

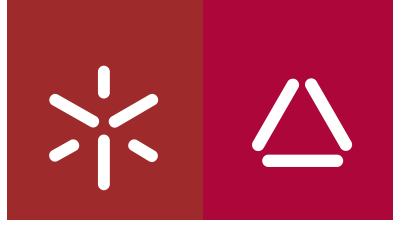


**Universidade do Minho**  
Instituto de Ciências Sociais

Maria Teixeira de Almeida

**Das ruas aos terreiros: reflexos das raízes  
populares nas políticas culturais de Arouca**





**Universidade do Minho**  
Instituto de Ciências Sociais

Maria Teixeira de Almeida

## **Das ruas aos terreiros: reflexos das raízes populares nas políticas culturais de Arouca**

Relatório de Estágio  
Mestrado em Sociologia

Trabalho efetuado sob a orientação da  
**Professora Doutora Rita Ribeiro**

outubro de 2022

## **DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS**

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos.

Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.

### ***Licença concedida aos utilizadores deste trabalho***



**Atribuição  
CC BY**

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

## Agradecimentos

Já toda a gente fez um puzzle. É certo que o grau de dificuldade vai aumentando conforme vamos crescendo, mas o objetivo é sempre o mesmo: encaixar várias peças até formar uma imagem. Mas nem sempre o caminho para chegar à solução é fácil. Exige tempo, dedicação e, sobretudo, muita persistência. Combinar todas as peças até chegar a uma imagem nítida pode levar algum tempo, especialmente quando se trata de uma ilustração mais complexa. Por vezes, a frustração e o desânimo vencem a ambição de terminar o jogo. Nestes momentos, um gesto ou uma palavra de apoio pode ser decisiva para superar as dificuldades e alcançar a meta pretendida. E, por esse motivo, não podia deixar de agradecer a todas as pessoas que ao longo deste último ano me ajudaram a construir este “puzzle”.

Primeiramente, quero agradecer à Professora Doutora Rita Ribeiro por toda a ajuda na realização desta dissertação e pela disponibilidade que teve no decorrer deste último ano. Agradeço igualmente todos os conselhos e palavras de incentivo quando a vontade de desistir se fazia presente. Sem a sua motivação nada disto seria possível.

À Dr<sup>a</sup> Isabel Gomes da Câmara Municipal de Arouca, orientadora de estágio, agradeço por me ter recebido tão bem e por toda a paciência. Foram meses de muito trabalho, muita frustração, mas principalmente de muita aprendizagem. Um obrigado não chega.

À Carla pela amizade e por todos os sorrisos.

À minha família, pelo incentivo e apoio dado ao longo destes dois anos. Aos meus pais, Fernanda e José, e às minhas irmãs, Catarina e Carolina, o meu porto de abrigo, pelas palavras e gestos de conforto nos momentos mais difíceis. Sem vocês, não teria concluído esta etapa.

Às minhas amigas de licenciatura, e agora colegas de profissão, agradeço, mais do que a amizade, o companheirismo e sororidade ao longo destes últimos cinco anos. O vosso suporte foi fundamental para ultrapassar todos os obstáculos. À Diana e à Marta, as minhas editoras-chefes, pela enorme ajuda no relatório e pelos *brainstormings* quando estava com alguma dificuldade em encaixar ideias. À Sandra, pelas palavras de conforto e consolo quando mais precisava delas. À Rita, por ser a voz da razão nos momentos de desespero. À Cassandra, a minha parceira de luta, por estar sempre presente em cada fase desta aventura.

À Milita, à Inês, à Bia, à Xica, ao Carlos e ao Dinis pela amizade, por todos as risadas e momentos de descontração. Graças a vocês, este percurso foi mais leve.

Ao avô Mário, por estar sempre presente ao longo do meu percurso académico e por me incentivar a seguir o mestrado, mesmo não sabendo o que é a sociologia.

## DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração.

Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

## Das ruas aos terreiros: reflexos das raízes populares nas políticas culturais de Arouca

### Resumo

Integrado no Mestrado em Sociologia, com especialização em Cultura, Lazer e Turismo, o presente relatório foi realizado no âmbito do estágio curricular realizado na Câmara Municipal de Arouca. Compreendendo a cultura popular como um fenómeno multifacetado, esta investigação propôs-se a explorar as linguagens populares das políticas culturais de Arouca e, mais especificamente, entender o envolvimento dos parceiros culturais na organização e desenvolvimento de projetos; analisar o papel das políticas culturais na promoção da cultura local; entender os diferentes processos de apropriação, ressignificação e recontextualização da cultura popular; compreender o papel do poder autárquico na valorização e salvaguarda da cultura local; analisar e descrever eventos culturais e explorar as dinâmicas socioculturais intrínsecas aos diversos eventos. Até então uma temática pouco explorada no concelho, este relatório visa averiguar a forma como a cultura popular é integrada nas diferentes atividades culturais do município de Arouca.

Atualmente, a cultura popular está suscetível a um conjunto de processos de mercantilização e apropriação cultural que transformam esta esfera num espaço ativo de dominação e resistência cultural. Sempre em constante comunicação com a cultura erudita e a cultura de massas, a cultura popular é continuamente reinventada na arena cultural para se adaptar aos padrões das elites e às exigências do mercado. Numa tentativa de analisar este fenómeno nas políticas culturais de Arouca, partiu-se dos conceitos de “cultura” e “cultura popular” para traçar as dinâmicas de apropriação/dominação e de massificação cultural presentes nas práticas do município.

Partindo então deste pressuposto, elaborou-se um quadro alargado de análise das políticas culturais arouquenses e foram analisados quatro casos práticos: o Festival da Castanha, o Concerto de Natal, a Queima do Velho e os espetáculos “A Eira das Bruxas” e “O Poço do Bispo”. Através da entrevista e da observação direta, fez-se uma análise indutiva com enfoque nos vários fatores, contextos e processos implícitos aos eventos e políticas culturais em estudo. Com base nesta recolha de dados, foram identificadas as diferentes formas como a cultura popular é apropriada e incorporada nas manifestações culturais do concelho.

**Palavras-chave:** Arouca; cultura; cultura popular; políticas culturais

## From the streets to the square: reflections of popular roots in Arouca cultural policies

### Abstract

As part of the master degree in Sociology with specialization in Culture, Leisure and Tourism, this report was carried out within the scope of the curricular internship at Arouca's town hall. Understanding folk culture as a multifaceted phenomenon, this research set out to explore the popular languages of Arouca's cultural policies and, more specifically, to understand the involvement of cultural partners in the organization and development of projects, to analyse the role of cultural policies in promoting local culture, to understand the different processes of appropriation, resignification and recontextualization of popular culture, to understand the role of municipal power in valuing and safeguarding local culture, analysing and describing cultural events and exploring the sociocultural dynamics intrinsic to the various events. Therefore a subject little explored in the city, this report aims to investigate how folk culture is integrated in different cultural activities of Arouca's municipality.

Currently, folk culture is susceptible to a set of processes of commodification and cultural appropriation that transform this sphere into an active space of domination and cultural resistance. Always in constant communication with high culture and mass culture, folk culture is continually reinvented in cultural arena to adapt to elite standards and market demands. In an attempt to analyse this phenomenon in Arouca's cultural policies, the starting point was "culture" and "folk popular" concepts to trace the dynamics of appropriation/domination and cultural massification in the municipal's practices.

Based on this assumption, a broad framework for the analysis of Arouca's cultural policies was elaborated and four practical cases were analysed: Festival da Castanha, Concerto de Natal, Queima do Velho and "A Eira das Bruxas" and "O Poço do Bispo" shows. Through the interview and direct observation, an inductive analysis was carried out focusing on various facts, contexts and processes implicit in cultural events and policies under study. Based on this data collection, folk cultures were identified as appropriated and integrated into cultural manifestations of "other cultures" type.

**Keywords:** Arouca; culture; culture policies; folk culture



## Sumário

Agradecimentos.....	iii
Resumo.....	v
Abstract.....	vi
Índice de Figuras.....	ix
Introdução.....	1
Capítulo 1. Os desdobramentos contemporâneos da cultura .....	4
1.1. <i>Principais traços da cultura contemporânea</i> .....	4
1.2. <i>Diferenciação vs homogeneidade: um debate necessário</i> .....	7
1.3. <i>A importância sociocultural da identidade</i> .....	9
Capítulo 2. Pistas teóricas acerca da cultura popular.....	12
2.1. <i>Folk Culture: a representação de um povo</i> .....	12
2.1. <i>As expressões populares na modernidade</i> .....	14
Capítulo 3. Políticas culturais.....	17
3.1. <i>Cultura e poder: que relação?</i> .....	17
3.2. <i>Políticas culturais: Tensões disciplinares e conjuntura internacional</i> .....	19
3.3. <i>As políticas culturais nacionais e o papel da democratização cultural</i> .....	22
3.4. <i>Património cultural, (re)significação e criatividade</i> .....	25
Capítulo 4. Metodologia.....	28
4.1. <i>O Método Indutivo</i> .....	28
4.1.1. <i>A Entrevista</i> .....	30
4.1.2. <i>Observação Direta</i> .....	31
Capítulo 5. O impacto da identidade e do património local nas políticas culturais de Arouca: um estudo de caso.....	32
5.1. <i>Arouca como centro de intervenção cultural: breves considerações teóricas acerca das políticas culturais autárquicas e a importância do poder local</i> .....	32
5.2. <i>“O quadro mais bonito”: a mercantilização da cultura e memória arouquense na construção da identidade do município</i> .....	42
5.3. <i>Cultura do povo e para o povo: associativismo e envolvimento da população nas atividades culturais do concelho</i> .....	47
5.4. <i>Políticas culturais em Arouca: o outro lado do espelho</i> .....	54
Capítulo 6. A cultura popular no centro da atividade cultural .....	59

6.1. <i>O Festival da Castanha: um espaço de disputa entre a identidade local e a cultura de massas</i> .....	59
6.2. <i>O Concerto de Natal: o gosto erudito e a apropriação da cultura popular</i> .....	66
6.3. <i>Vivências do Carnaval em Arouca: A Queima do velho como lugar de significação social e cultural</i> .....	74
6.4. <i>A ponte entre a tradição e a contemporaneidade: os Espetáculos da “Eira das Bruxas” e do “Poço do Bispo”</i> .....	90
Considerações finais.....	103
Bibliografia .....	106
Anexos .....	113
Anexo 1- Inquérito por questionário de estudo de público do Concerto de Natal .....	113
Anexo 2- Guião de entrevista para a Vereadora da Cultura .....	118
Anexo 3- Guião de entrevista para técnico do Museu Municipal de Arouca .....	119
Anexo 4- Guião de entrevista para o Maestro do Orfeão de Arouca.....	120
Anexo 5- Grelha de Observação.....	121

## Índice de Figuras

Figura 1 – Magusto no Festival da Castanha 2021 .....	63
Figura 2– “Quadros Etnográficos” 2021 .....	64
Figura 3 – Concerto de Natal 2019.....	69
Figura 4– Jogar ao Entrudo: Concurso de melhor mascarado tradicional .....	77
Figura 5 – O levantar do Velho do Entrudo .....	80
Figura 6 – Dois mascarados lavam a roupa no tanque da aldeia .....	83
Figura 7 – O Velho é levado em cortejo fúnebre até ao local onde será queimado.....	85
Figura 8 – Caminhada até à Ponte Suspensa liderada pelo ator principal do teatro.....	94
Figura 9 – Ambiente circundante do espetáculo “O Poço do Bispo” .....	95
Figura 10 – Os atores a encenar um barco imaginário .....	98
Figura 11 – Performance da companhia de teatro circense MALATITSCH.....	99

*“To the people who look at the stars and wish.  
To the stars who listen and the dreams that are answered”*

*Sarah J. Maas*

## Introdução

A sociologia, constituindo um campo científico focado no estudo do universo social e das relações sociais, compreende a cultura como um conjunto de crenças, normas e costumes historicamente e socialmente apreendidos. A cultura, enquanto processo socialmente construído e legitimado, alude para os elementos - tanto materiais como imateriais - que caracterizam e singularizam uma determinada população. Referindo-se ao domínio subjetivo, a cultura não só constitui uma ferramenta fundamental de descodificação do real social, como também regula a vida em sociedade. Ao mesmo tempo que as próprias sociedades evoluem, a cultura, enquanto processo dinâmico, também se transforma e reinventa ao longo dos tempos.

Com a intensificação da globalização e a crescente intersecção entre culturas, as dinâmicas culturais complexificaram-se e deram origem a dois processos díspares: a homogeneização e a diferenciação cultural. Enquanto o primeiro diz respeito à crescente mercantilização universal da cultura, o segundo relewa a singularidade das expressões culturais. Despontando como pressupostos estruturantes da cultura contemporânea, a homogeneização e diferenciação cultural constituem importantes pontos de partida para se compreender as práticas culturais e as lutas simbólicas que marcam os diferentes tipos de cultura na atualidade.

À luz disto, a modernidade, além da produção em massa de cultura, é marcada pela nostalgia em relação às práticas populares e às tradições. Um pouco por todo o lado, verificam-se movimentos de regresso às raízes e de valorização do património material e imaterial das comunidades. Portugal, seguindo este padrão, nos últimos anos tem cada vez mais procurado resgatar elementos e práticas tradicionais de modo a diferenciar-se no mercado cultural global. O poder político, numa tentativa de promover a identidade cultural e o património do país, publicita um conjunto de práticas e bens culturais intrínsecos ao imaginário e legado sociocultural da comunidade. Em vista disso, a entidade governativa, emergindo como o principal “guardião” do património e cultura nacional, procura aplicar um conjunto alargado de medidas que não só visem preservar a cultura, mas também incentivem a população a consumir e produzir cultura. A cultura, além do seu importante papel na descodificação e compreensão dos processos sociais, revela-se, assim, essencial para compreender as dinâmicas de poder e as políticas governativas.

Neste quadro, as políticas culturais públicas, ou mais precisamente as medidas de intervenção política no campo da cultura, constituem importantes instrumentos para desenvolver a cultura e as suas práticas na sociedade. Além disto, as políticas culturais refletem as diferentes formas com que o poder governativo resolve os problemas do real social. De acordo com Silva (1997), estas políticas

podem então seguir quatro direções: preservação do património cultural, formação educativa de públicos, incentivo à oferta cultural e, por último, desenvolvimento económico e político da cultura.

Ao nível local, as políticas culturais seguem este padrão nacional. Contudo, a questão da diferenciação cultural ganha maior ênfase no contexto local como fator de competitividade supramunicipal. Impulsionando o desenvolvimento regional através da afirmação e valorização da identidade local, o poder autárquico promove os seus monumentos históricos e as práticas culturais vinculadas à comunidade de modo a catapultar a imagem do município além-fronteiras. À vista disso, as autarquias desenvolvem um conjunto de iniciativas culturais que afirmam e preservam a cultura local ao mesmo tempo que celebram o legado cultural junto da sua comunidade de origem. Por esse motivo, torna-se crucial entender as diferentes linguagens das políticas culturais locais à luz da cultura do povo e o seu impacto no meio social envolvente.

Procurando, então, analisar a forma como a cultura popular, ou mais especificamente, as celebrações e rituais culturais do povo, integram as diferentes políticas culturais realizou-se um estágio curricular, com a duração de seis meses, no Gabinete de Apoio à Presidência da Câmara Municipal de Arouca orientado pela Dr<sup>a</sup> Isabel Gomes. Arouca, município pertencente à Área Metropolitana do Porto e ao distrito de Aveiro, enfatiza frequentemente as suas raízes populares nas práticas culturais através de um conjunto de atividades que visam celebrar a história e tradição local.

Atualmente, as fronteiras que delimitam a cultura popular, a cultura erudita e a cultura de massas são cada vez menos definidas, resultando em eventos culturais cada vez mais mesclados. Esta relação dinâmica entre as esferas culturais posiciona a cultura popular como uma cultura sob influência, apropriada e domesticada para usufruto das massas e das elites. Contudo, ao mesmo tempo em que estes processos de dominação são cada vez mais frequentes nas manifestações culturais contemporâneas, registam-se movimentos de resistência à marginalização da cultura popular, fundamentados na valorização e afirmação das expressões e práticas tradicionais. Pretendendo compreender este fenómeno e esboçar uma análise mais complexa do objeto em estudo, investigaram-se quatro eventos culturais que têm como base a cultura popular arouquense: o Festival da Castanha, o Concerto de Natal, a Queima do Velho e os espetáculos “A Eira das Bruxas” e “O Poço do Bispo”.

De modo a elaborar um estudo indutivo com enfoque nos vários fatores e processos subjacentes aos fenómenos em estudo, optou-se por acionar duas técnicas de investigação: a entrevista e a observação direta. Através desta abordagem, o presente relatório tem então como objetivo principal analisar as linguagens populares das políticas culturais de Arouca e como objetivos específicos entender o envolvimento dos parceiros culturais na organização e desenvolvimento de

projetos; analisar o papel das políticas culturais na promoção da cultura local; entender os diferentes processos de apropriação, ressignificação e recontextualização da cultura popular; compreender o papel do poder autárquico na valorização e salvaguarda da cultura local; analisar e descrever eventos culturais e explorar as dinâmicas socioculturais intrínsecas aos diversos eventos.

## Capítulo 1. Os desdobramentos contemporâneos da cultura

### 1.1. *Principais traços da cultura contemporânea*

No mundo contemporâneo, a cultura desponta como um tema bastante controverso, que mobiliza um aceso debate não só no meio acadêmico, como também entre a opinião pública. Historicamente, a cultura emerge como um elemento identitário que exprime os modos de vida das populações e cultiva a distinção entre as diversas sociedades. Contudo, no campo acadêmico, e principalmente entre as ciências sociais, este conceito ganha uma maior complexidade. Por esse motivo, verifica-se uma pluralidade de conceptualizações acerca da cultura, em resultado das diversas perspetivas no que diz respeito à definição deste conceito e da falta de consenso entre os diferentes campos de conhecimento.

Na perspetiva da sociologia, a cultura eleva-se como o conjunto de materialidades, símbolos e representações socio-normativas que “(...) permite densificar e fundar uma identidade: pessoal, social, nacional, étnica” (Lopes, 2007, p.13). Além disso, a cultura (des)codifica o real social e permite compreender o mundo e orientar a vida em sociedade. Como afirma Anthony Giddens (2008), este conceito “engloba tanto os aspetos intangíveis - as crenças, as ideias e os valores que constituem o teor da cultura- como os aspetos tangíveis - os objetos, os símbolos ou a tecnologia que representam esse conteúdo” (p. 22). A cultura está, assim, dependente do contexto social e é composta por elementos imateriais e materiais que definem - e diferenciam - uma dada comunidade.

A cultura pode ainda ser percecionada num sentido mais amplo e a um nível mais subjetivo. Enquanto uma ferramenta basilar da vida social, alguns teóricos consideram a cultura como um recurso essencial para orientar a ação do indivíduo e as suas práticas. A ação, é assim dotada de significados que concedem um sentido mais profundo às circunstâncias do quotidiano. Neste contexto, ao dotar as ações de significados, há uma partilha simbólica entre os intervenientes que fortalece as relações sociais e confere sentido à realidade. Esta predisposição para atribuir um sentido às diversas ações reitera a posição de Stuart Hall (1997) de que “todas as práticas sociais expressam ou comunicam um significado e, neste sentido, são práticas de significação” (Hall, 1997, p.1). Partindo deste pressuposto, Ann Swidler (1986) perceciona a cultura como “ (...) uma caixa de ferramentas de símbolos, histórias, rituais e visões do mundo (...)”(p. 273) que orientam a vida em comunidade e ajudam a resolver problemas práticos. A “caixa”, segundo Swidler (1986), torna-se um pilar fundamental na vida dos indivíduos que não só guia a sua ação individual, como também regula – e influencia – a vida social e as experiências interpessoais. A cultura, emerge, então, como a principal



fornecedora das “ferramentas” das quais os agentes sociais se apropriam para delinear as suas interações e estratégias de ação.

Por outro lado, a cultura pode assumir um significado mais restrito associado à produção - e consumo - de bens culturais. Impulsionada pelas diferentes transformações socioculturais que marcaram a modernidade, a cultura foi-se complexificando e alargando a sua influência às mais diversas esferas sociais. Efetivamente, a partir do século XX, a cultura registou um maior desenvolvimento fomentado, principalmente, pelos avanços da tecnologia da informação e o amadurecimento das técnicas de “produção, circulação e troca cultural” (Hall, 1997, p.2). Com a popularização cultural emergem novas formas de produzir conteúdos artísticos e desenvolvem-se métodos de distribuição especializada a todo o tipo de públicos. Além disso, a democratização deste setor promoveu a liberalização e difusão da cultura por todas as camadas sociais, incitando a massificação cultural e a livre circulação da arte e do entretenimento. Por esse motivo, Stuart Hall (1997) afirma que a cultura apresenta um papel crucial nas sociedades modernas, não só ao nível das instituições como também do próprio sistema, e aponta a questão da popularização e da democratização como fatores estruturantes das transformações culturais contemporâneas.

Seguindo esta lógica, a cultura é apreendida no processo de socialização (Giddens, 2008) e cada membro do corpo social é um portador ativo de cultura. Em função disso, conforme as diferentes sociedades vão evoluindo, os valores culturais também são constantemente atualizados. Naturalmente, as mudanças sociais registadas na contemporaneidade impactaram de algum modo as tendências culturais. Enquanto Giddens (2008) entende o desenvolvimento dos meios de comunicação como um fator central na revolução cultural, Stuart Hall (1997) destaca o efeito da “compressão espaço-tempo” no entendimento das transformações atuais, afirmando que “são os novos “sistemas nervosos” que enredam numa teia sociedades com histórias distintas, diferentes modos de vida, em estágios diversos de desenvolvimento e situadas em diferentes fusos horários” (p.2). Neste cenário, o mundo digital ganha um especial destaque nesta ideia de “compressão espaço-tempo” ao oferecer novas funcionalidades que impactam todas as esferas da sociedade. A título de exemplo, a internet disponibiliza uma série de aplicações flexíveis, rápidas e gratuitas que fomentam a comunicação e intensificam a interação social a uma escala global. Assim, os limites temporais e espaciais desvanecem-se para dar lugar às conexões instantâneas promovidas pelo universo digital e à “distância de um clique”.

A nível cultural, a questão da “compressão espaço - tempo” (Hall, 1997) apresenta algumas particularidades características da época contemporânea. Segundo Stuart Hall (1997), a globalização

impulsionou a homogeneização cultural, ou por outras palavras, a uniformização da cultura ocidental que impulsionou, por sua vez, a anulação dos elementos locais distintivos e a estandardização dos gostos num verdadeiro processo de “*McDonaldização* do globo” (p.3). Todavia, note-se que este processo não é equitativo. Além de existir claramente uma cultura dominante, as potências económicas possuem indubitavelmente o monopólio das “exportações culturais” (Hall, 1997). Este contexto contribui largamente para enfraquecer “as capacidades de nações mais antigas e de sociedades emergentes na definição de seus próprios modos de vida e do ritmo e direção de seu desenvolvimento” (Hall, 1997, p.3).

No entanto, apesar de a homogeneização cultural manifestar-se como processo predominante, surgem cada vez mais novos movimentos de diferenciação e revitalização cultural que visam promover distinção e significação local, “mesmo que apenas para convertê-la em outro produto cultural para o mercado mundial” (Hall, 1997, p.3). Esta ideia de globalização do local reflete-se no conceito de hibridação cultural, ou seja, em processos socioculturais que visam combinar elementos distintos de onde advém uma nova matriz cultural. Deste modo, Stuart Hall (1997) afirma que “o resultado do *mix* cultural, ou sincretismo, atravessando velhas fronteiras, pode não ser a obliteração do velho pelo novo, mas a criação de algumas alternativas híbridas, sintetizando elementos de ambas, mas não redutíveis a nenhuma delas” (p.3). Por esta razão, não existem culturas homogêneas já que a identidade social está em constante mudança.

Como foi mencionado anteriormente, a cultura regula a vida social e estabelece não só as fronteiras normativas, como também as diretrizes artísticas. Reportando para os conceitos mencionados supra, é certo que tanto a homogeneização cultural como a hibridação espelham processos favoráveis à cultura dominante. Contudo, não se pode descurar a importância dos movimentos de combate ao sistema que ganham cada vez mais expressão na época contemporânea. De acordo com Giddens (2008), as subculturas e contraculturas representam os grupos que se demarcam das práticas e padrões hegemónicos, adotando uma posição crítica. Um bom exemplo são os movimentos hippies dos anos 1960 que surgiram em oposição ao sistema capitalista. Esta corrente promovia a desvinculação dos valores consumistas e apelava à paz e liberdade individual. As subculturas e contraculturas são, assim, forças significativas de mudança social que “oferecem às pessoas a possibilidade de se expressarem e agirem de acordo com as suas opiniões, aspirações e valores” (Giddens, 2008, p.25).

Efetivamente, os fenómenos globais discutidos até aqui não só acompanham a evolução cultural, como também marcam incontestavelmente as dinâmicas contemporâneas. Certamente que a

globalização surge como um fator impulsionador da homogeneização da cultura e reforça a consolidação da dominação ocidental. Porém, importa questionar o papel da cultura do passado e da própria tradição neste atual panorama. Stuart Hall (1997) considera que o legado cultural dos nossos antepassados está a ser ofuscado pelo deslumbre globalizado da cultura. Contudo, note-se que abordagem feita até aqui foi de cariz macro, pelo que, torna-se importante olhar para a cultura como um fenómeno singular e não apenas universal. Desta forma, seguidamente abordar-se-á a discussão teórica acerca das tensões entre diferenciação e homogeneidade.

## 1.2. *Diferenciação vs homogeneidade: um debate necessário*

A contemporaneidade é marcada por um conjunto de fenómenos globais que não só influenciam a cultura, como também o funcionamento das sociedades. Ao mesmo tempo que crescem modos de produzir e consumir cultura homogeneizada, surgem cada vez mais eventos - e correntes artísticas - que procuram destacar-se pela distinção. Olhando para o panorama global, são muitas as manifestações culturais que evidenciam claramente estas duas vertentes. “La tomatina”, uma festa tipicamente espanhola em que a população faz uma guerra de tomates, atrai milhares de turistas todos os anos para participarem deste evento único. Em contrapartida, o *Coachella Valley Music and Arts Festival*, um espetáculo de música *mainstream* firmado na produção em grande escala e direcionado para um público mais abrangente, segue os padrões do mercado cultural. Recebendo bastante atenção por parte do público global, espetáculos musicais como o *Coachella* são cada vez mais tendência por todo o mundo. À luz disto, importa delinear alguns contributos teóricos que analisam este binómio.

A homogeneização da cultura está intrinsecamente relacionada a um conceito central em sociologia: indústria cultural. Este conceito, desenvolvido pelos pensadores críticos da Escola de Frankfurt, em meados do século XX, remete para a mercantilização da cultura e a produção em massa de unidades culturais e artísticas. Partindo da ideologia marxista, os sociólogos críticos contemplam a cultura como um agente ativo de alienação do indivíduo e de dominação das sociedades contemporâneas. Neste cenário, os média controlam um conjunto de recursos de modo a cumprir o seu propósito de submeter as massas a um estado irracional, desprendido de pensamento crítico e assente nos ideais da indústria cultural (Horkheimer & Adorno, 2002). Além disso, a indústria cultural e as suas instituições têm um papel fundamental na extinção da autenticidade do indivíduo e na subjugação das massas a uma homogeneidade ideológica determinada previamente pela classe dominante. A indústria cultural é, então, uma ilusão fabricada pelos meios de comunicação que não só instiga o indivíduo a procurar satisfazer as necessidades instituídas pelo sistema capitalista, como também acorrenta o consumidor a uma busca ininterrupta pela realização pessoal (Horkheimer &

Adorno, 2002). Assim, por mais que o indivíduo procure tomar as suas próprias decisões e distinguir-se dos seus homólogos, acaba sempre por ser influenciado pela indústria cultural massificada a obter os produtos mais comercializados e populares.

Apesar da visão profundamente crítica, a teoria da indústria cultural desenvolvida pela Escola de Frankfurt faculta bases importantes para se pensar a questão universal da cultura. Adorno (2008) completa este conceito através da definição de estética e como esta componente se afasta do pensamento mercantilizado de cultura. Adorno (2008) compreende a arte como uma “(...) antítese social da sociedade (...)” (p. 21) que emerge como um movimento crítico e independente dos poderes institucionalizados. Por outras palavras, a arte não se submete à dominação capitalista e distancia-se da cultura de massas pelo seu caráter libertador face à racionalidade instrumental que devasta as sociedades ocidentais. Como o autor afirma,

Mesmo a obra de arte mais sublime adopta uma posição determinada em relação à realidade empírica, ao mesmo tempo que se subtrai ao seu sortilégio, não de uma vez por todas, mas sempre concretamente e de modo inconscientemente polémico contra a sua situação a respeito do momento histórico (Adorno, 2008, pp. 17/18)

É então por esta razão que Adorno (2008) não estabelece uma associação entre a arte e a indústria cultural, já que, para este autor, uma produção artística, para ser legítima, deve refutar os constrangimentos associados ao sistema e à mercantilização cultural. A teoria estética afasta-se, desta forma, do poder institucionalizado e dos produtos pré-fabricados da indústria cultural e simboliza o retorno à “arte séria”, ao belo e à aura autêntica.

No quadro contemporâneo, esta conceção de estética torna-se cada vez mais questionável no debate público, onde constantemente se questiona os pressupostos do campo artístico e se implodem as fronteiras da cultura erudita. A estes processos acrescenta-se a diferenciação cultural. Sustentada nos valores populares e na revitalização das tradições, a diferenciação procura prestigiar as raízes culturais de um dado local e afirmar a sua identidade singular. Amplamente conectada a uma aura imemorial, a diferenciação cultural é edificada a partir da “alma popular”. Este tipo cultural é então, por um lado, o reflexo do imaginário popular historicamente estabelecido, mas também a originalidade desenvolvida pelos atores contemporâneos para rejuvenescer as tradições.

À vista disso, a questão da diferenciação por vezes pode ser equiparada a autenticidade cultural, contudo, este conceito é bastante complexo e controverso especialmente nas ciências sociais, uma vez que as culturas estão em constante reinvenção - e transformação - e pode tornar-se arriscado considerar uma determinada cultura como genuína. Referente a esta questão, os especialistas da Convenção do Património Cultural Imaterial (Bortolotto, 2013) colocaram este debate em perspetiva:

qual a relevância de destacar a autenticidade como um critério quando as tradições estão continuamente a ser recriadas e até mesmo recompostas? Efetivamente, o termo autenticidade pode ser um tanto ambíguo neste contexto e por isso entende-se que “o termo ‘autenticidade’ aplicado a património material cultural não é relevante quando se identifica e salvaguarda o património cultural imaterial” (Bortolotto, 2013, p.2). Contribuindo para o debate, Richard Handler (1986) considera o conceito de autenticidade como uma construção moderna vinculada à conceção ocidental de indivíduo. O autor reitera que esta ideia está associada à essência do “eu” e, através de uma citação de Trilling, declara que autenticidade “(...) aponta para a natureza peculiar da nossa condição decaída, da nossa ansiedade sobre a credibilidade da existência e da existência individual” (citado por Handler, 1986, p.3). Richard Handler (1986) acrescenta ainda que esta é uma condição necessária para a ascensão de ideologias nacionalistas assentes nas singularidades histórico-culturais que constituem um país. Assim, “na sociedade moderna, o templo da autenticidade é o museu, onde exibimos os objetos ou peças de cultura que representam as culturas dos seus possuidores-criadores” (Handler, 1986, p.4).

Tendo em conta estes contributos pode-se afirmar que, os processos de diferenciação e homogeneização cultural são bases estruturantes para compreender não só as práticas culturais modernas, como também a complexidade que caracteriza as sociedades contemporâneas. Num mundo cada vez mais mercantilizado, é notável que as expressões singulares de cultura continuam a ter um lugar de destaque nos valores e manifestações sociais. Contudo, não se pode negligenciar a importância democrática da indústria cultural que permitiu expandir a cultura a todas as classes sociais. À luz disto, realça-se, uma vez mais, a magnitude da cultura enquanto fenómeno universal e, ao mesmo tempo, singular, fortemente marcada por uma complexidade social onde, sincronicamente, valoriza-se a cultura de massas fortemente industrializada e a cultura popular, distinta e intrínseca ao povo.

### *1.3. A importância sociocultural da identidade*

No contexto contemporâneo, a identidade surge como um conceito bastante complexo que tem vindo a ganhar cada vez mais importância tanto no panorama social como no quadro científico. À semelhança do conceito de cultura, a identidade é igualmente explorada por várias áreas académicas que procuram desvendar os seus contornos e significados de modo a tecer possíveis definições. Numa tentativa de descodificar este conceito, vários autores da sociologia apresentam múltiplas abordagens para descrever e analisar a identidade à luz das dinâmicas atuais.

Enquanto produto inerentemente social, a identidade desponta como uma dimensão substancial do processo de socialização que resulta da interiorização de determinadas práticas

discursivas, crenças e normas. Aliás, a identidade emerge como um reflexo da forma como cada pessoa experiencia e percebe a vida social. No entanto, não se pode descurar a importância da experiência individual na construção da identidade já que esta se baseia num conjunto de condições estruturais que articulam dinamicamente com a trajetória pessoal do indivíduo. Partindo deste pressuposto, Anthony Giddens (2008) associa então a identidade “com os entendimentos que as pessoas têm acerca de quem são e do que é importante para elas” (p.29), reiterando, deste modo, a importância da afirmação pessoal na época contemporânea.

Por outro lado, importa compreender que a identidade não é um processo unidimensional. Como afirma Giddens (1991) na obra *Modernity and Self-Identity*, a identidade não é algo passivo, mas sim um processo socialmente dinâmico que não só é ativamente modelada pelos diversos processos da modernidade e suas respetivas instituições - capitalismo, vigilância, industrialismo e poder militar -, como ainda é responsável pela formação e modelagem destas últimas, pois, a ação individual dos agentes sociais na produção da sua identidade impulsiona mudanças impactantes e, conseqüentemente, transformam o funcionamento global. Neste quadro, a tradição emerge como um ponto central na identidade individual e coletiva que representa um elo comum a todas as camadas sociais e interliga o passado e o futuro da comunidade. O “eu” apropria-se, assim, do passado para delinear o seu futuro.

No domínio cultural, a identidade alude amplamente para construções sociais culturalmente - e historicamente - idealizadas. De facto, é impossível dissociar certos elementos e representações de um determinado país ou comunidade. A título de exemplo, quando se menciona a cultura portuguesa surge automaticamente um conjunto de percepções socioculturais vinculadas ao país, como é o caso das tradições religiosas e o fado. Estas imagens concedem um significado que, para Stuart Hall (1997), representam um dado corpo social e conferem um sentimento de pertença, ainda que os indivíduos possam não se rever completamente nestas concepções. Assim, Stuart Hall (1997) afirma que a identidade advém “(...) do diálogo entre os conceitos e definições que são representados para nós pelos discursos de uma cultura e pelo nosso desejo (consciente ou inconsciente) de responder aos apelos feitos por estes significados (...)” (p.8). Esta dimensão da identidade revela o que Stuart Hall (2006) denominava de “verdadeiro modo de ser” coletivo (p.22), ou por outras palavras, a ideia de que a ação do indivíduo é condicionada pelo passado e pela matriz cultural da comunidade envolvente. A identidade cultural emerge como “(...) um quadro de referências e de sentido que, sob a mutabilidade das divisões e vicissitudes da nossa história concreta, se caracterizaria pela estabilidade, imutabilidade e continuidade” (Hall, 2006, p. 22).

Contudo, Stuart Hall (2006) alerta que é crucial contemplar a identidade “(...) como uma “produção”; algo que nunca está completo, que é sempre processual e sempre constituído no quadro, e não fora, da representação” (p.21). Por isso, o autor considera que é exequível interpretar a identidade cultural como algo mutável e dinâmico no tempo, uma vez que a própria cultura, apesar de se firmar na história, está em constante mudança. À semelhança do conceito de autenticidade mencionado anteriormente, a identidade cultural, enquanto produto dos contínuos processos sociais, está suscetível a constantes recomposições e reinvenções que alteram a sua essência original. Consequentemente, a identidade cultural não apenas é sustentada por elementos do passado, como também é reconstruída e transformada por ações do futuro e pelas estruturas sociais. Neste cenário, as identidades são então “(...) os nomes que damos às diferentes formas como somos posicionados pelas narrativas do passado e como nos posicionamos dentro delas” (Hall, 2006, p.24).

Além de tudo que foi argumentado até aqui, Stuart Hall (1997) releva ainda a subjetividade, ou por outras palavras, articulação constante entre a dimensão íntima do indivíduo e a estrutura social, como um elemento inerente à identidade. Apesar de ser um termo comumente relacionado à psicologia, a subjetividade à luz da cultura resulta de “um processo de identificação que permite que nos posicionemos no interior das definições que os discursos culturais (exteriores) fornecem ou que nos subjetivemos (dentro deles)” (Hall, 1997, p.8). Neste contexto, a linguagem apresenta-se como uma componente primordial não só na atenuação das linhas ilusórias entre a psique e o social, mas também, e principalmente, na exteriorização da dimensão subjetiva. Desta feita, os “(...) significados são subjetivamente válidos e, ao mesmo tempo, estão objetivamente presentes no mundo contemporâneo (...)” através da ação cultural e das suas instituições (Hall, 1997, p.6). A linguagem é assim um claro produto da cultura, manifestando-se como um reflexo dos diferentes significados e das consequentes representações apreendidas e interiorizados pelo ator social no processo de socialização.

Com efeito, a identidade é moldada pela cultura através da estreita simbiose entre um conjunto específico de condições histórico-sociais e as experiências individuais vividas. A cultura desponta como a ponte de ligação entre o mundo interior e exterior que permite ao indivíduo exteriorizar as suas especificidades ao mesmo tempo que capta e interioriza os valores normativos da sociedade em que se insere. É durante este processo que cada um constrói a sua identidade e adquire as representações e significações ancoradas à cultura. É, assim, inquestionável a função da cultura como elemento identitário e a sua influência na forma como o indivíduo percebe e age no mundo.

## Capítulo 2. Pistas teóricas acerca da cultura popular

### 2.1. *Folk Culture: a representação de um povo*

Nas dinâmicas culturais contemporâneas, a cultura popular emerge como um conceito multifacetado e complexo no âmbito das Ciências Sociais. Entendida como a cultura do povo, a cultura popular pode ser percebida à luz de duas premissas principais: por um lado, a cultura do povo assente em “(...) práticas culturais tradicionais produzidas e reproduzidas, de forma anônima e coletiva, pelos estratos mais baixos de uma sociedade (...)” (Ribeiro, 2019, p. 108) e, por outro, a cultura para o povo sustentada na ideia de massificação cultural e potencializada para chegar a um número elevado de pessoas (Ribeiro, 2019). John Storey (2003) constata esta dualidade do conceito de cultura popular e não só revê este tipo de cultura como uma produção rural firmada numa aura autêntica e mística, como também como uma consequência da industrialização cultural.

A cultura popular, ou *folk culture*, remete para práticas culturais consideradas legítimas, autênticas e ancestrais que interligam rituais e celebrações com os modos de vida. Enquanto conceito, Rita Ribeiro (2019) menciona que cultura popular foi edificada numa conjuntura de revolução industrial e em pleno romantismo do século XIX. Além disso, múltiplas investigações revelam um papel crucial das “elites letradas” na formação deste tipo de cultura. John Storey (2003) demonstra que, apesar de representarem a “essência” típica do povo, os trabalhadores rurais não tinham realmente noção da simbologia e do poder que o seu modo exprimia e que, aos poucos, perdia lugar no meio industrial. Neste cenário de valorização das raízes e da “pureza” rural nascem as culturas nacionais, inerentes às tradições do povo que são apropriadas pelas elites e colocadas ao serviço da nação. “Esse processo resulta numa imaginação e mitificação do passado das nações, dos povos e da ruralidade, em contraponto à idade moderna, industrial urbana e artificial, e às suas formas culturais, principalmente as das classes operárias” (Ribeiro, 2019, p.110). Adicionalmente, Benedict Anderson (1983) percebe estas “comunidades imaginadas” como reflexos das narrativas construídas ao longo da história e que criam uma afinidade com os indivíduos pertencentes a uma mesma nação. Todavia, Anderson (1983) releva que a maior parte das comunidades são efetivamente imaginadas, uma vez que, reportam a um sentimento partilhado com pessoas que nunca se conheceram, mas apresentam um propósito em comum: a exaltação de um passado glorioso que confere autenticidade e dignidade à comunidade. Assim, para o autor, as várias comunidades são diferenciadas pelo modo como são imaginadas e não pela autenticidade.

Não obstante, note-se que é importante recordar que a cultura popular está em constante diálogo com a cultura erudita e de massas “num sistema de vasos comunicantes, com um *continuum*



entre elas” (Ribeiro, 2019, p.109). Com efeito, e reportando à questão da autenticidade debatida no capítulo anterior, não é possível sobrepor uma cultura em relação às outras através deste critério, contudo, há uma delimitação simbólica que não só diferencia, como também notabiliza cada cultura. Ademais, “mais importante do que os conteúdos são as demarcações simbólicas, as barreiras distintivas, os códigos de fruição e os instrumentos de leitura e apropriação” (Ribeiro, 2019, p.109).

Segundo Gerard Delanty (2018) as estruturas modernas e as dinâmicas implícitas à sociedade de massas deterioram a tradição. Contudo, autores como o John Storey (2003) não consideram que a cultura popular esteja a desvanecer. Pelo contrário, está em constante transformação e adaptação às necessidades atuais. Assim, John Storey (2003) considera a cultura popular como um produto massificado que, mais do que uma cultura do povo, é uma cultura para o povo. Rita Ribeiro (2019) acrescenta ainda que a democratização cultural e o aumento considerável de circulação de elementos culturais levou as elites a demarcarem-se da cultura popular considerada “inferior” e a fortalecer a sua posição enquanto produtora e consumidora da cultura erudita, considerada legítima, autêntica e distinta. Consequentemente, instituiu-se a cultura popular de massas como uma cultura do entretenimento, que pertence ao mercado e segue a lógica industrial da cultura. Deste processo, “resultou a crescente apropriação das formas culturais populares, a sua reificação e a infantilização das audiências” (Ribeiro, 2019, pp. 111/112).

A *folk culture* pode ainda ser versada tendo em vista as dinâmicas de dominação. Alguns pensadores consideram a cultura popular como uma cultura ilegítima, pautada pela reprodução e adulteração da cultura dominante das elites (Ribeiro, 2019). Todavia, outras abordagens contrapõem fortemente esta conceção ao contemplar a *folk culture* como única, independente da cultura dominante e com valor cultural (Ribeiro, 2019). Esta dualidade pode ser um pouco redutora quando se analisa profundamente as dinâmicas subjacentes à cultura popular. De facto, é errôneo reduzir a cultura popular a um destes extremos. De acordo com Rita Ribeiro (2019), uma parte dos cientistas sociais “consideram que a cultura popular não pode ser entendida nem como mera reprodução, nem como criação autónoma face à cultura letrada das elites” (p.110). Adicionalmente, uma cultura que incorpore elementos reinventados e singulares não pode ser considerada completamente autêntica nem uma simples imitação da cultura dominante. Neste contexto, existe então uma dupla aplicabilidade da cultura popular: por um lado, uma antagonista ativa da cultura dominante que reage e persiste à sua soberania e, por outro lado, uma cultura controlada e domesticada pelas elites (Ribeiro, 2019).

Complementando a ideia exposta supra, Stuart Hall associa a cultura popular com as dinâmicas de poder, afirmando que não se pode estudar separadamente estas duas temáticas. Como

afirma Rita Ribeiro (2019) “(...) a cultura dominante dispõe a cultura popular e dispõe da cultura popular” (p.110) no sentido em que as classes dominadas absorvem e normalizam as matrizes culturais impostas pelas elites adotando uma posição performativa. Deste modo, importa não esquecer que a cultura popular é uma cultura influenciada e modelada pela cultura dominante.

### *2.1. As expressões populares na modernidade*

Na época contemporânea, as sociedades são acompanhadas por uma profunda nostalgia em relação à ideia da tradição e da própria comunidade como centro de integração e estabilidade social (Delanty, 2018). De facto, esta conceção de pertença associada às comunidades historicamente consagradas aparenta ainda ter um poder sólido na modernidade. Talcott Parsons já mencionava esta questão da função integradora da cultura e da comunidade “mesmo nas sociedades funcionalmente diferenciadas” (Delanty, 2018, p.40). Contudo, note-se que ao mesmo tempo em que no ocidente renascem movimentos para recuperar esta ideia de comunidade, por outro lado, esta conceção perde força no tempo e na conjuntura moderna (Delanty, 2018).

A cultura popular e as tradições, rituais e valores sociais subjacentes são, segundo John Storey (2003), uma “fantasia romântica” (p.13) que tem um maior significado no tempo presente do que propriamente no passado. Como foi mencionado anteriormente, a questão da diferenciação ganha cada vez mais espaço num mundo definido pela industrialização e globalização cultural. Neste cenário, as sociedades contemporâneas veem na cultura popular uma cultura perdida fortemente marcada pela pureza e autenticidade que o indivíduo moderno incessantemente busca. Contudo, John Storey (2013) alerta para o facto de que as comunidades tipicamente tradicionais desapareceram e levaram consigo grande parte do conhecimento salvo algumas práticas e informações que foram conservadas pelos intelectuais, ou como Storey designou, os verdadeiros herdeiros da cultura popular.

Inspirada no imaginário rústico e desprezioso das comunidades camponesas, alguns pensadores acreditam que a cultura popular brotou no seio destes grupos. Apesar de esta teoria ser contestada por uma parte da comunidade científica, a verdade é que quer tenha sido para divulgar as culturas nacionais ou para descrever as dinâmicas das comunidades mais simples, o conceito de cultura popular foi inventado pelos pensadores sociais (Storey, 2013). De facto, tanto a própria definição de cultura popular como os ritos, tradições e normas associados podem efetivamente ser uma invenção do passado. Aliado à ideia de comunidades imaginada abordada anteriormente, Eric Hobsbawm (2008) expõe o conceito de “tradição inventada” como “(...) as tradições realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas (...)” (p.9). Estas tradições estabelecem “(...) uma continuidade com um passado histórico apropriado” (Hobsbawm, 2008, p.9) e resulta de uma

repetição ininterrupta das práticas culturais. A título de exemplo, Albertino Gonçalves (2017) recorda que o símbolo nacional da “minhota trajada à vianesa” surgiu de uma construção histórico-social que na “(...) sua génese, estilização e consagração envolveu inúmeros agentes, mormente das elites aristocráticas e burguesas, nem sempre de raiz local” (p.93). Com efeito, esta manifestação cultural que continuamente refletiu os valores minhotos e nacionais, fez parte de um processo sinuoso e inconstante que, como refere o autor, possivelmente nem começou efetivamente nessa região. Desta forma, apesar da “minhota trajada à vianesa” estar fortemente associada à tradição e ao imaginário do Minho, a verdade é que esta não é originária da região, tendo sido apenas recuperada e de alguma forma apropriada pela comunidade local. Assim, Eric Hobsbawn (2008) refere exatamente que estas tradições foram apropriadas pela cultura recetora e, conseqüentemente, integradas num passado reinventado pelo presente. Desta feita, manifestações culturais que aparentam reportar a um tempo longínquo, na realidade, são invenções que foram idealizadas no decorrer da história.

Tendo em conta os aspetos explorados até aqui, importa agora considerar as formas de preservação - e reinvenção - da cultura popular na contemporaneidade. De acordo com Rita Ribeiro (2019), as tradições têm sido resguardadas pelos “quatro cavaleiros do apocalipse ultra-modernos da *tragédia da cultura*: mediatização, turistificação, mercantilização e patrimonialização” (p.112). Efetivamente, a cultura popular também se adapta às dinâmicas atuais e torna-se um produto não só dos *media* como do próprio mercado cultural. Por outro lado, a relação entre a cultura popular e o património pode ser um tanto conturbada, dado que pode transformar-se numa “peça silenciosa de museu ou isco turístico” (Ribeiro, 2019,p. 112). Ao nível do património, a autora releva o valor e impacto social que uma classificação atribuída pela UNESCO pode representar para uma região. De facto, quer seja classificado como património material (elementos visíveis) ou imaterial (tradições, expressões ou outras manifestações representativas de uma comunidade) os elementos culturais classificados pela UNESCO são motivo de curiosidade e, desta forma, atraem milhares de pessoas. Pode-se, assim, afirmar que o património, também apoiado na tradição inventada, alia-se às práticas comerciais modernas e usufrui da mediatização para cativar as massas. No caso português, a cultura popular e as suas diferentes expressões são motivo de destaque e orgulho nacional desde a época do Estado novo. Em 2008, Portugal ratificou formalmente a convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial de forma a assegurar a “importância do património cultural imaterial (PCI) como gerador da diversidade cultural” (Direção-geral do Património Cultural, 2021). Na lista de património classificado consta o fado, o cante alentejano, a dieta mediterrânea e várias outras manifestações.

Estas dinâmicas de conservação da cultura popular estão amplamente ligadas à indústria da memória. Diretamente interligado a esta ideia emerge a memória coletiva que, de acordo com Maurice Halbwachs (1990), é uma forma de consolidar as representações comunitárias e conferir uma sensação de pertença. Por outras palavras, forma-se uma realidade específica a partir dos sucessivos contributos dos membros da comunidade que mantém este grupo unido enquanto possuírem um passado em comum (Halbwachs, 1990). Neste sentido, a memória coletiva fortalece a identidade sociocultural, permitindo o seu prolongamento no tempo e consolidação na história. No contexto moderno estas memórias coletivas são apropriadas pelas diferentes indústrias culturais com o intuito de comercializá-las e massificá-las. Através da disseminação das memórias e significados subjacentes, as massas têm acesso às histórias e tradições de um dado grupo. Um bom exemplo deste fenómeno são as recriações históricas, ou por outras palavras, eventos culturais com a finalidade de recriar um conjunto de acontecimentos num dado tempo histórico. De acordo com Roberto Reis (2018), as recriações históricas são “a reconstituição do passado no presente” (134) e englobam elementos tipicamente locais. A título de exemplo, a recriação histórica de Arouca incorpora não só momentos fidedignos da história, como também conhecimentos populares e do próprio imaginário coletivo. Assim, existem uma série de expressões discursivas que remetem para valores e significados quotidianos desta comunidade e manifestações culturais que advêm da sua memória coletiva e não apenas da historiografia.

Posto isto, a cultura popular acompanha as transformações modernas e também se reinventa ao longo do tempo. Rita Ribeiro (2019) afirma que estas progressivas mutações obrigam “a pensá-la como cultura de todos, “dos comuns”, já não circunscrita à tradição cristalizada” (p.113) e em constante conexão com as abordagens contemporâneas. Desta forma, a modernidade traz consigo uma maior valorização e requalificação da cultura popular e do seu património, afirmando-se como uma cultura de todos e para todos. Assim, apesar das novas reconfigurações que possam atingir esta cultura, a verdade é que a ideia de tradição e o sentimento de pertença perdura no tempo.

## Capítulo 3. Políticas culturais

### 3.1. *Cultura e poder: que relação?*

As sociedades contemporâneas, fortemente marcadas pelo sistema capitalista de produção e massificação tecnológica, colocam frequentemente desafios às diversas instituições político-sociais. Aliás, o modo como o Estado governa as sociedades está estreitamente associado não só a lógicas específicas de reprodução da ordem social, como também a valores e normas coletivas distintas (O'Brian, 2014). A cultura, enquanto campo científico transversal a diversas áreas, é uma peça importante na leitura das relações de poder e das políticas governativas. Segundo Dave O'Brian (2014), o poder político alia-se a várias entidades de cariz económico, social e cultural que não só regulamentam a vida social e as suas práticas, como também “(...) permitem que a política aconteça” (p.31). Contudo, note-se que, atualmente, a cultura não pode ser entendida como um simples instrumento ao serviço do Estado, pelo contrário, é uma matriz real de descodificação do indivíduo e do universo social.

Nas ciências sociais, a questão da cultura e poder são, como afirma António Firmino da Costa (1997), “dois pilares da organização das sociedades e dos processos que nela ocorrem, dois ingredientes básicos do relacionamento, duas dimensões de todas as relações sociais” (p.1). Desta forma, importa perceber o papel do Estado no campo cultural.

Na sua teoria acerca da génese dos Estados europeus, Pierre Bourdieu (2012) releva a importância da concentração de diferentes capitais na institucionalização efetiva do poder político. Para isto, o Estado deve absorver o capital cultural (conhecimentos e elementos culturais específicos) de forma a decifrar a informação e legitimá-la perante o corpo social. Neste sentido, o sentimento de pertença social é reforçado através da convergência da cultura e do poder. O Estado, ao deter e apropriar-se dos diferentes capitais, torna-se, assim, uma autoridade reconhecida pela comunidade e isso permite-lhe exercer o poder político e comprovar a sua posição enquanto instituição legítima (Bourdieu, 2012).

Em contrapartida, Corrigan e Sayer (1985) percecionam a cultura como um elemento fulcral na formação do Estado e atribuem-lhe uma função simbólica na execução do poder. Além disto, a matriz cultural inerente ao Estado perpetua rituais de cultivo do poder e molda os costumes e preceitos sociais. Desta forma, Corrigan e Sayer (1985) afirmam que o Estado, enquanto conjunto de práticas culturais legitimadas, codifica a matriz social através da estipulação de certos padrões universais e normas específicas. Estas teorias de Bourdieu e de Corrigan e Sayer tornam-se importantes para pensar as dinâmicas adjacentes à cultura e ao poder e, apesar de atualmente a sua aplicabilidade

revelar-se complexa no panorama político devido à progressiva perda de controlo do Estado face aos diferentes domínios sociais, durante diversos momentos da história a relação entre estes dois campos foi particularmente forte. De facto, olhando para o panorama europeu nas décadas 20 e 30, o poder político detinha o monopólio cultural e dispunha-o conforme os seus interesses. Assim, importa ressaltar “o papel interventivo e regulador do Estado” (Lopes, 2007, p.60) no mercado cultural que se mantém até aos dias atuais.

A ideia de complementaridade entre cultura e poder explanada supra, reforça o carácter político vinculado ao campo cultural e fortalece o papel do Estado na execução de políticas governativas direcionadas para este setor. Por esse motivo, as políticas culturais ou, por outras palavras, as medidas aplicadas à área da cultura são, de acordo com António Firmino da Costa (1997), políticas públicas “geradas em contexto de reflexividade social institucionalizada e objeto de controvérsia explícita no espaço público” (p.2).

As políticas culturais estão amplamente associadas ao conceito de “governamentalidade”, desenvolvido por Michel Foucault e posteriormente trabalhado por Bennett (cit. O’Brian, 2014), uma vez que são medidas aplicadas pela entidade governativa e adaptadas à realidade social. Desta feita, a governamentalidade diz então respeito ao envolvimento do governo nas questões relacionadas à comunidade (O’Brian, 2014). Ademais, o mesmo autor acredita que a cultura deve ser entendida em constante ligação com o poder político, dado que, é este último que detém os instrumentos necessários para ajudar a população e cooperar ativamente com as instituições sociais.

Após tudo isto, a ideia de valor da cultura recebe um maior significado no debate público e no poder político. De acordo com Dave O’Brian (2014), “o valor cultural tem uma história complexa e evoluiu para abranger uma série de formas entrelaçadas de valor criadas por organizações artísticas e culturais (...)” (p.123). De facto, devido à complexidade do próprio conceito, não é propriamente simples indicar uma definição restrita de valor da cultura. Por esse motivo, o valor da cultura tem de se afastar das conceções subjetivas e ser entendida num sentido mais vasto, como uma componente intrínseca às diferentes estruturas político-sociais. Neste sentido, importa incorporar esta noção num plano mais instrumental, distanciando-se das abordagens abstratas e das perspetivas tipicamente económicas (frequentemente associadas à arte).

Holden (2004, citado por O’Brian, 2014) percebe então o valor da cultura seguindo três elementos principais (o público, os profissionais da cultura e os políticos) diretamente vinculados a diferentes dimensões: valor público, o valor criado pelas organizações culturais e o valor institucional. O valor cultural, associado às organizações do setor, compreende não só as experiências e relações entre

as organizações e o público, como também “(...) o valor instrumental criado para as políticas públicas (...)” (O’Brian, 2014, p. 123). Em contrapartida, o valor institucional, apesar de se aproximar mais do valor público, relaciona-se com as manifestações e bens culturais elaborados essencialmente pelas “(...) organizações envolvidas na política cultural” (O’Brian, 2014, p. 123). Por fim, o valor público emerge como um conceito de definição complexa, contudo Moore (1995, citado por O’Brian, 2014) destaca a importância do público na determinação deste valor e o papel das organizações que o representam no desenvolvimento de uma sociedade mais democrática.

Esta visão tripartida aponta claramente, por um lado, para o impacto individual, organizacional e institucional do valor da cultura e, por outro, para o constante contacto entre as três variáveis. De facto, um dos principais problemas da atualidade reside na compreensão mútua destas esferas. Ao mesmo tempo em que as organizações culturais procuram demonstrar o seu valor no espaço público, o poder político trabalha no sentido de implementar políticas culturais que vão de encontro aos interesses destas organizações. Desta forma, Dave O’Brian (2014) acredita que o setor da cultura pode ser de grande importância para não só “mostrar os limites do mercado” (p.140), como também no desenvolvimento de uma abordagem mais ampla acerca da ação humana “ (...) do que a correntemente oferecida pelas formas de tomada de decisão das políticas públicas” (p.140). Todavia, não se pode atribuir a esta entidade a responsabilidade exclusiva de responder eficazmente às questões complexas do valor da cultura. Cabe às instâncias políticas desvendar os limites associados a esta temática e entender as políticas culturais como uma componente indispensável ao debate público e académico (O’Brian, 2014).

### *3.2. Políticas culturais: Tensões disciplinares e conjuntura internacional*

Ao contrário do que o senso comum acredita, as políticas culturais enquanto objeto de estudo advêm dos esforços dos estudos culturais em perceber a importância da política (e das políticas) na ação cultural (Bell & Oakley, 2015). Contudo, alguns autores consideram que a abordagem teórica praticada por esta escola de pensamento não reflete as dinâmicas políticas e culturais registadas na contemporaneidade. Tony Bennett (1992, citado por Bell & Oakley, 2015) reitera que estes estudos não evidenciaram um impacto real nem garantiram um envolvimento com as instituições políticas. Desta feita, David Bell e Kate Oakley (2015) consideram que o debate central em torno dos estudos das políticas culturais reside na tensão entre o próprio conceito de cultura e as políticas. Neste sentido, as questões relativas às políticas culturais estão diretamente relacionadas com a visão que cada instituição tem de cultura e o seu papel na sociedade envolvente.

Áreas disciplinares das artes, educação e comunicação são recorrentemente associadas ao estudo de políticas culturais, contudo atualmente este campo de conhecimento apresenta uma esfera de atuação muito mais extensa e diversificada do que nos primórdios da disciplina (Bell & Oakley, 2015). De facto, a panóplia de domínios académicos que se interessam pelas políticas culturais há muito que ultrapassou as barreiras da arte. Assim, “apesar dos debates sobre a utilidade e o propósito de estudar políticas culturais, o crescimento da economia criativa como um discurso político global tem gerado um maior interesse pela política cultural, dentro e fora da academia (...)” (Bell & Oakley, 2015, p. 40). António Firmino da Costa (1997) acrescenta ainda que o Conselho da Europa e a UNESCO foram “(...) responsáveis pelo desenvolvimento, desde os anos 60, não só de políticas culturais, a vários níveis, mas também de conceitos que as formam (...) e ainda, de programas e critérios de avaliação a tal respeito” (p.5).

À vista de tudo isto, David Bell e Kate Oakley (2015) apontam que, além das tensões que envolvem o conceito de cultura, a definição de políticas culturais impõe um conjunto de questões referentes à sua instrumentalidade na vida social e legitimidade da entidade que aplica as políticas. De acordo com os mesmos autores, e como foi referido previamente, as políticas culturais públicas são o reflexo da “(...) soma das atividades do governo em relação à cultura, ou o que os governos escolhem fazer ou não fazer em relação à cultura” (p.46). No entanto, as políticas culturais estão envoltas numa complexa rede de “circuitos políticos” (Bell & Oakley, 2015, p. 46), onde interagem várias escalas de uma hierarquia maior que arrevesa a sua operacionalidade. No caso europeu, além das políticas nacionais e locais, a União Europeia põe em prática uma série de políticas culturais para não só proteger e preservar o património cultural, como também motivar a inter-relação cultural entre os estados-membros. Desta forma, as políticas culturais não são resultado apenas da ação de um governo, mas de um conjunto de governos em diferentes escalas (Bell & Oakley, 2015).

A cultura, mais do que nunca, apresenta um carácter global e traduz-se em políticas culturais igualmente globais. De acordo com Augusto Santos Silva (1997), “(...) a globalização questiona os enquadramentos espaciais, diluindo fronteiras, encurtando distâncias, acelerando brutalmente a velocidade de circulação de ideias, produtos e projetos (...)” (p.39). Se, por um lado, as políticas culturais emergem como um agente promotor da globalização ao permitir um maior câmbio de itens culturais no espaço internacional, é verdade, que por outro prisma, as políticas culturais podem emancipar-se como uma reação a este fenómeno, através de medidas económicas protecionistas e expressões culturais diferenciadas que se afastam da lógica globalizada (Bell & Oakley, 2015).



No mercado internacional os bens culturais são os itens com maior procura no comércio internacional e também os mais problemáticos dado que envolvem questões de ordem identitária e de património (Bell & Oakley, 2015). Assim, Augusto Santos Silva (1997) afirma que “(...) a própria globalização hiperboliza as mobilizações nacionais, que são sempre mobilizações em torno de alegadas identidades e diferenças culturais.” (p.40). Neste cenário, as instituições internacionais, como é o caso da UNESCO, e regionais enfrentam desafios na aplicação de políticas culturais. A UNESCO preocupa-se amplamente com a diversidade e a sua proteção no mundo globalizado. Apesar de nos seus primeiros anos dar maior ênfase às políticas artísticas, com a Declaração Universal da Diversidade Cultural (2001) a diversidade cultural foi reconhecida como essencial à democracia e, conseqüentemente, aos direitos humanos (Bell & Oakley, 2015). Assim, David Bell e Kate Oakley (2015) indicam que a UNESCO entende a importância da diversidade cultural e, desta forma, procura proteger as manifestações e expressões culturais (obras de arte, artefactos, entre outros) que correm risco de extinção.

Todavia, desempenhar esta tarefa pode evidenciar-se um tanto complexa não só pela influência das indústrias de massa (s), como também pela heterogeneidade de culturas e a conseqüente complexidade em medir e supervisionar as expressões culturais. Deste modo, a União Europeia, enquanto promotora regional de políticas culturais, enfrenta diversos desafios no que concerne a diversidade e identidade. É certo que, apesar do seu impacto nas políticas culturais, estas questões indissociáveis da cultura põem em causa a legitimidade da UE como entidade governativa. David Bell e Kate Oakley (2015) afirmam, aliás, que a política pró-mercado adotada pela UE nos últimos anos pode aumentar o “risco de perder qualquer distinção que pode ter tido como a casa de pelo menos um dos principais proponentes da exceção cultural” (p.161). Contudo, não se pode negligenciar as políticas implementadas pela UE, em especial a Capital Europeia da Cultura que envolveram não só vários agentes do setor, como também políticas culturais urbanas específicas. Este programa inicialmente visava eleger todos os anos uma cidade europeia que, de acordo com David Bell e Kate Oakley (2015), celebrava as artes e representava a “alta cultura europeia”.

Deste modo, as políticas culturais internacionais revelam “(...) a articulação de todo um conjunto de valores culturais que atravessam ou remodelam as ideias de comércio, propriedade e mercados” (Bell & Oakley, 2015, p. 165). Desta feita, as reconfigurações da arena global elevam a importância da cultura e do investimento cultural nas sociedades contemporâneas. Ademais, a questão da Capital Europeia da Cultura desperta pistas importantes acerca das dinâmicas globais das políticas culturais urbanas. De facto, não é só entre países que há “trocas culturais”. As diferentes instituições

culturais, como é o caso dos museus, estabelecem redes globais que desenham as relações entre políticas internacionais (Bell & Oakley, 2015). Deste modo, o panorama global é fortemente marcado por tensões conceituais sobre cultura e desafios constantes na implementação de políticas culturais que tenham em conta as particularidades e multiplicidades das culturas.

### *3.3. As políticas culturais nacionais e o papel da democratização cultural*

As políticas nacionais são uma dimensão crucial na análise das políticas culturais e, como tal, torna-se fundamental investigá-las mediante as dinâmicas entre o Estado e a sociedade civil (Silva, 1997). A cultura é um instrumento imprescindível ao Estado tanto para atos políticos, como na intervenção cultural (Silva, 1997). Além disso, a influência do Estado e do poder político no processo de consolidação da identidade nacional torna-se particularmente importante no estudo das políticas culturais nacionais.

Ao nível das manifestações culturais, Augusto Santos Silva (1997) revela que são mobilizados inúmeros agentes (tanto do lado do Estado como da sociedade civil) bem como “(...) paradigmas de expressão, circuitos de produção, distribuição e receção, interesses grupais (...)” (p.40). Esta questão é fundamental não só para entender as diferentes escalas de atuação dentro do mesmo país, como também para delinear os atores envolvidos nas políticas culturais da parte da sociedade civil. O Estado apresenta então agentes ao nível estatal, inter-estatal, regional e local enquanto a sociedade civil destaca empresas culturais e de atividades culturais, fundações, cooperativas, associações, instituições de parceria público-privadas, entre outras (Silva, 1997). Esta parceria mútua entre o Estado e a sociedade civil revela a multiplicidade de agentes envolvidos na arena cultural e as diferentes conexões entre instâncias políticas e os setores público-privados. Ademais, esta colaboração ganha uma maior relevância na contemporaneidade, dado que a influência massiva das indústrias culturais e dos meios de comunicação mundiais coloca desafios às políticas nacionais. Neste sentido, o Estado e os agentes civis devem potenciar eficientemente os recursos disponíveis (Silva, 1997).

Ainda sob a ótica de Augusto Santos Silva (1997), as políticas públicas podem ser alusivas ao património, à formação educativa de públicos, à sustentação da oferta cultural e de uso económico e político da cultura. Referente à primeira, o autor revela que estas políticas culturais têm como objetivo não só a preservação do património cultural e artístico, como também a promoção da identidade nacional (como a língua, literatura, etc). Por outro lado, para a cultura ter procura, torna-se relevante implementar políticas de formação educativa de públicos, nomeadamente, estimular o consumo de cultura ao mesmo tempo que se prepara a comunidade para apreciar este tipo de práticas através de uma vasta rede de espaços culturais e da promoção do ensino artístico especializado (Silva, 1997).

Contudo, não basta fomentar o gosto pela cultura se a oferta não corresponder à procura. Desta forma, o Estado deve trabalhar no sentido de apoiar ativamente as atividades culturais e os trabalhadores da cultura até porque, como foi mencionado anteriormente, a cultura emerge como uma forma de divulgação da identidade nacional e valorização do património. A cultura apresenta então uma série de usos sociais e políticos: “(...) instrumento de marketing, promoção e comunicação institucional de empresas, como componente cerimonial e vector de integração social (...), como forma superior de legitimação, encenação e emblematização política” (Silva, 2015, p.42).

Repare-se que as políticas culturais espelham as diversas estratégias de que a entidade governativa dispõe para descodificar o real, identificar problemas e, conseqüentemente, encontrar soluções (Silva, 1997). Desta feita, José Madureira Pinto (1994, 1995 e 1997, citado por Costa, 1997) propõe uma matriz teórica referente aos diferentes espaços sociais de afirmação cultural e a sua conseqüente legitimidade na arena cultural nas sociedades contemporâneas, incluindo a portuguesa. De acordo com Pinto (1994, 1995 e 1997, citado por Costa, 1997), o espaço da cultura erudita (ou cultivada) manifesta-se como “sobrelegitimado face a todos os outros” (p.2) e é apropriado pelas elites letradas. Em contrapartida, o espaço das indústrias culturais refere-se à cultura massificada, acessível e consumida por todos, e delineada sob a lógica de mercado. O espaço organizado das subculturas desdobra-se em “(...) espaço associativo e (...) espaço tutelado (...) onde tem lugar central o associativismo, em múltiplas formas” (Pinto, 1994, 1995 e 1997, citado por Costa, 1997, p.2). Aqui estão presentes as mais diversas manifestações culturais como bandas, teatro, dança, entre outros. Por fim, os espaços coletivos de cariz público (eventos de rua, como é o caso do São João) e reservado (recintos fechados, como bares) e os espaços domésticos, onde a atividade cultural emerge de esforços amadores e de “práticas receptoras (televisão, sobretudo)” (Pinto, 1994, 1995 e 1997, citado por Costa, p.2). Contudo, o autor não fica por aqui. De forma a elaborar uma matriz vasta, mas ao mesmo tempo completa, José Madureira Pinto (1994, 1995 e 1997, citado por Costa, 1997) alia os espaços de afirmação cultural a modos distintos de relação com os bens culturais. Assim, destacam-se os bens de criação cultural, assentes nas produções especializadas de autores consagrados ou anónimos amplamente vinculados a acontecimentos participativos como festas e convívios que dizem respeito ao consumo ativo de cultura como ida a concertos ou a exposições, e, por fim, os bens de receção “mais ou menos passiva, de oferta cultural variada, nomeadamente, da que se encontra em circulação mediática” (Pinto, 1994, 1995 e 1997, citado por Costa, 1997, p.3).

A complexidade das políticas culturais que foram delineadas até ao momento leva a questionar o papel da democratização cultural nas sociedades contemporâneas. Ora, primeiramente destacam-se

as tensões conceptuais em volta deste conceito e a dificuldade de o colocar efetivamente em prática. Por um lado, a democratização cultural pode ser entendida como o processo de expansão do mercado cultural e da massificação de públicos, refletido numa maior abertura cultural a todas as camadas da sociedade. Contudo, este cenário levanta questões: como estabilizar esta receptividade se a população não está formada para apreciar a cultura? De facto, as políticas de formação de públicos de que se falava anteriormente ganham um especial destaque nesta temática e pode-se afirmar que neste momento ainda são insuficientes. Constate-se que, por exemplo, a música clássica ou erudita, entre outras manifestações, ainda apresenta uma audiência demasiada restrita exatamente porque o grande público não é estimulado a consumir este tipo de música.

Contudo, as dificuldades inerentes à democratização cultural não ficam por aqui. José Madureira Pinto (1994, 1995 e 1997, citado por Costa, 1997) explana que esta condição pressupõe uma expansão de criadores e produtores culturais, dado que só assim será possível encurtar o longo caminho que separa os criadores do público. Nas palavras do autor é imperativa uma “aproximação dessacralizadora à materialidade do acto de criação cultural” (Pinto, 1994, 1995 e 1997, citado por Costa, 1997, p.3) quer seja por um maior incentivo à produção cultural doméstica ou pela educação para a arte. João Teixeira Lopes (2007) refere exatamente a importância da descentralização das hierarquias sociais no modelo de democratização cultural. O autor acredita que a democracia cultural só pode ser atingida quando cada ator é um produtor e, ao mesmo tempo recetor, de cultura. Este processo de “*empowerment*” concede uma nova abordagem da democratização cultural, partindo de uma perspetiva “de baixo para cima” que coloca no centro da análise a população e a “(...) auto-consciência dos constrangimentos holísticos a que estão submetidos e das possibilidades de emancipação, fundada, por isso, numa ação vivencial e comunitária (...)” (Lopes, 2007,p.84).

Com efeito, a democratização cultural é um aspeto importante a considerar na elaboração e aplicação de políticas culturais. Contudo, exige uma análise mais profunda do que a que está a ser feita. Não basta desenvolver estruturas culturais se o público não está preparado para usufruir das mesmas. Assim, torna-se cada vez mais importante ter em conta a diversidade de públicos e as barreiras socioculturais subjacentes na hora de formular políticas. As políticas culturais públicas emergem, deste modo, como um instrumento fundamental no desenvolvimento de práticas culturais, mas principalmente, um mecanismo capaz de assegurar uma sociedade mais democrática onde todos têm as mesmas oportunidades culturais.

### 3.4. *Património cultural, (re)significação e criatividade*

A identidade cultural e o património ganham centralidade na conceção - e construção - de uma determinada nação. De forma a elevar a imagem nacional e os valores subjacentes, o Estado procura destacar um conjunto de manifestações e bens culturais que cristalizem a memória coletiva e preservem a herança nacional. Como argumenta Luís Viana (2005), a indústria da memória compele as entidades político-sociais a instituir “uma identidade com que se possa competir em singularidade (...)” (p.148) de modo a afirmar o seu “produto” perante o mundo. Assim, Rita Ribeiro (2018) afirma que “nas últimas décadas assistiu-se a uma nova urgência: identificar, inventariar e classificar a cultura do povo enquanto património (...)” (p.44). Esta tendência de recuperação e valorização das matrizes ancestrais, para além de idealizar uma representação clara da comunidade nacional, também cria significados em volta de expressões culturais e locais específicos. Por esse motivo, não é surpreendente que, como reitera Ribeiro (2018), se verifique um “apelo e ânsia de patrimonialização” (p.44) legitimado pelas entidades destacadas para o efeito: a Unesco e, no caso de Portugal, o Inventário Nacional de Património Cultural Imaterial. Ademais, a “patrimonialização” envolve um conjunto de agentes cruciais ao seu sucesso e legitimação internacional, uma vez que não só confere reconhecimento e prestígio à cultura nacional, como também evidencia o “(...) orgulho da comunidade na sua herança cultural (...)” (Ribeiro, 2018, p.44). Por tudo isto, o património cultural emerge “(...) como um bem “próprio”, algo pertencente a todos os membros de uma comunidade, que merece ser, como tal, social e politicamente defendido ou conservado” (Viana, 2005, p. 150).

A tendência de patrimonialização que se regista na pós-modernidade revela o retorno ao local e às suas raízes num verdadeiro movimento de formalização da identidade coletiva. Deste modo, Michael Giovine (2018), define património como “(...) uma construção cultural (...)” (p.5) que resulta de processos histórico-sociais que perduram no tempo. Quer seja uma “(...) vasta paisagem cultural ou um monumento solitário (...)” (Giovine, 2018, p.5), a verdade é que quando um dado território recebe uma classificação da UNESCO, a curiosidade das massas em relação ao património do local cresce acentuadamente e traduz-se num aumento dos fluxos turísticos. Contudo, nem sempre os efeitos são tão lineares. Michael Giovine (2018) revela que, ao invés de manter o significado original, o património classificado é (re)contextualizado pela UNESCO “(...) com base em um processo de avaliação de como seus atributos únicos se encaixam em um conjunto de critérios padronizados (...)” (p.3). Deste modo, ao converter as manifestações culturais em património mundial, a UNESCO está a (re)significar o património de acordo com os seus critérios ao mesmo tempo que celebra a união pela diversidade. Consequentemente, “(...) ao invés de basear as identidades no antagonismo coletivo em relação à

diferença, os turistas que consomem a narrativa do Patrimônio Mundial podem comemorar e internalizar a diversidade” (Giovine, 2010, citado por Giovine, 2018, p.4). Para além disto, note-se que a classificação da UNESCO está a “mundializar” um dado património que até aqui era apenas uma manifestação local. Emerge então a globalização do local, assente em transformações sociais que (re)interpretam o património e atribuem um caráter universal a um elemento, até então, popular.

Tendo por base a ideia de globalização explorada até aqui, Guy Di Méo (2014) afirma que a urgência de patrimonialização decorre da necessidade de preservação da herança nacional e do anseio de destaque pela singularidade. Além disso, o autor argumenta que os feitos protagonizados pelos nossos antecessores contribuíram para a edificação da identidade nacional e da própria construção social e, como tal, devem ser exibidos ao mundo. Há então uma narrativa alusiva ao património que é reproduzida com o intuito de consolidar a imagem comunitária e a memória coletiva. Neste panorama, o turismo cultural emerge como um agente crucial à conservação do património “(...) pois permite a preservação da herança histórica e a não degradação de algo único e insubstituível pela cadeia de valor que traz associado a si mesmo (...)” (Ferreira, 2013, p. 283).

No entanto, não se pode abordar a patrimonialização sem referir a questão da preservação. De acordo com Guy Di Méo (2014) é imprescindível que “(...) toda patrimonialização deixe um traço, que seja transmitida e transmissível, que ela tome lugar em uma dinâmica dirigida a partir do passado para o futuro” (p.17). Assim, será que se deve conservar o património no seu formato original ou revitalizar constantemente os espaços e as manifestações culturais de forma a manter o dinamismo e interesse do público? Sobre isto, Guy Di Méo (2014) acredita que não há uma única resposta. Por um lado, os agentes envolvidos podem optar por simplesmente preservar o património na sua forma inicial e nas funções para que foi construído ou, por outro, (re)interpretar artisticamente ou arquitetonicamente com vista a corresponder às dinâmicas contemporâneas e garantir que o património continua ativo. A título de exemplo, são inúmeras as igrejas que atualmente recebem concertos de música ou exposições de arte com o intuito de manter o espaço ativo, mesmo que não tenha sido inicialmente designado para esse propósito.

Aliada ao património, surge ainda a criatividade que não só fomenta a criação de sociedades compreensivas e abertas à mudança, como também incentiva à imaginação e inovação (Comissão Nacional da UNESCO, 2021). A rede de cidades criativas emerge como um projeto da UNESCO com vista a destacar um conjunto de localidades que sobressaem pelo seu património cultural e iniciativas criativas que procuram promover ativamente o desenvolvimento sustentável (Giovine, 2018). Este projeto visa salvaguardar a criatividade cultural destacando, de acordo com Giovine (2018), sete

categorias principais: “artesanato e arte popular, design, gastronomia, literatura, cinema, artes da mídia e música” (p.9). No caso português, apresentam-se sete cidades criativas: Caldas da Rainha, Idanha-a-nova, Barcelos, Óbidos, Leiria, Braga e Amarante (UNESCO, 2021).

Por último, a questão do património cultural pressupõe também políticas específicas que importam explorar. De acordo com a Constituição da República Portuguesa, compete ao Estado salvaguardar o património nacional bem como a cultura portuguesa e, desta forma, aplicar um conjunto de políticas com o intuito de alcançar estes dois grandes objetivos (Ferreira, 2013). Vítor Ferreira (2013) argumenta que, além da importância no mercado cultural atual, o património desponta como uma fonte crucial no desenvolvimento sustentável e na economia urbana. Neste sentido, o autor refere que as políticas públicas em Portugal alicerçam-se na “(...) premissa de potenciar o património com vista a que o mesmo seja gerador de receitas que contribuam para cobrir as despesas futuras com a sua conservação e preservação” (Ferreira, 2013, p.286). Ademais, é incontornável a ligação entre o ambiente e o património, dado que tanto a preservação da herança cultural como da natural representam impactos ambientais positivos. Deste modo, políticas como o programa operacional da cultura (2000-2006) que, entre outras medidas, atuou amplamente na valorização do património e no desenvolvimento de mecanismo que visavam garantir um maior acesso a bens culturais (Ferreira, 2013), pressupõem exatamente a proteção ambiental através da “ (...) recuperação e animação de sítios históricos e culturais, a modernização e dinamização dos museus nacionais, a criação de uma rede fundamental de recintos culturais (...)”(Ferreira, 2013, p. 284). Atualmente, está em curso o programa Europa criativa (2021-2027) com vista a apoiar financeiramente os projetos de pequena escala e os setores mais culturais mais atingidos pela pandemia (essencialmente a música e os espetáculos ao vivo) (Cultura Portugal, 2021).

O património cultural, a (re)significação dos espaços e a criatividade emergem então como os principais focos das políticas culturais públicas. A este respeito, Vítor Ferreira (2013) esclarece que “(...) a preservação e conservação do património cultural, nos moldes em que é entendido na contemporaneidade, só fará sentido se na sua refuncionalização e nas intervenções existir o envolvimento e a autorresponsabilidade da comunidade que o vivifica (...)” (p. 288). Aqui, as instâncias políticas têm um papel fundamental não só em garantir a proteção do património, como também em aplicar medidas que dinamizem os espaços culturais e incentivem à criatividade comunitária.

## Capítulo 4. Metodologia

### 4.1. *O Método Indutivo*

Na perspectiva de João Ferreira de Almeida e José Madureira Pinto (1986) “as ciências são em cada momento, um conjunto de resultados” (p.62), ou por outras palavras, simultaneamente produtoras e produtos de conhecimentos, no sentido em que, ao mesmo tempo em que produzem novos saberes, também constituem um importante produto de outros conhecimentos. A ciência é, então, um processo constante de produção de conhecimentos e a teoria não só está no centro da investigação, como também comanda todo o trabalho científico. Além de facultar ao investigador uma base científica sólida acerca do objeto de estudo, a teoria articula todo o processo, nomeadamente, “(...) define o objeto de análise, confere à investigação, por referência a esse objeto, orientação e significado, constrói-lhe as potencialidades explicativas e define-lhes os limites” (Almeida & Pinto, 1986, p.62). Em contexto de estágio, devido à complexidade e proximidade do real social e o constante risco do senso comum, a teoria torna-se ainda mais importante por possibilitar uma reflexão profunda dos diversos fenómenos. Por este motivo, Becker (2005) argumenta que o cientista social não deve ir para o terreno sem o mínimo conhecimento.

Por conseguinte, a investigação deve ser acompanhada de leituras pertinentes que guiem a pesquisa e mostrem ao cientista social várias perspectivas acerca do objeto de estudo. Corroborando esta conceção, Becker (2005) refere que o investigador deve colocar em prática tudo aquilo que absorveu nas leituras e formular a teoria no decorrer da análise. Alan Bryman (2012) completa esta ideia ao afirmar que há um diálogo contínuo entre a teoria e a pesquisa, assente num movimento ativo de ideias e dados empíricos, onde os problemas teóricos são estruturados consoante as informações apreendidas durante o processo de investigação. O atual estudo segue esta lógica e parte de um conjunto de conceitos iniciais – cultura, políticas culturais e cultura popular – que deram orientação à investigação. Assim, a metodologia escolhida para a presente análise é qualitativa de lógica predominantemente indutiva.

Segundo Alan Bryman (2012), a pesquisa qualitativa tende a procurar compreender o mundo social, e os seus fenómenos, de um modo interpretativo e construtivo, isto é, observando-o como um produto social que resulta da contínua interação social simbolicamente desenvolvida pelos atores envolvidos. Além disso, há uma preocupação em caracterizar a articulação entre os diferentes intervenientes, assim como as ações que daí decorrem. A realidade social é, assim, subjetiva e moldada pelos atores sociais.



Procurando desenvolver uma visão holística do problema, a investigação qualitativa, numa tentativa de esboçar um quadro mais complexo do que aquilo que está à vista, analisa fenómenos sociais específicos e determina os diferentes fatores e perspetivas subjacentes como indicadores representativos de uma imagem maior (Creswell, 2014). De uma forma mais simples, há uma lógica predominantemente indutiva, em que são selecionados casos particulares e elabora-se uma análise compreensiva de um tema mais alargado. E foi exatamente isso que se procurou fazer na presente investigação. Partindo de quatro casos práticos – o Festival da Castanha, o Concerto de Natal, a Queima do Velho e os espetáculos das lendas populares – averiguou-se como a cultura popular integra as políticas culturais em Arouca. Com vista a um contacto mais próximo com o objeto de análise e uma experiência de terreno mais dinâmica, foi realizado um estágio, com duração de seis meses, no Gabinete de Apoio à Presidência da Câmara Municipal de Arouca.

Ao longo destes seis meses, foi possível trabalhar diretamente na organização de eventos, estabelecer contactos diretos com parceiros culturais – especialmente as associações locais – e perceber algumas dinâmicas subjacentes às políticas culturais do município. Esta proximidade com os agentes políticos e culturais do concelho permitiu esboçar um quadro aprofundado das políticas culturais e explorar os diferentes processos que compõe os eventos culturais – os agentes, públicos e privados, mobilizados, a participação da população na materialização dos eventos, as motivações subjacentes, a temática escolhida e porquê e ainda os impactos sociais. Aliado à experiência de terreno, aos poucos, foi-se construindo o processo de investigação e clarificando os conceitos de base do estudo.

Assim sendo, o objetivo geral da presente investigação científica é analisar as linguagens populares das políticas culturais em Arouca, aspirando entender, especificamente, o envolvimento dos parceiros culturais na organização e desenvolvimento de projetos, analisar o papel das políticas culturais na promoção da cultura local, entender os diferentes processos de apropriação, ressignificação e recontextualização da cultura popular, compreender o papel do poder autárquico na valorização e salvaguarda da cultura local, analisar e descrever eventos culturais e explorar as dinâmicas socioculturais intrínsecas aos diversos eventos.

Como argumenta Costa (1987), “o método da pesquisa de terreno supõe, genericamente, presença prolongada do investigador nos contextos sociais em estudo e contacto directo com as pessoas e as situações” (p.129). Certamente que a familiaridade com o objeto de estudo e a participação ativa nestes contextos, pode ser uma mais-valia para o investigador (Costa, 1987). Contudo, este contacto direto por si só não chega para legitimar uma investigação e recolher todas as

informações necessárias para fazer uma análise fidedigna. Por esse motivo, foram acionadas duas técnicas, ou por outras palavras os instrumentos manuseados pelo investigador, com o intuito de coletar informações acerca de um determinado assunto, intrínsecas ao método indutivo: a entrevista e a observação direta. Elaborou-se, ainda, um inquérito por questionário, ou dito de outro modo o conjunto de questões colocadas a um público-alvo mais vasto com a intenção de obter dados estandardizados, para um estudo de públicos do Concerto de Natal. No entanto, devido ao curso da pandemia e ao reforço das medidas de combate à Covid-19, o Concerto de Natal foi cancelado o que impossibilitou a realização do inquérito.

#### *4.1.1. A Entrevista*

Segundo António Firmino da Costa (1987), a entrevista “é mais eficiente (...) na obtenção de normas e status institucionalizados, de conhecimento geral e facilmente verbalizáveis” (p.141). Esta técnica de investigação permite uma abordagem mais profunda das temáticas, dado que expõe a versão dos factos de acordo com os sentidos que o entrevistado atribui. A entrevista proporciona ainda um contacto mais familiar com o entrevistado e facilita a dinâmica da conversa, uma vez que o investigador pode estimular os mais diversos assuntos no decorrer da entrevista. Como refere Costa (1987), fazer uma entrevista a um informante privilegiado num determinado assunto pode ser mais eficaz do que aplicar outras técnicas de investigação. Deste modo, foram aplicadas três entrevistas semi-diretivas<sup>1</sup> junto de profissionais das áreas com o propósito central de aprofundar um pouco mais acerca das atividades culturais do município.

A primeira entrevista foi realizada, por escrito, à Vereadora da Cultura da Câmara Municipal de Arouca. Tendo por base as políticas culturais do concelho e o funcionamento do pelouro da cultura, a entrevista incidiu, principalmente, nos objetivos, metas e dificuldades das políticas culturais no município. Além disso, foi ainda discutido o plano anual de eventos e os recursos e parcerias essenciais à concretização de atividades culturais.

Procurando entender um pouco mais acerca das atividades do concelho, mas agora do lado dos profissionais da cultura, a segunda entrevista foi direcionada a uma técnica do Museu Municipal de Arouca. Esta entrevista centrou-se em quatro grandes áreas temáticas: o papel do museu no desenvolvimento de atividades culturais, caracterização do museu, a importância da preservação da cultura popular e, por último, as tensões em torno do conceito de cultura. Com um maior enfoque nas três primeiras, esta entrevista deu importantes pistas acerca da relação de parceria entre a Câmara

---

<sup>1</sup> Nas entrevistas semi-diretivas, não há uma rigidez tão grande como na entrevista diretiva. O entrevistador tem um conjunto de questões/tópicos previamente preparados, mas tem a liberdade de escolher a ordem com que vai fazer as questões e até mesmo perguntar coisas que não estejam no guião, mas fazem parte do tema em estudo.

Municipal e o Museu de Arouca, o envolvimento dos arouquenses nos eventos do município, o contributo do Museu para a realização de alguns eventos identitários no município – como o Carnaval e a Recriação Histórica – e as atividades encetadas pelo Museu.

Dirigida ao Maestro do Orfeão de Arouca, a terceira, e última, entrevista teve como mote o Concerto de Natal. Emergindo da necessidade de compreender a transformação da música popular em música erudita, esta entrevista teve como foco o Orfeão de Arouca e a sua participação no Concerto de Natal. Através desta “conversa” pretendeu-se: analisar o percurso do Orfeão desde a sua origem até à atualidade; delinear as principais diferenças entre o canto popular e o canto erudito; explorar a origem e evolução do Concerto de Natal e compreender a importância da música popular neste evento.

#### *4.1.2. Observação Direta*

A observação direta remete para a recolha de informação através dos sentidos, principalmente, a audição e a visão (Costa, 1987). Esta técnica é imprescindível para catalogar práticas, comportamentos e discursos – verbais e não verbais – dos atores sociais. Como reitera Costa (1987), “(...) é a técnica mais adequada para a captação de acontecimentos, práticas e narrativas” (p.140). À vista disso, foram acionados dois tipos de observação em momentos diferentes da investigação: observação estruturada e observação não estruturada.

Numa fase mais exploratória, ou seja, quando ainda se estava a conhecer o terreno, o tipo de observação utilizada foi a não estruturada. Sem categorias de observação previamente definidas, esta primeira fase foi crucial para compreender o contexto e as dinâmicas que circundam os eventos culturais e que, no futuro, possam ser passíveis de observação. Isto aconteceu com o Festival da Castanha, que foi o primeiro caso prático do presente estudo.

Já numa fase mais avançada, incorporou-se a observação estruturada na investigação. Com um objetivo de observação estabelecido, elaborou-se uma grelha de observação para a Queima do Velho e os espetáculos das lendas com categorias estipuladas com o intuito de apurar regularidades, ou não, de práticas e narrativas. Esta grelha, foi dividida em três grandes categorias: práticas culturais, público e modalidades de interação. A partir desta grelha, esboçou-se uma análise aprofundada e comparativa dos eventos em estudo.

## Capítulo 5. O impacto da identidade e do património local nas políticas culturais de Arouca: um estudo de caso

### 5.1. *Arouca como centro de intervenção cultural: breves considerações teóricas acerca das políticas culturais autárquicas e a importância do poder local*

As políticas culturais locais, designadamente as implementadas pelos municípios, registaram um crescimento significativo nas últimas décadas. Enquanto produto dos processos da modernidade e da globalização, a diferenciação cultural emerge como forma simbólica de comercializar um dado território através do espólio identitário que o caracteriza. O poder autárquico, mais do que nunca, contempla na sacralização da cultura local um recurso de desenvolvimento da região e atração de fluxos turísticos. Esta perceção da cultura como não só um instrumento de competitividade, mas também de valorização da herança local permitiu o desenvolvimento e afirmação das políticas culturais no contexto municipal.

No cenário português, a dinamização cultural nos diversos municípios ainda é um fenómeno relativamente recente. Devido à conjuntura político-social do nosso país, as políticas culturais locais só foram verdadeiramente impulsionadas após o fim do Estado Novo e a implementação definitiva da vida democrática. Por esse motivo, Augusto Santos Silva (2007) argumenta que há dois grandes momentos na história que foram centrais para impulsionar o desenvolvimento das políticas culturais autárquicas em Portugal: o 25 de Abril de 1974 e a adesão à Comunidade Económica Europeia (atual União Europeia) em 1986.

Emergindo como um marco para a democracia nacional, o 25 de Abril e a conjuntura política que desde aí se formou foram essenciais para o desenvolvimento da cultura e a autonomização das políticas culturais. Como refere Silva (2007), “(...) as eleições autárquicas de 1976, marcaram uma ruptura radical com o passado, à qual apenas sobreviveram certas manifestações de cultura festiva e recreativa popular (...) ou estruturas de formação alternativa e resistência ao regime ditatorial (...)” (p.12). Certamente que para as manifestações de cultura popular a Revolução dos Cravos não foi propriamente um ponto de viragem já que o regime salazarista expressava um claro favoritismo pelas tradições etnográficas. Todavia, para os outros campos culturais, a mudança política foi bastante impactante para a sua prosperidade e consolidação no panorama nacional. Por outro lado, no que concerne o poder local, Mozzicafreddo, Guerra, Fernandes & Quintela (1988) acreditam que a emancipação da esfera autárquica foi uma das maiores conquistas da democracia portuguesa. Definitivamente, a descentralização política e a independência administrativa reivindicada após a revolução beneficiaram imensamente o poder local. Contudo, no que diz respeito ao capital cultural,

Silva, Babo & Guerra (2015) consideram que, além da cultura não ser prioritária para as autarquias nesta altura, as câmaras ainda permaneciam “(...) numa posição de dependência face ao poder central (...)” (p.3). Os primeiros anos posteriores à ascensão do poder local foram particularmente desafiantes já que a principal preocupação das chefias autárquicas residia, de acordo com Mozzicafreddo et al. (1988), na implementação de políticas que se destinavam e a melhorar as condições de vida da população tanto ao nível das infraestruturas como dos equipamentos sociais. No entanto, na década de 1980 isso viria a mudar.

De acordo com Silva (2007), a adesão de Portugal à Comunidade Económica Europeia (CEE) foi determinante para impulsionar a ação camarária no setor cultural. Efetivamente, as potencialidades oferecidas pela organização internacional – a nível de investimentos e de elaboração de projetos – abriram muitas portas para a intervenção local e, principalmente, para o desenvolvimento cultural. Distanciando-se, assim, das políticas sociais firmadas na era pós 25 de abril, os primeiros 20 anos de Portugal como membro da CEE foram decisivos para a consolidação de dinâmicas locais para a cultura, na medida em que o forte “(...) investimento nacional em redes de estruturação da vida cultural ao longo do território (e, desde logo, a partir de 1987, na rede nacional de bibliotecas públicas) tipicamente solicitou os poderes locais para o mesmo processo de alargamento de ação e recursos (...)” (Silva, 2007, p.12). Além disso, Augusto Santos Silva (2007) argumenta que as transformações registadas ao nível da oferta e procura cultural durante este período de tempo foram fundamentais para potencializar a intervenção política neste setor e cimentar os alicerces de base das políticas culturais: “a defesa e valorização do património, o desenvolvimento de uma oferta local e a formação de públicos culturais” (Silva, Babo & Guerra, 2015, p. 3). A partir daqui, a intervenção política no campo cultural foi aumentando e, de acordo com Silva (2007), até mesmo reforçada com a constituição do Ministério da Cultura, ou por outras palavras a dimensão do Governo que se dedica a este setor, no ano de 1995 e o Programa Operacional da Cultura, em 2000.

Atualmente, conforme reitera Silva (2007), o contexto nacional das políticas culturais locais é marcado por dois cenários díspares: a forte ação das câmaras municipais no desenvolvimento - e aplicação - de políticas culturais e a escassa atuação das organizações infra e supramunicipais<sup>2</sup>. Consequentemente, ao analisar objetivamente a organização do governo local, é perceptível a ausência de autonomia por parte das freguesias no campo cultural “(...) se descontarmos o apoio, sempre vivaz, às manifestações culturais tradicionais, como a associação recreativa, o grupo folclórico ou a banda de música” (Silva, 2007, p.12). Esta conjuntura reforça a posição das autarquias como entidade central

---

<sup>2</sup> A organização inframunicipal diz respeito às freguesias e a organização supramunicipal à associação de municípios e à área metropolitana

não só na tomada de decisão, como também na promoção de cultura. Por outro lado, a escala de ação supramunicipal na área da cultura ainda não é tão expressiva quanto o desejado, visto que, como afirma Natália Azevedo (2014) “o projeto metropolitano em torno da oferta cultural e das potencialidades turísticas regionais continua a desenhar-se mais como uma aspiração política do que como a possibilidade efetiva de tais práticas políticas” (p.136).

À vista disso, Silva, Babo e Guerra (2015) consideram que a constante intervenção camarária na esfera cultural, e a conseqüente relevância política deste setor, evidencia a necessidade de entender como as políticas culturais “se integram e articulam no conjunto das políticas públicas autárquicas, como interagem com os meios sociais e territoriais sobre que se exercem e como dialogam com os respetivos campos culturais” (p.4). Deste modo, Juan Mozzicafreddo (1991) e Fernando Ruivo (2000, citado por Silva, 2007) destacam um conjunto de características inerentes ao poder municipal que estão na base da formação de políticas e atividades culturais: o consensualismo – firmado na vontade institucional de cumprir os interesses culturais do município e da comunidade envolvente; o presidencialismo, ou por outras palavras, a condensação do poder político na figura do presidente da câmara, fortalecendo, assim, a sua supremacia na tomada de decisão relativamente à ação cultural; formulação de prioridades em patamares, isto é, estruturar a intervenção política privilegiando determinados domínios “(...) constituindo a infra-estruturação do território o primeiro e principal, vindo depois a economia, o apoio social, a educação básica e só depois a cultura e o lazer” (Silva, 2007, p.13). Estes traços inerentes às autarquias revelam, de acordo com Augusto Santos Silva (2007), discursos – e ações – culturais generalistas, que corroboram a indiferenciação político-ideológica que caracteriza as políticas culturais municipais. Ou seja, ao contrário de outras esferas de ação autárquica, o investimento na área cultural, ao invés de se centrar no “(...) discurso cultural propriamente dito, elaborado e justificado em torno especificamente da matéria cultural (...)” (Silva, 2007, p.13), emerge como uma forma quase orgânica de corresponder às reivindicações da comunidade sem precisar de propostas diferentes que se demarcam dos objetivos e políticas implementadas pelos mandatos anteriores.

Analisando o quadro geral do panorama político local, Silva (2007) considera que o Partido Socialista (PS) e o Partido Social Democrata (PDS) lideram uma parte significativa das chefias autárquicas. Ainda assim, o mesmo autor informa que durante todos estes anos o Partido Comunista Português (PCP) e o Partido do Centro Democrático e Social (CDS), embora num grau menos expressivo que os partidos mencionados anteriormente, emergiram como relevantes forças políticas no panorama local. Na verdade, “o PCP foi o primeiro a destacar, na sua doutrina e prática autárquicas, o

domínio da cultura, tal como, aliás, o da educação” (Silva, 2007, p.13) e o seu discurso cultural teceu algumas linhas importantes que modelaram – e orientaram - a ação cultural municipal<sup>3</sup>.

Não obstante, Silva (2007) refere que nos diferentes estudos de caso em que se compara as opções políticas no setor cultural, a indiferenciação ideológica reportada supra parece ser uma constatação, especialmente, nos cenários em que o PSD e o PS estão, alternadamente, no poder. Certamente, que estas investigações são aplicadas a contextos específicos, todavia, este cenário pode ser facilmente aplicado ao território da presente investigação. Na pesquisa acerca das políticas culturais nos municípios pertencentes à Área Metropolitana do Porto (AMP), Natália Azevedo (2014) encontra como ponto de convergência entre os diferentes concelhos “(...) a relativa continuidade dos posicionamentos político-partidários municipais, com uma fragmentação das câmaras no binómio socialistas/social-democratas (...)” (p.139). Ainda que esta investigação apenas englobe os 9 municípios que até 2004 integravam a AMP, Arouca, atualmente membro da área metropolitana, revela igualmente esta conjuntura política. Ademais, este município também evidencia as características apontadas por Juan Mozzicafreddo (1991) e Fernando Ruivo (2000) (citado por Silva, 2007) que aumentam a indiferenciação ideológica da matéria cultural.

Sendo que a ideologia partidária não é propriamente dominante na ação cultural local, então como se diferenciam as políticas culturais ao longo dos tempos? De acordo com Silva (2007), as políticas culturais locais estão intimamente ligadas com as medidas implementadas pelo Governo nacional e, em particular, pelo Ministério da Cultura. Por outras palavras, as políticas municipais são mais influenciadas pelos programas políticos do governo vigente, e conseqüentemente pelas medidas aplicadas em todo o território nacional, do que propriamente pela ideologia praticada pelos órgãos autárquicos em vigor. À luz disto, Silva (2007) considera que “(...) as câmaras municipais têm sido mais receptoras do que produtoras de política cultural” (p.14) e, por essa razão, emergem como importantes e indispensáveis parceiros não só para a sua aplicação nas diferentes localidades, como também na consolidação do seu sucesso.

Partindo deste pressuposto, Silva (2007) revela que se constatarem alguns fatores associados ao desenvolvimento das políticas culturais nacionais que importam analisar para se entender como estas se transformam e variam ao longo dos tempos. Como já foi referido anteriormente, os primeiros 20 anos do nosso país enquanto membro da CEE foram particularmente importantes para a afirmação das políticas culturais no quadro municipal. Durante este período, a autonomização do pelouro<sup>4</sup> da

---

<sup>3</sup> Silva (2007) menciona a democratização cultural e o fomento do associativismo local, bem como o seu reconhecimento enquanto produtores e recetores de cultura, como alguns aspetos em que o PCP esteve na vanguarda

<sup>4</sup> Pelouro é a designação atribuída para cada um dos diferentes ramos administrativos que compõe a ação camarária

cultura acontece “(...) como sinal de uma nova identidade e centralidade da política e da administração cultural local, mas vale também como formação de uma tecnoestrutura local envolvida nas dinâmicas culturais (...)” (Silva, 2007, p.16). Em contrapartida, os técnicos da cultura e os políticos responsáveis por este pelouro apresentam algumas características interessantes do ponto de vista sociológico que não só se demarcam das restantes áreas de atuação política, como também podem explicar a forma como estes cargos são exercidos. De acordo com Silva (2007) “é maior nas áreas sociais, em sentido lato (isto é, cultura, educação e acção social), do que nas restantes a probabilidade de os vereadores serem mulheres, jovens ou jovens-adultos, habilitados com cursos superiores (...)” (p. 16). O perfil socioprofissional dos técnicos da cultura também segue um padrão similar, verificando-se uma grande feminização deste setor e profissionais altamente qualificados.

Como refere Silva (2007), estas particularidades associadas aos técnicos autárquicos revelam dois pontos essenciais: a influência do capital cultural no desempenho das diferentes funções e a conseqüente disparidade de concepções e posicionamentos em relação à cultura. Esta condição é, segundo o autor, um fator claro de variação das políticas culturais, uma vez que, os diferentes *backgrounds* destes profissionais irão moldar as suas propostas para esta área. Além disso, os contactos e recursos que advêm da proximidade com os “(...) meios artísticos e académicos, nacionais ou internacionais (...)” (Silva, 2007, p.16) são determinantes para o sucesso da agenda cultural e a legitimação política.

Por último, Silva (2007) apresenta ainda o plano discursivo como um agente basilar na diferenciação das múltiplas políticas culturais locais. A forma como as entidades políticas escolhem “mercantilizar” a sua localidade parte muito das características histórico-culturais que distinguem os diferentes municípios. O crescente destaque da cultura nas políticas autárquicas reafirma, assim, a sua posição como um elemento estratégico de não só afirmação e valorização da identidade local, como também de diferenciação no panorama nacional. No entanto, ressalva-se que, num cenário de preservação da cultura e identidade municipal, importa também manter a atualidade das manifestações culturais de modo a salvaguardar o contínuo interesse das massas.

Após tudo isto, é inegável que no quadro atual as autarquias ocupam “(...) um lugar crescentemente central nas estruturas e dinâmicas culturais locais, à medida que foram aumentando a importância política concedida e os recursos humanos, materiais e financeiros afetados” (Silva, Babo & Guerra, 2015, p. 2). Mas quais são os objetivos principais das políticas culturais locais? Segundo Augusto Santos Silva (2007), a investigação realizada pelo Observatório das Atividades Culturais acerca da Câmara Municipal de Cascais revela os eixos centrais da ação cultural autárquica no início do



século XXI: descentralização, ou por outras palavras, a expansão das atividades culturais a várias freguesias e pontos do município; desenvolvimento de uma rede de bibliotecas, estabelecimentos e equipamentos culturais que visem disponibilizar à população acesso a cultura gratuitamente; formação de públicos, nomeadamente, o público mais jovem; aposta nos eventos distintivos que não só visam mercantilizar o produto local, como também reiterar os valores da comunidade e a identidade local. Apesar de se tratar de um estudo de caso, a investigação efetivada em Cascais pode ser representativa de municípios que são dotados de recursos e beneficiam de uma localização geográfica favorável. Arouca, um concelho que “abrange uma área com cerca de 328 Km<sup>2</sup>, e fica situado no extremo nordeste do distrito de Aveiro” (Câmara Municipal de Arouca, 2006, p.25) desponta como uma das localidades onde se verifica esta conjuntura. Constituída por 16 freguesias, Arouca pertence desde 2004 à Grande Área Metropolitana do Porto e encontra-se a “cerca de 60 Km de Aveiro, sede de distrito, e 50 Km da cidade do Porto” (Câmara Municipal de Arouca, 2006, p.26). Ao nível populacional, este município conta com 21.154 habitantes (PORDATA, 2021) concentrados maioritariamente nas zonas mais urbanizadas do concelho onde cerca de 63,6% dos residentes apresentam entre 15 e 63 anos (PORDATA, 2021).<sup>5</sup>

Envolvida pelas serras da Mó e da Freita, Arouca apresenta um rico património histórico-cultural que impulsiona fortemente o desenvolvimento da região. A cultura representa uma base estruturante da dinâmica do município e “desempenha um papel central na atratividade de um território, enquanto fator de competitividade e de diferenciação, sendo um indicador da qualidade de vida e do bem-estar das populações” (Câmara Municipal de Arouca, 2021). O poder local, que neste caso está sediado na câmara municipal, ao longo dos tempos assumiu o dever de preservar a cultura e dinamizar atividades que, por um lado, mantêm a tradição acesa e, por outro, apresentam elementos modernos de forma assegurar o interesse do público e a vitalidade das expressões culturais. A este respeito, na entrevista feita no contexto deste estudo, a Vereadora da cultura afirma que “Arouca sempre foi um concelho propício à cultura (...)” e que o município pretende “(...) aumentar a oferta e diversidade cultural, tanto pelas parcerias já estabelecidas e que levam a cultura às escolas como a espaços inusitados e descentralizados do concelho de Arouca, como pela criação de novas, que estão na forja”. Deste modo, a Câmara Municipal de Arouca, com o apoio de uma larga rede de parcerias, dinamiza um conjunto de atividades culturais com o objetivo de não só promover e prestigiar o património do município, como também de fomentar o uso dos espaços culturais e dos seus equipamentos, nomeadamente, as bibliotecas, o museu municipal e o arquivo.

---

2 Dados provisórios dos Censos 2021

Enquanto elemento basilar da ação camarária arouquense, a cultura emerge como uma celebração da identidade local e da memória coletiva com vista a potencializar as peculiaridades da região e estimular o interesse da população mais jovem nas tradições locais. Ao longo do ano, o município promove um conjunto alargado de eventos culturais – destacando-se, nos meses de verão, a Recriação histórica, os Sons da Praça e o Festival Internacional de Folclore de Arouca e, durante o inverno, a Feira das Colheitas, o Festival da Castanha e o Concerto de Natal - de forma a expor, não só à comunidade arouquense, mas também aos visitantes, o legado cultural e gastronómico do concelho. Deste modo, a cultura está subjacente ao próprio desenvolvimento local dado que, como reitera a Vereadora da cultura, “a preservação da nossa identidade é determinante para a nossa afirmação no panorama nacional, a nível económico e turístico”. Assim, as esferas políticas, económicas e sociais estão em constante diálogo com atividade cultural e contribuem fortemente para salvaguardar o espólio local e cultivar a tradição nas gerações vindouras.

Ao nível da política cultural propriamente dita, a Câmara de Arouca segue os padrões abordados até aqui. Primeiramente, o investimento nos equipamentos culturais, distribuídos um pouco por todo o concelho, para corresponder às diferentes necessidades da população. Como refere Silva (2007), este investimento recai, habitualmente, na criação de espaços como “(...) bibliotecas e os museus, seguidos dos auditórios, seja na versão clássica de salas de espectáculos, seja na versão de centros com múltiplas valências” (p. 24). No caso arouquense, os anos 2000 foram particularmente importantes para o fomento destes equipamentos. Começando pela Casa da Cultura de Fermedo, a autarquia fundou este espaço cultural em 2001, onde também está situado um polo da biblioteca municipal (Câmara Municipal de Arouca, 2022c). Com o intuito de levar a cultura às freguesias mais afastadas do centro de Arouca, a Casa da Cultura de Fermedo, dinamizada principalmente pelas associações locais, recebe as mais diversas atividades culturais e integra igualmente uma exposição alusiva aos costumes e legado da população de Fermedo. Em 2008, no Dia Internacional dos Museus, foi inaugurado o Museu Municipal que, entre outras temáticas, dedica o seu espaço à preservação do património histórico-cultural arouquense (Câmara Municipal de Arouca, 2022b). Em 2019, como explica a técnica do museu na entrevista efetuada no âmbito deste relatório, o Museu fechou para “(...) obras de reformulação, de discurso e, portanto, do circuito expositivo (...)” e voltou a reabrir, em 2021, com uma imagem mais moderna e uma nova proposta. Por fim, a Biblioteca Municipal, membro da Rede Nacional de Bibliotecas Públicas<sup>6</sup>, estabeleceu-se como Biblioteca Municipal de Tipo 1 em 2001

---

<sup>6</sup> Como já foi referido anteriormente, o programa nacional de desenvolvimento de bibliotecas públicas arrancou em 1987. A Biblioteca Municipal de Arouca fez parte do 1.º processo de candidaturas e celebrou o contrato-programa nesse mesmo ano.

“(…) com abertura ao público de novos espaços, a implementação de novos serviços e a ocupação total do edifício” (Câmara Municipal de Arouca, 2022a).

Atualmente todos estes locais acolhem as mais diversas atividades culturais – mesmo que a sua função inicial não tenha sido para esse designio – com o intuito de manter o espaço ativo e atrativo para a população. No caso do Museu, há um esforço por partes das técnicas em organizar dinâmicas diferenciadas para captar o público e motivar os arouquenses a frequentar o museu, mesmo que em contextos alternativos. Exemplo disto, são os “domingos em família”, uma iniciativa realizada todos os meses em que os participantes – normalmente da faixa etária infantojuvenil - são desafiados a participar em oficinas temáticas, espetáculos e jogos lúdicos. A Biblioteca Municipal, também segue uma ação similar ao promover sessões de cinema, de teatro e outras práticas culturais dentro das suas instalações.

Ainda assim, o município procura constantemente aumentar a sua oferta cultural e, por esse motivo, não é de todo inesperado que a autarquia tenha em vista outros projetos. Procurando, cada vez mais, criar espaços para fins culturais, a vereadora da cultura refere que o município tem a ambição de instalar um auditório multiusos no concelho. Contudo, até que esta proposta saia efetivamente do papel, a vereadora afirma que continuarão

(…) a tirar o máximo partido dos nossos espaços amplos, espalhados por todo o concelho, como é a Praça Brandão de Vasconcelos, a serra da Freita, o auditório de Alvarenga, a praia fluvial da Paradinha (onde realizamos o Sons da Água), a zona poente de Arouca, o Parque Milénio, o Estádio Municipal, o auditório da Loja Interactiva de Turismo, a Biblioteca Municipal, entre outros, para grandes concertos e espetáculos.

Outra questão amplamente conectada com a fruição dos equipamentos culturais e a oferta cultural diz respeito ao acesso aos bens culturais que, de acordo com Silva (2007), é uma grande preocupação para as autarquias. De facto, é impossível discutir as políticas culturais locais sem ter em conta a democratização cultural, já que emerge como uma base estruturante das tensões em torno da cultura contemporânea. Como relata Silva (2007), a ação camarária neste sentido “(…) faz-se, não do lado da produção e legitimação das criações, mas sim do lado das condições da sua recepção (…)”(p.25), ou por outras palavras, da forma como a população consegue aceder e captar a cultura. Como já foi argumentado anteriormente, a democratização cultural só é totalmente atingida quando o público estiver devidamente formado para apreciar e usufruir das diferentes manifestações culturais. À vista disso, Silva (2007) considera que a intervenção local recai, principalmente, na formação de públicos, na ampla dimensão da oferta cultural e na premissa de gratuidade dos espetáculos culturais.

No quadro arouquense, a Câmara Municipal é promotora de um vasto leque de ações culturais que vão ao encontro dos diferentes públicos e transcende os distintos tipos de cultura – popular, erudita e de massas. Contando com teatros, exposições, sessões de cinema mensais, espetáculos e concertos dos vários géneros musicais – desde música clássica até pop rock – na programação anual, o município procura diversificar o mais possível a oferta cultural para atrair o público. Neste cenário, a formação de públicos, com especial enfoque no público jovem, ganha uma maior relevância não só no fomento pelo gosto da cultura – e particularmente pela cultura erudita -, como também no estímulo da produção cultural. Por esse motivo, a educação para a arte está na base das estratégias de formação de públicos porque, como reitera Silva (1997), apesar de não ser um dever exclusivamente escolar, não se pode descuidar a importância desta componente, nomeadamente ao nível do “(...) ensino artístico especializado, dispositivos de educação recorrente e de educação permanente, serviço público nos *media*, serviços educativos de instituições estruturantes, como museus, bibliotecas, mediatecas, centros culturais, etc” (p. 41). À vista disso, a autarquia assume um papel basilar na disponibilização de espaços culturais que possam colaborar ativamente com as escolas e garantir uma oferta heterogénea para este público. Na vanguarda desta ação, está o Museu Municipal e a Biblioteca que oferecem uma vasta gama de serviços educativos que não só visam estimular atividades no âmbito museológico e literário, como também promovem oficinas e outras sessões que estimulam a criatividade e o espírito crítico. Estes serviços são essenciais para assegurar um acesso igualitário à cultura e criar redes eficazes de educação para a arte que aumentam a consciência artística e o capital cultural.

Contribuindo para o acesso à cultura e para a expansão dos públicos culturais, a gratuidade das atividades culturais desponta como uma das mais importantes políticas de democratização cultural. Além de permitir a entrada grátis nas múltiplas ações culturais, esta política também é uma forma eficiente de aliciar o público a consumir cultura. Em Arouca, a gratuidade dos eventos culturais é talvez uma das políticas culturais mais expressivas – e com maior sucesso - no concelho. Com uma forte aposta nos espetáculos gratuitos, o município contempla no seu calendário anual um conjunto alargado de ações que se destacam pela diversidade e qualidade artística. Ainda que em algumas ocasiões as atividades culturais não sejam totalmente gratuitas - como é o caso do cinema - o preço praticado é sempre bastante mais baixo em comparação com o preço de mercado, o que, mesmo assim, simplifica o acesso à cultura para maior parte da população.

Outra característica intrínseca ao poder local consiste no forte vínculo com o associativismo. No caso do associativismo de cariz cultural, ou por outras palavras a ação social que se destina à

promoção de atividades culturais, surge como um fator significativo de desenvolvimento local e de fomento à produção de arte. Acerca desta questão, Silva (2007) considera que as práticas associativas estão na base das políticas culturais por três grandes motivos:

(...) primeiro porque são geradoras e organizadoras de grande parte dos eventos, segundo porque são depositárias de tradições, depois porque mobilizam públicos próprios e, *last but not the least*, porque trazem notoriedade, prestígio e influência essenciais para os processos de legitimação política (...) (Silva, 2007, p. 26).

Reconhecendo as associações locais como aliados indispensáveis à ação municipal, a Câmara Municipal de Arouca atribui, anualmente, um apoio monetário, segundo um conjunto de critérios previamente estabelecidos, com vista a incentivar o associativismo. Além disso, é ainda prática regular do município integrar as coletividades concelhias nos mais variados eventos culturais.

Por fim, Silva (2007) aponta igualmente as tradições locais como uma base fulcral das políticas culturais camarárias. Segundo o autor, uma grande componente destas políticas foca-se exatamente no desenvolvimento de eventos que remetem para as “(...) tradições identitárias e festivas (...)” (Silva, 2007, p. 26) da comunidade envolvente. Como já foi abordado anteriormente, é certo que na atualidade se verifica uma urgência de retorno ao passado e ao património que o caracteriza. Contudo, não é apenas esta necessidade de salvaguardar e celebrar a tradição que move o poder local a apostar fortemente nos eventos identitários. De acordo com Silva (2007), a competição interlocal e a hegemonia do turismo impulsionou os grandes eventos culturais com o principal intuito de projetar os diferentes territórios “(...) regional, nacional ou internacionalmente (...)” (p. 26). Em Arouca, o exemplo mais proeminente desta questão é talvez a Feira das Colheitas, um evento cultural anual com uma ampla profundidade histórica e cultural. Ainda que seja uma celebração da cultura popular local, esta festividade há muito tempo que deixou de ser apenas uma tradição da comunidade arouquense. Com a massificação desta festa, a Feira das Colheitas tornou-se o evento-âncora mais emblemático do município e não só fomenta o turismo na região, como também movimenta a economia local. Além disso, a Feira das Colheitas posiciona Arouca no quadro supramunicipal dos eventos culturais e dá uma forte visibilidade ao concelho.

Com efeito, nos últimos anos as políticas culturais têm ocupado um lugar cada vez mais central nas estratégias municipais das diferentes autarquias. Contudo, ainda há um longo caminho a percorrer, especialmente no quadro arouquense. Ainda sem um pelouro independente e uma entidade municipal responsável, a cultura ainda não parece ser um ramo completamente consolidado no painel autárquico de Arouca. Mesmo assim, o futuro parece bastante promissor. De facto, estão a ser cimentados, gradualmente, os alicerces de base para a ação cultural futura. Começando pelos

documentos estratégicos para a cultura, a vereadora declarou que, em colaboração com o observatório da Universidade do Minho, está a ser delineado um Plano Estratégico da Cultura que define as principais linhas orientadoras da intervenção cultural. Após a finalização deste documento, é ambição do município implementar o Conselho Municipal da Cultura, ou por outras palavras, uma entidade específica que se dedica às questões deste setor. Estes progressos, ainda que numa fase muito inicial, são determinantes para a afirmação – e autonomização - política deste setor num cenário onde a cultura ainda se encontra na periferia do conjunto da intervenção autárquica.

## 5.2. *“O quadro mais bonito”*: a mercantilização da cultura e memória arouquense na construção da identidade do município

As políticas culturais autárquicas apresentam uma forte componente de preservação do passado e valorização das manifestações que a comunidade considera parte da sua identidade. O património cultural surge como uma parte fundamental da ação política que, através de uma série de medidas, procuram criar dinâmicas de preservação do património e da identidade local. Apostando numa forte consciencialização nesse sentido, o poder local, além de proteger a herança cultural da localidade, também aposta na divulgação do património como uma forma eficiente de promover o município. Através dos espaços e monumentos emblemáticos, das práticas culturais singulares e dos artefactos históricos vinculados a uma determinada comunidade, as autarquias edificam uma imagem congruente com as características do território de modo a dar visibilidade à região e a impulsionar o desenvolvimento local. Servindo-se, assim, da diferenciação cultural, as instituições políticas dispõem da história e legado local para se destacar no espaço global e se afirmar no mercado supralocal. Desta forma, “(...) os governos convertem-se em promotores do local, desenvolvendo estratégias de exposição e publicitação das suas características particulares no mercado de prestígio global. (Peralta, 2005, p. 75).

À vista disso, o contexto histórico-cultural de um território é fundamental para estabelecer a sua identidade no panorama global. Emergindo como um processo social, a construção da identidade reflete a dimensão coletiva da cultura e exprime os elementos – materiais e imateriais – que identificam a comunidade e o território. No âmbito do estudo das políticas culturais, esta conjuntura mostra-se ainda mais importante para se entender algumas medidas implementadas pelas autarquias. Por esse motivo, torna-se relevante explorar a história da formação de Arouca e da cultura arouquense com o intuito de delinear os principais elementos que compõem a identidade do município.

---

<sup>1</sup> Excerto do Hino de Arouca

Enquanto território oriundo do período pré-medieval, o nome “Arouca”, ainda que o município apresente diversos vestígios de civilizações antigas - como é o caso dos romanos -, remonta claramente à época em que os povos bárbaros ocuparam a Península Ibérica. Como refere Filomeno Silva (1993), o topónimo Arouca aparece pela primeira vez num paroquial Suévico pertencente à diocese de Lamego que remetia para “(...) uma vasta região que, em termos físicos, se poderá irmanar com o que geograficamente se entende pelo vale de Arouca” (p.1).

Contudo, é com a construção do Mosteiro no século X que se instituiu Arouca e o povo arouquense. Com uma localização geográfica favorável e um desenvolvimento económico promissor, Carlos Almeida (1993) argumenta que “(...) nada mais natural que, numa área onde a água abundava e a produtividade agrária atingia bons níveis, cedo se tivesse instalado uma pequena instituição monástica que, com o deambular dos séculos, haveria de crescer (...)” (p. VII). Consequentemente, o autor refere que “(...) nos alvares deste milénio (...)” (Almeida, 1993, p. IX) o casal Loderigo e Vandilo fundaram um pequeno cenóbio – inicialmente constituído por homens e mulheres - que não só permitiu a fixação da população em Arouca, como também impulsionou a edificação do atual Mosteiro (Almeida, 1993).

Efetivamente, a influência religiosa no território arouquense foi determinante para a “(...) instauração duma vida organizada que muito contribuiu para o desenvolvimento económico-social-comercial local.” (Silva, 1993, p.8). Além do forte comprometimento das camadas populares, o Mosteiro evidenciou um intenso crescimento tanto em poder político como em bens materiais que despertou o interesse da nobreza medieval. De facto, quer tenha sido em busca de riqueza material ou espiritual, o Mosteiro pertenceu a vários proprietários particulares, de origem nobre, antes de finalmente ser reivindicado pela coroa (Silva, 1993). Segundo Filomeno Silva (1993), D. Sancho I, rei de Portugal, deixou em testamento à sua filha D. Mafalda o Mosteiro de Arouca, que só ficaria à sua guarda após a anulação do casamento com Henrique I de Castela. Devido à influência de D. Mafalda, o Mosteiro é beneficiado de “doações de terras, mudança da Ordem Benedita para a Cisterciense e no plano internacional com o conhecimento que passou a ter da Política Peninsular motivada pela ligação que chegou a ter à corte castelhana” (Silva, 1993, p.9). Sob a sua tutela, Arouca e as suas gentes prosperaram até à atualidade, onde, mesmo após o desaparecimento da ordem de Cister e das Freiras que aqui viviam, o Mosteiro continua a ser a figura principal de uma terra fortemente marcada pela devoção à sua “rainha”<sup>8</sup> e a história da vida monástica. O passado de Arouca e a memória do Mosteiro

---

<sup>8</sup> D. Mafalda nunca foi rainha. Neste contexto, é um termo popular usado pelos arouquenses para se referir à sua padroeira

estão, assim, interligados – e indissociáveis - ao longo da história, construindo inevitavelmente uma identidade em volta do passado religioso ligado à comunidade local.

Com efeito, Arouca desponta como um concelho caracterizado pelo património geológico e herança cultural singular. Como afirma Carlos Almeida (1993), “(...) Arouca tem sabido resguardar o seu imenso capital cultural sem desvirtualizar a sua identidade (...)” (p.VII) através de uma série de iniciativas que continuamente protegem o património cultural e mantêm as tradições vivas na comunidade. Associado às dinâmicas de diferenciação cultural, o poder local encontra “(...) na produção do passado uma nova forma de legitimação e consensualização da sua própria acção” (Peralta, 2005, p. 75). Aliás, esta questão reforça o conceito de consensualismo abordado previamente, uma vez que, por um lado, confere credibilidade à autarquia e, por outro, corresponde às reivindicações de retorno às raízes da comunidade. Deste modo, o poder autárquico dispõe da cultura e das suas peculiaridades com o intuito de potencializar o território e expor a sua singularidade ao mercado global (Peralta, 2005). No caso de Arouca, além de todo o reconhecimento nacional derivado da gastronomia e cultura local, o município é certificado pela UNESCO como Geoparque Mundial, ou por outras palavras, “(...) uma área única e unificada onde locais e paisagens de importância geológica internacional são geridos numa conceção holística de proteção, educação e desenvolvimento sustentável” (Comissão Nacional da UNESCO, 2022). Neste quadro, a autarquia tem o dever de preservar o património histórico-cultural do município ao mesmo tempo em que promove junto da comunidade local as diferentes tradições que definem a identidade do concelho. O desenvolvimento sustentável alia-se, assim, não só à proteção do património geológico do concelho, como também da defesa da memória coletiva, de modo a fortalecer o sentimento de pertença e a identidade cultural.

À vista disso, edifica-se uma “imagem” inerente ao concelho de Arouca, consolidado por um conjunto de símbolos e práticas culturais que constroem - e afirmam - a identidade do município. Conforme refere Elsa Peralta (2005), “tal como os bens de consumo necessitam de associações simbólicas para se tornarem objectos de desejo, também os locais necessitam de identidades culturais para se tornarem visíveis e apelativos nas escalas de prestígio globais” (p. 76). Neste contexto, o poder político, através de um conjunto alargado de políticas culturais, procura prestigiar - e legitimar - o património cultural e os atores sociais que continuamente contribuem para salvaguardar a cultura popular local (Peralta, 2005). Por meio de uma forte ação nesse sentido, a Câmara Municipal de Arouca, ano após ano desenvolve um conjunto de eventos que visam celebrar a história e património arouquense ao mesmo tempo em que envolvem a comunidade nas suas atividades. Beneficiando dos símbolos locais e das tradições culturais, o poder autárquico serve-se da identidade local para



impulsionar Arouca além das fronteiras locais e consagrar um determinado imaginário em relação ao concelho.

Como já foi mencionado aqui, o Mosteiro foi particularmente importante para a formação de Arouca e da sua cultura, contudo, tem outra característica inerente ao município – e à própria fundação do Mosteiro - que interessa também destacar: a lavoura. Antes da hegemonia do turismo, Arouca era conhecida como um concelho agrícola dado e séculos a agricultura foi o principal meio de subsistência da população. Apesar de atualmente a principal atividade económica do município já não ser a agricultura, a verdade é que o concelho evidencia uma forte identidade rural, principalmente, no campo da cultura. As tradições e as memórias vinculadas a este setor ainda permanecem bastante enraizadas entre os arouquenses, ainda que de uma forma ligeiramente diferente. Antigamente, as festas e o convívio dos populares faziam-se no campo, durante os trabalhos agrícolas, com música e cânticos espontâneos protagonizados, maioritariamente, pelas mulheres. Como afirma António de Almeida Brandão (n.d.) na obra *Memórias de um Arouquense* “era nas ceifas, nos linhares, nas espadelas e nas desfolhadas que mais se evidenciava o espírito comunicativo dum povo que canta” (p.452) e que celebra as suas tradições. Neste cenário, as desfolhadas eram eventos sociais particularmente importantes para estas populações por não só representar um momento de festa, como também por toda a simbologia inerente a este momento que ultrapassa gerações.

Tudo isto integra o folclore que, num sentido mais lato, reporta para as práticas populares que são passadas de geração em geração. Nos meios rurais, estas manifestações ganham uma maior relevância, especialmente no quadro cultural vinculado às lavouras. Surgindo como ações espontâneas, pouco estruturadas e assentes na sabedoria popular, estas tradições agrícolas foram durante décadas o núcleo da intervenção cultural arouquense. Atualmente, apesar de estes costumes já não integrarem o quotidiano da população, ainda estão bastante presentes nas memórias – e práticas – dos arouquenses. Contudo, o modo como são realizadas seguem as dinâmicas de recriação que têm vindo a ser destacadas até aqui. Algumas associações e escolas, durante o ano, procuram dar a conhecer aos mais jovens estas manifestações culturais tão características do concelho.

Não obstante, é na Feira das Colheitas que esta identidade é afirmada e legitimada no espaço local e supralocal. Como refere António de Almeida Brandão (n.d.) - fundador desta iniciativa -, esta festividade surgiu em 1944 como um incentivo à produção agrícola num cenário de carência de cereais provocado pela guerra que devastava a Europa. Numa tentativa de combater esta situação, os Grémios da Lavoura, em parceria com o poder local, criaram a então emblemática Feira das Colheitas onde incorporaram os mais variados concursos agrícolas de forma a estimular a produção concelhia e

a motivar os produtores regionais (Brandão, n.d.). Mas esta ação não se cingiu apenas ao setor agrícola. Aproveitando a agitação em torno destes concursos, as entidades promotoras do evento também apostaram numa Exposição – de agricultura e artesanato – com o intuito principal de divulgar os artesãos e os produtos concelhios.

Enquanto evento de grande escala, a Feira das Colheitas, atualmente, ainda segue estes princípios com que foi fundada. Elevando-se como um dos mais expressivos eventos identitários do município, a Feira das Colheitas não só expõe a cultura agrícola do concelho, como também exterioriza os costumes e tradições populares. É certo que com o passar dos anos e a conseqüente massificação do evento, esta festividade, numa tentativa de se manter atual, começou a incorporar elementos mais modernos – como é o caso de concertos de música comercial, carrosséis e espaços de diversão noturna –, no entanto, as raízes populares continuam a ser a base de toda a ação, contando, ao longo dos quatro dias, com desfiles etnográficos, desfolhadas, bailes à moda antiga, espetáculos de música popular, etc.

A Feira das Colheitas é um exemplo claro de como “(...) estas representações, ao mesmo tempo que ancoradas na tradição, fornecem uma prova de modernidade e de integração no novo espaço global” (Peralta, 2005, p.77). Na esfera política, esta abertura à contemporaneidade torna-se ainda mais crucial porque, como explica Elsa Peralta (2005), ao renovar a imagem edificada em torno de um símbolo cultural não só atrai investimento externo, como também novos fluxos turísticos. Esta ressignificação dos diferentes espaços e manifestações culturais, também motiva a mudança da imagem vinculada à própria localidade, uma vez que, “(...) permitem a promoção de valores, como dinamismo económico, cosmopolitismo, inovação, juventude e *pedigree* histórico, que conferem visibilidade e estatuto de “modernidade” ao local” (Peralta, 2005, p. 77).

O Mosteiro de Arouca, enquanto ex-libris do concelho, emerge como um centro de intervenção ativo no desenvolvimento de atividades culturais que, por um lado, promovam a identidade do município e do próprio mosteiro e, por outro, renovam o conceito associado a esse espaço de modo a corresponder às demandas da modernidade. Além de albergar o conceituado museu de arte sacra, o Mosteiro também é palco dos mais variados concertos de música e ainda acolhe um dos eventos mais identitários da região: a Recriação Histórica. Reportando para as raízes monásticas do município, “Arouca - História de um Mosteiro”, retrata, durante três dias, o quotidiano da vida no convento em diversos momentos da história. Realizado, habitualmente, em julho, este evento tem como propósito recriar, com o apoio de cerca de duzentos figurantes voluntários, os rituais da vida religiosa e as vivências do povo arouquense durante este período. Seguindo as dinâmicas de revitalização das

manifestações e espaços culturais, a Recriação Histórica, apesar de ser um evento anual, apresenta em cada edição uma temática diferente - como o grande incêndio de 1725 que destruiu uma parte do mosteiro e o terramoto de 1755 - de forma a captar continuamente o público.

O Mosteiro, além de constituir um elemento basilar do imaginário cultural do concelho, alia-se, assim, à ação do poder político ao destacar-se como símbolo representativo da identidade arouquense. É certo que “(...) a consensualização em torno do discurso patrimonial legitimará, também, a definição dos ícones que permitirão identificar a especificidade da comunidade para o exterior” (Peralta, 2005, p. 76). Contudo, como tem sido debatido até aqui, o investimento no passado e na sua história não significa apenas uma forma de representar o concelho além-fronteiras. Mais do que um processo de valorização da cultura, a identidade local impulsiona fortemente o desenvolvimento da região e, em último caso, consagra o poder político. Assim, “(...) a aposta no passado apresenta-se sempre como um indicador e uma medida de eficácia do poder político, quer para os eleitores locais, quer para o processo de avaliação do posicionamento simbólico dos locais no contexto global” (Peralta, 2005, p. 76).

### *5.3. Cultura do povo e para o povo: associativismo e envolvimento da população nas atividades culturais do concelho*

O associativismo local, geralmente com fins não lucrativos, emerge como um importante aliado do município não só na dinamização cultural, como também no desenvolvimento regional. Participando de forma positiva para uma vida democrática, o movimento associativo constitui uma das maiores conquistas pós 25 de Abril em Portugal. Certamente que o associativismo popular operário antecede este período (Viegas, 1986), contudo, é só após esta época que o movimento se intensifica verdadeiramente, com especial destaque para o associativismo cultural e recreativo. No cenário atual, o associativismo tem um papel ainda mais fulcral no quadro da cultura e património local não só porque exerce a importante função de preservar a herança cultural, como também é o principal promotor das tradições e identidade concelhia na esfera infra e supramunicipal. Por esse motivo, o apoio às associações locais e a sua dinamização assume uma significativa fatia das políticas culturais locais.

A proximidade entre a política e o associativismo não é recente nem se cinge apenas ao campo cultural, embora, nos tempos atuais, seja neste domínio que a sua relação de parceria se manifesta de forma mais expressiva. Na obra *Da Democracia na América*, Alexis de Tocqueville (citado por Viegas, 1986) defende a importância do movimento associativo no exercício da democracia e na participação cívica. Os valores comuns de cooperação mútua e o sentido de responsabilidade para com a

comunidade incutidos pelas associações fomentam o interesse pela atividade política, já que esta influencia, indubitavelmente, a vida comunitária. Ademais, o próprio funcionamento destas coletividades segue os padrões democráticos na deliberação dos seus órgãos sociais. Deste modo, o associativismo constitui “(...) uma via de participação social, de resistência ao poder de estado e de criação de uma consciência coletiva” (Viegas, 1986, p. 109).

No entanto, Tocqueville temia que o crescente individualismo da população e a consequente fugacidade das relações sociais afastasse os cidadãos do movimento associativo e, inevitavelmente, da política (Viegas, 1986). Segundo o autor, o desinteresse pelo exercício político podia abrir espaço para a ascensão de autocratas e regimes totalitários, constituindo um risco para a democracia e os seus fundamentos. Porém, atualmente constata-se que este cenário não corresponde propriamente à realidade social. Como argumenta José Viegas (2014), “(...) o individualismo crescente das últimas décadas, a par dos desenvolvimentos nas tecnologias de comunicação e consulta à distância, nomeadamente através da Internet, têm substituído as formas mais presenciais de convívio e de investimento das associações em geral” (p. 43). Ou seja, mesmo que a participação nas associações diminua, criam-se novas formas de se relacionar no meio social e intervir na política. O envolvimento na vida comunitária e política não termina com o movimento associativo, apenas é reconfigurado no espaço virtual.

Além disso, Viegas (2014) considera que a evolução do próprio associativismo segue um padrão semelhante. De acordo com o autor, o associativismo na sua fórmula tradicional tem, de facto, decaído ao longo dos tempos. No entanto, não significa que o movimento associativo esteja a diminuir ou a colapsar. Simplesmente, também se transformou e assume novos contornos e formas de organização. Como refere Viegas (2014), a “(...) participação tende a ser mais pontual, instrumental e pragmática do que anteriormente” (p.42), mas a sua importância e prestígio no panorama político e institucional continuam bastante expressivos.

No que diz respeito à relação com o poder político, Tocqueville considera que todas as associações, independentemente da sua natureza, finalidades e objetivos, tem um lugar ativo na vida política. Como refere Viegas (1986), “(...) quando [Tocqueville] fala das associações e do estado não tem em vista unicamente – porventura nem sequer preferencialmente – as associações estritamente políticas” (p.109). Efetivamente, a América no tempo do autor era fortemente marcada por uma vasta panóplia de associações com os mais diversos propósitos que, certamente, teriam algum lugar na participação social e política. Atualmente, e particularmente em Portugal, este cenário ainda se mantém fidedigno. Conforme alude Viegas (2014), “(...) as associações poderão desempenhar funções

de coordenação, nomeadamente através de acordos entre si ou com instituições estatais, assim como poderão ter um papel ativo e direto na implementação de políticas públicas” (p. 42). Em qualquer dos casos, os contributos democráticos das associações permanecem relevantes no quadro político e os seus conhecimentos nas diferentes áreas de atuação não só apoiam a intervenção governativa, como também legitimam a ação política na opinião pública (Viegas, 2014).

À vista disso, dependendo das suas funções, cada associação participa de forma diferente na vida democrática. Na esfera cultural, as associações não só têm um papel basilar na dinamização cultural – e social – da população, como também no próprio desenvolvimento local. Contribuindo para uma maior integração social, o associativismo cultural permite a participação da comunidade nas diferentes áreas da cultura – nomeadamente a música, dança, teatro, etc – e afirmar a sua identidade no universo social. A democratização da cultura impulsionada pelo movimento associativo não só cria espaços de atividade cultural de todos e para todos, como também fortalece a cooperação com as estruturas político-sociais. Por essa razão, as associações culturais mobilizam um conjunto de pessoas com interesses em comum com o intuito de idealizar projetos e atividades que dinamizem a comunidade e, em última instância, estabeleça ligação com o poder político.

Não alheio à relevância democrática do associativismo, o poder autárquico contempla no apoio e valorização do movimento associativo uma das suas mais importantes políticas culturais públicas. Revelando-se como parceiros indispensáveis à intervenção política neste setor, as associações despontam como os principais agentes de desenvolvimento cultural no quadro municipal ao produzirem grande parte dos eventos culturais. Além disso, numa perspetiva de valorização da identidade local, estas associações são também as principais guardiãs da tradição e das manifestações culturais populares que fazem cada vez menos parte das práticas da população. Por essa razão, preservar o movimento associativo e a sua ação torna-se cada vez mais essencial para salvaguardar a cultura e a continuidade da dinamização cultural no município.

Reiterando a notoriedade do associativismo no quadro político, José Madureira Pinto (1994, citado por Silva, 2007) considera o apoio a este movimento como parte integrante dos “três princípios estratégicos de política cultural” por dois grandes motivos:

(...) não só para contrariar as tendências de evasão e demissão cívicas (associadas, nas sociedades contemporâneas, à encenação mediática da política e à individualização/privatização das práticas sociais), como ainda para permitir a sobrevivência e/ou afirmação das culturas dominadas (populares ou marginalizadas) e emergentes (...) (Pinto, 1994, citado por Silva, 2007, p. 19).

Aliás, no campo da cultura, o associativismo popular tem sido uma das mais importantes formas de expressão cultural no nosso país e conservá-la é, mais do que nunca, imperativo. Como o próprio nome indica, o associativismo popular é a expressão do povo nos diferentes domínios da cultura e remete para o imaginário mais tradicional e identitário das localidades. Conectado com o consumo da nostalgia e a indústria da memória, o associativismo popular mantém-se firme no mundo global e mostra-se um grande aliado do poder local na materialização de dinâmicas culturais. A participação ativa destas associações e a sua colaboração em prol da cultura não só assegura a mobilização cultural, como também preserva a cultura popular e as suas práticas.

Mas não se pode esquecer que, à semelhança da própria cultura popular, também as associações são espaços de constante resignificação e luta simbólica. Como argumenta Viegas (1986), as associações culturais populares são “(...) espaços privilegiados de uso e transformação dos códigos e símbolos gerados nas condições materiais de existência das diversas camadas populares” (p. 118). Por outras palavras, o associativismo não está isento dos processos de dominação nem das transformações que reinventam as práticas culturais e os seus agentes. Os códigos culturais inerentes ao movimento associativo popular são constantemente alvo de apropriação pelos diferentes atores sociais, que resignificam a sua simbologia no espaço cultural e social. Consciente deste cenário, Bourdieu (1997, citado por Viegas, 1986) considera que há uma luta de classes “(...) para impor a visão do mundo mais consentânea com os seus interesses (...)” (p.117) assente em determinadas ideologias e formas de estar na vida social. Consequentemente, o significado associado a estes espaços está constantemente a mudar. As Casas do povo, por exemplo, fundadas na época do Estado Novo com uma hierarquia rígida para difundir o Estado Corporativo e os seus ideais, atualmente, ainda que nos padrões tradicionais, expressam-se como associações de defesa do património cultural e da memória constituídas – e administradas – por populares. O conceito e atuação destas associações foram então resignificadas consoante as transformações sociais da comunidade e a luta simbólica entre as camadas populares e o grupo dominante.

No presente, e tratando-se da esfera política, as dinâmicas de poder permanecem, ainda que de uma forma diferente, bastante expressivas na atividade das associações culturais. Além dos ganhos democráticos que a ação associativa representa para a política local, as associações contribuem fortemente para o prestígio e legitimidade do poder autárquico perante a comunidade local, o que, em época de eleições, pode ser bastante decisivo. Em contrapartida, a autarquia apoia e incentiva o desenvolvimento do tecido associativo da região.

Em Arouca, a preservação da cultura e da identidade local constituem uma das bases estruturantes da ação municipal e muitos são os esforços para dinamizar atividades que sejam, por um lado, diversificadas e que, por outro, mantenham as raízes tradicionais da região. As associações culturais, emergindo como os principais promotores de cultura no concelho, revelam-se importantes parceiros do poder local na materialização de eventos culturais. Por esse motivo, a Vereadora da Cultura reitera que o “(...) município estimula e apoia a ação das coletividades concelhias que se dedicam às mais variadas formas de expressão cultural”.

Procurando estimular o movimento associativo e – no caso das associações culturais – a produção criativa, a Câmara Municipal de Arouca delineou um programa de apoio ao Associativismo que visa atribuir subsídios “(...) em função do tipo de associação, a suportar despesas com atividade regular, a aquisição de vestuário, despesas correntes ou a realização de atividades pontuais” (Câmara Municipal de Arouca, 2022d). Este ano, foram apoiadas 40 associações de cultura e recreio no âmbito da sua atividade regular (Câmara Municipal de Arouca, 2022d).

Além dos apoios monetários essenciais à continuidade da atividade associativa, o município procura ainda promover e incorporar as associações locais nas diferentes ações culturais, como argumenta a Vereadora,

Envolvemos as nossas coletividades nos momentos culturais de Arouca. No concerto de Carlos Nuñez, em setembro passado, na cerca do Mosteiro de Arouca, juntamos ao artista internacional, o Grupo de cantares de Santa Maria do Monte, a Banda Musical de Arouca e o Orfeão de Arouca.

(...) Nos meses de agosto, o Sons da Praça junta sempre a Banda Musical de Arouca e músicos de renome nacional (GNR, Paulo de Carvalho, Fernando Fernandes, ...).

Também no teatro, fomentamos parceria entre os nossos grupos – que participam na animação dos eventos promovidos pelo município, tanto em sala como em ações de rua – e as companhias com as quais estabelecemos protocolos de parceria.

Desenvolvendo então as mais diversas áreas da cultura, as associações locais atuam na dinamização cultural do concelho ao mesmo tempo que promovem a participação social e cultural na vida comunitária. Primando por uma vasta oferta cultural, o movimento associativo de Arouca fomenta não só o desenvolvimento cultural da região, como também democratiza o acesso à produção e consumo de cultura ao disponibilizar espaços onde a população pode intervir facilmente na criação cultural e assistir a espetáculos. Certamente que se pode argumentar que com a profissionalização do mercado cultural e o conseqüente desenvolvimento do setor da cultura, as associações já não são a escolha preferencial do público e dos agentes culturais. Contudo, não é esse, de todo, o caso de

Arouca. Além do aparente monopólio da cultura na região, o movimento associativo arouquense tem ainda outra função extremamente importante: a formação cultural. Constituído maioritariamente por amadores, as associações locais dão a oportunidade a qualquer pessoa de ingressar no mundo da cultura e de aprender as mais diversas atividades nesta área (Medina, Caramelo & Cardoso, 2013). Movidos apenas pela paixão pelas artes e pela cultura, as associações culturais fomentam, assim, de acordo com Medina, Caramelo & Cardoso (2013), um ambiente de aprendizagem e participação ativa na vida cultural firmado em valores e ideais comunitários como a integração e cooperação social que elevam a cultura e as suas práticas a uma cultura de todos e para todos.

O envolvimento associativo e a sua longevidade explicam-se então por esta dupla participação da comunidade. E, efetivamente, só com adesão do público e dos agentes culturais é que se torna possível materializar as atividades culturais e assegurar a sua continuidade, especialmente no domínio local. Analisando os eventos-âncora do município, verifica-se que grande parte tem o envolvimento direto das associações concelhias, quer seja como parceiros – como é exemplo a Feira das Colheitas, o Festival da Castanha, a Recriação Histórica e o Concerto de Natal – ou como entidades responsáveis e organizadoras – como é o caso do Festival de Folclore da Casa do Povo de Arouca e o Festival Internacional de Folclore. Já da parte do público, estes eventos, ainda que em dimensões diferentes e com públicos igualmente diferenciados, continuam a mobilizar a população porque, de uma forma ou de outra, acaba por estar sempre envolvida. Quer seja pela afinidade identitária, pela procura de novas experiências culturais ou pela tradição, os motivos para participar são múltiplos e multifacetados. Ainda assim, há outro motivo relacionado ao movimento associativo cultural que também pode explicar afluência de público nestes eventos. De acordo com Silva (2007), as associações também “(...) mobilizam públicos próprios (...)” (p.26) o que em muito ajuda ao sucesso das manifestações culturais. Constituído por familiares, amigos, conhecidos e simpatizantes, o tecido associativo cria uma rede fiel de apoiantes que, pela sua conexão com associação, suportam a sua ação e participam das suas iniciativas.

Com efeito, a mobilização de públicos e a participação associativa revelam-se fundamentais na afirmação das associações culturais como produtores culturais e intervenientes ativos na sociedade civil. No entanto, há um outro elemento que também expressa a importância do associativismo cultural no panorama atual: a identidade. Como já foi referido anteriormente, as associações locais são fundamentais na preservação do património e cultura local e na divulgação da identidade concelhia além-fronteiras. Ademais, no domínio cultural a comunidade é representada pelas temáticas, atividades e rituais dos seus eventos e festas. Observando as festividades exemplificadas previamente, este



elemento é quase sempre central na dinamização das atividades do concelho. Embora nem todas as associações locais sejam de cariz folclórico e etnográfico, a forma como expressam a sua arte pode sempre adaptar-se para corresponder ao propósito e imaginário do evento. A Recriação Histórica, constituindo um dos eventos anuais mais ligados à história e cultura local, movimenta um conjunto alargado de associações com os mais diversos fins culturais e recreativos, nomeadamente, grupos de teatros, coros, bandas, conjuntos etnográficos, etc. A colaboração de todas estas coletividades ao longo dos anos permitiu o crescimento deste evento e conquistar um lugar como uma das festas mais emblemáticas do concelho, tanto a nível de dimensão como de participação associativa.

Seguindo esta linha de valorização das raízes locais e da ação associativa nesse sentido, importa ainda refletir acerca da cultura popular, que é o foco do presente estudo. No âmbito das manifestações de cultura popular em Arouca, a colaboração das associações locais e a efervescência dos arouquenses é a chave do sucesso dos eventos. A este respeito, uma das técnicas do Museu Municipal de Arouca afirma que “(...) uma parte dos arouquenses podem ser espectadores, mas há depois uma boa parte que têm o outro papel, que é serem os agentes ativos para que esses eventos aconteçam”. A Feira das Colheitas, a maior celebração de cultura popular do concelho, desponta como o evento local que mais atrai a comunidade residente. De acordo com a técnica do Museu Municipal, isto acontece devido ao envolvimento direto da população, principalmente das associações, nas múltiplas ações que compõem a festa. Por esse motivo, verifica-se um maior comprometimento da comunidade para que o evento aconteça, não só pelo interesse de participar e contribuir para o sucesso de um evento tão identitário como este, mas também pela necessidade de salvaguardar a herança cultural e reivindicar a tradição que caracteriza Arouca e os arouquenses.

No caso da Recriação Histórica é certo que o grande alicerce da festividade são as associações e os seus elementos. Contudo, constata-se um outro suporte que eleva verdadeiramente este evento ao patamar de popular: a participação da comunidade. Além das associações locais, a Recriação Histórica conta ainda com figurantes voluntários que, no decorrer dos três dias de festa, recriam a sua história, recordam as suas práticas culturais e religiosas, comemoram os seus costumes e celebram a arte e os produtos regionais. São estes voluntários que, movidos pela sua ligação à terra e ao seu legado histórico-cultural, dão vida à Recriação Histórica e viabilizam a sua realização ano após ano.

A participação da comunidade e o forte compromisso do movimento associativo na esfera da cultura despontam, assim, como os principais alicerces do tecido cultural de Arouca. Aliando-se ao poder autárquico e às suas políticas culturais, as associações locais são fundamentais para a produção cultural concelhia e para a dinamização sociocultural da população. Certamente que nos dias que

correm o movimento associativo enfrenta algumas dificuldades ao nível de recursos humanos e financeiros, contudo, a sua relevância e intervenção na sociedade civil persevera. As associações locais permanecem, deste modo, espaços privilegiados de partilha cultural e de participação ativa da comunidade arouquense.

#### *5.4. Políticas culturais em Arouca: o outro lado do espelho*

No âmbito sociológico, as políticas culturais emergem como um campo relevante para compreender as relações de poder entre a política e a cultura. Partindo deste pressuposto, tem sido explorado, até este momento, como o vínculo entre estes dois domínios reporta para processos sociais – e culturais - mais complexos do que aquilo que está à vista – e o quadro local não é diferente. Certamente, o padrão da intervenção autárquica analisado até aqui oferece importantes pistas para não só se analisar as bases da ação cultural local como um todo, mas também para entender os múltiplos recursos materiais e humanos que são mobilizados para concretizar a agenda cultural. Contudo, enquanto cientistas sociais, não basta apenas delinear as principais linhas orientadoras da ação cultural camarária. É, igualmente, necessário averiguar os obstáculos que o poder autárquico enfrenta na hora de planear a sua intervenção. Por esse motivo, em seguida, serão explorados os desafios associados à implementação de políticas culturais locais e relacionar com o estudo de caso da presente investigação.

No estudo “Cartografia Cultural do Concelho de Cascais”, Maria de Lourdes Lima dos Santos (2005, citado por Silva, 2007) destaca alguns desafios colocados às autarquias no planeamento de políticas culturais que, mais uma vez, pode ser aplicado neste contexto. Como é sabido, a descentralização cultural é uma das maiores preocupações das políticas culturais locais e muitos são os esforços para levar as atividades culturais a todas as partes do município. No entanto, esta questão é mais complexa do que parece. Na hora da tomada de decisão, as autarquias precisam de optar entre dinamizar atividades e investir em equipamentos culturais no centro do concelho e apostar no desenvolvimento cultural das áreas mais afastadas (Santos, 2005, citado por Silva, 2007). Num território tão extenso como Arouca, este dilema torna-se ainda mais expressivo, especialmente quando se procura aplicar o exercício da democratização cultural. Assim, manter o equilíbrio “ (...) entre as necessidades do litoral e do interior do concelho (...)” (Santos, 2005, citado por Silva, 2007, p. 27) emerge como um desafio cada vez mais expressivo no programa cultural do município.

Acrescentando à questão da descentralização, Santos (2005, citado por Silva, 2007) considera o investimento como uma dificuldade à ação cultural. Com bastantes limitações ao nível do orçamento, o poder local tem de priorizar as suas opções: se investe em eventos culturais ou em infraestruturas.

No caso de Arouca, a vereadora da cultura releva este tópico como umas das maiores dificuldades das políticas culturais do município. Com um orçamento previsto de 4% para serviços culturais, recreativos e religiosos no ano de 2022, as políticas culturais do concelho contemplam como Grandes Opções do Plano (GOP) a realização de eventos- âncora – como é exemplo a Recriação Histórica e o Festival da Castanha -, e atribuição de subsídios às associações locais (Município de Arouca, 2021). Embora a GOP do orçamento municipal de 2022 mencione também a construção de um auditório multiusos e a requalificação da Biblioteca Municipal, são ações que estão projetadas para 2025 e 2023, respetivamente (Município de Arouca, 2021).

Santos (2005, citado por Silva, 2007) aponta igualmente o apoio às artes – quer seja de cariz amador ou profissional – como mais um dilema da ação municipal. Com a cada vez maior profissionalização dos agentes culturais, o poder local vê-se numa encruzilhada: continuar a apoiar os movimentos culturais amadores ou investir nas entidades profissionais. Em Arouca, apesar de na área da cultura ainda não existir uma instituição propriamente profissionalizada, é facto que o município colabora ativamente com profissionais da cultura e estruturas artísticas para a realização de determinados eventos culturais. Quer seja para alargar a oferta cultural – a que muitas vezes as associações locais não conseguem dar resposta – ou para serviços culturais específicos que carecem de mão-de-obra especializada, a autarquia tem de, por vezes, procurar serviços que não se encontram no concelho. Ainda assim, este tipo de decisões manifestam sempre como um dilema grande para o poder político já que, como foi explicitado anteriormente, o prestígio e validação social associado ao fomento do associativismo é essencial para a legitimação da ação política.

Relacionado também com a questão da produção cultural, Santos (2005, citado por Silva, 2007) considera que a decisão acerca de quem fica encarregue de realizar os eventos culturais também constitui um problema para as autarquias. Entre organizar – e produzir – as atividades culturais ou apoiar outras estruturas que o façam, a Câmara de Arouca, tem aqui mais um quebra-cabeças. Um evento cultural exige tempo e recursos – financeiros e humanos – para ser devidamente elaborado, o que pode representar um problema já que as limitações ao nível de orçamento e de técnicos disponíveis revelam-se como significantes entraves à ação municipal. Mas será que apoiar outros projetos ao invés de produzir os eventos é uma opção viável? Certamente que “patrocinar” atividades de terceiros também pode implicar os mais diversos tipos de investimentos. Por esse motivo, a logística para ambos os casos requer um certo esforço por parte da autarquia e dos seus técnicos para dar resposta a todos os eventos que constam no programa anual do município e outros que possam ser propostos por demais instituições culturais.

Por fim, dinamizar a cultura como um setor autónomo ou desenvolver em conjunto com outras esferas socioeconómicas também constitui, de acordo com Santos (2005, citado por Silva, 2007), algo a refletir ativamente pelo poder local. Como já foi mencionado, a cultura e as manifestações culturais impulsionam fortemente o desenvolvimento local através da mercantilização da identidade do município. Contudo, a autonomização do campo cultural, ainda que não seja uma realidade tão proeminente quanto o desejado, permanece importante para a expansão da oferta cultural e para a valorização dos trabalhadores da cultura. E certamente que o poder autárquico de Arouca não está alheio a esta questão. Consequentemente, o impasse mantém-se.

Partindo destes dilemas apresentados por Maria de Lourdes Lima dos Santos (2005, citado por Silva, 2007), foi demonstrado como há diferentes variáveis que influenciam e condicionam o rumo das políticas culturais. Indubitavelmente, como afirma Silva (2007), estes desafios compelem as autarquias a coordenar eficientemente a sua ação de modo a criar dinâmicas que os possam contornar. Mas o nosso diagnóstico não fica por aqui. Complementando a análise feita por Maria de Lourdes Lima Santos, Augusto Santos Silva (2007) adiciona ainda 5 questões que traduzem as adversidades enfrentadas pelo poder político na elaboração de políticas culturais: diversidade, atualidade, dimensão, continuidade e impacto.

Começando pela questão da diversidade, Silva (2007) considera que o principal desafio aqui reporta para “(...) as procuras sociais locais” (p.27). Embora a identidade e a tradição local ainda estejam bem presentes na vida comunitária e nas atividades culturais da população, nos últimos anos têm crescido movimentos e dinâmicas culturais que se distanciam das conceções mais populares e convencionais de cultura. Arouca não é exceção. Com o progressivo impacto da cultura de massas no quotidiano dos mais jovens e a crescente consciencialização cultural decorrente da maior escolarização desta faixa etária, é natural que o interesse cultural da nova geração seja diferente da população adulta (Silva, 2007). Além disso, o processo de globalização e a conseqüente expansão das tendências das grandes indústrias do cinema, música e artes do espetáculo contribuíram para a circulação dos mais diversos bens culturais e para o seu fácil acesso. Num cenário tão abrangente como este, a autarquia tem mais um grande desafio: diversificar a sua oferta de modo a chegar às pretensões de toda, ou pelo menos de uma grande parte, da população.

No caso da questão da atualidade, o problema reside em manter as políticas locais atuais e modernas. Como argumenta Silva (2007), as políticas locais – na esfera cultural – desenvolvem-se no seguimento das políticas nacionais e considera-se que o poder autárquico é mais recetor de políticas do que propriamente produtor. Contudo, o fulcro da ação local continua a seguir o mesmo padrão: a

aposta no passado e no património do concelho. E é aqui que surge a dificuldade das autarquias, de “como compatibilizar este eixo com a não menor pressão no sentido de se manterem em linha com a modernidade brandida pela generalidade dos protagonistas do campo cultural nacional e europeu, sejam eles políticos, profissionais ou artistas (...)” (Silva, 2007, p. 28). Arouca, à semelhança de tantos outros municípios, também tem a identidade local e a valorização do património na base das suas políticas culturais. Ainda assim, é sabido que abertura à modernidade e ao que é feito além-fronteiras é, mais do que nunca, fundamental para as dinâmicas culturais do território. Apesar disso, também se considera que a preservação da tradição e a celebração da memória coletiva é um discurso político particularmente significativo para a legitimação da identidade do município. De facto, harmonizar a perspetiva da tradição com a modernidade desponta como um desafio especialmente complexo para a intervenção municipal e implica uma certa versatilidade do governo local para corresponder às reivindicações das diferentes instâncias políticas e culturais.

Por outro lado, o obstáculo da dimensão revela a urgência de se extrapolar a escala municipal para expandir e aprimorar as políticas culturais. Como já foi mencionado supra, uma das características inerentes à ação cultural é a ausência de cooperação entre o poder local e as organizações infra e supramunicipais. No entanto, para Silva (2007), ultrapassar as barreiras municipais, e em particular a hegemonia da câmara, é cada vez mais imperativa para a prosperidade do setor cultural. Por esse motivo, o autor argumenta que é cada vez mais claro “(...) a necessidade de encontrar uma massa crítica mínima” (Silva, 2007, p.28), ou por outras palavras, abertura à colaboração com outras entidades, designadamente supra e intermunicipais, com vista à criação de escala (de investimento, de públicos, de produção cultural) para impulsionar o desenvolvimento cultural.

Emergindo como uma das problemáticas que mais põe em causa o padrão de intervenção cultural vigente, a continuidade evidencia a necessidade do poder político em dar seguimento às diferentes políticas culturais.

A gestão e actividade do equipamento, depois de construído ou remodelado e inaugurado; a formação duradoura dos públicos, mais além da multiplicação das acções de sensibilização, em si mesmas proveitosas, mas de efeitos limitados; a concretização de uma oferta regular, suficientemente estruturada e diversificada, não necessariamente em alternativa mas também não subsumível na lógica dos eventos extra-ordinários; a contratualização de parcerias ativas, e de obrigações e benefícios recíprocos, entre autoridades públicas e agentes culturais, num horizonte temporal e numa relação de implicação qualitativamente diferentes do mero “apoio” circunstancial (...) (Silva, 2007, p. 29).

Todas estas políticas que têm sido exploradas até aqui carecem de uma continuação eficaz para ter efeitos concretos a longo prazo e é algo que está visivelmente a faltar na ação política. E certamente que Arouca não escapa a este panorama.

Finalmente, Silva (2007) indica o impacto, nomeadamente os efeitos sociais, como o último desafio à intervenção cultural camarária. Voltando-se para uma análise mais sociológica, o autor refere que para se explorar estes impactos é crucial aprofundar o quadro todo: os fatores de base, as transformações verificadas e a avaliação (Silva, 2007). Porém, Silva (2007) alerta que, “(...) para que a questão do impacto das políticas se torne numa questão política” (p.29) é fundamental analisar também as causas da intervenção política, nomeadamente, ao nível das “(...) relações de força, as fontes de legitimidade, a natureza adversarial das posições e dos protagonistas, os custos e as formas de remuneração específicas do campo político (...)” (p.29), entre outros. Tudo isto, é imprescindível para a elaboração de políticas públicas que tenham um impacto efetivo na vida da comunidade. E talvez seja isso que falta também em Arouca. Entender o impacto que a cultura tem além dos números e das estruturas materiais e visíveis. Além dos “(...) benefícios eleitorais (...)” (Silva, 2007, p.29) e do prestígio político. Só conhecendo o impacto real das diferentes políticas é que se consegue delinear uma ação efetiva para um público concreto e com estratégias concretas. E, para isso, ainda há um longo caminho a percorrer.

## Capítulo 6. A cultura popular no centro da atividade cultural

### 6.1. *O Festival da Castanha: um espaço de disputa entre a identidade local e a cultura de massas*

Quando se debate acerca das tensões em torno da cultura, é inevitável cruzar o binómio tradição- modernidade. Ainda que numa primeira análise estes dois conceitos possam ser opostos, a verdade é que, na atualidade, as fronteiras que os separam são cada vez mais complexas de decodificar. Isto porque na contemporaneidade a tradição e a modernidade coexistem no mesmo espaço temporal. Ao mesmo tempo em que se rompe a ordem social, económica e política pré-moderna, desperta uma necessidade de procurar uma ligação ao passado e às manifestações mais tradicionais, embora, por vezes, reinventadas ou transformadas. É certo que um dos fundamentos de base da modernidade consiste em demarcar-se do modelo tradicional e dos seus valores, no entanto, é na tradição e na busca ininterrupta da “autenticidade” que as sociedades modernas encontram sentido. O retorno às raízes é, assim, um produto da própria modernidade que contempla na tradição a restituição da “genuinidade” e “pureza” perdida. Deste modo, “tendo mudado o sistema tecnológico, económico, social e axiológico, a *praxis* tradicional já só tem lugar como contraponto simbólico da modernidade, como vestígio de uma “autenticidade” em vias de extinção ou de contaminação” (Ribeiro, Pinto & Lima, 2019, p.8).

A tradição, apesar de não se enquadrar na lógica moderna, apresenta um papel fundamental no cenário cultural contemporâneo e na consolidação da identidade coletiva – e individual – das comunidades modernas. A legitimação das práticas quotidianas e das dinâmicas tradicionais intensifica o sentido de pertença e o discurso identitário em torno das vivências socioculturais da população. Ainda assim, importa relembrar que

quando, na contemporaneidade, a tradição é invocada, está-se já perante a sua resignificação, isto é, a tradição converte-se em discurso legitimador sobre a miríade de manifestações culturais de matriz popular que, por não se enquadrarem nos cânones da racionalidade moderna, são justificadas reflexivamente (Ribeiro, Pinto & Lima, 2019, p.8)

Contudo, a tradição e a cultura popular não são apenas invocadas para expor ao mundo a “autenticidade” das manifestações culturais. Embora as práticas mais populares desponham como elementos distintivos essenciais para diferenciar e destacar uma dada comunidade, estas tradições, como já se mencionou supra, estão envolvidas em processos mais abrangentes que vão além da matéria cultural propriamente dita: a “(...) mediatização, turistificação, mercantilização e patrimonialização” (Ribeiro, 2019, p.112). Estes “quatro cavaleiros do apocalipse ultra-modernos da

*tragédia da cultura*” (p.112) como designou Rita Ribeiro (2019), alavancam as expressões populares como produtos de consumo direcionados para as massas e reinventados na arena cultural. Domesticada para se tornar apelativa ao grande público, a cultura popular é então moldada consoante a lógica de mercado e aprimorada de modo a transformar-se numa encenação estandardizada para as massas. A espetacularização das práticas populares produz, assim, uma “(...) cultura para o povo, mas já não a cultura feita na e para a comunidade” (Ribeiro, 2019, p.111).

Para corresponder a estas exigências da modernidade, as manifestações de cultura popular transformam-se em eventos mediáticos “(...) sob a forma de reportagens, documentários, festivais e feiras (...)” (Ribeiro, 2019, p.112) que são ativamente acompanhados pela elite política e os meios de comunicação. A mediatização, e conseqüente massificação, das celebrações tradicionais transmutam a cultura popular para a esfera da cultura de massas, onde as expressões populares, inicialmente circunscritas a um grupo específico, passam a ser bens de consumo para o grande público. Por esse motivo, as práticas tradicionais, quando apropriadas pelas massas e transfiguradas em espetáculos, convertem-se em estratégias eficazes de consumo cultural.

Na esfera política, e particularmente no contexto local, este processo de transformação da cultura popular em cultura de massas torna-se bastante importante no quadro geral das políticas culturais. Como defendem os teóricos dos Estudos Culturais de Birmingham, a cultura popular não está isenta das relações de poder e dos processos de apropriação (Ribeiro, 2019). Ao longo da história, foram vários os momentos em que o poder político dispôs da cultura popular. No caso português, este processo foi particularmente significativo na época do Estado Novo com a implementação de uma série de políticas culturais voltadas para a valorização da cultura popular portuguesa e do modo de vida tradicional. Servindo-se dos *mass media* e da cultura de massas para promover este modelo tradicionalista, o poder político apropriou-se das manifestações populares para criar uma identidade nacional assente em práticas e valores considerados autênticos e representativos da população portuguesa. Ainda que esta dinâmica desenvolvida pelos movimentos nacionalistas esteja bem longe da realidade atual, a verdade é que este processo de apropriação da cultura popular pelo poder político – ainda que de um modo mais democrático – está bastante saliente nas políticas culturais e, principalmente, nas políticas municipais. Note-se que a intervenção municipal no campo da cultura enfatiza amplamente a identidade local e as expressões populares. Quer seja para grandes eventos culturais ou simples exposições etnográficas, a cultura popular e as referências ao passado estão integradas em grande parte das políticas autárquicas. Todavia, estas manifestações, originárias das comunidades tradicionais, são retiradas dos seus contextos para promover uma cultura da nostalgia,



firmada na comercialização da identidade local e da tradição. A cultura popular, mais do que uma herança cultural a ser preservada, torna-se então num produto a ser exposto e vendido no mercado global.

A afirmação da identidade local e da cultura popular passa, assim, pela organização de grandes eventos mediáticos que possam competir em dimensão e “autenticidade” com outros eventos do mercado cultural. De facto, olhando para o panorama nacional, são muitos os eventos massificados que aludem a práticas e expressões populares. E Arouca não fica atrás. Contemplando no seu calendário anual festividades que reportam a elementos identitários da região, o município também procura destacar-se em relação aos seus pares sem nunca deixar as suas raízes. Ainda assim, não escapa às dinâmicas de comercialização da cultura popular. Cultivando o consumo da nostalgia através das suas políticas culturais, o poder autárquico dispõe da cultura arouquense e do seu passado para projetar eventos e espetáculos com o propósito de cativar o grande público. Tratando-se de um meio mais rural, certamente que algumas tradições mantêm-se até então preservadas pelas comunidades e fora do alcance das massas – como será demonstrado nos próximos capítulos -, contudo, a tendência geral das expressões populares segue, de um modo ou de outro, a lógica mercantil. À vista disso, o consumo do passado desponta como um importante recurso nas práticas culturais do município que não só diferencia e singulariza o território, como também atrai as massas.

No panorama de Arouca, destacam-se duas grandes festas que seguem esta lógica de comercialização da cultura popular: a Feira das Colheitas e o Festival da Castanha. Emergindo como festividades direcionadas para as massas, estes eventos colocam as práticas tradicionais e a identidade local no centro da ação. Ainda assim, atualmente, estas festividades ganham novos contornos de modo adaptarem-se às exigências das massas e da própria modernidade. Ressignificando o conceito de cultura popular, a Feira das Colheitas e o Festival da Castanha convertem a tradição local num espetáculo acessível a todos e para todos, onde a identidade e cultura arouquense constituem elementos fundamentais para afirmar o município no mercado cultural.

Apesar da clara semelhança entre as duas festas, constata-se uma pequena diferença quanto à sua origem que neste contexto pode ser bastante interessante. Nos capítulos anteriores foi sucintamente abordada a conjuntura histórico-social da criação da Feira das Colheitas bem como os princípios de base que a firmam até aos dias de hoje. Devido à sua profundidade histórica e cultural, a Feira das Colheitas é um evento muito ligado aos arouquenses e ao seu património. Mesmo com a crescente massificação do evento, a Feira das Colheitas continua a ser a principal festa da celebração de Arouca e dos arouquenses com um alto prestígio e reconhecimento patrimonial tanto para o povo

arouquense como para quem visita. Já no caso do Festival da Castanha a ligação da comunidade à festa e o mesmo sentido de pertença, por enquanto, ainda não se verifica de forma tão fervorosa como na Feira das Colheitas. Talvez porque o Festival da Castanha seja um produto inevitável dos movimentos de retorno às raízes e da própria ação política no campo cultural. Ou talvez porque, como defende Catenacci (2001, citado por Araújo, Silva & Ribeiro, 2019), “(...) a exposição do “povo” e das suas performances dirigidas por elites (...) tornam este “povo”, simultaneamente, objeto de consumo e consumidor” (p.93) o que pode ser um fator decisivo no afastamento da comunidade. Qualquer que seja a situação, não se pode negar que o Festival da Castanha constitui uma festividade idealizada nos cânones modernos e instrumentalizada pela – e para – as massas. Criado em 2011, este evento tinha como objetivo reassociar a identidade de Arouca como a “terra da castanha” ao mesmo tempo que se pretendia instituir mais um grande evento em Arouca. Contando atualmente com várias edições, esta festa também já se tornou um evento para as massas com inúmeras atrações e espetáculos. Por esse motivo, torna-se fundamental analisar este evento para se compreender os instrumentos de apropriação cultural e a luta simbólica entre a identidade e tradição local e a produção em massa que inevitavelmente atinge as expressões populares na contemporaneidade.

Reafirmando a sua identidade agrícola na esfera cultural, o município promove durante três dias o Festival da Castanha, um evento cultural realizado habitualmente no último fim-de-semana de outubro. Promovido pela Câmara Municipal de Arouca em parceria com Associação Florestal Entre Douro e Vouga, Associação Geoparque de Arouca (AGA) e a Casa do Povo de Arouca, o Festival da Castanha visa fomentar a produção da castanha no concelho ao mesmo tempo que incentiva a população e os estabelecimentos locais a utilizar este fruto na sua culinária. No decorrer do evento, a castanha é, sem dúvida, a grande protagonista de toda a ação. Começando pela gastronomia, durante a festa não só todos os espaços gastronómicos são desafiados a preparar refeições e pratos que, de uma forma ou de outra, contemplem a castanha, como também são desenvolvidos *showcookings* e mostras gastronómicas com o intuito de mostrar aos arouquenses as diferentes formas de usar a castanha na cozinha e promover os produtos regionais. Por outro lado, seguindo os passos da Feira das Colheitas, o Festival da Castanha também promove um conjunto de concursos – incluindo o concurso de melhor castanha de Arouca - com vista a potencializar a produção regional. Mas a festa não fica por aqui. No âmbito cultural, o Festival da Castanha é ainda marcado por DJ's e animação noturna, concertos de música mais comercial – como é exemplo a Bárbara Tinoco – e espetáculos de folclore com a participação dos grupos arouquenses. Além disso, são recriados vários magustos no

decorrer do evento acompanhados de música popular e pequenas dinâmicas<sup>9</sup> desenvolvidas pelos participantes para entreter a audiência.

Figura 1 – Magusto no Festival da Castanha 2021



Fonte: *Facebook* do Município de Arouca<sup>10</sup>

Em 2021, o Festival da Castanha realizou-se, excepcionalmente, de 5 a 7 de novembro<sup>11</sup>. Ainda com algumas restrições decorrentes do combate à COVID-19, esta edição do festival, comparativamente às anteriores, foi bastante reduzida. Sem o pátio dos petiscos, a animação noturna e os habituais concursos, o município optou por dispersar as diferentes atividades de modo a também dispersar o público. Contando com teatros, dança folclórica, jogos tradicionais e concertos de música, a organização utilizou a loja interativa de turismo, a Praça Brandão de Vasconcelos, Avenida 25 de Abril e a zona poente (mais precisamente a zona da feira quinzenal) para desenvolver as atividades do festival. Apesar disso, a “essência” da festa manteve-se ancorada durante os três dias de festejo, com a celebração da castanha e a exaltação do folclore arouquense com os quadros etnográficos protagonizados pelo Rancho Folclórico da Casa do Povo de Arouca.

<sup>9</sup> Durante estes magustos, é muito comum ver os participantes a saltar o fogo para divertir todos os presentes.

<sup>10</sup> <https://www.facebook.com/MunicipiodeArouca/posts/pfbid0aZ42bzHafLms3KwYks8T2Cp2RdbKioENgmPiuXcdZ9UwVx3EvlmGbhpwEopr8yAI>

<sup>11</sup> Devido ao mau tempo previsto para o último fim-de-semana de outubro, o Festival passou para o primeiro fim-de-semana de novembro.

Figura 2– “Quadros Etnográficos” 2021



Fonte: *Facebook* do Município de Arouca<sup>12</sup>

A espetacularização da cultura popular parece, assim, um fenómeno também recorrente na programação cultural de Arouca e, particularmente, no Festival da Castanha. A música, a dança e o próprio ritual do magusto são expressões culturais provenientes da cultura popular e das vivências da comunidade arouquense. Outrora espontâneas e sem artificios, estas manifestações culturais convertem-se no presente em espetáculos minuciosamente estruturados para apresentar às massas. Apropriadas pelo poder local como forma de valorizar e celebrar as raízes da comunidade, as expressões populares são assim retiradas dos seus contextos para dar lugar a grandes eventos culturais, tanto em dimensão como em público, que possam estar ao serviço do mercado cultural. E é claro que mobilizando a cultura popular e a identidade local também se impulsiona outras áreas económicas. Fomentando o turismo e principalmente a restauração, estas festas massificadas, como o Festival da Castanha, são essenciais para movimentar a economia da região. Por esse motivo, apesar da centralidade da cultura no evento, não se pode negar as vantagens económicas que esta festividade acarreta para as entidades envolvidas e, principalmente, para os pequenos negócios e produtores de Arouca.

Seguramente que a espetacularização das expressões tradicionais é um forte motivo para atrair as massas a visitar Arouca e o Festival da Castanha. Contudo, a singularidade e identidade afirmada nestes eventos também é importante para captar visitantes. No caso da festa em estudo, a ideia da “terra da castanha” não surgiu recentemente. Além da conhecida ligação aos castanheiros e à castanha, Arouca também tem um passado conventual bastante expressivo na sua doçaria tradicional, como explica Carlos Almeida (1993)

<sup>12</sup> <https://www.facebook.com/MunicipiodeArouca/posts/pfbid0GwGsrnt5vtSDqcMCwDPEbgXJh4tyPvXJu22rami6Jxa2JEJnD5dv51iPU8hK9QI>

Território outrora povoado de carvalhos e castanheiros – terra da castanha, como apregoavam os seus vizinhos – vê este fruto rememorado através das castanhas doces, as quais, conjuntamente com a bola de S. Bernardo, as morcelas, as barrigas de freira, as roscas e os charutos de amêndoa e o manjar de língua são, segundo perspetivamos, as derradeiras lembranças de um passado em que a doçaria conventual fazia as delícias de residentes e visitantes (Almeida, 1993, p. VIII)

Por esse motivo, não é surpreendente que a Câmara tenha encontrado aqui a sua inspiração para mais um grande evento, reportando, mais uma vez, para a identidade agrícola e conventual do concelho. E, de facto, a memória e o passado são uma fonte inesgotável para o mercado da nostalgia, principalmente quando se fala de cultura para as massas. A mercantilização de eventos culturais que envolvam narrativas do passado efetivamente tem um peso maior na experiência da população residente e dos próprios visitantes e o poder autárquico não está alheio a isso. Como afirmam Araújo, Silva & Ribeiro (2019), “(...) é a manipulação do tempo que se torna objeto comercial” (p. 92), ou por outras palavras, a transformação de práticas do passado em produtos facilmente comercializáveis pelas massas. Assim, a produção de eventos culturais com teor nostálgico e popular parece uma consequência natural da ação política neste setor que vê na recriação e reinvenção da tradição uma fonte eficaz de atração das massas, ao mesmo tempo que é uma forma de salvaguardar e revitalizar a herança cultural local. Verifica-se então um crescimento da “(...) (re)imaginação cultural, segundo a qual os meios culturais de transmissão da memória estão envolvidos num processo criativo de “regresso ao passado” que, paradoxalmente, se encaminha para o futuro” (Peralta, 2005, pp. 81/82).

Ainda assim, sabe-se que a nostalgia, a identidade local e a tradição não são suficientes para cativar continuamente o grande público. Certamente que, como se defendeu até aqui, estes elementos são bastante importantes para diferenciar um determinado evento e causar curiosidade e interesse, contudo, a abertura à modernidade e às suas formas culturais também são cruciais para o sucesso e a longevidade da festa. No caso do Festival da Castanha, os concertos comerciais e a animação noturna dão o devido toque moderno à festividade. E, efetivamente, a indústria musical desponta com uma das mais expressivas formas de cultura de massas devido ao seu fácil acesso na era atual. Apesar disso, há outros fatores que advêm da modernidade que também são determinantes para a massificação dos eventos culturais: a exposição e a divulgação. Servindo-se dos diferentes veículos de divulgação – tais como as redes sociais e a imprensa –, as festividades são publicitadas das mais diversas formas para se tornarem visíveis no mercado cultural e, conseqüentemente, apelativos às massas. No entanto, não se pode esquecer que se tratando de cultura popular e da tradição, os processos de disputa estão sempre presentes. Como elucidam Araújo, Silva & Ribeiro (2019), “as festividades e as performances,

ao serem objeto de exposição e divulgação, suscitam a mesma tensão, entre permanência e mudança; abertura e resistência” (p.92). Talvez devido à sua recente criação e ao afastamento da comunidade local, esta questão ainda não é propriamente controversa no plano do Festival da Castanha. Contudo, com a crescente consolidação da festa no calendário arouquense e a progressiva atenção do público global, é possível que venha acontecer no futuro já que, como argumentam Araújo, Silva & Ribeiro (2019), os elementos ditos “autênticos” que caracterizam estes eventos são constantemente submetidos a transformações que alteram a essência local da festa e a transportam para a esfera global. Por essa razão, as autoras acreditam que “(...) qualquer processo que visa o aumento da visibilidade social de um objeto cultural, e muito concretamente das festividades, eventos e performances (...)” (Araújo, Silva & Ribeiro, 2019, p.91) põe sempre em confronto a tensão entre manter a identidade da comunidade e as suas características tradicionais ou aproveitar-se das contínuas mudanças para comercializar o evento no mercado global.

Embora um produto da modernidade, o Festival da Castanha emerge, assim, como um lugar de luta entre a identidade local e a cultura para as massas. Mesmo que os elementos tradicionais ainda sejam centrais no evento, a verdade é que a tendência de reconstrução e ressignificação destas manifestações culturais está cada vez mais evidente. O consumo em massa impulsiona a mercantilização da cultura e, em particular, da cultura popular que constitui um importante elemento de diferenciação no mercado global. O Festival da Castanha revela como, a partir de um conceito popular, um evento cultural pode transformar-se em entretenimento para as massas onde, simultaneamente, se valoriza o passado local e as manifestações culturais modernas. Esta festividade é um exemplo claro da complexidade dos processos de negociação e conflito que marcam a cultura contemporânea e da ambiguidade que define as diferentes dinâmicas da cultura popular. Deste modo, “(...) o local tanto pode ser entendido como uma mercadoria ou um instrumento ideológico que tem por base certos mitos culturais ou como uma arena cultural na qual novas conexões de significado são estabelecidas” (Peralta, 2005, p.82).

## *6.2. O Concerto de Natal: o gosto erudito e a apropriação da cultura popular*

Além das constantes dinâmicas e lutas simbólicas entre a cultura popular e a cultura de massas, a cultura erudita, ou por outras palavras, a alta cultura ou cultura cultivada, também se encontra em contínuo diálogo com a cultura popular. Ou seja, impulsionadas pela lógica de reprodutibilidade capitalista e a mercantilização da arte, a cultura popular, a cultura de massas e a cultura erudita não estão mais cristalizadas e cruzam-se reciprocamente, esbatendo qualquer fronteira que outrora delimitasse cada tipo de cultura. Consequentemente, Lopes (2007) reitera que “tais

trânsitos, cada vez mais frequentes, salientam a ideia de *apropriações* e de *modos de relação* com as obras e produtos culturais, misturando a pureza das classificações” (p. 35).

Como refere Rita Ribeiro (2019), “(...) não há formas culturais íntegras e autênticas, o que há são lutas simbólicas pela mútua delimitação e exclusão” (p.109). À vista disto, a cultura erudita é uma arena ativa de disputa para se demarcar e diferenciar das demais culturas. De acordo com Ribeiro (2019), a democratização cultural das camadas populares e o seu inevitável acesso aos bens culturais, impulsionou as elites a demarcarem-se da cultura popular, considerada inferior, e a fortalecer a sua cultura distintiva e inacessível às classes mais baixas. Constituindo um elemento de diferenciação social, a cultura erudita, segundo Bourdieu (2007), determina, assim, a arte e as práticas culturais legítimas, acentuando o distanciamento cultural entre as classes altas e o povo. Deste modo, a distinção cultural procurada pelas elites não é mais do que uma forma de intensificar uma hierarquia social assente em “(...) marcadores privilegiados da “classe”” (Bourdieu, 2007, p.9) na qual as “(...) desigualdades sociais e económicas são simbolicamente transfiguradas em diferenças culturais e, assim, naturalizadas” (Bourdieu, 1987, citado por Ribeiro, 2019, p.109). Por esse motivo, Bourdieu (2007) considera que a arte e o consumo artístico exercem uma “(...) função social de legitimação das diferenças sociais” (p.14).

A alta cultura respeita então as práticas e comportamentos considerados sofisticados e diferenciados em relação àquilo que é vulgar e consumido pelas outras classes sociais. Procurando delimitar um território estético-cultural específico, a cultura erudita afirma a “(...) superioridade daqueles que sabem se satisfazer com prazeres sublimados, requintados, desinteressados, gratuitos, distintos (...)” (Bourdieu, 2007, p.14). Por outras palavras, há um gosto, socialmente adquirido, associado à cultura erudita que legitima, simultaneamente, a arte “pura” e o seu consumo. Para Bourdieu (2007), o gosto emerge como um fruto do capital cultural herdado no seio familiar e adquirido na escola, condicionado então pelo processo de socialização, pela trajetória de vida e pelo lugar que cada indivíduo ocupa no espaço social (campo). Na perspetiva do autor, o gosto não é inato, pelo contrário, está intimamente conectado com os “(...) sistemas de disposições (*habitus*) características das diferentes classes e frações de classe” (Bourdieu, 2007, p.13). Contudo, não se pode esquecer que esta classificação de gosto revela uma lógica hierárquica que parte de um padrão definido pelas elites sobre aquilo que é o “gosto legítimo” ou não.

Neste cenário de produção e consumo de cultura cultivada, a música erudita emerge como um importante marcador de distinção social. Como reitera Bourdieu (2007), a cultura erudita prevalece e tem valor estético perante todas as outras porque há um público consumidor que não só reconhece

estas práticas e bens culturais como legítimos, como também é dotado de um elevado capital cultural para as compreender e apreciar. Isto significa que “a obra de arte só adquire sentido e só tem interesse para quem é dotado do código segundo o qual ela é codificada” (Bourdieu, 2007, p.10). A música erudita, representando um género musical amplamente associado às classes mais altas, pertence ao campo da arte legítima, tanto na esfera da criação artística como do consumo. Evidenciando uma certa distinção no mercado consumidor pelo capital específico movimentado, a música erudita e os seus produtores beneficiam de um alto estatuto social e cultural concedido pelas elites, uma vez que, como explica Bourdieu (2007), “(...) a posição social e o poder específico atribuídos aos agentes em um campo particular dependem, antes de mais nada, do capital específico que eles podem mobilizar (...)” (p.107). Neste sentido, ao mesmo tempo em que os criadores de música erudita produzem esta arte porque estão cientes do seu valor no mercado consumidor, o público, confirmando o seu gosto de classe e estilo de vida, procura consumir este género musical pelo seu valor estético e erudito.

Ainda que esta visão hierárquica e desigual de Bourdieu (2007) possa ser questionável na época atual em consequência das transformações do capitalismo e da globalização cultural (Lopes, 2007), o autor fornece algumas ideias interessantes para se pensar nas dinâmicas contemporâneas da música erudita – ou clássica como também será denominada daqui para a frente – e nas lutas simbólicas, neste caso em particular, pela delimitação da cultura erudita. No quadro atual da cultura, a música erudita ainda possui um prestígio social elevado, firmado em obras consagradas e tradições seculares consolidadas no mundo artístico. Contudo, este género musical continua a ser direcionado para um nicho muito específico. Quer seja pelas características do repertório em si, por motivos financeiros ou até mesmo a falta de interesse, a verdade é que a música clássica permanece pouco apelativa para o público em geral (Silva, 2015). Por esse motivo, esta arte, pelo seu carácter erudito, destaca-se por espectadores oriundos das classes sociais mais altas, com recursos culturais e financeiros significativos para consumir e usufruir adequadamente da música erudita (Silva, 2015). Deste modo, apesar do acesso generalizado a bens e espetáculos culturais, a música clássica mantém-se uma arte bastante circunscrita a um grupo e uma classe muito distinta porque, de acordo com o raciocínio de Bourdieu (2007), este género musical foi simbolicamente apropriado por agentes sociais que possuem os códigos necessários para o interpretar e apreciar.

No contexto do presente estudo, a teoria bourdiana torna-se particularmente relevante na análise de um dos eventos anuais mais significativo do plano de atividades arouquense: o Concerto de Natal. Contando com a participação do Grupo Coral de Urrô, do Orfeão de Arouca e da Banda Musical



de Arouca, o Concerto de Natal realiza-se, normalmente, na Igreja do Mosteiro de Arouca. Organizado pela Câmara Municipal de Arouca, este concerto, além dos temas clássicos da quadra natalícia, apresenta ainda um vasto repertório de música erudita protagonizado por associações da região e solistas convidados.

Nas palavras do maestro do Orfeão de Arouca, o Concerto de Natal surgiu da grande paixão pela música e da vontade dos dirigentes do Grupo Coral de Urrô e da Banda Musical de Arouca em “partilhar com as pessoas de Arouca a melhor música possível”. Partindo, assim, destas duas instituições culturais, o Concerto de Natal, segundo o entrevistado, resultou então da determinação em fazer algo grande para os arouquenses e “em prol do enaltecimento da cultura das pessoas”. Procurando apresentar um repertório erudito que fosse ao encontro do trabalho proposto pelas instituições envolvidas, o Concerto de Natal debutou com a apresentação de corais de ópera e outras peças clássicas que a banda já apresentava, mas até então, não tinham sido cantadas. Como refere o entrevistado, “não é à toa que nos primeiros Concertos de Natal surge a parte coral da Aida de Verdi, a parte coral do Trovador, surge, um bocadinho mais tarde, o início da Carmina Burana e por aí fora”. Despontando, deste modo, como um grande evento produzido conjuntamente por mais do que uma associação, o Concerto de Natal surgiu então da pretensão em criar um espetáculo diferenciado, tanto pela magnitude como pelas obras apresentadas.

**Figura 3 – Concerto de Natal 2019**



Fonte: *Facebook* do Município de Arouca<sup>13</sup>

<sup>13</sup> <https://www.facebook.com/MunicipiodeArouca/photos/a.3003059679705485/3003068663037920>

Com o passar dos anos e o progressivo crescimento do evento, o Concerto de Natal tornou-se um dos espetáculos de música mais emblemáticos do concelho. O envolvimento das associações locais e a contínua adesão do público, transformou este evento numa tradição para os arouquenses. Como explica o maestro do Orfeão, “efetivamente para as pessoas que participam e para as pessoas que vão ver não é só mais um concerto”. Há uma afinidade com este espetáculo que move, tanto as entidades culturais como os espectadores, a comparecer ano após ano. Por essa razão, tornou-se fundamental integrar temas no concerto que façam parte da memória e imaginário do público, mas, principalmente, que sejam próximas aos arouquenses. No caso específico do Concerto de Natal, há duas peças do Cancioneiro de Arouca, integradas na temática do Natal, que são frequentemente apresentadas neste espetáculo.

Contudo, há aqui um cenário mais vasto que, complementando esta visão de valorização da identidade dos arouquenses, viabilizou a apresentação de temas populares no Concerto de Natal. De acordo com o entrevistado, em Arouca, houve uma época em que, “fruto das circunstâncias religiosas e pastorais, houve um investimento muito grande na formação dos coros litúrgicos”. Durante este período, o município foi visitado por um compositor, produtor e professor de música, também natural de Arouca, que assumiu estas sessões de formação, coincidentemente na altura do Natal. Numa destas formações, o referido compositor apresentou aos coros uns arranjos musicais natalícios, compostos para coro e orquestra, baseados em temas populares portugueses. Inspirados por este conceito, os participantes do Concerto de Natal decidiram, igualmente, incorporar músicas populares de Arouca no espetáculo. Adaptando, então, uma música do Cancioneiro para coro e banda, que ao longo dos tempos foi aprimorada, passou-se, deste modo, a apresentar um pouco do Cancioneiro de Arouca num concerto de música clássica.

Esta questão do uso de repertório popular em contextos eruditos reporta não só para as tais interseções entre as diferentes culturas que foi exposto anteriormente, mas também para os processos de apropriação e dominação que este cruzamento implica para a cultura popular. Segundo a teoria de Bourdieu (2007), a arte legítima delimita um gosto estético-cultural alicerçado numa aura distintiva e em comportamentos refinados face ao vulgar. A escolha clássica do repertório, o formato do concerto e as características do próprio espaço vão ao encontro dos padrões do gosto erudito. As músicas do Cancioneiro, canções populares que à partida não se encaixam neste tipo de contextos, antes de serem apresentadas ao público do Concerto de Natal foram moldadas e transformadas em produtos eruditos para se encaixarem na temática do espetáculo. Como resultado, os temas populares ao

integrarem estes espaços socioculturais, são previamente trabalhados e aperfeiçoados, como releva o maestro do Orfeão:

a forma como são vestidos, como são arrançados, como a questão instrumental é tratada, como muitas vezes o diálogo entre coro e a parte instrumental e habituais solistas e etc, a forma como tudo isso é tratado faz com que de repente um tema popular passe a ser um produto erudito ou clássico.

No entanto, as dinâmicas de dominação e de poder na esfera da produção artística da música erudita não ficam por aqui. Como defende Bourdieu (2007), o campo de produção artística veicula a “linguagem” e os códigos relativos à arte legítima, previamente determinados pelos detentores da arte. Há critérios estéticos e culturais afirmados dentro deste campo que devem ser mantidos nos diferentes contextos, como reitera Bourdieu (2007): “(...) o objeto de arte é a objetivação de uma relação de distinção e que, por isso mesmo, ele está propositalmente predisposto a manter, nos mais diferentes contextos, tal relação” (p.213). Por essa razão, a música erudita apresenta uma certa rigidez e complexidade ao nível da sua produção e execução que, independentemente da origem da obra, tem de ser cumprida por quem a interpreta. Trata-se de obedecer a um conjunto de questões técnicas e formais que, de certo modo, contribuem para afirmar a estética distinta desta arte. E a forma de cantar é certamente uma delas. O canto erudito, além de todos os critérios estéticos pré-definidos, implica, acima de tudo, um grande respeito pela obra e pela partitura. O maestro do Orfeão destaca ainda que é exigido “(...) cuidado com a colocação, respeitar a partitura, respeitar uma tonalidade que nos é dada, respeitar uma linha melódica que está escrita, respeitar questões técnicas que estão determinadas na partitura (...)”. O canto erudito prima, deste modo, por códigos próprios que norteiam a forma como se faz a arte.

Em Arouca, o canto popular sempre esteve muito ligado às festas populares e ao trabalho no campo. Desde os mais novos até aos mais velhos, “a cantar iam para os campos, a cantar trabalhavam, a cantar ganhavam o seu pão” (Brandão, n.d., p.306). Passadas de geração em geração, as músicas populares acompanhavam o ritmo do trabalho, com vozes arrastadas e andamentos desconexos. Como destaca o entrevistado,

as pessoas sabem a canção, cantam-na com mais ou com menos ritmo, com mais ou com menos arrastamento na voz, com mais ou com menos colocação, sempre espontâneo. Foi assim que as pessoas aprenderam, foi assim que ouviram, se calhar era assim que os pais e os avós cantavam e se calhar é assim que os filhos e os netos também vão cantar.

De um ponto de vista técnico, o canto popular, normalmente, é muito mais informal e espontâneo. Como afirma o maestro do Orfeão, “(...) surge a partir de uma tonalidade confortável para

as vozes. Não tem de estar amarrado a nada propriamente escrito. Muitas vezes, tem variações consoante a pessoa que canta, consoante o sítio onde foi recolhida, consoante a forma como foi aprendido”. Num contexto formal e erudito, o canto precisa de seguir um padrão estético e técnico que se encaixa no gosto erudito e afasta da forma de cantar despreziosa destas populações. Ao transformar canções populares em produtos eruditos, verifica-se um processo de formalização e de descontextualização de uma das expressões culturais mais características do povo: o canto.

Aliás, este processo de descontextualização do canto popular pode ainda ser versado de outro modo. Seguindo a perspetiva de Bourdieu (2007), a estética popular enuncia a “(...) continuidade da arte e da vida, que implica a subordinação da forma à função (...)”. Por outras palavras, a estética popular caracteriza-se pelo pragmatismo da arte e pelas sensações que esta podem causar. Brandão (n.d.) afirma que, nas aldeias rurais arouquenses, “a prática da música, com primazia para o canto, sempre foi considerada uma forma admirável de expandir sentimentos (...)” (p.307). Acrescentando então à sua função de acompanhar o trabalho agrícola, o canto popular constitui, igualmente, uma forma de escape e de extravasar das obrigações do quotidiano. No que concerne o “olhar puro” constata-se uma “(...) ruptura com a atitude habitual em relação ao mundo” (Bourdieu, 2007, p.34), fundamentado numa atitude contemplativa e desligada das necessidades da vida. Este “olhar puro”, ao contrário da estética popular, é desprezado das circunstâncias quotidianas e indiferente às emoções. À vista disso, a conversão do canto popular em canto erudito despoja, inevitavelmente, a arte das suas funções originais e do seu caráter sensorial para dar lugar a um produto erudito desinteressado e neutro para se “(...) reconhecer a obra de arte pelo que ela é (...)” (Bourdieu, 2007, p.12).

O canto popular apresenta, assim, um conjunto de características ao nível interpretativo e técnico que se opõe fortemente ao canto erudito. Como tem sido demonstrado até aqui, a transição da música popular para a música erudita envolve um minucioso processo de modelagem e adaptação para se ajustar aos parâmetros clássicos. Isto porque, ainda que a obra possa ser de origem popular, há certos elementos que não se enquadram no gosto erudito, nomeadamente o canto. Por esse motivo, verifica-se uma necessidade de moldar as características da obra e do próprio cantor para se integrar nos padrões eruditos. No caso particular do canto popular, e tendo em conta o contexto anteriormente indicado, a passagem para o canto erudito pode ter as suas dificuldades, principalmente para alguém oriundo de um contexto popular e com escassa formação musical. E, neste quadro, o movimento associativo tem um papel extremamente relevante, como vai ser abordado seguidamente.

O Orfeão de Arouca, uma das associações integrantes do Concerto de Natal, começou por juntar, de uma maneira um pouco informal, pessoas que gostavam de cantar, como explica o atual

maestro do grupo. No começo da associação, o repertório apresentava uma vertente mais popular e tradicional uma vez que, como explica o entrevistado, era algo que os elementos do grupo conheciam e, conseqüentemente, seria mais fácil de ensaiar. Contudo, o próprio percurso do Orfeão impulsionou a abertura a outros estilos musicais e outras realidades. Enquanto, no início, o grupo primava pela apresentação de peças do Cancioneiro de Arouca e outras músicas tradicionais, com os desafios que foram surgindo e as propostas feitas à associação, o Orfeão passou a trabalhar também música litúrgica e, mais tarde, com a participação na Cantata do Paraíso integrada no aniversário de 25 anos do Coro da Sé, música erudita. Com a entrada do atual maestro, o grupo passou a ter um repertório mais eclético que possibilitou, nas palavras do mesmo, participar em mais atividades: “passamos a fazer mais coisas. Também fruto disto, começamos a ser convidados ou a poder ser convidados (...) para fazer coisas com outros grupos, quer sejam coros, orquestras de sopros ou bandas ou outros músicos, etc”. À vista disso, o Orfeão só passou a integrar o Concerto de Natal mais tarde, em 2006, a pedido da Câmara Municipal – quando a instituição já estava à frente da organização do evento – para dar mais corpo às vozes do espetáculo. Nesta altura, o corrente maestro já estava à frente da direção da associação.

Neste sentido, o Orfeão, enquanto associação, foi crucial para socializar os seus elementos para a música clássica. Como afirma o maestro, certamente que foi uma junção do próprio percurso do grupo e do trabalho das pessoas que foram passando pelo Orfeão. Ainda assim, verifica-se aqui um processo que no contexto das dinâmicas de apropriação cultural importa relevar: a desvirtuação do canto popular. Num quadro de valorização – e supremacia – da música erudita, as peculiaridades do canto popular são consideradas pouco refinadas para a estética polida da cultura dominante. Por essa razão, indubitavelmente os elementos do grupo, e particularmente os que estavam habituados a cantar da forma popular, tiveram de se reinventar para alcançar os padrões da música erudita. De certa forma, as características que os distinguiam e tornavam o canto popular tão singular foram abatidas e moldadas para se encaixar nos preceitos da música clássica.

Após esta incursão pelas diferentes camadas presentes no Concerto de Natal, ficou clara a forma como a cultura erudita se apropria da cultura popular e as diferentes movimentações que marcam a cultura na época contemporânea. A música erudita, enquanto constituinte da cultura legítima, emerge como uma arte formal, assente em regras distintivas que perpetuam a sua hegemonia no campo cultural. Mas repare-se que análise feita até aqui foi mais ao nível da esfera da produção e criação cultural. Na impossibilidade de se realizar um estudo de públicos para determinar o

capital sociocultural dos espectadores do Concerto de Natal, optou-se por descodificar os diferentes processos que compõe a produção artística do concerto.

### *6.3. Vivências do Carnaval em Arouca: A Queima do velho como lugar de significação social e cultural*

Como tem sido debatido até aqui, a contemporaneidade traz consigo mudanças profundas não só ao nível da organização e funcionamento das sociedades, como também dos seus agentes. Com o desenvolvimento tecnológico, a massificação da cultura e a crescente fugacidade das relações sociais, é indiscutível que o espaço rural experienciou algumas transformações que alteraram a sua estrutura social. No campo, os *mass media*, e outras formas de comunicação, integram o quotidiano da população e a mecanização da produção agrícola é cada vez mais uma realidade. O êxodo rural, a expansão dos meios urbanos e a maior individualização são algumas das dinâmicas sociais contemporâneas que marcam a realidade da vida no campo.

De facto, os meios rurais não estão desligados nem isolados do resto do mundo e das transformações que atingem as diferentes sociedades. Ainda assim, verifica-se uma idealização do espaço rural que parece ultrapassar as barreiras do tempo. Efetivamente, o imaginário social em torno destas comunidades consagra estes territórios como lugares de memória, tradição e singularidade. Na esfera da produção cultural, as perceções acerca deste mundo seguem um padrão semelhante. Tipicamente conectada com as crenças e modos de vida destas populações, a cultura, nomeadamente a popular, emerge como um elemento identitário que fortalece o imaginário tradicional vinculado a estas comunidades. Surgindo como um espaço privilegiado de festas e celebrações comunitárias, os meios rurais emergem como lugares culturalmente emblemáticos, onde as práticas do passado e os costumes tradicionais imperam nas ações socioculturais.

Embora sejam percecionadas como rituais antigos e de tempos longínquos, a verdade é que estas práticas culturais são mais complexas do que isso. Mais do que espelhar o passado, as manifestações tradicionais exprimem uma continuidade que só pode ser preservada no tempo com a colaboração da comunidade. Enquanto agente ativo para a reprodução da tradição, a população, através da oralidade e da reprodução cíclica de rituais, procura transmitir a sua herança cultural às gerações vindouras. Nos espaços rurais, esta reprodução dos saberes culturais é também uma forma de perpetuar a memória destes ritos ao recriar constantemente as práticas populares de acordo com as histórias experienciadas pelos atores sociais.

Em Arouca, especialmente nos meios mais rurais, estes códigos culturais permanecem enraizados não só nas formas de vida e hábitos quotidianos, como também nas suas manifestações

culturais. Desde romarias massificadas – ou por outras palavras, frequentadas por públicos maiores e mais heterogêneos - até festividades e rituais tradicionais, é indubitável que estas comemorações constituem momentos de afirmação da identidade e herança cultural. Assim, mais do que entender as simbologias inerentes a estes rituais, é imperativo analisar os agentes sociais “(...) para quem a “sua” festa é tradição, mas também afirmação identitária e celebração comunitária (...)” (Ribeiro, Pinto & Lima, 2019, p.7).

Portugal apresenta um quadro alargado de festas cíclicas que, apesar das inúmeras transformações sociais, tem resistido ao longo dos tempos. Acompanhando o calendário religioso, estas festividades refletem, com maior ou menor fervor, a exaltação do sagrado e das suas divindades. De facto, a própria origem da palavra “festa” faz alusão a comemorações de teor religioso (Ribeiro, Pinto & Lima, 2019). No entanto, como afirma Durkheim (1995) na sua abordagem sobre a religião, não se pode estudar o sagrado sem ter em consideração o profano, uma vez que, além de emergirem como conceitos apostos, são ideias complementares. Deste modo, se o sagrado é um produto social, também o profano desponta como a transcendência - e legitimação - do sentimento coletivo que reitera a comunidade moral, ou seja, de um conjunto de indivíduos que partilham de uma identidade normativa e cultural comum (Durkheim, 1995). Este sentimento de pertença, traduz-se em celebrações efervescentes que, de acordo com Durkheim (1995), intensificam a coesão do grupo e permitem ao indivíduo experienciar, ainda que momentaneamente, a sua identidade e a vida comunitária. Desta feita, “(...) o sagrado não está ausente das celebrações profanas; pelo contrário, está na exaltação do coletivo, na exaltação emocional produzida pelos ritos celebratórios ” (Ribeiro, Pinto & Lima, 2019, p.7).

Neste quadro, o Carnaval é uma festa pagã que enquadra o ciclo anual de festas em Portugal. Arouca, com apoio da Câmara Municipal, implementaram ao longo dos anos um conjunto de iniciativas que visavam celebrar esta festividade das mais variadas formas. Desde desfiles escolares até atividades mais tradicionais como Jogar ao Entrudo, a Câmara tem um papel crucial na continuidade desta celebração junto da comunidade. No entanto, é na aldeia e nas comunidades rurais que as tradições tipicamente carnavalescas permanecem. Efetivamente, apesar de atualmente o Carnaval emergir como um evento altamente massificado, é inegável que para muitas populações esta festa manifesta-se como um elemento identitário. Aliás, a festa é uma construção histórico- social que vai muito além do momento presente, “(...) consagra um espaço-tempo que só pode ser vivido em conjunto e que, ao fazer-se, revigora o coletivo” (Ribeiro, Pinto & Lima, 2019, p.8). Por esse motivo, ainda é possível encontrar traços de práticas carnavalescas nas freguesias de Arouca que, mesmo com

o crescente abandono dos meios rurais e o conseqüente desaparecimento dos jovens, procuram preservar a tradição e celebrar uma herança cultural comum que os demarca dos demais municípios.

À luz disto, Daun e Lorena (2019) afirma que as festas, apesar de evidenciarem vários aspectos em comum, não são todas iguais já que “(...) caracterizam-se sempre por uma enorme diversidade de motivações, emoções e interpretações, e encerram em si uma complexidade que muitas vezes passa despercebida no meio da euforia, da cor, dos sons e da algazarra” (p. 52). Na verdade, são as diferenças, e as várias variantes de uma mesma festa, que nos permitem não só compreender a comunidade que a celebra, como também as dinâmicas subjacentes à sua materialização. No caso do Carnaval, verificam-se práticas culturais muito semelhantes por todo o país que revelam o caráter popular desta festividade. Todavia, note-se que “as expressões performativas carnavalescas não são expressões arbitrárias desligadas dos seus contextos socioculturais” (Daun e Lorena, 2019, p. 60). Por outras palavras, o enquadramento social, cultural e político das diferentes comunidades estabelece uma ligação direta com as manifestações culturais populares, principalmente, na forma como se organizam e se expõem ao mundo. É a partir das dinâmicas socialmente consagradas e das vivências quotidianas que se produzem – e consolidam - as práticas culturais do povo e para o povo, concebidas pelas diferentes instituições sociais e fortalecidas pela coesão de grupo e identidade coletiva. Deste modo, o Carnaval emerge como uma peça fundamental no entendimento dos múltiplos processos atuais e facultam pistas teóricas cruciais para se entender a vitalidade das expressões populares na contemporaneidade.

Conforme aludem Ribeiro, Pinto & Lima (2019), “se as festividades são inerentemente cíclicas, elas existem também no tempo linear e têm profundidade histórica” (p.8). De facto, é evidente que muitas festas reportam para práticas quotidianas e rituais do passado que se fixaram nas comunidades e, conseqüentemente, converteram-se numa tradição duradoura e historicamente estabelecida. No entanto, note-se que para compreender estas festividades, e as suas tendências vigentes, torna-se fundamental analisar estas expressões culturais como manifestações fluídas no tempo, ou por outras palavras, mutáveis e ressignificadas no contexto contemporâneo. Isto significa que as festas, e em particular o Carnaval, apesar do seu peso histórico-social e da constante alusão aos modos de vida e tradições do passado, não estão cristalizadas no tempo e atribuem constantemente novos significados às atividades culturais. Ademais, estas festividades emergem frequentemente como recriações dos rituais de outrora que potenciam tanto o património cultural como a memória coletiva.

Neste cenário, as instâncias políticas revelam-se essenciais na consolidação das representações coletivas e na preservação das atividades culturais intrínsecas à população envolvente.



Em Arouca, a Câmara Municipal, em colaboração com o Museu Municipal, promove anualmente o “Jogar ao Entrudo” que integra a programação de Carnaval do município. Dinamizada na noite de segunda-feira anterior ao dia de Carnaval, esta atividade propõe-se a recuperar as vivências carnavalescas do município e a salvaguardar a herança cultural dos arouquenses. Além disso, esta ação procura afastar-se da conceção massificada de Carnaval que nos últimos anos tem vindo a ganhar cada vez mais notoriedade nas manifestações culturais tanto do município como do próprio país. Assim, e numa tentativa de divulgar o património cultural do concelho, “Jogar ao Entrudo” pressupõe duas dinâmicas elementares: uma encenação que reporta a vivências carnavalescas da comunidade arouquense e o concurso de melhor mascarado tradicional.

**Figura 4– Jogar ao Entrudo: Concurso de melhor mascarado tradicional**



Fonte: *Facebook* do Município de Arouca<sup>14</sup>

Neste sentido, o concurso de melhor mascarado tradicional ocorre no centro da vila, mais precisamente, na Praça Brandão de Vasconcelos, e convida todos os participantes a fantasiarem-se não só com elementos tradicionais de Arouca, como também com materiais reutilizáveis a fim de reinventar o emblemático mascarado tradicional. Para efeitos de concurso, prestigia-se, além da forte valorização das materialidades populares do concelho, a originalidade do disfarce. Assim, verifica-se um forte apelo à utilização de materiais – e itens – tradicionais ao mesmo em que se fomenta a

<sup>14</sup> <https://www.facebook.com/MunicipiodeArouca/posts/pfbid0CZb4q2jiEuGeQHuyth9cWfPt2zLuC9RivMYPdkg9hioMRHMWro1bBgihxMXg25XI>

produção de novas fantasias carnavalescas e ressignifica o conceito associado à figura do mascarado tradicional.

A atividade “Jogar ao Entrudo” prima, ainda, pela recriação de rituais e práticas carnavalescas expressivas da comunidade arouquense. Seguindo a lógica de valorização da cultura popular mencionada anteriormente, uma técnica do museu municipal revela que este momento envolve, habitualmente, uma associação etnográfica local “(...) em que lhes é pedido que façam uma encenação de uma tradição que tenha a ver com o carnaval, como normalmente era a queima do compadre e da comadre ou a queima do velho (...)”. A queima do compadre e da comadre, uma tradição típica da freguesia de Moldes, alude, nas palavras da técnica do museu, para um “(...) jogo de homens e mulheres (...)” em que o objetivo central residia em roubar o boneco ao seu adversário e queimá-lo. Estes bonecos, usualmente feitos de palha e papel, representavam a comadre e o compadre e cada equipa devia roubar aquele que constituía o seu sexo oposto até ao dia de Carnaval. Por outro lado, a Queima do Velho remete para uma prática cultural característica de Souto Redondo em que a figura do velho – um boneco feito de palha com a virilidade exposta – emerge no centro da praça após um discurso bastante jocoso por parte dos participantes e, no fim, também é queimado.

É certo que quando se faz uma recriação – ou um simulacro - para um público mais alargado verificam-se elementos que são simplificados ou reconfigurados e não demonstram a verdadeira profundidade da manifestação cultural e a sua importância para o povo que a experiencia no seu quotidiano. “Jogar ao entrudo”, apesar da sua função imprescindível na revitalização da cultura carnavalesca do concelho, surge como um ótimo exemplo de como estas representações são (re)constituídas no espaço sociocultural. Além de o próprio evento se realizar fora dos seus locais de origem e para um público mais heterogéneo, esta ação é protagonizada por associações organizadas que, apesar de serem oriundas das freguesias onde se praticam estas atividades culturais, apresentam uma encenação estruturada e um tanto contida para não ferir suscetibilidades. Isto porque as manifestações de cultura popular podem dar lugar a condutas espontâneas e rituais mais ousadas que, geralmente, chocam o grande público. É o caso do velho de Souto Redondo, que, quando encenado na Praça Brandão de Vasconcelos, ostenta uma virilidade mais recatada de modo a não escandalizar os presentes. Neste seguimento, alguns autores como Ribeiro, Pinto & Lima (2019) consideram que as comunidades sentem uma necessidade cada vez maior de recuperar o controlo da sua festa e de conectar-se ainda mais com os rituais e materialidades que a caracterizam. Deste modo, devolver estas festividades ao seu lugar de origem e às gentes para quem o Carnaval é mais do que uma expressão cultural, torna-se, mais do que nunca, imperativo e necessário. Por esse motivo, e aliado às dinâmicas

de descentralização promovidas pelo município em contexto de pandemia, este ano a Queima do Velho realizou-se na aldeia de origem que, apoiada pelo Museu Municipal, não só reavivou o espírito carnavalesco do lugar, como também assegurou a parte mais tradicional da programação de Carnaval do concelho.

Souto Redondo, uma aldeia situada na freguesia de Urrô em Arouca, desponta como um território onde as vivências de tempos antigos ainda são bastante expressivas nas práticas culturais da comunidade. A Queima do Velho, uma celebração integrada no ciclo de festas do inverno e do carnaval, permanece extremamente enraizada nas dinâmicas sociais da população. Passada de geração em geração através da tradição verbal, esta festa tem sobrevivido ao longo dos tempos devido ao forte entusiasmo dos habitantes e aos contínuos esforços da Comissão de Melhoramentos de Souto Redondo. Assim, apesar da festividade em si ter sofrido algumas transformações, é notável que os fundamentos de base que a firmam ainda perduram na atualidade.

A Queima do Velho consiste, então, numa recriação dos rituais e práticas carnavalescas da aldeia de Souto Redondo. Esta festa, seguindo o conceito crítico do Carnaval, tem como entretenimento principal uma *performance* que expõe, de um modo jocoso, as peripécias da comunidade local. Contando com a participação dos locais, a Queima do Velho propriamente dita realiza-se após os presentes jogarem ao Entrudo, ou por outras palavras, brincadeiras típicas do carnaval – como é o caso da luta de água. Esta celebração começa – ainda que os festejos arranquem com o levantar do Velho como vai ser explicado adiante - com um pequeno desfile com todos os mascarados que sai da escola primária e vai em direção ao centro da aldeia, onde se realiza a Queima do Velho. Vestidos a rigor, os participantes abrem as comemorações com um baile, animado por música popular, e com os típicos jogos do Entrudo que se entendem durante toda a tarde. Quase a terminar os festejos, a população reúne-se para assistir ao cortejo fúnebre que acompanha o Velho do Entrudo. Por fim, lê-se o testamento, o momento da festa em que os presentes satirizam a vida social, e queima-se o símbolo do Carnaval – o Velho – dando por terminado os festejos carnavalescos.

A época festiva é oficialmente aberta com o hastear da bandeira do Carnaval, nomeadamente o Velho do Entrudo, no domingo magro - ou por outras palavras, o domingo imediatamente anterior ao domingo de Carnaval - que anuncia que por ali vai haver festejos carnavalescos. Ainda que, tradicionalmente, o velho seja levantado, em segredo, durante a noite do domingo magro para surgir ao amanhecer no centro da aldeia, este ano, este ritual realizou-se durante o dia num momento mais solene com direito à presença do público e instâncias políticas. Além disso, a própria montagem do velho, habitualmente desempenhada pelos habitantes da aldeia, foi vivazmente acompanhada pela

imprensa local e outros munícipes que desejaram assistir. Neste sentido, Ribeiro, Pinto & Lima (2019) consideram que, cada vez mais, estas práticas “(...) tendem a descolar dos modos de vida tradicionais e são hoje, tanto para quem as faz, quanto para quem assiste ou visita, lidas e vividas sob a lente da noção difusa de património cultural (imaterial)” (p.10). Quer isto dizer que, esta festividade, à semelhança de tantas outras, ultrapassa as barreiras locais e procura envolver agentes sociais, além da comunidade envolvente, para salvaguardar – e divulgar - a tradição.

**Figura 5 – O levantar do Velho do Entrudo**



Fonte: Autora

Apesar disso, é vital encarar estas expressões populares como manifestações coletivas situadas num espaço-tempo singular. Por outras palavras, a festa proporciona, ainda que momentaneamente, um ambiente específico para a comunidade celebrar os seus rituais e práticas culturais em comunhão. As festas populares intensificam a urgência de estar em grupo e festejar a cultura que não só os aproxima enquanto sociedade, como também aumenta o sentido de pertença.

Por esse motivo, não é invulgar que as celebrações festivas sejam recebidas com grande efervescência pela população para quem a festa, mais do que uma comemoração simbólica, representa um marcador identitário. A necessidade de “proteger” a tradição enquanto elemento de

diferenciação cultural, aliada à constante procura de afirmação coletiva, impulsiona fortemente o envolvimento da população na organização e participação da festa. Aliás, o comprometimento das camadas populares é determinante para a longevidade das manifestações culturais. No caso das celebrações rurais, o retorno às vivências do passado e aos costumes tradicionais torna-se ainda mais significativo para um povo que, aos poucos, está a esvanecer. Conseqüentemente, verifica-se uma preocupação maior de promover a valorização das práticas tradicionais junto da comunidade e de cativar as gerações mais jovens a participar das celebrações. Com o regresso da Queima do Velho ao seu local de origem e as constantes iniciativas para revitalizar as expressões populares, a urgência da população em participar do ritual fez-se sentir por toda a aldeia. Acompanhados de familiares e amigos, foram muitos os habitantes que fizeram questão de marcar presença no evento. Inclusive, alguns emigrantes regressaram à aldeia natal para viver o carnaval. Não obstante, é o forte empenho e dedicação dos mais velhos que mobiliza a comunidade, já que estes, por terem vivido a Queima do Velho durante toda a sua vida, são os verdadeiros herdeiros desta tradição enquanto as gerações atuais apenas vivenciaram uma recriação daquilo que era feito antigamente.

Apesar da participação sempre ativa da comunidade, a Comissão de Melhoramentos de Souto Redondo apresenta um papel vital para a longevidade da Queima do Velho. Aliás, como já foi indicado anteriormente, a ação efetiva das associações locais é fundamental para a sobrevivência e continuidade das manifestações culturais. Nos meios rurais, onde os “antigos” são os principais transmissores de cultura, este associativismo é ainda mais significativo para preservar a tradição. Em função disso, a Comissão de Melhoramentos de Souto Redondo não só dinamiza fortemente a aldeia nesta altura do ano, como também organiza e coordena toda a planificação da festa. Para isso, são mobilizados vários agentes locais para protagonizar esta atividade e, apesar de algumas funções serem mais estruturadas que outras no decorrer da *performance*, é atribuído um papel a cada um. Mesmo na hora da montagem do Velho do Entrudo, a Comissão de Melhoramentos procura envolver ativamente a população residente na sua materialização quer seja para participar na montagem propriamente dita ou apenas para conviver com os seus conterrâneos. Desta forma, o incentivo desta associação é fundamental para motivar a comunidade a participar das tradições carnavalescas e combater a extinção das práticas culturais rurais.

A dinamização da Queima do Velho é então pautada pela articulação de diferentes esferas sociais que procuram perpetuar os códigos e práticas culturais da comunidade. Certamente que as festas populares apresentam peculiaridades que aludem a símbolos e rituais representativos de um tempo sociocultural em particular. Contudo, também é sabido que não só o contexto histórico-cultural

das festividades está amplamente conectado com as transformações contemporâneas, como também as próprias manifestações culturais estão em constante mudança. Como afirma Almerinda Teixeira (1983) acerca dos rituais carnavalescos, “os mais antigos reflectem uma tradição pouco ou nada tocada; os mais modernos espelham uma sociedade tradicional que se vem desmoronando na mentalidade, nos valores, nos padrões de comportamento, face ao entrosado de influências que a atinge” (p. 11). Por esse motivo, as festas, ainda que profundamente vinculadas ao passado e à sua história, são constantemente reconstituídas no tempo e no espaço para se reinventar e adaptar aos tempos modernos. No caso da Queima do Velho, uma tradição tipicamente rural em grande risco de desaparecer, este equilíbrio entre as práticas convencionais e a contínua incorporação de elementos modernos torna-se cada vez mais essencial para a sua sobrevivência. É por isso que, num mesmo espaço sociocultural, integram-se peças e rituais simbolicamente enraizados nas ações coletivas e discursos, trajes e até mesmo formas de estar adaptadas ao tempo presente. Diante disso, perceber a Queima do Velho como um fenómeno múltiplo e complexo permite compreender os diferentes significados associados à narrativa que sustenta esta tradição bem como os contornos contemporâneos que a alicerçam e permitem a sua salvaguarda.

O lugar da festa pode, então, ser promotor de uma determinada narrativa que corrobora a natureza – e significado – da celebração. É incontestável que as festas populares servem-se de lugares públicos como pano de fundo para o seu espetáculo. Ainda que por vezes os locais escolhidos possam se afastar um pouco da sua origem, o cenário principal continua a ser o espaço comunitário, onde os populares se reúnem para conviver e celebrar a sua festa. Em Souto Redondo, a Queima do velho segue esta lógica. No passado, brincava-se ao Carnaval um pouco por toda a aldeia, no entanto, atualmente esta festividade realiza-se num sítio pré-definido com o propósito de aglomerar o público no mesmo local.

Mesmo com a mudança de lugar, a regra é clara: após o hastear da bandeira de Carnaval, todos os locais estão convidados a participar das comemorações carnavalescas e, em particular, na Queima do Velho. Ainda que habitualmente o Velho seja queimado no dia de Carnaval, este ano, por o evento estar associado à Câmara Municipal, foi realizado no domingo antes do Carnaval. Corroborando com a dinâmica de regresso às raízes enunciada anteriormente, este ritual teve lugar no largo da aldeia onde ocorreu um pequeno baile e, claro, a atração principal do evento. Junto deste largo, encontra-se um tanque que no passado foi um local estratégico no jogo do entrudo e, este ano, voltou ao centro da ação com uma pequena encenação que reportava para as vivências da antiguidade. Motivados pelo espírito do Carnaval de antigamente, alguns miúdos e graúdos serviram-se ainda deste espaço

emblemático para reviver a típica luta de água que fazia as delícias da população na altura do Carnaval.

Figura 6 – Dois mascarados lavam a roupa no tanque da aldeia



Fonte: *Facebook* do Município de Arouca<sup>15</sup>

Contudo, a afirmação da festa não se cinge apenas ao lugar onde é concretizada. Todos os elementos que de algum modo fazem parte – os trajes, a *performance*, os discursos, os rituais e símbolos – são fundamentais para a consolidação da identidade da festa. A carga simbólica presente nas mais pequenas interações revela não só o forte compromisso com a história da comunidade, como também edifica a própria estrutura da celebração. E, para isto, o apoio da população é fundamental. Emergindo como uma festa popular, a Queima do Velho é realizada mediante o trabalho incansável da população que investe o seu tempo, e muitas vezes dinheiro, para dar vida a este ritual. Começando pela preparação do Velho do Entrudo, símbolo emblemático do evento, são os cidadãos que se comprometem a organizar os materiais para a montagem e fazem desta ocasião um momento de convívio e partilha. Além disto, parte dos populares a vontade de fazer tudo “como a tradição manda”: um boneco feito de palha e roupas reutilizadas – habitualmente um fato de alguém que já faleceu e uma gravata de um casamento –, sustentado por uma estrutura de madeira e vime, com a virilidade bem saliente de forma a simbolizar a abastada masculinidade da aldeia. É partindo deste eixo simbólico que a comunidade estabelece um vínculo com a festa e constrói um imaginário sociocultural em volta de uma imagem que representa esta festividade perante o mundo. À vista disso, não é de

<sup>15</sup> <https://www.facebook.com/MunicipiodeArouca/posts/pfbid0WSYDRqDzni6pxEvRyALSAvYAqiWXtNDYvuLTLMFwThvSsG84kmkYmpyUxQTDS3nLI>



todo inesperado que este momento seja tão significativo para os habitantes da aldeia já que, mais do que apenas uma figura ilustrativa de um evento popular, é uma exteriorização de uma tradição e uma crença enraizada numa comunidade que abraça o seu legado e dignifica os símbolos que dele fazem parte. Por esse motivo, seguir a tradição e os seus preceitos emerge não só como uma forma de salvaguardar – e defender – a tradição, como também uma clara manifestação de valorização dos modos de vida dos seus antepassados e respeito pela simbologia inerente.

Além do Velho do Entrudo, a performance da Queima do Velho conta com alguns elementos-chave característicos deste tipo de festas que os participantes fazem questão de manter. Tipicamente ligadas às vivências do Carnaval em Arouca, a tradição de enfarruscar a cara, o uso de materiais reutilizáveis, a utilização de peças tradicionais - como lenços, o traje da região, entre outros - e a inversão dos papéis sociais, são algumas das componentes festivas que permanecem bem consolidadas na Queima do Velho. No entanto, as alusões à antiguidade e à sua simbologia nas mais diversas etapas da festa não ficam por aqui. Como é sabido, as festas são os lugares privilegiados para celebrar as singularidades da coletividade e reiterar os rituais que fazem parte do tecido sociocultural da comunidade. A forma como os participantes escolhem teatralizar a Queima do velho, desde a linguagem até aos modos de estar durante todo o evento, refletem dinâmicas amplamente conectadas com as práticas quotidianas da população e a simbologia do próprio ritual. Quer sejam objetos mais simples que reportem para a vida rural ou encenações mais estruturadas, é inegável que a dimensão simbólica faz-se presente nas ações carnavalescas da aldeia. Mesmo durante o baile, um momento mais espontâneo, constata-se pequenos momentos que corroboram esta ideia. A título de exemplo, reportando para o emblemático Jogo do Entrudo, também na festa se verificou a presença do velho com o varredouro, que tem a função de molhar todos aqueles que se aproximem e tentem roubar a velha. Os agentes sociais são, assim, produtores de cultura e, ao mesmo tempo, promotores ativos de significados no espaço da festa.

A estrutura do rito cultural também revela símbolos festivos da comunidade em estudo que fazem menção a alegorias do quotidiano rural. Após a morte encenada do Velho durante o baile, segue um acontecimento crucial que culminará com a Queima do Velho: o enterro. Despontando como uma apresentação moderadamente organizada, o funeral do velho inicia-se com um pequeno cortejo fúnebre onde todos os participantes do evento estão de algum modo enquadrados na cena. Na frente do cortejo, segue o caixão onde, adornado com um lenço branco e algumas flores, se encontra a figura do Velho. No fulcro do cortejo, surge a esposa do Velho a carpir num tom exageradamente elevado. Após levantar o lenço branco, os participantes contemplam o velho e começam os murmúrios em



relação à sua virilidade. O ambiente fica agitado com vaias ao velho e verifica-se a mudança de discurso da esposa (inicialmente num tom pesaroso, converte-se num tom indignado e revoltado). Contribuindo para este quadro de caricatura social, a amante do Velho revela-se no enterro e provoca um ambiente hostil e agitado entre todos os intervenientes. Por fim, lê-se o testamento, um documento feito em quadras, que faz menção aos pertences do defunto e às respetivas partilhas e procede-se à queima do Velho.

Figura 7 – O Velho é levado em cortejo fúnebre até ao local onde será queimado



Fonte: *Facebook* do Município de Arouca<sup>16</sup>

Todos estes momentos fazem parte de uma *performance* onde os agentes sociais se unem para (re)produzir uma prática cultural que expressa a forma como a comunidade se revê na vida social. Por outras palavras, é o modo como, neste caso, os populares contemplam, interpretam e vivenciam o mundo e o sistema ao seu redor. Ainda que os festejos de Carnaval sejam acontecimentos extraordinários “(...) de substituição da ordem quotidiana pela ordem ritual (...)” (Ribeiro, Pinto & Lima, 2019, p.8), é inevitável que a *performance* expresse considerações, e até mesmo críticas, da ordem social e das peripécias do dia-a-dia. Goffman (1993), na sua teoria acerca da vida como teatro, afirma que “isto parece acontecer devido ao facto de o intercâmbio social corrente se organizar do mesmo modo que se organiza a representação em palco, através de uma troca de acções, oposições e réplicas concludentes, dramaticamente elaboradas” (p.90). Isto significa que não apenas existe uma proximidade entre o imaginário da *performance* e a realidade que os atores vivenciam no seu

<sup>16</sup> <https://www.facebook.com/MunicipiodeArouca/posts/pfbid0WSYDRqDzjn6pxEvRyALSAvYAqiWXtNDYvuLTLMFwThvSsG84kmkYmpyUxQTDS3nLI>

quotidiano, como também confere significados às ações individuais e coletivas dos agentes sociais. A *performance*, apesar de ocorrer num intervalo de tempo peculiar, exprime, assim, a própria vida social e reflete os sentidos que os protagonistas atribuem às práticas e ações da comunidade.

Além disso, Goffman (1993) considera que as diferentes interações sociais fomentam determinados comportamentos e práticas que se coadunam com o contexto em que estão inseridos. Por outras palavras, os atores sociais interpretam múltiplos papéis de modo a moldar-se aos cenários do quotidiano. No caso da Queima do Velho, esta situação é particularmente nítida na forma como os atores sociais determinam a *performance* e no modo como o público se envolve na atuação. É certo, que as celebrações populares podem extravasar o plano da encenação e conduzir a uma manifestação mais intensa por parte dos envolvidos, provocado pelo sentimento de união e pertença que estas festividades simbolizam para a comunidade. Esta partilha mútua capta o entusiasmo do público e, mais do que passivos espectadores, torna-os participantes ativos do evento, já que também experienciam e sentem a vida social. Neste contexto, a fronteira abstrata que separa o público e os atores esvanece-se e dá lugar a um espetáculo onde a assistência se junta à cena e intervém ativamente no espetáculo.

Na Queima do velho, o espectador é, então, uma peça fundamental da *performance* que interfere, ainda que por vezes involuntariamente, no decorrer do ritual. Durante o decorrer do evento, o nível de interação da plateia com os atores vai aumentando conforme o clímax do espetáculo se aproxima. Certamente, que ao longo da encenação o público foi participando de algumas brincadeiras características do carnaval instigadas pelos protagonistas do Entrudo, mas sempre numa postura bastante moderada e ordeira. Contudo, no momento do funeral do Velho e da leitura do testamento, o envolvimento da população na *performance* aumenta consideravelmente. Aproximam-se da cena e, entrando também na personagem, vaiam o Velho e interpelam os participantes num tom extremamente jocoso e sarcástico. Durante a leitura do testamento, os presentes são ainda mais ousados nas suas reações ao espetáculo e não contêm o seu entusiasmo com a típica sátira política e social que marca este momento. Correspondendo, assim, às expectativas esperadas para este contexto, o público cumpriu o seu papel e foi adaptando a sua forma de estar e de comunicar conforme a *performance* e ação progredia. A intervenção dos espectadores corrobora a dimensão popular da Queima do Velho e faz deste evento um espaço onde todos, de forma mais ou menos organizada, participam na encenação cultural.

Esta contínua interação entre o público e os atores do Entrudo emerge como uma parte crucial para a fluidez e sucesso da *performance*. A comunicação entre ambas as partes e a sua postura

durante o espetáculo contribui para a espontaneidade da recriação do ritual e reforça o vínculo do grupo. Enquanto responsáveis pela dinamização do espetáculo, os atores da Queima do Velho apresentam um papel fundamental na inclusão do público na encenação. Mesmo nos momentos da atuação em que os atores apresentavam pequenas dinâmicas previamente ensaiadas para entreter a audiência, rapidamente dava lugar a manifestações espontâneas e discursos não estruturados de modo a envolver o público na dramatização. Aliás, tradicionalmente, os participantes da Queima do Velho não podem falar durante o espetáculo para não correrem o risco de ser reconhecidos e, apesar de um modo geral esta regra ter sido cumprida, alguns intervenientes foram mais ousados e interpelaram a assistência recorrendo à linguagem popular e ao calão para dar um tom mais cómico ao discurso. Ademais, os protagonistas do Entrudo abordavam o público de um modo indecoroso, com brincadeiras mais arrojadas cujo intuito era suscitar uma reação divertida do público. Quando isto acontecia, os intervenientes faziam-no sempre dentro da personagem já que, apesar de toda a espontaneidade que marca este evento, a Queima do Velho é, afinal de contas, uma *performance* e importa manter a consistência dos papéis atribuídos.

Apesar disso, estas ações mais dramatizadas pelos atores já são, de certa forma, esperadas pelo público não só devido ao contexto em que a festa se insere, mas também em consequência da expectativa que se cria em relação aos papéis teatralizados pelos participantes. Como já foi mencionado anteriormente, o campo de interação da arte e da vida quotidiana está bastante presente na forma como são materializados as encenações populares. No caso dos papéis para a Queima do Velho, as personagens interpretadas pelos participantes aludem a figuras da vida social que são extremamente familiares aos espectadores. Por esse motivo, Goffman (1993) considera que “(...) o espectador poderá ser levado a colocar a situação no âmbito de uma categoria genérica que lhe torna mais fácil recorrer à experiência passada e a juízos estereotipados” (p. 39). Assim, torna-se possível prever o comportamento dos atores baseando-se em experiências passadas e no conhecimento adquirido na vida social.

No entanto, os papéis dramatizados pelos agentes envolvidos na celebração da Queima do Velho também podem indicar uma transgressão da ordem social e a inversão dos papéis sociais. Profundamente associada às dinâmicas do Carnaval, a inversão social surge como um ritual onde os participantes incorporam personagens opostas àquilo que são habitualmente. Ademais, esta festividade proporciona um espaço despojado dos habituais constrangimentos quotidianos em que, ao contrário de inúmeras festas oficiais onde subsiste um código moral e social a ser seguido, reina a informalidade e o desvio das normas. No Entrudo de Souto Redondo, é frequente os participantes fantasiarem-se de

algo totalmente aposto aquilo que são de modo a não serem reconhecidos. Assim, baseando-se na premissa da inversão da ordem social, é comum ver homens vestidos de mulher e vice-versa.

Contudo, Daun e Lorena (2019) argumenta que esta conjuntura não é suficiente para se considerar o Carnaval uma festa de inversão do sistema social. De acordo com a autora, o ritual da inversão não se refere apenas ao evento em si, mas aos propósitos subjacentes à sua realização que “(...) tanto pode ser lido como um dispositivo de emancipação e subversão, como de controlo e conformação social” (Daun e Lorena, 2019, p.54). Enquanto um momento consentido de desordem social, o Carnaval desponta como a festa da desobediência, da liberdade efémera, em que os agentes sociais procuram afastar-se das normas e papéis moralmente instituídos no quotidiano. Para alguns pensadores, “durante o carnaval, as normas e hierarquias sociais seriam suspensas, seria até permitido prevaricar, e mais, essa desobediência significaria uma subversão da ordem social” (Daun e Lorena, 2019, p.54). Isto significa que as celebrações carnavalescas, mais do que simples eventos culturais, detêm um caráter revolucionário que fomenta mudanças e motiva a renovação social. Além disso, esta prática cultural pode abalar as estruturas sociais e políticas ao revelar-se como uma forma de resistência aos poderes vigentes e aos contrastes que marcam a vida quotidiana. Daun e Lorena (2019) afirma, assim, que “(...) o carnaval constituiria um instrumento contra-hegemónico, em que não só as assimetrias e as desigualdades seriam reveladas e questionadas, como outros mundos alternativos seriam criados e vivenciados, ainda que temporariamente” (p.55).

Por outro lado, a inversão social também pode ser percebida como um mecanismo de controlo que legitima e preserva o sistema. Despontando como um momento extraordinário, o Carnaval proporciona à comunidade um breve escape das normas político-sociais que orientam o quotidiano em sociedade. Esta fuga à realidade vivida no resto do ano vai permitir a manutenção da ordem social já que, durante um curto espaço de tempo, as massas têm a possibilidade de mitigar as tensões sociais (Daun e Lorena, 2019). Em função disso, muitos pensadores consideram que esta desordem permitida pelo grupo dominante não é mais que uma forma eficiente de controlar a população e assegurar o sistema vigente (Daun e Lorena, 2019). Esta transgressão autorizada no carnaval intensifica a conformidade social.

Todavia, as celebrações carnavalescas são demasiado complexas para serem colocadas apenas numa destas posições teóricas. Além disso, Scott (1990, citado por Daun e Lorena, 2019) afirma que “faz muito mais sentido ver o carnaval como o lugar ritual de várias formas de conflito social e manipulação simbólica, nenhuma das quais se possa dizer, a priori, que prevaleça” (p.56). Quer isto dizer que num mesmo espaço é possível existir simultaneamente tensões sociais e controlo

simbólico das massas, sem que nenhuma das partes impere sobre a outra. Ademais, sabe-se que as intenções inerentes às manifestações culturais mudam consoante o contexto político e histórico-social em que se inserem e, por esse motivo, estão em constante transformação. O significado político do Carnaval vai, assim, modificando de acordo com as diferentes circunstâncias que determinam a vida social.

Como refere Daun e Lorena (2019), o Carnaval “ainda que seja um espetáculo cultural e artístico, está íntima e dinamicamente relacionado com a ordem política e com a luta pelo poder” (p.56). Surgindo como um espaço ativo de debate público, as celebrações carnavalescas dispõem da mobilização da comunidade para trazer à mesa determinadas temáticas que pautam o real social. Efetivamente, não é sem fundamento que o Carnaval é facilmente indicado como um evento político. Desde promover movimentos sociais até incitar reivindicações políticas, o Carnaval desponta como o lugar privilegiado para dar voz, principalmente, ao povo. Aliás, a forma como as massas se expressam neste tipo de eventos é extremamente reveladora. Servindo-se da famosa justificação do “é carnaval, ninguém leva a mal”, a comunidade recorre aos mais criativos disfarces e aos mais ousados gestos e expressões para expor o seu descontentamento e satirizar o poder político. A arte do espetáculo alia-se, deste modo, ao movimento popular não só na crítica à autoridade vigente, como também na denúncia das desigualdades sociais.

À vista disso, Daun e Lorena (2019) reitera que “através do carnaval, um terreno por vezes tomado como apolítico, podemos detetar posicionamentos, discursivos e simbólicos, acerca da ordem social que se vive no dia-a-dia e que se expressa na festa” (p.59). Beneficiando de toda a folia que envolve esta celebração, a população serve-se do ambiente cómico e desinibido do carnaval para disfarçar a verdadeira intenção crítica que reveste os rituais carnavalescos. Certamente que, como já se argumentou até aqui, há inúmeros significados que adornam estas manifestações culturais, contudo, não se pode negar o peso, mais ou menos expressivo, da dimensão política nas práticas carnavalescas. Por esse motivo, o Carnaval e os seus diferentes rituais assumem um lugar vital na luta política e nos jogos de poder.

Perante este cenário, o discurso e a linguagem satírica podem ser uma forma eficaz de depreciar a vida social e política. Na Queima do Velho, apesar de durante toda a *performance* os participantes usarem um tom jocoso e crítico, a leitura do testamento é possivelmente o momento mais abertamente político de todo o ritual. Considerada uma das ocasiões mais emblemáticas do espetáculo, os populares contam com a sátira e a ironia para criar um ambiente cómico e provocatório onde é frequente o uso do calão para obter reações da audiência. Como explica Teixeira (1983), o riso

apresenta “(...) a função social de abolir provisoriamente os estatutos sociais e atingir as instituições no seu poder” (p. 12). Por esse motivo, esta é a ocasião em que os agentes sociais denunciam as peripécias político-sociais da localidade na presença das entidades políticas do município. Nomeando cada uma das personalidades presentes, incluindo a Presidente da Câmara, um “ator” dedica a cada elemento uma quadra que critica alguns acontecimentos importantes do último ano. Além disso, foram expressadas algumas considerações – e reivindicações - cerca de determinados recursos que ainda faltam na aldeia. Como o próprio popular declarou: “desde sempre o testamento é livre no carnaval, aproveita-se o momento para dizer aquilo que está mal”.

A *performance* da Queima do Velho evidencia, deste modo, um conjunto alargado de processos socioculturais que conferem um sentido mais amplo às ações da festa e dos seus participantes. À semelhança do carnaval, a Queima do Velho emerge como um símbolo cultural múltiplo e complexo que compreende, no mesmo círculo social, práticas culturais com diversos significados e fundamentos. Ainda que possa ser considerado um momento de transgressão e inversão, é certo que a Queima do Velho, para as gentes de Souto Redondo, representa mais do que uma festa cíclica e uma tradição. É um momento de afirmação identitária e uma marca de diferenciação cultural que só pode ser celebrada e vivida em pleno no espaço comunitário e na companhia dos seus conterrâneos. Para o poder político, esta festa é uma forma de preservar a herança cultural do concelho e uma resposta às reivindicações de retorno às raízes da população e da associação envolvida. Num mundo cada vez mais massificado, a Queima do Velho emerge, assim, como uma verdadeira fábrica de significados que não só produz conexões com a população que a festeja, como também promove uma cultura singular que tem resistido a um destino pouco promissor.

#### *6.4. A ponte entre a tradição e a contemporaneidade: os Espetáculos da “Eira das Bruxas” e do “Poço do Bispo”*

Ao longo deste relatório, foram abordadas algumas das manifestações populares mais expressivas da atualidade: os rituais e festividades culturais, a dança folclórica, o canto e a música popular. No entanto, há uma que, apesar de estar presente nestas práticas, ainda não foi devidamente desenvolvida: a tradição oral. No contexto da cultura popular, a tradição oral é a forma como as comunidades transmitem os seus costumes e cultura às gerações seguintes. Com o propósito principal de preservar a tradição, os saberes populares, como os contos e as lendas, são então difundidos verbalmente pela população de modo a resguardar a cultura dos seus ancestrais e a identidade de grupo.

As lendas, nas palavras de Isabel Madureira (2012), são “(...) um género narrativo da literatura popular de tradição oral que se caracteriza pela apropriação fabulosa da palavra como forma de explicação e de entendimento de uma dada realidade” (p.76). Estas narrativas, usualmente ancoradas em representações de um determinado lugar, mesclam relatos, símbolos e elementos reais com conceções fictícias que se infiltram no imaginário popular. Ultrapassando as barreiras temporais, as lendas conectam-se, assim, à memória coletiva e expressam a identidade e património cultural da comunidade envolvente.

À vista disto, as lendas fornecem importantes pistas acerca da história local, bem como referências da identidade do povo e das suas crenças. Ainda que estas narrativas desponham como produtos da imaginação dos seus contadores, a premissa, inspirada por situações do quotidiano ou por factos históricos, tem sempre um fundo de verdade. Recordar os feitos do passado, os seus heróis e “(...) o berço histórico-cultural que embalou a génese de um povo (...)” (Madureira, 2012, p.74) constitui uma das formas mais elementares de celebrar a identidade regional e as singularidades que, mais do que definir, diferenciam o povo local. Ao conectar-se com as histórias da terra e o seu passado, não só o sentido de pertença é intensificado, como também os símbolos, valores e sentidos que compõem a esfera sociocultural da comunidade são estabelecidos e afirmados.

Embora muitas narrativas populares continuem bastante enraizadas nas comunidades tradicionais, não se pode esquecer que as lendas são constantemente alteradas e reinventadas no tempo. Seguindo os passos das outras manifestações culturais na contemporaneidade, também as narrativas populares podem ser instrumentalizadas como património imaterial e apropriadas pelo grupo dominante. Os movimentos de patrimonialização da época moderna e a consequente necessidade de inventariar e documentar as manifestações populares impulsionaram o registo das lendas e contos tradicionais. Estas lendas, inicialmente passadas de geração em geração somente através da tradição oral, atualmente são escritas e catalogadas para não se perderem. Embora, como argumenta Isabel Madureira (2012), esta ação seja basilar para preservar as narrativas populares, não se pode deixar de refletir acerca dos processos de recontextualização que estas mudanças implicam. Ou seja, ao transformar lendas orais em textos escritos e devidamente estruturados, perde-se o propósito e conceito original destas expressões populares porque o seu contexto foi alterado e até mesmo ressignificado. Inclusive, até a própria linguagem é modificada quando adaptada para texto, recorrendo a expressões e formas de escrever mais sofisticadas que se afastam do falar popular. As lendas passam, deste modo, de histórias contadas por diferentes populares com múltiplas variações e versões, para narrativas organizadas e trabalhadas com um discurso estruturado e aperfeiçoado.

Mas a recontextualização da tradição oral não fica por aqui. Retirado do contexto social informal e popular, as lendas passaram, igualmente, a integrar o ensino formal. Constituindo uma das aprendizagens essenciais do currículo de português do Ensino Básico, as lendas são então abordadas numa perspetiva pedagógica de educação para a literatura popular. Servindo-se destas narrativas, a escola, enquanto instituição social, promove a valorização e preservação da tradição popular ao mesmo tempo em que expande a visão do mundo literário. No quadro local, e particularmente em Arouca, as lendas locais ganham um especial destaque no Ensino Básico e na educação literária. Procurando dar a conhecer aos estudantes os textos de tradição popular da região, a comunidade escolar assume o papel, outrora ocupado pelos anciãos, de transmitir e inculcar a cultura popular às novas gerações.

No campo cultural, as artes performativas também se apropriam das diferentes lendas populares para criar espetáculos e *performances* destinados ao grande público. Acompanhando as tendências de mercantilização da cultura popular, estes espetáculos, muitas vezes produzidos por profissionais da área, resgatam as narrativas típicas do povo e adaptam-nas para fruição dos consumidores. O imaginário popular converte-se num espetáculo para as massas fundamentado no discurso de valorização e preservação do mundo popular e na recriação das suas crenças e costumes. Extrapolando o domínio tradicional, as lendas, na contemporaneidade, tornam-se narrativas reproduzidas e reinventadas na arena cultural para as mais diversas atividades artísticas e para o usufruto dos mais variados públicos. Desta forma, as práticas populares transcendem a dimensão do quotidiano e transformam-se em eventos altamente espetacularizados.

Esta reconfiguração das lendas tradicionais em espetáculos culturais ganha um especial destaque no estudo das políticas culturais autárquicas. A celebração da identidade local e a divulgação do património cultural junto da população constituem importantes dinâmicas da ação municipal. À vista disso, o projeto “Lendas Mil – No Palco das Memórias”, coordenado pela ADRIMAG (Associação de Desenvolvimento Rural Integrado das Serras do Montemuro, Arada e Gralheira) em parceria com os Municípios de Arouca, Vale de Cambra e a Academia de Castelo de Paiva, visa promover uma série de espetáculos baseados em narrativas locais destes três concelhos (Lendas Mil, 2022). Procurando prestigiar o património cultural e natural destes municípios, este projeto, “(...) cofinanciado pelo NORTE 2020, Portugal 2020 e União Europeia, através do FEDER<sup>17</sup>” (Lendas Mil, 2022), desenvolve os eventos culturais em lugares e edifícios que sejam turisticamente e historicamente relevantes ou classificados

---

<sup>17</sup> O FEDER corresponde ao Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional



pela Rede Natura 2000 ou pela Rede Mundial de Geoparques da UNESCO (Lendas Mil, 2022). “Lendas Mil – No Palco das Memórias” pretende então

(...) Dinamizar as aldeias classificadas e suas comunidades no biénio 2021/2022, através do seu envolvimento na criação cultural em torno das lendas e histórias locais; aumentar o número de visitantes ao território, através da criação de oferta cultural diferenciador; e capacitar os agentes culturais locais, através de intercâmbios culturais, constituídos por espetáculos, concertos e oficinas de expressão dramática, movimento, música e dança, em torno das tradições de cada aldeia escolhida (Lendas Mil, 2022)

No âmbito deste projeto, em Arouca foram selecionados um conjunto de espaços descentralizados que correspondiam aos requisitos mencionados anteriormente. Para a presente análise, consideraram-se dois espetáculos de teatro realizados em março deste ano: “A Eira das Bruxas” e “O Poço do Bispo”. Ambos os teatros são inspirados em lendas da freguesia de Alvarenga e contaram com a participação dos atores semiprofissionais da companhia de Teatro Regional da Serra do Montemuro. No caso da Eira das Bruxas, a *performance* também incluiu um espetáculo de fogo protagonizado pela companhia de arte circense MALATITSCH.

Começando pela dramatização da Eira das Bruxas, este teatro, realizado na noite de 19 de março, contou com quatro momentos que foram construindo a atmosfera mística e sombria associada à lenda e à própria figura das bruxas. Para criar a ambiência desejada, a encenação iniciou-se com uma pequena caminhada liderada pelo ator principal do teatro – e único, já que se trata de um monólogo – desde o cemitério local, situado em Alvarenga, até à Ponte 516 Arouca, onde foi realizado o espetáculo. Ao longo deste percurso, os artistas circenses da MALATITSCH, com o propósito de intensificar a experiência do público, desenvolveram algumas dinâmicas típicas do género de terror – como fazer barulhos no meio da vegetação e saltar para o caminho inesperadamente – de maneira a criar o clima apropriado à temática. Alcançando o tabuleiro da ponte, inicia-se o teatro em si com a dramatização da lenda pelo ator do Teatro Regional da Serra do Montemuro. Finalizado este momento, no mesmo local os profissionais da MALATITSCH apresentam um espetáculo de fogo com malabarismos e coreografias sincronizadas. Por fim, os artistas circenses levam a *performance* para perto da Cascata da Aguieira – local onde se acreditava ser a eira das bruxas – e o público assiste da Ponte Suspensa.

Figura 8 – Caminhada até à Ponte Suspensa liderada pelo ator principal do teatro



Fonte: *Facebook* das Lendas Mil<sup>18</sup>

De acordo com Rui Sousa (2008), “existe nas Agueiras, perto do rio Paiva, no fundo da Quinta da Chieira, um penedo com tais proporções que não deve haver igual nestas redondezas” (p.37). À beira deste lugar, encontra-se um moinho, movido pela água de um ribeiro. Reza a lenda que, à meia-noite, as bruxas apareciam neste penedo para dançar e “(...) os moradores do lugar de Vilar de Servos, que moíam nesse moinho, iam sempre àquela hora para dançarem com elas” (Sousa, 2008, p.37). Com base nesta lenda, elaborou-se, então, o espetáculo “A Eira das Bruxas” que contava a história de um moleiro cujo trisavô do trisavô, encantado pelas bruxas e pela sua alegria de viver, deslocava-se às Agueiras à meia-noite para dançar. Assim que o dia começava a amanhecer, as bruxas desapareciam e a festa acabava já que, segundo a sabedoria popular, a alvorada significava o fim da folia dos seres místicos. Seguindo este conceito, quando os artistas da MALATITSCH acabaram a *performance* nas Agueiras, o ator do Teatro Regional da Serra do Montemuro anunciou que estava a amanhecer e deu por terminado o espetáculo.

Em contrapartida, o teatro “O Poço do Bispo”, promovido a 27 de março às 15h da tarde, relata a história de um bispo de Lamego que, na viagem de regresso à diocese, quase se afogou ao aventurar-se nas agitadas águas do rio Paiva (Pignatelli, 1998, citado por Sousa, 2008, p.41). Naquele tempo, a travessia fazia-se inevitavelmente de barco já que a ponte estava danificada. Segundo a lenda,

<sup>18</sup> <https://www.facebook.com/photo/?fbid=266564812339455&set=pcb.266584145670855>

após este episódio, o Bispo mandou construir uma ponte em Alvarenga para facilitar a passagem e o local, desde então, ficou conhecido como o poço do Bispo. Baseado nesta narrativa, o Teatro Regional da Serra do Montemuro produziu um espetáculo protagonizado por quatro atores que representavam o bispo, uma acólita, um barqueiro e uma cozinheira.

Este espetáculo materializou-se num espaço circundado de um escombros, uma cascata e pelo Rio Paiva e situado à beira da Ponte de Alvarenga e no lado oposto do Passadiço do Paiva. À semelhança da Eira das Bruxas, o “cenário” escolhido também contribuiu para criar ambiência ideal para o evento. Beneficiando, deste modo, do ambiente tranquilo que circunda a Ponte de Alvarenga e do suave som da água do rio, idealizou-se um espetáculo mais descontraído que ia ao encontro da temática proposta. À vista disso, de forma a enquadrar-se mais facilmente no ambiente envolvente e na própria aura do teatro, as cadeiras normalmente para acomodar quem assiste foram substituídas por fardos de palha.

**Figura 9 – Ambiente circundante do espetáculo “O Poço do Bispo”**



Fonte: *Facebook* das Lendas Mil<sup>19</sup>

O teatro começa então nos escombros e os atores vão descendo conforme no espetáculo as personagens se vão aproximando do rio Paiva. Chegando à “margem do rio” os atores iniciam a travessia num barco imaginário onde os movimentos são extremamente coreografados. Deste modo,

<sup>19</sup> <https://www.facebook.com/photo/?fbid=271638335165436&set=pcb.271640031831933>

quando o rio estava mais revolto, os atores faziam movimentos mais bruscos com o intuito de demonstrar agitação das águas. Chegando, finalmente, ao “outro lado do rio” os atores caem de várias formas para demonstrar a chegada abrupta a terra firme. De referir que em alguns momentos do espetáculo, os atores reproduzem alguns movimentos em câmara lenta de modo a acentuar a dramatização da cena.

Após esta breve descrição de ambos as encenações teatrais, importa agora refletir acerca das diferentes camadas que os compõem e de alguns conceitos inerentes aos espetáculos culturais. É sabido que a reconstituição de expressões populares em espetáculos e eventos culturais implica algumas mudanças ao nível da execução, simbologia e códigos de fruição. A própria conexão entre os agentes envolvidos e o público altera-se e cria novos limites decorrente da transformação das manifestações populares espontâneas em eventos mais formais e organizados. A recriação de práticas tradicionais fora do seu contexto de origem produz, ainda que se procure seguir o conceito original, novas versões e significados adequadamente domesticados pelas elites letradas. No caso da tradição oral, embora apresente um certo grau de subjetividade em relação a outras práticas tradicionais, também, ao ser transformada em espetáculo, é reinventada para se moldar aos padrões de consumo e produção cultural.

Os espetáculos da Eira das Bruxas e do Poço do Bispo constituem, assim, significativos exemplos de como as manifestações populares são transformadas em bens de consumo. Descontextualizado da comunidade de origem, estes eventos baseados na tradição oral enquadram-se no processo de espetacularização que, de acordo com Jorge Carvalho (2010), diz respeito a manifestações culturais que foram criadas “(...) para atender a uma necessidade expressiva específica de um grupo e preservado e transmitido através de um circuito próprio (...)” (p.47) e, eventualmente, foram convertidas em espetáculos para usufruto de um público mais alargado. Por conseguinte, estes espetáculos culturais sustentam-se na premissa, que advém da própria origem da palavra “espetáculo” (Cunha, 1982, citado por Carvalho, 2010), de procurar desenvolver atividades atrativas para o público. Cada vez mais sofisticados, estes eventos, com o intuito de causar impacto na experiência do espectador, constroem *performances* diferenciadas, com recursos variados e uma ambiência singular. Emergindo como um fator decisivo nos padrões de interesse dos consumidores, a produção subjacente a um espetáculo é então crucial para a sua afirmação no mercado cultural. Desde o local até às escolhas artísticas, tudo é minuciosamente ponderado para diferenciar-se na arena cultural e corresponder à expectativa do consumidor.

No caso dos espetáculos em estudo, os agentes envolvidos, numa tentativa de proporcionar uma experiência diferente ao público e elevar a cultura popular da região, apostaram fortemente num espaço e numa ambiência que coincidente com a narrativa da lenda. No teatro da Eira das Bruxas, o facto de ser um espetáculo noturno, com animação circense e ainda com uma parte na ponte suspensa, um local altamente turístico, contribuiu imensamente para criar uma experiência singular. Além disso, a escolha do cemitério como local de partida bem como o clima mais sinistro que se foi criando ao longo da encenação, catapultou certamente a narrativa para um novo nível. O Poço do Bispo, ainda que numa versão mais contida e discreta, também investiu na materialização da lenda através do espaço envolvente. Desde os fardos de palha que adornavam o local até à tranquilidade presenteada pela calma do campo, todos os elementos que constituíram o teatro foram fulcrais para alcançar a proposta pretendida. Embora a primeira encenação corresponda mais diretamente ao conceito de espetacularização referido anteriormente devido ao impacto visual que provoca no espectador, a *performance* do Poço do Bispo é marcada por movimentos altamente coreografados que dão vida ao imaginário da lenda e convidam a audiência também a imaginar a narrativa. Ou seja, mesmo que o teatro não prime pelos efeitos visuais, como é usual, optou-se por outras escolhas artísticas que estimulam o público de igual forma. Neste sentido, a ação da peça e o caráter das personagens eram denunciados pela coreografia e expressão corporal dos atores, porém, esta interpretação ficava sempre a cargo do público. A linguagem não-verbal ganha, deste modo, um especial destaque na fluidez da *performance* e no estímulo ao imaginário do espectador.



Figura 10 – Os atores a encenar um barco imaginário



Fonte: *Facebook* das Lendas Mil<sup>20</sup>

Com o propósito de enriquecer mais a *performance*, o espetáculo da Eira das Bruxas incluiu, igualmente, algumas simbologias populares relacionadas com a lenda em si e outros misticismos que advêm da cultura *pop*. Anteriormente, já se mencionou a importância da alvorada para a lenda e o seu significado nas crenças populares. Como relata António Madureira (2006, citado por Sousa, 2008), acreditava-se que “(...) as bruxas, os fantasmas e os demónios vagabundos se divertiam nas trevas da noite, e só desapareciam, quando se ouvissem os primeiros cantares de galo” (p.37). À vista disso, a noite e a escuridão estão amplamente conectadas ao imaginário popular como circunstâncias propícias ao aparecimento de seres místicos enquanto a aurora e a luz do dia ditava o fim das trevas. Corroborando com esta crença, reza a lenda que é à meia-noite que não só as bruxas se fazem notar em Alvarenga, como também é nesse horário que os moleiros se encontravam com elas para dançar. Durante o espetáculo, esta simbologia foi várias vezes referida.

Porém, verificaram-se um conjunto de elementos no decorrer da peça que não integram a lenda nem o imaginário popular arouquense. A lua cheia, por exemplo, foi amplamente enfatizada no monólogo do ator como um fator determinante para o aparecimento das bruxas nas Eiras quando, na verdade, isto não é mencionado na tradição popular. Contudo, é célebre na cultura *pop* a conexão entre a lua cheia e a atividade dos seres sobrenaturais. Por esse motivo, a *performance* foi realizada

<sup>20</sup> <https://www.facebook.com/photo/?fbid=271639041832032&set=pcb.271640031831933>

numa noite de “lua gorda” para fortalecer a aura mística do teatro e evidenciar a sua relação com a natureza das bruxas já que é um conceito conhecido do público. Complementando este emblemático símbolo do mundo fantástico, o fogo, talvez mais subentendido na encenação, também se conecta ao imaginário das bruxas e dos seus rituais. As tochas, as velas, a forma como os artistas se movimentavam e até mesmo a indumentária, assemelhava-se muito ao tipo de rituais profanos que são ilustrados na cultura *pop*. Além disso, o fogo é comumente apontado como um elemento clássico das bruxas e da sua magia. Deste modo, a narrativa da Eira das Bruxas foi reinventada com novas referências e simbologias que já fazem parte do imaginário do espectador, com o objetivo de ornamentar mais a lenda original e acrescentar elementos que, à partida, possam ser mais interessantes para o consumidor.

Figura 11 – Performance da companhia de teatro circense MALATITSCH



Fonte: *Facebook* das Lendas Mil<sup>21</sup>

De acordo com Jorge Carvalho (2010), a constante interferência dos agentes culturais no material de origem e a sua conseqüente desvirtuação, transforma os “(...) espetáculos de cultura popular em meras histórias de aventuras, violência, humor e erotismo, dimensões que já fazem parte da fantasia do consumidor e que passam a ser hipertrofiadas nas apresentações espetacularizadas” (p. 58). A linguagem emerge como uma das características populares mais enraizadas nas representações

<sup>21</sup> <https://www.facebook.com/photo/?fbid=266567425672527&set=pcb.266584145670855>

da cultura popular pela sua espontaneidade, dialetismos e frequente uso do calão. No entanto, como argumenta Carvalho (2010), quando as manifestações populares são adaptadas para espetáculo, os produtores culturais podem “(...) decidir domesticar os significados moralmente mais desafiadores da obra, excluindo aspectos considerados incômodos ou inconvenientes para o grupo interessado em consumi-la” (p.58). Por outras palavras, os traços menos glamorosos presentes nas práticas e expressões tradicionais são domesticados e moldados de maneira a não impressionar, negativamente, o público. Num contexto mais formal como o presenciado nos espetáculos da Eira das Bruxas e do Poço do Bispo, o discurso popular teve, indubitavelmente, de ser adaptado. Servindo-se de expressões mais polidas e conhecidas da assistência – como “quem canta seus males espanta”, “deixa-te de fitas” e “se lhe deu a macacoa” – e de uma linguagem mais contida, os encenadores criaram um texto de teor popular, previamente trabalhado e estruturado, que remete para as raízes das lendas, mas sempre num tom mais domesticado. Não obstante, o núcleo cómico, habitualmente vinculado ao imaginário do falar popular, manteve-se bastante evidente, principalmente, durante a *performance* do Poço do Bispo. Numa tentativa de se aproximar da época em que a lenda ocorreu, os atores desta peça beneficiaram do discurso popular para criar uma dinâmica mais jocosa que não só se adequa à história da lenda, como também se enquadra na imagem criada pelo público acerca do povo e da sua linguagem. Comprovando a perspectiva de Jorge Carvalho (2010), estes espetáculos culturais dispõem das representações estereotipadas de cultura popular para produzir encenações que satisfaçam a fantasia do espectador e as exigências do mercado cultural.

No entanto, a espetacularização das expressões populares traz consigo uma série de questões acerca da sua produção e consumo que vão além da execução do espetáculo em si. Uma das características mais proeminentes da cultura popular, e foi algo bastante relevado ao longo do capítulo da Queima do Velho, é o envolvimento ativo da comunidade na materialização – e continuidade – das suas expressões culturais. Mais do que uma festa ou evento, estas manifestações populares constituem importantes celebrações identitárias para a população que as festeja. Participar destas práticas culturais em comunidade representa, acima de tudo, a legitimação das suas tradições e rituais perante o mundo. Contudo, ao transformar estas ações em espetáculos culturais, os elementos mais significativos, que efetivamente são as pessoas da comunidade, são substituídos por profissionais da área que se encarregam de protagonizar o evento. Esta situação verificou-se tanto na encenação da Eira das Bruxas como na do Poço do Bispo, que contaram com a presença de atores semiprofissionais e de artistas circenses qualificados. Além da visível profissionalização dos agentes envolvidos, nenhuma das entidades intervenientes era oriunda de Arouca. Passa-se, então, de uma forma de



expressão cultural identitária, reproduzida por pessoas comuns e como forma de transmissão de valores e tradições, para um espetáculo interpretado por técnicos especializados sem qualquer vínculo ao legado cultural da região.

Do lado do consumidor, este embate entre aquilo que seria expectável para um público da cultura popular e o que efetivamente se registou durante os espetáculos das lendas, revelam alguns tópicos bastante importantes do ponto de vista sociológico. Como foi referido supra, num cenário de valorização da identidade e cultura local, idealmente, as manifestações de cultura popular, além de serem protagonizadas por populares, são, igualmente, consumidas por populares. Contudo, é sabido que com a progressiva mercantilização das práticas populares, o público que consome estas expressões ultrapassa as barreiras do local e torna-se cada vez mais heterogéneo. Além disso, a cultura popular fica suscetível a outros processos socioculturais – nomeadamente a apropriação e turistificação – que transformam o público deste tipo de eventos. Como afirma Carvalho (2010), o sentido das manifestações populares é então redefinido “(...) para fins de entreter um sujeito consumidor dissociado do processo criador daquela tradição” (p.48).

À vista disso, apesar do público presente nos espetáculos das lendas ser maioritariamente local, com pessoas oriundas de Arouca e da freguesia de Alvarenga, estiveram presentes também pessoas naturais de outros concelhos que, no caso específico do teatro do Poço do Bispo, estavam a visitar os passadiços e ficaram para ver o espetáculo. Mas talvez a característica mais saliente destes públicos é que grande parte dos presentes pertencem à elite letrada, nomeadamente, políticos, professores e profissionais da cultura. Ou seja, uma atividade cultural que à partida, pelo seu conteúdo temático, seria mais universal e direcionada para todos os arouquenses, acaba por se converter num espetáculo elitista, direcionado para um grupo muito específico.

Ademais, enquanto as festividades populares, como a Queima do Velho, são marcadas pela grande efervescência e participação da população mais velha e a sua forte dedicação em mobilizar a comunidade, nestes espetáculos a comparência de idosos é praticamente nula. Pode-se argumentar que talvez o formato destes espetáculos não seja propriamente adequado para esta faixa etária, contudo, também é sabido que os mais velhos são os mais entusiastas no que respeita aos costumes e práticas tradicionais. Esta situação leva a questionar: porque a população mais velha não aderiu? Ora, uma das particularidades das manifestações populares é a sua longevidade e continuidade no tempo. São eventos cíclicos que tem uma tradição enraizada que move a comunidade a participar, assistir e celebrar a sua cultura. Grande parte dos anciãos, ao longo da sua vida, envolveu-se das mais variadas formas nestas festividades e a sua forte ligação às tradições estimula a sua vontade de

continuar a participar ativamente nestas práticas. Neste caso, não há uma tradição a ser cumprida nem uma efervescência a ser vivida em grupo. Apenas um momento fugaz, efêmero, que à semelhança de tudo o que é criado na modernidade não permanece tempo suficiente para ficar na memória e nas práticas da população. Talvez por esta razão, não se evidencia interesse por parte dos idosos em assistir a estes espetáculos, ainda que reportem às suas tradições e crenças.

Todas as características do público que foram mencionadas até este momento culminam num aspeto particularmente relevante no estudo de espetáculos culturais: a receção cultural. De acordo com João Teixeira Lopes (1998), a receção cultural são as diferentes “ (...) formas de ocupação dos cenários de interacção pelos agentes sociais e as posturas corporais que lhes estão associadas (...)”. Por outras palavras, evidencia a forma como o espectador interioriza e reage àquilo que lhe está a ser apresentado. Apesar dos eventos terem sido realizados em espaços que certamente fogem à conceção tradicional de espetáculo, os protocolos e convenções esperados de uma atividade cultural mais formal foram respeitados. No decorrer dos espetáculos, o público manteve-se sempre bastante “disciplinada” silencioso, com exceção de alguns momentos mais cómicos que despertaram uma reação divertida da audiência. Além disso, os espectadores só demonstraram o seu agrado com as peças apresentadas no fim da atuação, com uma grande ovação, como manda a regra. Este comportamento, como refere Lopes (1998), espelha “(...) a ligação das posturas corporais ao conjunto de convenções interiorizadas de forma socialmente diferenciada de acordo com os meios sociais dos agentes”. Apesar de não ter sido feita uma análise aprofundada do público dos espetáculos em estudo, constatou-se através da observação que uma parte significativa dos presentes provinham de classes sociais favorecidas em capital económico e cultural. Emergindo então de contextos onde a arte do saber estar encontra-se profundamente interiorizada nos indivíduos, é natural que a forma de se comportar nos eventos culturais siga um padrão mais contido e formal. “Nesse sentido, a incorporação e hierarquias e sistemas de classificação, ou, pelo contrário, a sua transgressão mais ou menos intencional, traduzem o processo mais vasto de socialização das posturas e *performances* corporais” (Lopes, 1998).

Por fim, destaca-se ainda a interação cortês entre o público e os artistas envolvidos na concretização dos espetáculos. Contrariamente ao que acontece nas manifestações populares, o público das lendas manteve um certo afastamento em relação aos artistas. Assumindo a sua posição de espectador, a assistência não interferiu na atuação e só reagiu no final. Apenas quando a circunstância exigia alguma participação do público, como na caminhada até à Ponte Suspensa em que o ator interagiu constantemente com a plateia, é que a interação se desenvolvia um pouco mais, mas na maior parte das vezes o diálogo acabava por ser unidirecional.

## Considerações finais

A contemporaneidade evidencia, um conjunto de processos socioculturais que marcam as dinâmicas culturais na modernidade. Ao longo do relatório, foram abordadas algumas delas, umas com mais relevância para o presente estudo, e outras para contextualizar as diferentes linguagens da cultura na atualidade. No panorama global, a cultura popular ainda tem bastante expressividade tanto no universo de valores da comunidade, como também no mercado cultural. Certamente, pode argumentar-se que, face à panóplia de opções oferecidas pelo mercado cultural, a cultura popular, perspectivada como uma prática do passado, pode ser facilmente ofuscada pelas práticas culturais mais *mainstream*. Contudo, não é de todo o caso. Além de se afirmar como uma cultura “para todos”, a cultura popular é um espaço ativo de reinvenção e ressignificação cultural que ultrapassa a típica concepção estagnada de cultura antiquada e impraticável nos cânones modernos. Mas alerta-se que a “essência” da cultura popular permanece a mesma. As práticas e os rituais tradicionais não foram estilizados pela vastidão da cultura de massas, apenas recontextualizados pelas dinâmicas culturais e pelas esferas dominantes. Desta forma, a cultura popular expressa, simultaneamente, a cultura singular do povo e a cultura para o povo, consolidada na ideia de produção massificada.

Esta complexidade característica da cultura popular foi amplamente relevada ao longo do relatório exatamente com o intuito de demonstrar as diferentes facetas que este tipo de cultura pode assumir na modernidade, mas, principalmente, quando apropriado pelas outras “culturas” e pelas esferas do poder. Os casos práticos analisados evidenciaram, além dos diferentes contornos que a cultura popular pode manifestar, as relações dinâmicas entre os três níveis de cultura – popular, erudita e de massas – e os processos na base destes cruzamentos. No caso particular da Queima do Velho e dos espetáculos das lendas, procurou-se contrapor estes dois eventos ao nível da recepção e produção cultural como forma de apontar as principais diferenças e transformações nas atividades desenvolvidas e protagonizadas pelo povo e nos espetáculos realizados por profissionais e para um público específico. Já com o Festival da Castanha e o Concerto de Natal, procurou-se explicitar as dinâmicas de reconfiguração da cultura popular em mercadoria para as massas e em produtos eruditos. Através destes exemplos, comprovou-se a forma como a cultura popular é integrada – e moldada – nas múltiplas atividades do município de Arouca, mesmo que por vezes de forma mais subtil.

Neste sentido, ao longo do relatório versou-se a cultura popular em confronto com a cultura erudita e com a cultura de massas, pretendendo-se decodificar as tais lutas simbólicas e os diferentes instrumentos de apropriação mencionados por Ribeiro (2019). Corroborando com a concepção proposta

pelo modelo de vasos comunicantes, os níveis de cultura não estão fechados em si mesmos e a sua constante inter-relação, decorrente das interações capitalistas, origina reinvenções e transformações que reconfiguram continuamente os diferentes tipos de cultura. Por esse motivo, no âmbito da cultura, refuta-se o conceito de autenticidade.

Ainda que esta comunicação entre os níveis de cultura seja a base aglutinadora do relatório, não se pode desconsiderar, em determinados contextos, a análise das relações hierárquicas e das desigualdades que daqui resultam. No caso do Concerto de Natal, embora grande parte da argumentação reporte para os instrumentos de apropriação operados pelas elites, não se podia deixar de mencionar a lógica hierárquica, sempre com algumas ressalvas, subjacente à classificação de gosto e cultura legítima desenvolvida por Bourdieu que ainda conduz a análise contemporânea da arte erudita.

No caso arouquense, a cultura popular representa, então, uma fatia significativa das políticas culturais locais, alicerçando-se, fundamentalmente, na valorização da cultura e património do concelho. À semelhança das outras autarquias do país, a Câmara Municipal de Arouca procura também, através da cultura e identidade local, afirmar-se e destacar-se no mercado cultural. E as suas políticas culturais dão nota disso mesmo. Tendo por base um conjunto de práticas culturais e símbolos característicos do município – nomeadamente o Mosteiro e a lavoura –, o poder autárquico desenvolve, anualmente, eventos culturais que celebram o património arouquense ao mesmo tempo que legitimam um imaginário e uma imagem de Arouca no quadro supramunicipal. O poder político ancora-se, assim, na cultura e identidade local para promover o município no mercado cultural global.

Contribuindo para a sacralização da cultura arouquense, o movimento associativo local constitui um dos mais fortes aliados do poder autárquico no desenvolvimento de eventos culturais. Sendo os principais agentes culturais da ação cultural arouquense, as associações, além da ativa colaboração na dinamização cultural do concelho, emergem como importantes depositários de tradições. Ciente disto, a Câmara de Arouca não só apoia o associativismo, como também colabora ativamente com os mesmos na produção cultural. Além dos casos práticos analisados, com exceção dos espetáculos das lendas, as associações locais estão igualmente na base da Recriação Histórica e da Feira da Colheitas, eventos-âncora do município. A mobilização e participação da comunidade revelam-se, assim, primordiais para a ação camarária no campo da cultura e para o desenvolvimento – e produção – cultural do concelho.

Ainda que possa constituir uma parte crucial da ação política, a preservação da cultura e património local e o desenvolvimento de eventos distintivos não são as únicas políticas culturais de

Arouca. Como foi sublinhado ao longo do relatório, a descentralização, o desenvolvimento de equipamentos culturais, a formação de públicos e o fomento do associativismo estão na base do desenvolvimento cultural do município. Reconhecendo o valor da cultura para o desenvolvimento da comunidade, com estas políticas a autarquia investe fortemente na democratização cultural, com especial enfoque na expansão da oferta cultural e na formação de públicos.

Contudo, estas mesmas políticas colocam uma série de desafios à ação do poder local. Ao longo do relatório, estes desafios foram detalhadamente explicados, mas, de um modo mais global, destacam-se as limitações orçamentais do município, o apoio às artes – profissionais e amadoras –, o problema da democratização cultural – ou seja, fazer chegar a cultura a todo o concelho –, e os cinco obstáculos propostos por Silva (2007) – diversidade, atualidade, dimensão, continuidade e impacto – como os principais da época contemporânea. Todos estes desafios estabelecem rigorosas adversidades à intervenção camarária que, de momento, ainda não está a conseguir resolver. A cultura, constituindo um fenómeno múltiplo e complexo, torna, igualmente, complexa a sua gestão política. Ainda assim, espera-se que, no caso particular de Arouca, com a autonomização do pelouro cultural e a conseqüente consolidação do setor no quadro autárquico, alguns destes desafios possam, finalmente, ser superados.

Em jeito de conclusão, as dinâmicas culturais de Arouca fundamentam-se essencialmente no consumo da nostalgia, na identidade cultural e nos fundamentos da indústria da memória. Servindo-se das singularidades locais, o poder autárquico dinamiza um conjunto alargado de atividades culturais que sejam apelativas não só para a comunidade local, mas também para os visitantes. A cultura popular, nas mais diversas formas, encontra-se, indubitavelmente, no centro da atividade cultural do município.

A auscultação feita ao longo destas páginas sobre as raízes populares das políticas culturais de Arouca evidenciou as diferentes dinâmicas político-sociais inerentes aos processos de apropriação da cultura popular e os contextos em que acontecem. Seguindo a perspetiva da sociologia, é imperativo refletir e questionar continuamente os diferentes processos que atingem a cultura, mas sem nunca esquecer o contexto em que estas dinâmicas estão inseridas. Só assim é possível tecer uma abordagem fidedigna e cumprir a premissa fundamental da investigação sociológica: ver além das fachadas.

## Bibliografia

- Adorno, T.W. (2011). Teoria estética. Lisboa: Edições 70
- Almeida, J.F. & Pinto, J.M. (1986). Da teoria à investigação empírica. Problemas metodológicos gerais. In A.S. Silva & J.M.Pinto (Org.), *Metodologia das Ciências Sociais* (pp. 55-78). Porto: Edições Afrontamento
- Almeida, C.A.B.D. (1993). Prefácio. In F.A.S.D. Silva (Ed.), *Arouca d' ontem* (pp. VII-X). Arouca: Associação para a defesa da cultura arouquense
- Anderson, B. (1983). *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. New York: Verso
- Araújo, E., Silva, M & Ribeiro, R. (2019). O tempo da comunidade e o tempo do turismo: notas sobre duas festas. *Revista Lusófona de Estudos culturais*, 6(2), 89-107. <https://doi.org/10.21814/rlec.2368>
- Azevedo, N. (2014). Pontos para uma discussão operacional sobre políticas culturais (locais). *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, 2 (2), 131-143. Acedido junho 26, 2022, em <https://rlec.pt/index.php/rlec/issue/view/94>
- Becker, H. (2005). Making it up as you go along: how I wrote art worlds. In D. Mercure (ed.), *L'analyse du social: Les modes d'explication* (pp.57-73). Quebec: Les Presses de l'Université Laval. Acedido maio 27, 2021, em <http://www.howardsbecker.com/articles.html>
- Bell, D. & Oakley, K. (2015). *Cultural policy: key ideas in media and cultural studies*. New York: Routledge
- Brandão, A.A. (n.d.). *Memórias de um arouquense – As minhas notas: recordações duma vida. Rôssas no meu tempo*. Lisboa: Instituto de Sociologia e Etnologia das Religiões da Universidade Nova de Lisboa
- Bryman, A. (2012). *Social research methods*. (4<sup>a</sup> ed.). Oxford: University Press
- Bortolotto, C. (2013). Authenticity: A non-criterion for inscription on the lists of UNESCO's intangible cultural heritage convention. In *2013 IRCI meeting on ICH – Evaluating the inscription criteria for the two lists of UNESCO's intangible cultural heritage convention: International Research*

- Centre for Intangible Cultural Heritage in the Asia-Pacific Region (IRCI)*, Tokyo, 10-11 Jan. 2013 (73-79).
- Bourdieu, P. (2007). *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk
- Bourdieu, P. (2012). *Sobre o estado*. São Paulo: Editora Schwarcz
- Câmara Municipal de Arouca. (2006). Capítulo 4 - Caracterização do concelho. In Câmara Municipal de Arouca (Org.), *Carta educativa* (pp. 24-48). Acedido junho 16, 2021, em <https://www.cm-arouca.pt/municipio/areas-de-atuacao/educacao-e-juventude/carta-educativa/>
- Câmara Municipal de Arouca. (2021). Cultura e turismo [em linha]. *Câmara Municipal de Arouca*. Acedido junho 10, 2021, em <https://www.cm-arouca.pt/municipio/areas-de-atuacao/cultura-e-turismo/>
- Câmara Municipal de Arouca. (2022a). Biblioteca municipal [em linha]. *Câmara Municipal de Arouca*. Acedido junho 29, 2022, em <https://www.cm-arouca.pt/municipio/equipamentos/biblioteca-municipal/>
- Câmara Municipal de Arouca. (2022b). Museu municipal [em linha]. *Câmara Municipal de Arouca*. Acedido junho 29, 2022, em <https://www.cm-arouca.pt/municipio/equipamentos/museu-municipal/>
- Câmara Municipal de Arouca. (2022c). Polo de Cabeçais [em linha]. *Câmara Municipal de Arouca*. Acedido junho 29, 2022, em <https://www.cm-arouca.pt/municipio/equipamentos/polo-de-cabecais/>
- Câmara Municipal de Arouca. (2022d). Câmara de Arouca atribui subsídios ao movimento associativo local [em linha]. *Câmara Municipal de Arouca*. Acedido setembro 15, 2022, em <https://www.cm-arouca.pt/camara-de-arouca-atribui-subsidios-ao-movimento-associativo-local/>
- Carvalho, J.J. (2010). 'Espetacularização' e 'canabalização' das culturas populares da América Latina. *Revista Antropológicas*, 21(1), 39-76. Acedido setembro 15, 2022, em <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaantropologicas/article/viewFile/23675/19331>
- Comissão nacional da UNESCO. (2021). Proteger o nosso património e promover a criatividade [em linha]. *Comissão nacional da UNESCO*. Acedido maio 24, 2021, em <https://unescoportugal.mne.gov.pt/pt/temas/proteger-o-nosso-patrimonio-e-promover-a-criatividade>

- Comissão nacional da UNESCO. (2022). Geoparques mundiais da UNESCO [em linha]. *Comissão nacional da UNESCO*. Acedido janeiro 4, 2022, em <https://unescoportugal.mne.gov.pt/pt/redes-unesco/geoparques-mundiais-da-unesco>
- Corrigan, P. & Sayer, D. (1985). *The great arch: English state formation as cultural revolution*. Oxford: Basil Blackwell
- Costa, A. F.M. (1987). A pesquisa de terreno em sociologia. In A. Santos Silva & J. M. Pinto (Org.), *Metodologia das Ciências Sociais* (p. 129-148). Porto: Afrontamento
- Costa, A.F.D. (1997). Políticas culturais: conceitos e perspectivas. *OBS-Publicação Trimestral do Observatório das Actividades Culturais*, (2), 10-14. Consultado em maio 9, 2021, em <https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/13885/1/Pol%C3%ADticas%20culturais%20conceitos%20e%20perspectivas.pdf>
- Creswell, J. W. (2014). *Research design: qualitative, quantitative and mixed approaches*. (4ª ed.). California: Sage.
- Cultura Portugal. (2021). PE aprova novo programa Europa criativa 2021-2027 [em linha]. *Cultura Portugal*. Acedido maio 25, 2021, em <https://www.culturaportugal.gov.pt/pt/saber/2021/05/pe-aprova-novo-programa-europa-criativa-2021-2027/>
- Daun e Lorena, C. (2019). Subsídios para a análise da festa: o carnaval visto pelas Ciências Sociais. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, 6(2), 51-67. Consultado em abril 7, 2022, em <https://doi.org/10.21814/rlec.2110>
- Delanty, G. (2018). *Community*. (3ª ed.). Londres e Nova Iorque: Routledge
- Direção-geral do património cultural. (2021). Património mundial [em linha]. *Direção-geral do património cultural*. Acedido abril 28, 2021, em <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-mundial/>
- Durkheim, E. (1995). *The elementary forms of religious life*. Nova Iorque: The Free Press
- Ferreira, V.D.P. (2013). Políticas públicas de património em Portugal: da gênese à maioria – Uma análise sobre três programas e dezanove anos de intervenções. *Revista sociais e humanas*, 26



(2), p. 274-279. Acedido maio 22, 2021, em [https://www.academia.edu/4468673/Pol%C3%ADticas\\_P%C3%BAblicas\\_de\\_Patrim%C3%B4nio\\_Cultural\\_em\\_Portugal\\_da\\_G%C3%AAnese\\_%C3%A0\\_Maioridade\\_Uma\\_an%C3%AAlise\\_sobre\\_tr%C3%AAs\\_programas\\_e\\_dezenove\\_anos\\_de\\_interven%C3%A7%C3%B5es](https://www.academia.edu/4468673/Pol%C3%ADticas_P%C3%BAblicas_de_Patrim%C3%B4nio_Cultural_em_Portugal_da_G%C3%AAnese_%C3%A0_Maioridade_Uma_an%C3%AAlise_sobre_tr%C3%AAs_programas_e_dezenove_anos_de_interven%C3%A7%C3%B5es)

Giddens, A. (1991). *Modernity and self-identity – Self and society in the late modern age*. Cambridge: Polity Press

Giddens, A. (2008). *Sociologia*. (6ª ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Giovine, M. A. D. (2018). O patrimônio-paisagem: origens, intervenções teóricas e recepção crítica para a compreensão do programa do patrimônio mundial da UNESCO. *Via Tourism Review*, (13). Acedido maio 22, 2021, em <https://journals.openedition.org/viatourism/2073>

Goffman, E. (1993). *A apresentação do eu na vida de todos os dias*. Lisboa: Relógio d'Água

Gonçalves, A. (2017). A minhota trajada à vianesa: a construção histórica de um ícone da cultura popular. In A. Gonçalves (Org.), *Vertigens: para uma sociologia da perversidade* (pp.93-106). V. N. Famalicão: Húmus.

Halbwachs, M. (1990). A memória coletiva e memória individual. In M. Halbwachs, *Memória coletiva* (pp. 25-47). São Paulo: Edições vértice

Hall, S. (1997). A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. In K. Thompson (Ed.), *Media and cultural regulation* (pp.1-23). Inglaterra: Educação e realidade

Hall, S. (2006). Identidade cultural e diáspora. *Comunicação & Cultura*, (1), 21-35. Acedido dezembro 30, 2021, em <https://doi.org/10.34632/comunicacaoecultura.2006.10360>

Handler, R. (1986). Authenticity. *Antropology today*, 2 (1), 2-4. Acedido abril 21, 2021, em <https://www.jstor.org/stable/3032899?seq=1>

Hobsbawm, E. (2008). Introdução: A invenção das tradições. In E. Hobsbawm & T. Ranger (Org.), *A invenção das tradições* (pp.9-23). São Paulo: Editora Paz e Guerra S.A.

Horkheimer, M. & Adorno, T. (2002). A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: Lima, L.C. (Org.), *Teoria da cultura de massa* (pp. 169 a 214). São Paulo: Paz e Terra

- Lendas Mil. (2022). *Home* [Facebook Page]. Facebook. Acedido setembro 23, 2022, em <https://www.facebook.com/LendasMil/>
- Lopes, J.T. (1998). Públicos, palcos e amigos: olhares sobre a recepção cultural. *Biblioteca on-line de ciências da comunicação*. Acedido maio 29, 2021, em <http://bocc.ubi.pt/pag/lopes-joao-teixeira-recepcao-cultural.html>
- Lopes, J.T. (2007). *Da democratização à democracia cultural: uma reflexão sobre políticas culturais e espaço público*. Porto: Editora Profedições
- Madureira, I.M.T. (2012). *O imaginário português: estereótipos de Portugal e dos portugueses nas lendas populares*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Letras e Ciências Humanas – Universidade do Minho, Portugal
- Medina, T., Caramelo, J., & Cardoso, C. (2013). Associações culturais e recreativas: dimensões educativas e processos de formação. In *O não-formal e o informal em educação: centralidade e periferias: atas do I colóquio internacional e ciências sociais da educação*, Braga, 25-27 mar. 2013
- Méo, G.D. (2014). Processos de patrimonialização e construção de territórios. *GEOSABERES: Revista de Estudos Geoeducacionais*, 5 (1), 3-23. Acedido maio 24, 2021, em <http://www.geosaberes.ufc.br/geosaberes/article/view/292>
- Mozzicafreddo, J., Guerra, I., Fernandes, M. A., & Quintela, J. (1988). O grau zero do poder local. In *A sociologia e a sociedade portuguesa na viragem do século: I Congresso Português de Sociologia*, Lisboa, 27-29 de jan. 1988 (pp. 45-59)
- Município de Arouca. (2021). *Orçamento municipal 2022*. Câmara Municipal de Arouca.
- O'Brian, D. (2014). *Cultural policy: management, value and modernity in the creative industries*. New York: Routledge
- Peralta, E. (2005). Memória do mar: Património marítimo e (re) imaginação identitária na construção do local. In E. Pereira & M. Anico (Org.), *Patrimónios e Identidades: Ficções Contemporâneas* (pp. 74-82). Oeiras: Celta Editora

- PORDATA. (2021). Censos 2021: conheça o seu município [em linha]. *PORDATA*. Acedido junho 16, 2022, em <https://www.pordata.pt/Municipios/Quadro+Resumo/Arouca-255842>
- Reis, R.C.P. (2018). *As recriações históricas em Portugal: Viagem medieval em terra de Santa Maria*. Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal
- Ribeiro, R. (2018). Património cultural, comunidade e reflexividade. *Veduta*, XII, 42-47. Acedido maio 22, 2021, em <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/59801>
- Ribeiro, R. (2019). Cultura popular: uma revisitação conceptual. In M. L. Martins & I. Macedo (Eds.), *Políticas da língua, da comunicação e da cultura no espaço lusófono* (pp. 107-115). V. N. Famalicão: Húmus.
- Ribeiro, R., Pinto, M. & Lima, M. E. de O. (2019). Nota introdutória: ressignificações da festa e identidades comunitárias. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, 6(2), 7-14. Acedido abril 7, 2022, em <https://doi.org/10.21814/rlec.2365>
- Silva, F. A. S.D. (1993). A formação do território de Arouca. In F.A.S.D. Silva (Ed.), *Arouca D' ontem* (pp.1- 9). Arouca: Associação para a defesa da cultura arouquense
- Silva, A.G. (1997). Cultura: das obrigações do estado à participação civil. *Sociologia- problemas e práticas*, (23), 37-48. Acedido maio 20, 2021, em <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/854>
- Silva, A. S. (2007). Como abordar as políticas culturais autárquicas? Uma hipótese de roteiro. *Sociologia, problemas e práticas*, (54), 11-33. Acedido dezembro 6, 2021, em <https://sociologiapp.iscte-iul.pt/pdfs/54/549.pdf>
- Silva, A.G., Babo, E.P. & Guerra, P. (2015). Políticas culturais locais: contributos para um modelo de análise. *Sociologia, problemas e práticas*, (78), 105-124. Acedido junho 10, 2021, em <https://journals.openedition.org/spp/1997>
- Silva, S.D.M. (2015). *A Música clássica em Portugal está em crise? Reflexões a partir da análise de um inquérito na região de Aveiro*. Dissertação de Mestrado, Departamento de Comunicação e Arte – Universidade de Aveiro, Portugal
- Sousa, R.X.O. (2008). *Lendas e Narrativas de Arouca*. Arouca: n.e.

- Storey, J. (2003). *Inventing popular culture: from folklore to globalization*. Malden: Blackwell
- Swidler, A. (1986). Culture in action: Symbols and strategies. *American Sociological Review*, 51 (2), 273-286. Acedido maio 9, 2022, em <https://doi.org/10.2307/2095521>
- Teixeira, A. (1983). Introdução. In A. Teixeira (1986). *O Discurso e a Máscara: Testamentos carnavalescos* / (pp. 11-25). n.l: n.e.
- UNESCO. (2021). Creative cities network [em linha]. *UNESCO*. Acedido maio 25, 2021, em <https://en.unesco.org/creative-cities/creative-cities-map>
- Viana, L.D.G. (2005). O património cultural ou os consumos da nostalgia. Cultura material e imaterial nos passeios turísticos pela identidade. In E. Pereira & M. Anico (Org.), *Patrimónios e Identidades: Ficções Contemporâneas* (pp. 147-161). Oeiras: Celta Editora
- Viegas, J.M.L. (1986). Associativismo e dinamização cultural. CIES –RN- Artigos em revistas científicas nacionais com arbitragem científica (1), 103-121. Acedido agosto 18, 2022, em <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/954>
- Viegas, J.M.L. (2014). Associativismo, sociedade civil e democracia. *Análise Associativa*, (1), 36-51. Acedido agosto 17, 2022, em <https://www.cpcrd.pt/wp-content/uploads/2020/01/An%C3%A1lise-Associativa-n.%C2%BA-1-Nov-2014.pdf>

## Anexos

### Anexo 1- Inquérito por questionário de estudo de público do Concerto de Natal

#### Secção I– Características sociodemográficas

1. É natural de Arouca?

Sim

Não

2. Vive em Arouca?

Sim

Não

2.1. Se não, indique o seu concelho de residência: \_\_\_\_\_

3. Indique o seu género:

Feminino

Masculino

Outro

Qual? \_\_\_\_\_

4. Indique a sua idade: \_\_\_\_\_

5. Qual a sua condição perante o trabalho?

Trabalhador por conta própria

Trabalhador por conta de outrem

Desempregado (a)

Estudante a tempo inteiro

Trabalhador-Estudante

Reformado (a)

Outro

6. No caso de exercer uma profissão, indique qual a profissão que exerce:

---

7. Qual o nível de escolaridade que completou?

- |   |                          |
|---|--------------------------|
| Ensino Básico (1º, 2º e 3º ciclos)              | <input type="checkbox"/> |
| Ensino Secundário (12º ou equivalente)          | <input type="checkbox"/> |
| Licenciatura                                    | <input type="checkbox"/> |
| Mestrado ou Pós-Graduação                       | <input type="checkbox"/> |
| Doutoramento                                    | <input type="checkbox"/> |
| Não frequenta/ frequentou nenhum tipo de ensino | <input type="checkbox"/> |

## Secção II– Práticas Culturais

8. Que género de eventos culturais costuma frequentar?

- |                               |                          |
|-------------------------------|--------------------------|
| Concerto de Música            |                          |
| Popular                       | <input type="checkbox"/> |
| Jazz                          | <input type="checkbox"/> |
| Moderna                       | <input type="checkbox"/> |
| Clássica                      | <input type="checkbox"/> |
| Teatro                        | <input type="checkbox"/> |
| Dança                         | <input type="checkbox"/> |
| Festas e Romarias             | <input type="checkbox"/> |
| Museus, galerias e exposições | <input type="checkbox"/> |
| Cinema                        | <input type="checkbox"/> |

9. Já assistiu a outros espetáculos promovidos pelo município de Arouca?

- |     |                          |
|-----|--------------------------|
| Sim | <input type="checkbox"/> |
| Não | <input type="checkbox"/> |

### Secção III– Perceções sobre o concerto de Natal

10. É a primeira vez que assiste ao concerto de Natal?

Sim

Não

10.1. Se não é a primeira vez, quantas vezes assistiu?

2-3

4-6

+6

11. O que o motivou a comparecer a este concerto?

O gosto pela música clássica

Ter alguém conhecido (familiar/amigo) a participar  
no evento

A “tradição” de assistir ao concerto de Natal

Acompanha o(s) artista(s)/coros/Banda

Outro

Qual?: \_\_\_\_\_

12. Como avalia o concerto de Natal?

Excelente

Muito bom

Bom

Razoável

Fraco

Muito Fraco

13. Conhece o repertório que foi exibido durante o concerto?

Sim

Não

14. Que partes do concerto apreciou mais?

Peças tocadas pela banda

Cânticos dos coros

Intervenção da solista

Teatro

Todas de igual forma

15. Que opinião tem sobre a apresentação de músicas do cancionero popular no concerto de Natal (escolha a opção com que mais se identifica)

Não gosto, e preferia que o concerto tivesse apenas   
peças de música clássica

Não gosto, porque os dois tipos musicais não resultam   
bem em conjunto

Gosto, porque o resultado final é muito bonito

Gosto, porque torna o concerto mais acessível para   
todos

Gosto, porque acho importante preservar e valorizar a   
cultura popular do concelho

16. Já conhecia a música “Nesta noite venturosa” do cancionero de Arouca? (escolha a opção com que mais se identifica)

Sim, já tinha ouvido

Sim, eram frequentemente cantadas pelas pessoas   
mais velhas da minha família/vizinhança

Não



17. Considera que o concerto de Natal deve integrar mais músicas do cancionero de Arouca?

Sim

Não

## Anexo 2- Guião de entrevista para a Vereadora da Cultura

- I. Muito bom dia (ou boa tarde) senhora vereadora. Antes de mais gostaria de lhe desejar um excelente mandato para os próximos 4 anos. Para começar a nossa entrevista, gostaria de saber um pouco acerca do seu percurso profissional e político até ao momento.
- II. Está agora a começar o mandato. No que diz respeito ao pelouro da cultura, quais são os seus principais objetivos?
- III. O município apresenta algum calendário anual de atividades? Se sim, poderia falar um pouco acerca dessas atividades?
- IV. Considera que a área da cultura tem os recursos necessários (quer seja ao nível do orçamento ou nos recursos humanos)?
- V. Como são concretizadas as atividades culturais? Existe trabalho em parceria? Se sim, quão importante considera este trabalho em rede
- VI. Por fim, gostaria de perguntar se o município de Arouca tem implementado o conselho municipal da Cultura. Se sim, quais as principais metas e se não, porquê?

### **Anexo 3- Guião de entrevista para técnico do Museu Municipal de Arouca**

#### **Perfil sociodemográfico**

- VII. Muito bom dia (ou boa tarde). Para começar a nossa entrevista, gostaria de saber um pouco acerca das suas habilitações e do seu trajeto profissional.

#### **Perceções acerca das atividades do museu**

- VIII. O museu, em parceria com a câmara municipal, desenvolve um conjunto de atividades. Pode falar um bocadinho acerca delas?
- IX. A nível de público, o museu é maioritariamente visitado por arouquenses ou turistas?
- X. O museu emerge como um local fundamental de preservação da cultura arouquense. Quais elementos em exposição considera que são mais representativos da cultura popular do concelho?
- XI. Como mantém o museu atrativo para os arouquenses e para os visitantes?
- XII. No que concerne os eventos culturais em que estão envolvidos, consideram que os arouquenses aderem mais aos eventos que estão diretamente ligados à cultura local de Arouca ou participam de todos de igual forma?

#### **Perceções sobre a Cultura**

- XIII. No âmbito das atividades que desenvolve, o que entende por cultura?
- XIV. Que ideias ou sugestões gostaria de dar para a valorização da cultura popular no concelho?

## **Anexo 4- Guião de entrevista para o Maestro do Orfeão de Arouca**

### **Perfil sociodemográfico**

- XV. Muito bom dia (ou boa tarde). Para começar a nossa entrevista, gostaria de saber um pouco acerca das suas habilitações e do seu trajeto profissional.

### **Percurso do Orfeão de Arouca**

- XVI. Como surgiu o Orfeão de Arouca?
- XVII. Os coralistas do Orfeão tem formação musical?
- XVIII. A nível da orientação musical, considera que o Orfeão está mais direcionado para que tipo de música?
- XIX. Sobre o repertório musical, qual (ou quais) acredita serem as maiores dificuldades do grupo?
- XX. Atualmente é o maestro do Orfeão de Arouca. Desde que começou o seu percurso na direção deste coro, quais foram as principais mudanças?

### **Perceções sobre o canto popular**

- XXI. Quais são as principais diferenças entre o canto popular e o canto clássico e erudito?
- XXII. Para alguém que cante música popular, quais as principais dificuldades na passagem para a música clássica?

### **Perceções acerca do Concerto de Natal**

- XXIII. O concerto de Natal prima pela apresentação de música clássica. Como é feita a seleção das músicas?
- XXIV. Este concerto também contempla músicas do Cancioneiro de Arouca. Sendo que estas canções são de teor popular, porquê adicionar ao programa do concerto?
- XXV. O Orfeão participa no Concerto de Natal desde a primeira edição?

## Anexo 5- Grelha de Observação

Atividade:

Data:

Local:

Início da observação:

Fim da observação:

Categoria	Dimensões	Indicadores	Observação
Práticas culturais	Performance	Agentes sociais envolvidos	
		Formas de organização	
		Dinâmicas de produção cultural	
		Materialidades, rituais e símbolos	
	Receção Cultural	Linguagem verbal	
		Linguagem não verbal	
Público	Perfil	Sexo	
		Faixa etária	
		Naturalidade	
	Estímulos Socioculturais	Motivações	
		Formas de interação interpessoal	
Modalidades de interação	Com o público	Linguagem verbal	
		Linguagem não verbal	
	Entre participantes	Linguagem verbal	
		Linguagem não verbal	