

METAMORFOSES
DA ARTE POPULAR:
JOAQUIM
DE VASCONCELOS,
VERGÍLIO CORREIA
E ERNESTO DE SOUSA ¹

O presente artigo procede a uma análise das concepções de três autores fundamentais na emergência da arte popular em Portugal: Joaquim de Vasconcelos, Vergílio Correia e Ernesto de Sousa. Os diferentes modos de definição do domínio da arte popular e as ligações estabelecidas por cada autor entre esse domínio, a cultura popular portuguesa de matriz rural e a identidade nacional são postas em relevo.

João Leal

O mais recente volume da prestigiada série “History of Anthropology” – fundada e dirigida durante muitos anos por George Stocking e coordenada, a partir deste volume, por Richard Handler – tem como título *Excluded Ancestors, Inventible Traditions. Towards a More Inclusive History of Anthropology* (Handler 2000b).

Esta ênfase nos antepassados excluídos das narrativas canónicas sobre a história da disciplina e, conseqüentemente, numa história da antropologia mais inclusiva é, por um lado, o resultado natural da expansão recente da história da antropologia como sub-campo disciplinar no interior da antropologia. A generalização de pesquisas tem sido sinónimo de uma atenção mais desmultiplicada a um número, que não tem cessado de se alargar, de protagonistas do passado da disciplina. Mas é também, por outro lado, o resultado dos processos de pós-modernização da antropologia. A partir do momento em que um número crescente de praticantes da antropologia substitui a fidelidade aos paradigmas modernos da disciplina por uma deliberada vontade de experimentação metodológica e teórica, torna-se possível olhar para a história da antropologia de uma forma menos formatada e mais sensível à necessidade de genealogias mais plurais da disciplina.

Estas, como escreve Handler no prefácio a *Excluded Ancestors*, tanto podem “trazer à luz o trabalho de praticantes da antropologia que foram marginalizados no seu tempo e conseqüentemente apagados da memória

¹ As ideias que desenvolvo neste texto foram objecto de um primeiro tratamento no quadro da cadeira “Temas da Antropologia Portuguesa” da 3.ª edição do mestrado *Antropologia: Patrimónios e Identidades* (ISCTE). Agradeço aos estudantes desse mestrado a cumplicidade revelada relativamente a ideias então em fase de elaboração. Agradeço também ao Paulo Raposo as indicações bibliográficas e o comentário crítico à versão pré-final deste texto.

disciplinar”, como “rever o passado da disciplina de forma a que os antropólogos de hoje levem em conta (...) intelectuais que durante a sua vida não se consideraram a si próprios antropólogos” (Handler 2000a: 7).

No caso português, esta tendência para uma história mais inclusiva da antropologia atravessa alguns estudos que têm vindo a ser publicados. Jorge Freitas Branco chamou recentemente a atenção para o facto, ao sublinhar as diferenças entre as galerias de notáveis propostas pelos estudos “clássicos” de José Leite de Vasconcelos e Jorge Dias e as genealogias alternativas da disciplina que é possível encontrar nos estudos desenvolvidos nos anos de 1980 e 1990 (Branco 1999: 23-35). De facto, figuras que ocupavam até então um lugar relativamente marginal na história da antropologia portuguesa passaram a ser vistas a outra luz. Os casos mais expressivos são os de Consiglieri Pedroso e, mais recentemente, dos etnógrafos da I República. Simultaneamente, começou a ser interrogada de forma mais sistemática a dimensão local e ou regional da antropologia portuguesa: o volume “Etnografias e Etnógrafos Locais” (Brito e Leal 1997a) ou os trabalhos de Augusto Santos Silva (1997: 109-171) e António Medeiros (1995, 1996, 1998, 1999) são alguns exemplos desse interesse acrescido pela dimensão localista da etnografia portuguesa. Finalmente, esse movimento de descoberta de antepassados excluídos tem-se articulado ainda com uma consideração mais atenta do contributo de autores que, embora não se definindo como antropólogos, se moveram nas fronteiras da antropologia, praticando uma “etnografia espontânea” (Brito e Leal 1997b) sem a qual os percursos históricos da antropologia portuguesa não podem ser plenamente entendidos. Um dos casos mais expressivos a este respeito é o de Michel Giacometti (Branco e Oliveira 1993), mas outros poderiam ser indicados, desde Pedro Homem de Melo (Vasconcelos 2002) aos arquitectos modernistas do *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal* (Leal 2000).²

Joaquim de Vasconcelos (1849-1936), Vergílio Correia (1888-1994) e Ernesto de Sousa (1921-1988) – autores sobre os quais se debruça este artigo – podem ser justamente vistos como “antepassados excluídos” da antropologia portuguesa. Vergílio Correia, embora se tenha reorientado posteriormente para a arqueologia e para a história da arte, foi um dos etnógrafos portugueses mais activos nos anos da I República. Entretanto, o seu contributo está ainda longe de ter o reconhecimento de que beneficiam outros antropólogos portugueses do período.³ Quanto a Joaquim de Vasconcelos e a Ernesto de Sousa, embora oriundos do campo das artes, foram praticantes activos de

² O recente interesse de alguns investigadores pelos “saberes coloniais” tem permitido também passos na direcção de uma história mais inclusiva da tradição antropológica portuguesa. Cf. a este respeito os trabalhos de Ricardo Roque (2001) e Nuno Porto (2002).

³ Cf., a este respeito, Leal 2000: 34-35.

uma “etnografia espontânea” cuja importância tem sido também esquecida pela história da antropologia em Portugal.⁴

Apesar do lugar marginal que têm ocupado na história da antropologia portuguesa, estes autores foram essenciais no processo de constituição e desenvolvimento daquele que foi, entre 1870 e 1970, um dos campos mais visíveis da antropologia portuguesa enquanto empreendimento duplamente centrado na cultura popular e na identidade nacional: a arte popular. Se esta se tornou um dos produtos mais visíveis da tradição antropológica portuguesa, se o interface entre etnografia e sociedade ao longo desse período assentou em grande medida nesse conjunto de objectos populares instavelmente situados entre a arte e o artesanato, o turismo e a decoração, o museu e o “bibelot”, isso fica a dever-se em grande parte à pesquisa desenvolvida por Joaquim de Vasconcelos, Vergílio Correia e Ernesto de Sousa.

Antropologia e arte popular: desentendimentos iniciais

Nascida sob o signo da literatura e das tradições populares, a antropologia portuguesa, como muitas outras tradições congêneres na Europa, começou por reservar um lugar secundário ao domínio da arte popular. Absortos no recolha de contos, romances, provérbios e superstições, os antropólogos portugueses que trabalharam nas décadas de 1870 e 1880 raramente se detiveram na dimensão “material” da tradição camponesa.

Há evidentemente excepções. Assim, nos seus *Programas Etnológicos*, Adolfo Coelho chamou a atenção para a necessidade de incluir nos horizontes da recém-nascida antropologia portuguesa o universo da “arte popular” (1993a [1880]: 679) ou das “formas [populares] da vida artística” (1993b [1896]: 707). Leite de Vasconcelos, também, consagrou um dos seus primeiros textos etnográficos à ornamentação dos jugos e cangas de bois minhotos (Vasconcelos 1881). Mas, no geral, o tema da arte popular não foi assiduamente frequentado pelos primeiros antropólogos portugueses.

É na viragem do século, com Rocha Peixoto, que a situação parece começar a inverter-se. A antropologia portuguesa, até aí centrada exclusivamente na literatura e nas tradições populares, conhece então um processo de gradual diversificação que tem em Rocha Peixoto o seu mais conhecido protagonista. Um dos tópicos que beneficia desse alargamento de interesses é justamente a arte popular. Entre 1898 e 1908, Rocha Peixoto consagrará um conjunto de textos ao tema, abordando tópicos tão diversos como a olaria

⁴ Há evidentemente excepções. Assim, um texto de Joaquim de Vasconcelos sobre as “indústrias caseiras” foi reeditado no âmbito de uma colecção etnológica publicada pelo Instituto Português do Património Cultural (Vasconcelos 1983 [1886/-87]). Quanto a Ernesto de Sousa, a sua figura foi recentemente evocada no quadro do catálogo da exposição *Onde Mora o Franklin?*, organizada pelo Museu Nacional de Etnologia (Brito 1995b).

(1967a [1900], 1967g [1908]), os azulejos (1967b [1901]), as formas da iluminação popular (1967c [1905]), os *ex-votos* (1967d [1906]), os cataventos (1967e [1907]) e as filigranas (1967f [1908]).

Só que, ao mesmo tempo que abrem um novo domínio à investigação etnológica, os escritos de Rocha Peixoto fazem-no em termos algo paradoxais. Dominado por ideias decadentistas acerca do povo e do país, Peixoto procede de facto a uma caracterização negativizada das diferentes formas da arte popular portuguesa, de que o melhor exemplo é o seu artigo de 1898 sobre as olarias do Prado. Aí, depois de passar em revista as principais produções desse centro oleiro, Peixoto conclui da seguinte forma: “emerge deste quadro pobre uma impressão de estreiteza inspiradora e de inamovível dependência ante as formas tradicionalmente herdadas. Encontramo-las imutavelmente pré-históricas” (Peixoto 1967a: 103), próximas de “alguns dos tipos mais grosseiros das olarias primitivas” (1967a: 103), dispondo “de recursos incomparavelmente inferiores aos de muitas populações consideradas bárbaras” (1967: 112).⁵

Na restante produção de Peixoto sobre arte popular, é um pouco o mesmo tom que podemos encontrar. Assim, o azulejo popular é por ele classificado como “sem tradição nem escola de arte local inspiradora, limitado em faculdades imaginativas”, “grosseiro e rude”, “de factura péssima, de vidro péssimo” (1967b: 135). Noutro texto, “subalternidade artística” (1967f: 263), “inferioridade estética” (1967f: 264) e falta de originalidade (1967f: 287) são os epítetos reservados à ourivesaria popular portuguesa. Quanto aos *ex-votos*, Rocha Peixoto descreve-os como

composições grosseiras de artífices curiosos e de amadores ocasionais onde só raramente a ânsia e o desespero, a consternação e a mágoa, o alívio e a ventura logram uma bem medíocre expressão. As figuras [contorcem-se] como títeres parados em atitudes cuja intenção dramática se volve em postura grotesca (1967d: 190).

Situado a contracorrente do gosto romântico pela cultura popular constitutivo da antropologia portuguesa, este olhar negativizado sobre o domínio da arte popular abre as portas de um novo domínio de estudo para imediatamente as fechar. Sim, a arte popular existe, mas o que nela se exprime dificilmente a institui em objecto digno do interesse de uma tradição antropológica que tem na “monumentalização” (Branco e Leal 1995) nacionalizadora das coisas populares a sua razão de ser. Daí que seja necessário aguardar pelos anos da I República e pelo regresso de uma perspectiva mais entusiasmada acerca da cultura popular, enquanto instância fundamental de legitimação da nacionalidade, para que a arte popular se afirme, finalmente, como um motivo digno da atenção enlevada da etnologia portuguesa.

⁵ Acerca da visão negativizada da cultura popular em Rocha Peixoto, cf. Leal 1995.

Joaquim de Vasconcelos: nacionalismo, cangas de boi e indústrias caseiras

Perante o desinteresse, primeiro, e as reservas, depois, dos etnógrafos portugueses, foi a partir de outros horizontes disciplinares que a arte popular se instituiu em objecto da curiosidade e do interesse dos académicos. De facto, será no âmbito da história da arte e do *design*, conhecido então pelas expressões de “desenho artístico”, “indústrias caseiras”, “desenho industrial”, etc., que a arte popular se afirma como um domínio autónomo dentro do universo mais englobante das coisas populares. Embora o processo tenha envolvido outros intelectuais – como Ramalho Ortigão, Fialho de Almeida, D. José Pessanha, etc. – foi sobretudo sobre Joaquim de Vasconcelos que repousou a tarefa de articular e propagandar a “nova causa”.

É na obra clássica de José Augusto França sobre *A Arte em Portugal no Século XIX* (França 1990 [1967]: 115-123) que continua a ser possível encontrar a melhor apresentação de Joaquim de Vasconcelos. Com uma formação obtida na Alemanha, onde conheceu Carolina Michaelis – com quem viria mais tarde a casar –, Joaquim de Vasconcelos foi uma das figuras centrais no panorama da arte portuguesa da segunda metade do século XIX e das primeiras décadas do século XX. Organizador incansável, batalhador persistente da causa da renovação da arte em Portugal, Joaquim de Vasconcelos distinguiu-se sobretudo como o “verdadeiro fundador da História da Arte em Portugal” (1990: 115), onde cultivou “três direcções diferentes mas afins (...): a da pintura, a da arquitectura e a das indústrias populares” (1990: 117).

Relativamente à história da pintura, Vasconcelos está ligado às primeiras formulações das teses que sublinharam a influência da pintura flamenga na pintura portuguesa dos séculos XV e XVI. Coube-lhe também a descoberta daquela que rapidamente se tornará numa das mais emblemáticas – e polémicas – obras da história da pintura portuguesa: o políptico de Nuno Gonçalves. Na história da arquitectura, Vasconcelos, a contracorrente do gosto manuelino então dominante, foi um dos autores centrais na valorização e investigação do românico português. Finalmente, no tocante às indústrias populares, Vasconcelos foi uma figura capital para a emergência desta nova área de interesse no campo artístico, através de uma acção multifacetada de investigador, conferencista, coleccionador e organizador. Nesta última qualidade esteve nomeadamente ligado às exposições industriais do Porto (1882, 1883, 1884)⁶ e, na sua sequência, às exposições de Aveiro (1882), Coimbra, Guimarães e Viana do Castelo (1896), tendo sido também “director do Museu Industrial do Porto (1889) e inspector do ensino industrial no Norte” (França 1990: 117).

Nestas três áreas, o trabalho de Joaquim de Vasconcelos pode ser inter-

⁶ A Exposição de 1992 foi consagrada à cerâmica, a de 1883 à ourivesaria e a de 1884 aos tecidos.

pretado à luz de algumas das principais constantes do gosto nacionalista dominante nas décadas finais do século XIX e das primeiras décadas do século XX.

Assim, à semelhança de muitos dos seus contemporâneos, Joaquim de Vasconcelos defende um programa de nacionalização da arte portuguesa que valorize e retome o que é português, contra o que vem de fora. Procurar nos estilos do passado as particularidades do “gênio nacional” – expressão recorrente em Vasconcelos – é uma das facetas mais importantes desse programa, que se configura, antes do mais, como um contributo para uma catalogação nacionalista das formas artísticas existentes no território português. Como Vasconcelos escreveu em 1891, “O estudo dos *nossos* monumentos é uma empresa *altamente patriótica* e profícua” (1891c: 41; os itálicos são meus).

Essa empresa “patriótica”, que faz com que os monumentos passem a ser “nossos”, é vivida como algo que tem tanto a ver com a emoção do nacionalismo como com a razão da ciência. A emoção do nacionalismo encontra-se a cada passo nos seus escritos, como quando Vasconcelos descreve o seu estado de espírito ao visitar pela primeira vez a igreja românica de Lourosa:

Senti (...) a palpitação da alma nacional, a voz da história, antes de Ourique, sem clamor bélico mas como uma saudação juvenil e agreste frescura, tal como faria um pegureiro de Viriato (1908-12, 7.º ano, 83: 84).

A razão da ciência leva por seu turno Vasconcelos a sublinhar frequentemente, contra formulações mais excessivas, o carácter aberto das fronteiras artísticas portuguesas, tanto em relação à pintura dos séculos XV e XVI, como em relação ao românico.⁷

Em segundo lugar, esse trabalho de inventariação nacionalista articula-se com um projecto de renovação da produção artística nacional capaz de adequar o que é nacional aos desafios da contemporaneidade. “Uma regressão salutar não ao Passado, puramente, cegamente, mas sim às fontes, às genuínas fontes da inspiração nacional” (1909: 181), eis o programa de Vasconcelos para o domínio da produção artística sua contemporânea. Nele, como em muitos outros autores da época, a nacionalização da arte não é apenas a contemplação erudita e comovida daquilo que o gênio nacional produziu no passado, é simultaneamente um programa activo de apertuguesamento da produção artística nacional.

Finalmente, nesta leitura nacionalista da arte portuguesa, um papel central é desempenhado pela equação entre nacional e popular. O elemento popular tende a ser visto como o estrato mais sólido da nacionalidade. Contra o gosto desnacionalizado das camadas cultas, é ele o detentor por exce-

⁷ Veja-se também, a este respeito, a sua posição céptica em relação a um modelo único de “casa portuguesa”, indiferente à diversidade regional da arquitectura popular (Vasconcelos 1909).

lência da tradição, dos usos e costumes onde se enraíza a continuidade da nação. São inúmeras as expressões desta reverência para com o popular na obra de Joaquim de Vasconcelos. Assim, em 1882, ele pôde escrever que “O povo ainda é hoje o nosso maior artista” (1882: 133). E, mais tarde, em 1909, os artesãos populares são por ele classificados como

os mais seguros e fiéis adeptos da arte nacional. Eles nos conservaram o alfabeto mais rico, mais variado, mais puro, mais genuíno que uma nação pode apresentar. E sem receio de contradição se deve afirmar que ninguém nesse campo, nos leva a palma. // Salvé pois! Obreiro das aldeias! (1909: 181).

É a partir do conjunto de ideias que acabámos de pôr em evidência que se torna possível analisar, antes do mais, as concepções e pesquisas de Joaquim de Vasconcelos acerca da arquitectura e arte românicas. Estas surgem na sua obra, como ficou sugerido atrás, em contraponto à voga de que gozava então o manuelino:

Não fiquemos moendo e remoendo eternamente, com quatro frases hiperbólicas, sempre o mesmo claustro dos Jerónimos, a mesma janela capitular do convento de Cristo, a mesma portada das Capelas imperfeitas (...) O que decide não são as dimensões; é o valor intrínseco da planta, a *significação profundamente nacional dos símbolos artísticos* (1908-12, 4.º ano, 38: 14; os itálicos são meus).

Deste ponto de vista, o estilo que em história de arte e arquitectura seria o estilo mais nacional seria justamente o românico. Com ele, por um lado, “começa (...) a história da nação” (1908-12: 15); nessa exacta medida, “a arte românica [seria] o nosso primeiro brasão artístico” (1992 [1918]: 12). Por outro lado, nele se reflectiriam as raízes etnogenalógicas mais remotas de Portugal. De facto, fascinado pela narrativa lusitanista,⁸ Vasconcelos defende uma continuidade essencial entre a arte castreja e a decoração românica. Numa das suas primeiras abordagens ao tema, Vasconcelos defende enfaticamente “a relação entre essa decoração mediévia [característica do românico] e a arte pré-histórica do Minho Central (Citânia e Sabroso)” (1908-12, 4.º ano, 38: 16). Mais tarde, ao escrever a sua *opus magna* sobre o românico, essa ideia é reiterada:

Os desenhadores dos séculos XI a XII recorreram provavelmente aos pergamínhos eclesiásticos, iluminados, da época, onde se inspiraram; mas não foram também simples copistas; recorreram também a símbolos ancestrais de mui remotas épocas. Já escrevi e demonstrei noutro lugar, em 1908, que me parece evidente o efeito de uma decoração pré-histórica e proto-histórica [no românico], dependente de influências exclusivamente locais e nitidamente nacionais (1992 [1918]: 21).

⁸ Cf. a este respeito Leal 2000: 63-82.

Mas o argumento central na defesa do carácter nacional do românico prende-se justamente com a equação que nele seria possível encontrar entre nacional e popular. De facto, uma das teses essenciais de Joaquim de Vasconcelos acerca do românico é a que sublinha a continuidade do seu estilo decorativo em formas contemporâneas de arte popular. Entre elas, o lugar de destaque vai sem dúvida para os jugos do Minho.⁹

Definidos em 1886 e 1887 como “uma manifestação do génio nacional, digna do maior apreço” (1983 [1886-87]: 123), os jugos já então são apresentados como um românico popular trabalhado na madeira:

O estilo [decorativo dos jugos] é, na maior parte dos casos, *românico*, puro, e corresponde à época de D. Dinis (...). A ornamentação é quase exclusivamente vegetal; a flora rigorosamente estilizada, e o desenho tanto das folhas e flores, como do arabesco, executado com verdadeiro primor. (...) Às vezes, quando o jugo é policrómico, parece que temos à vista um fragmento de um antigo relicário de cobre esmaltado; as cores são cruas (...) e são as mesmas que encontramos na ourivesaria peninsular, nas arcas e caixas de relíquias dos séculos XII e XIII (1983: 123-124).

Mas será sobretudo na série de artigos que, a partir de 1908, Joaquim de Vasconcelos consagrou à arquitectura românica e, mais tarde, na sua *opus magna* sobre o tema, *A Arte Românica em Portugal*, que os vínculos entre o românico e a arte popular dos jugos serão mais detalhadamente explorados. Em 1908, lamentando o facto de a capela de Balsemão ser o único exemplar em Portugal do “estilo latino-bizantino”, Vasconcelos acrescenta de imediato:

Em compensação salvou-se numa indústria caseira, na carpintaria da aldeia, nos célebres jugos e cangas de bois do Minho e Douro uma grande variedade de padrões decorativos [desse estilo], que a nação ainda a mais rica nos invejaria e que são pelo estilo absolutamente, puramente românicos.// (...) Parece que Balsemão foi um arquivo para esses desenhadores e entalhadores de jugos, (...) cujas oficinas cobrem as vilas, aldeias e lugares dos concelhos [da área] (1908-12, 4.º ano, 38: 15).

Em *A Arte Românica em Portugal* é a mesma ideia que é retomada e desenvolvida: “Os jugos do Minho, Entre Douro e Minho e de parte da Beira Alta são traduções em madeira mais ou menos fiéis de decorações românicas em pedra” (1992 [1918]: 23).

Em consequência desta associação estreita, intermediada pelos jugos, entre arte nacional e arte popular, não espanta que uma das características

⁹ Para uma revisão crítica das teses de Joaquim de Vasconcelos sobre a relação entre o românico e os jugos e cangas de bois do Entre Douro e Minho, cf. Oliveira, Galhano e Pereira 1973: 79-89.

essenciais do românico como estilo nacional seja justamente o seu sabor popular. A propósito de uma estátua da Igreja de Balsemão, Vasconcelos escreve haver “poucas esculturas (...) no reino, das muitas que tenho visto, deste estilo e desta época heróica, que mais nos comovesse, na sua ingénua expressão *popular*” (1908-12, 4.º ano, 48: 95; itálicos do autor). De resto, se o românico subsistiria de forma tão clara na arte popular, isso ficar-se-ia a dever ao papel que esta teria tido na sua génese, “apesar e às vezes contra a intenção do arquitecto, suplantado pelo mestre de obras e seus alvenéis” (1908-12, 4.º ano, 38: 16).

Fazendo assentar nos jugos a equação entre arte nacional e arte popular, Joaquim de Vasconcelos sugere que ela se encontraria ainda noutros objectos e géneros das “indústrias caseiras” portuguesas. Seria esse o caso dos entalhamentos em madeira – ou alfarjes – que, embora de “influência muçejár” (1992 [1918]: 22), estariam também relacionados com a “policromia interior sobre o granito” (*id., ibid.*) característica do românico. Seria também o caso de algum mobiliário rural (1983 [1886-87]: 124; 1909). Seria, finalmente, o caso das colheres de pastores alentejanas (s/d: 54).

Para além de ser uma das ideias estruturantes da reflexão de Joaquim de Vasconcelos sobre o românico, esta aproximação entre nacional e popular reencontra-se também naquela que é uma das outras áreas mais importantes do trabalho de Vasconcelos: a sua acção de divulgador, organizador e estudioso das “indústrias caseiras”.

Como tem sido sublinhado (França 1990, Santos 1995), a actividade de Vasconcelos neste domínio torna-se mais visível a partir de 1882, no quadro da reacção crítica à Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de Lisboa, que teve lugar no palácio que, pouco depois, passaria a albergar o Museu Nacional de Arte Antiga. Vasconcelos organiza então, no quadro da Sociedade de Instrução do Porto, as Exposições Industriais do Porto (1882, 1883, 1884) – às quais se seguirão exposições congéneres noutras cidades do Norte – e em seu torno, ganha maior expressão pública a sua reflexão sobre o tema das “indústrias caseiras”, decisivamente influenciada pela sua estadia na Alemanha e pelos ensinamentos do movimento *Arts and Crafts*.¹⁰

Este pode ser definido, no que diz respeito ao universo do *design*, como uma reacção à crescente industrialização da produção de diversos bens associadas à vida doméstica (louças, mobiliário, etc.), ao vestuário e às artes gráficas. Os seus activistas

Procuravam fornecer um código alternativo à aspereza do industrialismo de finais do século XIX, desenvolver a harmonia espiritual através do processo de trabalho e mudar esse mesmo processo e os seus produtos. Os seus líderes

¹⁰ Sobre o movimento *Arts and Crafts*, cf. por exemplo Davey 1987 e Cumming e Caplan 1995.

encorajavam o individualismo, a criação de artefactos em substituição da uniformidade maquinista, e uma revisão dos processos de desenho (Cumming e Caplan 1995: 9).

A opção por linguagens de desenho enraizadas na tradição local, regional ou nacional, em oposição à *standardização* internacionalista de origem francesa era também um dos pressupostos do movimento, que defendia o carácter estratégico da aliança entre o artesão tradicional e o *designer* moderno e punha em questão a distinção entre belas-artes e artes aplicadas.

São algumas destas ideias que é justamente possível encontrar na reflexão de Vasconcelos em torno das indústrias caseiras.

A sua reacção ao que vem de fora é particularmente saliente. Logo em 1882, pronuncia-se contra “a influência dissolvente da moda” estrangeira (1882: 134), que descreve como “labirinto de novidades” (1882: 348) passageiras, “capricho efémero” (1882: 348) ou conjunto de “variações fúteis do tempo” (1882: 349). Mais tarde, insurge-se contra “a barbárie moderna, que está desnacionalizando tudo em Portugal, usos, costumes, tradições, indústrias, trajes, etc.” (1983 [1886-87]: 102). Em 1891, elogiando a acção de Rafael Bordalo Pinheiro à frente da Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha, sublinha em particular os seus esforços de criação da “verdadeira louça nacional da família portuguesa, banindo os assuntos chineses, as caricaturas à inglesa, à holandesa e outras, que durante meio século tiranizaram o sentimento, o gosto, e os nervos dos nossos pais e avós, e os nossos próprios” (1891: 12).

Contra a moda estrangeira, Vasconcelos bate-se pelo que é nacional. E o que é nacional são “as indústrias caseiras que se têm conservado tradicionalmente no seio da família portuguesa” (1882: 132), é “a indústria popular” (*id.*: 134), é “a arte popular” (*id.*: 148). Aí se encontrariam “admiráveis obras” (1883: 2), “formas pura[s], genia[is] da arte, conservada[s] através dos séculos pelo coração puro do povo” (*id.*, *ibid.*), admiráveis pela “pureza e variedade de formas” (1983 [1886-87]: 28), dotadas do “alfabeto de formas decorativas mais rico, mais variado, mais puro, mais genuíno que uma nação pode apresentar” (1909: 181).

Este mundo elogiado por Joaquim de Vasconcelos abrange uma diversidade grande de produtos e objectos: desde a olaria – que seria, a par dos jugos, uma das mais expressivas manifestações da arte popular – ao azulejo, dos tapetes em materiais vegetais do Algarve às rendas e tecidos, do mobiliário popular às esculturas em madeira. Percorrendo o país para reconhecer e inventariar algumas dessas “indústrias populares”, coleccionando para ele próprio alguns dos produtos dessas indústrias,¹¹ mas, sobretudo, organizando sucessivas exposições de indústrias caseiras, Vasconcelos procede a

¹¹ Relativamente à faceta de coleccionador de Joaquim de Vasconcelos, cf. as suas cartas (Vasconcelos s/d).

uma trabalho pioneiro de nobilitação das mais variadas expressões da cultura material camponesa, que podem assim passar a ansiar ao estatuto de objectos artísticos.

Esse trabalho tem duas facetas principais. Ele pode ser visto por um lado como um trabalho de nacionalização da arte popular, em tudo similar àquele que, na mesma altura, os etnólogos realizavam em relação à literatura e às tradições populares. Retirada da oficina do artesão, da feira ou da casa popular, convidada a frequentar o espaço sofisticado do museu, do lar burguês e do catálogo de exposições, a arte popular é objectificada (Handler 1988) como símbolo de uma nação que se revê na solidez e na antiguidade de uma tradição que lhe é própria.

Mas possui simultaneamente um conjunto de virtualidades práticas do mais elevado “significado nacional”. De facto, seria a partir das formas, tradições e experiências do universo da arte popular e das indústrias caseiras que seria possível fundar uma tradição industrial e artística que obviasse à crescente desnacionalização do país.

Essa tradição deveria basear-se, por um lado, no renascimento das “indústrias caseiras”, mediante uma acção de apoio e divulgação susceptível de contrariar a tendência para o seu declínio. Como Vasconcelos escreve logo em 1882:

Urge acudir às aldeias – amanhã será tarde, amanhã teremos os caminhos de ferro, a invasão desordenada de novas ideias, os novos usos e costumes; amanhã teremos ali a moda (...), a obliteração dos tipos puros, a ruína das *indústrias caseiras*, da olaria, dos tecidos, dos bordados e das rendas, conservadas com tanto carinho (1882: 348).

E deveria basear-se, por outro lado, na capacidade de a nova indústria e os “trabalhos modernos, da actualidade” se apoiarem nas lições da tradição. Embora percorridos pontualmente por alguma desconfiança em relação ao progresso, os textos de Joaquim de Vasconcelos não deixam de elogiar a indústria e os seus novos processos tecnológicos. Como sugerem os catálogos das exposições por ele organizadas, o conceito de indústrias populares defendido por Vasconcelos abrange tanto a produção artesanal camponesa em sentido estrito como a produção oficinal e industrial fiel às lições da tradição. O seu objectivo é que os novos processos industriais se coloquem ao serviço de uma produção assente na “transformação e adaptação [da arte popular] a novos usos e costumes” (1891: 2-3), tanto ao nível dos processos de fabrico, como ao nível das novas exigências do consumo. Tal como Rafael Bordalo Pinheiro – cujo esforço de renovação da Fábrica de Faiança das Caldas é, como vimos, profusamente elogiado por Vasconcelos – a sua ideia é a de juntar o artesão, o artista e o operário na missão de criar uma escola artística nacional onde tradição e progresso possam conviver.

Este programa de defesa e renascimento das “indústrias caseiras” e de

adequação da produção industrial à agenda nacionalizadora é um programa cujas virtualidades económicas e sociais Joaquim de Vasconcelos põe repetidamente em relevo. As suas potencialidades económicas prendem-se, desde logo, com a substituição de importações. No quadro da Exposição de Cerâmica do Porto (1883), depois de sublinhar a surpresa que teria constituído para todos a qualidade das peças expostas, Vasconcelos conclui: “Portugal quase pode dispensar a louça estrangeira” (1883: 3).

Mas é sobretudo nas virtualidades das suas propostas para a resolução da questão social que Vasconcelos insiste, ao sublinhar, por exemplo, o carácter reformador da indústria das rendas em comunidades piscatórias:

Pescador e rendeira vivem juntos nas mesmas terras, imersos na mesma pobreza, entregues ao mesmo abandono. No Verão, o mar e a morte sempre à vista; no Inverno, a fome e a taberna. À falta de uma pequena indústria caseira, que preencha as longas noites de Inverno, gasta-se no vício a melhor raça de Portugal, a raça de homens que abriu portas ao comércio moderno e transformou as condições económicas do Velho Mundo (1983 [1886-87]: 29).

O trabalho de Joaquim de Vasconcelos relativamente às indústrias caseiras não é um exemplo isolado. Como José Augusto França (1990: 119-120) sublinhou, outros intelectuais da época defenderam ideias próximas de Vasconcelos. Entre eles, para além de Rafael Bordalo Pinheiro e Ramalho Ortigão, contam-se António Custódio Gonçalves, D. José Pessanha, José de Queirós, etc. Mas Joaquim de Vasconcelos foi, sem dúvida, não só a voz mais persistente na defesa da nova causa, como aquela que mais enfatizou a importância da tradição popular no processo de nacionalização das artes decorativas portuguesas.

Com ele, apesar do desinteresse ou das reservas dos antropólogos seus contemporâneos,¹² nascia a arte popular em Portugal.

Vergílio Correia: arte popular e etnografia artística 1

Tendo-se desenvolvido fora do estrito campo da etnografia e da antropologia, a arte popular virá entretanto, a partir das primeiras décadas do século XX, a integrar em plano de relevo a agenda dos etnógrafos portugueses. De facto, como tive ocasião de sublinhar noutra lugar (Leal 2000: 44-47), é em torno da arte popular que se estrutura a antropologia portuguesa ao longo do período,

¹² Embora não sejam muitas as referências directas, é tentador olhar para os textos de Rocha Peixoto sobre arte popular não apenas – como tive ocasião de referir no início deste artigo – como um reflexo da sua visão decadentista da cultura popular portuguesa, mas como uma expressão do seu cepticismo relativamente às propostas de Joaquim de Vasconcelos. A esse respeito, o texto mais esclarecedor é o que analisa as olarias do Prado (1967a).

coincidente com a I República, que vai de 1910 a 1930.

É justamente no quadro deste processo de apropriação antropológica do domínio da arte popular, que é possível encontrar a segunda figura deste tríptico de “antepassados excluídos” da história da antropologia portuguesa: Vergílio Correia.

Com formação em Direito, Vergílio Correia foi o director da revista *Terra Portuguesa* – uma das revistas etnográficas mais importantes dos anos 1910 e 1920¹³ – colaborador de Leite de Vasconcelos no Museu Etnológico Português – com quem posteriormente se incompatibilizou¹⁴ – e além de etnógrafo, foi também historiador de arte e arqueólogo. Conservador do Museu Nacional de Arte Antiga entre 1915 e 1921, a partir desta data foi nomeado Professor de História da Arte e Arqueologia na Universidade de Coimbra, tendo designadamente dirigido as escavações arqueológicas de Conímbriga.¹⁵

A sua produção etnográfica desenvolve-se sensivelmente entre 1913 – data em que edita o seu primeiro artigo na revista *A Águia* (retomado em Correia 1916b) – e o início dos anos 1920, data a partir da qual as suas novas responsabilidades como professor da Universidade de Coimbra o parecem ter afastado da pesquisa etnográfica. Mesmo assim, será da sua responsabilidade o artigo sobre “O Carro Rural” (Correia 1940), publicado na *Vida e Arte do Povo Português* – que foi, como se sabe, uma das importantes expressões da etnografia do Estado Novo – e que é provavelmente a última contribuição etnográfica publicada em vida do autor.

Integrada por mais de quarenta artigos e notas etnográficas – alguns deles parcialmente reunidos no volume *Etnografia Artística: Notas de Etnografia Portuguesa e Italiana* (1916a) –, a produção etnográfica de Correia distribuiu-se por três grandes áreas: reflexões de fundo sobre arte popular; estudos sobre tópicos precisos da arte popular portuguesa; e estudos etnográficos diversos. Dada a pouca representatividade destes últimos estudos, pode dizer-se que o essencial da produção etnográfica de Vergílio Correia se centrou na arte popular.

Nessa área, a sua contribuição mais significativa prende-se, antes do mais, com o estudo teórico que publicou sobre o tema na revista *A Águia*

¹³ A *Terra Portuguesa* tinha como subtítulo *Revista Ilustrada de Arqueologia Artística e Etnografia* e publicou-se entre 1916 e 1927. Para além de Vergílio Correia, está também ligada aos nomes de D. Sebastião Pessanha, seu proprietário e editor, e Alberto de Sousa, seu director artístico.

¹⁴ Esta incompatibilização é frequentemente testemunhada nos escritos de Vergílio Correia, que não deixa, embora de forma velada, de criticar Leite de Vasconcelos.

¹⁵ Sobre Vergílio Correia, cf. Carvalho 1946, onde é, porém, escassa a informação sobre a sua obra etnográfica.

¹⁶ Foram publicados apenas três fascículos na revista *A Águia*. O terceiro fascículo esboça um plano de conjunto para o estudo das diferentes manifestações da arte popular, que apenas parcialmente é concretizado, mediante o estudo do “aspecto exterior” (1915c: 240) da casa. De fora, ficam os seguintes tópicos: “Vida Social”, “Aproveitamento dos Elementos Naturais”, “Aproveitamento dos Animais”, “Indústrias” e “Religião” (1915c: 240).

(Correia 1915a, 1915b, 1915c). Embora este estudo tenha ficado incompleto,¹⁶ ele representa a primeira tentativa de sistematização, no âmbito da etnografia e da antropologia portuguesas, do domínio da arte popular. Nele encontramos, em primeiro lugar, uma definição antropológica de arte popular. Esta seria

o conjunto das manifestações artísticas produzidas por gente do povo, não arregimentada em corporações com direcção técnica especial, nem trabalhando em oficinas de métodos e maquinismos recentes, seguindo por isso ordinariamente processos e modelos de carácter tradicional (1915b: 97).

Simultaneamente, o estudo de Vergílio Correia para *A Águia* procede também a uma caracterização dos principais meios sociais onde esta seria produzida. Entre esses meios encontra-se antes do mais a casa – no sentido de unidade doméstica. Aí seria possível destringir entre a “arte caseira” (1915b: 120), de características essencialmente femininas, e a “arte de oficina caseira, exercida geralmente pelos homens também na habitação, mas em compartimentos especiais e adequados” (1915b: 120). No primeiro caso, encontrar-se-iam as rendas, os trabalhos com tecidos, os tapetes – designadamente de Arraiolos –, enquanto que no segundo estariam a olaria, a ourivesaria, a cestaria e, sobretudo a “*jugaria*, ou arte de lavrar esses preciosos jugos minhotos de tão grande voga e tão obscuras origens” (1915b: 121). Um segundo meio de produção da arte popular seriam “os campos” (1915b: 121). Seria aí que se desenvolveria a chamada arte pastoril e o conjunto de trabalhos produzidos por pastores e ganhões, em virtude dos “tempos mortos” característicos das suas actividades. Finalmente, um terceiro meio de produção da arte popular seriam – também em razão dos “tempos mortos” disponíveis – as prisões, os “hospitais e (...) manicómios”. Nestes últimos, “durante as convalescenças arrastadas, ou nos momentos de sossego e lucidez é frequente encontrar o doente abrindo desenhos à navalha, ou recortando bonecos de madeira com pedaços de folha apanhados por acaso e aguçados nas pedras” (1915b: 121).

Definidos os meios de produção da arte popular, Vergílio Correia tenta elaborar uma tipologia das suas principais manifestações. Nesta tipologia – que ficou incompleta – Correia começa por distinguir entre as manifestações materiais e imateriais da arte popular: “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 arquitectura, escultura, pintura e nas chamadas artes menores” (1915b: 101).

Nas manifestações materiais, por seu turno, Vergílio Correia distingue os seguintes grandes grupos: casa (aspecto exterior e decoração); vida social (vestuário, divertimentos, etc...); aproveitamento dos elementos naturais (agricultura, navegação, pesca, moinhos); aproveitamento dos animais (pastorícia e agricultura, transporte animal; indústrias (caseiras e de oficina

caseira); e religião (crenças, superstições) (cf. 1915c: 240).

Nesta tipologia surpreende a amplitude do campo da arte popular. Nele cabem não só os produtos até aí usualmente classificados nesse domínio, como, ainda, a arquitectura, as alfaias e tecnologias agrícolas e sobretudo, a literatura, a música e as tradições populares. Enquanto a inclusão da arquitectura é explicável pelas concepções que na época a viam como um ramo das “Beaux Arts”, a adscrição ao campo da arte popular da literatura, da música e das tradições populares, por um lado, e das alfaias agrícolas, por outro, remete por seu turno para o modo como, no decurso da I República, etnografia a arte popular se tornam domínios quase sinónimos entre si. Tudo o que é popular e que caberia em princípio no campo da etnografia passa a ser definido também como arte popular e passa nessa medida a fazer parte do campo da etnografia enquanto “etnografia artística” – título de uma das obras de Vergílio Correia e expressão recorrente para designar este enfatuamento da etnografia e da antropologia da I República pelo domínio da arte popular.

Dado o carácter incompleto deste seu estudo, Vergílio Correia acabará apenas por desenvolver a primeira das grandes categorias das “manifestações materiais ou plásticas” (1915c: 240) da arte popular, referente ao “aspecto exterior” (1915c: 240) da casa (1915c: 240-249). Como o próprio autor escreve a esse respeito, o seu interesse não é tanto pela “descrição estrutural da casa [que] não pertence ao campo limitado de que me ocupo” (1915c: 240), mas pelos ornamentos arquitectónicos¹⁷ que integram o universo da arquitectura popular: “[É] nos acessórios [que] a arte popular [se] revela de modo exuberante, nas varandas, nas chaminés, nos beirais e grimpas dos telhados, nos esgrafitos e decorações, nas madeiras e ferragens das aberturas” (1915c: 241).

Tudo sugere que a intenção de Correia seria a de tratar, com o mesmo detalhe que usou em relação aos ornamentos arquitectónicos populares, as restantes categorias das manifestações práticas da arte popular. Caso tivesse concretizado essa sua provável intenção, Vergílio Correia teria produzido uma espécie de “manual da arte popular portuguesa”. Por motivos que não são fáceis de apurar, não foi essa entretanto a opção de Vergílio Correia.

Por essa razão, a sua produção sobre arte popular portuguesa assenta sobretudo num conjunto de contributos dispersos – parcialmente reunidos no volume *Etnografia Artística: Notas de Etnografia Portuguesa e Italiana* (1916a) – em que, a par de artigos mais desenvolvidos, se contam também notas etnográficas mais curtas, raramente excedendo as duas páginas, publicadas, no essencial, na revista *Terra Portuguesa*.

Estas contribuições avulsas cobrem um espectro temático relativa-

¹⁷ Acerca da importância do ornamento na arquitectura e no *design* ocidentais na segunda metade do século XIX e na primeira metade do século XX, cf. Paim 2000.

mente diversificado. Os artigos, além de se debruçarem sobre a arquitectura popular (1916b, 1916c, 1916h, 1916-17a), abordam também produções específicas de “indústrias caseiras” e “de oficina caseira” – com relevo para os trabalhos de tear (1916e, 1916f) e a olaria (1915d, 1916d) –, a “arte pastoril” – chavões (1916i) e rocas (1916-17b) – motivos ornamentais precisos (1916k), a arte das salinas (1916g) e o carro rural (1917a, 1940).

Quanto aos tópicos das suas notas etnográficas a sua dispersão é ainda mais acentuada. Entre os objectos referenciados, encontramos alabarcas (1916l), castanholas (1916m), cassoios (1916n), brinquedos de louça (1916o, 1916-17g), grimpas (1916p), arrochos (1916q), tarros (1916r) saleiros (1916s), papéis recortados (1916t) cochos (1916u), rolhas (1916-17c), tecelagem e traje (1916-17d, 1916-17h, 1917b), colheres (1916-17e) e vasos de cortiça (1916-17f).

Muitos destes artigos são acompanhados de ilustrações dos objectos sucessivamente tratados, feitas pelo director artístico da *Terra Portuguesa*, o aguarelista Alberto de Sousa, cujo trabalho Vergílio Correia tinha em alta consideração (cf. Correia 1914). Esta ênfase nos objectos em si – a partir dos quais são também invariavelmente escolhidos os títulos dos diferentes artigos e notas etnográficas – deve ser sublinhado. Em contraste com as preocupações relativas aos meios sociais de produção da arte popular enunciadas no estudo de *A Águia*, nota-se agora uma espécie de invisibilização das pessoas, dos grupos sociais e dos processos técnico-sociais por detrás dos objectos. A Vergílio Correia, como a muitos outros etnógrafos antes e depois dele, parecem “interessar mais os bens culturais (...) do que os agentes que os geram” (García Canclini 1998: 211).

Vergílio Correia: arte popular e etnografia artística 2

No processo de apropriação antropológica da arte popular por Vergílio Correia que tenho vindo a passar em revista ecoam ainda algumas das reservas formuladas por Rocha Peixoto relativamente ao tema. Essas reservas – de clara inspiração evolucionista – transparecem sobretudo nos estudos mais teóricos de *A Águia*.

Assim, por exemplo, ao propor a sua definição de arte popular como “o conjunto de manifestações artísticas produzidas por gente do povo”, Correia aproxima o povo do primitivo. A arte popular faria parte “de um *fundo artístico rudimentar primitivo*, conservado tradicionalmente nas camadas *inferiores* dos povos” (1915a: 117; os itálicos são meus). Seria, acrescenta, a arte do “homem inculto, sem educação especial, desamparado de escolas” (1915a: 117), uma arte de “processos (...) rudimentares” e “horizontes limitados” (1915a: 118), produto da autarcia da vida rural e da “rudeza do [seu] estado social” (1915b: 99).

Isto é, a arte popular relevaria do mesmo impulso que teria produzido

a arte pré-histórica e a arte primitiva. Esta ideia é desenvolvida com certa ênfase por Correia, mediante um conjunto de paralelos entre ornamentos populares, primitivos e pré-históricos e é reforçada por uma definição de povo como “os homens que mais se aproximam do primitivo” (1915b: 97).

Diferentemente do que acontecia com Rocha Peixoto, porém, esta equação entre arte popular e arte primitiva não produz em Vergílio Correia um imagem tão negativizada da arte popular portuguesa. Essa “camada artística inferior” (1915a: 117), embora configurando um “modesto campo artístico” (1915b: 101), seria simultaneamente caracterizada por um conjunto de valores como a “simplicidade e [a] rudeza, (...) [a] ingenuidade e [o] tradicionalismo” (1915a: 117). Por vezes, certos produtos chegariam mesmo a atingir um estatuto mais elevado, como as filigranas e os tapetes de Arraiolos, “duas das mais interessantes demonstrações das faculdades artísticas do nosso povo; a primeira de ignorados e porventura bárbaros começos, os segundos modificações regionais de modelos do Oriente” (1915b: 98).

É também a influência de Rocha Peixoto que ecoa nas reservas manifestadas por Correia, nos artigos mais teóricos de *A Águia*, em relação às potencialidades nacionalistas da arte popular. Encarada como uma sobrevivência “moderna” da arte primitiva, a arte popular portuguesa partilharia esse seu estatuto com tradições congêneres de outros países europeus.

Seria justamente essa semelhança genérica entre as tradições artísticas populares dos vários países europeus, que, em conjunto com o parentesco entre arte popular e arte primitiva, desaconselharia uma utilização erudita, de tipo nacionalista – como a defendida por Joaquim de Vasconcelos –, da arte popular. Como Correia afirma: “perderiam o seu tempo os artistas que pretendessem criar uma nova *arte decorativa* com elementos tirados da arte popular, porque se arriscavam a encontrar por um lado os pretos, por outro os seus irmãos europeus que tivessem tido ou viessem a ter a mesma ideia” (1915a: 119).

Entretanto, quando passamos para as contribuições avulsas sobre arte popular portuguesa propostas por Vergílio Correia, os ecos das concepções de Rocha Peixoto parecem enfraquecer-se substancialmente.

Isso significa desde logo um enfraquecimento das referências evolucionistas, e, em particular, da proximidade entre arte popular e arte primitiva que estas pressupunham. Nalguns artigos, esse horizonte, embora diluído, ainda pode ser detectado. Assim, nos artigos sobre a roseta sexifolia e a suástica (1916k: 64) e sobre ornamentação popular da louça de Estremoz (1915d: 55), Correia recorre de novo ao paralelo entre a arte popular portuguesa e a arte selvagem. A rudeza da arte popular, também referenciada num desses textos (1916k: 60, 61), é igualmente referida no artigo sobre teares (1916e: 41). Mas na restante produção avulsa de Vergílio Correia, estes e outros paralelos de inspiração evolucionista primam sobretudo pela ausência.

Ao mesmo tempo, as referências comparativas entre a arte popular

portuguesa e a arte popular europeia tornam-se também mais escassas. É certo que, em 1916, Vergílio Correia volta ao tema, num artigo intitulado “Arte Popular Portuguesa. Suas Relações com a Arte Popular de toda a Europa” (1916j). Mas trata-se de um caso isolado. Nos restantes artigos, para além de uma ou outra aproximação casual, o que prevalece é um tratamento da arte popular atento sobretudo a diferentes expressões regionais e locais que ela assume no território português.

Simultaneamente ao enfraquecimento de algumas das ideias-chave desenvolvidas nos artigos de *A Águia*, as contribuições avulsas de Correia sobre arte popular portuguesa são marcadas pelo triunfo de um discurso em que a exaltação das virtualidades estéticas dos produtos populares, por um lado, e a sua apropriação nacionalista, por outro, se tornam claramente dominantes.

Esse discurso marcado pela exaltação estética do universo da arte popular diz respeito, antes do mais, aos objectos e motivos ornamentais sucessivamente analisados, cujas qualidades artísticas Vergílio Correia não se cansa de enumerar.

Assim, a roseta sexifolia e a suástica são definidas como “amoráveis, pequeninos enfeites” (1916k: 61). As alminhas deixam “uma grande impressão de doçura e serenidade (...) [e] apesar do assunto a que respeitam (...) não entristecem, encantam” (1916b: 20). Algumas delas são mesmo “esbeltas, elegantíssimas” (1916b: 18). A propósito da olaria da Miranda do Corvo, Correia não poupa também elogios a algumas das suas peças: “o testo para o asádo e para a talha tem uma forma *graciosa* (...). No côvo, como em regaço, descansa o pucarinho *gracial*” (1916d: 32; os itálicos são meus). A arte popular que decora os teares é “amorosa e simples” (1916e: 36) e os pesos de tear, em particular, “cheios de evocações *graciosas*” (1916f: 44), seriam caracterizados por uma “amorosa ingenuidade gráfica” (1916f: 45).

Mas é sobretudo em relação às chaminés do sul, à arte pastoril alentejana e às rocas de Miranda do Douro que o entusiasmo de Vergílio Correia é mais vincado. As chaminés do sul são definidas como “novos e viçosos padrões da arte popular, singela e graciosa [e] o mais seguro indicador da riqueza e do bom senso estético do povo que as levanta” (1916/17a: 27).

A arte pastoril alentejana é por seu turno apresentada como “a mais delicada (...) produção da nossa arte rústica” (1916i: 23), integrada por “pequenas maravilhas de proporção, de graça e ingenuidade” (1916i: 23), como as colheres bordadas, os chavões ou os tarros. Finalmente, as rocas de Miranda do Douro são classificadas como “um tipo especialíssimo, muitíssimo notável de roca” (1916/17b: 125), “uma arte rústica de tão recatado e acentuado carácter, e de tão minuciosa execução” (1916/17b: 131).

Neste processo de esteticização do universo da arte popular, um dos motivos recorrentes tem a ver com o tratamento miniatural que lhe é dado.

Desde logo, entre os objectos retidos, Vergílio Correia tem uma nítida preferência por objectos de pequenas ou de muito pequenas dimensões. É sobretudo perante as colheres, os chavões, as rocas ou os pesos de tear – tudo objectos que cabem numa mão – que pousa mais demoradamente o seu olhar enternecido. Na olaria de Estremoz, são também as réplicas miniaturais que mais o seduzem (1916o: 80; cf. também 1915d: 231). Na arquitectura popular, de modo igual, é mais em elementos ornamentais isolados do que nos conjuntos arquitectónicos que se detém o olhar do etnógrafo. O seu entusiasmo relativamente às alminhas ou às chaminés do sul tem também a ver com a pequena escala de ambas. As alminhas, como vimos, são-nos apresentadas como “perdidas, *pequeninas* coisas” onde se podem fixar momentaneamente os olhos cansados do viandante (1916b: 9; os itálicos são meus). Quanto às chaminés, elas são vistas, literalmente, como miniaturas dos edificios que as rodeiam (1916/17a: 25). É ainda à luz deste conjunto de processos de miniaturização que deve ser entendida a constante utilização de diminutivos na descrição e adjectivação que Vergílio Correia faz da arte popular portuguesa. Na sua prosa, de facto, abundam os “pombalinhos”, as “pinturinhas”, as “pequeninas coisas”, equacionadas com qualidades como a graciosidade, a amorabilidade, a frescura, etc.

Estes processos de miniaturização permitem que o objecto de arte popular se dê como símbolo de uma totalidade (García Canclini 1998) que “pode ser tomada, sopesada na mão, apreendida de um só golpe de vista” (Lévi-Strauss 1976: 45). A diminuição quantitativa é sinónimo de simplificação qualitativa, que aumenta o nosso poder sobre “o homólogo da coisa”, que deixa de ser encarado como “um adversário, um rival, ou mesmo um interlocutor” (Lévi-Strauss 1976: 45). Vista desta maneira, a miniaturização é um instrumento de domesticação da alteridade fundamental que se concentra no popular. Por seu intermédio, completa-se o trabalho de esteticização securizante do universo das coisas populares.

Começando por se aplicar aos objectos em si, a esteticização do universo da arte popular prolonga-se também numa esteticização, de contornos pastorais, do campo, quer como paisagem, quer como modo de vida. É elucidativa, a este respeito, a introdução ao artigo sobre as rocas de Miranda do Douro:

Nesta vasta região (...), os costumes (...) conservam uma frescura e uma graça de primitividade feliz, que em parte alguma se torna a encontrar. Nada de brutal, grosseiro, ou miserável. Ao contrário: a gente mirandesa é polida, amável, embora desconfiada, e rica. Desenvolveu, no seu isolamento, uma civilização em que nada nos fere e que só se distingue da do resto da província em se conservar mais pitoresca e, porventura, mais feliz (1916-17b: 127).

Ainda mais reveladora é a abertura – em modo absolutamente pastoral – do

ensaio sobre as alminhas:

aos olhos cansados da cidade, que algum dia puderam espriar-se retouçando, na verdura dos matos e dos lameiros ou na aspereza violeta e cinzenta das montanhas, causa uma deliciosa sensação de repouso, o encontro de perdidas, pequeninas coisas que os fixem e prendam por instantes em meio da grandiosidade ou gracilidade dos quadros naturais.// Não têm conto sobre a fisionomia da Terra, esses *sinais* que desenfastiam e fazem descansar o olhar. Facilmente os encontramos nas povoações. Uma janela entre cachorros floridos, um portal brasonado, uma chaminé que a luz atravessa estranhamente recortada, uma faixa de esgrafitos, um nicho devoto, desmonotonizam a frontaria de um edifício, enchem de vida os muros caiados. Nos campos, uma fonte, uma nora, um baldão, uma cabana de pastor, de colmo ou pedra vã, um cruzeiro, uma capela de almas, servem para marcar no rosto fresco da paisagem esse qualquer coisa de humano que os nossos sentidos civilizados sobretudo apreciam” (1916b: 9).

É como produto gracioso deste modo de vida e desta paisagem literalmente encantadores que os objectos de arte popular se deixam ver. Neles se concentrariam as qualidades estéticas e morais do campo visto pelos olhos do pastoralista.

Simultaneamente à esteticização do universo da arte popular, Vergílio Correia assume agora de forma mais clara as potencialidades nacionalistas da etnografia artística. Enfraquecidos os paralelos com a arte primitiva e com a arte popular de outros países europeus, pode triunfar um programa que – tal como em Joaquim de Vasconcelos – procura fazer dos objectos populares verdadeiros ícones da nacionalidade.

Os termos exactos desse programa foram involuntariamente enunciados pelo próprio Correia quando, num dos seus primeiros artigos, se pronunciou sobre o trabalho do aguarelista Alberto de Sousa. O principal mérito deste seu colega na redacção da revista *Terra Portuguesa* teria sido o de fixar nas suas aguarelas “aspectos normais ou desusados da vida e coisas portuguesas, principalmente as populares” (1914: 55). Para a realização desse seu trabalho, Alberto de Sousa disporia de qualidades raras, entre as quais sobressairia o envolvimento afectivo com a sua terra: “O aguarelista (...) tem de (...) conhecer a sua terra, deixar-se impregnar, embriagar do perfume subtil que se desprende de todas as suas suaves e velhas costumeiras (...) para poder produzir obras sentidas, ao mesmo tempo evocadoras e documentais” (1914: 55).

“Artista que melhor representa a já impetuosa corrente dos que buscam motivos de Arte na História, Arquitectura e Etnografia de Portugal” (1914: 55), Alberto de Sousa apresentaria em cada uma das suas aguarelas “um cântico de louvor a alguma coisa bela da nossa terra” (1914: 55).

É essa mesma equação entre popular e nacional, entre coisas populares e coisas “portuguesas”, “da terra”, “da nossa terra”, da “História, Arqui-

tectura e Etnografia de Portugal”, que subjaz ao trabalho de Vergílio Correia em torno da arte popular portuguesa. Aquilo que Alberto de Sousa pintou, Vergílio Correia colecionou, investigou, divulgou. O que um fixou em aguarelas, o outro restituiu em artigos etnográficos: as mesmas “coisas belas da nossa terra”, os mesmos “aspectos normais ou desusados da vida e coisas portuguesas”.

Nesta aproximação nacionalista ao campo da arte popular deve ser sublinhada a importância da província, quer como “unidade natural” das tradições e costumes nacionais quer como uma espécie de “pequena pátria” cujo amor é sinónimo e educa o amor pela “grande pátria”.¹⁸

No caso de Vergílio Correia, essa “pequena pátria” é sobretudo o Alentejo. Se a arte popular e as indústrias caseiras de Joaquim de Vasconcelos tinham uma clara pronúncia de Norte, em Vergílio Correia, é sobretudo o sul – o sul da arte pastoril, das chaminés, da louça de Estremoz – que surge como a região por excelência da arte popular. É certo que Correia não deixa de se fascinar com outras localidades e regiões, como os arredores da sua Coimbra natal ou Miranda do Douro. Mas é sobretudo o sul que o encanta: “A província do Alentejo é a lareira onde arde mais vivo, mais claro e mais alto, o fogo tradicional da arte popular portuguesa (...) Foi (...) no Alentejo que o tronco secular da arte rústica bracejou com maior vigor, se cobriu de maior e mais cerrada floração” (1916i: 23).

Deste ponto de vista, pode dizer-se que Vergílio Correia é o melhor intérprete da sensibilidade etnográfica dominante nos anos da I República. Esta, como tive ocasião de demonstrar noutra lugar, caracteriza-se, do ponto de vista do objecto, pela relevância atribuída à arte popular enquanto núcleo central do empreendimento etnográfico: “a etnografia transforma-se literalmente em etnografia artística” (Leal 2000: 46) e a cultura popular é vista como “universo composto basicamente por objectos que devem ser vistos e apreciados” (Leal 2000: 46). Desprovida de ambições teóricas, esta sensibilidade etnográfica tem também a sua razão de ser na exaltação nacionalista das coisas populares e configura-se, de acordo com o clima cultural dominante na época, como “um dos domínios fundamentais onde se procede à nacionalização de Portugal” (Leal 2000: 58). É justamente na obra de Vergílio Correia que este conjunto de traços se dá de forma mais clara.

Ernesto de Sousa: primitivismo, arte ingénuo e crítica à etnografia do regime

A chamada etnografia do Estado Novo deixa-se ver – como tive ocasião de

¹⁸ Sobre a articulação entre regionalismo e nacionalismo, cf. Thiesse 1991, 1997.

mostar noutro lugar (Leal 2000) – como um prolongamento da sensibilidade etnográfica da I República. Nela podemos detectar o mesmo enfatamento pela arte popular e o mesmo pano de fundo nacionalista, servidos agora por meios incomparavelmente mais eficazes, como é ilustrado pela actividade do SPN/SNI. O gosto etnográfico dos etnógrafos nacionalistas da I República torna-se o gosto oficial de um regime que ansiava, nas palavras de António Ferro, por “transformar Portugal rústico numa constante exposição viva de arte popular” (Ferro *in* Melo 2001: 235).

Esta visão da etnografia e do mundo rural não deixará de suscitar reticências. É a essa luz que pode ser interpretado o trabalho de Jorge Dias e da sua equipa a partir dos anos de 1940. Embora nunca entrem em polémica aberta como os etnógrafos do regime e recebam inclusivamente deste condições e meios institucionais para a prossecução do seu trabalho, Jorge Dias e os seus colaboradores desenvolvem uma concepção da cultura popular relativamente distinta da dominante na etnografia do Estado Novo. Mas onde essas reticências são mais marcadas é sobretudo no trabalho de um conjunto de intelectuais que, embora originários de outros campos disciplinares, praticam então uma etnografia marcada pela vontade de questionar o gosto etnográfico do Estado Novo.

Entre esses intelectuais encontra-se justamente a última das figuras deste tríptico de “antepassados excluídos” que temos vindo a esboçar: Ernesto de Sousa. Personagem eclético, Ernesto de Sousa foi uma das figuras marcantes da cena artística portuguesa entre as décadas de 1940 e 1980. Tendo iniciado o seu trabalho como crítico de arte neo-realista, consagra-se ao cinema e ao cine-clubismo a partir do final da década de 1940, para, a partir do final da década de 1960, se definir como um artista declaradamente experimental, interessado no cruzamento de diferentes formas de expressão artística e na criação do que definiu como o “espectáculo total” (Freitas 1998: 11). Influenciado pelo movimento artístico internacional Fluxus, foi o introdutor em Portugal do termo “happening” e o principal teórico da “arte/vida”, defendendo “formas de convívio enquanto manifestações artísticas (...) os sentidos colectivos contra o individualismo e a autoria” (1998: 11), “a ideia de acontecimento e de valorização do efémero (...) e a recuperação mítica do sentido da festa e do convívio” (1998: 9). Se o filme *Dom Roberto* (1962) é o ponto culminante da actividade de Ernesto de Sousa no decurso dos anos de 1940, 1950 e 1960, *Luís Vaz 73* e *Almada, Um Nome de Guerra* constituem duas das melhores ilustrações da produção do autor a partir de final da década de 1960.¹⁹

No decurso deste seu percurso artisticamente diversificado, Ernesto de

¹⁹ Uma melhor caracterização da actividade de Ernesto de Sousa a partir de final da década de 1960 pode-se encontrar no catálogo da exposição *Ernesto de Sousa. Revolution my Body* (1998). Aí, Miguel Wandschneider (1998a) aborda de forma detalhada o problema da descontinuidade entre a produção de Ernesto Sousa anterior à década de 1960 e a posterior a essa década. Cf., também a este respeito, a colectânea *Ser Moderno... em Portugal* (Sousa 1998).

Sousa desenvolveu um sólido interesse pelo universo da arte popular, que parece remontar a 1944, ano em que a sua correspondência regista uma atracção marcada pelos universos da arte primitiva e das coisas populares (cf. Wandschneider 1998b: 39-40). Mas será no decurso da década de 1960 que esse interesse se consolidará de forma mais intencional. Na sequência de um conjunto de primeiras aproximações ao tema publicadas na revista *Seara Nova* entre 1959 e 1961 (1998b: 57). Ernesto de Sousa desenvolve então uma acção importante de coleccionador, divulgador e teórico da arte popular portuguesa.

Como coleccionador e divulgador, Ernesto de Sousa está sobretudo ligado, como o recordou recentemente uma exposição no Museu Nacional de Etnologia, à descoberta e à divulgação do escultor popular Franklin (Brito 1995b). Foi também sua a responsabilidade da organização da exposição “Quatro Artistas Populares do Norte: Barristas e Imaginários” (1964), que reuniu trabalhos de Rosa Ramalho, Franklin Vilas-Boas, Quintino Vilas-Boas Neto e Mistério (Wandschneider 1998b: 67). Enquanto teórico foi o autor de um conjunto de textos (Sousa 1964, 1965, 1970a, 1970b), dos quais o mais importante é sem dúvida o livro *Para o Estudo da Escultura Portuguesa* (Sousa 1973 [1965]), que, a par de textos inéditos, recolhe também alguns ensaios anteriormente publicados.

Desenvolvendo o essencial da sua actividade em torno da arte popular no decurso dos anos de 1960, Sousa integra uma geração de arquitectos, artistas e estudantes que, como sublinhou Pais de Brito, “Vão descobrir objectos, gestualidades, práticas e formas que foram trazidas para uma circulação mais difusa na sociedade portuguesa (...) através de um discurso qualificado e não como simples coisas ilustrativas de um artesanato colorido e curioso” (Brito 1995a: 16).

Dessa geração, Ernesto de Sousa é sem dúvida aquele que melhor teoriza o novo gosto pela arte popular – que ele preferia classificar como “arte ingénua”.

Esse novo gosto não renega por completo as lições de autores como Vergílio Correia ou Joaquim de Vasconcelos. Vergílio Correia é classificado como “um erudito que contribuiu para o alargamento dos nossos conhecimentos” (1973: 17). Quanto a Joaquim de Vasconcelos é referido de modo particularmente elogioso por Sousa, que afirma que dele “ainda não se disse suficientemente que foi um dos homens mais altos deste país” (1973: 16).

No tratamento de certos temas precisos, a presença das concepções de Vasconcelos é também clara. É o que se passa, antes do mais, com a sedução de Ernesto de Sousa pela escultura românica, analisada de resto em termos que evocam irresistivelmente Vasconcelos. Insurgindo-se contra os historiadores de arte académicos que negam a existência de uma tradição escultórica nacional, Ernesto de Sousa escreve que essa

incompreensão académica (...) tem feito descartar da história *uma importantíssima estatuária pré-românica*; tem minimizado *a importância da escultura românica* e de uma série ininterrupta de obras arcaizantes. Enfim, tem-se traduzido por uma total incompreensão do nosso barroco, que é rural, e paradoxalmente conserva *importantes características românicas* (1973: 38: os itálicos são meus).

Tal como em Vasconcelos, a arte popular seria justamente a expressão contemporânea desta tradição escultórica romanizante, por detrás da qual se reencontraria o vínculo entre nacional e popular:

Ninguém poderá hoje negar a importância de um fundo popular (...) como elemento formativo de uma nação qualquer. Para Portugal, país que tem conservado uma densa e contínua estrutura agrícola, negar a importância do factor rústico em algumas das suas manifestações mais significativas seria pura cegueira (1973: 37).

Mas ao mesmo tempo que revisita alguns dos tópicos favoritos da reflexão de Vasconcelos, Ernesto de Sousa inaugura uma nova sensibilidade na caracterização e qualificação da arte popular.

Essa nova sensibilidade manifesta-se desde logo no tipo de objectos que tipificam agora a arte popular. Em substituição da produção artesanal domesticada pelo gosto etnográfico do Estado Novo, é sobre uma estatuária de autor, de formas imprevistas e soluções plásticas não padronizadas que passa a repousar a representação do popular.

Esta nova escolha de objectos repousa sobre uma leitura decididamente modernista da arte popular, marcada pelos critérios estéticos do chamado “primitivismo modernista”.

Este pode ser visto como um conjunto de práticas artísticas diferenciadas que se desenvolvem no Ocidente a partir de finais do século XIX e que partilham um interesse comum pelo “primitivo” enquanto modelo de criação artística, seja por intermédio de “simples empréstimos formais da arte não europeia” (Rhodes 1994: 7) seja por intermédio de um interesse mais genérico “na mente primitiva (...) caracterizada por tentativas de aceder àquilo que eram considerados modos mais fundamentais de pensar e de ver” (1994: 7-8), que seriam “mais instintivos, menos presos às convenções artísticas e à história da arte e de algum modo mais próximos de aspectos fundamentais da existência humana” (1994: 9). Se as citações de objectos de arte africana na obra de Picasso são geralmente apontadas como o mais óbvio exemplo do primitivismo enquanto sistema de empréstimos formais, o expressionismo, o dadaísmo e o surrealismo são algumas das correntes que na história da arte europeia do século XX são vistas como estando mais próximas desse culto da mente primitiva como detentora de valores primor-

diais que importava recuperar. De uma forma ou de outra, o primitivo, frequentemente equacionado com a criança, o camponês e o louco, era visto como uma fonte de renovação de práticas artísticas que assumiam a luta contra o academismo e se reclamavam da vanguarda.

É justamente este conjunto de ideias que é possível encontrar por detrás da concepção de Ernesto de Sousa acerca da arte ingénuo.

Para ele, por exemplo, a arte ingénuo participa do mesmo impulso primitivista que faz da criança, do primitivo e do louco modelos para a “descoberta, o reconhecimento de nós próprios, no outro, na nossa própria infância (Freud), no selvagem e no louco (Foucault), no primitivo e no arcaico (Lévi-Strauss)” (1973: 13). Os paralelos entre a arte ingénuo e um conjunto de movimentos modernos que teriam aprendido as lições da ingenuidade, desde o expressionismo e o dadaísmo (1973: 11), à “pop art” e à nova figuração dos anos de 1960 (1973: 58) são também frequentes nos escritos de Ernesto de Sousa.

Mas na sua teorização é sobretudo importante uma concepção da arte ingénuo como uma prática estética tributária de um sistema de valores caracterizado de acordo com alguns tópicos centrais do primitivismo modernista. É uma arte feita de “objectos culturais (...) essencialmente transitivos e abertos à surpresa do real” (1973: 11). É uma arte onde “o encontro com as coisas, com o Mundo, é sempre um primeiro encontro, é uma origem” (1973: 7). É uma arte que se compraz expressionisticamente na “deformação”, no “exagero”, na “aglutinação” (1973: 62), “com um definitivo estatuto mágico” (1973: 63), possuidora de um conjunto de valores primitivos, caracterizados com recurso a autores como Lévi-Strauss e Leiris, Greimas e Foucault, Eliade e Lévy-Bruhl.²⁰

Esta equação entre arte popular e arte primitiva, é certo, já se encontrava, em Vergílio Correia. Mas, neste autor, como vimos, ela era instavelmente percebida, seja – quando era explicitamente mencionada – como um factor de menorização, seja – quando passa a ser implicitamente posta de lado –, como algo que perturbava a sua plena nobilitação. No caso de Ernesto de Sousa, a equação entre popular e primitivo é, pelo contrário, central para que, à luz das concepções do primitivismo modernista, ela seja radicalmente apreciada. É justamente porque é primitiva que a arte ingénuo é depositária de um conjunto de valores que fazem dela um universo perturbadoramente promissor.

Simultaneamente ao seu reenquadramento nos critérios de gosto do primitivismo modernista, a arte ingénuo de Ernesto de Sousa distingue-se por

²⁰ A referência a estes autores deve ser enfatizada. No quadro de uma tradição antropológica presa a premissas folcloristas, são alguns dos primeiros testemunhos da recepção em Portugal de autores fundamentais da teoria social e da antropologia modernista francesa do pós-guerra.

um conjunto de outros valores que acentuam a sua separação em relação ao mundo da arte popular, tal como este era tradicionalmente pensado.

Assim, em vez de ser o produto da actividade atávica do povo enquanto artista colectivo, a arte ingénua de Ernesto de Sousa é realizada por artistas individuais situados não apenas à margem das convenções académicas mas também à margem das próprias comunidades rurais. O artista popular é um artista de vanguarda que não sabe que o é: nos valores que persegue espontaneamente, na sua marginalidade, na individualidade que lhe é finalmente reconhecida pelos seus novos “*compagnons de route*” eruditos. É a esta luz que pode ser interpretada a insistência com que Ernesto de Sousa distingue arte ingénua de artesanato. Comparativamente à obra do artista ingénuo, que “cria, exprimindo o seu mundo” (1973: 63), “a obra exclusivamente artesanal seria apenas aquela onde a imitação e a repetição conduzissem a um efectivo e total anonimato, limitando-se a produzir objectos decorativos e usuais, no sentido mais pobre” (1973: 63).

Finalmente, a arte ingénua de Ernesto de Sousa, ao mesmo tempo que se inscreve no tempo longo da tradição enquanto elemento fundamental da nacionalidade, é sobretudo um universo que, pelo seu potencial subversivo, tende a projectar o país no futuro. Ela é um elemento fundamental do reencontro dos intelectuais portugueses com “o país real” (1973: 9), com essa “realidade rugosa” (1973: 9) indispensável à descoberta de “um sentimento novo e moderno da existência” (1973: 9). É, sobretudo, uma “descoberta [que] nos auxilia a *fazer face a uma sociedade repressiva*” (1973: 13; os itálicos são meus). De facto, tal como noutros praticantes da etnografia crítica que, no decurso das décadas de 1950 e 1960 se distanciam da etnografia do regime, o que está em questão na arte ingénua de Ernesto de Sousa é uma leitura da cultura popular capaz de a tornar um aliado das causas da esquerda na sua luta pela transformação política, cultural e ideológica do país.²¹

Epílogo

As exposições de artesanato constituem um elemento familiar na paisagem cultural contemporânea, em Portugal como em outros países. No caso português, uma das mais importantes dessas exposições é a que é promovida anualmente pelo Instituto de Emprego e Formação Profissional (IEFP) no âmbito da Feira Internacional do Artesanato, nas instalações da FIL. Em 2001, a exposição teve como tema “o culto, o mistério e o maravilhoso” (CULTUS 2001: 5). Em anos anteriores, os temas tratados foram tão diversos quanto

²¹ Cf., a este respeito Leal 2000: 59-60.

Rafael Bordalo Pinheiro, o brinquedo, a tecelagem, a cestaria, o bordado, trabalhos em ferro, madeira, “as idades dos mares”, etc... As exposições são geralmente acompanhadas da edição de álbuns profusamente ilustrados, onde se misturam referências a espécimens mais clássicos de arte popular – reproduzidos a partir de colecções museológicas – com fotografias da produção recente de artesãos contemporâneos. A diversidade de uns e outros é grande e desafia qualquer tentativa de sistematização.

Se fossem vivos, Joaquim de Vasconcelos, Vergílio Correia e Ernesto de Sousa seriam frequentadores assíduos destas exposições e compradores regulares não apenas dos seus catálogos, mas de muitas das peças que estes reproduzem.

Joaquim de Vasconcelos não deixaria de sublinhar as diferenças entre as exposições de indústrias caseiras de que foi o organizador e estas novas exposições de “artesanato”, estreitamente ligadas a propósitos pós-modernos de mercantilização da cultura. Mas ficaria encantado ao constatar o renascimento de uma estatuária artesanal de granito onde ecoam as lições das suas teses romanizantes. Vergílio Correia ficaria certamente contente em constatar que a tradição oleira de Estremoz, que ele tanto apreciava, continua a possuir, por exemplo, nos irmãos Ginja ou nas irmãs Flores, intérpretes capazes de fabricarem as “pequeninas” e “graciosas” figuras que tanto o encantavam. Ernesto de Sousa, por fim, certamente teria longas e modernistas conversas com as filhas (e os filhos) e as netas (e os netos) de Rosa Ramalho, Júlia Cota ou Mistério, lembrando-lhes o papel que teve na divulgação pioneira da obra de seus pais ou avós.

O universo contemporâneo do artesanato português – de que o pavilhão do IIEFP na Feira Internacional do Artesanato é apenas uma expressão – é mais do que estatuária romanizante de granito, figuras de presépio de Estremoz ou olaria fantástica na linha de Rosa Ramalho ou Mistério. Mas sejam quais forem as suas expressões actuais, Joaquim de Vasconcelos, Vergílio Correia e Ernesto de Sousa continuariam a sentir-se à vontade nesse mundo de objectos “instavelmente situados entre a arte e o artesanato, o turismo e a decoração, o museu e o ‘bibelot’” que, como sublinhei no início deste texto, eles ajudaram de forma decisiva a instituir em campo dotado de autonomia e visibilidade.

BIBLIOGRAFIA

- BRANCO, Jorge Freitas, 1999, “A Fluidez dos Limites: Discurso Etnográfico e Movimento Folclórico em Portugal”, *Etnográfica*, III (1), 23-48.
- BRANCO, Jorge Freitas, e LEAL, João, 1995, “Introdução”, BRANCO, J. F., e J. LEAL (eds.), “Retratos do País: Actas do Colóquio”, *Revista Lusitana* (n.s.), 13/14, 1-12.
- BRANCO, Jorge Freitas e OLIVEIRA, Luísa Tiago de, 1993, *Ao Encontro do Povo, 1: A Missão*, Oeiras, Celta.
- BRITO, Joaquim Pais de, 1995a, “No Tempo da Descoberta de um Escultor”, BRITO, J. P. (ed.), *Onde Mora o Franklin? Um Escultor do Acaso*, Lisboa, Museu Nacional de Etnologia, 11-24.
- BRITO, Joaquim Pais de (ed.), 1995b, *Onde Mora o Franklin? Um Escultor do Acaso*, Lisboa, Museu Nacional de Etnologia.

- BRITO, Joaquim Pais de, e LEAL, João (eds.), 1997a, "Etnografias e Etnógrafos Locais", *Etnográfica*, I (2).
- BRITO, Joaquim Pais de, e LEAL, João, 1997b, "Apresentação", BRITO, J. P., e J. LEAL (eds.), "Etnografias e Etnógrafos Locais", *Etnográfica*, I (2), 181-190.
- CARVALHO, Joaquim de, 1946, "Introdução", CORREIA, Vergílio, *Obras*, vol. I, Coimbra, Por Ordem da Universidade, V-XIX.
- COELHO, 1993a [1880], "Esboço de um Programa de Estudos de Etnologia Peninsular", *Obra Etnográfica: Vol. I, Festas, Costumes e Outros Materiais para uma Etnologia de Portugal*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 677-679.
- _____, 1993b [1896], "Exposição Etnográfica Portuguesa: Portugal e Ilhas Adjacentes", *Obra Etnográfica: Vol. I, Festas, Costumes e outros Materiais para uma Etnologia de Portugal*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 703-736.
- CORREIA, Vergílio, 1914, "O Aquarelista Alberto de Sousa", *A Águia*, 2.ª série, 26, 55-57.
- _____, 1915a, "Arte Popular Portuguesa I", *A Águia*, 2.ª série, 39, 117-123.
- _____, 1915b, "Arte Popular Portuguesa II", *A Águia*, 2.ª série, 45, 97-106.
- _____, 1915c, "Arte Popular Portuguesa III", *A Águia*, 2.ª série, 48, 239-249.
- _____, 1915d, "Ornamentação Popular da Louça de Estremoz", *Atlântida* I (3), 244-255.
- _____, 1916a, *Etnografia Artística: Notas de Etnografia Portuguesa e Italiana*, Porto, Renascença Portuguesa.
- _____, 1916b, "As Alminhas", *Etnografia Artística: Notas de Etnografia Portuguesa e Italiana*, Porto, Renascença Portuguesa, 9-20.
- _____, 1916c, "Esgrafitos", *Etnografia Artística: Notas de Etnografia Portuguesa e Italiana*, Porto, Renascença Portuguesa, 21-25.
- _____, 1916d, "Oleiros de Miranda", *Etnografia Artística: Notas de Etnografia Portuguesa e Italiana*, Porto, Renascença Portuguesa, 27-32.
- _____, 1916e, "Velhos Teares", *Etnografia Artística: Notas de Etnografia Portuguesa e Italiana*, Porto, Renascença Portuguesa, 33-41.
- _____, 1916f, "Os Pesos de Tear", *Etnografia Artística: Notas de Etnografia Portuguesa e Italiana*, Porto, Renascença Portuguesa, 42-48.
- _____, 1916g, "A Arte no Sal", *Etnografia Artística: Notas de Etnografia Portuguesa e Italiana*, Porto, Renascença Portuguesa, 49-59.
- _____, 1916h, "As Cabanas da Assafarja", *Etnografia Artística: Notas de Etnografia Portuguesa e Italiana*, Porto, Renascença Portuguesa, 60-69.
- _____, 1916i, "'Pintadeiras' ou 'Chavões' Alentejanos", *Terra Portuguesa*, I, 23-29.
- _____, 1916j, "Arte Popular Portuguesa: Suas Relações com a Arte Popular de toda a Europa", *Terra Portuguesa*, I, 81-87.
- _____, 1916k, "Etnografia Artística: A Roseta Sexifolia e a Suástica", *A Águia*, 2.ª série, 61/62/6, 60-64.
- _____, 1916l, "'Alabarcas' dos Serranos do Marão", *Terra Portuguesa*, I, 29.
- _____, 1916m, "Castanholas Enfeitadas", *Terra Portuguesa*, I, 62.
- _____, 1916n, "'Cassoiros' do Baixo Alentejo", *Terra Portuguesa*, I, 63.
- _____, 1916o, "Brinquedos de Louça de Estremoz", *Terra Portuguesa*, I, 80.
- _____, 1916p, "Grimpas de Montemor-o-Velho", *Terra Portuguesa*, I, 91-92.
- _____, 1916q, "'Arrochos' de Larinho e Felgar", *Terra Portuguesa*, I, 92.
- _____, 1916r, "'Tarros' do Alentejo e da Beira-Baixa", *Terra Portuguesa*, I, 93-94.
- _____, 1916s, "Arte Popular Alentejana: os Saleiros 'Bordados'", *Terra Portuguesa*, I, 144.
- _____, 1916t, "Papéis Recortados Ornamentados", *Terra Portuguesa*, I, 151.
- _____, 1916u, "Os 'Cochos' Alentejanos", *Terra Portuguesa*, I, 156.
- _____, 1916-17a, "Chaminés do Sul", *Terra Portuguesa*, II, 21-27.
- _____, 1916-17b, "Rocas Enfeitadas: Margens do Douro, Alta Beira-Alta, Trás-os-Montes. Miranda", *Terra Portuguesa*, II, 112-134.
- _____, 1916-17c, "Rolhas de Infusa", *Terra Portuguesa*, II, 28-29.
- _____, 1916-17d, "A Indústria Popular de Mondim das 'Meias'", *Terra Portuguesa*, II, 50-52.
- _____, 1916-17e, "As Colheres Bordadas (Arte Popular Alentejana)", *Terra Portuguesa*, II, 79-81.
- _____, 1916-17f, "Vasos de Cortiça Alentejanos", *Terra Portuguesa*, II, 101.
- _____, 1916-17g, "Brinquedos de Louça de Estremoz", *Terra Portuguesa*, II, 105.
- _____, 1916-17h, "Uma Oficina de Bordado de Tapetes em Arraiolos", *Terra Portuguesa*, II, 137.
- _____, 1917a, "O Carro Rural Português I", *Terra Portuguesa*, II, 193-208.
- _____, 1917b, "Trajes Populares Minhotos do Século XIX", *Terra Portuguesa*, II, 54.
- _____, 1940, "O Carro Rural", *Vida e Arte do Povo Português*, Lisboa, Secretariado de Propaganda

- Nacional, 103-113.
- CULTUS. *O Mistério e o Maravilhoso nos Artefactos Portugueses*, 2001, Lisboa, Ministério do Trabalho e da Solidariedade – Instituto de Emprego e Formação Profissional.
- CUMMING, Elisabeth, e CAPLAN, Wendy, 1995, *The Arts and Crafts Movement*, Londres, Thames and Hudson.
- DAVEY, Peter, 1987 [1980], *Architecture Arts & Crafts*, Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur.
- Ernesto de Sousa, *Revolution My Body*, 1998, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- FRANÇA, José-Augusto, 1990 [1967], *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol. II, Venda Nova, Bertrand Editora.
- FREITAS, Maria Helena de, 1998, “Ernesto de Soiusa: Memória Descritiva”, *Ernesto de Sousa, Revolution My Body*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 9-13.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, 1998 [1989], *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*, São Paulo, EDUSP.
- HANDLER, Richard, 1988, *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*, Madison, The Wisconsin University Press.
- _____, 2000a, “Boundaries and Transitions”, HANDLER, R. (ed.), *Excluded Ancestors, Inventible Traditions: Towards a More Inclusive History of Anthropology*, Madison, The University of Wisconsin Press, 3-10.
- _____, (ed.), 2000b, *Excluded Ancestors, Inventible Traditions: Towards a More Inclusive History of Anthropology*, Madison, The University of Wisconsin Press.
- LEAL, João, 1995, “Imagens Contrastadas do Povo: Cultura Popular e Identidade Nacional na Antropologia Portuguesa Oitocentista”, BRANCO, Jorge Freitas, e LEAL, João (eds.), “Retratos do País: Actas do Colóquio”, *Revista Lusitana*, n.s., 13-14, 125-144.
- _____, 2000, *Etnografias Portuguesas (1870-1970): Cultura Popular e Identidade Nacional*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- LÉVI-STRAUS, Claude, 1976 [1962], *O Pensamento Selvagem*, São Paulo, Companhia Editora Nacional.
- MEDEIROS, António, 1995, “Minho: Retrato Oitocentista de uma Paisagem de Eleição”, BRANCO, J. F., e LEAL, João (eds.), “Retratos do País: Actas do Colóquio”, *Revista Lusitana* (n.s.), 13-14, 97-123.
- _____, 1996, “Ruínas/Notícias da Arcádia Atlântica”, *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, 36, 47-62.
- _____, 1998, “Pintura dos Costumes da Nação: Alguns Argumentos”, *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, 38 (1-2), 131-169.
- _____, 1999, “Cultura Popular: Notas para a sua Imaginação”, FUNK, Gabriela (ed.), *Actas do 1.º Encontro sobre Cultura Popular (Homenagem ao Prof. Doutor Manuel Viegas Guerreiro)*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 315-336.
- MELO, Daniel, 2001, *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, GALHANO, Fernando, e PEREIRA, Benjamim, 1973, *Sistema de Atrrelagem de Bois em Portugal*, Lisboa, Instituto de Alta Cultura.
- PAIM, Gilberto, 2000, *A Beleza sob Suspeita: o Ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e Outros*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- 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.
- _____, 1967b [1901], “Uma Iconografia Popular em Azulejos”, *Obras: Vol. I, Estudos de Etnografia e Arqueologia*, Póvoa de Varzim, Câmara Municipal da Póvoa de Varzim, 133-140.
- _____, 1967c [1905], “Etnografia Portuguesa: Iluminação Popular”, *Obras: Vol. I, Estudos de Etnografia e Arqueologia*, Póvoa de Varzim, Câmara Municipal da Póvoa de Varzim, 166-178.
- _____, 1967d [1906], “Etnografia Portuguesa, Tabulae Votivae: Excerto”, *Obras: Vol. I, Estudos de Etnografia e Arqueologia*, Póvoa de Varzim, Câmara Municipal da Póvoa de Varzim, 187-216.
- _____, 1967e [1907], “Os Cataventos”, *Obras: Vol. I, Estudos de Etnografia e Arqueologia*, Póvoa de Varzim, Câmara Municipal da Póvoa de Varzim, 249-261.
- _____, 1967f [1908], “Etnografia Portuguesa: As Filigranas”, *Obras: Vol. I, Estudos de Etnografia e Arqueologia*, Póvoa de Varzim, Câmara Municipal da Póvoa de Varzim, 262-312.
- _____, 1967g [1908], “Os Pucareiros de Ossela”, *Obras: Vol. I, Estudos de Etnografia e Arqueologia*, Póvoa de Varzim, Câmara Municipal da Póvoa de Varzim, 315-316.
- PORTO, Nuno, 2002, *Modos de Objectificação da Dominação Colonial: O Caso do Museu do Dundo, 1940-1970*, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, tese de doutoramento.
- RHODES, Colin, 1994, *Primitivism and Modern Art*, Londres, Thames and Hudson.
- ROQUE, Ricardo, 2001, *Antropologia e Império: Fonseca Cardoso e a Expedição à Índia em 1895*, Lisboa, Instituto

- de Ciências Sociais.
- SANTOS, Rui Afonso, 1995, "O Design e a Decoração em Portugal", Pereira, Paulo (ed.), *História da Arte Portuguesa*, vol. III, Lisboa, Temas & Debates, 437-505.
- SANTOS SILVA, Augusto, 1997, *Palavras para um País: Estudos Incompletos sobre o Século XIX Português*, Oeiras, Celta.
- SOUSA, Ernesto de, 1964, "Conhecimento da Arte Moderna e da Arte Popular", *Arquitectura* 83, 91-99.
- _____, 1965, "Conhecimento da Escultura Portuguesa: Uma Descoberta por Fazer", *Arquitectura*, 88, 115-136.
- _____, 1970a, "Um Escultor Ingénuo", *Colóquio*, 61, 4-13.
- _____, 1970b, "O Romantismo e a Sensibilidade 'Ingénua'", *Estética do Romantismo em Portugal*, Lisboa, Grémio Literário, 217-227.
- _____, 1973 [1965], *Para o Estudo da Escultura Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte.
- _____, 1998, *Ser Moderno... em Portugal* (organização de Isabel Alves e José Miranda Justo), Lisboa, Assírio & Alvim.
- THIESSE, Anne Marie, 1991, *Écrire la France: Le Mouvemente Littéraire Régionaliste de Langue Française entre la Belle Époque et la Libération*, Paris, PUF.
- _____, 1997, *Ils Apprenaient la France. L'Exaltation des Régions dans le Discours Patriotique*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- VASCONCELOS, João, 2002 (no prelo), "O Povo enquanto Libido no Folclorismo Poético de Pedro Homem de Mello (1904-1984)", BRANCO, J. F., e S. C. BRANCO (eds.), *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*, Oeiras, Celta.
- VASCONCELOS, Joaquim de, 1882, "Exposição de Trabalhos Mecânicos e das Indústrias Caseiras", *Revista da Sociedade de Instrução do Porto*, II, 132-135, 345-350, 683-685.
- _____, 1883, *Exposição de Cerâmica: Documentos Coordenados*, Porto, Sociedade de Instrução.
- _____, 1891, *A Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha*, Porto, Tipografia Ocidental.
- _____, 1891c, *A Exposição das Escolas de Desenho Industrial*, Porto, Tipografia do Comércio do Porto.
- _____, 1908-1912, "Ensaio sobre a Arquitectura Românica em Portugal", *Arte*, 4.º ano: 37: 6-8; 38: 14-16; 39: 19-24; 40: 26-32; 47: 85-88; 48: 94-96; 5.º ano: 49: 7-8; 50: 11-14; 7.º ano: 82: 75-80; 83: 82-88; 8.º ano: 87: 25,28.
- _____, 1909, "Arte Decorativa Portuguesa", *Notas sobre Portugal*, Vol. II, 179-208.
- _____, 1983 (1886-87), *Indústrias Portuguesas*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural – Departamento de Etnologia.
- _____, 1992 (1918), *Arte Românica em Portugal*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- _____, s/d, *Cartas de Joaquim de Vasconcelos*, Porto, Edições Marques Abreu.
- 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.
- WANDSCHNEIDER, Miguel, 1998a, "Descontinuidade Biográfica e Invenção do Autor", *Ernesto de Sousa, Revolution My Body*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 14-24.
- _____, 1998b, "Dados Biográficos e Elementos para uma Auto-Biografia Involuntária", *Ernesto de Sousa, Revolution My Body*, 1998, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 39-121.

João Leal

CHANGING VIEWS ON FOLK ART IN
PORTUGUESE ANTHROPOLOGY

The paper addresses the important role played by Joaquim de Vasconcelos, Vergílio Correia and Ernesto de Sousa in the development of the field of folk art in Portugal. The different ways of defining folk art and the connections between folk art, folk culture and Portuguese national identity favoured by each author, are analysed.

Centro de Estudos de Antropologia Social (ISCTE)
joao.leal@iscte.pt