Festa: A Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, 1882, Antecedentes de um Museu*. Direção-Geral do Património Cultural/Caleidoscópio.

Ferro, António (1940), “Prefácio”, *Vida e arte do povo português*, AAVV, ed. Litografada Francisco Lage e Paulo Ferreira, desenhos de Paulo Ferreira e fotografias de Mário Novais. Lisboa: Edição do Secretariado de Propaganda Nacional, Edição da Secção de Propaganda e Recepção da Comissão Nacional dos Centenários: 69-81.

Ferro, António (1948), *Política do Espírito, Museu de Arte Popular*. Discurso do Secretário Nacional da informação, no ato inaugural do Museu de Arte Popular, aos 15 de julho de 1948. Lisboa: Edições SNI.

Ferro, António (1948), *Arte Moderna – Política do Espírito e a Arte Moderna Portuguesa*. Discursos pronunciados em 23 de maio de 1935 e 6 de maio de 1949. Lisboa: Edições SNI: 11-22.

Ferreira, Marta (2008), “De Pavilhão de Exposição a Museu: O Museu de Arte Popular (1940-1948), Escola de Bom Gosto.” *Monumentos, Revista Semestral do Património Construído e da Reabilitação Urbana* 28: 214-224.

Ferreira, Mega, António, (7 de março de 2009), “E não haverá coragem para...” *Diário de Notícias*.

Filipe, Graça e Varine, Huges (2016), “Que futuro para os ecomuseus”. Pedro Pereira Leite (Eds). *Ecomuseus e Museologia Social. Informal Museology Studies* nº 14 Summer, pp. 23 – 58.

Filipe, Graça e Varine, Huges (2015), “Que futuro para os ecomuseus”. *Almaden - Revista* II série, no 19, janeiro de 2015, pp 21-35.

Fiske, John (1989), *Understanding Popular Culture*. New York: Routledge.

Fiske, John (1992), “Cultural Studies and the Culture of Everyday Life”. In: Grossberg L, Nelson C. and Treichler P. (eds) *Cultural Studies*, London: Routledge, 154-173.

Fiske, John (1995), “Popular culture”. *Critical terms for literary study*, Eds. Frank Lentricchia & Thomas McLaughlin. The University of Chicago Press, pp. 321 – 335.

Folhetos *O Itinerário do Museu de Arte Popular*, SNI, 1948 e 1963.

Folheto do MAP (1999), Instituto Português de Museus – IPM. Exposição “Os construtores do MAP – museu em construção – ativações patrimoniais: Disponível em linha no sítio electrónico: <http://www.map.imc-ip.pt/pt/index.php>. Consultado a 15 de junho de 2012.

Foster, Hal (2005), “O artista como etnógrafo?”, in *Deslocalizar a Europa: antropologia, arte, literatura e história na pós – colonialidade*, Manuela Ribeiro Sanches (org.), Lisboa: Livros Cotovia, pp. 259- 296.

Foucault, Michel (1984, [1967]), “Des Espace Autres”, translated from the French by Jay Miskowiec, “Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias”, in *Architecture /Mouvement/ Continuité*, Octobre.

Foucault, Michel (1986), “The subject and power”. In Dreyfus, J. e Rabinow, P. *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Brighton: Harvester.

Foucault, Michel (1975 [1991]), *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Translated from the French by Alan Sheridan. London: Penguin Books.

Foucault, Michel (1980), *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. Ed. by Colin Gordon, translated by Colin Gordon, Leo Marshall, John Mepham, Kate Soper. Harlow, England, Longman.

Foucault, Michel (1994, 2000), *Power*. Edited by James D. Faubion, translated by Robert Hurley and Others. Essential Works of Michel Foucault 1954-1984. London, Penguin Books.

Foucault, Michel (2010 [1994]). “A “governamentalidade””, em *A Política dos Muitos. Povo, Classes e Multidão*, Coordenação: Bruno Peixe Dias e José Neves e Edições Tinta-da-China, pp.113-136. Texto original: «La Gouvernamentalité», em *Dits et Ecrits*, 3: 635-57. Gallimard, Paris, 1994.

Foucault, Michel (2002), *Archaeology of Knowledge*. London: Routledge.

Forgacs, David and Nowell-Smith, Geoffrey (eds). (1985), *Antonio Gramsci: Selections from Cultural Writings*. Cambridge: Harvard University Press.

Fox, Georgia (1997), “Artifact”, in Ed. de Thomas A. Green. *Folklore: an encyclopedia of beliefs, customs, tales, music, and art*. B: Santa Barbara, California Denver, Colorado Oxford, England, pp. 61-62.

França, José-Augusto (1967), *A Arte em Portugal no séc. XIX*, vol. I, Lisboa, Livraria Bertrand.

França, José-Augusto (1991), *A Arte em Portugal no Século XX*, Venda Nova, Bertrand Editora.

França, José-Augusto (1990), *A Arte em Portugal no século XIX*. Vol. II. 3.a ed. Venda Nova: Bertrand Editora.

Freccero, C. (1999), *Popular Culture: An Introduction*. New York: New York University Press.

Fusco, Coco (1994). *The Other History of Intercultural Performance*, TDR (1988-), Vol. 38, N.º. 1. Spring: 143-147. URL: <http://links.jstor.org/sici?sici=1054-2043%28199421%2938%3A1%3C14>

Gardner, Andrew (2009), *Museums and popular culture exhibitions*. Manchester: University of Manchester.

Geertz, Clifford (1993 [1973]), *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*. New York: Basic Books.

Geertz, Clifford (1983), *Local Knowledge*. London: Fontana Press.

Geertz, Clifford (1993 [1973]), *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*. Nova Iorque: Basic Books.

Geertz, Clifford (1980), “Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought”, in *The American Scholar*, Vol. 49, No. 2 (Spring 1980), pp. 165-179.

Georges, Robert A. and Jones, Michael Owens (1995), *Folkloristics: An Introduction*. Indiana University Press.

Georges, Robert (1969), “Toward an Understanding of Storytelling Events.” *Journal of American Folklore*, 82.

Georges, Robert and Martin Laba, (eds.) (1986), *Media Sense: The Folklore-Popular Culture Continuum*. Bowling Green, OH: Bowling Green University Popular Press.

Giddens, Anthony (1990), *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press.

Gil, Isabel Capeloa (2008), “O que significa Estudos de Cultura” [Em linha]: um diagnóstico cosmopolita sobre o caso da cultura alemã”. In *Comunicação & Cultura*. Lisboa, Quimera, n.º 6 (2008): pp.137-166. Consultado a 25 junho 2011.

Gilroy, Paul (2004), *After Empire. Melancholia or Convivial Culture*. London: Routledge.

Gilroy, Paul (1993), *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Gains, R. and Cruz, O. Z. (Ed.). (2005), “Entangling the popular”, in *Popular Culture, A Reader*. London: SAGE Publications Ltd, pp.1-18.

Galvão, Andreia (2010), Discurso de reabertura. [disponível em <http://www.map.imc-ip.pt/pt/index.php?s=white&pid=365&identificador=> Consultado a 8-9-2014.

Gouveia, Henrique Coutinho (1997), *Museologia e Etnologia em Portugal, Instituições e personalidades* [Tese de Doutoramento]. Lisboa: FCSH-UNL

Gouveia, Henrique Coutinho (2001), “Museus e museologia. In *A Igreja e a cultura contemporânea em Portugal: 1950-2000*”. Coord. Manuel Braga da Cruz e Natália Correia Guedes. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2001, pp. 202-241.

Gramsci, Antonio (1971), *Selections from the Prison Notebooks*. New York: International Publishers.

Green, Thomas A. (eds.) (1997), *Folklore: an encyclopedia of beliefs, customs, tales, music, and art*. B: Santa Barbara, California Denver, Colorado Oxford, England.

“Governo aberto a propostas para criar projeto no Museu de Arte Popular até 2014”. *Público*, Lusa (24-04-2013), Disponível no sítio eletrónico: <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/governo-aberto-a-propostas-para-criar-projecto-no-museu-de-arte-popular-ate-2014-1592406>. Consultado a 25 de novembro de 2019.

Greenberg, Clement (2005 [1939]), *Avant-Garde and Kitsch*. Artapsu.com, pp. 1-13.

Greenberg, Reesa (2009), “‘Remembering exhibitions’: From point to Line to Web”. *Tate Papers*, ISSN 1753-9854. Tate’s Online Research Journal.

Greenberg, Reesa (2005), “Identity Exhibitions: From Magiciens de la terre to Documenta”. *Art Journal*. Spring 2005. Vol. 64, N°1: 90-94.

Greenberg, Reesa (2002), “Jews, Museums, and National Identities. *Ethnologies*,” 24(2), pp. 125–137. <https://doi.org/10.7202/006642ar>

Greenblatt, Stephen (1991), “Resonance and Wonder”, in I. Karp and S.Lavine (eds), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington and London: Simthonian Institution Press, pp. 42-56.

Grossberg, Nelson and Treichler (eds.) (1992), *Cultural Studies*. New York: London: Routledge.

Grosjean, Laetitia (2014), «La formule ”arts premiers”: désignation et ajustement institutionnel du Musée du Quai Branly». In J. Longhi, & G.-É. Sarfati, *Les discours institutionnels en confrontation: contribution à l’analyse des discours institutionnels et politiques*, pp. 47- 72. Paris: L’Harmattan.

Guerreiro, António (2012), “O *Pathosformel* e a imagem dialética: correspondências entre Warburg e Benjamin”. In “Qual o tempo e o movimento de uma elipse?: estudos sobre Aby. M. Warburg”. ECC- UCP: Lisboa, pp 71-80.

Halbwachs, Maurice (1992), *On collective memory*, Chicago (IL), The University of Chicago Press.

Hall, Stuart (ed.) (1997), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: Sage Publications.

Hall, Stuart (1991), "Old and new ethnicities", in *Culture, Globalization and the World-System*. Ed. by Anthony Smith. London: Macmillan.

Hall, Stuart (1996e), "Race, culture, and communications: looking backward and forward at cultural studies", in John Storey (ed.), *What is Cultural Studies: A Reader*. London: Edward Arnold.

Hall, Stuart and Paddy Whannel (1964), *The Popular Arts*, London: Hutchinson.

Hall, Stuart (2001), *A identidade cultural na pós modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A.

Hall, Stuart and Gieben, B. (orgs.) (1992), *Formations of Modernity*. Cambridge: Polity Press.

Hall, Stuart (2005 [1981]), "Notes on Deconstructing "The Popular"", in, *Popular Culture- A Reader*. (Ed). Raiford Guins and Omayra Zaragoza Cruz. SAGE Publications London, pp. 64-71.

Hall, Stuart (1980), "Cultural studies: two paradigms". In *Media, Culture and Society*, 2, 57-72. London: Academic Press Inc. Limited.

Handler, Richard (ed.) (2000b), *Excluded Ancestors, Inventible Traditions: Towards a More Inclusive History of Anthropology*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Handler, Richard and Linnekin, Jocelyn (1984), "Tradition, Genuine or Spurious." *Journal of American Folklore* 97 (385), pp. 273-286.

Hanson, Sarah P. Hanson (2013), "Joana Vasconcelos". *Art+Auction* (June 2013), pp. 90-96.

Harris, Clare and O'Hanlon, Michael (2013), "The future of the ethnographic museum". *Anthropology Today* vol. 29 no 1, February, pp. 8-12.

Harvey, Penélope (1996), *Hybrids of Modernity – Anthropology, the nation state and the universal exhibition*. London and New York, Routledge.

Hebdige, Dick (1979), *Subculture: The Meaning of Style*. London: Routledge.

Herman, Arthur (1997), *The Idea of Decline in Western History*, The Free Press.

Hirsch, E.D. (1992), *Cultural Literacy: What Every American Needs to Know*. Boston: Houghton Mifflin.

Hobsbawn, Eric; Ranger, Terence (eds.) (1983), *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge U. Press.

Hoggart, Richard (1957), *The Uses of Literacy*. London: Chatto & Windus.

Hooper-Greenhill, Eilean (2000), *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. Routledge, London.

Hooper-Greenhill, Eilean (1992), *Museums and the Shaping of Knowledge*. London. New York: Routledge.

Hooper-Greenhill, Eilean (1989), “The Museum in the Disciplinary Society”, in *Museum Studies in Material Culture*, S. M. Pearce ed., London: Leicester University Press, pp. 61-72.

Hooper-Greenhill, Eilean (2000), “Changing Values in the Art Museum: rethinking communication and learning”, *International Journal of Heritage Studies*, 6 (1), pp. 9-31.

Hooper-Greenhill, Eilean (2007), *Museums and Education Purpose, Pedagogy, Performance*, New York: Routledge.

Hooper-Greenhill, Eilean (ed.), (1994), *The Educational Role of the Museum*. London: Routledge.

Horta, Bruno, (10/12/2016), *Observador*: “Museu de Arte Popular: o que já se sabe da reabertura”. Disponível no sítio electrónico: <http://observador.pt/2016/12/10/museu-de-arte-popular-o-que-ja-se-sabe-da-reabertura/>. Consultado a 25 de novembro de 2019.

Horkheimer, Max and Adorno, Teodor (1973 [1944]), *Dialectic of Enlightenment*. Trans. J. Cumming. New York: Continuum.

Hoskins, Janet (1998), *Biographical objects: How things tell the stories of peoples' lives*. London: Routledge.

Huard, Raymond (2010), “Existirá uma «política popular?»”, em *A Política dos Muitos. Povo, Classes e Multidão*. Coordenação: Bruno Peixe Dias e José Neves e Edições Tinta-da-China, pp. 73-90. Texto original: «Existe-t-il une ‘politique populaire’?», em Jean Nicolas (coord.), *Mouvements populaires et conscience sociale, XVIIe-XIXe siècles. Actes du colloque de l’Université ParisVII-CNRS, 24-26mai 1984, Paris, Maloine (1985)*, pp. 57-68.

ICOM, *Code of Ethics*, <http://icom.museum/the-vision/code-of-ethics>. Consultado a 18.11.2017

ICOM, *Museum Definition*, <http://icom.museum/the-vision/museum-definition> Acedido em 18.11.2017.

ICOM (2015), Recomendação relativa à proteção e promoção dos museus e das coleções, da sua diversidade e do seu papel na sociedade: http://icom-portugal.org/multimedia/documentos/UNESCO_PMC.pdf

Jameson, Frederic and Miyoshi, M. (eds) (1998), *The Cultures of Globalization*. Durham, NC: Duke University Press

Jameson, Frederic (1991), *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press.

Jones, Michael Owen (1997), “Art Folk”. In *Folklore: an encyclopaedia of beliefs, customs, tales, music, and art*. B: Santa Barbara, California Denver, Colorado Oxford, England, pp. 56-61.

Jordanova, Ludmila (1989), “Objects of Knowledge: A Historical Perspective on Museums”, in *The New Museology*, Peter Vergo ed., London: Reaktion Books, pp. 22-40.

Kaplan, F.E.S. (Ed.) (1994), *Museums and the Making of “Ourselves”: The role of objects in National Identity*. London: Leicester University Press.

Karp, Ivan et al. (eds) (2006), *Museum frictions: Public cultures/global transformations*. Durham, NC: Duke University Press.

Karp, Ivan et al (1992), “Introduction. Museums and communities: the politics of public culture”, in I. Karp et al (eds.), *Museums and Communities: The Politics of public Centres*. Washington, Smithsonian Institution Press, pp. 1-19.

Karp, Ivan and Lavine, Stephen (eds.) (1991), *Exhibiting Cultures: The Poetics and politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Institution Press.

Kassim, Sumaya, (2017), “The Museum will not be decolonised”, in <https://mediadiversified.org/2017/11/15/the-museum-will-not-be-decolonised>. Consultado a 12 de Março de 2019.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (1991), “Objects of ethnography”, in Karp, I. & S. Lavine (eds). *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display*. Pp. 386–443. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (2000), “The museum as catalyst”. Keynote address at Museums 2000, ICOM conference, Sweden. Available at: <http://www.nyu.edu/classes/bkg/web/vadstena.pdf>.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (1998), *Destination Culture: Tourism, Museums and Heritage*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (2004), “Intangible Heritage as Metacultural Production”, in *Museum International*, Vol. 56 (1-2).

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (1988a), “Mistaken Dichotomies”, in *Journal of American Folklore*.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (1983), “The Future of Folklore Studies in America: The Urban Frontier”. *Folklore Forum* 16, pp. 175-234.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (1998a), “Folklore’s Crisis”, in *Journal of American Folklore* 111 (441), pp. 281–327.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (2004), “From Ethnology to Heritage: The Role of the Museum”. SIEF Keynote, Marseilles, April 28, 2004
<http://www.nyu.edu/classes/bkg/web/SIEF.pdf>

Kopitoff, Igor (1986), “The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process”, in *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, A. Appadurai ed., Cambridge, Cambridge University Press, pp. 64-94.

Kurin R., (2004), *Museums and Intangible Heritage: Culture Dead or Alive*, “ICOM News”, Vol. 4.

Laba, Martin (2008), “Parsing the Popular: A Communicative Action Approach to Folklore Ethnologies”, Volume 30, Number 2: 49-270. Disponível no sítio eletrónico em linha: <http://id.erudit.org/iderudit/019954ar> 10.7202/019954ar. DOI: 10.7202/019954ar.

Lacan, Jacques, (1977), “*The mirror stage as formative of the function of the I*”- *Ecrits*. Londres: Tavistock.

Latour, Bruno (1994), *Jamais fomos modernos*, Rio de Janeiro: Editora 34.

Le Goff, Jacques (1967), “Culture clericale et traditions folklorique dans la civilisation mérovingienne.” *Annales: Economies, Sociétés, Civilisations* 22, pp. 780–91.

Leal, João (2013), “Cultura, Património, Antropologia”. in “Políticas Públicas para o Património Imaterial na Europa do Sul: percursos, concretizações, perspetivas”, Edição Direção Gral do Património Cultural, pp. 131 – 144.

Leal, João (2000), *Etnografias Portuguesas (1870-1970). Cultura Popular e identidade Nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Leal, João (2006), “O império escondido: camponeses, construção da nação e império na antropologia portuguesa”, *Portugal não é um país pequeno: contar o império na pós-colonialidade*. Lisboa: edições Cotovia, Lda, pp. 63- 79.

Leal, João (2010), “Usos da cultura popular”, Neves, José (ed.), *Como se Faz um Povo. Ensaios em História Contemporânea de Portugal*. Lisboa, Fundação EDP e Tinta-da-China, pp. 125-137.

Leal, João (2011), “O povo no museu”, *Museologia*. Pt, 5: 90-107, ISSN 1646-6705 [publicado em 2012].

Leal, João (2002), “Metamorfoses da Arte Popular: Joaquim de Vasconcelos, Vergílio Correia e Ernesto de Sousa”, *Etnográfica* VI (2), pp. 251-280.

Leal, João (2009), “Da arte popular às cultura populares híbridas,”, *Etnográfica*, 13 (2), Debate -Museu de Arte Popular: extinguir, metamusealizar, redinamizar?, pp. 472- 480.

Leandro, Sandra (2019), “VASCONCELOS, Joaquim António da Fonseca de (1849-1936), in *Dicionário Quem é Quem na Museologia Portuguesa*. Edição do Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/NOVA, pp. 320 – 323.

Leandro, Sandra (2014), *Joaquim de Vasconcelos: Historiador, Crítico de Arte e Museólogo – uma Ópera*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Leandro, Sandra (2008), *Joaquim de Vasconcelos (1849 -1936): Historiador, Crítico de Arte e Museólogo*. Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2 vols.

Lefebvre, Henri (1984 [1946,1962]), *Everyday Life in the Modern World*. Trans. S. Rabinovitch. New Brunswick, NJ: Transaction Books.

Leite, Pedro Pereira (Eds) (2016), *Ecomuseus e Museologia Social*. In *Informal Museology Studies* nº 14, Summer.

Lipovetsky, Gilles e Serroy, Jean (2011), “Joana Vasconcelos: the re-enchanted art”. In *Joana Vasconcelos*. Porto: Livraria Fernando Machado, pp. 299-308.

Lipsitz, George (1990), *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Lira, Sérgio (1996), “O Nacionalismo Português e o Discurso Museográfico: Linhas de Investigação.” Comunicação apresentada no *III Congresso Historia da Antropoloxia e Antropoloxia Aplicada*, Pontevedra, Espanha.
<http://www2.ufp.pt/~slira/artigos/comunicacaopontevedra.htm>

Lira, Sérgio (1999), “Coleções Etnográficas e Museus Etnográficos: objetos e memórias da Cultura Popular” – comunicação apresentada ao Congresso de Cultura Popular na secção Etnografia e Património Etnográfico, Maia, dezembro.

Lord, Barry and Lord, Gail Dexter (2012), *The Manual of Museum Planning*. Boston:

Lopes, Carlos (1988), *Para uma leitura sociológica da Guiné Bissau*, Bissau, INEP.

López, Julia Bejarano (2013), “Las claves del arte popular: Ticio Escobar”, in *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas / Volumen 8 – Número 2 Julio – Diciembre de 2013 / ISSN 1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia / pp. 143-146.*

Lowenthal, David (1998), *The Heritage Crusade and the Spoils of History*. Cambridge, Cambridge University Press.

Madeira, Cláudia (2007), *O hibridismo nas artes performativas em Portugal*, Tese de Doutoramento em Ciências Sociais, ICS. <http://hdl.handle.net/10451/322>

Malinowski, Bronislaw (1961 [1922]), *Argonauts of the Western Pacific*. London: Routledge & Kegan Paul.

Malinowski, Bronislaw (1923 [1946]), “The Problem of Meaning in Primitive Languages.” In C.K. Ogden & I.A. Richards (eds.) *The Meaning of Meaning*, pp. 296- 336. New York: Harcourt, Brace and World.

Malraux, André (1947), *Le musée imaginaire*. Paris: Gallimard.

Marcus, George and Cushman, Dick (1982), “The Ethnographies as text”. *Annual Review of Anthropology*, Vol 11, pp. 25-69.

Margalit, Avishai (2003), *The Ethics of Memory*. Cambridge, Mass: Harvard U. Press.

Martins de Oliveira, Mirtes (2018), “A história das exposições é a nova história da arte?”. Nº Edição: 40. Publicado em: 28/12/2018; Categoria: A Revista, Fogo Cruzado. Sítio electrónico: <https://www.select.art.br/a-historia-das-exposicoes-e-a-nova-historia-da-arte>. Consultado a 26 de fevereiro de 2019.

Marques, A. H .de Oliveira (1998), “O Estado Novo”, *História de Portugal – Vol. III – das Revoluções Liberais aos nossos dias*. Lisboa: Editorial Presença.

MatrizPCI, sistema de gestão do *Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial*. Disponível no sítio oficial electrónico: <http://www.matrizpci.dgpc.pt/matrizpci.web>.

MatrizNet,, Disponível no sítio oficial electrónico:
<http://matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosListar.aspx?TipoPesq=4&NumPag=1&RegPag=50&Modo=1&BaseDados=26&IdAutor=>. Consultado a 26/3/2017

MatrizPix : Disponível no sítio oficial electrónico:
<http://www.matrizpix.dgpc.pt/matrizpix/Fotografias/FotografiasListar.aspx?TIPOPESQ=4&NUMPAG=1®PAG=50&TERMOS=&PROPRIETARIO=4> . Consultado a 26/0/2017

MAP: <https://museuartepopular.wordpress.com>

Museu Nacional de Etnologia e museu de arte popular- reservas: disponível no sítio electrónico oficial em linha: Google Arts & Culture:
<https://artsandculture.google.com/asset/museu-nacional-de-etnologia-reservas-visitaveis-n-2---galerias-da-vida-rural/ogEg7pkoY3ifDA?hl=pt-PT>.

Matos, Helena (10/06/2018), *Observador*, “O museu que não pode ser”. Disponível no sítio electrónico em linha: <https://observador.pt/opiniao/o-museu-que-nao-pode-ser/>.

McDonald, Sharon (2013), *Memorylands, Heritage and identity in Europe today*. London and New York: Routledge.

McDonald, Sharon (2013), “Unsettling memories: intervention and controversy over difficult public heritage”, in *Memorylands, Heritage and identity in Europe today*. London and New York: Routledge, pp. 93-104.

McDonald, Sharon (Ed.) (2006), *A Companion to Museum Studies*. Wiley-Blackwell.

McGrew, A. (1992), “A global society?”, in Stuart Hall, David Held and Tony McGrew (orgs.) *Modernity and its futures*. Cambridge: Polity Press/Open University Press, pp. 61-116.

McRobie, Angela (2005 [1994]), *Postmodernism and popular culture*. Routledge.

Memóriamedia: www.memoriamedia.net.

Mensch, Peter Van (1988), “Muséologie et musées”, in *Nouvelles de L' ICOM*, vol.41, nº 3, pp.5-10.

Melo, Daniel (2001), *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Melício, Silvelene do Carmo Pereira (2017), *A Construção do Valor Estético da Escultura Barrista Popular: Comparações entre Portugal e Brasil*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Artes, FCSH.

Merriman, N. (1989), “The Social Basis of Museum and Heritage Visiting”, in *Museum Studies in Material Culture*, S. M. Pearce ed., London, Leicester University Press: 153-171.

Mihesuah, Devon A. (2000), *Repatriation Reader: Who Owns American Indian Remains?* Lincoln: University of Nebraska Press.

Mille, Raymond de la Rocha (2011), *Museums without walls: The museology of Georges Henri Riviere*. (Unpublished Doctoral thesis, City University London); Rivière, Georges

Mestre, Marta (2009) “We are strangers to ourselves”. *L+Arte*, Nº 58.

Mestre, Marta (2009) Depoimento:

<http://museuartepopular.blogspot.pt/2009/06/depoimento-de-marta-mestre.html>.

Consultado a 4 maio de 2017.

Mirza, Munira (2005), “The Therapeutic State: Addressing the emotional needs of the citizens through the arts”, *International Journal of Cultural Policy*, vol. 11 (3): 261-273.

Mirzoeff, Nicholas (1999), *An introduction to visual culture*, London: Routledge.

Moore, Kevin (1999), *Museums and popular culture*. London: Leicester University Press.

Moreira, Patrícia de Melo (2013), “ L'artiste portugaise Joana Vasconcelos emmène son pays em bateau jusqu'à Venise”. L'Express. (13.02.2013).

Morris, Roderick Conway (2013), *Serendipity spices a surprising Biennale*. International Herald Tribune. (04.06.2013): 10-11.

Mosquera, Gerardo (1994), “Cocinando la identidad”. *Cocido y crudo.* Madrid: MNCARS, pp.32-37.

Mosquera, Gerardo (1998), “Islas infinitas, sobre arte, globalización y cultura”. *Mundialización y periferias*.

Mouffe, Chantal (ed.) (1979), *Gramsci and Marxist Theory*. London: Routledge and Kegan Paul.

Mulhern, Francis (2000), *Culture/metaculture*. London and New York: Routledge.

N'Diaye, Catherine (1989 [1987]), *Coquetterie ou a Paixão do Pormenor*. Lisboa, Edições 70.

Nancy, Jean –Luc (2010), “ser –em – comum”, in Neves, José (Coord.). *Como se faz um povo*. Lisboa: Tinta da China.

Negri, Antonio (2016), “O comum como modo de produção”. Site Euromade: <http://www.euro-nomade.info/?p=7331>. Edições Chão da Feira, Caderno de Leitura- Série Intempestiva. n. 52. Tradução de Bernardo Romagnoli Bethonico.

Negri, Antonio (2010), “Para uma definição ontológica da multidão”, em *A Política dos Muitos. Povo, Classes e Multidão*. Coordenação: Bruno Peixe Dias e José Neves e Edições Tinta-da-China, pp. 407- 41.

Neves, José e Dias, Bruno Peixe (ed.) (2010), *A política dos muitos*. Lisboa, Fundação EDP e Tinta-da-China.

Neves, José (ed.), *Como se Faz um Povo*. Ensaio em História Contemporânea de Portugal, Lisboa, Fundação EDP e Tinta-da-China.

Nielsen, Jane K. (2015), “The relevant museum: defining relevance in museological practices”. *Museum Management and Curatorship*, 30:5, pp. 364-378, DOI: 10.1080/09647775.2015.1043330

Nora, Pierre (1984), *Lieux de mémoire*, Paris: Galimard.

Nuez, José Luis de La (2012), “La crítica artística latinoamericana de fin de siglo y la cuestión de lo popular”, *AISTHESIS*, N° 52, pp.199-220.

Olick, Jeffrey K., et al. (eds.) (2011), *The Collective Memory Reader*. New York: Oxford University Press.

Olöfgren, Orvar (1989), “The Nationalisation of Culture”, *Ethnologia Europaea*, XIX, pp. 5-24

Oliveira, Alexandre (2011), “Uma Abordagem Preliminar a 60 anos do Museu de Arte Popular.” Comunicação apresentada no *I Ciclo de Conferências do MAP Memórias e Ativações Patrimoniais*, Lisboa, Portugal.
http://www.fundacaoantonioquadros.pt/index.php?option=com_content&task=view&id=65&Itemid=69&limit=1&limitstart=2

Oliveira, Alexandre (2018), «O Fecho da Abóbada» – O Museu de Arte Popular e a ação do Secretariado da Propaganda Nacional. Tese de doutoramento ISCTE-IUL.

Oliveira, Alexandre (2019), *A Herança de António Ferro, O Museu de Arte Popular*. Editora Caleidoscópio e Direção –Geral do Património Cultural – DGPC.

Papastergiadis, Nikos (2000), “Tracing Hybridity in Theory”, in Pnina Werbner & Tariq Modood (orgs.), *Debating Cultural Hybridity – Multi-Cultural Identities and The Politics of Anti-Racism*. London & New Jersey: Zed Books.

Pardé, Maurice e Van Gennep (Arnold) (1940), *Manuel de folklore français contemporain*. Publications du Département et du Musée national des arts et traditions populaires.

Parker, Holt N. (2011), “Toward a definition of Popular Culture”, in *History and Theory* 50 (May 2011), pp. 147-170. Wesleyan University. ISSN: 0018-2656:

Parker, Rozsika (1984), *The Subversive Stitch: Emboidery and the making of the feminine*. The Women’s Press Ltd.

Pearce, Susan M. (1992), *Museums, objects, and collections: a cultural study*. Leicester: University Press.

Pearce, Susan M. (1995), *On Collecting: An Investigation into Collecting in the European Tradition*. New York: Routledge.

Pearce, Susan M. (1998), *Collecting in Contemporary Practice*. Londres: Sage.

Pearce, Susan M. (1999), “Museums of Anthropology or Museums as Anthropology”. *Anthropologica* 41-1: 25-34.

Peixoto, Rocha (1967a [1900]), “Etnografia Portuguesa. Indústrias Populares: As Olarias de Prado”, *Obras: Vol. I, Estudos de Etnografia e Arqueologia*, Póvoa de Varzim, Câmara Municipal da Póvoa de Varzim, 89-132.

Pieterse, Jan Nederveen (1997), “Multiculturalism and Museums: Discourse about Others in the Age of Globalization”, in *Theory Culture Society* 1997 14: 123 DOI: 10.1177/026327697014004006.

Pieterse, Jan Nederveen (2003), “Colonialism and representation: the parade of the vanquished”, in *African Societies*, 4.

Pieterse, Jan Nederveen (1995b), “Varieties of Ethnic Experience and Ethnicity Discourse”, in E.N. Wilmsen and P.McAllister (eds.) *The Politics of Difference: Ethnic Premises in a World of power*. Chicago: University Chicago Press.

Prista, Pedro (30 de maio de 2011), “O Museu de Arte Popular. Ainda?”. *Público*.

Pereira, Luís Filipe Raposo (2011), *Museu de Arte Popular: Memórias de Poder*. Dissertação Mestrado em Museologia, Departamento de Museologia ULHT – Universidade Lusófona. Publicada em Cadernos de Sociomusiologia N.º. 39.

Pessoa, Sofia da Costa (2012), *Museums and Modernity dynamics: the emergence of the Art Popular Museum- MAP, a case study*. Comunicação apresentada na II Summer School for the Study of Culture: “Peripheral Modernities”. Lisboa, 9 a 14 de julho de 2012, Universidade Católica Portuguesa e The Lisbon Consortium. Disponível em: <http://www.fch.lisboa.ucp.pt/resources/Documentos/LxConsortium/IILSSSC%20-%20Programme.pdf> –

Pessoa, Sofia da Costa (2012a), *Recognizing Popular Arts in Portugal – an ethnic aesthetic’s approach*. Comunicação apresentada na conferência internacional 3rd Graduate Conference in Culture Studies: “Report From the Popline”. Lisboa 3 e 4 de dezembro de 2012, Universidade Católica Portuguesa. Disponível em: https://popline2012conference.files.wordpress.com/2012/06/booklet_popline_final.pdf; <http://www.fch.lisboa.ucp.pt/resources/Documentos/CECC/Programa%20POPLINE.pdf>

Pessoa, Sofia da Costa (2013), *Envisioning ethnographic museums in the 21st Century*. Comunicação apresentada na III Summer School for the Study of Culture: “Cultures at work/working with cultures”. Lisboa, 24 a 30 de junho de 2013, Universidade Católica Portuguesa e The Lisbon Consortium. Disponível em: http://www.fch.lisboa.ucp.pt/resources/Documentos/Summer%20School%202011/Program%20IILSSSC_June%202013.pdf

Pessoa, Sofia da Costa (2014), *Cultural memory in contemporary art: Trafaria Praia by Joana Vasconcelos*. Comunicação apresentada na IV Lisbon Summer School for the Study of Culture: “Latencies: Europe 1914-2014”. Universidade Católica Portuguesa e The Lisbon Consortium. Lisboa, 30 de junho a 5 de julho de 2014. Disponível em: <https://lisbonconsortium.com/summer-school/iv-lisbon-summer-school-for-the-study-of-culture/>

Pessoa, Sofia da Costa (2014a), *An Obliteration of Heritage? The Museum of Popular Art – MAP*. Comunicação apresentada no congresso internacional “We are the Folk: Rethinking Folklore in the Twenty- First Century”. Palácio Foz, dia 23 de outubro de 2014. Organização do Institut Français da FCSH-UL, IELT, FCT, entre outros. Lisboa, 22 a 24 de outubro de 2014. Disponível em: <https://ielt.fcsh.unl.pt/en/congressos-coloquios-jornadas/1480>

Pomar, Alexandre (2009), “MAP 1 – A Exposição de 1940, o MAP e a Área de Belém.” Blogue Alexandre Pomar, 9 de janeiro, http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2009/09/map-1-.html.

Pomian, Krzysztof (1987), *Collectionneurs, amateurs et curieux*. Paris: Gallimard.

Posner, Roland (1991), «Kultur als Zeichensystem. Zur semiotischen Explikation kulturwissenschaftliche Grundbegriffe», in Aleida Assmann, Dietrich Harth (eds.), *Kultur als Lebenswelt und Monument*, Frankfurt am Main: Fischer, pp. 37-74.

Poulot, Dominique (2011), “Cultura, História, valores patrimoniais e museus”. *Varia Historia: Belo Horizonte*, vol. 27, nº 46, pp. 471-480, jul/dez.

Poulot, Dominique (2002), “Musées et expositions des origines à nos jours”. *Sciences humaines* (hors série 37), pp. 52-55.

Pratt, Mary Louise (2008), *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, 2nd. ed., New York: Routledge.

Pratt, Mary Louise (2005), “Transculturação e auto-etnografia”, *Deslocalizar a Europa: antropologia, arte, literatura e história na pós – colonialidade*. Manuela Ribeiro Sanches (org.). Lisboa: Livros Cotovia, pp. 231-258.

Programa Nacional do Saber-Fazer Português

<https://www.portugal.gov.pt/download-ficheiros/ficheiro.aspx?v=21c2e34f-793d-41fe-8224-e8effe4dde9f-> Consultado em dezembro de 2019.

Projet scientifique et culturel – Etablissement public du Mucem: pscmucem2017:79 e ss. Sítio electrónico oficial do museu: http://www.mucem.org/sites/default/files/2017-04/psc_mucem_2017.pdf. Consultado a 2 de fevereiro de 2018.

Projet scientifique et culturel du Mucem: sítio electrónico oficial do museu: pscmucem2013: psc-mucem-2013.pdf-. http://www.mucem.org/sites/default/files/2017-04/psc_mucem_2013.pdf. psc-mucem-2013. psc_mucem_2013. Consultado a 4 abril 2015

Prott, L. V. (Ed. lit.), e Unesco (2009), *Witnesses to history: A compendium of documents and writings on the return of cultural objects*. Paris: Unesco.

Ó, Jorge Ramos do (1999), *Os Anos de Ferro. O Dispositivo Cultural durante a «Política do Espírito»*. 1933-1949. Lisboa: Editorial Estampa.

Ramalho, Margarida Magalhaes e Belém, Margarida Cunha (Coord.) (2016), *Exposição do Mundo Português - Explicação de Um Lugar*. Lisboa: Fundação Centro Cultural de Belém.

Ramos, Paulo Oliveira (1993), *Breve história do museu em Portugal*. Universidade Aberta.

Redfeld, Robert (1956), *Peasant Society and culture*. Chicago.

Rhodes, Colin (1994), *Primitivism and Modern Art*, London: Thames and Hudson.

Ribeiro, António Pinto e Ribeiro, Margarida Calafate (2018), “A restituição das obras: um passo decisivo no processo de descolonização”, in *Mémoires*, pp. 1-12.

Ribeiro, Carla (2016), “Da arte rústica à arte nacional: o Museu de Arte Popular”, MIDAS [Online], posto online no dia 29 novembro 2016, consultado no dia 10 janeiro 2017. URL : <http://midas.revues.org/1074> ; DOI : 10.4000/midas.1074

Ribeiro, Orland (1957), *A Geografia e a divisão regional do país*. Comunicação apresentada na sede do Centro de Estudos Político – sociais no dia 9 de janeiro de 1957. Lisboa: Biblioteca do Centro de Estudos Político – Sociais.

Ribeiro, Orlando (1998), *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*, Lisboa: Sá da Costa. 1ª edição de 1945, disponível na WWW no sítio da Biblioteca Nacional Digital; Acedido a 12/08/27 11:44.

Ribeiro, Orlando (1968), *Mediterrâneo: ambiente e tradição*, Lisboa: FCG.

Rico, Juan Carlos (1999), *Montaje de Exposiciones*. Museos, Arquitectura, Arte. Madrid: Sílex.

Rico, Juan Carlos (2006), *Manual práctico de museología, museografía y técnicas expositivas*. Madrid: Sílex.

Rivière, George Henri (1989), *La Muséologie selon Georges Henri Rivière: cours de muséologie: textes et témoignages*. Paris: Dunod.

Rivière, George Henri (1936), «Les musées de folklore à l'étranger et le future Musée français des Arts et Traditions populaires», *Revue du folklore français et colonial*, mai-juin, pp. 58-71; *Op. cit.* Chevallier, Denis, «Collecter, exposer le contemporain au MuCem», *Ethnologie française* 4/2008 (Vol. 38), pp. 631-637.

Rivière, George Henri (1947), « Communication devant le Royal Anthropological Institute de Londres », *Man*, 2. *Op. cit.* Chevallier, Denis, «Collecter, exposer le contemporain au MuCem», *Ethnologie française* 4/2008 (Vol. 38), pp. 631-637.

Ribeiro, Susana Almeida (15/5/ 2009), *Público*, “Protesto contra a instalação de museu da língua no edifício do MAP- Pelo Museu de Arte Popular, bordar, bordar”. Disponível no sítio electrónico: <https://www.publico.pt/2009/05/15/culturaipsilon/noticia/pelo-museu-de-arte-popular-bordar-bordar-1380904>. Consultado a 25 de novembro 2019.

Rodrigues, António (1987), *António Ferro, Intervenção modernista, Teoria do Gosto*. Compilação e Prefácio. Lisboa : Ed. Verbo, pp. IX- XXVI.

Rodríguez, G. G., Flores, J. G., & Jiménez, E. G. (1999), *Metodología de la investigación cualitativa*. Málaga: Ediciones Aljibe.

Roque, Maria Isabel (2010), "Museologia oitocentista do património religioso em Portugal". In *Idearte* [online]: revista de teorias e ciências da arte / dir. Rui Oliveira Lopes. N.º. 6 (2010), pp. 117-145. Available on WWW: <<http://www.idearte.org/idearte-vol-6/>>

Roque, Maria Isabel (2011), *O Sagrado no Museu*. Lisboa: Universidade Católica Editora

Rosa, Vasco (2015), "António Ferro e os artistas": <http://observador.pt/2015/04/27/antonio-ferro-e-os-artistas/> Página 12 de 12. Consultado a 19 janeiro 2017.

Rosenberg, B. and White, D.M. (eds) (1957), *Mass Culture: The Popular Arts in America*. New York: The Free Press.

Rosmaninho, Nuno (1995), "A historiografia artística de Vergílio Correia (1888-1944)", in *Revista da Universidade de Aveiro / Letras*, Aveiro, n.º 12, pp. 161-185.

Rosmaninho, Nuno (2010), "Arte Nacional: Conceito e Funcionalidade." In *Outros Combates pela História*, coordenação de Maria Manuela Tavares Ribeiro, pp. 521-527. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Ross, Andrew (1989), *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*. New York: Routledge.

Ross, Kristin (1997), "French Quotidian", in *The Art of the Everyday: The Quotidian in Postwar French Culture*. Ed. L. Gumpert. New York: New York University Press.

Roteiro da exposição "Da fotografia ao azulejo": disponível no sítio eletrónico <https://museuartepopular.files.wordpress.com/2016/11/mape28093folhetoe28093exposiccao7acc830e28093azulejo.pdf>; <https://museuartepopular.wordpress.com/sobre/>

Rubio, Agustín Pérez (2011), *Joana Vasconcelos's Valkyrier. Joana Vasconcelos: Magic Kingdom*. Odense: Kunsthallen Brandts, pp. 60-77.

Ruiz, Cristina (2013), "Pavilions of dreams". *The Art Newspaper*. (June 2013): 4.

Said, Edward W. (1993), *Culture and Imperialism*. London: Chatto & Windus Ltd.

Said, Edward W. (1979), *Orientalism*. New York: Vintage.

Sanches, Manuela Ribeiro Sanches (org.) (2005), *Deslocalizar a Europa- antropologia, arte, literatura e história na pós – colonialidade*. Lisboa: Livros Cotovia.

Sanches, Manuela Ribeiro Sanches (org.) (2006), *Portugal não é um país pequeno: contar o império na pós – colonialidade*. Lisboa: Edições Cotovia, Lda.

Salema, Isabel (23 de julho de 2019), *Público*. "Como deve ser o Museu de Arte Popular? "Um museu vivo"", Disponível no sítio electrónico:

<https://www.publico.pt/2019/07/23/culturaipsilon/noticia/museu-arte-popular-museu-vivo-1880962>. Consultado a 25 de Novembro de 2019

Sanouillet, M. (Ed.) (1973), *Marcel Duchamp Writings*, New York: Oxford University Press.

Santos, M. Lourdes Lima dos (1988), “Questionamento à volta de três noções: grande cultura, cultura popular e cultura de massas”, in *Análise Social*, vol. XXIV (101/102) pp. 689-702.

Santos, Rui Afonso (1998), “A Exposição do Mundo Português, celebração magna do Estado – Novo salazarista”, *Mário Novais, A Exposição do Mundo Português, 1940*. Lisboa: Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian e Caminho do Oriente, pp.56-79.

Santos, Lina, (15/12/2016), *Diário de Notícias*, “Reabertura do MAP em Dezembro de 2016”. Disponível no sítio electrónico: Dn.pt: <http://www.dn.pt/artes/interior/museu-de-arte-popular-reabre-com-imagens-que-deram-azulejos-5553277.html>. Consultado a 25 de novembro de 2019.

Santos, Lina (18/9/2016), *Diário de Notícias*, “A visita do designer Jasper Morrison ao Museu de Etnologia”: <https://www.dn.pt/artes/a-visita-do-designer-jasper-morrison-ao-museu-de-etnologia-5395004.html>.

Santos, Lina (24/5/2015), *Diário de Notícias*, “Após 75 anos, a exposição sobre a Exposição do Mundo Português”: <https://www.dn.pt/artes/apos-75-anos-a-exposicao-sobre-a-exposicao-do-mundo-portugues-4641813.html>

Sarr, Felwine e Savoy, Bénédicte (2018), *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*. Sítio electrónico oficial: http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_fr.pdf. Consultado a 12 de março de 2019.

Schaffer, Debra (2003), *The Order of Ornament, the Structure of Style: Theoretical Foundations of Modern Art and Architecture*, Cambridge: Cambridge University Press.

Scheiner Tereza (2007), « Musée et muséologie. Définitions en cours », in Mairesse F. et Desvallées A., *Vers une redéfinition du musée ?*. Paris: L’Harmattan, pp.147-165.

Schechner, Richard, (2003, (1988), *Performance Theory*. Routledge.

Segalen, Martine (2005), *Vie d’un musée, 1937-2005*, Paris, Stock.

Serrão, Vítor (2016), “A produção artística e a história da arte face à globalização. Conceito, criação e fruição das artes no início do século XX”. Estudos sobre a Globalização. Org. Diogo Ramada Curto. Lisboa: Edições 70: 485-507.

Serrão, Vítor (2017), “Contributo de Vergílio Correia (1888-1944) para o desenvolvimento da cultura cerâmica em Portugal”, in sumário da comunicação a apresentar pela jornada A

MÃO E O BARRO – Colóquio sobre Cultura Cerâmica – V Jornadas de Valorização do Património Cultural – Centro de Estudos Vergílio Correia, Condeixa-a-Nova, a decorrer a 11 de fevereiro de 2017. Disponível em <https://www.facebook.com/notes/vitor-serrão/contributo-de-verg...-1944-para-o-desenvolvimento-da-cultura-cerâm/1333534123334739>, acessado a 02/02/17.

Shelton, Anthony Alan (2015), *Heaven, Hell and Somewhere In Between: Portuguese Popular Art*. Vancouver. ISBN 978-1-927958-24-7. Entrevista de Elaine Avila ao autor publicada no Portuguese American Journal.

Shusterman, Richard (1991), “Fine Art of Rap”, in *New Literary History*, 22, pp. 613-632.

Shusterman, Richard (1992), *Pragmatist Aesthetics: Living beauty, Rethinking Art*. Oxford: Blackwell.

Shils, Edward (1981), *Tradition*. Chicago: University of Chicago Press.

SIC Notícias. (12.02.2013), Joana Vasconcelos em entrevista. *Special edition*. Sic News.

Siegel, James T. (2011), *Objects and objections of ethnography*. New York: Fordham University Press.

Silva, Augusto Santos (1994), *Tempos cruzados. Um estudo interpretativo da cultura popular*, Lisboa: Edições Afrontamento.

Silva, Raquel Henriques da (2002), “Os Museus: História e Prospectiva.” In *Panorama da Cultura Portuguesa no Século XX*, coordenação de Fernando Pernes, pp. 63-108. Porto: Edições Afrontamento e Fundação de Serralves.

Silva, Raquel Henriques da (2016), “O Museu de Arte Popular, uma Herança à Procura de Futuro.” In *António Ferro: 120 Anos Depois*, coordenação de Mafalda Ferro, pp.97-110. Lisboa: Texto Editora.

Silvano, Filomena (2013), “Na laguna dos vaporetti a estranheza de um cacilheiro”. *Público Journal*. (01.06.2013): 30.

Simon, Nina (2009), “Museums and Relevance: What I learnt from Michael Jackson.” *Museum 2.0*, June 29. Accessed October 1. <http://museumtwo.blogspot.co.uk/2009/06/museums-and-relevance-what-i-learned.html>.

Simpson, Moira (1996), *Making Representations: Museums in the Post-Colonial Era*. London/New-York: Routledge.

Simpson, Moira (2009), “Museums and restorative justice: heritage, repatriation and cultural education. *Museum International*”, 61(1-2), 121–129. doi:10.1111/j.1468-0033.2009.01669.x

Smith, Laurajane e Rodrigues, Paulo Simões (2016), “Museus, discurso e poder”, *MIDAS 06 | 2016*, Dossier temático.

Smith, Charles Saumarez (2006), “The Future of the Museum”, in the *Cultural Theory and Museum Studies. A Companion to Museum Studies*. Ed. By Sharon Macdonald; Wiley-Blackwell, pp. 541-554.

Souza, Élmanno Ricarte de Azevêdo (2018), *O mundo mediatizado das marchas populares de Lisboa a configuração comunicativa “entrelaçamento mediático”*. Tese de doutoramento, FCH-UCP.

Sousa, Ernesto de (1964), “Conhecimento da Arte Moderna e Popular”, *Revista Arquitetura*, N.º. 83, setembro, pp. 91-99. Disponível em www.ernestodesousa.com

Sousa, Filomena (2018), *A Participação na Salvaguarda do Património Cultural Imaterial – O papel das Comunidades, Grupos e Indivíduos*. Memoriamedia.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1995), “Can the Subaltern Speak?”, in *The Post-Colonial Studies Reader*. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin (ed.), Routledge: London and New York, pp. 24-28.

Stake, R. E. (1994), “Case Studies”, in N. Denzin Y. Lincoln, *Handbook of qualitative research*, pp. 236-247. Newsbury Park: Sage.

Stake, R. E. (1999), *Investigación con estudio de casos*. Madrid: Morata.

Stocking, Jr, George W. (1982), *Race, Culture, and Evolution: Essays in the History of Anthropology*. University of Chicago Press.

Stocking, Jr, George W. (1982), “Afterword: A View from the Center”, *Ethnos*, 1-2, vol. 47: 172-186. [.1][.2]

Storey, John (ed.) (2009), *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edition, Harlow: Pearson Education.

Storey, John (2014), *From popular culture to every day life*. Routledge.

Storey, John (2009), *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*. University of Sunderland: Pearson Longman.

Storey, John (2003), *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalisation*. Oxford: Blackwell.

Sousa, Filomena (2018), *A Participação na Salvaguarda do Património Cultural Imaterial – O papel das Comunidades, Grupos e Indivíduos*. Memoriamedia.

“Sous le MUCEM, le fantôme des ATP” (2013). *Policulture: La lettre des politiques culturelles et artistiques*, (173), pp. 1-6. Acedido em [http:// www.fems.asso.fr/wp-content/uploads/2013/05/Policultures.pdf](http://www.fems.asso.fr/wp-content/uploads/2013/05/Policultures.pdf)

Terrel, John, (1991), “Disneyland and the Future of Museum Anthropology”. *American Anthropologist* 93, pp. 149-153. DOI: 10.1525/aa.1991.93.1.02a00090

Thiesse, Anne-Marie (1999), *La création des identités nationales*. Éditions du Seuil.

Thomas, Nicholas (1991), *Entangled Objects: Exchange, Material Culture and Colonialism in the Pacific*. Cambridge: Harvard University Press.

Thomas, Nicholas (2016), “We need ethnographic museums today – whatever you think of their past” – *Apollo Magazine* 01/04/16, pp.1-16. Sítio electrónico: <https://www.apollo-magazine.com/we-need-ethnographic-museums-today-whatever-you-think-of-their-past/>. Consultado 16 de março de 2016.

Thompson, E.P. (2001), “Algumas observações sobre classe e ‘falsa consciência’”, em E.P.Thompson, *As Peculiaridades dos Ingleses e Outros Escritos*, Campinas, Editora da Unicamp.

Touraine, Alain (2005), *Un nouveau paradigme. Pour comprendre le monde aujourd’hui*. Fayard.

Tucherman, Ieda (2004), *Breve História do Corpo e dos seus Monstros*. Lisboa: Vega.

Turgeon, Laurier et Dubuc, Élise *Ethnologies* (2002), “Ethnology Museums New Challenges and New Directions “. Volume 24, Number 2 (2002), p. 19-32. Association Canadienne d’Ethnologie et de Folklore ISSN: 1481-5974 (print) 1708-0401 (digital).

Turner, G. (1996), *British Cultural Studies: An Introduction*. (2ed.). London: Routledge.

UNESCO (1972), United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization – Convention Concerning the Protection of the World’s Cultural and Natural Heritage, 16 November 1972, 1037 UNTS 151.

UNESCO (2005), United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. Versão PT/ BR.

UNESCO (2003), Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial. Disponível no sítio electrónico: <https://ich.unesco.org/doc/src/00009-PT-Portugal-PDF.pdf>

PCI -versão portuguesa traduzida pelo Departamento de Património Imaterial / Instituto dos Museus e da Conservação, 2010.

UNESCO (1989), Recomendação para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e do Folclore. Disponível no sítio electrónico: http://cvc.institutocamoes.pt/cpc2007/patrimonio/bloco2/recomendacao_%20sobre_a_salvaguarda_da_cultura_tradicional.pdf. Consultado em 19.08.2017

UNESCO Recomendação relativa à proteção e promoção dos museus e das coleções, da sua diversidade e do seu papel na sociedade: http://icom-portugal.org/multimedia/documentos/UNESCO_PMC.pdf. Consultado em 19.08.2017

UNESCO, *Capoeira Circle*, <http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/capoeira-circle-00892>. Consultado em 19.08.2017

UNESCO, *Fandango's Living Museum*, <http://www.unesco.org/culture/ich/en/BSP/fandango-s-living-museum-00502>. Consultado em 19.08.2017.

UNESCO, *Gastronomic Meal of the French*, <http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/gastronomic-meal-of-the-french-00437>. Consultado em 19.08.2017

UNESCO, *Tango*, <http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/tango-00258>. Consultado em 19.08.201

UNESCO Intangible Cultural Heritage Section, Aide-Mémoire for Completing a Nomination to the List of Intangible Cultural Heritage in Need of Urgent Safeguarding for 2015 and Later Nominations, 1 July 2014, www.unesco.org/culture/ich/doc/src/ICH-01-aide-mémoi-re-EN.doc. Consultado em 19.08.2017

Urbach, Henry (2010), "Exhibition as Atmosphere." In *Log 20: Curating Architecture*, Cynthia Davidson (ed.), pp. 11-17. New York: Anyone Corporation.

Valente, José Carlos (1999), *Estado Novo e Alegria no Trabalho. Uma História Política da FNAT*, Lisboa: Colibri.

Vahia, Liz (2014), *Para uma ingenuidade voluntária: Ernesto de Sousa e a Arte Popular*; Arte Capital [consultado em <http://www.artecapital.net/estado-da-arte-42-liz-vahia-para-uma-ingenuidade-voluntaria-ernesto-de-sousa-e-a-arte-popular>].

Van Gennep, Arnold (1943), *Manuel de folklore français contemporain*. Tome III: questionnaires, provinces et pays, bibliographie méthodique, et tome IV : bibliographie méthodique (fin), index des noms d'auteurs, index par provinces. Paris, Editions Auguste Picard, 1937 et 1938, in-8°, 552 et 526.

Van Mensch, Peter (1992), *Towards a Methodology of Museology*, University of Zagreb: Faculty of Philosophy.

Varine-Bohan, Huges (2012), *As Raízes do Futuro: O Património a Serviço do Desenvolvimento Local*. Porto Alegre: Medianiz.

Vasconcelos, Joaquim de (1983 [1886-87]), *Indústrias Portuguesas*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural – Departamento de Etnologia.

Vasconcelos, Joaquim de (1992, [1918]), *Arte Românica em Portugal*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

Vasserot, Christilla (2002), *Le corps grotesque*, Belgique, Lansman.

Venn, Couze (2007), “Cultural Theory, Biopolitics, and the Question of Power”, in *Theory, Culture & Society*, vol. 24(3): 111-124.

Visita ao Atelier Joana Vasconcelos, maio 2014. Cortesia da equipa.

Visita ao *cacilheiro Trafaria Praia*, abril de 2014. Cortesia da Douro Azul.

Vrdoljak, A.F. (2008), *International law, museums and the return of cultural objects*. Cambridge. UK: Cambridge University Press.

Vuyk, Kees (2010), “The arts as an instrument? Notes on the controversy surrounding the value of art”, *International Journal of Cultural Policy*. Vol. 16(2): 173-183.

Wagner, Richard (2000 [1849]), *A Arte e a Revolução*. Lisboa: Edições Antígona.

Wagner, Richard (2003 [1849]), *A Obra de Arte do Futuro*. Lisboa: Edições Antígona.

Weber, Max (1978), *Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology*. 2 vols. Berkeley: University of California Press, pp.30 -306.

Williams, Raymond (2009), “The analysis of culture”, in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th ed., edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

Williams, Raymond (2011[1961]), *The Long Revolution*. London: Chatto & Windus

Williams, Raymond (1988 [1958, 1963, 1971]), *Culture and Society 1780-1950*, Londres: Penguin Books.

Williams, Raymond (1976), *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. London: Fontana Press.

Williams, Raymond (1981a), *Culture*. Glasgow: Fontana-Collins.

Williams Raymond (1958 [1983a]), *Culture and Society: 1780-1950*. New York: Columbia University Press.

Witcomb, Andrea (2003), *Re-imagining the Museum: Beyond the Mausoleum*, London: Routledge.

Woodham, Anna (2014), “The Concept of ‘Relevance’ for Museum and Heritage Sites.” Posted 6 March 2014 in Museum Studies, Talking Shop. Dissertation Reviews. Accessed May 20. <http://dissertationreviews.org/archives/7968>.

Yin, Robert (1993), *Applications of case study research*. Beverly Hills, CA: Sage Publishing.

Yin, Robert (2005), *Estudo de Caso. Planejamento e Métodos*. Porto Alegre: Bookman.

Young, Robert J.C. (1995), *Colonial Desire – Hybridity in Theory, Culture and Race*. London, New York: Routledge.

Legislação

Decreto-lei no 29/087, de 28 de outubro de 1938, Diário da República, Série I, no 250

Decreto-lei n.º 535/79, de 31 de dezembro de 1979, Diário da República, Série 1, no 300

Decreto-lei n.º 93/84, de 26 de março de 1984, Diário da República, Série 1, no 72

Decreto-lei n.º 248/89, de 8 de agosto de 1989, Diário da República, Série 1, no 181

Lei Quadro dos Museus Portugueses – Lei n.º 47/2004, de 19 de agosto de 2004, Diário da República, Série 1, no 195.

Resolução do Conselho de Ministros: “9 da Resolução do Conselho de Ministros que procede à primeira alteração n.º 42/2009, de 27 de maio, e à segunda alteração à Resolução do Conselho de Ministros n.º 78/2008, de 15 de maio: Sítio electrónico: <http://museuartepopular.blogspot.com/2010/01/comunicado-do-conselho-de-ministros-de.html>: comunicado emitido pelo Conselho de Ministros emite em 21 de janeiro de 2010.

Siglas: Lista

ITE – Contemporary Folk Art Museum: European Outsider Art Association:

Disponível em linha no sítio electrónico oficial:
http://www.outsiderartassociation.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=3

2. Consultado a 15 outubro 2019.

CECC – Centro de Estudos de Comunicação e Cultura

CRIA – Centro em rede de investigação em antropologia.

ICME – International Committee for Museums of Ethnography

ICOFOM – International Committee for Museology

ICOM – International Council of museums

IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição

INATEL – Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores

MINON- Movimento Internacional para uma Nova Museologia;

UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization;

MNE – Museu Nacional de Etnologia

MAP – Museu de Arte Popular

FCH-UCP – Faculdade de Ciências Humanas – Universidade Católica Portuguesa

Mucem – Musée des civilisations de l’Europe et de la Méditerranée

MNATP – Musée National des Arts et Traditions Populaires

RPMCC – Research project “Museums and Controversial Collections”

(<http://www2.le.ac.uk/departments/gradschool/current/museums-and-controversial-collections>)

Anexos

Anexo A – Ficha de Leitura de Museus

Os museus a seguir elencados foram selecionados para análise pela sua tipologia – Cultura Popular, Arte Popular, Etnografia, Artes Decorativas, Artes Aplicadas e Design-, e também pela sua localização geográfica- centro, norte e sul do país, por forma a obter uma amostra diversificada da atualidade museográfica e museológica portuguesa relevante para o tema da tese. Para o efeito, elaborou-se uma Ficha de Leitura do Museu, consistindo um método e instrumento para recolher e coligir informação, a maior parte das vezes escassa, obsoleta, dispersa ou não disponível no domínio público, como por exemplo o sistema de gestão de inventário utilizado e a existência de um Plano científico. Para o efeito, elencou-se um conjunto de questões respeitantes, em geral, à dimensão e características das infraestruturas físicas e recursos humanos das instituições museológicas, bem como o tipo de atividades prosseguidas, documento que foi enviada por correio electrónico para os diretores. Procedeu-se também ao método de observação presencial nos museus em causa, através de visitas aos edifícios e a exposições permanentes e temporárias. Recorreu-se a registos fotográficos de imagens destas, à recolha de brochuras e catálogos, para além do estabelecimento de contatos formais e informais com os responsáveis dos museus por forma a trocar impressões e obter dados relevantes para o presente trabalho.

Obteve-se a amável colaboração da direção do museu Bordalo Pinheiro (Lisboa), da Casa Museu de S. Rafael (Caldas da Rainha), do Museu de Olaria (Barcelos), do Museu do Traje de Viana do Castelo e do Museu Regional da Câmara Municipal de Faro. Apesar de terem sido contactados para o efeito não obtivemos resposta dos diretores do Museu do Design e da moda – MUDE, da Fundação Ricardo Espírito Santo Silva FRESS, do Museu Nacional de Etnologia – MNE, do Centro Cultural Internacional José de Guimarães – CCIJG e museu de Artesanato e *Design* de Évora (Câmara Municipal de Évora), apesar de no caso dos três últimos, ter sido possível receber esclarecimentos. Deste processo de consulta resultou um *corpus* de informação importante para compreender a dimensão e a vitalidade destas instituições museológicas de tipologia etnográfica, artística e histórica. Salienta-se os dados fornecidos sobre o número de funcionários, a quantidade de peças das coleções, a denominação da base de dados utilizada no inventário, o número de visitantes anual, a pertença ou não a redes de museus, as atividades do serviço educativo, a existência ou não de um Programa Cultural ou um documento como Regulamento do museu.

Apresentamos como exemplo, a Ficha de Leitura respondida pela diretora do Museu de Olaria de Barcelos, Maria Cláudia Milhazes, em 2016, a qual despertou maior atenção, pela completude no conjunto de informações disponibilizadas, com destaque para a indicação da existência de um Regulamento deste museu, funcionando como um Programa cultural e científico delineado, organizado e consistente, instrumento de trabalho que norteia o funcionamento da instituição museológica, quer a nível de conteúdos quer a nível de gestão, método aparentemente ausente nos restantes museus. Observou-se neste caso uma preocupação explicitamente museológica, na medida em que abrange a gestão de um museu na amplitude das suas diversificadas funções – planear, gerir, recolher, conservar, expor, comunicar, dinamizar e atualizar. No início da investigação notou-se em geral a falta de informação sistematizada e atualizada na maioria dos museus em estudo. Pode-se afirmar que ao longo do trabalho verificaram-se francas melhorias a nível da comunicação dos museus com o público por meio da criação de sítios electrónicos oficiais e adoção de sistemas de comunicação multimédia, os quais permitiram aceder a informações sobre a história dos museus, das coleções, arquivos documentais e visuais, o que aproxima, atrai e estabelece uma ligação mais transparente com o público de forma permanente, sistematizada e atualizada, acessível em qualquer ponto do globo. Na sua maioria os museus analisados localizam-se em edifícios históricos de qualidade arquitectónica; em geral os recursos humanos são escassos, mas por outro lado observa-se a presença de voluntários ou estagiários e verifica-se uma dinâmica forte dos serviços educativos de todos os museus. Contudo, em geral, não se observou a utilização de meios de comunicação multimédia ou a disponibilização de áudio guias, ausência que restringe a informação em termos contextuais vivenciados. Destaca-se como exceção o Museu de Portimão, cuja vontade da reabilitação de uma antiga fábrica de tratamento e embalagem de sardinhas com vista a ser musealizada resultou num museu apelativo e interativo. Este dinamismo materializa-se na forma como o planeamento museológico explora todas as etapas deste fabrico específico – desde a apanha da sardinha, tratamento e embalamento, bem como a sensibilidade demonstrada direccionada para aspetos sociais dos trabalhadores, exemplificada pelas condições dadas às mulheres na altura da maternidade. A abordagem é sobre a sociedade e a história da cidade, desde a antiguidade até hoje, passando pela arqueologia, oceanografia, bem com a biografia de personalidades locais. A museografia é diversificada, recorrendo quer a maquetes, vídeos, manequins e sistemas interativos.

FICHA DE LEITURA DO MUSEU**DENOMINAÇÃO:****TIPOLOGIA:** (arte; técnica; antropologia; etnografia)**MISSÃO/ PROGRAMA MUSEOLÓGICO:** (data de criação, origem da coleção)**TUTELA:** privada, pública, mista:**INTEGRADO NA REDE PORTUGUES DE MUSEUS OU OUTRA REDE:****LOCALIZAÇÃO:** (Distrito, Freguesia)**ARQUITETURA:** (origem do edifício, arquiteto, design expositivo e design gráfico)**SERVIÇOS DE GESTÃO /Recursos humanos e logísticos**

- Número de funcionários permanentes:
- Direção:
- Assessoria de Planeamento e Projetos: (número de museólogos)
- Mediação e Serviço Educativo:
- Contabilidade, Tesouraria e Aprovisionamento:
- Comunicação e Divulgação: (Folheto, Catálogos, Site, Documentário, Visita Virtual)
- Biblioteca/ Mediateca/ Videoteca/Auditório:
- Loja; Publicações.
- Bar; Elevador:
- Serviço de Acolhimento; Vigilância:
- Horários; Bilhetes; Preços especiais:
- Estagiários; amigos do museu; voluntariado:
- Parcerias e colaboração com outras instituições nacionais ou internacionais:

SERVIÇOS DE CONSERVAÇÃO, INVESTIGAÇÃO E AQUISIÇÃO

- Conservação; Investigação; Restauro, Reservas, Política de aquisições:
 - Investigação interna e trabalho de campo:
 - Base de dados (Matriz Net ou outros):

ACESSIBILIDADES ESPECIAIS: infraestruturas, programas, novas tecnologias**COLEÇÃO:** (tipologias, número de espécimes originais; cópias; modelos; documentos):**EXPOSIÇÃO:** (permanente; temporária; peça do mês)**UM ESPÉCIME DE ELEIÇÃO:** (um exemplo e razão da escolha) :**ATIVIDADES EDUCATIVAS/ OUTRAS INICIATIVAS/CONFERENCIAS:****INTERACÇÃO COM A COMUNIDADE LOCAL:****NÚMERO DE VISITANTES NO ÚLTIMO ANO:****EXPOSIÇÃO ATUAL E A PREVISTA PARA 2017:****OUTROS ASPETOS RELEVANTES A REFERIR:**

Ficha de Leitura respondida pela diretora do Museu de Olaria de Barcelos, Maria Cláudia Milhazes em 2016.

Existe um Regulamento do Museu podendo ser consultado no sítio eletrónico oficial: <http://www.museuolaria.pt/wp-content/uploads/2019/10/REGULAMENTO-museu-olaria.pdf>

FICHA DE LEITURA DO MUSEU MUSEU DE OLARIA

1. DENOMINAÇÃO:

R: Museu de Olaria

2. TIPOLOGIA (arte; técnica; antropologia; etnografia):

R: Etnografia e Arte Popular

3. MISSÃO/ PROGRAMA MUSEOLÓGICO (data de criação, origem da coleção):

R: O primeiro passo para a criação do Museu de Olaria remonta a 1949, quando a Câmara Municipal de Barcelos decidiu construir uma sala subterrânea destinada a albergar a "*Olaria Barcelense*" - no terreiro do Paço dos Condes de Barcelos, paredes meias com a Igreja Matriz. Neste espaço, foi inaugurado, a 4 de maio de 1963 em plena Festa das Cruzes, o então designado "*Museu de Cerâmica Regional*".

Na base da criação deste equipamento cultural esteve a coleção do etnógrafo Joaquim Sellés Paes Villas Boas, doada pelo próprio, ao município de Barcelos, em 1952. Por volta de 1982, verificando-se que a sala subterrânea do Paço dos Condes já não dispunha das condições mínimas para acolher as coleções de olaria, a Câmara Municipal decidiu que o acervo do museu passasse para a "Casa dos Mendanhas Benevides Cyrne", edifício devoluto entretanto adquirido pelo Município na década de sessenta.

Após um moroso processo técnico, o projeto de ampliação e remodelação da "Casa dos Mendanhas Benevides Cyrne" foi aprovado em Dezembro de 1989, tendo o edifício entrado em obras de recuperação e adaptação em 1991.

O Museu de Olaria foi inaugurado a 29 de julho de 1995 com a missão de estudar, documentar, conservar e divulgar as coleções de olaria que detém, bem como apoiar e colaborar na salvaguarda, estudo e divulgação do património olárico nacional, pertencente a particulares e/ou a outras instituições dos centros produtores de olaria em Portugal, assim como nos países de expressão portuguesa e países estrangeiros.

Quinze anos após a sua inauguração, houve necessidade de nova intervenção, de modo a adequar o edifício aos novos desafios da museologia. Atualmente, o Museu de Olaria possui um acervo com mais de 9000 peças, maioritariamente provenientes do concelho de Barcelos mas também de outras regiões de Portugal, dos países lusófonos e de muitos outros países.

4. TUTELA (privada, pública, mista):

R: Pública - Município de Barcelos

5. INTEGRADO NA REDE PORTUGUES DE MUSEUS OU OUTRA REDE:

R: O Museu de Olaria integra a Rede Portuguesa de Museus desde o ano 2000.

6. LOCALIZAÇÃO (concelho, município, freguesia):

R: O Museu de Olaria localiza-se na freguesia de Barcelos, município de Barcelos, concelho de Barcelos.

7. ARQUITETURA (origem do edifício, arquiteto, design expositivo e design gráfico):

R: O edifício que alberga o Museu de Olaria é conhecido como a "Casa dos Mendanhas Benevides Cyrne" e tem uma longa e recheada história. Situa-se no núcleo do casco citadino do Centro Histórico, muito próximo dos Paços do Concelho.

O atual edifício é uma construção do século XIX. Comporta "dois corpos oitocentistas", mas construídos em épocas diferentes. Possui dois pisos, sendo que um deles ainda "tem incrustada a antiga capela de São Sebastião, aí edificada ou reedificada por volta de 1739", ano em que a família Mendanhas veio residir em Barcelos e fez trasladar a capela que administrava em Barcelinhos, anexando-a à casa que aqui tinham construído. Esta casa serviu de habitação familiar até 1899, altura em que os proprietários decidiram vender a dois religiosos da Companhia de Jesus que tinham a intenção de nele instalarem um colégio, desejo que nunca se concretizou, uma vez que, o Estado viria a confiscar todas as propriedades dos Jesuítas. Mais tarde, entre 1910 e 1950, serviu de quartel aos militares da GNR e em 1963, a "Casa dos Mendanhas" foi comprada pela Câmara Municipal para albergar, inicialmente, a Escola Comercial de Barcelos e mais tarde, o Museu de Olaria.

8. SERVIÇOS DE GESTÃO /Recursos humanos e logísticos:

- Número de funcionários permanentes:

R: Atualmente o Museu de Olaria tem 7 (sete) funcionários.

- Estagiários; amigos do museu; voluntariado:

R: Atualmente o Museu de Olaria tem 3 (três) estagiários.

- Direção:

R: O museu tem direção, sendo a atual Diretora do Museu de Olaria, Dra. Maria Cláudia Milhazes.

- Assessoria de Planeamento e Projetos (número de museólogos):

R: Atualmente, devido à conjuntura que conduziu à carência de técnicos na área cultural, o Museu de Olaria conta apenas com uma museóloga que é, cumulativamente, diretora do museu. No entanto, ao longo dos anos o acervo do Museu tem vindo a ser investigado, proporcionando a edição de várias publicações temáticas. Simultaneamente, temos vindo a implementar uma política expositiva que

privilegia as exposições temporárias, pelas quais se pretende cativar novos públicos, para que possam contactar com a riqueza e diversidade da olaria. Para cumprir todas as suas funções museológicas, o Museu também dispõe de duas salas para exposições temporárias e de um espaço com 2.000m² (3 pisos) dedicado à exposição permanente do museu, subordinada à temática da Ollaria de Portugal.

- Mediação e Serviço Educativo:

R: O Museu de Ollaria dispõe, desde 1997, de um Serviço Educativo e de Animação. As atividades desenvolvidas pelo Serviço Educativo e de Animação visam dinamizar a ligação do Museu à comunidade, com particular incidência nos públicos escolares, transmitindo, de forma lúdico pedagógica, aspetos culturais relacionados com a área da cerâmica, incidindo na sensibilização das novas gerações para a importância da preservação dessa importante herança sócio cultural.

- Contabilidade, Tesouraria e Aprovisionamento:

R: Uma vez que o Museu de Ollaria está sobre a tutela do Município de Barcelos, todas as questões de carácter financeiro são geridas pela Câmara Municipal de Barcelos.

- Recursos Humanos, Expediente e Serviços Gerais:

R: Relativamente aos recursos humanos do Museu de Ollaria, estes estão a cargo da tutela, sendo atualmente, manifestamente insuficientes.

- Comunicação, Imagem e Divulgação (Folheto, Catálogos, Site, Documentário, Visita Virtual):

R: Uma das grandes preocupações da equipa do Museu de Ollaria é que este seja um museu para todos. Assim, tentamos que os nossos suportes de divulgação, nomeadamente, flyers, cartazes e catálogos das exposições sejam disponibilizados em português, inglês, francês e espanhol.

Relativamente ao site do museu, disponibilizamos ao público um site dinâmico, interativo, com ferramentas de pesquisa fácil e com os conteúdos em duas línguas: português e inglês, para que a divulgação do conhecimento chegue mais longe.

- Biblioteca/ Mediateca/ Videoteca/Auditório:

R: O Museu de Ollaria dispõe de um Centro de Documentação, ou seja, uma biblioteca especializada que reúne um vasto conjunto de documentos divididos em duas grandes áreas: cerâmica e etnografia. O nosso Centro de Documentação tem como objetivos a salvaguarda e gestão do acervo documental do Museu, e apoiar o trabalho de estudiosos e investigadores. Incorpora uma biblioteca com múltiplos documentos que vão desde obras diversas a monografias e periódicos, nacionais e estrangeiros.

Relativamente ao auditório, atualmente o Museu de Olaria não dispõe de auditório mas sim de uma Sala Multimédia que funciona, exclusivamente, como suporte às atividades desenvolvidas pelo Serviço Educativo e de Animação do Museu de Olaria.

- Loja; Publicações:

R: Ao longo dos anos o acervo do Museu de Olaria tem vindo a ser investigado, proporcionando a edição de várias publicações temáticas. No Museu de Olaria, e no nosso site, estão disponíveis várias publicações sobre o Figurado e sobre a Olaria nacional e estrangeira.

Relativamente à Loja, atualmente Museu de Olaria não dispõe de loja.

- Bar; Elevador:

R: O edifício do Museu de Olaria tem um elevador disponível ao público e um elevador de serviço, exclusivo para funcionários.

Relativamente ao Bar, o Museu de Olaria não dispõe de Bar/Cafetaria.

- Serviço de Acolhimento; Vigilância:

R: Zelamos diariamente pela satisfação dos nossos visitantes. Assim, dispomos em permanência de um funcionário na receção do museu para que acolha e encaminhe os visitantes para as diversas salas de exposição, de forma que os visitantes desfrutem da visita. Para assegurar o bom funcionamento, o Museu de Olaria dispõe também de um sistema interno de videovigilância, assim como, vigilantes nas salas para que exista uma maior proteção das peças, mas também para prestar esclarecimentos e dar informações, quando solicitadas, aos nossos visitantes.

- Horários; Bilhetes; Preços especiais:

Horário de Funcionamento do Museu de Olaria

Aberto Terça-feira a Sexta-feira | 10h00-17h30

Sábados | Domingos | Feriados | 10h00-12h30 | 14h00-17h30

Encerrado Segundas-feiras | 1 janeiro | Sexta-feira Santa | Domingo de Páscoa

15 agosto | 24 dezembro | 25 dezembro

Horário de Funcionamento dos Serviços

Serviços Administrativos - Terça-feira a Sexta-feira | 09h00-12h30 | 14h00h-17h00

Centro de Documentação - Terça-feira a Sexta-feira | 10h00-12h30 | 14h00h-17h00

Serviço de Educação e Animação - Terça-feira a Sexta-feira | 10h00-12h00 | 14h00-17h00

Sábados | Domingos | Feriados (Mediante marcação prévia) | 10h00-12h30 | 14h00-17h00

Preços

Público | Temporariamente Gratuitas
Visitas guiadas grupos escolares | Gratuitas
Visitas guiadas pedagógicas | Gratuitas
Visitas guiadas outros grupos | Temporariamente gratuitas
Programa para Instituições Escolares | Temporariamente Gratuitas
Programa Férias no Museu | 1,10€
Programa Fim-de-semana no Museu | 2,20€
Programa Museu Sénior | 2,20€

- Parcerias e colaboração com outras instituições nacionais ou internacionais:

R: Sempre que possível o Museu de Olaria estabelece parcerias de colaboração com outros museus nacionais ou internacionais tendo em vista uma maior divulgação do património olárico e o artesanato nacional.

9. SERVIÇOS DE CONSERVAÇÃO, INVESTIGAÇÃO E AQUISIÇÃO**- Conservação; Investigação; Restauro, Reservas, Política de aquisições:**

R: Relativamente à conservação, restauro e investigação das peças do acervo o nosso museu, todas as indicações, como por exemplo a existência de um sistema de monitorização ambiental que permita obter das medições diárias da temperatura e humidade relativas nas salas de exposição e reservas, são tidas em consideração para que possamos realizar um serviço de qualidade.

- Investigação interna e trabalho de campo:

R: Conforme referido anteriormente, ao longo dos anos a equipe do Museu de Olaria tem vindo a investigar o acervo do museu e a realizar trabalhos de campo que têm proporcionando a edição de várias publicações temáticas. De salientar também que parte do acervo do museu resulta de trabalhos de campo em centros oleiros extintos ou em vias de extinção e outros ainda em laboração.

- Base de dados (MatrizNet ou outros):

R: O programa de inventariação do acervo do Museu de Olaria é o InPatrimonium.

10. ACESSIBILIDADES ESPECIAIS infraestruturas, programas, novas tecnologias:

R: A equipe do Museu de Olaria tem como objetivo trabalhar diariamente para a divulgação da olaria e do artesanato nacional. Atualmente, estamos a desenvolver um projeto que visa a conclusão da nossa exposição permanente, disponibilizando aos nossos visitantes mais dois pisos de exposição sobre a olaria, com acesso a jogos didáticos, quadros interativos e áudio-guias. Esta é mais uma das nossas apostas para oferecer um melhor serviço, apostando num espaço cultural de qualidade, e ao mesmo tempo aumentar o nosso número de visitantes.

11. COLEÇÃO (tipologias, número de espécimes originais; cópias; modelos; documentos gráficos):

R: Distribuído por uma área de cerca de 2.260m², o Museu de Olaria possui um acervo com mais de 9.000 peças maioritariamente provenientes do concelho de Barcelos, mas também de outras regiões de Portugal e dos países lusófonos. O acervo do Museu de Olaria é essencialmente etnográfico e representativo da atividade de produção de olaria. Mas o Museu possui também peças de faiança, azulejos, cerâmica arqueológica, e alguns instrumentos de trabalho. A coleção de olaria portuguesa está dividida em louça preta, louça vermelha fosca, louça vermelha vidrada e figurado, e encontra-se organizada por zonas geográficas, centros produtores e tipologias de formas.

12. EXPOSIÇÃO (permanente; temporária; peça do mês):

R: Exposição Permanente: Olaria Norte de Portugal (1.ª Fase)

Exposição Temporária: A Geração Ramalho

Exposição Temporária Sala da Capela: Júlia Ramalho 60/70

13. UM ESPÉCIME DE ELEIÇÃO (um exemplo e razão da escolha):

R: Num acervo com mais de 9.000 peças, escolher uma é um verdadeiro desafio. Contudo, optamos por uma peça da emblemática barrista de Barcelos, Rosa Ramalho. Assim, apresentamos a peça "Cabra", datada de 1965, por ter sido moldada pelas mãos de uma mulher que é conhecida por ter dado vida ao barro, a quem se deve o reconhecimento do Figurado como uma Arte Popular e que ficará para sempre como uma figura lendária na memória do povo português.

**14. ATIVIDADES EDUCATIVAS/ OUTRAS INICIATIVAS/CONFERENCIAS:**

R: Toda a dinâmica do Serviço Educativo e de Animação do Museu tem por base as exposições e o espólio do Museu. A partir das temáticas abordadas nas exposições ou de temas relacionados com a olaria são criados programas que trabalhem as temáticas e que, simultaneamente, apresentem uma componente prática que permita ao visitante um contacto direto com materiais e técnicas de modelação e pintura.

De salientar que, o Museu de Olaria enquanto lugar de memórias, sítio de vidas, oficina do imaginário, perpetua a identidade de um povo, sendo, ao mesmo tempo, centro dinamizador de cultura e propalador da transmissão geracional cultural está em contante atualização dos seus programas com novas atividades, workshops e outras iniciativas culturais.

15. INTERACÇÃO COM A COMUNIDADE LOCAL:

R: Como referido anteriormente, o Museu de Olaria enquanto lugar de memórias, sítio de vidas, oficina do imaginário, perpetua a identidade de um povo, sendo, ao mesmo tempo, centro dinamizador de cultura e propalador da transmissão geracional cultural. Assim, a nossa equipe trabalha diariamente para oferecer aos mais pequenos diversas atividades lúdico-pedagógicas, onde a brincar se aprende. Mas também trabalhamos diariamente para os outros tipos de público, como por exemplo, os seniores com as atividades do programa Museu Sénior, onde se revive o passado e se trocam experiências de vida.

16. NÚMERO DE VISITANTES NO ÚLTIMO ANO:

R: No ano de 2015 o Museu de Olaria foi visitado por 10,452 pessoas.

17. EXPOSIÇÃO ATUAL E A PREVISTA PARA 2017:

R: Atualmente estão patentes no Museu de Olaria duas exposições temporárias e uma exposição permanente. As exposições são as seguintes:

- Exposição Permanente (1.ª Fase): Olaria Norte de Portugal;
- Exposição Temporária: Geração Ramalho, patente de 09 de abril de 2016 a 31 de dezembro de 2016;
- Exposição Temporária Sala da Capela: Júlia Ramalho 60/70, patente de 09 de abril de 2016 a 03 de julho de 2016.

Relativamente às próximas exposições, de 16 de julho a 18 de setembro de 2016 estará patente no Museu de Olaria a exposição "20 anos de Cerâmica" da escultora Emília Viana. Para o ano 2017, já estão previstas algumas exposições que serão divulgadas posteriormente no site do Museu de Olaria, em www.museuolaria.pt, ou no site do Município de Barcelos, em www.cm-barcelos.pt.

18. OUTROS ASPETOS RELEVANTES A REFERIR:

Ficha modelo de leitura de um museu elaborada por Sofia da Costa Pessoa@2016 no âmbito da Tese de Doutoramento em Estudos de Cultura, FCH-UCP

Anexo B – “Os onze critérios de excelência em artesanato”

Texto adaptado do livro “The Master’s Touch” da autoria de Alberto Cavalli e dos pesquisadores Guiditta Comerci e Giovanna Marchello ¹¹⁶.

Os onze critérios de excelência em artesanato – Michelangelo Foundation

- 1- Autenticidade é, em última instância, sobre pessoas. Na raiz do termo está a ideia de autoria e independência. Determinar a autenticidade geralmente significa conectar uma obra com um autor e um contexto específico. Algo é autêntico se é verdadeiro e genuíno, se pode ser conectado a uma pessoa, lugar e tempo específicos, cada um deles refletindo valores históricos, artísticos e sociais.
- 2- Competência é definida como a capacidade de se orientar em qualquer situação para realizar uma atividade específica. No campo do bom artesanato, competência requer conhecimento prático e teórico de materiais, técnicas, normas aceitas e regras do comércio e da sua aplicação. Também implica preparação, um profundo entendimento do ofício e facilidade ao fazê-lo.
- 3- As regras reconhecidas da arte criação devem estar de acordo no resultado de um objeto que seja verdadeiramente um bom artesanato, com uma predominância de mão-de-obra manual que depende de um diálogo constante entre a mente e as mãos do artesão. O papel de qualquer equipamento usado no processo é estritamente de serviço à inteligência manual e mental do artesão.
- 4- A criatividade, a capacidade de inventar novas ideias ou objetos, é o que distingue um artesão de um mestre artesão, um objeto de uma obra-prima, uma tarefa simples ou um trabalho a partir do conhecimento incorporado. Em fino artesanato, é uma força dinâmica, uma mistura de visão pessoal, paixão e habilidade perfeita, capaz de equilibrar limitações funcionais e materiais com invenção, esticando as regras da arte para satisfazer a imaginação e responder às necessidades e gostos contemporâneos.
- 5- A inovação, a capacidade de mudar algo pré-existente, adicionando novos elementos é frequentemente associada a novas tecnologias e, com a mesma frequência, posicionada em contraste com a tradição. No entanto é a inovação que mantém a

¹¹⁶ <https://www.michelangelofoundation.org/criteria-for-excellence/>. Consultado a 15 de Setembro de 2018. Tradução nossa do texto original em inglês. Mais informações disponíveis no sítio eletrónico oficial da fundação: <https://www.homofaberevent.com/en/past-edition:> 2018.

tradição viva e a orienta para o futuro. O diálogo crucial entre inovação e finesa da habilidade produz materiais novos e originais, ferramentas, formas, estilos, funções e estética para responder à evolução das mudanças de gostos, mercados, custos e valores.

6- A interpretação sempre pessoal, sempre original, é a arte de transformar uma ideia em matéria. No processo, aquele que interpreta é muito parecido com um tradutor, um negociador ou um mediador, com base em uma extensa base de conhecimento, sensibilidade e compreensão para moldar uma realidade em outra. Como intérprete, o mestre artesão colhe e faz sentido para permitir que o belo, o original, o pessoal e o útil surjam harmoniosamente.

7- A originalidade é um equilíbrio delicado do velho e do novo, exigindo formas inovadoras de aplicar técnicas seculares para criar algo novo e único. Um objeto é original se for distinto do que veio antes, se usar materiais ou métodos de maneiras diferentes, se expressar a criatividade do artesão ou de um designer, ou se for uma interpretação individual de uma tradição ligada a um lugar específico.

8 – O talento, uma predisposição para fazer as coisas com facilidade, é uma habilidade natural e inata e um dom intangível que, como um músculo, requer a necessidade de ser desenvolvido ou então é perdido. Os artesãos talentosos têm uma sensibilidade notável em relação ao material e às suas possibilidades e uma propensão à perfeição. Reconhecendo o seu dom como uma responsabilidade, cultivam-no com disciplina, prática e paciência, de modo que se possa tornar um mestre com êxito e liberdade de expressão.

9- A expressão território engloba uma rica mistura de ideias ligando um objeto ao seu criador e ao ambiente geofísico e social que molda ambos. O território é importante porque tanto é a fonte de matérias-primas quanto abriga uma comunidade de pessoas que transformam recursos naturais e culturais locais em objetos belos. Ao fazê-lo, constroem negócios significativos que dependem do conhecimento coletivo, trocam e refletem o gosto específico, o estilo, a identidade e a herança de um lugar.

10- Embora a princípio a palavra tradição invoque frequentemente ideias do passado, na verdade descreve a renovação dinâmica e a constante do conhecimento cumulativo. Transmitida de geração em geração, cuidadosamente vigiada e desenvolvida na intimidade de oficinas, famílias ou pequenos negócios, comunicada mas nunca

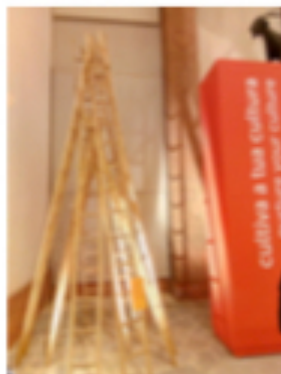
padronizada, a tradição artesanal descreve a transmissão e evolução do da complexidade do saber e a continuidade do legado profissional.

11- A formação vai para além do conhecimento de um determinado mercado, implicando a própria arte humana de ensinar, inspirar e construir futuros artesãos. O domínio implica a capacidade de reconhecer o potencial nos aspirantes a artesãos e de semear e nutrir esse conhecimento. Entre outras coisas, requer: conhecimento de um mercado, a sua história e contexto; o conhecimento de todas as ferramentas tradicionais e de novas tecnologias associadas a ele; maturidade para colaboração e trabalho em equipe; acesso a um oficinas para aplicação prática; e aprendizagem contínua e atualização de bases de conhecimento.

Anexo C - Dossier de imagens da exposição “Agricultura Lusitana 2015-2018” - Museu de Arte Popular

Museu de Arte Popular, 2018- exposição “Agricultura Lusitana 2015-18”

Projeto da rede das Aldeias do Xisto integrada na programação da DGPC evocativa da comemoração do *Ano Europeu do Património Cultural – 2018*. Fotografias da autoria de Sofia da Costa Pessoa.



Exposição “Agricultura Lusitana 2015-2018” - Museu de Arte Popular



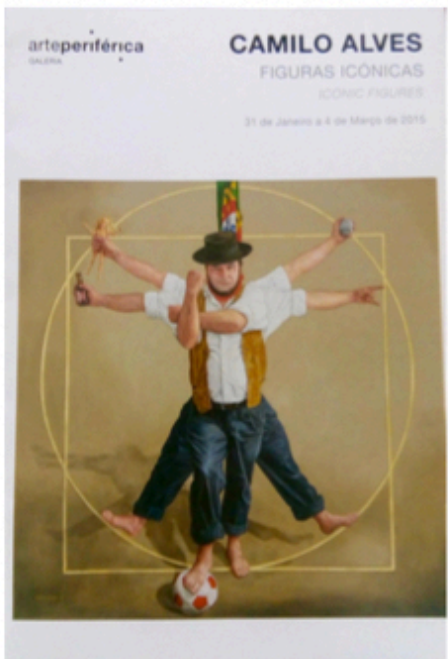
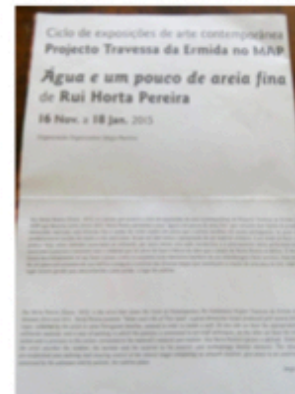
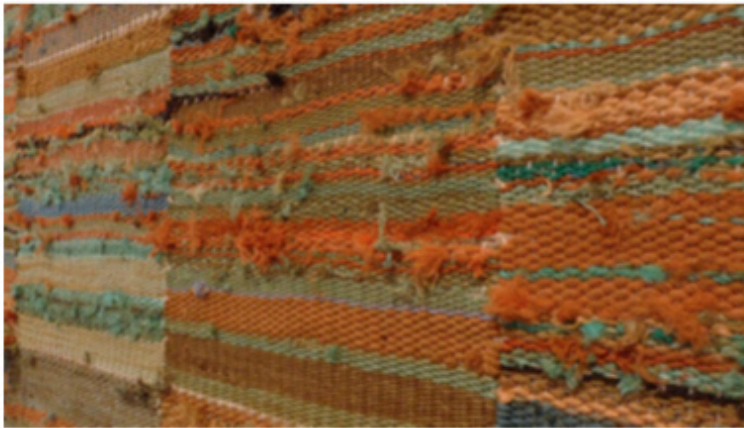
Exposição “Agricultura Lusitana 2015-2018” - Museu de Arte Popular

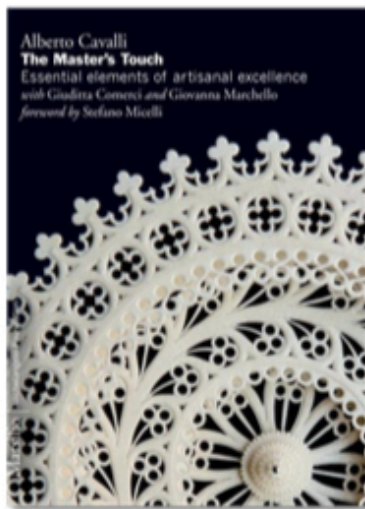


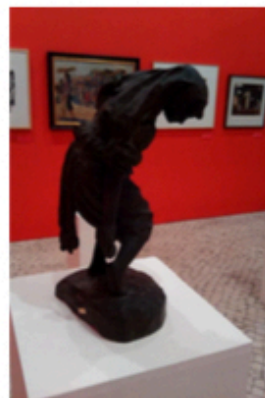
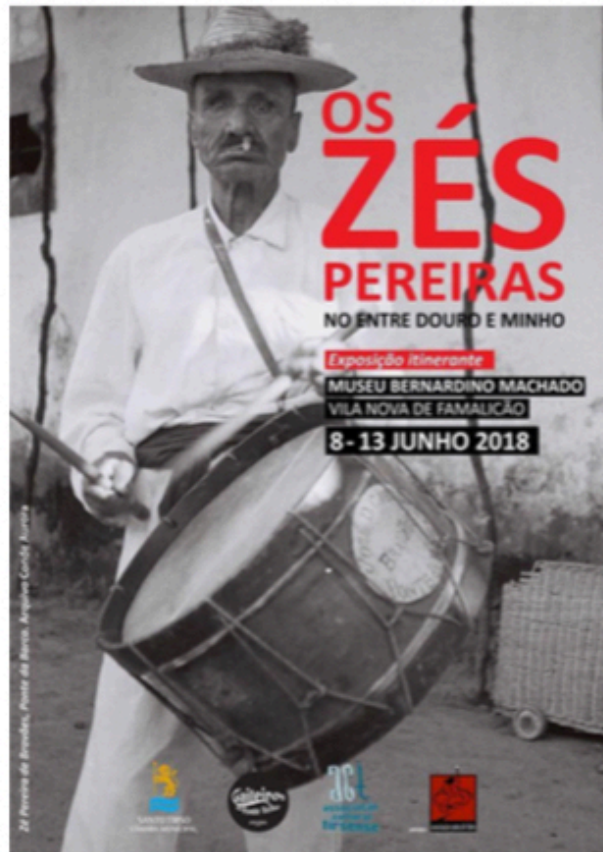
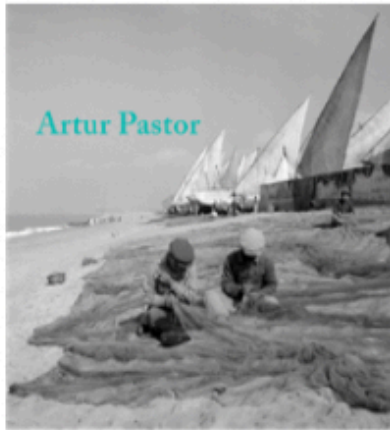
Anexo D - Dossier de imagens *Mosaico*

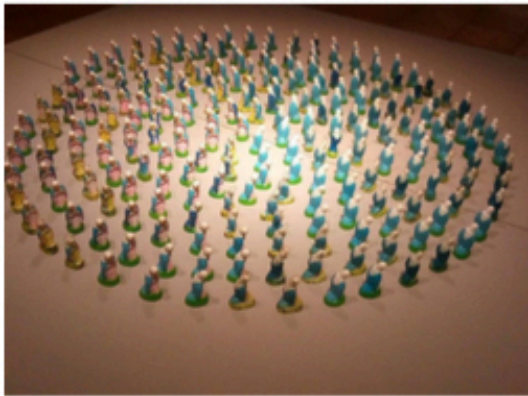
Mosaico de imagens de eventos, brochuras, catálogos, livros e exposições: 2014-2019





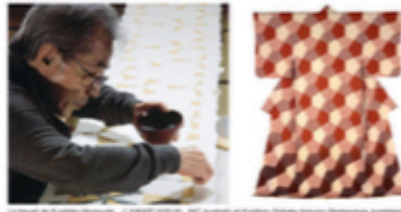






Kunihiko Moriguchi, peintre de kimonos et trésor national vivant

Par Catherine Jambon | Journaliste, responsable de la rubrique Mode du Collège de la Sorbonne de 1972 à 1975 et de 1994 à 1995, auteur de 1995 à 2002



**PATRIMÓNIO PORTUGUÊS CLASSIFICADO PELA UNESCO
COMO PATRIMONIO CULTURAL IMATERIAL –PCI**



ípsilon

DECISÃO APROVADA

O fado já é património mundial

Lucinda Canelas - 27 de Novembro de 2011, 12:21



A notícia chegou via SMS: "O Fado já é património imaterial da humanidade". Sara Pereira, directora do Museu do Fado, estava sentada na sala onde o comité intergovernamental da

Caretos de Podence, 2019

Fado, 2011



Figurado de Estremoz, 2013

Arte Chocalheira de Alcáçovas, 2015