

Clara Sarmento*

**A CONSTRUÇÃO DO TEXTO ETNOGRÁFICO:
FONTES DOCUMENTAIS SOBRE A CULTURA PORTUGUESA**

Resumo: As influências ideológicas do Estado nas fontes documentais estão patentes nos textos dedicados à cultura portuguesa de cariz popular, aqui exemplificada pelo caso da Ria de Aveiro e suas embarcações tradicionais, nas décadas de quarenta e cinquenta do século XX. Neste artigo, escolhemos três documentos ilustrativos: *Vida e Arte do Povo Português*, edição do Secretariado da Propaganda Nacional; *Estudos Etnográficos* de Domingos José de Castro; e os mapas turísticos publicados pelo Roteiro Turístico e Económico de Portugal. Estes e outros documentos constroem o rosto oficial do povo português, destinando-se essencialmente a reavivar ou a criar tradições identificáveis com a visão que as autoridades procuravam perpetuar do quotidiano popular.

Abstract: The State ideological influence on documental sources can be exemplified through the critical reading of several essays on Portuguese popular culture of the 1940s and 1950s, here exemplified by the case of Ria de Aveiro's traditional boats. In this article, we have chosen three illustrative documents: *Life and Art of Portuguese People*, by the National Secretary for Propaganda; *Ethnographic Studies* by Domingos José de Castro; and the touristic maps published by the Economic and Touristic Guide of Portugal. These and other documents helped to shape the official image of the Portuguese people, and were intended to revive or create traditions that could be identified with the idea that authorities wanted to perpetuate about popular everyday life.

Palavras-chave: Cultura portuguesa, Documentos, Ideologia

Keywords: Portuguese Culture, Documents, Ideology

Em A Ordem das Coisas e obras posteriores, Michel Foucault discute o modo como a questão da representação tem percorrido vários domínios e práticas da sociedade. Foucault propõe o estudo daquilo que designa pela presença da verdade enquanto componente das práticas sociais. Essa verdade reflecte-se num sistema de procedimentos ordenados pela

* Centro de Estudos Interculturais (CEI), Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Instituto Politécnico do Porto (ISCAP). Professora Adjunta, Doutorada em Cultura Portuguesa, Coordenadora do CEI. Endereço: ISCAP – CEI (Gabinete 333), Rua Jaime Lopes Amorim, 4465-004 S. Mamede Infesta, Portugal. E-mails: clara.sarmento@iol.pt; clara@iscap.ipp.pt.

regulação, distribuição, circulação e funcionamento de afirmações relacionadas com o poder instituído. O mundo ocidental em geral e a cultura portuguesa em particular serão também passíveis de um estudo que demonstre o quão artificial tem sido, por vezes, a construção discursiva da sua realidade (Foucault, 1980, pp. 117-33).

Pierre Bourdieu argumenta que, se o Estado tem a possibilidade de exercer uma manipulação simbólica, uma reconstrução discursiva da realidade, é porque encarna ao mesmo tempo na objectividade, sob a forma de estruturas e de mecanismos específicos, e também na subjectividade, sob a forma de estruturas mentais, de esquemas de percepção e pensamento. Pelo facto de ser o culminar de um processo que a consolida simultaneamente nas estruturas sociais e nas respectivas estruturas mentais, a instituição faz esquecer que proveio de uma longa série de actos organizacionais e apresenta-se com toda uma aparência de naturalidade. Para Bourdieu, o capital simbólico de autoridade reconhecida pode ser qualquer propriedade (qualquer espécie de capital físico, económico, cultural e social), considerada enquanto tal pelos agentes sociais cujas categorias cognitivas estejam ajustadas à sua percepção, reconhecimento e valorização. Estas categorias advêm das oposições binárias inscritas na estrutura de distribuição dessa espécie de capital (por exemplo: forte / fraco, grande / pequeno, rico / pobre, culto / ignorante), pelo que o Estado, com os seus mecanismos duradouros de divulgação e imposição de conceitos e divisões segundo as suas próprias estruturas, é por excelência o lugar de concentração e exercício do poder simbólico, de construção de uma verdade paralela (Bourdieu, 1997 [1994]).

Muitas vezes, esses símbolos são abstraídos da acção social, resultando numa visão estranhamente conservadora do mundo. Os sistemas simbólicos parecem também algo atemporais e, tal como na perspectiva estruturalista, incapazes de se relacionar com a realidade histórica. Em *Esquisse d'une Théorie de la Pratique*, Bourdieu demonstra que os significados implícitos estão muitas vezes ao serviço das forças dominantes e que os agentes sociais levam a cabo estratégias e não actos de obediência tácita (Bourdieu, 2000 [1972]).

Com este trabalho pretendemos situar as confluências político-ideológicas determinantes nas fontes histórico-documentais sobre a cultura portuguesa de cariz popular, na primeira metade do século XX. A chamada “cultura das monografias” tem sido geradora de uma série de discursos organizados que assumem a dimensão simbólica e comunicacional do poder instituído e criam um lugar narrativo/normativo, que faz ainda parte do todo ideológico oficial nacional. Para tal, vamos utilizar o exemplo do chamado “barco moliceiro”, tipo de embarcação tradicional da Ria de Aveiro, vasta laguna-estuário do rio Vouga, na costa ocidental de Portugal.

A Ria de Aveiro constitui um vasto lençol de água que se estende ao longo da Beira Litoral portuguesa desde o concelho de Ovar (a Norte) até ao de Mira (a Sul), separado do oceano pela linha de dunas que o limita a poente. Com quarenta e sete quilómetros de extensão, a Ria de Aveiro atinge uma largura máxima de sete quilómetros, apesar do progressivo assoreamento.

O barco moliceiro é o tipo de embarcação destinada à colheita e transporte da vegetação subaquática da Ria de Aveiro, vulgarmente designada por “moliço”, utilizada como fertilizante na transformação das dunas em terra de cultura. A área geográfica da sua actuação abrange toda a superfície da Ria. De fundo plano, sem quilha e de pequeno calado, o moliceiro é construído em madeira de pinho. Os meios de propulsão tradicionais são a vela, a vara ou a sirga. Uma das características mais originais do barco moliceiro é o conjunto de quatro diferentes painéis de proa e popa que o adornam, pintados directamente sobre a madeira do barco, prática artística ancestral sem paralelo na cultura popular portuguesa. Os painéis dos moliceiros constam de um desenho policromado, enquadrado por cercaduras geométricas e rematado por uma legenda-comentário, formando uma mensagem ilustrada-escrita una e indivisível. São de uma extrema variedade estas vistosas pinturas, que retratam cenas e personagens religiosas, populares ou históricas, mais ou menos caricaturizadas, segundo o talento do artista.

Encontramos motivos claramente estereotipados nos temas religiosos e grande diversidade nos temas profanos. A religião é a popular e/ou a transmitida pelas instituições. Na vida quotidiana, o actor social é captado no seu diálogo com a natureza, o trabalho, os animais domésticos ou o sexo oposto. O moliceiro pode também focar a própria faina ou referir as condições ecológicas do seu campo de acção. O humor popular gera a maior diversidade de painéis, os predilectos do espectador.

Os painéis dos moliceiros nascem da cultura ligada a um ecossistema agro-marítimo-fluvial autónomo, que filtra e adapta as diversas influências recebidas ao longo dos tempos. Ao abrigo do fatalismo das vizinhas comunidades piscatórias, o meio rural-lacustre da Ria de Aveiro propiciou o desenvolvimento de uma visão crítica, esclarecida e humorística, sob a forma de arte, numa permanente união da tradição com a modernidade.

A função do moliceiro tem-se alterado profundamente nas últimas décadas. De instrumento indispensável para a economia de toda uma região, enquanto carro fluvial dos lavradores-barqueiros, passou a simples atracção turística, um símbolo a preservar consoante a boa vontade e possibilidades dos proprietários. Dos cerca de mil moliceiros registados em 1935, sobrevivem hoje algumas dezenas. A construção praticamente cessou durante as vagas

de emigração dos anos sessenta e setenta. Os moliceiros reviveram na década de oitenta e mantêm-se até ao presente, para fins exclusivamente turísticos.

As influências ideológicas do regime no texto etnográfico e nas fontes documentais, bem como o serviço por estes prestado a essa mesma ideologia oficial estão naturalmente patentes nos textos dedicados à Ria de Aveiro e ao barco moliceiro, principalmente nas décadas de quarenta e cinquenta do século XX português. Um dos títulos mais ilustrativos para esta questão é, de 1940, a obra *Vida e Arte do Povo Português*, edição do Secretariado da Propaganda Nacional, coordenada por Francisco Lage, Paulo Ferreira e Luís Chaves, um dos folcloristas oficiais do SPN. Inclui textos de Sebastião Peçanha, Rocha Madahil, Luís de Pina, Maria Madalena de Martel Patrício, Vergílio Correia, Guilherme Felgueiras, Inde de Souza, Padre Moreira das Neves, Armando Leça, Armando de Matos e Santos Júnior, sobre temas que vão desde “O Trajar do Povo” e os “Barcos de Portugal” até ao “Carro Rural” e “A Faina do Campo”. Esta colectânea de ensaios celebra o espírito do Portugal camponês, cuja paisagem “repele as grandes concepções industriais porque os negros fumos das fábricas lhe repugnam, os fortes ruídos a incomodam, o excessivo materialismo a ofende” (Queiroz; Santos, 1940, p. 7).

De acordo com esta ideologia subjacente, e como se tornara já recorrente em quase todos os documentos etnográficos em geral, Rocha Madahil, no ensaio “Barcos de Portugal”, caracteriza as decorações dos moliceiros como sendo uma manifestação de “arte popular ingénua e sadia” (Madahil in Lage, 1940, p. 60). Na vertente marítima da cultura popular folclorizada procede, de igual modo, à sacralização da tradição, face à perversidade estética e moral do progresso. Como é hábito, é o autor do texto quem dá voz àquilo que ele considera ser a alma do povo, quem descreve as qualidades e conflitos que ele próprio lhe atribuiu, quem determina a superioridade do passado e prevê a decadência do futuro, se o povo ceder às ameaças do progresso mecânico. No entanto, Madahil é cauteloso na localização temporal dessa decadência, que não estará nem tão próxima que desvalorize as práticas populares do presente que se pretende celebrar (sempre o “admirável espírito de sacrifício e heroísmo”), nem tão distante que se lhe não adivinhe a ameaça:

A vida marítima do nosso tempo, sem deixar de ter a animá-la admirável espírito de sacrifício e heroísmo, perdeu muito do antigo encanto, mecanizada pelo Progresso de agora; o marinheiro cederá o lugar ao maquinista, e trocará de todo o convés do navio pela casa das máquinas; em vez da fresca brisa marinha e da espuma irisada das vagas, terá a acompanhá-lo o cheiro dos óleos ou o calor abrasador das fornalhas. É a lei inelutável do Progresso, que tudo transforma e avassala; a vida marítima beneficiará em comodidade e rapidez, sem dúvida; mas, quando a última

vela tiver desaparecido, vencida pelo motor a óleos ou pela bateria eléctrica, a Humanidade terá perdido o mais digno e empolgante espectáculo: o do homem forte utilizando a própria fúria dos elementos para os vencer e tornar em seu proveito! (1940, p. 57)

Os perigos do progresso e do bem-estar material, inimigos de uma indeterminada riqueza moral e histórica, alimento da alma nacional, encontram-se sintetizados no discurso de António Ferro, de 1939, aquando da entrega do Galo de Prata à “Aldeia mais Portuguesa de Portugal”. Citado e contextualizado por Heloísa Paulo, o discurso de Ferro defende que existem, à data, dois tipos de povos:

[...] uns são os “povos materialistas”, “que se agitam no vácuo, que confundem levianamente revoluções com revolução” outros, no entanto, são povos religiosos, povos estóicos, que não se importam de sofrer desde que a grandeza exterior ou interior não sofra abalo, desde que o seu contorno físico no mapa do Mundo não se transforme numa linha pontuada, tremida, desde que a sua alma não passe fome. Estes, conclui, são os povos mais ricos, porque são aqueles que se alimentam de Infinito. Para o director do SPN, o povo português pertence à segunda classificação. (Paulo, 1994, p. 117)

No conjunto de ensaios que compõem *Vida e Arte do Povo Português*, “Arte Popular”, de Luís de Pina, parece ser o mais fiel ao projecto ideológico expresso por António Ferro, com uma retórica de defesa exacerbada daquilo que o autor considera ser a pureza da arte popular, onde inclui o exemplo do moliceiro. A defesa das “Belas-Artes Populares” é, para Luís de Pina, “uma tarefa nacional”, “dever nacional” que “merece a atenção do Governo”, assumindo assim plena sintonia com o conceito de folclore do Estado Novo, na sua estratégia geral de redenção e regeneração da nação, como se de uma campanha militar se tratasse:

O comércio e indústria invadiram-na há muito e, por vezes, ofensivamente. Grave essa intromissão na arte popular. O que se faz por aí, é perfeitamente condenável. A protecção da pura, da genuína arte popular merece a atenção do Governo. Impedir que se abastarde, que se adultere e mercantilize por balcões e feiras é um dever nacional. Tantos e tantos produtos de grande ou pequena fábrica, legalmente organizada, que pululam por todo o país, não são mais do que a escravização das Belas-Artes Populares, o seu afogamento e a sua morte! Dirigir a sua espontaneidade, executar o seu produto com olho voraz no lucro e transformar o ARTISTA em ARTÍFICE, é crime nefandíssimo! A singeleza, a pureza, a simplicidade passarão a artifício, a complicação a misturas inconcebíveis. A defesa das Belas-Artes Populares é, pois para já, uma tarefa nacional. Loiças, trajes, tapêtes, cestaria, etc., tudo isto anda por aí já tão selado pela indústria que não há mais que dizer. Apoda-se esta de regional e, no engôdo traidoríssimo, vão estrangeiros e nacionais. Os motivos da arte popular são mal aproveitados, quando se aproveitam. Mas, o que é pior, inventa-se, por todo o país, muita arte popular, muita arte regional. Quousque tandem? [...]

Vai contra o seu sentido tudo o que seja torcer ou desfigurar a pura arte do povo, aplicando-a tão indevidamente como se faz em nossos dias. (Pina in Lage, 1940, pp. 69-70)

O inimigo visado é a industrialização da arte popular (elevada agora a “bela-arte”), imagem metonímica dos “povos materialistas” de António Ferro e da “lei inelutável do Progresso, que tudo transforma e avassala” de Rocha Madahil. A arte é o povo e vice-versa e há que defender a todo o custo a pureza e a imutabilidade de ambos. As origens míticas espelhadas directamente na tradição ilustram “o sentido da lusitanidade, que é a própria e pura alma da Nação”. Defender esse território espiritual acaba por ser sinónimo de defesa do próprio território nacional, das fronteiras da alma lusitana. A proximidade entre o texto etnográfico e o manifesto político é aqui flagrante: “As velhíssimas fontes de muita da arte popular portuguesa, onde tem bebido, à farta e arreigadamente, a tradição nacional, são outros tantos documentos materiais e espirituais que provam a sequente evolução dos Portugueses, a linha recta donde provém, de épocas arcaicas, o sentido de lusitanidade, que é a própria e pura alma da Nação!” (1940, p. 81). A arte popular conterà, por isso, elementos de diferenciação étnica, como se assume na passagem: “Nesse particular se encontram diferenças étnicas notáveis. Basta ver-se a arte decorativa de um papua, de um esquimau, de um hindu ou de um japonês” (1940, p. 70). O determinismo étnico da cultura está em sintonia com as ideologias em voga na Europa na década de quarenta.

Mas a retórica de Luís de Pina é muito mais directa e agressiva do que a de Ferro e Madahil, radicalizada num discurso bipolar, entre a bondade da tradição e os malefícios do progresso. No entanto, esta bipolarização não é equilibrada: o investimento retórico na crítica do progresso é visivelmente superior ao do louvor. As “belas-artes populares” são essencialmente conotadas com a noção de “pureza” e seus derivados, ao passo que a sua conversão ao “comércio e indústria” motiva todo um elenco de adjectivos, advérbios, substantivos e verbos de intensa conotação disfórica, com alguns adjectivos no grau superlativo absoluto sintético. “Inventar” ganha aqui semas próximos de “desfigurar”, “adulterar”, “abastardar”, sendo estes dois últimos verbos com forte carga moral. No entanto, não se encontra aqui uma clara argumentação, uma fundamentação para tal série de críticas ou uma exemplificação com casos concretos. A marca da indústria “anda por aí” e “não há mais que dizer”, simplesmente. A vaga distinção entre o “artista” e o “artífice” leva a pressupor a superioridade mais moral do que artística do primeiro que, presume-se, se encontra ao serviço (fiel) dessa alma nacional que urge preservar.

A indefinição prossegue na descrição da própria arte popular, onde o autor defende, numa sequência algo contraditória, tanto a carência como a existência de uma “concepção artística do desenho”:

Muita vez, vezes sem conta, o desenho é mau, incorrecto, inestético: é a côr, é a tinta sòmente, o factor mais decisivo na estética popular. Ela, a côr, substitue, na aparência enganosa, a carência duma concepção verdadeiramente artística do desenho! Não quiere isto dizer que esta não exista e, até muito abundantemente. A ingenuidade do desenho alia-se, frequentemente, à ingenuidade da tinta. [...] Os motivos são simples, às vezes, mesmo, muito simples. [...] As côres são puras, naturais. Não há transições de tonalidade. A anatomia é imperfeita e as proporções erradas. Porém, a certas dessas figuras, de preço mais alto, o artista presta melhores cuidados. Mas, frequentemente, obedecem a modelos estranhos e perdem, portanto, a originalidade ou espontaneidade a que já nos referimos. (1940, pp. 70-2)

O juízo de valor simplista “mau, incorrecto, inestético” e a afirmação da “aparência enganosa” da cor parecem contradizer a reiterada valorização da “ingenuidade” do produto artístico. Pina leva ao extremo a simplificação da arte popular, a necessidade de retirar-lhe toda a sofisticação, para melhor a aproximar do ideal folclórico. No entanto, tal esforço retórico detem-se a um passo da inversão de papéis, da transformação do simples em grosseiro. Afirma a imperfeição e o erro para logo dar os “cuidados” como inimigos da “originalidade ou espontaneidade”.

Fiel aos seus objectivos mais políticos do que etnográficos, Luís de Pina refere-se de forma algo imprecisa à existência de “alusões político-sociais: bustos de Salazar, legionários, filiados da Mocidade Portuguesa” (1940, p. 72) nos painéis do barco moliceiro. Mas, logo de seguida, mostra-se atento à realidade, na descrição sem censura que faz de alguns motivos subversivos e obscenos recorrentes na arte popular: “O artista caricatura outros indivíduos: os corcundas, os obesos, os padres, etc. Outras vezes, a obscenidade apimenta a arte: o homem que defeca; o Zé povinho cruzando os antebraços, de punhos fechados; a mulher de saia levantada” (1940, p. 72). Esta descrição representaria uma aproximação pioneira se fosse aplicada de modo sistemático ao moliceiro, com atenção simultânea à imagem e à legenda, algo que Luís de Pina não faz. No entanto, “Arte Popular” pode considerar-se um estudo de amplo escopo, que visa variadas formas de arte popular, tendo em conta a época e a norma vigente em textos congéneres.

O nacionalismo saudosista, visível nestes e noutros textos de Vida e Arte do Povo Português, propunha-se reestabelecer o esplendor do passado histórico e substituir as

influências do estrangeiro e da modernidade pela exaltação das manifestações culturais que reflectissem a verdadeira alma nacional. Porém, apesar de se dirigir ao conjunto da população nacional, a arte popular enquanto símbolo étnico e nacional é, na realidade, objecto de apropriação selectiva por parte da cultura oficial, para a qual simboliza a sua própria percepção do sentimento nacional.

Numa perspectiva globalmente distante mas com pontuais elementos de proximidade, nos inícios da década de quarenta, situam-se também os Estudos Etnográficos de Domingos José de Castro, que constituem uma atenta e credível descrição etnográfica do universo lagunar, nas suas múltiplas actividades económicas, desde a recolha da vegetação aquática à pesca fluvial e marítima, passando pela agricultura e indústrias artesanais. As descrições são minuciosas, apoiadas em dados quantitativos e valores monetários, e não na habitual citação acrítica de fontes bibliográficas. Em todos os sectores económico-culturais, o discurso do autor é factual, estruturado com clareza – apesar de alguns momentos de preciosismo retórico, essencial à época – e baseado em evidente experiência de terreno, acompanhado de numerosas ilustrações, fotografias, esquemas, plantas e mapas¹. Cada secção inclui um ensaio de contextualização das diversas actividades (“Vida e Costumes”), com descrição dos trajés, habitações, tradições, crenças, vocabulário e práticas quotidianas dos grupos em estudo (moliceiros, trabalhadores da indústria do sal, pescadores e lavradores), analisados enquanto colectivo sujeito a vivências predeterminadas, sob a habitual perspectiva generalizadora e paternalista, com raízes no conceito recorrente de “povo”.

Os Estudos Etnográficos permanecem, ainda hoje, como uma das mais actuais fontes para o estudo da cultura portuguesa de cariz popular, como se comprova na constante ocorrência de citações, paráfrases e reproduções (nem sempre devidamente identificadas) de excertos mais ou menos longos deste texto essencial, mas de difícil localização. O rigor descritivo patente nas páginas dedicadas aos painéis e legendas dos moliceiros é complementado pela atenção prestada à indústria dos barqueiros (onde se incluem tanto construtores como pintores), com suas práticas, moldes e utensílios, que José de Castro fotografa, desenha e esquematiza.

Previsivelmente, é nas secções dedicadas à “Vida e Costumes” dos diversos actores sociais que a retórica nacionalista se evidencia, apesar do carácter objectivo da obra, se comparada com as demais etnografias de quarenta. O capítulo “Vida e Costumes dos Moliceiros” termina com o apontamento: “Com este capítulo em que se resumem as

¹ A investigação iniciou-se em 1940 (Castro, 1943, p. 9, nota 1), o que pressupõe entre três a cinco anos de observação participante.

condições de vida do moliceiro, se conclui o relato desta ocupação profissional duplamente digna de apreço, pelo seu aspecto etnográfico e pelo seu valor na economia da Nação” (1943, p. 24), corolário de uma listagem de humildes privações e heróico labor. Apesar de inquestionáveis, tais privações não se coadunam com a retórica laudatória que a ideologia dominante utilizava para dissimular o quotidiano de mera subsistência de grande parte da população, mau-grado todo o seu valor “etnográfico”.

Na descrição interpretativa dos motivos decorativos do moliceiro, nota-se uma curiosa inflexão na neutralidade política do discurso entre o tomo I, Moliceiros, de 1943, e o tomo V, Indústrias Populares, Feiras e Mercados, de 1945. O capítulo “O Barco Moliceiro”, do primeiro tomo, é completamente neutral no aspecto ideológico. O capítulo “Barqueiros” recupera a questão dos “elementos da decoração”, formulando porém comentários mais sintonizados com a retórica oficial do que com a prática efectiva:

Dos elementos da decoração destacam-se com maior frequência, relativamente à parte central dos painéis, a figura humana em vários tipos de hierarquia. O Clero, a Nobreza e o Povo são a trilogia simbólica daquelas figuras humanas em que se centraliza a atenção do artífice, geralmente enquadradas por uma moldura simplesmente geométrica ou, se se trata de personagem real, então emolduradas no pavilhão heráldico rematado pela coroa simbólica. O Clero, genericamente representado por uma figura monástica, revela a preferência pela Ordem Franciscana, compreensivelmente a mais conhecida do convívio popular. A expressão burguesa da figura humana aparece-nos ora retratada em busto, ora completa e, muitas vezes, em representação equestre. Nela se apresenta a alegoria à autoridade, ao proprietário, ao patrão. No que toca directamente ao povo, as figuras representam a cada passo os costumes profissionais ou a constituição da família pela alegoria aos namorados, futuros chefes de lar. (1945, p. 245)

Expressões como “hierarquia”, “autoridade”, “propriedade”, “patrão”, “chefes de lar” parecem algo forçadas no contexto lagunar. Da observação dos painéis não se infere uma clara estratificação social, nem a consciência da tripartição clássica Clero – Nobreza – Povo. A visão satírica, aliás, parece imune a qualquer tipo de hierarquização. O raro clero figurado fica-se pela imagem – muitas vezes jocosa – do pároco local. Não se localizaram exemplos inequívocos de qualquer preferência pela ordem franciscana. Mais do que nobres, o moliceiro figura imagens arquetípicas de monarcas. O cavaleiro não é necessariamente nem nobre nem burguês, podendo ser uma figuração equestre do mestre moliceiro ou barqueiro. E este não é encarado como autoridade, pois trata-se muitas vezes de um auto-retrato do construtor-pintor ou do retrato do “camarada” moliceiro. A “alegoria aos namorados” enquanto “futuros chefes do lar” contradiz a preferência pela declaração amorosa ou, ainda mais, pelo apontamento

malicioso, quando a imagem alude à relação homem-mulher. José de Castro aplica ao universo lagunar o paradigma instituído das sociedades camponesas, num acto de hegemonia discursiva. Paralelamente ao seu inegável contributo para o conhecimento da região, este texto procede à habitual apropriação da cultura popular, destinada à representação oficial da imagem do país.

Como se constata, os documentos etnográficos utilizam a cultura popular, associada às “verdades” ideologicamente marcadas, para redefinir a situação do indivíduo, atribuindo-lhe funções sociais clara e irreversivelmente demarcadas no tempo e no espaço. O esforço do regime para ordenar a nação, em termos espaciais, ideológicos e sociais é evidente na constante descrição laudatória das províncias (metropolitanas e ultramarinas) e suas características vagas, artificiais mas distintivas; na generalização das crenças e costumes do colectivo “povo”; na rigorosa distribuição, divisão e hierarquização dos papéis sociais. Nada é deixado ao livre arbítrio do actor social, tudo é predeterminado e aceite com alegria singela, espírito de sacrifício e honrada resignação, segundo o discurso oficial. E o discurso oficial é confirmado e perpetuado pelo documento etnográfico, testemunho da ciência ao serviço de uma verdade construída que é necessário credibilizar.

Um exemplo desta organização minuciosa do território nacional, acompanhada de descrição encomiástica apoiada em toda uma simbologia adequada, é a longa série de mapas turísticos publicados pelo Roteiro Turístico e Económico de Portugal (ROTEP), entre 1938 e 1972, sob a coordenação geral de Camacho Pereira (a partir de 1951), com o patrocínio do Ministério da Educação Nacional e do Secretariado Nacional de Informação e Turismo e revisão final de diversas entidades locais.

Todos os mapas da colecção oferecem indicações gerais sobre a região na contracapa, duas páginas de fotografias e textos de apresentação, que podem tomar a forma de alíneas informativas (origem e fundação, situação e clima, monumentos, acesso, excursões e mercados), texto histórico-literário ou colectânea de excertos de escritores locais e consagrados². Segue-se o mapa desdobrável propriamente dito e uma planta das principais vias e arruamentos da localidade. Os mapas das localidades pertencentes à região da Ria de Aveiro utilizam o barco moliceiro como símbolo de identificação local.

² No caso do mapa da Murtosa, a colectânea intitula-se “Murtosa – Vista por Escritores” e é composta por um texto de Marques Gomes; um excerto de *Murtosa: Terra Nossa* de Lopes Pereira, apresentado como “grande bairrista murtoseiro”; o poema “Cinturinhas da Murtosa” de Augusto Gil; um excerto de *Os Pescadores* de Raúl Brandão; uma passagem indeterminada de Norberto de Araújo e um excerto de *Momentos de Saudade*, livro manuscrito de “Fulguroso” (Pereira, 1954).

O mapa de Ílhavo, publicado em Novembro de 1953 (mapa número dez, 41º na ordem de publicação, revisto por Rocha Madahil, à data director da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Braga e director do Museu Municipal de Ílhavo, que também assina a introdução de teor histórico), tem como fotografia de capa um barco moliceiro, navegando carregado de moço. O mapa coloca a tónica na indústria e na produção locais (secas de bacalhau, construção naval, serração, porcelana, giz para bilhar e alfaiate, pó de tijolo, flores artificiais, moagem, laranja, feijão, batata). As imagens convencionadas referem-se às sedes de freguesia, povoações, estradas, caminhos de ferro, rios e salinas. Complementa-se com indicações ilustradas de “casas agrícolas”, “Romaria da Senhora da Saúde”, percursos de bicicleta e zonas de pesca desportiva. A zona balnear é simbolizada por figuras femininas em trajes de banho. Exibe várias imagens de moliceiros e barcos de mar e, em primeiro plano, sobressai o desenho detalhado de uma proa de moliceiro patente no Museu de Ílhavo, com a legenda “Bão indo que eu cá bou” e painel com cavaleiro em campo circular e casal dentro de campânula.

O mapa de Estarreja, publicado em Janeiro de 1954 (mapa número oito, 44º na ordem de publicação, revisto pelo presidente da Câmara, Joaquim Arnaldo da Silva Mendonça), exhibe na capa a fotografia “Moliceiros no esteiro de Estarreja” e, na contracapa, moliceiros no “Cais de Estarreja”. O mapa releva a indústria e a produção locais (carpetes regionais, mobiliário de ferro, sulfato de amónio, cofres, cortumes, soda cáustica, refrigerantes, esteiras, cebolas, destilação), ilustradas com símbolos legendados. Todos os esteiros, canais e cales da Ria na região estão demarcados e ilustrados com barcos moliceiros.

Também de Janeiro de 1954 (mapa número dezassete, 45º na ordem de publicação) é o mapa de Vagos, com um texto introdutório da autoria de Amorim Girão que, ao contrário do que seria de esperar, louva a colecção e não a região. Na capa, a fotografia “Um braço da Ria” mostra um série de moliceiros em navegação. Por não existir uma planta da vila, esta é substituída por uma fotografia aérea e por uma breve apresentação escrita, retirada da revista Portugal-Brasil. Como é norma, o mapa destaca a indústria e a produção locais (legumes, cereais, ovos, batata, madeira, carvão vegetal, breu, louça de barro, laranja, arroz, “creação”), a “Romaria da Senhora de Vagos” e as zonas balneares e de pesca desportiva. O braço da Ria que percorre a região está ilustrado com barcos moliceiros.

Em Março de 1954 (mapa número doze, 48º na ordem de publicação), surge o mapa da Murtosa, aquele que confere maior destaque ao moliceiro, apesar de o designar, curiosa mas intencionalmente, como “barco murtoseiro”. Com profusão de fotografias provenientes da Foto Guedes da Murtosa, a capa exhibe uma “Vista aérea da Torreira com a Ria e o mar” e a

contracapa ilustra-se com moliceiros abicados, de velas desfraldadas, no “Dia de S. Paio da Torreira”, observados pelos visitantes na margem. No interior, as fotografias referem-se ao “Dia 8 de Setembro, durante a Romaria de S. Paio da Torreira”, com moliceiros, multidão no cais e palheiros de madeira junto à Ria; uma vista aérea da Torreira, com as redes de pesca estendidas no areal; uma vista aérea de Pardelhas; uma cena da arte xávega; crianças-pescadores com cangalhas; “Raparigas, trajos e barcos murtoseiros” que, na realidade, são barcos moliceiros; e duas fotografias de painéis de popa, com “O Guarda da Ria” (um cão a ladrar, entre flores) e “Estas boa Rosa” (casal oferecendo-se uma flor, dentro de arco de noivos). O mapa reproduz em desenho destacado este segundo painel, apesar de aqui o figurar como painel de proa. Assinala as zonas de produção de gado (enumerando todas as espécies), milho, feijão, batata e enguias de conserva, as oficinas de cangas e os “Estaleiros de barcos murtoseiros”. Na vertente turístico-cultural, ilustra a “Romaria de S. Paio da Torreira”, os trajos populares femininos, as zonas de pesca desportiva e as praias marítimas e fluviais. Os muitos braços da Ria existentes no concelho estão cobertos de imagens de moliceiros e bateiras e de alguns barcos de remo desportivo. Também surge indicada por desenho a lancha de passagem entre a Torreira e a Bestida, aqui designada por “Bastida”.

Na generalidade, os mapas da colecção ROTEP socorrem-se de símbolos recorrentes, atractivos, que transmitem a noção de um território ordenado, regularmente povoado e servido de vias de comunicação, aprazível, cioso das suas tradições, com uma economia local próspera, baseada na indústria e nos produtos da terra. As zonas balneares ou de interesse turístico são ilustradas por figuras de jovens raparigas em trajos de banho ou de passeio, respectivamente, sugerindo a frequência sazonal de uma burguesia cosmopolita. O “povo” é simbolizado pelos trajos típicos de trabalho, com preferência para os trajos femininos. Enumeram-se todos os itens da produção agrícola e pecuária local, por muito restrita que esta seja na realidade. Também as indústrias locais são representadas por uma iconografia nem sempre ajustada à realidade de simples oficinas artesanais. As igrejas e as romarias são indispensáveis na cartografia das zonas rurais. Sempre que possível, ilustra-se fotograficamente as obras empreendidas pelo regime ou com ele relacionadas: os “bairros de rendas reduzidas” e os “grémios de lavoura” (no mapa de Vagos); um “casal da junta de colonização interna” (no mapa de Ílhavo); o “hospital e asilo” (mapa de Estarreja); a “Avenida Salazar e Jardim Público” (contracapa do mapa de Ílhavo); a indispensável fotografia do edifício da câmara municipal e principais igrejas e capelas da região.

Num reflexo da ideologia vigente, os símbolos do progresso só são aceites na medida em que não interferem com os símbolos da tradição estabelecida. A ordenação espacial e

ideológica da nação exige que a cultura popular, sinónimo de tradição, seja representada nas obras de teor etnográfico como algo de imutável, sujeito a uma matriz ruralista. Não há interesse na interacção nem no progresso, apenas na conservação de um repositório de usos e costumes, em que o estatismo substituiu irremediavelmente a dinâmica cultural. A conservação da ordem e a defesa da identidade nacional são a justificação central para este tipo de discurso: “Em nosso tempo e por toda a parte, as aldeias e os campos constituem o refúgio do elemento nacional, expulso das cidades que assimilaram o figurino cosmopolita. E não só o pitoresco de cada povo se vai progressivamente confinando nessa área, como nela tende a circunscrever-se a zona em que domina o apêgo aos costumes tradicionais, a fidelidade ao imemorial” (Fernandes, 1947, p. 15).

Como se conclui, os órgãos oficiais vigentes procuraram elaborar uma determinada imagem tipificada do “ser” português, construída a partir de referências da cultura popular e reelaborada dentro do ideário do regime, tendo em conta as noções de ordem, cidadania e sociedade. Os estudos acerca da cultura portuguesa de cariz popular assim gerados constroem o rosto oficial – e artificial – do povo, destinando-se essencialmente a reavivar ou a criar tradições identificáveis com a visão que as autoridades procuravam perpetuar do quotidiano popular, ainda que esta noção estivesse por vezes distante da realidade de então.

Desta forma, os estudiosos da história, da sociedade e da cultura deverão manter-se sempre criticamente atentos à escrita etnográfica e às fontes documentais e iconográficas que produzem ou sobre as quais se baseiam. Num contexto efectivo de poder simbólico em exercício e de construção de uma verdade paralela, o que fica de fora são, justamente, as práticas reais e presentes, a vida quotidiana das classes populares contemporâneas do analista. A escrita etnográfica e as fontes documentais funcionarão, em última análise, como intermediários entre o regime e o povo, como factores cientificamente legitimadores de aproximação simbólica e de classificação ideológica de conteúdos.

Referências

BOURDIEU, Pierre. *Esquisse d'une Théorie de la Pratique*. Paris : Seuil, 2000 [1972].

_____. *Razões Práticas sobre a Teoria da Acção*. Trad. Miguel Serras Pereira. Oeiras: Celta Editora, 1997 [1994].

CASTRO, D. José de. *Estudos Etnográficos – Aveiro, Tomo I – Moliceiros*. Porto: Instituto para a Alta Cultura, Centro de Estudos de Arte e Museologia, 1943.

FERNANDES, António Júlio de Castro. *Enfrentando o Destino das Casas do Povo*. Lisboa: Junta Central das Casas do Povo, 1947.

FOUCAULT, Michel. “Truth and Power”. In: *Power/Knowledge*, Nova Iorque: Pantheon Books, 1980, pp. 117-33.

LAGE, Francisco (ed.). *Vida e Arte do Povo Português*. Lisboa: Secretariado da Propaganda Nacional, 1940.

MADAHIL, Rocha. “Barcos de Portugal”. In: LAGE, Francisco (ed.). *Vida e Arte do Povo Português*. Lisboa: Secretariado da Propaganda Nacional, 1940.

PAULO, Heloísa. *Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil: o SPN/SNI e o DIP*. Coimbra: Minerva, 1994.

PEREIRA, Camacho (org.). *Mapa Turístico da Murtosa*. Lisboa: ROTEP, 1954.

PINA, Luís de. “Arte Popular”. In: LAGE, Francisco (ed.). *Vida e Arte do Povo Português*. Lisboa: Secretariado da Propaganda Nacional, 1940.

QUEIROZ, Carlos; SANTOS, Luís Reis. *Paisagem e Monumentos de Portugal*. Lisboa: Comemorações Centenárias e SPN, 1940.