

FOLCLORIZAÇÃO EM PORTUGAL: UMA PERSPECTIVA

Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco

A folclorização é um fenómeno cultural da modernidade. Operando com as noções de folclorismo e de folclorização, a presente obra pretende equacionar os parâmetros de um processo que conduziu à mobilização e integração das populações rurais na nação. Este efeito integrador estender-se-ia também à diáspora lusa.

Enquanto o folclorismo engloba ideias, atitudes e valores que enaltecem a cultura popular e as manifestações nela inspiradas, por folclorização entende-se o processo de construção e de institucionalização de práticas performativas, tidas por tradicionais, constituídas por fragmentos retirados da cultura popular, em regra, rural. O objectivo é representar tradição duma localidade, duma região ou da nação. Em finais dos anos 30, institucionaliza-se a prática do folclore, um campo social no sentido *bourdieuano*, dotado de mecanismos de produção e de instrumentos de regulação orientados para a fabricar exposições públicas (música, dança, traje). No mesmo período, e depois com a instauração da democracia, constituem-se mais universos performativos centrados em representar tradição. Distinguem-se do folclore pelos conteúdos (cante alentejano) ou pela abordagem (grupos urbanos de recriação, GUR).¹

Uma perspectiva múltipla presidiu à organização do volume: abordar o folclore como cultura expressiva, avaliar o seu papel na sociedade e apresentar elementos para facultar uma visão comparada. Os capítulos tratam os seguintes tópicos: políticas da cultura, eventos, constituição de patrimónios, associativismo, representação da tradição, protagonistas, artefactualidade, lugares, turismo, diáspora. A amplitude das abordagens adoptadas nos artigos resulta da filiação disciplinar variada dos seus autores: antropologia, etnomusicologia, história, musicologia histórica, *performance studies*, sociologia.

Distribuindo os textos pelos grandes períodos históricos convencionados para o século XX português, configura-se o panorama seguinte. O período anterior à Primeira República é abordado num único artigo. Ao Estado

Novo e ao pós-25 de Abril são dedicados 14 artigos para cada um dos períodos, respectivamente. Juntos perfazem dois terços da obra. A parte restante é composta por estudos que abarcam mais de um dos períodos contemplados: são as continuidades.

Ponto de partida deste livro foi o projecto "A revivificação do património tradicional expressivo em Portugal no século XX", financiado pela FCT e pelo Instituto Camões no âmbito do programa Lusitânia (Plus/Cul/ 1163/95), realizado no Instituto de Etnomusicologia (INET) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e orientado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco. A presente publicação articula materiais do projecto, alguns deles já divulgados (Castelo-Branco, Neves & Lima 2001, Castelo-Branco & Lima 1998, Branco 1999, 1999a, 2001), com pesquisas terminadas ou em curso, de outros investigadores. A concretização desta última etapa contou com o apoio decisivo do Instituto Português das Artes do Espectáculo (IPAE, Ministério da Cultura), a quem os autores exprimem o seu agradecimento. Além disso, os recursos disponibilizados pela unidade de investigação DepANT (ISCTE) e por Patrimónia Associação de Projectos Culturais e Formação Turística representaram de igual modo um auxílio fundamental para atingir o objectivo em vista. Agradece-se ainda a António Medeiros, António Tilly, Augusto Santos Silva, Bela Feldman-Bianco, Carlos Teixeira, Catarina Alves Costa, Eduardo M. Dias, Fernando Jasmins Rodrigues, Graça Índias Cordeiro, João Nelson Veríssimo,

-
- 1 A discussão circunstanciada da noção de folclorismo deu origem a uma bibliografia abundante. No que respeita a livros mais recentes, refiram-se, a título exemplificativo, J. Martí (1996), sobre a Catalunha e debruçando-se sobre a aplicação da noção, ou Karnouh (1990: 123-172), retratando aspectos do fenómeno na Roménia contemporânea. A problematização do folclorismo, visto como fenómeno da modernidade, data do início da década de 1960 e foi feita por alemães. Constituem uma referência os textos de Hans Moser (1962) e de Hermann Bausinger (1961, 1969). O historial pormenorizado desta noção, assim como o papel desempenhado pela de autenticidade no evoluir disciplinar (estudos folclóricos, estudos culturais, etc.) na Alemanha e nos EUA é feito em várias publicações dos últimos anos, sendo de destacar Regina Bendix (1997) e B. Kirshenblatt-Gimblett (1998). Estes dois estudos têm o mérito de proporcionar, em língua inglesa, uma visão de conjunto e aprofundada dos debates ocorridos no contexto interno alemão, em regra desconhecidos fora dos países da Europa Central. A análise de processos de tradicionalização, em geral, muito deve aos conceitos de "invenção da tradição" de E. Hobsbawm e T. Ranger (1983) e de "objectificação cultural" (Handler, 1988, Handler & Lennekin 1984). Na literatura etnomusicológica tem-se operado, em regra, com a noção de revivificação musical (*music revival*), que se define como um movimento social orientado para a recuperação de um sistema musical tido por desaparecido para ser desfrutado no presente. Ainda de acordo com T. Livingston, a revivificação caracteriza-se por: a) presença de indivíduos militantes da causa, b) existência de informantes ou fontes originais, c) ideologia e discurso revivalista, d) constituição duma comunidade revivalista, e) actividades organizadas, f) organização comercial associada ao mercado revivalista (Livingston 1999: 66-69). As duas abordagens distinguem-se pela maior abrangência da segunda em relação à primeira, na medida em que o folclorismo se reporta à relação da cultura popular com as outras camadas da população.

João de Pina-Cabral, João Soeiro de Carvalho, Jorge Crespo, Maria de Lourdes Lima dos Santos, Maria Rosette Almeida, Onésimo T. Almeida, Paulo Leme, Rafael de Menezes Bastos e Walburga Mannemann-Maldonado.

Duas imagens

A exibição de folclore e a sessão de fado a seguir descritas evocam universos folclorizados, podendo ser vistos como representações de um lugar e do país, respectivamente.

Nas noites de verão, em muitas cidades e vilas portuguesas, com especial incidência nas zonas de afluência turística, organizam-se programas de animação ao ar livre, que cativam residentes, turistas e emigrantes de férias na terra natal. O programa inclui um espectáculo folclórico. Comparado com as outras práticas performativas que, ao longo da noite, se irão suceder no palco, o folclore ocupa menos tempo; a actuação não excede em regra os 20 minutos. A presença no palco de ranchos folclóricos faz parte da expectativa da assistência, embora não proporcione o ponto alto da noite. É mera componente num programa, que culmina com a presença dum cançonetista ou dum fadista, anunciados como cabeça de cartaz. Para além destas ocasiões, os grupos folclóricos dispõem de um circuito especializado de exposições, com agenda preenchida por festas, festivais, concursos e encontros de folclore, actuações em restaurantes e hotéis.

A este enquadramento de localidade pode-se contrapor outro. No seu último romance, intitulado *Uma Noite em Lisboa* (*Die Nacht von Lissabon*, 1962), Erich Maria Remarque descreve a angústia vivida pelos refugiados que durante a Segunda Guerra Mundial chegaram à capital portuguesa na esperança de embarcar para a América. Há cenas passadas num *dancing*, onde o tango e o *fox-trot* executados por uma orquestra alternam com a actuação de uma fadista. Este aspecto viria a ser enfatizado na posterior adaptação do romance ao cinema. No filme (RFA, 1970-71) o fado é interpretado por Amália Rodrigues. Vistos do exterior, aos olhos de estrangeiros, a cidade e o país amalgamam-se numa massa formada pela ambiência de espectáculos nocturnos, onde uma voz masculina ou feminina se faz ouvir acompanhada à guitarra e viola.

Da comparação das duas imagens ressaltam o desfasamento temporal e a diferença na composição da assistência, havendo ainda outros aspectos a sublinhar. Nas exposições folclóricas encena-se a alegria e o colorido da vivência rural, enquanto pelo fado se transmite dor e sofrimento, que exprimem emoções, personagens, eventos e ambientes urbanos.

Dinâmicas do folclorismo

Desde finais do século XIX faz-se notar o empenhamento de grupos de intelectuais em difundir na opinião pública uma matéria, que designam folclore, cultura popular ou tradições populares, pugnando pelo seu aprofundamento entre nós. Para eles, trata-se de um acto cívico em prol do apertuguesamento da cultura.

Folclore não se confina a tema de ciência, nem a património rural suposto autêntico e arcaico. Existem indicações muito anteriores sobre exhibições de cariz folclórico. No Funchal, em 1850, um grupo de camponeses terá actuado numa feira.² Outra menção alude a um espectáculo dos Pauliteiros de Miranda do Douro, em Lisboa, no ano de 1898, por ocasião do centenário da largada de Vasco da Gama para a Índia (Mourinho 1983). Os dois eventos mostram que espectáculos de música e dança populares interpretados por camponeses não são um fenómeno do século XX. Os resultados do inquérito efectuado, em 1999, aos grupos de música tradicional (GMT) pelo INET em colaboração com o Observatório das Actividades Culturais (OAC) (Castelo-Branco, Neves & Lima 2001) confirmam este dado, ao remeter a formação dos grupos mais antigos para o último quartel do século XIX.

Desde as últimas décadas de oitocentos que nos meios aristocráticos e burgueses se intensificava o gosto em organizar divertimentos, tais como bailes de máscaras e serões musicais, onde o disfarce e as vestes de inspiração no popular tinham presença assídua. A indumentária foi o domínio artefactual visado por excelência. Atesta-o a grande difusão de bilhetes postais ilustrados com as jovens retratadas envergando trajes camponeses de ocasiões festivas (Medeiros 1995, 1999). Nos guarda-fatos das casas burguesas estão pendurados exemplares dessa indumentária, que as meninas usam pelo Entrudo. O hábito vem da corte, onde para o baile de 1865 a rainha se disfarçou de varina da Murtosa (Teixeira 1994: 86-87). Estas mascaradas nada têm a ver com os arraiais (Dias 1970, Sanchis 1983), onde a população se diverte.

O mundo rural, como fonte de inspiração criada pelo romantismo, torna-se moda, tanto em espectáculos teatrais, como na pintura, na arquitectura ou na criação musical erudita. Os actos públicos solenes integram, com frequência crescente, cenas colhidas em contextos subalternos. É o que se observa no ciclo comemoracionista iniciado em 1880 com o centenário de Camões (Catroga 1998: 226-230) ou nas visitas reais (Branco 2001).

A compilação de cancioneros e romanceiros, de contos e lendas com objectivos pedagógicos, colhidos da tradição oral foi outra preocupação da época, conforme se verifica em muitas publicações de Teófilo Braga (1869) ou de

2 Ver artigo neste volume sobre Carlos M. Santos.

F. Adolfo Coelho (1993). De igual modo publicam-se transcrições e arranjos de música popular rural e urbana para piano ou canto e piano, destinados a alimentar o circuito dos salões. O primeiro cancionero que se conhece foi editado em 1857 por João António Ribas, que foi director da orquestra do Teatro de São João, no Porto. No final do século, a compilação em três volumes editados em fascículos feita por César das Neves, compositor e editor, e Gualdino de Campos, poeta, continha harmonizações para piano e canto de repertório musical português e estrangeiro, sendo a sua origem tanto rural como urbana (Neves & Campos 1893, 1895, 1898).

O interesse da burguesia em dispor de arranjos de música tradicional continua a manifestar-se na primeira metade do século XX. O caso da jovem pianista Maria Clementina Pires de Lima Tavares de Sousa é elucidativo a este respeito. Em paralelo à sua formação musical erudita, recolhe e transcreve, durante as férias habitualmente passadas no vale do Ave, cerca de duas centenas de canções, que mulheres do povo lhe cantam à porta e que ela harmonizará (Sousa 1942).

Ao longo do século XX, publicam-se cancioneros com o objectivo de documentar a música tradicional. Com cobertura regional, figuram: Jaime Lopes Dias (1937), Gonçalo Sampaio (1940), Vergílio Pereira (1950, 1957, 1959), António Marvão (1955), António Mourinho (1984), José Alberto Sardiha (2000). Com abrangência nacional, refiram-se: Armando Leça (1922, 1942), Michel Giacometti e Fernando Lopes Graça (1981).³

A indumentária é também tema relevante. Em finais dos anos 20 do século passado, Cláudio Basto, médico de formação e etnógrafo de vocação, elabora um estudo sobre o traje à vianesa, que pode ser visto como norma. Da moda lançada no século anterior pela rainha num baile carnavalesco realizado no Palácio da Ajuda, em Lisboa, aos preceitos apurados pelo etnógrafo minhoto, vai a distância que separa a atitude aristocrática e o aproveitamento burguês dum elemento de origem popular. É legítimo supor que a publicação de C. Basto (1930) em causa destinava-se a satisfazer as solicitações para os bailes de máscaras, entretanto muito difundidos nas camadas burguesas, como de igual maneira, se tornara muito frequente o seu uso em outros actos mundanos. Esta difusão parece ter tido grande incremento nas acções de beneficência organizadas durante a Primeira Guerra Mundial (Pereira, B. 1989). Presente-se ainda a intenção de padronizar o traje a ser usado em desfiles pela via pública. Estes hábitos novos implicam a redução ou mesmo a neutralização do espaço de paródia. O traje regional adquire a seriedade da farda militar. Define-se nele uma terra, uma pertença. O traje à vianesa ganha o estatuto de representação nacional, sobretudo no estrangeiro. As

3 Elaborados num âmbito académico, refiram-se os trabalhos de Manuel da Costa Fontes (1983, 1987, 1997) e de Anne Caufriez (1997).

padronizações significaram a desaristocratização do folclorismo, passando este a estar moldado por uma perspectiva burguesa da cultura popular.

A partir de finais dos anos 20, multiplicam-se as iniciativas de empresários, de políticos e de intelectuais, que se traduzem em marchas, desfiles, cortejos ou paradas nas cidades. A intensificação destes eventos dá corpo a um calendário festivo laico, com sobreposições ao ciclo religioso. A Exposição Colonial de 1934 funcionou para mentores e promotores como um ensaio geral de despedida à parodização da cultura popular pela alta sociedade (Meireiros 2001).⁴

1932 foi ano de lançamento de eventos vários, em que à prática folclórica é concedida uma importância crescente: iniciam-se as Marchas Populares, em Lisboa (Melo 2001), as festas de São Silvestre, no Funchal (Câmara 1994), e as do Colete Encarnado, em Vila Franca de Xira. A grande receptividade alcançada por estes acontecimentos fica comprovada pelas rivalidades regionais que, entretanto, se desencadeiam. A festa do Barrete Verde, em Alcochete (Mota 1998), surge em 1945, em concorrência com a de Vila Franca.

A Mocidade Portuguesa, fundada em 1936, proporciona no plano das instituições um exemplo da utilização do "folclore musical" como linguagem política. Os seus dirigentes viram nele uma forma de inculcar o sentimento nacionalista na juventude. Aos jovens era proposto um repertório de música tradicional, executado em coro numa postura copiada do contexto militar (Silva, M. 1999).

Estes e outros eventos revelam a transformação a que foi submetido o folclorismo. Despido do elemento paródico, toma forma de uma prática performativa onde está codificada uma gramática para a interpretação da nação.

Ao encontro do povo

Em paralelo cresce em jovens burgueses o interesse pela descrição dos "usos e costumes" populares, contribuindo para uma "ciência do povo". Saturados da vida urbana, fazem escapadas, ficam ao relento, longe de casa, por montes e vales, frequentando arraiais e romarias, numa aprendizagem das convívências que se proporcionam durante os folguedos camponeses. A "descida ao povo" nasce dum ímpeto de rebeldia contra a própria condição social. O novo compromisso afectivo encontra na busca da autenticidade formulação intelectual. Textos de pendor autobiográfico de A. Jorge Dias (Lupi 1984: 26) dão conta da ligação emocional ao ambiente campestre, por sua vez motivador do trabalho científico. Percurso análogo é descrito para Ernesto Veiga de

4 Em 1931, realizara-se em Paris um evento similar (Lebovics 1992): a do Porto deve ser entendida como imitação a escala modesta.

Oliveira, pelo que se depreende das recordações de mocidade relatadas pelo poeta Eugénio de Andrade (1992). A afeição ao popular é um artifício para a indagação crítica da classe social de origem. A tomada de partido pelos oprimidos é outro motivo da aproximação ao popular, cujo exemplo mais conhecido é Michel Giacometti.

Autenticação

Transposto para um enunciado científico, o fascínio pelo povo traduziu-se na definição de uma estratégia para a aquisição de conhecimentos empíricos. O Atlas Etnográfico de Portugal, proposto por A. Jorge Dias (1948), pode ser visto como a concretização desse desiderato. Os levantamentos de cultura material levados a cabo (instrumentos musicais, alfaias agrícolas, tecelagem, etc.) significaram a autonomização do discurso etnográfico em Portugal. Para além deste efeito no campo científico, as sistematizações da cultura material rural publicadas transformar-se-iam num dispositivo de autenticação da cultura popular.

Feito em paralelo, o trabalho solitário sem ligação ao atlas, levado a cabo por Michel Giacometti, conduz à constituição de um acervo de gravações musicais obtidas em zonas rurais. Com estas recolhas passavam a estar compilados materiais suficientes e significativos para fundamentar o discurso sobre a diversidade musical do país.

Tanto as publicações dos primeiros, como o trabalho do segundo influenciaram etnógrafos e etnomusicólogos amadores, directores e ensaiadores de grupos de música tradicional e músicos urbanos. Forjou-se uma imagem pública de duas ciências — a etnologia e a etnomusicologia —, onde o acionismo de terreno e o registo descritivo escrito e fonográfico surgem como as principais finalidades do trabalho científico.

Paradoxo do folclorismo

O folclorismo assenta num paradoxo: a essência ruralista do seu conteúdo cria-se, institucionaliza-se e reproduz-se a partir dum quadro urbano. Foi referida a difusão de arranjos de música de origem rural e de indumentária camponesa em meios aristocráticos e burgueses. As Marchas Populares, organizadas desde 1932, em Lisboa, passam a servir de modelo, sendo emuladas por grupos de jovens nas cidades da província.⁵ Disseminam-se pelos campos gestualidades e sonoridades

5 Sobre as Marchas Populares existem trabalhos de referência. Para além dos de Daniel Melo, referidos na sua contribuição neste volume e incidindo sobre a vertente histórica, citem-se estudos de caso sobre bairros lisboetas: Alfama (Costa 1999) e Bica (Cordeiro 1997).

de procedência urbana inspiradas no teatro de revista, no fado e noutros géneros musicais transmitidos pela rádio. Estas expressões influenciaram a prática performativa e os repertórios dos grupos folclóricos (Viana 1953, Dias 1969, 1970). Grandes iniciativas que impulsionaram a folclorização ocorreram em cidades (exposições de 1934, 1940, 1994, 1998).⁶ As entidades que regulam e difundem produtos folclorizados também operam a partir da cidade (FNAT, INATEL, SNI, Federação do Folclore Português — FFP —, casas regionais).

Outro aspecto do paradoxo reside na dicotomização feita entre o campo e a cidade ou o camponês e o operário. Concebida nestes moldes, na análise da produção e das representações da tradição, não se atende às articulações existentes entre aquilo que é tido como constituindo esferas estanques.⁷

Institucionalização do folclore

A partir de finais dos anos 30, a prática folclórica institucionaliza-se, adquirindo estatuto de assunto de estado.⁸ Vários organismos e agências governamentais ocupam-se, entre outras atribuições sociais e culturais, da regulação política e estética do folclore (FNAT, SNI, casas do povo). A mobilização de

-
- 6 A este respeito é interessante observar que todos os eventos expositivos referidos deram grande ênfase à representação folclórica, exceptuando Lisboa 1994, que elegeu o fado como principal enfoque da cultura popular. Esta singularidade talvez possa ser explicada pelo facto de esta exposição ter sido a única que pretendeu projectar a cidade e não o todo nacional. Por isso, os organizadores não terão querido associar a cidade capital a um género performativo que, na opinião pública, é uma projecção da ruralidade.
- 7 São escassos os estudos em que se tenta encontrar articulações entre o folclore dito camponês e a classe operária. F. Weber apresenta uma situação destas na França da segunda metade do século passado. A atenção muitas vezes dada ao folclorismo, as grandes campanhas organizadas em torno da recuperação de tradições rurais, pode ser vista como uma variante da luta de classes. Sobre este aspecto na Suécia, Inglaterra ou na Hungria de finais de oitocentos, ver Ronström (1996). Para os EUA, em relação à *country music* como arma contra a música negra, ver Peterson (1997).
- 8 Torna-se um lugar-comum estabelecer a ligação entre folclore e razão de estado, sobretudo nos regimes autoritários. Interessa não só o discurso performativo fomentado e apoiado, como também a acção do estado em organizar e tratar as recolhas musicais. Num estudo recente sobre a China (Trebinjac 1997), é analisado o funcionamento nivelador, assegurado por profissionais, em instituições musicais oficiais, cuja finalidade é fabricar um tradicionalismo de estado, no campo musical. No caso português é de sublinhar nunca terem existido organismos oficiais especializados a este nível, apesar dos apelos feitos nesse sentido por individualidades influentes no movimento folclórico. As actas dos congressos, como o de 1956, realizado em Braga, são elucidativas a esse respeito. Durante o Estado Novo houve situações de confronto entre música e política, equacionado em termos de defesa dos valores nacionais considerados ameaçados por produções musicais vindas do estrangeiro (*jazz, rock 'n' roll, música pop, etc.*). Esta acusação tinha em mira a música de origem ou de inspiração anglo-saxónica e não tanto a dos países latinos (tango, etc.).

peças e vontades em torno desta prática performativa está na origem da proliferação dos ranchos folclóricos. A partir da década de 1950, pode-se falar de movimento folclórico na sociedade portuguesa.⁹

As exposições de 1934 e de 1940 são balizas dum percurso que parte da paródia para chegar à lição pública de nacionalismo. Entre aquelas duas datas, vem a lume uma publicação e ocorre um acontecimento, ambos marcantes.

Em 1936, sai o livro do diplomata e folclorista britânico Rodney Gallop, *Portugal: A Book of Folkways*, sendo publicada logo no ano seguinte uma obra em português, *Cantares do Povo Português: Estudo Crítico, Recolha e Comentários*, influenciando gerações de colectores e estudiosos. Em 1938, terá lugar o concurso das aldeias. Ao institucionalizar a prática folclórica, esta iniciativa impulsiona e oficializa o discurso ruralista, modelado nas tradições recuperadas pela história (as datas, as figuras, os monumentos) e no folclore (a memória, os artefactos, as gentes). Passa a existir uma representação visual e sonora do país. As territorialidades que se criam definem-se pelas características expressas no desempenho folclórico: o garrido das vestes, os cantares, as danças, as melodias. São quadros de naturezas vivas. Na exposição dos centenários, em 1940, apresenta-se ao país um folclorismo já instituído em linguagem interpretativa da nação; em 1948, no Museu de Arte Popular, fixam-se as respectivas linhas tidas por definitivas. A inauguração deste museu foi a consagração do processo de folclorização lançado com o concurso; em simultâneo, a divulgação pública do universo artefactual homologado no âmbito da institucionalização do folclore.

À institucionalização do folclore segue-se a disseminação da sua prática. A proliferação dos ranchos folclóricos e de outros grupos engrossa o movimento folclórico, nele se passando a reflectir, em diferido, as tensões ideológicas e as clivagens da sociedade portuguesa: separação da igreja e do estado, lutas de classe, situacionistas e oposicionistas (Branco 1999). Como foi já referido e analisado para outros países sob contexto político autoritário (De Grazia 1981, Faure 1989),¹⁰ também em Portugal o folclore teve um papel importante na mobilização das populações rurais, por meio do enquadramento assegurado por organizações vocacionadas para o lazer de massas.

9 Ao longo do texto fazem-se várias referências ao movimento folclórico. Ele surge sobretudo nas suas vertentes performativas (os ranchos folclóricos) e histórica (os processos de folclorização que conduziram à institucionalização do folclore). Outros aspectos integram um movimento social, como os domínios de produção científica que lhe podem estar associados, os perfis profissionais que se criam, a política específica desenvolvida, a acção das personalidades dedicadas à causa, etc. Muitos destes aspectos estão por aprofundar, no contexto português. No panorama da bibliografia sobre outras realidades nacionais, há que destacar o estudo de Luís Rodolfo Vilhena sobre o movimento folclórico no Brasil, perspectivado como domínio de emergência de campos intelectuais, destinados a produzir reflexões sobre a realidade nacional (Vilhena 1997). Para a França, existe uma visão de conjunto, de incidência histórica, centrada na análise da consolidação do folclore como género performativo, em concorrência com outros géneros (Duflos-Priot 1995).

A partir de 1959, algumas personalidades empenhadas na causa do folclore decidem reunir-se e debater a desfiguração patente na sua prática predominante. Defendem o estabelecimento de regras para impedir aquilo que consideravam a adulteração da indumentária (o garrido de cores a ser substituído por tons pálidos, as saias descidas até ao tornozelo, etc.), do repertório (adopção de conteúdos "arcaicos" sem autoria conhecida, etc.), da gestualidade (posturas corporais distintas das do teatro de revista) e da sonoridade (por exemplo, a substituição do acordeão pela concertina). A dinâmica criada por estes estudiosos e entusiastas do folclore é a origem remota da FFP, que se viria a constituir em 1977.

Com esta estrutura associativa, no quadro do regime democrático, passa a existir uma instância de regulação voluntária no movimento folclórico. A FFP depressa adquire um papel preponderante na (re)configuração do folclore no país e nos meios da emigração: ela define os parâmetros de autenticidade e dita os métodos a aplicar. A admissão na federação é a certificação dessa autenticidade reconhecida a um grupo, o que por sua vez vai aumentar as oportunidades de exibição.

Para além de acolher e potenciar esta linha de continuidade, a revolução suscitou correntes de inovação no folclorismo. O Plano Trabalho e Cultura (PTC), lançado em 1975 por Michel Giacometti no âmbito do Serviço Cívico Estudantil (SCE), não pode ser comparado ao concurso das aldeias. Em 1938, houve mobilização de pessoas em muitas localidades, enquanto em 1975 esta deu-se no círculo restrito dos potenciais difusores dum discurso de emancipação política (Branco & Oliveira 1993). No plano que aqui interessa sublinhar, retenha-se que as campanhas estudantis pelo Portugal rural, em pleno período da efervescência revolucionária, despertaram em muitos jovens a vontade de construir "outro folclore", mais "autêntico", libertado do que era visto como herança estadonovista. Com esse propósito, formaram-se grupos urbanos de recriação (GUR) que apresentavam repertório musical rural de todo o país para uma assistência também urbana. Não usavam trajes regionais, nem produziam coreografias (Lima, M. J. 2000). Foi uma refolclorização, caracterizada pelo questionamento da autenticidade numa atitude vinda de e dirigida a camadas cidadinas. Adoptando inicialmente como ideal a reprodução fiel de repertórios, a partir de meados dos anos 80 passaram a usar instrumentos musicais não tradicionais e a fazer

10 Referem-se as situações nacionais de Itália e da França, por serem de mais fácil e imediata comparação com o contexto português. Existem estudos sobre o papel do folclore durante o nazismo, na Alemanha (Dow & Lixfeld 1994, Lixfeld 1994), como na Áustria (Jacobit, Lixfeld & Bockhorn 1994: 529-575). Estes trabalhos incidem sobre a nazificação da ciência e não sobre o papel atribuído ao folclore na mobilização política. Em Portugal é sobretudo este último aspecto o mais relevante, na medida em que não estavam institucionalizados domínios de ciência afins ao folclore.

novos arranjos e, desde a década de 90, compõem música inspirada no património acumulado. À fase da refolclorização seguiu-se a sua integração no mercado da música popular urbana, em Portugal, e no da *world music*, no estrangeiro.

Regulação e resistências

A acção de mecanismos formais na regulação da prática folclórica (SNI, FNAT, casas do povo, INATEL, FFP) destina-se a promover determinados comportamentos expressivos, apagando ou ocultando outros. A institucionalização do folclore na sociedade portuguesa, em finais dos anos 30, consistiu num processo dirigido por entidades governamentais para a criação de representações, o que significou vencer resistências, suscitando o aparecimento de outras.¹¹ Desde logo, há que sublinhar a alteração das referências utilizadas nos espaços públicos. A supressão das estruturas do movimento operário independente implicou a eliminação dos símbolos a ele associados: as bandeiras vermelhas, as comemorações, as marchas, as petições, as greves, os convívios, o debate político, a retórica da agitação. A ilegalização das lutas de classe coincide com a emergência duma imagética ruralizante que, neste contexto de ausência de competição pelo espaço público, nele se torna hegemónica. A condenação ao esquecimento das expressões culturais operárias prolongar-se-ia por várias gerações. Teimar em a elas recorrer foi inserir-se na contra-cultura da clandestinidade (Pereira, J. 1993). Iniciativas folclorizantes vieram preencher espaços simbólicos até então integrados no calendário do movimento operário, refuncionalizando-os com conteúdos de inspiração rural e religiosa. As comemorações do Primeiro de Maio são um exemplo: às remissões para recentes jornadas de luta, sobrepõem-se festividades anunciadoras da estação primaveril. Em contextos muito localizados forma-se uma cultura (operária) de resistência política (Godinho 2001), precisamente porque se teima em contrariar as sobreposições impostas.

11 Sobre as resistências e as transformações de manifestações de cultura popular, tornando-as dignas da sociedade (entenda-se por tal a sujeição às regras impostas pelas classes dominantes) e próprias para consumo como bem turístico, citem-se os exemplos "internacionais" do carnaval de Nice e do samba no Rio de Janeiro. No primeiro caso, ainda no século XIX, a festa local foi depurada dos elementos da cultura popular, a fim de poder ser o principal cartaz de atracção turística durante o estação de inverno. Há muito que a cidade vivia exclusivamente dum turismo cosmopolita (Löfgren 1999: 165). O samba foi de igual modo alvo de um processo de depuração. Entre outras coisas, foi extirpado do improvisado. Tornar-se-ia depois nacional, enquanto os outros géneros brasileiros tornam-se regionais (Vianna 1995: 111).

A obra do compositor e maestro Fernando Lopes Graça é uma expressão da resistência às imposições de regulação instauradas. A música tradicional rural detém um lugar destacado na sua obra musical e literária. Difunde arranjos próprios de música tradicional para coro pelos meios intelectuais e urbanos, no seguimento da proibição das suas Canções Heróicas (Carvalho, M. 1993: 250-253, 1999).

No contexto do regime autoritário, as recolhas no terreno deixam de ser só militância cultural, transformando-se num acto de resistência política, que pode suscitar a intervenção do aparelho de vigilância.¹²

- 12 A relação entre vigilância e repressão políticas, tendo como pano de fundo aspectos do folclorismo, fica ilustrada nos dois documentos relativos à observação dum cidadão, ocorrida em 1961: "Havendo dúvidas sobre a acção exercida, sob o ponto de vista político, pelo jornalista e etnólogo francês Michel Giacometti, que se encontra entre nós e mora na Travessa de Santa Catarina, 3, Lisboa, rogo a V. Ex.^a se digne mandar vigiá-lo, o mais discretamente possível. Para mais esclarecimentos, pode V. Ex.^a determinar que um agente dessa Polícia se aviste com o signatário. Apresento a V. Ex.^a os meus melhores cumprimentos. A Bem da Nação. O Chefe da Repartição da Cultura Popular, /.../" (ANTT, Arquivo PIDE/ DGS, Processo n.º 547-SR 61, ofício n.º 1A, ref.º 37, confidencial, 27 de Março de 1961, do Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo ao director da PIDE). O relatório de resposta informa: "Assunto: Súbdito francês Michel Marie Giacometti, residente na Travessa de Santa Catarina, n.º 3, em Lisboa. Em referência ao assunto em epígrafe, cumpre-me relatar a V. Ex.^a o seguinte: O referenciado é um etnógrafo, jornalista, colaborador da rádio, etc. Aproveitando os seus vastos conhecimentos tem andado por diversas regiões do mundo, onde o folclore nacional ainda se mantém puro ou como os técnicos usam dizer, insuspeito, a gravar porções de música folclórica dessas mesmas regiões. Portugal, segundo afirmam os entendidos, talvez seja o único País no mundo que ainda mantém em curtas regiões a pureza da música folclórica, património esse de um grande valor artístico internacional e de um valor cultural inestimável que interessa a todos que ao assunto dedicam a sua investigação. Da nossa autêntica música folclórica, segundo opinião insuspeita dos entendidos, pouco caso se tem feito, deixando-se perder elementos de grande valor internacional e de difícil recolha que com o evoluir das gentes e a morte das pessoas mais idosas nas regiões onde a mesma ainda existe, estão sujeitas a perderem completamente. Parece que só em 1945 é que os serviços da Emissora Nacional fizeram uma recolha valiosa dessa música folclórica. Segundo consta, nos arquivos da mesma, já pouco ou nada existe do trabalho realizado em 1945. Por tal motivo, a recolha presente desses retalhos de música portuguesa pura que ainda existe é de grande valor artístico, cultural e material. Tudo isto viu o Sr. Giacometti. Conhecedor como é da etnografia da maioria dos países, lobrigou na autêntica música folclórica portuguesa uma boa fonte de receita digna de ser explorada. Embora dê ao seu trabalho uma aparência de propaganda ao folclore nacional no estrangeiro, no fundo existe da sua parte o interesse material e talvez intelectual. A propaganda nacional deve estar em lugar secundário. Preste-se, a recolha de valores musicais que fez até à data, a justas ou injustas interpretações. Desta maneira, podemos acreditar que o seu trabalho é honesto e bem intencionado, mas também é de suspeitar que sirva para, falseando a verdade, mostrar ao País e ao estrangeiro a carência de valores artísticos existentes numa certa facção política, para elevação de valores que ao Regime nunca deram a sua adesão. Criou também o Sr. Giacometti os Arquivos Sonoros Portugueses que não são, nem mais, nem menos que um museu-arquivo de música portuguesa, acessível a qualquer estudioso da música portuguesa que ali pretenda ir. Funciona o referido museu na Travessa de Santa Catarina, n.º 3, 1.º, em Lisboa. É de notar que a grande maioria dos intelectuais da

Os espaços de resistência estenderam-se a outros domínios da criatividade intelectual. No mesmo ano em que é lançado o concurso das aldeias, o escritor Alves Redol publica um livro sobre uma aldeia rural ribatejana, onde ensaia o levantamento do modo de vida e das tradições locais (Redol 1938). É o prelúdio do neo-realismo literário. Esta corrente constituir-se-ia em discurso desmistificador da harmonia social que a doutrina do regime decretava existir nos campos: sim à alfaia, não à máquina.

Nem sempre a comparação directa das obras permite distinguir os alinhamentos ideológicos. Sem contexto explicativo, o ensaio *Glória, uma Aldeia do Ribatejo* pode ser colocado ao lado do livro de Joaquim Roque *Alentejo Cem por Cento*. Este último, como se viu, foi elaborado para satisfazer as exigências de candidatura de Peroguarda ao concurso nacional das aldeias. Situacionistas e oposicionistas estão em sintonia quanto ao imperativo da preservação das tradições rurais,¹³ mas em dissonância no que respeita ao seu uso.¹⁴

música vivem um tanto divorciados das realizações e princípios governamentais, opondo-se por sistema à política artística seguida pelo Governo. Ora o museu é um ponto de reunião, onde podem ser tratados os assuntos que mais convenham aos seus frequentadores. O Sr. Giacometti pediu ainda a protecção da Fundação Gulbenkian e ao SNI, as quais foram satisfeitas parcialmente. Na Fundação Gulbenkian existe uma espécie de conselho musical para a música folclórica, que é constituído pelos professores Fernando Lopes Graça, Jorge Dias e Artur Santos. Como o Sr. Giacometti não é mágico, precisava de alguém que fizesse a destriça da boa e má música folclórica que ia gravar em Trás-os-Montes e Algarve. Por tal motivo, os elementos directivos daquela Fundação indicaram ao referenciado o professor Fernando Lopes Graça como sendo a pessoa capaz de organizar a sua obra. Embora o professor Lopes Graça nunca tivesse sido amigo do nosso Regime Político, sendo pelo contrário um tremendo adversário, é considerado um dos poucos músicos portugueses peritos em música folclórica. A sua acção na obra de Giacometti além de ser de selecção, também é de análise e críticas técnicas e artísticas, as quais serão feitas nas capas para conter os discos gravados ou a gravar. De momento não salta à vista uma exploração política imediata, mas o que é certo é que o Sr. Giacometti conseguiu pela entidade que se devia propor para realizar aquilo que ele está a fazer, tornar propriedade sua o que devia ser património nacional. Também consegue com o seu trabalho, consciente ou inconscientemente, elevar no País e no estrangeiro o nome do já conhecido professor Lopes Graça, colocando-o no pedestal das grandes sumidades no assunto. Também, torna-se por intermédio dos Arquivos Sonoros Portugueses o centro de informação para os meios musicais de diversas tendências políticas. Lisboa, 8 de Maio de 1961./.../.”

- 13 Independentemente do quadrante ideológico, os principais colectores de música tradicional registaram os mesmos géneros considerados arcaicos, nas mesmas localidades, por vezes seguindo os passos dos seus antecessores. Refira-se, como exemplo, as dedicatórias aos eruditos locais (Firmino Martins e K. Schindler, Gonçalo Sampaio e Cantadoras de São Martinho, etc.) feitas na Antologia da Música Regional Portuguesa, relativas a Trás-os-Montes e ao Minho, de Michel Giacometti.
- 14 Alguns colectores desempenharam um papel de relevo no processo de folclorização, empenhando-se directamente na formação e orientação de grupos folclóricos ou na criação de obras inspiradas no folclore: Abel Viana, Gonçalo Sampaio, António Mourinho, Manuel A. de Almeida Campos, António Joyce, Francisco José Dias, Jaime Lopes Dias, Jaime Pinto Pereira, Porfírio A. Rebelo Bonito (ver entradas respectivas em Castelo-Branco (no prelo) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Lisboa, Círculo de Leitores/Editorial Notícias.

Outros fenómenos de folclorização ocorreram em contexto democrático. Expressões da cultura popular, tais como o repentismo a sul do Tejo (Lima, P. 1997), que antes haviam sido alvo de repressão ou de desincentivo, encontraram com a Revolução de 25 de Abril condições favoráveis não só a uma recuperação, como à sua difusão em muitas zonas do Alentejo, sendo de referir o processo da respectiva folclorização desencadeado em torno do cante ao baldão no Baixo Alentejo (Barriga 2000). O desinteresse oficial face ao repentismo que se constata no sul do país, desde meados do século passado, está geralmente associado a um processo de repressão política (impossibilidade de conhecer previamente o que irá ser falado). Nesse sentido, o incentivo então concedido pelas autoridades aos corais alentejanos (inicialmente masculinos), pode ser visto como uma maneira de contrabalançar e reprimir o repentismo. O que sucede a este respeito após a revolução, parece ser a recuperação de um género performativo reprimido. Paralelamente a esta reacção em termos de cultura popular, no novo contexto democrático exige-se a produção de localismo, o que poderá ter estimulado o processo de folclorização em torno do cante ao baldão. Comparando historicamente autoritarismo e democracia, verifica-se como num contexto um género é excluído, porque considerado insusceptível de folclorização, enquanto noutro o mesmo é alvo de folclorização.

Dois modelos

O concurso A Aldeia Mais Portuguesa de Portugal foi uma iniciativa governamental. A preparação das localidades para a candidatura estendeu-se por vários meses e mobilizou muitas vontades. Volvido mais de meio século, persiste ainda na memória das pessoas de muitas localidades a ideia de que o concurso foi "o início do folclore" (Pestana 2000).¹⁵

Desta única edição do certame resultaria a implantação de um modelo para fabricar folclore, encarado como produção simbólica do regime. Passem-se em revista os seus componentes.

Ideologia que valoriza o património rural como um dos alicerces da nação.

Regulação assegurada por organismos que formulam, veiculam e impõem

15 Em Monsanto comemorou-se o cinquentenário do concurso. A vitória alcançada no certame integra o património histórico da aldeia e é evocada em publicações diversas e na apresentação dos grupos performativos Monsanto. Em Peroguarda os membros dos grupos corais actuais recorrem ao texto e às fotos do livro de Joaquim Roque, redigido para satisfazer uma das condições previstas no regulamento do concurso, sempre que têm dúvidas (Roque 1990). Os grupos folclóricos de Alte, Manhouce e Paul reportam terem ficado em segundo lugar no concurso.

regras deduzidas dum ideal de autenticidade, com o objectivo de edificar a tradição.

Indivíduos servindo de mediadores entre a hierarquia estabelecida e a população camponesa. São gente letrada exercendo influência pessoal aos níveis local ou nacional. Intervêm na selecção e adaptação de repertórios, na organização de grupos folclóricos e de agrupamentos similares e ainda na projecção da localidade.

Fontes para a construção do folclore criadas pela recolha efectuada junto de pessoas idosas nas aldeias. O método adoptado serve de garante de autenticidade.

Espaço social para acolher a prática folclórica. Destacaram-se as casas do povo como novos lugares da sociabilidade aldeã: não eram religiosos, nem laicos, mas locais do regime. Nestes, a ideologia autoritária e o desempenho folclórico fundiam-se.

Turismo, visto como um mercado para o folclore, ao qual compete produzir espectáculos, festivais, publicações. As aldeias vêem-se resgatadas do isolamento: saídas para actuar, promoção da localidade como bem turístico, expectativa de melhoramentos públicos (estradas, fontanários, lavadouros). Por sua vez, a prática folclórica (ambos os sexos) veio juntar-se ao serviço militar (só os homens) como uma das grandes oportunidades de contacto com o exterior.

O movimento folclórico nascido durante o Estado Novo, e por ele em boa parte promovido, reforça-se e expande-se no regime democrático. Desde então, e com especial incidência na década imediata à revolução, o número de GMT sofreu um grande aumento, calculando-se actualmente cifrar-se acima dos três milhares (Castelo-Branco, Neves & Lima 2001). Deverá ser estimado à volta da centena de milhares o número de indivíduos de ambos os sexos e de todas as idades mobilizados. O que foi assunto de estado passa a matéria de apropriação local: é ao nível autárquico que se geram os financiamentos indispensáveis. Está instituído um património folclórico (repertórios e artefactos), englobando esse universo territórios e identidades, especialistas, instituições, eventos, em suma, um quadro de referência a partir do qual o folclore se transforma em mercadoria cultural (Kirshenblatt-Gimblett 1995). A passagem do autoritarismo (prolongado, no caso português) para a democracia não significou uma ruptura no plano dos conteúdos; a este nível, regista-se continuidade. No da prática folclórica, a revolução não induziu alterações nos conteúdos, nos repertórios ou nas práticas performativas. À autenticidade até aí encenada pelos ranchos, pretende-se opor uma visão crítica, que estimula a diversificação dos tipos de grupos e das abordagens da música tradicional. Surgem os GUR, que defendem um modelo distinto (exclusão da dança e do traje nas exposições, ênfase na indagação da autenticidade).¹⁶ Perante este enquadramento, configura-se outro modelo, consentâneo com o novo regime.

Ideologia ruralista que serve de matriz à identidade local, centrada na preservação da tradição.

Regulação feita por entidades, tanto do estado (INATEL), como privadas, aos níveis nacional (FFP) e regional (associações de folclore). A adesão é voluntária. Prevaecem os mecanismos de auto-regulação: a participação em encontros e festivais (competição entre grupos), a aceitação pelas rádios locais (grau de popularidade), a inserção comercial (espectáculos no circuito turístico, edição de fonogramas).

Indivíduos como ensaiadores, directores dos agrupamentos a quem compete gerir o repertório e promover os grupos no mercado cultural.

Património constituído por repertórios autenticados, tanto por recolhas actuais, como pela revisitação do legado escrito ou gravado. Permanece o ideal da recolha junto de pessoas idosas. Com o fim da agricultura tradicional, escasseiam as fontes directas de tradição. Ganham relevo as indirectas: as edições de transcrições literárias e musicais e as gravações sonoras e audiovisuais; o conhecimento detido pelos membros mais idosos dos grupos. Os repertórios compilados pelos grupos são o seu bem mais valioso e que é susceptível de ser transmitido. Constituem capital artístico essencial na negociação da posição no mercado de música e dança tradicionais. Este património está sujeito a várias formas de circulação: herança, roubo, cópia.

Espaços adequados, constituídos por instalações próprias — as sedes —, onde se desenvolve a sociabilidade gerada pela prática da música e dança tradicionais e enquadrada por laços de parentesco. No seu conjunto, a actividade levada a cabo pelos agrupamentos alimenta um movimento na sociedade, parcialmente enquadrado num associativismo recreativo, ou seja, no âmbito amadorístico.¹⁷

Representação. Houve alteração na criação e gestão do espaço simbólico derivado da prática folclórica. Diversificam-se os tipos de grupos que integram música tradicional nas suas actuações. Surgem os GUR. A harmonização à escala nacional ou regional deixou de ser a referência principal na composição de territorialidades folclóricas. Tornou-se difícil para um grupo ser o único a invocar o seu espaço em referência a um território. Sendo este um dado constante e estando a variável constituída pelo número de grupos folclóricos (em permanente aumento), a territorialização

16 Sobre continuidades e rupturas no folclore nas mudanças de regime, o caso francês merece ser mencionado, dado o número de estudos dedicados à questão (Faure 1989, Lebovics 1992, Peer 1998). Procedendo ao balanço do papel desempenhado pelo folclore durante o regime de Vichy (1940-44), C. Faure conclui que não se tratou duma renovação das "artes e tradições populares", mas duma época de ouro para as teorias folcloristas — estas de génese e difusão bastante anteriores (Faure 1989: 270).

17 O grupo de bailado Verde Gaio, que funcionou entre 1940 e 1950, foi a única tentativa de conceber a prática folclórica em termos de dança profissional. Diferente é a influência do folclorismo na criação musical ou operática. A ópera *A Serrana*, de Alfredo Keil, esteve no Teatro de São Carlos (onde foi estreada, em 1899) e no Teatro da Trindade, no âmbito da ópera para o povo, protagonizada desde a década de 1960 pela FNAT (Domingos 2002).

(invocação duma porção de território num referente nacional) deu lugar ao localismo (mera identificação com um local).¹⁸ Negoceiam-se os espaços a representar. A componente nacionalista outrora assumida e representada (danças tradicionais *versus* danças modernas importadas, letras na língua materna *versus* canções noutras línguas) deixa de ter um papel normalizador, aparecendo em seu lugar a produção de identidades locais, através da cultura expressiva.

Indústrias do património, mercados culturais e turísticos. As manifestações do que se designa por folclore ou música tradicional transitam por circuitos de eventos diversos, nos âmbitos nacional, migratório, diaspórico, internacional. Os grupos folclóricos integram-se num mercado próprio, dentro e fora de portas (Kirshenblatt-Gimblett 1995). Os GUR actuam em iniciativas associadas à música tradicional, à *world music*, à música *folk*, à música celta.

Uma prática urbana. A maioria dos grupos já se encontram em áreas urbanas, os protagonistas não são gente do campo, porque se tornaram operários ou empregados no sector terciário. A implantação geográfica dos grupos reflecte os movimentos migratórios da população portuguesa, mas as representações da música tradicional continuam a remeter para uma esfera rural feita de memórias das pessoas que, quando jovens, fugiram aos campos.

Folclore e emigração

O folclore é uma constante na vida das comunidades de emigrantes. Os casos tratados neste livro (Alemanha, França, Grã-Bretanha, EUA: Connecticut) servem de exemplo para outras concentrações da diáspora lusa (África do Sul, Austrália, Baamas, Brasil, Venezuela), EUA: Califórnia, Nova Jérсия, Rhode Island.¹⁹

É no último quartel do século passado que, tanto nos EUA como na Europa comunitária, se começam a adoptar políticas de integração orientadas numa perspectiva da etnicização ou do multiculturalismo. A actividade folclórica fora de portas articula-se com as políticas de diáspora do país gerador das correntes migratórias e com as de imigração nos de destino. Os agrupamentos folclóricos são um dos veículos de projecção de portugalidade nas comunidades lusas, na medida em que produzem um recurso necessário à integração e diferenciação na

18 Sobre o modo de produzir localismo e as respectivas articulações espaciais e sociais, às quais o folclore serve de idioma, ver a investigação de João Vasconcelos sobre a serra de Arga, no Alto Minho (Vasconcelos, João 1997, 2001: 418, 425).

19 Há estudos realizados sobre algumas destas concentrações de emigração portuguesa: Carvalho, J. 1990, Carvalho, Maria de São José 1991, Feldman-Bianco 1993. Cite-se ainda a compilação de testemunhos organizada por McCabe & Thomas (1998) sobre a Nova Inglaterra.

sociedade de acolhimento. A prática folclórica fomentada nos meios referidos assenta na transposição de repertório e numa emulação assumida da prática performativa da região de origem (visionamento de vídeos feitos durante as férias, rádios locais em português, gastronomia); em alguns casos, opta-se por uma selecção *ad-hoc* de estereótipos retirados do "mapa folclórico do país".

À FFP coube papel decisivo na orientação, no enquadramento e na autenticação do folclore praticado na emigração, tanto por via directa (França, Brasil), como indirectamente. Enquanto a actuação desencadeada no exterior se tem desenrolado sem a concorrência de outras estruturas com os mesmos objectivos, dentro do país a sua acção é alvo de contestação crescente por parte das associações de índole regional.

Os pontos abordados reflectem uma visão centrada nas comunidades de imigrantes. Há que atender à perspectiva nativa. Os destinos europeus da emigração são sociedades geradoras de fluxos turísticos direccionados para os países de origem dos migrantes. Regressados, os turistas procuram manter vivas lembranças das férias, frequentando restaurantes (gastronomia) e espectáculos (folclore, fado, outros géneros) evocativos do ambiente por eles vivido nos países visitados. As sucessivas experiências de férias passadas no estrangeiro repercutem-se numa atitude, demonstrando familiaridade com alguns produtos culturais dos países geradores das correntes migratórias.

Turismo, identidade e narrativas folclóricas

O folclore constitui uma mercadoria turística. Ao seu consumo estão associadas várias narrativas. Dentro do país, e com destaque para as áreas com forte presença turística, muitos grupos enfrentam o dilema de ter de optar por um de dois modos de representação folclórica: um centra-se essencialmente na busca da autenticidade, outro no satisfazer do público turista. Relativamente às situações da diáspora abordadas (Goa, Malaca), ressalta o papel desempenhado pela exibição folclórica em contexto turístico na construção identitária de populações minoritárias (Índia, Malásia). Os repertórios usados obedecem a critérios diferentes daqueles aceites em Portugal: uma suposta origem portuguesa sobrepõe-se ao critério de autenticidade. Aos géneros mais divulgados como o corridinho, o malhão, o vira ou o fado, acrescentam-se canções brasileiras. Embora não saibam exprimir-se em português, o uso desta língua na exibição folclórica transforma-a em "idioma de recita". Traje, gestualidade e instrumentos musicais também não obedecem aos requisitos estabelecidos pelas entidades reguladoras portuguesas. A sua prática performativa distingue-se da dos grupos em Portugal e na emigração: para uns importa estabelecer a diferenciação face a uma hegemonia, e para outros trata-se de perpetuar uma tradição. Turismo e folclore apresentam-se como dois aspectos duma relação caracterizada pela mobilidade de pessoas e de repertórios.

Dançar e trajar

O contexto paródico que acompanhava as mascaradas equivalia à execução de um ritual de inversão, durante o qual as filhas da burguesia se transformavam em camponesas. Nestes eventos cíclicos o traje era exibido tanto em desfile, como em baile. A institucionalização do folclore alterou este comportamento. O acto de representar a sociedade momentaneamente invertida perde em intensidade e significado. O carácter da prática folclórica é outro, e por isso, em termos de ritualidade, trata-se dum contexto de celebração: a paródia intrínseca à mascarada dá lugar a exibições evocativas de tradições e lugares. O folclorismo deixa de estar confinado a determinadas épocas do ano, num quadro de sociabilidade de salão. Abandona-se o disfarce.

A institucionalização do folclore alterou o carácter da dança nas aldeias. Passou a haver dança executada por uns e vista por outros sem nela participarem. A anterior função de participação aberta a todos e concebida aos pares, passa a ombrear com uma outra, de exibição da performance ensaiada. As práticas corporais adoptadas são uma forma de guardar tradições em memória (Connerton 1993: 87-126).

A institucionalização do folclore trouxe à dança como acto social a ampliação do seu alcance e papel na vida aldeã. Nos anos iniciais, a dificuldade de recrutamento de raparigas para os ranchos é o reflexo das perturbações que se terão feito sentir na ordem social estabelecida. A incontornável convivência mista na prática folclórica acabou por fomentar a reprodução no seio dos ranchos dos modos familiares de controlo das jovens. Só assim terá sido possível alcançar uma situação de participação regular de raparigas e, em consequência, a continuidade dos grupos.²⁰ O aumento significativo do número de ranchos folclóricos, que teve início na década de 1950 (Melo 2001: 192), pode ter a ver menos com a acção de folclorizadores e mais com o aparecimento duma dinâmica de gente comum das aldeias mobilizando pelas vias familiares filhas, sobrinhas e afilhadas. Os ranchos folclóricos tornam-se um prolongamento da esfera familiar. A prática da dança, em especial na sua vertente de exibição, dissemina-se pelo mundo rural. Os debates em torno da gestualidade e das posturas de corpo adoptadas por imitação, aprendizagem ou invenção traduzem clivagens nos modos de encarar a

20 A construção desta hipótese assenta, em termos históricos, nos materiais sobre a acção de Carlos M. Santos (Branco 2001), na Madeira; em relação à actualidade, o prolongamento das relações de obediência familiar aos grupos folclóricos é abordado em pormenor por K. Holton (1999). Ver também os textos destes autores na presente obra. Em 95% dos grupos inquiridos em 1999, existiam relações de parentesco entre dois ou mais membros (ver artigo de Castelo-Branco, Neves & Lima na presente obra). Existem estudos para outros contextos, onde as relações internas de poder e de autoridade em grupos dedicados a práticas performativas foram abordados em profundidade. Para a Alemanha, no caso dos *Männergesangvereine* (grupos corais masculinos), ver G. Hüwelmeier (1997).

componente cinética.²¹ O traje enquadra gestualidades e posturas corporais, evocando lugares, tempos passados, papéis e estatutos sociais, trabalho. As estéticas reveladas na dança e no traje folclóricos traduzem o leque diferenciado de gostos em confronto na sociedade.

Considerações finais

A institucionalização do folclore contribuiu para a difusão do canto, da dança e da execução de instrumentos musicais. Os praticantes de folclore adoptaram uma nova forma de cantar e de dançar: sobre um estrado, integrados num grupo misto, acompanhados por tocadores e dançarinos fardados, perante uma assistência passiva, que assumia o papel de ouvinte. Alterou-se o quadro social do canto e da dança. Se até então se cantava para dentro do grupo, o desempenho folclórico transformou a acção de cantar e de dançar no modo de ligação preferencial da localidade com o exterior. Pelo canto integrado na prática do folclore o povo passou a ter a sua voz ouvida e aceite na restante sociedade.

Com o folclore, as pessoas aprenderam a ouvir e a ver as cantigas e as danças executadas nos estrados. Está criado o espectáculo folclórico, que se desenrola em recintos ao ar livre ou fechados. Se se atender ao facto de nesse mesmo período o canto coral nas escolas não ter encontrado a aceitação desejada pelo regime, mas pelos vistos, culturalmente rejeitada pelas camadas burguesas, pode-se propor como hipótese, que no século XX, em Portugal, o povo dos campos delimitou pelo canto o seu espaço político na nação, enquanto a burguesia o fez pelo discurso falado.²²

Com o folclore instituiu-se mais um modo de produção cultural (Kirshenblatt-Gimblett 1998a) na sociedade, por meio do qual se realizou a integração política das populações rurais na nação. Para além da vertente

21 O espaço para a invenção ou mesmo criatividade pessoal é difícil de detectar no quotidiano dos grupos folclóricos, porque anonimato e reprodução constituem valores étnicos fundamentais, para além das rivalidades pessoais sempre presentes nos ensaios e nas exibições. Carla Sousa reporta um caso interessante, o da escovinha (um movimento complementar dum passo de dança), no seu artigo nesta obra.

22 Podia-se ir mais longe, postulando que a sociedade portuguesa estava dividida em dois grandes espaços políticos: um marcado pelo canto, outro pela fala. A burguesia portuguesa, no século XX, parece ter sido avessa a dedicar-se ao canto, como modo de exprimir-se perante a sociedade. Rui Ramos (2001) dá a entender que em oitocentos as coisas podem ter sido diferentes. A título comparativo cite-se o caso alemão, em que os coros masculinos nascem como movimento cívico nas guerras antinapoleónicas, transformando-se depois num factor de mobilização política pela unificação nacional (Mosse 1975). Sobre o seu papel primordial na estruturação da vida social das localidades na actualidade, ver o já citado estudo de G. Hüwelmeier (1997), e para o contexto inglês R. Finnegan (1989).

performativa, o folclore contém uma componente de património, sujeita a uma permanente leitura social. Instituem-se tradições e depuram-se comportamentos da cultura popular. Desta forma, a relação da sociedade com o seu passado, mas também com os recursos que a envolvem (animais, plantas, construção da paisagem), fica sujeita ao resultado ditado pela relação de forças entre os grupos intervenientes nesse processo. A relação entre cultura popular e folclorização caracteriza-se pela ambiguidade. De um modo geral parecem ser os grupos dominantes na sociedade que, de início, seleccionaram e submeteram manifestações da cultura popular a processos de folclorização, entenda-se, a sua "domesticação" segundo as normas aceites pelos grupos dominantes na sociedade. Estes consistem em submeter essas práticas (canto, jogos, danças, as lides de animais) a uma metamorfose. Resultam expressões culturais transformadas, cuja apropriação se faz num quadro social diferente do de origem.

As exposições folclóricas tendem a apresentar um quadro atemporal. Esta paragem do tempo aponta para o período da viragem do século XIX para o XX. Há uma justificação técnica e outras ideológicas. Quanto à primeira, resulta da fonte de recolha prevista no concurso das aldeias. Ao tomar como referência as pessoas idosas, estas relataram aquilo que se reportava à sua juventude, ou seja, à última década de oitocentos. Por outro lado, o recuo histórico àquele período permitia traçar um quadro ideologicamente conveniente ao regime, na medida em que se reconstruía o tempo anterior àquilo que o regime queria apagar da mente das pessoas: a republicanização do país e as consequentes transformações políticas.

Ao contrário do que se verifica no caso da França (Lebovics 1992, Peer 1998), a institucionalização do folclore em Portugal faz-se num quadro de estabilidade política. É no âmbito da Política do Espírito de António Ferro que se organizam e concretizam os momentos charneira do processo de folclorização: concurso das aldeias, exposição, museu. No exemplo em confronto, registaram-se sucessivas mudanças de regime, o que permite concluir ser o folclore um recurso de primeira ordem na mobilização social e política ao longo do século XX. Por isso, compreende-se que a Revolução de 25 de Abril não tenha significado o fim do folclore instituído no Estado Novo, apesar de se tratar de um património acumulado no seguimento duma "política de cultura" (Handler 1988) levada a efeito no auge do autoritarismo.