

Cadernos de
Sociomuseologia
Centro de Estudos de Sociomuseologia

MUSEU DE ARTE POPULAR: Memórias e Poder

Luís Filipe Raposo Pereira

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
39 . 2011

DEDICATÓRIA

Falar desta obra é falar de todos aqueles que me apoiaram e me conferiram forças pelo seu amor, mesmo quando em troca apenas receberam abdicação e ausência da minha parte. A esses, em especial, a minha profunda e sincera homenagem e o meu lamento pelas minhas mais variadas faltas...

AGRADECIMENTOS

Consumada esta investigação, o meu primeiro sentido de agradecimento vai para a Professora Doutora Judite Primo, pelo trabalho sério de acompanhamento realizado ao longo da concepção desta obra, que foi a Dissertação apresentada em Setembro de 2008 na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa, e pela abertura e disponibilidade revelada durante todo o processo intelectual e de reflexão.

De igual forma o meu sincero agradecimento à Dr.^a Maria Luisa Nunes Abreu, pela partilha a que gentilmente se prestou e por permitir que o seu repositório de vivências no Museu de Arte Popular pudesse ser utilizado no enriquecimento científico deste trabalho.

Uma palavra obrigatória e especial para a minha família, em particular para os meus pais, os meus dois irmãos e para o meu primo, pelo apoio e reconforto emocional ao longo destes dois anos; e para os meus amigos – onde ocupa um lugar especial Susana Carvalho – também pelo apoio, mas sobretudo pela ausência afastamento a que os submeti. Apesar desse constrangimento, sem eles nunca teria conseguido chegar a este trabalho.

Por último, e não menos importante, o reconhecimento pelo voluntarismo da Dr.^a Maria José, responsável pelo Serviço Educativo do Museu Nacional de Arqueologia, e de Ana Catarina Teixeira, ajudas valiosíssimas em momentos específicos de impasse metodológico.

RESUMO

Tendo como pano de fundo o Museu de Arte Popular, o presente trabalho procura compreender a decisão política que determinou o seu encerramento em 2008, enquadrando-a no período histórico vivido pela sociedade portuguesa desde o ano de 1948, data em que foi inaugurado, até aos nossos dias. É traçado o registo biográfico do Museu, assim como a matriz institucional que a ele preside, pretendendo-se, com o auxílio de informação produzida em várias áreas científicas complementares da museologia e presente em fontes documentais de arquivo, estabelecer uma descrição dos seus principais aspectos caracterizantes – onde se inclui a descrição do percurso institucional, do espaço expositivo, acervo, – bem como das relações funcionais verificadas entre o Museu e as diferentes tutelas dos períodos do Estado Novo e da Democracia.

Palavras-chave: biográfico, matriz, tutelas.

ABSTRACT

Having the Museum of Popular Art as background, the essay at hand, tries to understand the political decision which determined the closing down of the museum in 2008, taking into account the historical period lived by the Portuguese society since 1948, when the museum was opened to public, until our present days. In this essay the biographic timeline for the museum is plotted, as well as its institutional nature, having the goal of establishing a description of its main aspects and characterizing features, with the help of information produced in several scientific areas complementary to museology which are present in the archive's documentation. On the one hand this includes describing the path of the institution, the exhibit area, the patrimony and on the other hand also describing the functional relations between the museum and the different entities of political power throughout the different stages of the so called "Estado Novo" and afterwards in democracy.

Key-words: biographic, institutional nature, political power.

ABREVIATURAS

PVDE – Polícia de Vigilância e de Defesa do Estado;

PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado;

SPN – Secretariado da Propaganda Nacional;

SNI – Secretariado Nacional de Informação;

ANTT – Arquivos Nacionais, Torre do Tombo;

DGARQ – Direcção Geral de Arquivos;

IMC – Instituto dos Museus e Conservação;

IPM – Instituto Português de Museus.

FNAT – Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho;

MAP – Museu de Arte Popular;

IPPC – Instituto Português do Património Cultural;

POC – Plano Operacional de Cultura;

IPPAR – Instituto Português do Património Arquitectónico;

ÍNDICE

Introdução	13
Capítulo 1	
Portugal na 1ª Metade do Século XX	23
1.1 Ditadura Militar	23
1.2 Estado Novo	31
1.2.1 Princípios Gerais	31
1.2.2 Institucionalização do Salazarismo	40
1.3 Secretariado da Propaganda Nacional	44
1.3.1 Propaganda da Doutrina Política	48
1.3.2. Nacionalismo	54
1.3.3 Cultura Popular	59
1.4 Exposição do Mundo Português	67
Capítulo 2	
Património, Memória e Poder: Expressão assumida pelos museus do Estado Novo	77
2.1 Noções de Memória e Poder	77
2.1.1 Articulação de Memória e Poder nos Espaços Museais: Enquadramento no âmbito do Estado Novo	82
2.2 Cultura Popular: Noções e significados que se estabeleceram durante o Estado Novo – mecanismos de construção e desconstrução	101
2.2.1 A Descoberta do Povo: Definição de Cultura Popular	101
2.2.2 Cultura e Arte Popular à luz do Estado Novo	113

Capítulo 3

Museu de Arte Popular	129
3.1 Enquadramento	129
3.1.1 Descrição do Espaço e Discurso Expositivo	132
3.1.2 Percorso Institucional	147
3.2 Representação Social do Museu: Cristalização de uma Imagem	164
3.3 Simbolismo do Acto político que determinou o encerramento do Museu de Arte Popular	186
Conclusão	205
Bibliografia	213
Glossário	225

ÍNDICE DE QUADROS

Tabela 1 – Dados comparativos dos Museus da Cidade de Lisboa entre 1996-1999 em visitantes	158
Tabela 2 – Registo de Visitantes do MAP entre 1996-2003	159

ÍNDICE DE IMAGENS

Imagem 1 – Secretariado Nacional de Informação (1948)	134
Imagem 2 – Diário de Notícias (1948)	164

INTRODUÇÃO

O âmbito desta obra centra-se na caracterização de uma das mais peculiares instituições existentes no panorama dos Museus portugueses – até sensivelmente ao início do século XXI –, o Museu de Arte Popular, criado em 1948 por António Ferro destacado dirigente do regime idealizado por António de Oliveira Salazar, registando, de uma forma simultânea, todo o processo que determinou o seu encerramento e propondo uma leitura possível para o acto decisório associado.

Enquadrada num período compreendido entre o segundo quartel do século XX e a primeira década do século XXI, procura, de uma forma alargada, evidenciar as características do período no qual se inscreveu o sentido matricial do Museu projectando, a partir do mesmo, a forma como essa premissa essencial determinou a sua relação com o Poder político ao longo das diferentes épocas que percorreu. Marcado claramente por dois períodos distintos e antagónicos, compreende ao longo da investigação a necessidade de uma reflexão crítica focada nesse fraccionamento histórico-temporal em concreto, procurando apresentar os aspectos mais importantes e significativos da orientação seguida por parte da instituição em cada um deles – e de certa forma determinados pelos múltiplos canais de Poder com os quais lidou –: um primeiro momento compreendido entre 1948 e 1974, correspondente a uma parte expressiva da longa vigência do regime político designado como «Estado Novo»; um segundo momento vivido entre 1974 e 2008 relacionado com a emergência da democracia na sociedade portuguesa e sua respectiva sedimentação.

Resultando daí, necessariamente, imperativos conceptuais que possibilitem a compreensão do Museu nas suas múltiplas variantes, uma parte desta obra propõe-se fixar um quadro devidamente sustentado das principais questões teóricas associadas: apresentando dois capítulos dedicados ao enquadramento histórico e pensamento ideológico do período definidor da instituição e de um conjunto de questões relacionadas com o projecto cultural «estado novista» – em especial do sentido determinado em relação à arte e cultura popular – através dos mesmos perspectiva-se o processo descritivo da realidade caracterizante do Museu de Arte Popular introduzida ao longo do terceiro e último capítulo, bem como a reflexão crítica construída em torno do acto político que determinou o seu encerramento.

Avançando-se com uma descrição dos pressupostos museológicos que particularizavam a instituição, com a representação social assumida ao longo dessas seis décadas na sociedade portuguesa e com uma leitura possível para a decisão que motivou, em 2006, o desmembramento da instituição, estabelece-se como finalidade científica e metodológica para este trabalho de investigação: sistematizar parte do conhecimento existente relativamente ao Museu – dispersa por alguns trabalhos de âmbito académico e publicações avulsas –; contribuir com a introdução de novos elementos relacionados com a descrição do percurso institucional do mesmo e a forma como foi sendo observado sociologicamente; e, motivação maior deste projecto, tentar perceber as razões que presidiram a uma desestruturação que teve tanto de institucional como memorialística.

De modo a atingir os objectivos propostos definiu-se um conjunto vasto de fontes como suporte conceptual deste trabalho. Partindo do ordenamento estabelecido e delineado, numa primeira instância e no âmbito da caracterização do Estado Novo, recorreu-se a uma extensa bibliografia definidora do período em causa; nesse seguimento e correspondendo a uma segunda parte na teorização

definida, a bibliografia relacionada com o ordenamento da salvaguarda e protecção patrimonial nacional – enfatizando o papel assumido pelos Museus e a forma como integraram as orientações políticas dominantes – e um conjunto de trabalhos de âmbito, essencialmente, científicos, direccionados para a compreensão da cultura e arte popular; por último e associado à reflexão produzida em torno do Museu de Arte Popular, fontes bibliográficas relacionadas com diferentes contextos matriciais – académico, institucional, imprensa de época – complementadas pela recolha do testemunho, primordial, da antiga conservadora do Museu de Arte Popular, à data do seu encerramento, Dr.^a Maria Luísa Nunes Abreu.

Incidindo analiticamente na estrutura definida para este trabalho importa perceber de que forma esses elementos materializaram os objectivos propostos. Dividida em três capítulos distintos, começando pelo capítulo 1 encontra-mos um conjunto de questões relacionadas com o âmbito pretendido para o mesmo: «Portugal na 1.^a metade do século XX – enquadramento histórico». Comportando quatro pontos diferenciados mas devidamente relacionados e articulados, procura-se ao longo de cada um deles perceber como Salazar ascendeu ao Poder político e definiu as premissas ideológicas do regime que viria a ser designado «Estado Novo», ilustrando-se, simultaneamente, a forma como implementou o projecto cultural decorrente através do, então criado, Secretariado da Propaganda Nacional.

Registando-se enormes possibilidades em termos bibliográficos e documentais, a explanação produzida ao longo do mesmo repartiu-se pelos principais autores de obras sobre a História de Portugal no Século XX, compilações de discursos produzidos por António de Oliveira Salazar, estudos/ ensaios sobre a forma como a ideologia «estado novista» se fez projectar na sociedade portuguesa através da imprensa de época e, por último, documentos presentes na Direcção Geral de Arquivos.

Partindo de um sentido amplo e generalista progride até um momento determinante e marcante na compreensão do surgimento do Museu – Exposição do Mundo Português de 1940 –, lançando os pontos de discussão e continuidade para o Capítulo seguinte e encerrando uma contextualização necessária no processo de caracterização matricial do museu e capacitação reflexiva do autor para as questões traçadas nos pontos seguintes.

O capítulo 2 ilustra a forma como as determinações ideológicas condicionaram as entidades responsáveis pelo ordenamento patrimonial – em particular as instituições museológicas –, estabelecendo uma análise ao corpo legislativo produzido nesse período e identificando as marcas politizantes constantes no mesmo. Partindo de publicações produzidas por Lira (1997 & 2002) e Pimentel (2005) observa-se o sentido conferido pelos Museus nacionais ao tratamento memorialístico praticado em relação ao património cultural português, evidenciando as orientações nacionalistas impostas pelo Poder político. Nesse seguimento, o capítulo particulariza-se com a essência do Museu de Arte Popular, traçando uma reflexão sobre um conjunto de noções relacionadas com o conceito de Cultura Popular – mais concretamente enquadrando o seu surgimento e o modo como foi sendo perspectivada pelas ciências sociais –, e a forma como o Estado Novo procedeu à sua assimilação doutrinária.

Traduzindo este capítulo dois pontos distintos – noções de memória e Poder verificados pelos museus e instituições culturais durante o Estado Novo e significado e sentido conferido em relação à cultura Popular – refira-se no âmbito da estruturação metodológica deste último o seguinte aspecto; representando um conceito pouco consensual e longe de postulações científicas rígidas e absolutas, o exercício de sistematização dos conteúdos bibliográficos adoptados, alguns deles contraditórios entre si, revelou-se particularmente exigente e complexa advindo daí um ordenamento conceptual multifacetado, passível de revisão e continuidade reflexiva e, acima

de tudo, indicando uma leitura parcial das definições associadas – reveladoras, mais do que de premissas fechadas, de espaços conceptualmente abertos –.

Consagrando, contudo, um conjunto de noções que ainda assim e apesar de genéricas, enquadram, harmoniosamente, o teor da obra provendo-lhe a necessária sustentação conceptual, estruturalmente conjuga um somatório de fontes bibliográficas filiadas na antropologia e etnologia, centrando-se o ponto mais significativo – Cultura e Arte Popular à Luz do Estado Novo – num conjunto de trabalhos académicos incidentes na questão da Cultura Popular e no respectivo processo apropriativo e instrumentalizante promovido pelo regime de Salazar.

Resumindo os elementos caracterizantes expostos ao longo do enquadramento traçado até este momento, o Capítulo 3 assume-se como a confluência natural do sentido estruturante ilustrado, materializando a percepção sobre a realidade descritiva do Museu de Arte Popular e propondo uma leitura reflexiva sobre a contemporaneidade do mesmo e os episódios vividos em torno do seu encerramento. Surgido em 1948 como um dos expoentes da obra de António Ferro enquanto director do Secretariado da Propaganda Nacional – Secretariado Nacional de Informação a partir de 1944 – e do sentido cultural distintivo do Estado Novo, encontraria nesse elemento histórico claramente conotativo o factor determinante na relação estabelecida durante o seu percurso existencial com a sociedade e, em última instância, com os múltiplos canais de Poder. Dividido o capítulo em cinco pontos específicos, cada um deles representa uma dimensão concreta do Museu e desses aspectos subjacentes, atestando a assunção que o situava claramente como um exemplar único no panorama museológico nacional e como um testemunho raro do pensamento cultural e político da década de 40 do século XX.

Traçando-se ao longo dos dois primeiros uma descrição dos antecedentes institucionais e descrevendo o espaço e discurso expositivo que o Museu comportava, resultam da conjugação e sistematização de vários registos documentais. De uma forma central, e claramente preponderante, refira-se um conjunto de publicações dispersas por várias entidades – produzidas pelo então Secretariado Nacional da Informação –, publicadas no ano de abertura do museu evocando a efeméride. Descrevendo exaustivamente o conteúdo e o acervo do mesmo permitiram recriar cada um dos espaços, projectando-os ao longo dos seus 60 anos de existência uma vez que não se verificou nesse período quaisquer alterações nas feições expositivas definidas matricialmente.

Em continuidade com os conteúdos anteriores surge a descrição do registo institucional, ilustrativo dos aspectos mais significativos do percurso verificado pelo mesmo. Seccionado em dois períodos distintos correspondentes ao intervalo compreendido entre 1948-1974 e 1974-2008, a sustentação de cada um deles pressupõe fontes diferenciadas; resultando o primeiro de um trabalho de investigação documental e bibliográfico, centrou parte do sentido consagrado numa comunicação proferida pela então conservadora do Museu, em 1962, Maria Madalena Cagigal – resumindo os momentos mais marcantes da instituição até aí e antecipando os anos vindouros – devidamente articulada com alguns trabalhos produzidos academicamente no âmbito da museologia e demais ciências sociais bem como alguns diplomas legais datados entre 1962 e 1974.

O período compreendido entre 1974-2008 revela-se a partir das informações recolhidas a partir de uma entrevista realizada com a conservadora do Museu de Arte Popular à data do seu encerramento, Dr^a. Maria Luísa Nunes Abreu, funcionária do Museu durante 28 anos, entre 1980-2008. Através de uma perspectiva única e privilegiada, e de uma forma inédita e pioneira, estabelece-se um esboço da conturbada existência do Museu no período de implementação e

sedimentação da democracia portuguesa, abrindo um conjunto de possibilidades diversificadas para futuras reflexões académicas sobre o mesmo. Refira-se relativamente a este conteúdo em concreto, que esta surgiu como a única possibilidade de apresentar uma visão sobre o período em causa, uma vez que desde, sensivelmente, Novembro de 2007, os arquivos da instituição ficaram vedados ao público no âmbito do processo de encerramento do Museu, não tendo sido estabelecida nenhuma previsão por parte da entidade receptora dos mesmos – Museu Nacional de Etnologia – de quando se encontrariam novamente disponíveis.

Concluída a caracterização museológica da instituição e observadas as premissas descritivas do percurso institucional, o ponto 4 apresenta a forma como a imagem do Museu se foi projectando na sociedade tendo como pano de fundo os dois períodos definidos anteriormente. Partindo de publicações de imprensa desde 1948 até 2008 bem como de alguns elementos retirados no âmbito da comunicação realizada por entidades estatais através dos seus canais de publicitação, permitiu discernir os valores implícitos em cada um desses momentos e a forma como se mantiveram e/ou alteraram ao longo dos mesmos. Comportando, metodologicamente, desafios específicos, registe-se a sua essência e a forma como foram resolvidos.

Tendo como fonte primária a imprensa, em particular os principais jornais portugueses desde a segunda metade do século XX, o principal problema residiu na quantidade de informação existente que cobria um período de seis décadas, incomportável com os prazos definidos e com a disponibilidade do próprio autor. A solução adoptada passou por impor um método selectivo em termos cronológicos – focado nas principais efemérides do Museu e em eventos expositivos promovidos ou onde surgia associado –, estabelecendo a partir daí uma análise referente ao modo como os meios de comunicação o enquadravam e, valorativamente, conotavam.

Sendo uma leitura que se estabeleceu de elementos particularizantes extrapolados enquanto sentido dominante, impõe-se assumir, apesar das virtudes metodológicos, uma limitação decorrente, uma vez que o risco de omissão de datas ou momentos exclusivos está inevitavelmente presente. Desta forma e considerando que o retrato traçado é elucidativo e fiável, em abordagens futuras sobre este aspecto surgirá a necessidade de dar continuidade a esta investigação até porque, verificando-se uma enorme diversidade de fontes referentes ao período entre 1948-1974, o período correspondente ao regime democrático apresenta grandes dificuldades de investigação, em especial entre 1974 e 1995.

O último ponto do capítulo representa o culminar de todo o processo perceptivo realizado em torno do Museu, estabelecendo uma interpretação possível para a decisão política que determinou o seu encerramento em 2006. Procurando apresentar os aspectos mais significativos do movimento contestatário verificado após a decisão da então ministra da cultura Isabel Pires de Lima, através das inúmeras iniciativas promovidas nos órgãos de comunicação social e na internet pela sociedade civil, procura, partindo dessa recolha, estabelecer o sentido dominante bem como as diferentes correntes de opinião existentes expressas em blogs, espaços de debate cultural, e na petição realizada online.

Ao longo do mesmo surgem ilustrados os antagonismos verificados relativamente aos entendimentos que resultavam, claramente divergentes, quanto à utilidade da instituição – um no âmbito político o outro social –, decorrendo daí uma leitura do autor cujo propósito essencial reside na interpretação do simbolismo associado ao acto decisório promovido pelo Poder político e, em última instância, a forma como o mesmo, ao longo do período democrático, geriu e ordenou as memórias e os referenciais evocativos do Estado Novo.

Tal como referido anteriormente o material de apoio e conceptualização utilizado ao longo deste ponto resulta de notas, opiniões e elementos de natureza vários publicado na imprensa e internet, bem como de elementos bibliográficos oriundos da História, Antropologia e Sociologia ligados às questões da Memória e formas de Poder.

Descritos os principais aspectos da metodologia estabelecida ao longo dos capítulos constituintes, esta análise encerra-se com a definição dos limites cronológicos adoptados para a dissertação, apresentando os critérios associados. Sendo o Museu de Arte Popular um produto do pensamento ideológico e estético do Estado Novo, inevitavelmente a percepção desse período justificava-se impondo uma análise descritiva do mesmo. Iniciado formalmente em 1933 e derrubado, militarmente, em 1974, uma parte significativa do trabalho desenrola-se ao longo dessas quatro décadas incidindo sobre múltiplos factores referidos anteriormente.

Mas se é certo que se verifica uma centralização preponderante nesse intervalo temporal, pela necessidade de compreensão do regime nos seus variados aspectos a evocação de momentos anteriores ao mesmo – remetendo para a República, 1910-1926, e Ditadura Militar, 1926-1933, – surge em vários pontos do trabalho. Contribuindo para sustentar e enquadrar elementos concretos no âmbito da afirmação da ideologia e do percurso político do mentor do regime – António de Oliveira Salazar –, bem como das políticas culturais associadas à Salvaguarda e divulgação do património Cultural, figuram ao longo dos dois primeiros capítulos conferindo valências amplas e abrangentes à conceptualização apresentada e estabelecendo contrapontos e lógicas de ruptura/continuidade com a matriz «estado novista».

No terceiro capítulo da obra estabelecem-se os limites definitivos da investigação fixando-os no intervalo 1933-2008. Comportando a análise ao Museu e as incidências descritivas do

seu percurso institucional – de acordo com critérios anteriormente referidos – a par do período correspondente a 1933-1974, fixou-se um segundo ponto de incidência, compreendido entre 1974-2008, conferidor da abrangência contextual necessária ao exercício reflexivo associado a cada um dos conteúdos presentes.

Os limites apresentados reflectem assim o enquadramento histórico do Museu e os fenómenos que determinaram a sua criação, ilustrando o percurso traçado no âmbito do panorama dos museus nacionais durante um período de seis décadas, culturalmente conturbadas, necessário como forma de entendimento para situar o desfecho registado em 2008.

CAPÍTULO 1

PORTUGAL NA 1.ª METADE DO SÉCULO XX

1.1 Ditadura Militar

Mais do que discorrer exaustivamente sobre todos os momentos históricos ocorridos na primeira metade do século XX este capítulo procura sistematizar de uma forma coerente e devidamente contextualizada os factos e as premissas que presidiram à fundação do Estado Novo assim como a matriz cultural e ideológica traçada pelo mesmo entre 1932-1974.

Sendo o século XX um dos períodos mais ricos e férteis na História da Humanidade em termos de acontecimentos políticos, sociais e culturais, a circunscrição científica estabelecida ao longo deste capítulo a um espaço temporal extremamente reduzido – entre 1926 início da Ditadura Militar e 1933 período de Institucionalização do Estado Novo –, imperativo metodológico ditado pela orgânica funcional dos diferentes conteúdos da dissertação, deve ser vista enquanto um entendimento parcial afecto ao momento concreto que presidiu ao surgimento do Museu de Arte Popular, refractária dessa mesma dinâmica conjuntural na qual Portugal se inscreveu e de que tomou parte enquanto interveniente activo, possuidora de uma complexidade muito mais vasta e abrangente do que a exclusivamente retratada.

O movimento de 28 de Maio de 1926, assinalando o início de um período ditatorial que perdurou aproximadamente cinco décadas – assumindo a partir de 1933 uma nova expressão formal –

encontrou na República e nos episódios políticos e sociais ocorridos durante a sua vigência o elemento unificador e agregante das forças políticas e sociais envolvidas, expresso no ordenamento institucional que daí adveio. Erguendo-se na falência dos valores e princípios associados à orgânica funcional e doutrinária da mesma, traduziu um entendimento consensual na sociedade portuguesa relativamente à falência da lógica reproduzida pelo modelo liberal por parte dos actores políticos nacionais dominantes, estabelecendo-se como um imperativo de revisão e reordenamento constitucional necessário à reinstauração de uma nova ordem política, moralizada e distanciada dos vícios do republicanismo.

Vários foram os factores que impulsionaram essa viragem associados a questões de ordem política, social e cultural. De uma forma breve e sucinta é importante referir desde logo o carácter fragmentário do sector republicano, caracterizado por profundas divergências ideológicas, fundadas, algumas delas, num período anterior à institucionalização da própria República: 5 de Outubro de 1910. A coesão do novo modelo governativo raramente foi conseguida reflectindo-se em vários episódios que atestaram a incapacidade de aplicar de uma forma continuada e temporalmente sustentável políticas e reformas estruturantes necessárias à resolução dos graves problemas do país. A par disso, assente numa base de apoio socialmente restrita circunscrita aos grandes centros urbanos e filiada nos interesses burgueses aos quais pertenciam os seus mais destacados representantes, o regime republicano nunca conferiu validade a ideias ou desígnios doutrinários que perspectivassem alterações políticas e estruturais motivadas por movimentos sociais. Estabelecendo inúmeros focos de tensões em relação a sectores específicos da sociedade, o número de greves operárias e de acções de repressão foi uma constante entre 1910 e 1926, registando o ano de 1919 um número recorde de greves, 2000.

As políticas anticlericais acentuaram a desproporcionalidade entre o Portugal republicano essencialmente urbano e o Portugal alheio aos movimentos ideológicos das grandes cidades, fortemente rural e conservador. Hostilizando a principal instituição social do início do século a legislação produzida nesse contexto abriu novos espaços de conflito socioculturais em grande parte do país – marcado por uma sociedade extremamente católica e conservadora – provocando uma forte reacção contestatária por parte da Igreja e das suas associações e organizações dependentes.

Outro factor igualmente relevante e que se revelaria decisivo para o pronunciamento militar de 1926 prendeu-se com a participação de Portugal na Grande Guerra de 1914 – 1918. Traduzindo o culminar de pretensões e tensões imperiais por parte de um conjunto alargado de países, os factores que determinaram a participação de Portugal no conflito assentaram na seguinte ordem de razões: salvaguarda dos territórios coloniais; reforço da posição europeia peninsular; legitimação do novo regime político perante o país e a comunidade internacional. Contudo, em vez de criar uma união em torno da república a intervenção abriu uma crise à qual o regime não conseguiu sobreviver. Atingido o objectivo relacionado com a conservação dos domínios Ultramarinos em África, ratificado pela Conferência de Paz de 1918, os efeitos desencadeados pelos quatro anos de conflito armado em toda a Europa tiveram fortes repercussões económicas e sociais no país relativizando por completo esse mesmo aspecto. A estabilidade política pretendida, atingida parcialmente, cedo se desagregou dando lugar a um clima de contestação anti-intervencionista enquadrado pela direita – espectro político no qual se incluíam monárquicos, organizações católicas e o partido unionista¹ –, reflexo da conjuntura que se foi

¹ Reflectindo o carácter fragmentário do espectro republicano, o partido Unionista surge em 1911 no âmbito de um congresso promovido no seio do Partido Republicano do qual resultou a cisão das diferentes sensibilidades políticas no interior

desenhando progressivamente. Economicamente Portugal assistiu ao completo descontrolo das contas públicas através do aumento exponencial da despesa e do défice orçamental sendo forçado a recorrer a sucessivos empréstimos externos e internos para alimentar as suas despesas correntes e o corpo de expedição português presente na frente da guerra. A inflação subiu para valores muito superiores a 100 por cento reflectindo-se numa diminuição drástica do poder de compra por parte dos assalariados ligados ao funcionalismo público e de todos aqueles afectos a escalões sociais inferiores.

O golpe militar de 28 de Maio de 1926 traduziu o desfecho óbvio dos episódios e tensões sociais protagonizados pela República durante os atribulados 16 anos que mediam 1910 e 1926. Longe de inscrever um cunho ideológico concreto e definido, o pronunciamento militar protagonizado pelo General Gomes da Costa exprimiu antes uma necessidade libertadora por parte da sociedade portuguesa em relação ao atribulado e desgastante pontificado do Partido Democrático², sustentado por condições conjunturais específicas das quais as forças armadas emergiram como último reduto da ordem pública³.

do mesmo: Partido Democrático (afecto a Afonso Costa), Partido Unionista (afecto a Brito Camacho) e Partido Evolucionista (afecto a António José de Almeida).

² Herdando as estruturas do Partido Republicano, o Partido Democrático – no plano político resultante do ordenamento de 1910 –, constituiu-se como a única associação partidária com capacidade de mobilização eleitoral impondo uma situação conjuntural marcada pela ausência de alternativas de Poder e de alternância governativa. Resultando num enorme desgaste e descrédito para o sistema parlamentar, esse sentido reforçou-se com a incapacidade revelada em estabelecer um sentido de coesão e consenso interno expresso em experiências governativas pouco duráveis e efémeras, na sua grande maioria.

³ A partir de 1920 as forças armadas assumiram uma preponderância fortíssima na sociedade portuguesa, conquistada no esforço devastador da grande guerra e reforçada com a deliquescência do regime republicano. Vistas como a última grande instituição nacional e bastião dos valores passíveis de subverterem a lógica partidária e dos políticos da república, esse entendimento surgiu sustentado pelos ecos das

Assumindo um carácter consensual e encerrando uma enorme heterogeneidade de expressões associativas, políticas e culturais, ideologicamente diversificadas – desde conservadores, monárquicos integralistas, monárquicos constitucionalistas, católicos, sindicalistas passando por diferentes sensibilidades republicanas –, o movimento militar ao arrempio de qualquer concepção política ou governativa sustentou um conjunto de premissas relativamente vagas assentes apenas numa ideia comum: o fim da «ditadura» do Partido Democrático. Constituindo-se este aspecto como o elemento unificador do complexo mosaico que o materializava, longe de possuir um conjunto de pressupostos ideológicos bem definidos e devidamente enquadrados traduziu antes um conjunto alargado de sensibilidades políticas movidas pela necessidade imediata de deposição de uma realidade concreta, expressando-se claramente essa dispersão ideológica na ausência de um corpo único e de uma voz de comando devidamente legitimada e consensual.

Marcando um primeiro momento caracterizado pela luta hegemónica dessas diferentes sensibilidades políticas, do qual resultaria a vitória de um bloco militar conservador expresso no governo formado pelo General Óscar Carmona e Sinel de Cordes, Julho de 1926, o período subsequente, até 1928, foi claramente marcado pelo desacerto governativo, em especial de Sinel de Cordes enquanto ministro das finanças, incapaz de implementar políticas que permitissem avançar com a resolução da crise económica e financeira do país. A inexistência de políticas sustentadas e as lacunas resultantes da escassez de quadros superiores no âmbito das forças armadas, devidamente preparados

inúmeras experiências governativas levados a cabo em países europeus resultantes de pronunciamentos militares (refira-se os casos de Espanha (1923), Itália (1922), Alemanha (1925), Grécia (1925), Polónia (1926), Bélgica (1926)) e amplamente ansiado num contexto nacional por várias facções políticas e sociais desejosas de uma nova ordem assente no rigor, ordem pública e estabilidade política.

para o desempenho das funções ministeriais, mergulharam o país num impasse político e institucional, sem linhas de orientação definidas e sem uma finalidade assumida, concorrendo para a alienação do capital de confiança depositado na Ditadura Militar pela população, e em parte, pelas forças políticas.

Encontrando-se parte dessa estabilidade refém da questão orçamental, e esgotada a política financeira da Ditadura, no dia 27 de Abril de 1928 surge no contexto ministerial António de Oliveira Salazar enquanto ministro das finanças do Governo de Vicente de Freitas. Depois de um percurso de afirmação pública feito através dos órgãos de imprensa da Igreja Católica – enquanto contraponto da acção política no campo das finanças e enquanto expressão de uma política alternativa e saneadora do desequilíbrio orçamenta –, a Ditadura Militar viu no crédito firmado por Salazar e na imagem de competência e austeridade sustentada pelo projecto por si advogado, a solução política lógica e derradeira.

Visto pelos militares como uma pessoa insuspeita pela sua posição à margem dos partidos – “Sou um modesto professor da Universidade de Coimbra [...]. Fugi sempre da política (Helena, 2003; p.30)” – e por reivindicar um programa que se assumia supra político pela urgência que implicava para o país, Salazar permitiu-se impor como condições prévias para a aceitação da pasta das finanças duras restrições financeiras aos vários ministérios, que passavam pelo completo controlo das despesas produzidas por cada um dos mesmos, expressas no seu discurso de tomada de posse:

“a) Que cada ministério se comprometa a limitar e a organizar os seus serviços dentro da verba global que lhes seja atribuída pelo Ministério das Finanças; b) Que as medidas tomadas pelos vários ministérios, com repercussão directa nas receitas e despesas do Estado, serão previamente discutidas e ajustadas com o

Ministério das Finanças; c) Que o Ministério das Finanças pode opor o seu «veto» a todos os aumentos de despesa corrente ou ordinária e às despesas de fomento para que não se realizem as operações de crédito indispensáveis; d) Que o Ministério das Finanças se compromete a colaborar com os diferentes ministérios nas medidas relativas a reduções de despesas ou arrecadação de receitas, para que se possam organizar, tanto quanto possível, segundo critérios uniformes.” (Helena, 2003, p 20)

Mas mais do que um projecto de regeneração financeira para o país Salazar acabaria por levar a cabo um projecto mais vasto, de definição política, que congregou como sustentáculo um grupo alargado e abrangente de forças de direita conservadoras e radicais, sublinhado no mesmo discurso de 27 de Abril de 1928:

“É certo que não é possível fazer boas finanças sem boa política; que uma finança sã requer uma economia próspera; que a questão social, agravada por sua vez, prejudica os problemas financeiro e económico. Mas, porque não podemos resolvê-los a todos duma vez, necessário é discutir e assentar na ordem da sua solução. Essa ordem será indicada, na interdependência das causas e dos efeitos dos problemas, em harmonia com a causa dominante”. (De Moura, 1968, p 306)

Servindo-se para tal da notoriedade que possuía junto da opinião pública e do peso político que lhe houvera sido conferido pelo próprio presidente da República Óscar Carmona⁴, reforçado

⁴ Desde o momento que Salazar entrou no executivo de Vicente de Freitas que partilhou uma enorme cumplicidade política com Carmona. Visto como o depositário último da esperança de resolução da situação económica e financeira do país, o presidente da República não mais viabilizou qualquer governo sem a presença de

pelos resultados obtidos nas medidas de rigor orçamental, geriu habilidosamente as diferentes sensibilidades que enformavam essa expressão política, agregando-as até à assunção suprema do Poder, a partir de uma base comum de rejeição em relação ao liberalismo da I República e da defesa de um Estado forte e interventivo. Nesse espaço heterogéneo estabeleceu um sistema de alianças sustentado fazendo convergir um conjunto de forças dispersas mas inscritas na mesma área política, transformando gradativamente a Ditadura Militar em Ditadura «Nacional» – hegemonizando-as claramente no contexto político vigente –.

Quando em 1932 assume a chefia do governo, o percurso realizado durante o período que mediou esse momento e a sua entrada na política, marcado por posições reveladoras de um sentido estratégico apurado, criou o conjunto de consensos necessários à implementação do seu projecto político junto da sociedade civil portuguesa e dessas diferentes forças, anulando as figuras e associações partidárias associadas aos movimentos liberais republicanos. Liderando um sistema de alianças concreto moldado pela sua ambição de Poder, definiu um conjunto de mecanismos próprios responsáveis pela submissão das diferentes correntes ao aparelho do Estado formalizados na constituição de 1933. Concentrando o âmbito decisório na figura do Presidente do Conselho, que ocuparia, e na Presidência do Estado, o texto

Salazar como lhe conferiu mesmo uma espécie de direito de veto em relação aos nomes apresentados para os diferentes ministérios. Na verdade Óscar Carmona assumiria mesmo um papel determinante no percurso e ascensão política de Salazar. No final de 1929 percebeu claramente as possibilidades políticas que se desenhavam para o país: o sistema entrevisto por Salazar, sacrificando o sistema liberal mas recuperando a economia e as finanças do país ou o regresso à República liberal recuperando o sistema partidário, ainda que revisto, em detrimento do «mago das finanças». Optando pela primeira hipótese a sua acção seria importante junto do republicanismo militar conservador, mais propriamente no âmbito dos postos hierárquicos mais levados onde detinha uma enorme influência, sujeitando e direccionando-os para as políticas e orientações ditadas por Salazar.

constitucional plebiscitado e aprovado no referido ano de 1933 consagra o pensamento de Salazar e em parte o seu percurso ascensório no panorama político nacional, enquadrando o modelo político-institucional que vigoraria durante as quatro décadas seguintes: o «Estado Novo».

1.2. Estado Novo

1.2.1. Princípios Gerais

As grandes linhas orientadoras do novo princípio político advogado por Salazar, o Estado Novo, foram definitivamente consagradas em 11 de Abril de 1933, no novo texto constitucional, estruturadas em torno dos seguintes pontos: o nacionalismo português; o imperialismo colonial; um Estado forte; o sentido corporativo; o intervencionismo económico-social.

No âmbito do «**nacionalismo português**», a estrutura do modelo político «Estado Novista» consubstanciava um conjunto de elementos valorativos e doutrinários que se assumiam enquanto factor de união e coesão dos formalismos políticos consagrados no texto constitucional. Resultando exclusivamente da produção ideológica de Salazar versada desde os primeiros momentos da sua actividade cívica e associativa, traduziam todo o seu processo formativo assim como os diferentes pontos de encontro entre as forças de direita que o sustentaram, expressos substantivamente e simbolicamente no ordenamento institucional do Estado.

Enquadrado pela conjuntura política na qual despontou, Salazar, desde os tempos da sua filiação no Centro Académico de Democracia Cristã e enquanto contestatário da nova ordem surgida, estabeleceu um discurso assente em valores fortemente nacionalistas centrados nos virtuosismos da História de Portugal e nas figuras relacionadas com a formação do país. Acreditando na necessidade de resgatar os valores distintivos desses mesmos

portugueses, submersos pelas ideias veiculadas por aquilo que considerava serem os «regimes de importação», alheios às características culturais e idiossincráticas dos povos, logo em 1909 era já possível encontrar nos seus discursos ainda enquanto estudante essa marca ideológica que caracterizaria o Estado Novo: “não há a descobrir novos mundos, nem a guerrear estranhas nacionalidades: mas há a fazer uma obra grandiosa de paz, há a formar cidadãos tão bons portugueses do século XX, como outros o foram no século XVII.” (De Moura, 1968; p.33)

Apelando a um nacionalismo e a uma ideia de nação filiada nos períodos mais altos da história de Portugal, procurou contrapor um modelo identitário e um projecto político a uma realidade que traduzia um sentimento de cansaço e descrença nas potencialidades do país, fortemente perturbado socialmente pela vivência republicana. Explorando a posição de descrédito que Portugal houvera adquirido desde a segunda metade do século XIX na conjuntura Europeia e promovendo aquilo que considerava ser o respeito pela História, pela tradição e pela realidade social do país, Salazar propôs uma nova construção política, tida como estruturalmente portuguesa, que resgatasse, pretensamente, o país da situação em que se encontrava.

“Tomar resolutamente nas mãos as tradições aproveitáveis do passado, as realidades do presente, os frutos da experiência própria e alheia, a antevisão do futuro, as justas aspirações dos povos, a ânsia de autoridade e disciplina que agita as gerações do nosso tempo, e construir a nova ordem das cousas que, sem excluir aquelas verdades substanciais a todos os sistemas políticos, melhor se ajuste ao nosso temperamento e às nossas necessidades.” (De Moura, 1968, p 34/35)

Afirmou todo este processo de nacionalismo em fundamentos centralizantes, revistos por um conjunto de premissas tidas enquanto inquestionáveis:

a) **O NACIONALISMO PORTUGUÊS NÃO DISCUTIA DEUS;** reconhecendo a necessidade e o valor da vida espiritual e considerando que ao longo da História, ao abrigo de propósitos político-ideológicos, se houvera lesado irremediavelmente as sociedades aplicando-lhes modelos contrários à virtude religiosa e à paz espiritual das mesmas, o Estado Novo considerava o catolicismo “como um elemento formativo da alma da Nação e traço dominante do carácter do povo português” (De Moura, 1968; p.65), considerando mesmo que a necessidade evangelizadora por ele promovida se encontrava indissociavelmente inscrita na política da Nação.

b) **O NACIONALISMO PORTUGUÊS NÃO DISCUTIA A PÁTRIA;** a evidência de uma unidade territorial sustentada pela sua ascendência histórica e moral constituía a base do nacionalismo português. Referencial valorativo e identitário do Estado Novo a assunção da Nação e da sua integridade territorial visavam conferir um sentido histórico orientador à sociedade portuguesa, sustentado pela ideia de elevação social que da mesma se procurava retirar e de um conjunto de consensos fundados na importância simbólica de Portugal e da sua História. Promovendo a preservação e promoção dos valores associados à Pátria, o Estado Novo não permitia a discussão da mesma e da percepção por si formulada.

c) **O NACIONALISMO PORTUGUÊS NÃO DISCUTIA A AUTORIDADE;** assumindo-se como guardião do bem comum e do nacionalismo português, no Estado Novo residia o imperativo da autoridade e da sua aplicação, “fonte da vida social” (De Moura, 1968; p.207). Estabelecendo a necessidade de defesa e salvaguarda dos princípios fundamentais que regulavam o modelo de sociedade idealizado, a não discussão da autoridade constituía-

se como um dever do país, considerando Salazar que “para bem dos homens e da sua vida em sociedade, haverá a autoridade necessária e a liberdade possível” (De Moura, 1968; p.95).

d) **O NACIONALISMO PORTUGUÊS NÃO DISCUTIA A FAMÍLIA;** elemento agregante do nacionalismo português, o Estado Novo conferia-lhe primazia no modelo social por si entrevisto reforçando os seus elementos e veiculando uma estruturação tipo. Estabelecendo um entendimento fortemente tradicionalista, expresso na atribuição de papéis assumidos pelos cônjuges no seio da família, assumia-se como o principal reduto de moral do país, indispensável no reordenamento da sociedade civil pretendida para o Estado Novo.

e) **O NACIONALISMO PORTUGUÊS NÃO DISCUTIA O TRABALHO;** «fonte de progresso» da nova realidade nacional, o trabalho, virtude social das nações que se pretendiam prósperas, assumia-se como um elemento de «dignidade moral» e disciplinador, depositário da regeneração económica do país. A sua importância enquanto elemento subversor de “atmosferas de vício (De Moura, 1968; p.209)” e de instrumento de construção hegemónico do Estado Novo conferia-lhe um papel incontornável no novo contexto.

No âmbito do **«Imperialismo Colonial»** a doutrina do Estado Novo compreendia na linguagem imperialista e na concepção associada, um dos factores de forte afirmação e sustentação do nacionalismo português. Procurando reinscrever Portugal num contexto de pertença hegemonia na conjuntura mundial, Salazar procurou projectar, novamente – através de um processo de reestruturação política e unificação dos territórios coloniais –, a ideia de um país não confinado a uma pequena parcela de terra circunscrita ao território europeu, mas antes a um vasto território disperso por vários continentes resultante do importante papel civilizacional de Portugal no mundo.

Arredando quaisquer hipóteses de pretensões regionalistas ou do fomento de um modelo confederativo, o entendimento Colonial promovido por Salazar procurava consagrar os diferentes territórios coloniais enquanto regiões do próprio país, equiparados às regiões continentais existentes⁵:

“É na verdade com o mesmo critério de nação, agregado social diferenciado, independente, soberano, estatuinto, como entende, a divisão e organização do seu território, sem distinções de situação geográfica, que nós consideramos, administramos, dirigimos as colónia portuguesas. Tal como o Minho ou a Beira, é sob a autoridade única do Estado, Angola ou Moçambique ou a Índia.” (De Moura, 1968, p 252/253).

Visando, inequivocamente, o reforço do sentido unitário de Portugal no contexto europeu através da recuperação da ideia de Império, pretendeu criar um critério único de nação, eliminando distinções formais assentes em pressupostos geográficos ou identitários. A extensão territorial da Nação portuguesa, segundo o mesmo, traduzia “um estado de consciência estratificado em séculos de história” (De Moura, 1968; p.352) assumindo cada uma das realidades que a compunha validade apenas enquanto expressão do país, do processo civilizador desempenhado por Portugal no mundo, falhas de sentido quando separadas ou afastadas da sua entidade criadora: “o conceito de Nação é inseparável, no caso português, da noção de missão civilizadora” (De Moura, 1968; p.352).

«A recusa de um modelo politico-institucional assente em pressupostos liberais e democráticos» resultava como consequência directa dos pontos anteriores e como orientação expressa desde os primeiros momentos de afirmação política do

⁵ Este entendimento é definitivamente estabelecido na revisão constitucional de 1951 que altera a designação de «Colónias» para «Províncias Ultramarinas».

ministro das Finanças dentro da Ditadura Militar. O texto constitucional rejeitava fundamentos democráticos enquanto referenciais do Estado Novo eliminando a liberdade individual e a consagração de uma actividade política projectada na primazia parlamentar enquanto sede do poder legislativo e enquanto expressão de uma representação plural e alargada, esteios do anterior texto constitucional de 1911.

Apesar de formalmente apresentar mecanismos operativos inerentes aos propósitos funcionais dos regimes liberais, tais como o sufrágio directo ou a existência de uma Assembleia Nacional constituída por um conjunto de 90 deputados eleitos enquanto tal, e de, simultaneamente, se demarcar dos regimes totalitaristas estabelecendo o direito e a moral enquanto limites objectivos da acção governativa, a envolvencia política, a articulação e relação de forças institucionais e representativas estabelecidas no diploma constitucional e as leis de associação fortemente exclusivas consagradas posteriormente, estabeleciam um contexto legislativo e político repressivo configurando um Estado fortemente autoritário e claramente propenso a gestos totalitaristas e arbitrários em nome de uma concepção doutrinária única e inquestionável.

Acreditando Salazar que o mundo de então padecia de uma manifestação patológica por si designada de “intolerância em relação à autoridade (De Moura, 1968; p.232)”, responsável por uma forte volubilidade social e económica que encontrava raiz no liberalismo e socialismo, o conjunto de restrições consagradas na constituição de 1933 encontrava, segundo o próprio, justificativos numa ordem de factores que entroncavam em características antropológicas do povo português, nas manifestações institucionais verificadas nos cem anos anteriores em Portugal e nos fenómenos políticos de então.

Daí resultou o designado «**O Estado Forte**»; estruturando-se nessa rejeição dos pressupostos democráticos e no reforço do sentido autoritário consagrado no texto constitucional, partia da assunção que um poder executivo apenas assumia expressão e força se verdadeiramente dotado de atributos legislativos que o permitissem estabelecer-se num plano superior ao órgão legislativo – assegurar uma posição de independência em relação ao mesmo – , marcando assim a inversão da lógica parlamentar condicionada por aquilo que Salazar considerava serem “as maiorias variáveis e ocasionais (Mattoso, s.d; p.181)”.

Estabelecendo uma nova relação de forças e um novo ordenamento institucional, o poder executivo passou centrar-se formalmente na figura do Presidente da República, eleito por sufrágio directo pelos eleitores por um período de sete anos, cabendo-lhe a nomeação e exoneração do chefe do Governo e dos Ministros sem interferências directas da Assembleia legislativa: Assembleia Nacional⁶.

Na dependência do Presidente da República situava-se o governo constituído por iniciativa do mesmo. Responsável pela produção legislativa, centrava no presidente do Conselho de Ministros a principal fonte de poder de todo o ordenamento legislativo e executivo do Estado, conferindo-lhe a responsabilidade única de referendar e aferir a validade dos actos políticos do

⁶ Na sequência das eleições presidenciais de 1958, marcadas pela acção contestatária do combativo General Humberto Delgado, Salazar produz em 1965 alterações constitucionais no processo de eleição do Presidente da República determinando o fim do sufrágio universal enquanto método electivo do titular daquele órgão institucional, em detrimento de um processo conduzido por um colégio eleitoral restrito, composto por representantes da Assembleia Nacional, Câmara Corporativa e representantes dos municípios, responsáveis pela designação do mesmo. Justificada explicitamente com a necessidade de acautelar qualquer golpe constitucional, esta alteração visava inviabilizar a subversão da ordem política vigente, virtualmente ameaçada desde que a partir 1949 foram surgindo candidatos ligados a grupos oposicionistas nos sucessivos actos eleitorais.

Presidente e dos diferentes elementos ministeriais. Subalternizando, politicamente, o Presidente da República em relação à figura do presidente do Conselho, a distribuição de poderes consagrada no diploma constitucional, contrariamente às interpretações que entreviram no seu texto o estabelecimento de um regime presidencialista, assentava na concentração dos mesmos na figura do Presidente do Conselho, esvaziando, de certa forma, a acção política do titular da Presidência da República e a real possibilidade de um equilíbrio institucional e de uma vigilância política mútua.

O «**Sentido Corporativo**», um dos pontos mais distintivos do governo, ditando a rejeição do conceito de cidadão e do conjunto de direitos civis e políticos que exprimem a necessidade constante de reforçar as liberdades individuais e distintivas, impunha a substituição do sentido de cidadania pela ideia de corporação, expressão de uma concepção política revisitada e afecta a um sistema organizativo específico:

“o corporativismo político é, historicamente e conceptualmente, uma ideologia contrária à representação política liberal baseada no individualismo, visando substituir o papel dos partidos políticos por um modelo de representação fundado na expressão política-institucional dos diferentes grupos orgânicos de natureza económica, profissional, cultural ou regional existentes na sociedade (Barreto & Mónica, s.d.; p 425)”.

Possuindo a sua génese nas diferentes formas de ligação estabelecida entre os vários elementos constituintes de uma qualquer sociedade e a relação estabelecida entre os mesmos e os grupos nos quais se inscrevem e que compõem os contextos comunitários, o corporativismo, à luz da pretensa contemporaneidade impressa no texto constitucional de 1933, surgiu no século XIX como reacção aos valores surgidos da Revolução

Francesa e enquanto contra modelo das sociedades que se estruturavam de acordo com dois pressupostos bem definidos: o liberalismo e a dialéctica marxista. De acordo com os ideólogos do corporativismo, a assunção de um novo modelo político-social assente numa orientação fortemente hierárquica e estruturada representativamente pelas forças vivas da sociedade, impunha-se como forma de travar a desagregação do tecido social dos países ocidentais bem como dos seus sistemas económicos, consequência da quebra profunda dos laços sociais entre os indivíduos – promovida pelo liberalismo – e do incentivo permanente de luta entre classes que se pretendiam iguais – por parte do socialismo –.

Considerando que o conceito de cidadão enquanto elemento singular atentava contra a soberania nacional e o equilíbrio social, subvertidos pelos interesses individuais e particulares dos mesmos em detrimento dos interesses da Nação, a corporação, representação dos diferentes elementos constituintes da sociedade, assumia-se como um espaço de convergência dos diferentes interesses sociais – tais como a família, as freguesias, os municípios, corporações económicas –, impondo a ideia de colectividade e de bem comum enquanto valor político dominante.

Por último refira-se o «**Intervencionismo económico-social**»; pretendendo a Constituição de 1933 estabelecer formalmente e politicamente um Estado forte, interventivo nos vários aspectos da vida do país contrariando assim o modelo abstencionista do regime liberal, o aspecto económico, com claras repercussões no campo social, constituía-se como um dos mais determinantes e relevantes na nova lógica pretendida. Considerando que as orientações económicas e sociais deveriam estar alinhadas e inseridas no projecto político do Estado cabendo-lhe um papel arbitral, inscrevia-se no texto constitucional a obrigatoriedade do Estado promover obras infra-estruturais com vista ao fomento e projecção do desenvolvimento económico, o controlo das pautas aduaneiras, a par de possibilidades interventivas que se estendiam

ao poder de interferir nos procedimentos administrativos das actividades económicas enquadradas pelo modelo corporativo. A propósito deste princípio de actuação política do Estado Novo, Salazar dizia o seguinte:

“Normalmente o Estado deve tomar sobre si a protecção e a direcção superior da economia nacional pela defesa externa, pela paz pública, pela administração da justiça, pela criação das condições económicas e sociais da produção, pela assistência técnica e o desenvolvimento da instrução, pela manutenção de todos os serviços que são auxiliares da actividade económica, pela correcção dos defeitos que por vezes resultam do livre jogo das actividades privadas,(...) pela especial protecção das classes menos favorecidas, pela assistência (Barreto & Mónica, s.d.; p 268).”

Modelo que se pretendia alheio a pressupostos socializantes que visassem a organização da produção e a repartição de riquezas, o fomento destes princípios estabeleceu-se através de um sistema de administração pública assente na promoção e regulação das corporações económicas, patronais ou sindicais.

1.2.2. Institucionalização do Salazarismo

Com a aprovação do texto Constitucional de 1933 e com a legitimação popular conferida pelo plebiscito de 9 de Dezembro de 1934 para a Assembleia Nacional, a «normalidade» constitucional foi retomada dando início ao funcionamento das Instituições do Estado. A par do surgimento da nova ordem estabelecida pela Constituição, o processo de materialização do projecto político «Estado Novista» cumpriu-se com a criação de mecanismos de controlo e repressão por parte do Presidente do Conselho,

reflectidos na supressão das liberdades fundamentais de expressão e associação, na reorganização das polícias de carácter político-social herdadas da I República e da Ditadura Militar e na criação do Secretariado da Propaganda Nacional.

Suprimindo a liberdade de associação, de expressão e de reunião como forma de “impedir preventiva ou repressivamente a perversão da opinião pública (Mattoso, s.d; p. 245)”, Salazar instituiu um conjunto alargado de medidas dominadas pela actuação e intervenção do Estado nos vários sectores que determinavam a vivência cívica plena dos cidadãos, cerceando as liberdades fundamentais consagradas pela anterior Constituição de 1911. Filiando o funcionamento e a capacidade organizacional dos diferentes modelos associativos na completa dependência do Estado e na sua apetência judicativa e instituindo formalmente a censura prévia relativamente aos órgãos de imprensa⁷, imprimiu e celebrou na sociedade portuguesa a sua orientação ideológica, estabelecendo administrativamente e assente nesses mecanismos de regulamentação, o impedimento da constituição de forças políticas e de um posicionamento social plural e divergente. De facto, e ainda que rejeitando formalmente o modelo ideológico/ditatorial promovido pelos regimes fascistas, o Estado Novo, à luz de um corpo doutrinário distintivo que traduzia um programa de síntese de diferentes sensibilidades e aspirações políticas celebrado numa plataforma de entendimento valorativo anti-liberal, inscreveu-se claramente nas inúmeras expressões autoritárias que figuraram na Europa nesse mesmo período. Corporizando uma ditadura constitucional centrada no chefe do Governo, o esvaziamento dos vários órgãos institucionais e a intolerância promovida por uma doutrina considerada insofismável, remetiam para um ordenamento

⁷ Instaurada pela Ditadura Militar em Maio de 1926, Salazar regulamenta-a pelo Decreto-Lei n.º 22 469 de Abril de 1933, estabelecendo-a como um dos mais perenes e distintivos elementos do Estado Novo, símbolo máximo da restrição da liberdade de pensamento que o caracterizou politicamente.

político e social transversal a toda a sociedade, estruturado verticalmente da cúpula do poder para os demais sectores do país, cujo controlo policial promovido pelo Estado a par do estabelecimento de critérios políticos na atribuição de cargos na administração pública e da consagração de um modelo pedagógico expresso pelas políticas de educação nacional e pelo Secretariado de Propaganda Nacional, procuravam revestir de uniformidade.

O reforço deste pendor totalitarista cumpriu-se com a reordenação e centralização das forças de segurança e com a criação de uma nova polícia de contornos políticos. Fundindo a Polícia de Defesa Política e Social e a Polícia Internacional Portuguesa, o surgimento da Polícia de Vigilância e de Defesa do Estado, PVDE, – Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) a partir de 1945 – semelhante a elementos já existentes noutros regimes autoritários e fascistas da época, introduz na vida do país práticas policiais persecutórias, sublinhando definitivamente o clima de asfixia democrática promovido e formalizado pelo Estado. Assumindo-se como um “corpo centralizado e especializado de informação e repressão política (Mattoso, s.d; p.246)”, a Polícia política, dependente do Ministro do Interior mas pessoalmente dirigida pelo Presidente do Conselho, através de uma vasta rede de informadores espalhados pelas várias áreas da vida do país, adquiriu um sentido profundo de onnipresença mergulhando a sociedade portuguesa num ensurdecido clima de medo e delação, reforçados pela arbitrariedade que lhe era conferida e pelos métodos violentos que se permitia fazer uso nos interrogatórios e inquirições por ela promovidos. Visando assegurar a manutenção da ordem estabelecida e o cumprimento do dever de autoridade por parte dos cidadãos, desenvolvia um conjunto de métodos de tortura e violência nos interrogatórios ou em simples gestos de intimidação, acompanhando as suas acções com a existência de um sistema de prisões onde encarcerava presos de delitos considerados de natureza social e política, ao abrigo de supostas «medidas de

segurança» para o normal funcionamento do país, sem julgamento e acusação deduzida, por tempo indeterminado.

Traçando um percurso ao longo dos extensos anos do Estado Novo progressivamente marcado pelo reforço da repressão e violência, a consequência desta preponderância reflectiu-se no próprio funcionamento dos órgãos judiciais invadidos de uma forma aberta pelos métodos violentos que caracterizavam a actuação da polícia política, admitidos e validados enquanto parte integrante do funcionamento das sessões plenárias. A justiça política impôs-se como um imperativo do Estado e o recurso a um conjunto de meios pouco lícitos e nada consentâneo com instituições consagradas como garantes do correcto e justo ordenamento social, justificados por designios tidos enquanto nacionais.

O processo de institucionalização da doutrina Salazarista encerrou-se com a criação do Secretariado de Propaganda Nacional, SPN, e com as reformas educativas promovidas em 1936 por António Carneiro Pacheco. Dirigido por um antigo jornalista, António Ferro, e assumindo-se como o primeiro elemento institucional de sustentação cultural do novo projecto ideológico, o Secretariado de Propaganda Nacional funcionou como o elemento difusor do projecto político do Estado Novo assim como dos valores por Ele advogados, potenciados e difundidos através do recurso a meios comunicacionais e estéticos modernos, reinventando a tradição cultural portuguesa à luz da revitalização de elementos etnográficos e valorativos associados à moral cristã e a uma ideia própria de ordenamento e vivência familiar. Coordenando a imprensa do regime e a direcção dos serviços de censura e responsável pela encenação de massas e de festividades populares, a uniformidade intelectual e ideológica pretendida por Salazar e fomentada pelo SPN, a partir de 1936 estende-se ao reformulado Ministério da Educação Nacional, assinalando-se no seu âmbito as medidas de controlo relativas aos conteúdos e agentes de Ensino, a imposição de um manual único no ensino primário e a criação da

Mocidade Portuguesa e da Obra das Mães pela Educação Nacional. Articulando-se de uma forma perfeita estes dois elementos institucionais, procuraram formar o “Homem Novo” que Salazar reclamara desde os seus vinte anos, “cidadãos tão bons portugueses do século XX, como outros o foram no século XVII (De Moura, 1968; p.33)”.

1.3. Secretariado da Propaganda Nacional

Surgido no dia 27 de Outubro de 1933 com sede na rua de S. Pedro de Alcântara em Lisboa e na dependência directa da Presidência do Conselho de Ministros, o Secretariado da Propaganda Nacional, SPN, materializou o entendimento cultural inerente à criação da nova ordem política e institucional surgida na sociedade portuguesa conferindo-lhe uma linguagem discursiva e estética própria. Criado com o propósito de promover a difusão dos valores do Estado Novo e a sua obra no processo de «regeneração do país», internamente e no contexto internacional, projectou uma visão puramente propagandística da acção política do Estado e do seu líder reflectida nos diferentes organismo e sectores criados e tutelados pelo mesmo, criando uma percepção ilusória da realidade nacional assente na firme convicção da necessidade de fundar uma realidade politicamente desejada definida pela acção política do Estado e dos factores de coesão social projectados pelo mesmo: “politicamente só existe o que o público sabe que existe. (Mattoso, s.d; p. 247) ”

Acompanhando o período hegemónico do Estado Novo, entre 1933 e 1944, a influência assumida pelo SPN na definição do projecto cultural veiculado encontrou no primeiro director, António Ferro, o rosto dessa dinâmica e definição matricial. Destacado jornalista português da época, António Ferro assumiu-se como uma figura incontornável na história das políticas culturais portuguesas e «estado novistas», marcando a sua acção muito para além da mera propaganda política.

Ligado ao movimento modernista português na sua juventude, tendo sido editor da revista *Orpheu* e tendo privado com os principais nomes do mesmo participando em muitas das suas célebres tertúlias – nas quais figuravam Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiro, José Pacheco, Luís de Montalvar, entre outros –, sustentou uma percepção cosmopolita do mundo pelas inúmeras viagens realizadas a título pessoal e profissional, amplamente documentadas pelos artigos que escreveu para os jornais aos quais esteve ligado, *O Século*, *O Jornal* e o *Diário de Notícias*. Possuindo uma matriz cultural bastante diferente de Salazar e de grande parte da elite do Estado Novo, expressa em algumas obras por si editadas como «Teoria da Indiferença», 1920, «A Idade do Jazz-Band», 1923, ou «Hollywood a capital das imagens», 1931, foi no plano político que estabeleceu o ponto de encontro com o estadista. Confesso admirador dos modelos autoritários que haviam despontado na Europa – os quais considerava serem o surgimento de “uma primavera de espadas por todo o mundo (Dias, 2007)” –, tendo inclusive entrevistado alguns dos mais destacados líderes e membros dos mesmos, Mussolini, Hitler, General Primo de Rivera, Philippe Pétain entre outros, através precisamente da sua actividade profissional, no final de 1932, realizou um conjunto vasto de entrevistas ao recém-empossado chefe do governo que, para além da divulgação do pensamento político de Salazar – consubstanciado na publicação do livro «Salazar, o homem e a obra» no ano seguinte –, serviram para fundar uma ligação pessoal entre ambos, sustentada pelo reconhecimento mútuo e pela utilidade sentida nas valências pessoais e políticas que representavam e que poderiam desempenhar na persecução do processo de «regeneração nacional» entrevisto e por eles desejado.

Materializado esse entendimento com a nomeação de António Ferro para a direcção do recém-criado SPN em 24 de Setembro de 1933, a importância por ele assumida na projecção da imagem de Salazar, do seu pensamento e na sua encenação

enquanto líder atesta-se no discurso de inauguração da sede do SPN e tomada de posse no dia 27 de Outubro, clarificador em relação àquilo que seria, e foi, a orientação do exercício de propaganda do Estado Novo: “Para os outros e para nós, como resposta para tudo e caminho único, este grito supremo, que já não significa o nome dum homem mas a síntese duma ideia redentora, a abreviatura dum sistema: Salazar! (Matos. 2003; p.383)”

De facto, desde o início de 1933 e após a nomeação de Salazar enquanto chefe do executivo, o poder e a sua nova concepção associavam-se intimamente na pessoa do líder formando uma entidade una e indivisível. O «Salazarismo» enquanto expressão desse sentido emerge ao longo desse ano estabelecendo uma concepção de poder derivada do seu entendimento, que tudo controlava e que claramente implicou uma demarcação na sociedade portuguesa. Alimentado, simultaneamente, por todos os que centravam na sua figura a razão de um processo de subversão política do entendimento governativo, situados fora ou no limite do Estado Novo, e por todos os que desde o início se foram perfilhando com o mesmo, ser Salazarista expressava mais do que a admiração pelo mentor da fundação do Estado Novo e do seu projecto ideológico; resumia a síntese do culto que se iniciava em torno da figura de Salazar e do qual se alimentaria a construção multifacetada e «providencialista» que em torno do mesmo o SPN enfatizou. A assunção de um programa ideológico enquanto sistema valorativo de um novo modelo social e cultural reproduzido e veiculado de uma forma intransigente por todos aqueles que nele se reviam e que de diferentes formas o inculcaram na sociedade portuguesa, definido e ordenado, nas suas várias expressões, pelo SPN.

Consagrando enquanto propósitos funcionais – expresso no preâmbulo do Decreto-lei n.º 23045 de 25 de Setembro de 1933 – “integrar os portugueses no pensamento moral que deve dirigir a nação”, divulgando, de acordo com o artigo 2º do referido decreto, “o

espírito de unidade que preside à obra realizada e a realizar pelo Estado Novo”, e assumindo “a direcção e superintendência da Propaganda Nacional interna e externa, competindo-lhe, como órgão central dos serviços de propaganda, coordenar toda a informação relativa à acção dos diferentes Ministérios” o SPN constituiu-se como o centro coordenador da informação produzida no seio do Estado, unificando à luz dos pressupostos ideológicos do mesmo os particularismo da máquina administrativa e executiva da nova realidade institucional, harmonizando o sentido nacional pretendido por Salazar. Contemplando duas secções distintas, uma afecta à realidade interna outra virada para o exterior do país, estabeleceu uma política vasta de legitimação do Estado Novo expressa na construção de consensos no interior da sociedade portuguesa em torno da ideologia do regime e na afirmação do mesmo e dos seus propósitos imperialistas e coloniais num contexto internacional, utilizando diferentes meios de difusão e mecanismos de controlo dos conteúdos informativos e culturais. Os sucessivos decreto-leis que assinalaram a sua existência e os vários processos de remodelação conferiram-lhe legalmente os recursos repressivos e controladores tendentes ao cumprimento desses mesmos propósitos, estruturando o discurso pretendido de uma forma cada vez mais eficaz e convertendo progressivamente a cultura num instrumento de controlo social.

Estabelecendo como principais áreas de intervenção a propaganda da doutrina do Estado Novo, um nacionalismo fortemente historicista assente na necessidade de emancipação do «espírito nacional» e a cultura popular como elemento unificador e identitário do país, a “denominada política do espírito” promovida por António Ferro, desenvolveu entre 1933 e 1944 um vasto conjunto de actividades culturais claramente direccionadas para públicos específicos, com discursos e linguagens diversificadas. Promovendo uma abordagem voltada para a intelectualidade do país e uma outra num formato mais popular, direccionada para os estratos mais

baixos da sociedade, com escolaridade e formação deficitárias, o funcionamento pleno do SPN traduziu nesse âmbito uma larga produção cultural expressa nos seguintes números: publicação de 115 obras atestando produções nacionais e de autores estrangeiros; realização de quatro grandes exposições das quais se destaca pela sua dimensão a exposição do mundo português em 1940⁸; a rodagem de 114 curtas-metragens e o patrocínio directo de uma longa-metragem, «A Revolução de Maio»; criação de vários concursos inscritos no espírito nacionalista do Estado tais como os «Jogos Florais», o concurso da «Aldeia mais portuguesa de Portugal», «Estações Floridas», «Montras» ou «Monografias Regionais»; criação e incentivo de produções e actividades artísticas como as Missões Culturais, os Bailados do Verde Gaio, o Teatro do Povo, o cinema ambulante, a realização de um número vasto de exposições relacionadas com as artes plásticas ou ainda a instituição dos prémios literários afectos a várias categorias das letras nacionais.

Dispondo de um orçamento largo e generoso, nos quadros do SPN militaram inúmeros elementos cujo percurso político se iniciara na extrema-direita fascista e integralista a par de jornalistas, artistas e intelectuais, responsáveis por esta produção cultural e pela sua apropriação ideológica e instrumentalização institucional.

1.3.1. Propaganda da Doutrina Política

Desde o aparecimento formal do SPN em 1933 que a necessidade de difusão do programa ideológico do Estado Novo se manifesta como uma necessidade do novo ordenamento institucional. Estabelecida como um desígnio assumido e tida enquanto necessária à prossecução do «bom funcionamento político do Estado», a propaganda dos propósitos e intuitos políticos do

⁸ As demais exposições referidas foram Paris, em 1937, S. Francisco e Nova Iorque em 1939.

regime surge expressa no diploma fundador do SPN, materializando os novos pressupostos comunicacionais do poder entrevistos por Salazar: “Considerando que urge, para complemento da indiscutível obra de ressurgimento já realizada, integrar os portugueses no pensamento moral que dirige a Nação (Matos, 2003; p.368)”, competia ao SPN, de acordo com o artigo 2.º do Decreto-lei n.º 23045 de 25 de Setembro de 1933, “evidenciar no País e no estrangeiro, o espírito de unidade que preside à obra realizada e a realizar pelo Estado.” Consubstanciação de um modelo comunicativo e relacional entre o poder político (na pessoa do seu líder) e a população, com intentos doutrinários objectivos, o papel assumido neste âmbito pelo SPN e a influência assumida por Salazar na definição do ordenamento particular desta vertente do mesmo atesta-se nas palavras de António Ferro proferidas no âmbito das comemorações dos dez anos do SPN em 1943:

“(...) na paz da sua consciência (Salazar), sem o complexo de inferioridade de certos governantes que hesitam em chamar às coisas os seus verdadeiros nomes, não hesitou em chamar propaganda à sua propaganda, como não hesitou em chamar autoridade à sua autoridade ou nacionalismo ao seu nacionalismo (Heloísa, 1994, p 77)”

Entre 1933 e 1944 (e posteriormente enquadrado no SNI) o SPN assumiu um importante papel de consolidação e reforço da nova realidade politico-institucional exercendo uma acção que pode ser entendida enquanto actividade «pedagógica doutrinária» a par de uma constante exaltação das virtudes do Estado Novo – claramente focadas e centralizadas nos valores de Salazar e do Salazarismo –. Logo que assumiu a direcção do Secretariado António Ferro promoveu a tradução em várias línguas da obra publicada no ano anterior, «Salazar o homem e a obra» envolvendo figuras destacadas no plano político ou cultural de cada um desses países em notas introdutórias ou prefácios da mesma,

estabelecendo uma linha de actuação que subsistirá durante um longo período; de facto nas inúmeras publicações levadas a cabo pelo SPN é possível retirar um conjunto vasto de publicações em língua estrangeira, inscritas na política de sedução e aproximação da doutrina Salazarista a intelectuais ou figuras afectas à sociedade civil de outros países, enformadas num discurso tipificado sobre o país e o seu líder fundado na ideia idílica de uma nação pobre mas feliz, governada por uma elite esclarecida onde pontificava o seu chefe providencialista. As citações feitas pelo Século no dia 15 de Abril de 1934 a partir de uma parte da imprensa que noticiou a apresentação da obra em Paris ilustram essa mesma mensagem, repetida incessantemente nas mais variadas formas ao longo desses tempos:

“Belo exemplo o deste homem, deste professor, que as circunstâncias levaram a ser chefe dum Estado e que, sem alarde, pelos mais simples processos, apenas quis pôr a casa do seu País em ordem e conseguiu-o. (...) Portugal é uma República, única em todo o mundo, governada por um sábio (Matos, 2003, p 29)”.

O culto construído em torno da figura de Salazar, e em última análise do seu modelo governativo, encontra a par da expressão escrita, na imagética – em especial na fotografia – um poderoso instrumento de propaganda. Assinalando uma enorme comodidade na relação estabelecida com as objectivas fotográficas Salazar fez-se fotografar por diversas vezes por vários fotógrafos da época e em várias fases da sua vida, explorando de uma forma assinalável as potencialidades da fotografia e as suas possibilidades enquanto elemento de recriação e encenação valorativa em torno da sua própria figura, dando um sentido de omnipresença à sua imagem constantemente reproduzida na imprensa e nos espaços públicos. Vigorosamente exercido pelo SPN esse exercício de mitificação, logo em 1934 a rubrica relativa às despesas do arquivo fotográfico do Secretariado relacionadas com a reprodução da

imagem de Salazar regista um aumento progressivo ao longo dos meses desse ano, sustentado pelo envio de vários retratos de Salazar a convidados estrangeiros, a associações de emigrantes portugueses e para as redacções dos jornais um pouco por todo o mundo.

A figura do ditador e a expressão simbólica encenada em torno da sua imagem enquanto líder apoderaram-se do espaço comunitário dos portugueses erguendo um verdadeiro deserto em termos de protagonismo político no seio da governação do país. Para além da pouca visibilidade conferida aos demais elementos do Conselho de Ministros todos os opositores inscritos no campo do republicanismo conotados com os sectores de oposição foram sendo riscados do panorama político português através da acção dos mecanismos repressivos do Estado, cuja nota produzida por um dos responsáveis pelos serviços de censura a propósito de um corte numa publicação da época relativo a uma entrevista de Afonso Costa tão bem ilustra: “há portugueses que devem dar a impressão que morreram, que não existem (Matos, 2003; p 45).” A censura e a propaganda política criaram, progressivamente, um cenário monocromático em termos de protagonismo governativo e ideológico, cuja sobrevalorização conferida a elementos concretos forjou de acordo com os propósitos estabelecidos pelo SPN e Salazar.

No mesmo ano de 1934 o SPN publicou um conjunto de elementos propagandísticos que visaram reforçar as iniciativas de Salazar e do seu Estado Novo: «Cadernos da Revolução Nacional», «Cadernos do Ressurgimento Nacional» e o «Decálogo do Estado Novo». Procurando os dois primeiros ilustrar, de uma forma estatística e numérica o «impacto» das medidas do Estado em vários sectores do país, tais como finanças, obras públicas ou administração geral, e o sentido de progresso que o mesmo houvera imprimido na sociedade portuguesa, é contudo no «Decálogo do Estado Novo» que encontramos a verdadeira essência da

propaganda doutrinária promovida pelo SPN. Visando claramente um sentido pedagógico e de filiação institucional por parte da população aos pressupostos teóricos do Estado Novo, reproduzindo uma linguagem simples e depurada, estabelece as 10 verdades absolutas da orientação política do regime, das quais se enumera alguns exemplos:

1 – O Estado Novo representa o acordo e a síntese de tudo o que é permanente e de tudo o que é novo, das tradições vivas da Pátria e dos seus impulsos mais avançados. Representa, numa palavra, a vanguarda da moral, social e política (...).

3 – O Estado Novo não se subordina a nenhuma classe. Subordina, porém, todas as classes à suprema harmonia do interesse Nacional (...).

4 – O Estado Novo repudia as velhas fórmulas: Autoridade sem Liberdade, liberdade sem Autoridade – e substitui-as por esta: Autoridade e liberdade.

7 – Dentro do Estado Novo, a representação Nacional não é de ficções ou de grupos efémeros. É dos elementos reais e permanentes da vida nacional: famílias, município, associações, corporações, etc. (Pimentel, s.d, p 249)

Mensagem introduzida e reproduzida em outros sectores da vida nacional, tais como na educação ou na organização corporativa, quatro anos depois da publicação deste documento e no âmbito das comemorações do décimo aniversário de Salazar no Governo, a reprodução de um conjunto de sete quadros desenhados por Martins Barata, Emmerico Nunes e Raquel Roque Gameiro estabelecem uma clara continuidade no sentido propagandístico inaugurado com o Decálogo celebrando o mesmo tipo de linguagem aí expressa, de exaltação do Estado e do seu chefe. Conjunto de

ilustrações esteticamente próximas de uma linguagem de pendor infantil, visavam traduzir as «Lições de Salazar» e do seu modelo de Estado Novo ao longo de um período de 10 anos através de um confronto directo entre uma realidade passada, associada ao período de governação liberal, e o presente que então se vivia, marcado pelo que era tido como sendo um novo período de «esplendor e renascimento nacional».

Procurando veicular as ideias de harmonia social, de prosperidade financeira, de renovação do sector das obras públicas e educação a par dos fundamentos culturais do país – a trilogia, Deus, Pátria e Família –, neste ano de 1938 mais do que um país que passivamente ia assimilando e absorvendo as «Lições de Salazar», era já patente a força assumida pela propaganda, nas suas múltiplas vertentes, no processo de legitimação e particularização do regime no contexto interno e externo e a reinvenção dos valores nacionais conseguida pelo Estado Novo.

A rubrica do SPN consagrada aos escritores e jornalistas estrangeiros foi sendo reforçada ano após ano. Obras como «Divulgação em torno do Advento do Grande Financeiro Português e da sua obras financeira», Renato de Toledo Lopes, Brasil; «Le Portugal», Paul Descamps, França; «Professor Oliveira Salazar's Record/ Portugal's Financial Reconstruction», Tomaz Wylie, Inglaterra; ou a redacção na publicação Americana Current History de um artigo onde define Salazar como «O Ditador-Mestre de Portugal» atestam esse facto.

Simultaneamente e acompanhando os novos meios de comunicação a propaganda estendeu-se à Rádio e ao Cinema. Inscrevendo pela primeira vez em 1935 no orçamento do SPN uma rubrica relativa exclusivamente à rádio, ao longo dos extensos anos da vigência Salazarista, pelas suas potencialidades comunicativas, a rádio adquiriu uma forte preponderância entre os meios de Comunicação Social por parte de Salazar, estabelecendo-se como

um espaço de eleição por parte do mesmo para chegar até ao país e províncias ultramarinas para difundir a sua mensagem e o seu entendimento governativo. A criação do cinema ambulante em 1934 completa a lógica propagandística do SPN, constituindo-se pelo poderoso impacto conseguido pela abordagem imagética que realiza, como um dos mais eficazes meios de doutrinação. Documentários como «A Parada da Juventude Portuguesa», «Parada da Legião e da Mocidade», «Parada da Mocidade no 1.º de Dezembro», «1.º de Dezembro: Dia da Mocidade Portuguesa», «Auto do Castelo» ou «Bairros Económicos» reforçavam o sentido pretendido de doutrinação política.

Politicamente, a consagração do Estado Novo como um regime consolidado e dotado de um conjunto de pressupostos ideológicos «singulares» e únicos no contexto europeu cumpriu-se plenamente no período que medeia o nascimento do SPN e a sua reorganização formal. O modelo desejado, e a aparência do mesmo, por parte de Oliveira Salazar concretizavam-se e materializavam uma vontade objectiva expressa desde a fundação do regime: “Neste momento histórico, em que determinados objectivos foram propostos à vontade nacional, não há remédio senão levar às últimas consequências as bases ideológicas sobre as quais se constrói o novo Portugal. (Heloísa, 1994; p.104)”.

1.3.2. Nacionalismo

Expressão do renovado sentido identitário pretendido pelo Estado Novo, o nacionalismo reclamado por Salazar enquanto fundamento do novo Portugal assumiu-se como uma forte vertente da propaganda nacional. Visando exaltar os principais episódios do país enquanto nação – sustentados por processos de interpretação e valorização histórica claramente alinhados com os princípios do regime –, o SPN, a par dos ministérios nacionais, promoveu culturalmente os momentos e personagens estabelecidos enquanto

referenciais e modelos da ideologia veiculada, projectando uma ideia assente na grandeza moral de uma pequena nação que pelas características do seu povo se houvera convertido num dos mais importantes elementos civilizadores e civilizacionais do mundo.

Promovendo um conjunto de acções e eventos inscritos na difusão e estímulo desses mesmos valores através de múltiplas realizações culturais, vários são os exemplos que nos permitem atestar esse mesmo sentido. Incidindo especialmente na produção literária, no ano de 1934 surgiram os prémios literários organizados por iniciativa do SPN distinguindo um conjunto vasto de categorias: História – Prémio Alexandre Herculano –; Ensaio – Prémio Ramalho Ortigão –; Poesia – Prémio Antero de Quental –; Romance – Prémio Eça de Queirós–; Doutrina ou Polémica – Prémio António Ennes–. Com um sentido estético claramente estabelecido, registe-se as palavras proferidas no âmbito de um reparo à atribuição do prémio Alexandre Herculano no ano de 1936, por Alfredo Pimenta, escritor da época, ilustrativas dos mecanismos propagandísticos e doutrinários promovidos pelo Estado:

“Fiz parte do Júri, em 1934. Sei o que se passou, o que se fixou, a orientação que se imprimiu dentro do júri, em obediência ao espírito dos prémios. Estabeleceu-se o critério de que o Prémio de História devia ser concedido, de preferência, a trabalhos que tratassem duma figura histórica, ou dum período histórico, em sentido revisionista. (Pimenta, 1937, p 10) ”

A reformulação histórica pretendida pelo Estado Novo faz-se com a publicação de colecções como «Colecções Pátria», «Grandes Portugueses» e «Grandes Portuguesas». Procurando através da História ilustrar o sentido profundo do «ser português» e o papel de Portugal no mundo, o entendimento conferido a cada uma das épocas e aos seus protagonistas, longe de critérios científicos objectivos, celebrava-se à luz da percepção simbólica e

recreativa do Estado Novo, da legitimação profunda do seu entendimento e percepção da realidade nacional e externa. Numa nota introdutória da obra «Grandes Portugueses» produzida por um dos autores, Virgínia Castro Almeida, assumindo claramente essa orientação sublinhando o propósito de conferir um sentido utilitário ao discurso histórico, encontram-se elementos que nos permitem, igualmente, perceber a leitura pretendida e estabelecida pela propaganda nacionalista do Estado:

“Se os cronistas exageram ou, no seu ardor se afastam da frieza dos documentos conservados nos arquivos, é sempre para exaltar a grandeza da nossa história elevando-a às regiões da epopeia e elevando com elas os nossos corações. Qual será a vantagem para os portugueses de ver rebaixados os heróis da sua raça e dissecada e apoucada a epopeia da sua história? Para a mocidade de hoje que tem sobre si o pesado encargo de ressuscitar uma pátria, não será melhor evocar essa pátria na apoteose da sua verdadeira grandeza, ainda que as imagens que a compõem transponham os limites da fria e seca documentação cujas interpretações, de resto, são tantas vezes e até contraditórias? (Heloísa, 1994, p 109)”

Desta forma, D. Afonso Henriques surge como o pai da nacionalidade, responsável pelo nascimento de Portugal e pelo percursor papel de cristianização exercido ao longo da história pelos portugueses; Bartolomeu Dias, Afonso de Albuquerque, Vasco da Gama e o Infante D. Henrique, ligados ao período de expansão marítima, como rostos do processo de conquista e colonização dos povos inscritos na dimensão suprema de evangelização levada a cabo pelos portugueses; a ocupação filipina como um dos períodos mais tristes da história do país, reflexo da degenerescência do mesmo; a ocupação Napoleónica retratada como “História Triste do Diabo à Solta (Heloísa, 1994; p. 107)”, forjada pelos ideais liberais e

maçónicos da “Peste Francesa (Heloísa, 1994; p. 107)”, revolução de 1789; D. Miguel como o último grande líder do século XIX; Salazar como o líder providencialista surgido depois dos agonizantes anos da monarquia constitucional e República; figuras como Fernão Lopes, Nuno Alvares Pereira, Luís de Camões, ou Gil Vicente entronizadas através de extensas obras biográficas reveladoras de uma filiação ideológica a princípios desenvolvidos pelo Estado Novo, muitas vezes contrários à verdade evidenciada pelas vidas dos visados.

Em todo este discurso, a par da exaltação histórica, traça-se um claro sentido estruturante cívico e hierárquico, onde noções como autoridade, obediência e chefia perpassam na mensagem produzida: os valores conotados com a difusão do liberalismo e com os modelos político-institucionais derivados são descritos como o primado dos direitos sobre os deveres, do livre arbítrio sobre a autoridade e o sentido orientador, épocas de agonia nacional associadas aos momentos menos edificantes da história do país contrárias ao novo modelo proposto por Salazar e o seu Estado Novo, de «reintegração» de Portugal na sua grandiosidade histórica e civilizacional.

Os «Cadernos da Revolução Nacional» e os «Cadernos do Ressurgimento Nacional» materializam esse pretensão período de esplendor. Numericamente procuram ilustrar uma actividade política «equilibrada», sustentada por indicadores e gráficos de desempenho, traduzida num conjunto vasto de obras e acções com repercussões directas em vários sectores da sociedade portuguesa – contraposta a episódios e exemplos usados da vigência republicana –. Simultaneamente retratam a actividade desenvolvida pelos missionários portugueses em África: descrevendo as diferentes acções desenvolvidas pelos mesmos procuravam sublinhar o carácter evangelizador dos portugueses no mundo, perspectivando-o como uma distinção única conferida

expressamente por Deus a um povo e a um país possuidor de um património espiritual impar.

Com a criação em 1945 das bibliotecas ambulantes, já enquadradas pelo Secretariado Nacional de Informação, o conjunto de publicações produzidas pela propaganda de Estado chegou a um número maior de portugueses, inscritos numa situação de semi-literacia. Montadas em carrinhas e dando seguimento ao entendimento doutrinário do Estado e António Ferro, “facilitando ao bom povo das suas aldeias e vilas a leitura de livros simples e úteis que o interessem sem o fatigar, que lhes transmitam, sem quasi dar por isso, certas noções essenciais (Heloísa, 1994; p. 111)” difundiu não só as obras produzidas pelo Secretariado como um conjunto vasto de obras pertencentes a categorias como romance histórico, romance, literatura humorística, biografias, Instrução profissional, entre outros, de autores como Alexandre Herculano, Camilo Castelo Branco, Júlio Diniz, Eça de Queiroz, Fernando Pessoa, Ramalho de Ortigão e ainda autores com um cunho mais popular.

Registe-se por fim, neste âmbito e de forma sucinta, a realização da exposição do mundo português em 1940 como expressão superlativa da acção propagandística nacionalista do Estado Novo. Realizada com o propósito de assinalar um conjunto de efemérides da história de Portugal, retira-se da nota produzida pela Presidência do Conselho, em Março de 1938, os objectivos do ambicionado programa e os fundamentos eminentemente nacionalistas que o mesmo compreendia:

“No ano que vem – 1939 – pode dizer-se que faz oitocentos anos que Portugal, contada a sua independência desde que D. Afonso Henriques se proclamou rei pela primeira vez. Em 1940 passa por seu turno o terceiro centenário da Restauração, ou seja o terceiro centenário da reafirmação, solenemente selada com o sangue de muitas batalhas, da mesma

independência (...). Entendeu-se que seria bem celebrar solenemente nos dois próximos anos as referidas datas, fundidas no mesmo significado de independência nacional e constituindo portanto um ciclo único de comemorações festivas (Fundação Calouste Gulbenkian, 1940, p 57) ”

Inscrita num conjunto de eventos e comemorações mais vasto, a par do ciclo centenário promovido, celebrou a perspectiva historicista veiculada pelo Estado Novo, exaltando o passado na perspectiva clara de consolidação e assunção do poder presente e do seu líder destacado e «providencialista», mentor do processo de «regeneração» cultural e política que então se vivia.

1.3.3. Cultura Popular

Derradeiro elemento no processo de caracterização conceptual da acção desenvolvida pela propaganda do Estado Novo, a cultura popular concretiza a síntese de valores do entendimento ideológico estabelecido por Salazar por parte do Secretariado da Propaganda Nacional.

Fixando uma gama de referências a partir de elementos da cultura popular portuguesa, os órgãos da propaganda nacional procuraram estabelecer a essência cultural do país através das manifestações distintivas de cada uma das diferentes regiões de Portugal e do «Império», projectando e expondo de acordo com a orientação doutrinária do Estado Novo, a matriz identitária de Portugal expressa numa diversidade unida em valores comuns e transversais. Sublinhando o carácter rural do país promovendo um discurso marcadamente etnográfico, vários são os elementos que nos permitem atestar a exaltação dessa ruralidade, da veiculada «felicidade» de um povo que fiel às suas tradições preservava a sua autenticidade ascendendo a um patamar espiritual e imaterial ditado por valores de simplicidade, honra e trabalho.

A Exposição de Arte Popular realizada a par das celebrações do X Aniversário da Revolução Nacional constitui o primeiro momento de celebração da vida e arte do povo português. “Expressão por assim dizer, do nosso agradecimento ao povo pela colaboração na obra empreendida (Heloísa, 1994; p.118)” – palavras de António Ferro –, ampliando parte de uma mostra promovida no ano anterior em Genebra, dividia-se em 14 secções distintas expondo um conjunto vasto de peças ligadas ao artesanato, alfaias e costumes locais, designadas por Luís Chaves no catálogo produzido pelo SPN como “Economia Regional, beleza da terra e da gente, fonte de riqueza espiritual e material (Heloísa, 1994; p. 118)”. Revisitada e reescrita no ano seguinte na Exposição de Paris, a linha definida e a imagem pretendida de Portugal repetem-se nos traços etnográficos e regionais usados, sustentando a exaltação do Regime e do seu ideólogo pela promoção dos valores do país filtrados pelo SPN através de mostras de folclore local, postais sobre os tipos regionais do «Império Português», elementos decorativos inspirados nos Santos Populares, doçaria regional e elementos de propaganda doutrinária como o decálogo ou testemunhos da «vocação civilizadora» de Portugal.

Em 1938 realiza-se um dos mais emblemáticos momentos da vertente propagandística relacionada com a cultura popular. Organizado com o objectivo de filiar “nessa obra do renascimento folclórico e etnográfico nacional o povo das aldeias (Heloísa, 1994; p. 120)” o «Concurso da Aldeia mais Portuguesa de Portugal» promovido pelo SPN e direccionado directamente para os visados do concurso, o próprio povo, traduz o mais fiel exemplo recreativo levado a cabo pelo Estado Novo na lógica de construção de uma imagem culturalmente objectiva do país, de acordo com uma aspiração própria que para além de propagandística e parcial se pretendia pedagógica. Chamando ao concurso todas as aldeias do país, a selecção do grupo de finalistas por parte do júri composto por um etnógrafo e folclorista, um musicólogo, o director de um

Museu Regional e um representante da Comissão Municipal de Turismo, estabelecia-se de acordo com critérios previamente definidos: habitação, mobiliário e alfaia doméstica, trajo, artes e indústrias populares, formas de comércio, meios de transporte, poesia, contos, superstições, jogos, canto, música, coreografia, teatro, festas, fisionomia topográfica e panorâmica. Seleccionado um conjunto de doze aldeias ilustrativas das diferentes regiões do país, o resultado pretendido visava através da publicação das eleitas e da contemplada com a distinção, concertadamente com outras actividades do SPN, direccionar o público das aldeias para a visão e critérios estabelecidos pelo Estado Novo e, simultaneamente, reproduzir essa pertença simplicidade «imaculada» dos mesmos na vivência do meio urbano tão tristemente observado por Salazar, nos deturpados e pouco saudáveis hábitos que os arredavam da «pureza» doutrinária do Estado Novo. A descrição da vida nas aldeias, das actividades laborais aí desenvolvidas como o pastoreio, a agricultura ou a faina, as suas festas típicas pontuadas pelos ranchos folclóricos, a promoção da imagem de um povo humilde, profundamente arreigado aos seus valores, trabalhador, tudo isso consubstanciava um exercício metafórico ilustrativo dos valores defendidos e pretendidos pelo projecto para o país advogado pelo Salazarismo, expresso nas palavras de António Ferro aquando da entrega do «Galo de Prata» à aldeia de Monsanto, considerando-a não a mais “progressiva do país (Heloísa, 1994; p. 122)”, mas a “sentinela vigilante da Pátria (Heloísa, 1994; p. 122)”.

O Centro Regional ou Secção de Etnografia Metropolitana da Exposição do Mundo Português de 1940 constituiu-se como o espaço de celebração dos diferentes exercícios empreendidos até então em torno do mundo rural e do concurso da aldeia mais portuguesa de Portugal. Coordenado directamente por António Ferro e descrito pelo Etnógrafo Luís Chaves como sendo o local onde “estão as casas e as aldeias no que tem mais de sugestivo (Heloísa, 1994; p. 122)”, não lhe

faltando “o factor humano, vivo, da população, a cantar, a colorir-las com os trajes femininos (Heloísa, 1994; p. 122)” aí se reproduziram as casas típicas das aldeias de cada uma das regiões de Portugal acompanhadas por demonstrações presenciais dos habitantes de cada uma delas, nos seus trajes próprios, das suas actividades quotidianas forjadas numa desejada imagem de simplicidade, alegria e numa moral tradicionalista e conservadora. Os visitantes ao longo do percurso proposto eram confrontados com uma diversidade estética unida por valores comuns, presenciando diversas manifestações que caracterizavam as particularidades do povo português: na Saleta dos Ourives os trabalhos de ourivesaria eram realizados à vista do público, no Pavilhão das «Artes e Indústrias» realizavam-se trabalhos de olaria, artesanato e trabalhos florais, no «Pavilhão da Doçaria» encontravam-se as diferentes especialidades regionais do país; tudo isto acompanhado pela música de ranchos folclóricos e por actuações do Teatro do Povo.

Concebido como um roteiro de Portugal projectando uma construção discursiva claramente propagandística por parte Estado Novo em relação a um país que tinha mais de encenado do que real, o Centro Regional e o espólio presente no mesmo cristalizaram na concretização do Museu de Arte Popular em 1948 materializando a importância assumida pela temática no âmbito do SPN e um testemunho do discurso e pensamento estético e histórico de António Ferro e Oliveira Salazar. Definido por António Ferro como “um exemplo de soberania espiritual, da nossa profunda diferenciação, retrato da alma de um povo que não quer renunciar nem à sua graça nem ao seu carácter (Heloísa, 1994; p. 125)”, o Museu de Arte Popular era apresentado como um paradigma da cultura popular portuguesa, filiando a definição de nacionalidade defendida por ambos, a verdadeira essência da noção «ser português».

A par das mostras expositivas e dos concursos promovidos, o SPN levou a cabo o fomento de actividades culturais cuja criação dos Bailados do Verde Gaio em 1940 e do Teatro do Povo em 1936 assumem o expoente máximo dessa mesma política.

Criado em 1940 no âmbito das comemorações do duplo centenário e inspirado na Companhia Internacional de Ballet Russa, da qual António Ferro era confesso admirador, os Bailados do Verde Gaio fomentando uma leitura clássica das expressões folclóricas portuguesas, desenvolveram ao longo da sua existência diferentes abordagens estéticas. A primeira delas, ligada ao folclore nacional, procurou através das expressões regionais ilustrar e reproduzir o discurso exposto anteriormente, onde varinas, camponeses, pastores, ao som da orquestra da Emissora Nacional, subiam ao palco apresentando obras como: «Ribatejo», «A Lenda das Amendoeiras», «O Homem de Cravo na boca», «Dança da Menina tonta» ou «Imagens da Terra e do Mar». Evoluíram posteriormente para os temas de feição nacionalista interpretando tradições, lendas, costumes, poesia, música, canções e danças ancestrais, onde o bailado «D.Sebastião» escrito pelo próprio António Ferro, assente claramente no Sebastianismo e na exaltação do mito, se assume como a principal referencia dessa fase a par do bailado «Inês de Castro».

Finalmente a última fase correspondendo ao período de menor fulgor e ocaso da Companhia – já na segunda metade dos anos 40 –, distante da matriz inicial, levou a cena alguns dos grandes clássicos da dança. Sedeada no Teatro de S. Carlos e levando a cabo inúmeras apresentações pelo país em salas de espectáculo, castelos, mosteiros, paços e mesmo no estrangeiro – França, Espanha, Brasil, Bélgica, Suíça – durante os 26 anos da sua existência, e ainda que condicionada pela orientação ideológica que fora impressa, de acordo com uma citação retirada da página do Museu Nacional do Teatro, a Companhia de Bailados Verde Gaio:

“ao mesmo tempo que serviu a arte da dança por suas exibições ou como escola de bailado, ou ainda através de permanente colaboração nas temporadas líricas de Ópera, contribuiu também para a progressiva renovação do Teatro musicado, quer no ponto de vista coreográfico e espectacular, quer quanto às exigências de bom gosto nas montagens, pela melhor e mais harmónica utilização dos elementos de decoração cénica. (Museu do Teatro [museudoteatro], 2002)”

Com objectivos próximos da linguagem veiculada pelas exposições, em Junho de 1936 é criado o Teatro do Povo como “uma tentativa modesta e sã que tem por objectivo principal espalhar um pouco de ensinamento, alegria e poesia pelas aldeias e lugarejos da nossa terra (Heloísa, 1994; p.129)” difundindo, tal como acontecia naquelas, o entendimento cultural do Estado Novo. Marcando uma primeira temporada com um pendor ainda algo clássico e erudito em termos estéticos, apesar das temáticas nacionalistas das peças «Cavalgada nas Nuvens», «Os Três Desejos» e «Um Pedido de Casamento», no ano seguinte, em 1938, e já ao abrigo do concurso de produção de textos dramáticos do SPN, as apresentações aproximaram-se dos desígnios populares propostos no seu momento fundador, caracterizando-se pela simplicidade e pela facilidade perceptiva do enredo e personagens projectadas nos meios rurais e nos espaços vivenciais das populações. Realizando-se as temporadas ao longo das épocas estivais por todo o país, mais do que simples demonstrações de cultura popular as representações levadas a cena eram poderosos elementos de propaganda ideológica e doutrinária reproduzindo os modelos e valores sociais impostos pelo Estado, num reportório que ao longo de 20 anos conta com 1134 espectáculos em 550 locais diferentes a partir de 64 textos.

Abordando temáticas que metafórica ou explicitamente enquadravam as populações nas grandes questões do Estado e da Vida Social portuguesa, através de uma linguagem depurada, peças como «Entremês da Pastorinha pretendida», «A pérola da Vila», «Auto do Boticário», «Maio-Moço», «A Feira-Nova» ou «Brasil» atestam um importante período cultural da sociedade portuguesa e as alterações nela produzida expressando a visão que Portugal tinha do mundo bem como a forma como o próprio regime o procurava projectar internamente e externamente e como pretendia que fosse perspectivado pelos portugueses. Remodelado em 1952, extinguiu-se quatro anos depois dando lugar ao Teatro Nacional Popular, com uma matriz e linguagem já diferentes da promovida em 1936, assumindo um pendor mais erudito e urbano retirando os camponeses, pastores e elementos bucólicos de cena em detrimento das personagens que ilustravam a história mundial do Teatro. Direcção para um público mais culto e crítico, as representações de Molière, Gil Vicente e outros autores acompanharam o desejo de António Ferro aproximar o Teatro do Povo das expressões teatrais que se ensaiaram a partir do pós-guerra, mais especificamente da concepção de «Teatro Popular» desenvolvida pelo Teatro Nacional de Paris que procurava dar a conhecer à população as obras clássicas do repertório dramático nacional e estrangeiro praticando uma política de venda de bilhetes a preços acessíveis, estabelecendo uma registo mais seguro, menos improvisante, com um repertório renovado e com espaços fixos de representação.

Registe-se por fim um conjunto de actividades que diversificaram o espectro de acções empreendidas pelo Estado Novo no processo de construção propagandística do conceito de vida e arte do povo português: o 1.º Grande Festival Nacional de Folclore, em 1958, integrado nas Festas da Cidade de Lisboa, envolvendo ranchos folclóricos de todo o país; os «jogos florais» promovidos pela Emissora Nacional entre 1936 e 1949, inscritos na promoção da cultura popular através da criação de quadras e versos sobre o país e

sobre a sua diversidade identitária; a ampla difusão pela mesma Emissora Nacional da música popular portuguesa consagrada na criação por parte do SPN de um Gabinete de Estudos Musicais responsável pela recuperação dos considerados sons «típicos» da cultura popular difundidos radiofonicamente ou através de apresentações públicas; a realização de curtas e longas-metragens por António Lopes Ribeiro e Leitão de Barros retratando imagens de um Portugal animado por cenários irreais de vivências populares povoadas por personagens muitas vezes desconhecidas no âmbito das próprias populações, assentes numa mensagem de felicidade, honestidade e simplicidade, que procuravam atestar a ideia de um país feliz e «acolhedoramente» harmonioso na vivência da sua ordem interna e dos desígnios traçados pelos seus governantes e líder.

Concluindo esta primeira análise realizada em torno da construção do conceito de cultura popular por parte de Salazar e António Ferro, a imagem veiculada ilustrava um país bem diferente do real e uma população rural que longe da alegria e felicidade encenadas dos seus costumes e vivências se debatia com o peso excessivo de uma realidade de privações e necessidades que a esmagava afastando-a das imagens idílicas e imaculadas da propaganda nacional. Um povo que assistia à insinuação de uma cultura e de uma vivência das quais apenas muito superficialmente fazia parte, coreografado para sectores e estratos sociais distantes da sua cosmografia reproduzindo uma ordem refém de atavismos e de um sentido identitário que longe de real assentava no desejo e pretensão do seu líder, na firme convicção de um país que merecia ter tido e governado. A leitura realizada em torno do conceito de cultura popular desenvolvido e plasmado nas diferentes expressões atrás retratadas reflectirá em qualquer contexto esses pressupostos, inerentes a um sentido contrário ao realmente existente e encarnado pela população do país, onde os estereótipos remetem, a quem os observa, com o distanciamento necessário, para uma dimensão atemporal e paralela à realidade concreta.

1.4. Exposição do Mundo Português

Realizada no Verão do ano de 1940 num espaço compreendido entre o rio Tejo e o mosteiro dos Jerónimos a Exposição do Mundo Português, assumindo-se como a mais importante manifestação cultural do Estado Novo, revestiu-se de um sentido estético e histórico único na compreensão do pensamento de Salazar e na acção desenvolvida pela propaganda Nacional. Concebida conceptualmente pelo próprio chefe do Conselho e inserida num conjunto vasto de celebrações onde se destacam a recuperação de monumentos, construção e projecção de espaços públicos, exposições, congressos, publicações, projectou-se na exaltação de três datas da história do país, 1139 – auto proclamação de D. Afonso Henriques enquanto rei de Portugal –, 1640 – restauração da nacionalidade depois do domínio «Filipino» – e 1940 respectivamente, celebrando um sentido identitário e nacional reflectido pelo entendimento valorativo do Estado Novo, simultaneamente distinguido e louvado nos seus pressupostos ideológicos e na figura «redentora» do seu mentor. Com propósitos evocativos concretos retirando-se uma mensagem propagandística de cada um desses momentos, Salazar estabeleceu-lhes os seguintes desígnios:

“1.º Dar um tónico de alegria e confiança em si próprio ao povo português, triste, arrastado, fatalista, através da evocação dos oito séculos da sua História, que foram simultaneamente, oito séculos da História do Mundo (1139);

2.º Mostrar a firmeza e a eternidade da nossa independência através da restauração de 1640.

3.º Levar os serviços, pela formação dum clima de entusiasmo criador a acelerar o ritmo dos trabalhos que tenha, entre mãos, a iniciar outros se for possível, de maneira que em 1940 se possa concluir a maior parte

das obras iniciadas ou a iniciar até então – no objectivo de sublinhar a capacidade realizadora de Portugal, os seus serviços à civilização, e o contraste impressionante entre os nossos recursos, sempre diminutos e o resultado obtidos tantas vezes admiráveis – tudo conduzindo à demonstração de que Portugal, nação civilizadora, não findou, mas que, pelo contrário, tem ainda uma alta missão a cumprir no Mundo.(D GARQ, 1938)”

Veiculando um discurso fortemente nacionalista e projectando um entendimento histórico alicerçado num processo reconstrutivo que traçava uma continuidade selectiva de acontecimentos, a convergência do discurso historicista utilizado na “exposição sobre a história de Portugal (De Castro, 1940; p.16)” encontrava no advento do Estado Novo e na figura de António de Oliveira Salazar o ponto de chegada de uma narrativa factual de oitocentos anos, apogeu da história «maior» do país, ilustrando através de um poderoso conjunto de imagens um sentido interpretativo tido e estabelecido enquanto único e oficial.

Utilizando uma linguagem propagandística inscrita na lógica firmada anteriormente, indutora de uma dinâmica cívica passivizante revelando a encenação de um país habitado por uma invulgar tranquilidade, harmonia e um ordenamento social coerente e orgânico nas suas atribuições e hierarquias, a esperança no percurso e sentido trilhado por Salazar e no sentido de Nação por ele conferido procuravam atestar no contexto belicista vivido pela Europa a certeza dessa assunção; na neutralidade assumida por Portugal no conflito uma consequência do reencontro do mesmo com a vocação do seu povo e com a matriz cultural e moral que o caracterizava possibilitada pela obra «regeneradora» de Salazar. Neste âmbito específico e através das palavras proferidas pelo responsável do comissariado da exposição, Augusto de Castro, no período de implementação do projecto, retém-se essa expressão da

acção propagandística levada a cabo no evento retirando-se, simultaneamente, a retórica empregue e pretendida por Salazar no ciclo celebrativo:

“Numa Europa enfraquecida pelas lutas materiais não será inútil demonstrar uma supremacia do Espírito. Num mundo dividido pelas dissensões da força e pelo paroxismo da violência não será descabido afirmar a existência e a confiança do Direito. Num momento em que as fronteiras caem, como castelos de cartas, sob o vendaval das ambições e o mapa das nações se refaz a dinamite, a pacífica, unânime, demonstração da grande realidade duma Pátria, imutável através dos séculos, representa a vitoriosa proclamação dum sólido Exemplo Nacional, que não pode ser indiferente.

(...) Anda a tempestade nos montes; devasta o vento a planície; nuvens descem, carregadas sobre o horizonte donde fugiu o Sol. Mas na capela, enfeitada de rosmaninho, num recanto abrigado, que Deus protege da intempérie, o sino toca a reunir os fiéis sobre o adro florido, que é o lar dum velho povo. (De Castro, 1940, p 37)”

Concebida enquanto elemento simbólico da concepção histórica do Estado Novo, “a verdadeira cidade da História de Portugal (De Castro, 1940; p.8)”, e erguida de acordo com uma linguagem revestida de contornos modernistas⁹, o documentário

⁹ São vários os arquitectos e artistas contemporâneos envolvidos no projecto de materialização do espaço cénico da exposição. Destacam-se, nesse contexto, os seguintes nomes: Cassiano Branco, Diogo de Macedo, António Soares, Mário Eloy, Júlio e António Pedro, Almada Negreiros, Arlindo Vicente, Bernardo Marques, Botelho, Eduardo Anahory, Emmérico, Estrela Faria, Frederico George, José Rocha, Jorge Barradas, Fradolfer, Lino António, Luís Dourdil, Manuel Lapa, Maria Keil, Milly Possoz, Paulo Ferreira, António da Costa, Barata Feyo, Francisco Franco, Leopoldo de Almeida, Ruy Gameiro, entre outros.

«civilizacional» projectado no espaço cénico de Belém dividia-se em diferentes segmentos correspondentes a secções com temáticas específicas.

Levantadas numa monumentalidade consentânea com o elevadíssimo orçamento atribuído à obra e atestando uma coerência discursiva emanada do pensamento de Salazar, a Exposição centrava-se na praça do Império definindo a partir daí o seu centro geográfico do qual se desenvolviam os vários pavilhões relacionados com a temática nacionalista e inseridos na «Secção Histórica», a par dos outros núcleos: o «Pavilhão de Honra e de Lisboa», o «Pavilhão dos portugueses no mundo», «Pavilhão da Independência», «Pavilhão das Descobertas» e no extremo do perímetro a monumental «Porta da Fundação». Passando pelo «Pavilhão do Brasil» e pelo «Pavilhão da Colonização» encontrava-se a «Secção Colonial», junto ao rio a «Secção de Etnografia Metropolitana» que incluía treze núcleos correspondentes às «Aldeias Portuguesas» e os «Pavilhões da Vida Popular», por detrás do Mosteiro dos Jerónimos o «Parque de Atracções» e finalmente, mesmo em frente do rio Tejo, um dos marcos simbólicos da exposição, «O Padrão dos Descobrimentos» concebido por Cottinelli Telmo e Leopoldo da Silva.

Centrando-nos nos três principais núcleos, Secção Histórica, Secção Colonial e Secção de Etnografia Metropolitana, a leitura iconográfica realizada em torno dos mesmos fornece-nos a percepção plena da gramática discursiva veiculada pela propaganda nacional, sintetizando as orientações desenvolvidas até aí em outros contextos e empregue, nos anos vindouros, nas múltiplas manifestações culturais da sociedade portuguesa e em parte das instituições museológicas do país.

«O Pavilhão da Honra e de Lisboa», inserido na «Secção Histórica» e riscado por Cristino da Silva, constitui-se, talvez, como o mais representativo desse mesmo sentido. Possuindo uma área

vastíssima de 150 metros de comprimento e 19 de altura, materializando uma enorme massa quadrangular rematada por uma torre de 50 metros de altura, os elementos decorativos retirados de monumentos inscritos na arquitectura produzida no período de expansão ultramarina, ilustravam um sentido artístico conotado com uma expressão tida enquanto tipicamente portuguesa e com a lógica e a dimensão imperialista e universal que se pretendia transmitir. Reproduzindo os motivos estilizados da Casa dos Bicos de Lisboa e da Torre de Belém e alguns elementos decorativos dos Jerónimos, a caracterização deste pavilhão cumpria-se com uma longa secção de arcaria encimada por legendas góticas alusivas à cidade e à sua história, sendo patentes e visíveis as semelhanças com os modelos arquitectónicos adoptados por alguns regimes autoritários coevos, dos quais e em especial do Italiano, António Ferro era confesso admirador.

Estabelecendo-se um breve percurso pela «Secção Histórica» sublinhe-se, de facto, o culto prestado em torno do passado e a exaltação nacionalista centrada no sistema valorativo do Estado Novo ilustrando-se através das seguintes passagens retiradas do «Pavilhão da Fundação» e do «Pavilhão dos Portugueses no Mundo» a retórica utilizada: “A Marinha Portuguesa, que através da nossa História tem desempenhado um papel glorioso, deve a D. Afonso Henriques e a Fuas Roupinho, figura que se esfuma na lenda, o seu primeiro comando (Fundação Calouste Gulbenkian, s.d)”; “Dom Fernando o Infante Santo; Antes a Morte que a perda de Ceuta! (Fundação Calouste Gulbenkian, s.d)”.

Linguagem marcadamente exacerbante e revestida de um certo sentido dramático, definia claramente um estilo e uma mensagem ideológica onde os referências morais e históricos a par de um modelo hierárquico orgânico, devidamente estruturado e com distinções simbólicas precisas, se repetiam enquanto elementos doutrinários e de vinculação, fornecendo um conjunto de “certezas” absolutas legitimadoras do poder executivo e das suas acções.”

“História Narrada em Imagens (De Castro, 1940; p. 8) ” o exercício propagandístico utilizado reproduzia um processo de simplificação conceptual reduzindo um pensamento e um corpo doutrinário a um conjunto preciso e simplificado de ideias de fácil assimilação. Refira-se ainda neste contexto e ao longo da Secção Histórica, a exaltação de temas relacionados com “A Língua, a Terra e o Espírito; As Descobertas a Conquista e a Expansão Portuguesa no Mundo; Os Monumento; A Pequena Casa Lusitana (Direcção Geral de Arquivos, 1938)”.

A Secção Colonial assumiu um papel de destaque no contexto da Exposição, pelo seu exotismo. Reproduzindo parte do sentido da Exposição Colonial de 1934 realizada no Porto, e funcionando como corolário dialéctico do discurso produzido no «Pavilhão da Colonização», a mostra promovida em torno dos territórios ultramarinos portugueses pretendia evidenciar a diversidade de cada um dos mesmos, promovendo uma abordagem antropológica e etnográfica em relação aos povos autóctones dos diferentes países representados.

Concebida a acção colonizadora dos portugueses no mundo, ao longo da exposição, como uma demonstração de coerência, indulgência e um «raro» espírito missionário e evangelizador, assente no fim último de integração num património cultural comum – língua portuguesa e fé católica –, os vários núcleos de fisionomia colonial reproduzindo, alguns deles, aldeias habitadas por indígenas trazidos dos seus países de origem, procuravam veicular uma imagem de serena e jovial harmonia entre povo colonizador e povos colonizados enquanto marca distintiva da relação e sentido estabelecido nos domínios africanos, do Índico e Pacífico. Pavilhões como o da Guiné-Bissau, Macau ou Timor, reforçavam este tipo de experiência recriando paisagens e elementos habitacionais próprios e característicos, proporcionando, a par desse pertença sentimento de superioridade colonial, um

contacto com realidades e aspectos vivências distantes e afastados do quotidiano da maior parte dos portugueses.

Situada no, actual, Jardim Colonial do Palácio de Belém refira-se a preocupação da Comissão dos Centenários em dotar os espaços inseridos na Secção Colonial com mostras de objectos etnográficos – tais como utensílios domésticos, utensílios de caça, trajes típicos e característicos –, recorrendo ainda, como acontecia no «Pavilhão da Caça», à utilização e importação de espécimes animais vivos como forma de ilustração da diversidade natural dos vários continentes com presença portuguesa no mundo ou ainda a espécies botânicas em Pavilhões como o de Timor ou Macau.

Pretendendo evidenciar a feição imperialista portuguesa e a sua posição no alinhamento internacional enquanto país possuidor do terceiro maior império colonial em extensão do globo, a mostra colonial promovida na Exposição do Mundo Português a par da Exposição Colonial de 1934, utilizando um discurso ancorado nessa pretensão, reproduzia uma abordagem conceptual e relacional característica do início do século XXI, assente na ideia de uma cadeia hierárquica de raças, cujas Exposição Internacional Colonial de Paris de 1931, Exposição Colonial de Marselha em 1922, Exposição Etnográfica de Estugarda em 1928 a par de várias mostras etnográficas realizadas na Europa e América do Norte, houveram já projectado anteriormente.

Finalmente e concluindo esta descrição sucinta das principais secções da Exposição refira-se a Secção de Etnografia Metropolitana. Levando a cabo, igualmente, uma abordagem etnográfica mas sobre o país e a vida das suas regiões continentais e insulares, possuiu, contudo, propósitos distintos dos praticados na Secção Colonial. Sumariamente descrita, anteriormente, no âmbito das acções desenvolvidas pelo SPN na área da cultura popular, esta Secção, concebida por António Ferro e pelos etnógrafos do SPN, e definindo-se como um roteiro do país e das suas gentes, compunha-

se dos seguintes espaços: «Pavilhão da Ourivesaria», «Pavilhão do Mar e da Terra», «Pavilhão das Artes e Indústrias», «Pavilhão da Doçaria e da Panificação» e um núcleo que reproduzia réplicas das aldeias típicas de Portugal.

Expondo trabalhos de ourivesaria em filigrana e chapa batida, objectos etnográficos relacionados com actividades agrícolas, pastoris e piscatórias do interior e litoral do país, objectos trabalhados pela indústria artesanal como cestaria e alfaia diversas, trajes característicos de campinos ribatejanos, das mulheres minhotas ou bracarenses, registos das expressões musicais de cada uma das regiões, doçaria regional a par dos rituais, crenças e superstições do povo, enriquecidos por demonstrações de muitas dessas práticas ao vivo¹⁰, e recriando um conjunto de ambientes de plena ruralidade, o sentido propagandístico desta Secção assentou no propósito de transmitir uma imagem específica e concreta do povo encenada desde 1934, “imaginado pela etnografia do regime (Pires, 2003; p.32)”, filiando uma visão de simplicidade, pureza e obediência a uma ordem terrena e natural que lhe escapava e que o seu profundo desprendimento material e «elevação» espiritual tornavam «virtuosamente» e necessariamente inacessíveis”

Uma imagem de um Portugal bucólico de tradições firmadas por oitocentos anos de história, transmitida através de enquadramentos do quotidiano de um país habitado por gentes honradas, trabalhadoras, disciplinadas e tementes aos valores da religião, reencontradas na sua essência pela obra de «regeneração» do Estado Novo e do seu líder António de Oliveira Salazar, vivendo na humildade a felicidade de pertença a um país em paz e unido,

¹⁰ O sucesso desse contacto directo entre visitantes e artesãos aparece registado por um dos etnógrafos do SPN, Luís Chaves, nas seguintes palavras. “Essas secções de arte popular estavam sempre apinhadas de gente, curiosa de ver fabricar do nada do barro peças elegantes (Pires, 2003; p. 33).”

avesso às crises do mundo deflagradas no ano anterior com a segunda guerra mundial.

Rostos e expressão do «Estado Novo» celebrados no Cortejo Histórico e Ultramarino inserido no programa da Exposição, essa imensa encenação propagandística de um Portugal idealizado e desenhado pelo Regime, concluído o certame, cristalizou no Museu de Arte Popular, herdando este não só o acervo como o edifício no qual estavam contidos os vários pavilhões. “Fabricação musealizante da imagem da cultura popular (Pires, 2003; p.34)” do Estado Novo e refractário de uma mensagem puramente propagandística reveladora de uma construção ideológica, perceber plenamente o Museu de Arte Popular implica perceber os mecanismos estabelecidos entre o Estado Novo e a cultura e a apropriação propagandística impressa em muitas das suas manifestações enquanto elemento doutrinário e fidelizante da população. Encerrado o processo de caracterização ideológico do Estado Novo e de uma parte significativa dos mecanismos de instrumentalização do mesmo na concertação de um pensamento único, abre-se precisamente essa necessidade. A análise dessa relação inicia-se a partir daqui.

CAPÍTULO 2

PATRIMÓNIO, MEMÓRIA E PODER: EXPRESSÃO ASSUMIDA PELOS MUSEUS DO ESTADO NOVO.

2.1 Noções de Memória e Poder

A estruturação dos valores nacionais e do sentido histórico de cada país, independentemente dos modelos político-institucionais existentes, resulta de uma articulação profunda entre mecanismos selectivos de apropriação valorativa e o entendimento concreto e determinado de um sistema de pensamento ideológico materializado formalmente por uma forma de Poder. Subjacente a esta relação existe noções e sentidos formativos responsáveis pela dialéctica estabelecida, fundados num entendimento antropológico projectado nos fundamentos das teorias comportamentais do ser humano enquanto elemento eminentemente social e gregário, cujo fim último determina a legitimação de um modelo de ordenação comunitário e cultural assente num conjunto de premissas organizadas a partir de elementos associados à fundação da identidade nacional em causa. Percepcionar a forma como esse processo de sedimentação identitária se opera a par da dinâmica estabelecida entre os vários elementos intervenientes no mesmo, implica situar na sua génese dois conceitos responsáveis pela consagração dos discursos históricos que compõem a heterogeneidade nacional dos países situados nas diferentes latitudes do ordenamento mundial; implica perceber o significado profundo de Poder, o sentido concreto que assume e a forma como se relaciona com o entendimento «Memorialístico» enquanto elemento de legitimação de si mesmo.

Centrando-nos na leitura sociológica e antropológica do conceito de Memória – associada a autores como Crane (2000), Chagas (1994), Duncan (s.d), Santos (1989) – em detrimento de abordagens perspectivadas a partir da dimensão biológica, Fontaine (2000), enquanto tal Memória define-se como um processo assente na necessidade de preservação de determinados aspectos do passado, revividos e reactualizados no presente em contextos conjunturais, legitimadores de experiências, conhecimentos e ordenamentos vivenciais. Descrevendo um encadeamento concreto, funda-se num processo de aquisição de conteúdos obtidos nas múltiplas dimensões vivenciais do ser humano, elaborando-se nos momentos que, colectivamente ou individualmente, é sujeita a exercícios de revisitação.

Longe de assumir um carácter simplista e passivo assente na evocação e reconstrução do passado, a memória estrutura-se de acordo com um sentido valorativo fortemente emotivo inerente ao agente ou agentes que a elaboram e que, de uma forma objectiva, são incapazes de se dissociar desses mecanismos afectivos. De acordo com Crane (2000), adquirindo um sentido profundamente mutável, esse carácter imprime-lhe uma enorme diversidade interpretativa condicionada pelos contextos, conjunturas e sistemas culturais em que se estabelece reveladores, em última instância, de mecanismos selectivos que a projectam em mensagens que variam de um maior rigor e fiabilidade até estados muitas vezes deformados e recreativos.

Discernir sobre o entendimento colectivo estabelecido enquanto património «memorialístico» de uma comunidade ou identidade concreta, temporalmente determinado, implica, nesse âmbito, percepção das diferentes práticas sociais e instituições colectivas filiadas no espaço em causa a par das motivações subjacentes que as animam; partindo de Chagas (1994), a memória enquanto um «não-lugar» simbolicamente determinado, como um elemento libertador ou opressor onde se promove a prevalência de

determinados valores em relação a outros de acordo com as adequações momentâneas, com o ordenamento político e social pretendido e com o sentido transmitido pelas forças de Poder.

Transmitida de formas distintas, formalmente e informalmente, a materialização e veiculação que a memória assume ou se propõe assumir encontra no Poder o principal elemento de ordenamento e construção discursiva dos referenciais semióticos que encerra em si. Mas importa perceber o que significa Poder, a forma como se manifesta e os pressupostos que o subjazem nas diferentes sociedades?

Por Poder, e à luz da reflexão promovida neste capítulo e no âmbito desta dissertação em concreto, entende-se aquilo que surge designado enquanto Estado; a organização política-institucional que, de acordo com Silva (2000), prevalece e determina nos seus múltiplos aspectos a vida e organização das sociedades. Criado pelo Ser Humano como forma de limitar e conter os conflitos sociais e escapar à luta entre formas de Poder privado, a criação desta entidade abstracta inscreve-se nos impulsos fundadores dos contextos identitários e nacionais, consubstanciando uma prevalência estrutural objectivada por um ou vários indivíduos.

Materializando um conjunto de sentimentos de pertença e identificação matricial afectos a uma unidade territorial, os Estados constituem-se na missão de perpetuação e exaltação dessas mesmas realidades ordenando e agregando as sociedades através de um conjunto de referenciais distintivos sustentados nos caracteres raciais, idiomáticos e religiosos, e através de projectos de mobilização colectiva veiculados à defesa da ideia de colectividade, da ideia de Nação. Processos constantemente reactualizados, através das diferentes concepções orgânicas que assume o Estado e a sua finalidade sociológica recriam-se no entendimento daqueles que configuram o Poder, na promoção valorativa estabelecida em torno da circunscrição territorial em causa e na ritualização

continuada de discursos históricos transmissores de narrativas formais povoadas por datas, efemérides, símbolos e personagens.

Reportarmo-nos a esses discursos implica, de acordo com Lira (2002) situa-los num largo espectro comunicativo que oscila entre a verdade factual e a elaboração de uma mensagem projectada para justificar pressupostos políticos, fundados na necessidade de estabelecer um entendimento do tempo presente e de desígnios finalísticos inscritos num percurso mais vasto, sustentados pela autoridade do passado e pelas memórias evocadas através da História urdida. A ambivalência que assumem remete-nos para uma percepção do passado enquanto entidade abstracta e fraccionada, sistematizado e interpretado, cientificamente, por referenciais epistemológicos condicionados pelas abordagens metodológicas que promovem, pelo próprio acto interpretativo no momento de selecção das fontes e pela natureza judicativa e ideológica de todos os que o procuram fazer. Um espaço concebido enquanto elemento fundador do progresso cultural e material das nações mas, simultaneamente, uma poderosa arma utilizada enquanto indutora de percepções fechadas numa dialéctica sem interlocução, legitimadora de contextos intolerantes e totalitaristas no sentido que visa e se permite estabelecer em relação ao ordenamento da sociedade e do mundo.

Enquadrar o passado enquanto espaço de celebração e construção memorial presente remete-nos, inevitavelmente, – e partindo de Chagas (1994) – para um conjunto vasto de mecanismos declarados ou involuntários de selecção e exclusão e para a materialização de um discurso promovido no âmbito da afirmação de uma visão concreta de identidade e ordenamento social. De acordo com Lira (2002), a impossibilidade de recuperar um passado real, completo no seu âmbito descritivo, comporta a incorporação de uma dimensão temporal anacrónica ao registo evocado, inscrita no momento único e particular em que a leitura

interpretativa se estabelece, atribuindo-lhe pressupostos distintivos que conferem perspectivas condicionadas pelos agentes exteriores.

Encontrando expressão nas estruturas que compõem e sustentam o universo social e na objectivação das mesmas por parte dos indivíduos, as instituições responsáveis pela salvaguarda e difusão do património assumem um importante papel nesse processo de produção histórica e tratamento da memória das diferentes unidades nacionais, pelo sentido político conferido ao exercício interpretativo que estabelecem a partir dos bens culturais. A responsabilidade de operar a partir dos elementos remanescentes do passado, expostos como parte do processo de afirmação nacional, consagra-as como um dos palcos por excelência de encenação nacional na transmissão de conteúdos e valores propostos e defendidos pelo modelo governativo e de Estado existente. Uma síntese perfeita das relações estabelecidas entre Memória e Poder e da forma como se conjugam no processo de enquadramento das diferentes comunidades nas quais se encontram inscritas, conferindo um sentido cultural profundo através de diferentes signos que apresentam e interpretam, marcas distintivas que reforçam o entendimento de Estado e Nação.

Nesse contexto, a apropriação realizada pelo Estado Novo em torno do património português e das instituições responsáveis pela salvaguarda e divulgação do mesmo constitui um exemplo elucidativo do papel que as instituições podem assumir enquanto prolongamento do entendimento político. O sentido impresso no ordenamento político e funcional por parte do mesmo reflecte declaradamente os pressupostos que associam a prática governativa e o exercício de legitimação da mesma, à consagração de discursos identitários baseados na interpretação da memória e dos seus vestígios materiais.

2.1.1. Articulação de Memória e Poder nos Espaços Museais: Enquadramento no âmbito do Estado Novo

No seguimento do ponto anterior importa, pois, perceber a dinâmica assumida pelas instituições culturais – em especial os museus – durante o período do Estado Novo e a forma como foi moldando o ordenamento referencial determinado pela ideologia caracterizante. Partindo de Chagas (1996) retenha-se a seguinte passagem enquanto ponto de partida dessa reflexão, ilustradora da problemática em causa:

“Nos museus normalmente encontram-se os testemunhos materiais de determinados períodos históricos. No entanto, a estes testemunhos materiais (alguns com valor de mercado) associam-se valores simbólicos e espirituais de diferentes matizes. Assim, o tesouro guardado nos museus não está necessariamente relacionado com valores monetários. Esse tesouro museológico, apenas aparentemente reside nas coisas, uma vez que as coisas estão despidas de valor em si. O que está em jogo é a tentativa de construção de uma tradição que possa vincular o presente ao passado (e quem sabe, por uma vereda da memória insubmissa, o passado ao presente? (Chagas, 2002, p 51)”

Assumindo linguagens e políticas discursivas próprias, as instituições responsáveis pela gestão e salvaguarda do património cultural reproduzem mensagens e valores que, na sua essência, evidenciam as relações sociológicas que implicam os diferentes actores que as promovem, desenvolvendo diferentes exercícios de selecção; exercícios que determinam discursos consensuais ou heterodoxos de uma só realidade, assentes na apropriação e rejeição de elementos simbólicos consentâneos com aquilo que pretendem afirmar e/ou promover.

“A sociedade humana, e as sociedades humanas, exigem um sistema de recrutamento, de valores e de transmissão de geração em geração desses valores (Mitchell, s.d; p.431).” Reportarmo-nos a esses valores à sua difusão implica, numa primeira instância, perceber que traduzem e assumem códigos identitários e valorativos próprios responsáveis por diferentes percepções do meio envolvente e do próprio ordenamento do mundo nas suas variadas extensões por parte daqueles que os assimilam.

Centrado o processo de transmissão de valores na aprendizagem, através das múltiplas dimensões educativas que comporta, as diferentes sociedades estabelecem aptidões e hábitos inscrevendo as comunidades numa matriz cultural própria, num todo que inclui conhecimento, fé, arte, moral, lei e costumes. Os Bens Culturais, materializando parte desses elementos identitários, assumem uma enorme centralidade neste processo pelo valor simbólico que possuem e pelos mecanismos referenciais que possibilitam. À luz dos ideais românticos de Alexandre Herculano, Paulo Archer de Carvalho ilustra uma parte desse movimento dialéctico:

“Esta fixação da memória opera-se através de um duplo movimento contraditório, mas convergente: primeiro, incorporando fisicamente o passado no presente, o ontem ausente no quotidiano que hoje vive; depois, salvaguardando no presente a imagem memória do passado, isolando-a, dela se distanciando. O primeiro segmento deste movimento conduz a um processo de apropriação, de sujeição do passado aos ditames do presentismo e à sua apropriação ideológica. O segundo lança conduz a um processo de mitificação, de endeusamento do passado, onde este resplandece como uma verdade absoluta, como uma espécie de deos in terrae (Archer de Carvalho, 2003, p 6).”

Objecto de estudo de um vasto conjunto de referenciais epistemológicos consagrados no Campo das Ciências Sociais, que visam estabelecer um entendimento ordenado das sociedades multiculturais, retenha-se contudo que a sistematização do conhecimento e os exercícios interpretativos passíveis de serem estabelecidos a partir dos testemunhos culturais possuem, na sua arquitectura e conceptualização e tal como foi referido no ponto anterior, um cunho claramente ideológico marcado pela propensão actuante e política dos múltiplos agentes intervenientes no processo de veiculação e assimilação desses mesmos discursos, pelas possibilidades interpretativas dos bens e pelos, igualmente referidos, mecanismos selectivos que a memória implica.

Entendido e perspectivado como elemento fragmentário e valorativo de um contexto concreto, enquanto signo o património cultural remete para uma ampla validade interpretativa inscrevendo um conjunto de leituras possíveis determinadas pelo entendimento cultural e social de quem as projecta. Sublinhando um entendimento parcial e reinterpretativo, conferido pelas palavras de Mário Chagas: “os objectos/ signos não têm valor em si e sim um valor culturalmente atribuído (Chagas, 1994; p.58)”, o sentido que cada sociedade e época lhes conferem prende-se intimamente com a percepção valorativa que em torno dos mesmos se constrói, com o sentido «memorialístico» que evocam e representam, determinando a forma como são sentidos e perspectivados nos diferentes contextos históricos; com um conjunto de premissas «afectivas» relacionadas com o próprio conceito antropológico de memória: “A memória (e a sua apropriação) não é um processo passivo: evoca emoções e desejos com cunhos positivos ou negativos; é orientada pelo desejo de lembrar ou esquecer (Crane, 2000; p.1).”

Remetendo claramente para um exercício reconstrutivo, os discursos produzidos a partir dos referenciais identitários reproduzem essa impossibilidade patenteada pelo ser Humano de

separar a dimensão racional da dimensão afectiva que o caracterizam, de se alhear do entendimento que concebeu relativamente ao mundo e às suas premissas morais objectivando, claramente, o seu sentido de ordem e, em última análise, de Poder. Na prática ao valor documental retirado do Bem Cultural e estabelecido na apreciação interpretativa do potencial evocador do mesmo, retira-se um conjunto de entendimentos e juízos pessoais concretos que de certa forma reflectem uma vontade subliminar ou declarada de reforçar e sustentar uma dada percepção do real, de perpetuar o funcionamento de um determinado modelo social incitando “os membros a uma vontade de subordinar os seus interesses individuais e seccionais, às vezes mesmo a sua existência, ao interesse mais amplo de manter o que é essencialmente humano, o seu mundo social (Mitchell, s.d; p.433)”, independentemente da maior ou menor validade do mesmo.

Desempenhando um papel relevante nesse processo formativo desde que se fundaram enquanto instituições, os Museus participaram activamente na construção dos consensos pretendidos pelos diferentes contextos sociais. E fizeram-no de formas assumidamente opressoras ou libertadoras, reproduzindo os movimentos referidos por Mário Chagas no texto *Memória e Poder*, dois movimentos: um dirigido ao passado, projectando saudosismos e em parte ilustrado pela apropriação da dialéctica supra mencionada retirada da referida obra de Paulo Archer de Carvalho: alienante, descontextualizante, alheio a possibilidades de progresso e criação, as mutações culturais; um outro fortemente progressista, assente em exercícios de memória que partem do passado, dos seus referenciais próprios e os estabelece no presente, na construção de novas realidades, de uma “contramemória (Chagas, 2002; p.55)”, uma noção alargada e evolutiva da cultura. Ao primeiro Mário Chagas chamou «Memória do Poder», ao segundo «Poder da Memória».

Acompanhando a democratização das sociedades e das Instituições Culturais, conceptualizando-se nas declarações de Santiago do Chile e de Caracas 1972 e 1992 respectivamente¹¹, as instituições que promovem o «Poder da Memória» utilizam os referenciais «memorialísticos» não enquanto elementos coercivos mas enquanto elementos transformadores, impulsionadores de transformações sociais. Projectando percepções teórica de realidades passadas enquanto “ferramentas de intervenção social (Chagas, 2002; p.59)” no presente – elementos ao serviço das comunidades e dos seus problemas – participam na construção de uma ideia progressista e democrática de cultura, procurando promover mecanismos de integração e produção cultural, consensos intra e inter-culturais.

No campo oposto, e traduzindo um discurso museológico fechado e subjugado a valores considerados absolutos na sua validade, as Instituições que celebram a «Memória do Poder» constituem-se como meios de afirmação políticos, de um “sistema total de pensamento, emoção e atitude face ao mundo à sociedade e ao homem (Mitchell, s.d; p.279), afirmando elementos de prevalência – sociais, políticos, religiosos ou culturais – privadas de autonomia científica e discursiva por parte de um Poder repressor e impositivo, seja este político ou resultante de manifestações particulares da sociedade. O efeito condicionante é

¹¹ Intitulada «A importância e o desenvolvimento dos museus no mundo moderno» a Conferência promovida pelo ICOM em Santiago do Chile no ano de 1972 assinalou a assunção de novos pressupostos e paradigmas museológicos traduzindo uma concepção inovadora dos espaços museológicos assente na ideia de museu enquanto elemento social activo, participante na construção de soluções para os problemas das sociedades contemporâneas e implicado no desenvolvimento local e sustentado das comunidades. No ano de 1992, em Caracas e sob igual tutela do ICOM, os conceitos definidos 20 anos antes são revisitados e actualizados à luz dos desafios mundiais reforçando a necessidade das instituições museológicas persistirem na necessidade de se envolverem no desenvolvimento das circunscrições sociais nas quais se inserem e na resolução dos seus problemas.

exercido de uma forma consciente e intencional – inscrito, quando assume formas políticas totalitarista, num amplo sistema de redes de comunicação extremamente estruturado e definido em termos de atribuições e finalidades – explorando, no que se refere à apreensão cognitiva do discurso veiculado, a “habituação”¹² enquanto modo de fidelização ideológica.

Uma leitura focalizada nas políticas culturais promovidas pelo Estado Novo relativamente aos museus e a uma parte significativa deste processo filiativo na sociedade portuguesa insere-se e perspectiva-se, claramente, na dinâmica da «Memória do Poder». Reflectindo o projecto cultural e institucional veiculado por Salazar e pelo Estado Novo para o país, os museus portugueses reproduziram o entendimento discursivo associado à lógica de implementação e legitimação ideológica consagrada na Constituição de 1933, expressa nas relações institucionais estabelecidas entre os mesmos e a tutela e na apropriação simbólica que os acervos sofreram por parte da propaganda nacional. Comportando um enquadramento legislativo concreto, uma análise detalhada dos vários diplomas produzidos entre 1928, data da chegada de Salazar ao Poder, e 1974, permite-nos retirar a prevalência dessas mesmas orientações ideológicas no ordenamento das actividades orgânicas e funcionais dos museus bem como um conjunto de elementos reveladores da estruturação da política museológica «Estado Novista» centrada na legitimação de um projecto de Poder e sociedade. Neste contexto, importa projectá-las no século XX e perceber de que forma estabelecem um sentido contrário ou continuado em relação às políticas desenvolvidas no primeiro quarto do mesmo, em especial no período da Republica, bem como a percepção patrimonial promovida e empreendida no contexto em causa.

¹² “ A forma mais simples de aprendizagem é a habituação, uma diminuição na tendência para responder aos estímulos que se tornaram familiares através duma exposição repetida. (Gleitman, 1999; p. 195)”

De um modo geral, ao longo do século XX os museus foram utilizados de uma forma permanente enquanto instrumentos políticos e ideológicos por parte das diferentes sensibilidades governativas que o povoaram. Assumindo formas mais ou menos declaradas de acordo com o contexto em causa, foram espaços de excelência no processo de afirmação doutrinária veiculando as transformações operadas na sociedade portuguesa.

No início do século a estrutura museológica do país revelava-se altamente incipiente e restrita a uma reduzida elite responsável pela criação e organização dos museus. Circunscritos ao pensamento positivista e aos movimentos liberais que se sentiram por toda a Europa durante a primeira metade do século XIX, apesar do surgimento dos primeiros museus públicos – o Museu Allen no Porto, datado de 1838, foi o primeiro nesse âmbito – eram ainda espaços essencialmente herméticos na sua essência e filiados no impulso colecionista dos seus fundadores. Inteligíveis apenas para uma pequena minoria erudita e socialmente próspera, o seu ordenamento fazia-se de acordo com os responsáveis pela sua tutela, alheio a qualquer enquadramento normativo por parte do Estado, personificado pela forma constitucional de monarquia desde 1824.

Com o advento da República estabelece-se o primeiro diploma legislativo no âmbito dos museus em Portugal. Reflectindo as inerências históricas e políticas que determinaram o nascimento do novo regime e o recrudescimento nacionalista despoletado pela questão do Ultimato inglês em 1890, as questões em torno do debate intelectual produzido desde esse momento na sociedade portuguesa em torno do conceito de cultura popular e o entendimento obtido, consagraram-se, inicialmente, num édito de Maio de 1911 e nas várias iniciativas legislativas promovidas até 1926. Estabelecendo uma divisão tripartida do país criando um Conselho de Arte e Arqueologia responsável pela administração de monumentos e museus, instalado nas cidades de Lisboa, Porto e Coimbra – norte, centro e sul respectivamente –, o regime

republicano inaugurou e conferiu suporte legislativo a uma política assente na necessidade de defesa do património artístico nacional, estabelecendo um conjunto de regras e restrições, inexistentes até então, relacionadas com a exportação de bens culturais, na defesa do interesse público sobre o interesse privado e na reorganização e modernização dos museus.

A Lei n.º 1700 publicada a 18 de Dezembro de 1924 conferiu uma maior profundidade ao quadro consagrado em 1911 determinando um ordenamento dos Conselhos de Arte e Arqueologia e do Conselho Superior de Belas Artes a par de uma maior atenção às instituições museológicas. Decretando a necessidade dos museus procederem ao arrolamento dos acervos mantendo-o disponível e actualizado, estabelece o âmbito de intervenção das entidades tutelares referidas conferindo-lhe funções repartidas de organização dos museus, remodelação, administração, emissão de pareceres relativos à segurança e conservação dos mesmos, orientação das políticas de aquisição e total responsabilidade na avaliação e avalização de iniciativas tendentes à criação e construção de novas instituições. Sendo que possui um capítulo inteiramente dedicado às instituições museológicas – capítulo IV –, omite, contudo, normas ou elementos jurídicos que permitam estabelecer de uma forma consistente e explícita as orientações funcionais e orgânicas dos Museus e o sentido exigido em relação à sociedade.

A regulamentação da Lei n.º 1700 estabelece-se com o Decreto Lei n.º 11445 de treze de Fevereiro de 1926, assinalando o ultimo documento legislativo produzido na república no que toca ao ordenamento museológico. Fixando a nomeação política dos directores de todos os museus do país¹³ e reforçando a

¹³ A Lei n.º 1700 estabelecia a nomeação directa apenas para os Museus Nacionais na cidade Lisboa: Museu de Arte Antiga, Museu de Arte Contemporânea e Museu dos Coches.

necessidade de inventariação e publicação dos catálogos produzidos nesse contexto, refira-se como ponto de interesse acrescido o alargamento da definição de obras de arte e objectos arqueológicos a todos os objectos considerados enquanto tal por parte do Estado e a consagração dos objectos passíveis de serem expostos nos museus (definição que percorreria, legislativamente, o período do Estado Novo):

- a) “Obras de arte nacionais ou estrangeiras que pelo conselho da respectiva circunscrição forem adquiridas;
- b) obras de arte que constituam título de candidatura dos vogais efectivos e correspondentes (conselho);
- c) trabalhos executados pelos pensionistas no estrangeiro;
- d) obras de arte doadas ou depositadas por indivíduos ou corporações;
- e) obras de arte que em virtude de disposições legais sejam consideradas propriedade do Estado”.

Conferindo uma orientação descentralizadora expressa no surgimento de treze museus regionais entre 1912 e 1924, a promoção de um discurso nacionalista à luz das referências colectivas firmadas pelos ideais republicanos e pelo seu entendimento nacional, assumia-se como mensagem discursiva das instituições recém-criadas e como lógica expositiva estabelecida em termos de organização dos acervos. Os artefactos e objectos arqueológicos que os compunham, maioritariamente, reproduziam um ordenamento pouco coerente e sistematizado, organizados de acordo com o sentido impresso por disciplinas como a etnografia, antropologia e história natural, sustentando o pensamento de uma elite e o consumo de uma franja social identificada com a mesma¹⁴.

¹⁴ Refira-se que de acordo com a Lei n.º1700 de 1924 cabia aos Conselhos de Arte e Arqueologia proceder à selecção das peças que deviam ser expostas em cada instituição. O critério de selecção, verificando-se a insistência de uma orientação política definida quanto ao âmbito funcional dos museus reflectia, maioritariamente, o entendimento dos membros que procediam a esse mesmo exercício.

Valorizando a autenticidade dos objectos, a República conferia aos museus o valor simbólico de depositários dos tesouros nacionais, consagrando-os formalmente enquanto tal e como referenciais institucionais associados à promoção e conservação dos valores matriciais do país.

O advento da ditadura militar alterou parte do enquadramento produzido durante a 1.^a Republica. Ainda que dando continuidade a alguns dos aspectos desenvolvidos nos textos referidos anteriormente, a legislação produzida no final da década de 20 e nos primeiros anos da década de 30 adaptou os museus ao sentido nacional emergente marcando a assunção clara dos mesmos enquanto espaços de propaganda política. Os principais diplomas criados nesse período de sete anos configuram o sentido político traçado por António Salazar e pelo percurso estabelecido pelo mesmo enquanto governante, evidenciando já em 1933 aquando da institucionalização do Estado Novo o sentido corporativista impresso pela constituição aprovada nesse ano.

O primeiro momento desse processo de adaptação dá-se com o Decreto n.º 15216 de 22 de Março de 1928 intitulado, precisamente, «Reorganização dos serviços artísticos e arqueológicos». Reconhecendo o sentido de modernidade verificado na legislação existente, “vazada nos moldes das mais perfeitas organizações similares estrangeiras”, o diploma propõe-se, partindo da mesma, introduzir alterações que visam correcções e melhoramentos dos teores estabelecidos. Materializando um conjunto de mudanças que se cifrou, em termos finais, em questões mais funcionais do que de conteúdo – refira-se a alteração da composição do Conselho Superior de Belas Artes e a reorganização do quadro de pessoal do Museu Nacional de Arte Antiga – sobressai a disposição que estabelece o fim da

gratuidade dos museus impondo aos visitantes o pagamento dos seus ingressos¹⁵.

Regulado o processo das entradas pelo decreto n.º 19414 de 5 Março de 1931, o reordenamento legislativo prosseguiu com a criação da Direcção Geral de Edifícios e Monumentos pelo decreto n.º 16791 em 30 de Abril de 1929 e com o alargamento das medidas relacionadas com a inventariação e protecção do património comportando novas categorias. Consagrado como uma necessidade de racionalização e agilização dos serviços, a Direcção Geral de Edifícios e Monumentos surge com a responsabilidade de superintender e coordenar a manutenção e conservação dos monumentos nacionais, constituindo-se no período subsequente como um dos mais importantes mecanismos de propaganda relacionados com as políticas patrimoniais do Estado Novo e a encenação de massas constituídas em torno dos mesmos. Essa importância surge atestada no Diário da República de 7 de Março de 1932 referindo-se que a mesma “atestará perpetuamente os cuidados e as atenções que a conservação da riqueza artística merecem do Estado”

O quadro normativo no âmbito da ditadura militar completa-se com o decreto n.º 20985 de 7 de Março de 1932, conhecido como «Carta Orgânica dos Museus». Sendo que outros documentos foram produzidos durante a ditadura e sendo que os propósitos eminentemente políticos norteiam a selecção de elementos estabelecidos até este momento, no contexto em causa este decreto específico assume-se como o mais marcadamente ideológico, logo de superior relevância.

¹⁵ Justificado pelas restrições orçamentais sofridas pelo Estado e invocando o exemplo de instituições estrangeiras, existindo lógica e coerência na argumentação apresentada a verdade é que o simbolismo desse acto reside precisamente na revogação de um entendimento mais profundo e vasto associado ao pensamento republicano, ao sentido social impresso pelo mesmo: o enquadramento democrático dos cidadãos nos referenciais identitários do país enquanto pedagogia estruturante

Considerando complexo o sistema administrativo criado desde 1911 relativamente aos museus, o diploma extingue os Conselhos de Arte e Arqueologia concentrando no Conselho Superior de Belas Artes as funções técnicas e administrativas relacionadas com os Museus Portugueses. Dividido em duas secções, uma secção central e a secção de museus, constituídas pelos directores dos Museus de Arte Antiga, Arte Contemporânea e Museu dos Coches, competia-lhes o ordenamento das atribuições funcionais dos museus, nomeadamente as aquisições de peças, a estruturação orgânica dos mesmos, a direcção de obras de conservação dos objectos artísticos e o parecer relativamente à criação de novos espaços museológicos.

Invertendo claramente a política descentralizadora de poderes iniciada na 1.^a República, a centralização dispositiva pretendida visou assegurar um controlo permanente por parte do Estado das instituições museológicas, estabelecendo uma uniformização das políticas e orientações das mesmas de acordo com o entendimento e interesses do Estado apesar da descentralização formal seguida entre 1933 e 1974 expressa na rede de museus prevista no artigo quinto do referido decreto¹⁶, “compreende-se facilmente quam pouco prática era a organização até agora vigente, em que tais consultas tinham de ser produzidas por três entidades cuja orientação nem sempre era de aceitável convergência de critérios”.

O entendimento corporativo fechava-se com a criação facultativa de comissões municipais de arte e arqueologia, compostas pelo director do museu local (quando existente), pessoas interessadas no património das suas terras e três vogais nomeados pelo governo, enquadradas como “elo entre os

¹⁶ O capítulo V consagra o ordenamento do panorama museológico estabelecendo três categorias institucionais: a) museus nacionais; b) museus regionais; c) museus, museus municipais, tesouros de arte sacra e colecções portadoras de valor artístico e arqueológico.

«homens bons», amigos dos monumentos da sua terra, e a organização administrativa dos serviços”; em suma um reflexo do modelo orgânico pretendido e consagrado na Constituição de 1933 em que a onnipresença do Estado se fazia sentir em permanência através dos membros nomeados para o efeito.

Consumado, institucionalmente, o surgimento do Estado Novo em 1933, o panorama museológico encontrava-se, assim, perfeitamente enquadrado com os pressupostos ideológicos estabelecidos na Constituição do mesmo ano, devidamente organizado legislativamente e funcionalmente e com um conjunto de estruturas responsáveis pela reprodução do sentido propagandístico assumido pelo Estado.

Subjugados a uma visão opressiva e absoluta no seu entendimento cultural e condicionados pelo quadro de diplomas existente, os museus a par de outras estruturas da sociedade portuguesa, converteram-se em espaços de difusão continuada dos valores associados ao modelo político emergente, estruturando-se maioritariamente de acordo com os discursos impostos pelo mesmo. Centrando o processo museológico nas potencialidades simbólicas dos objectos e enquadrando-os em mensagens predefinidas, a Nação, o Território, a História e as Tradições assumem-se como temas principais da política cultural do país patente nas diferentes exposições temporárias produzidas contextualmente – elementos centrais do pensamento nacionalista de Salazar –. À luz desse sentido nacional e durante aproximadamente quatro décadas a propaganda nos museus estabelece-se de uma forma declarada através de um conjunto de narrativas associadas aos processos de legitimação político-identitários, que importa discernir inserindo nos mesmos mecanismos enunciados no ponto 1.2. e no projecto cultural em causa.

Expostas anteriormente e reflectindo os princípios ideológicos e culturais do Estado Novo, refira-se desde logo e como princípio estruturante, o sentido de Nação e a assunção valorativa determinada. Enfatizando os episódios relacionados com a fundação da nacionalidade e reforçando a antiguidade assumida no contexto europeu, a independência do país e as figuras associadas à manutenção desse carácter adquiriram uma enorme preponderância no âmbito dos museus e das políticas patrimoniais¹⁷. Questões relacionadas com a idade da independência nacional e das suas fronteiras, o culto em torno do fundador D. Afonso Henriques ou efemérides como a conquista de Lisboa aos mouros foram assinalados em vários momentos expositivos.

Directamente relacionado com esse entendimento, a dimensão Territorial do país surgia enquanto expressão do sentimento nacional português, apresentada na sua multiplicidade e enquanto circunscrição de uma realidade cultural sólida e estruturada por séculos de existência, constituindo-se como um dos principais elementos em termos propagandísticos na lógica de afirmação da supremacia nacional. A promoção de um discurso assente na projecção de um país vasto, cuja legitimidade e inviolabilidade das suas fronteiras seculares surgiam atestadas pelo entendimento estruturante conferido pelo nacionalismo «Estado Novista», destaca-se atestando-se através de ocasiões como a Exposição Colonial realizada no Porto em 1934, Exposição Histórica

¹⁷ Um dos melhores exemplos estabelecidos em torno das figuras ligadas à fundação da nacionalidade e dos objectos evocativos das mesmas prende-se com a pretensa espada de D. Afonso Henriques existente, então, no Museu Soares dos Reis no Porto. Este objecto foi amplamente utilizado pela propaganda do Estado Novo, documentando Sérgio Lira a sua utilização no âmbito da Exposição do Mundo Português e nas comemorações da conquista da cidade de Lisboa aos Mouros (Lira, 2002; p. 110).

da Ocupação Lisboa, 1937,¹⁸ ou a Exposição do Mundo Português de 1940. Como corolário do discurso encenado, a História e as Tradições articulavam as diferentes partes conferindo-lhe a coesão retórica indispensável. Construindo narrativas à luz dos propósitos nacionalistas do Estado Novo, a produção historiográfica afecta ao mesmo, e partindo de Lira (2000), incidiu em três aspectos fundamentais: o primeiro relacionado com a criação de um espírito e «tradição» de independência no contexto europeu e, em especial, peninsular; o segundo convertendo algumas das personagens históricas do país em verdadeiros símbolos desse sentimento atávico, apresentando-as como exemplos de dedicação nacional – inspiradoras de feitos «nobres» e de sacrifício em prol dos interesses da Nação –; o terceiro a exaltação de períodos específicos da História de Portugal, projectados enquanto modelos e fonte de inspiração – refira-se a época das descobertas como o período mais utilizado neste contexto –¹⁹.

¹⁸ Realizada com o propósito de ilustrar a obra civilizacional portuguesa no mundo e nos seus domínios territoriais, a mostra expositiva estruturou-se a partir de elementos pertencentes ao Arquivo Histórico da Ocupação e ao Museu de Arte Antiga.

¹⁹ Encontramos numa mostra expositiva realizada em 1960, Exposição Henriquina, um exemplo vivo dessa lógica historiográfica projectada em torno da história do país e das suas figuras. Realizada no âmbito das celebrações do quinto centenário da morte do Infante, estruturava-se em torno do período áureo das descobertas marítimas portuguesas dividindo-se em três secções distintas: a primeira dedicada ao período de D. João I e aos esforços de consolidação da nacionalidade, o segundo dedicado à figura do Infante D. Henrique e o Terceiro dedicado ao reinado de D. João II e D. Manuel I. Situada junto ao Tejo e em articulação com o Museu de Arte Popular, no enquadramento expositivo constavam manuscritos, mapas, elementos cartográficos a par de um vasto conjunto de objectos e obras de arte das quais se destacam um retábulo de D. João I vindo do Museu de Alberto de Sampaio de Guimarães e os painéis de Nuno Gonçalves. Exacerbanda a influência histórica de Portugal no mundo, a narrativa expressa ao longo da Exposição e assente no entendimento historiográfico do Estado Novo celebrava o nacionalismo português enfatizando uma época concreta, amplamente utilizada no âmbito da propaganda nacional.

Complementando esses exercícios distintivos, a enfatização das Tradições de cariz popular e os hábitos e actividades regionais afectas às populações locais fechavam a matriz retórica dos museus e políticas patrimoniais. Procurando enunciar os hábitos e procedimentos relacionados com a produção de objectos, com a perpetuação de formas de vida, com a gastronomia, música e com os próprios hábitos relacionados com as economias locais, como a pesca, agricultura ou pecuária, a definição das mesmas e as exposições realizadas em torno de elementos a elas associadas, estabelecendo de uma forma objectiva uma clara circularidade com os principais conceitos atrás enumerados, conferiam a derradeira união à construção ideológica traçada por Salazar.

Retratada a lógica discursiva como uma sucessão de eventos seleccionados e devidamente enquadrados no âmbito do sentido nacionalista português – cujo Estado Novo pretendia representar a síntese valorativa do mesmo –, os bens culturais atestavam e pontuavam a ênfase dos conceitos e conteúdos veiculados, reforçando o sentido didáctico pretendido pela Propaganda Nacional. Assumindo uma enorme preponderância, nesse contexto, a dimensão associada à autenticidade dos objectos, o sentido descritivo prevaleceu sobre os potenciais interpretativos reflectindo-se nas legendas existentes nos Museus onde pontificavam apenas elementos relacionados com a data, autor, origem e posse. O tratamento museológico e a abordagem estabelecida em relação ao objecto em si, sustentando o discurso ideológico reproduzido na sociedade portuguesa com contornos rígidos e inquestionáveis, firmava-se no plano simbólico, nas potencialidades contextualizantes dos mesmos, trabalhadas de acordo com técnicas museográficas simples e alinhadas com a orientação pretendida.

Enquadrar este paradigma como prática ideológica remete-nos inevitavelmente para os dois grandes momentos fundadores do mesmo e que determinariam o entendimento de uma grande parte das instituições do país: a Exposição Colonial de 1934 e a

exposição do Mundo Português em 1940. Após a realização de ambas, o modelo seguido e a estética que as caracterizou rapidamente sofreu uma aplicação directa na estrutura museológica portuguesa.

Pretendendo-se deliberadamente simples, os espaços expositivos no âmbito das exposições temporárias reproduziram técnicas e métodos de exposição convencionais, povoados por cartazes, mapas e legendas sublinhados pelo enquadramento dos objectos associados a uma iconografia característica onde emergiam símbolos de poder, fé e de âmbito sócio-políticos – estátuas de guerreiros medievais, imagens relacionadas com manifestações religiosas tais como procissões, festas de Santos Populares, ou mesmo a figura do próprio Salazar, cuja estátua de grandes dimensões colocada no Pavilhão de Portugal na ocasião da Exposição de Paris em 1937 tão bem ilustra –. Incidindo as dotações orçamentais no contexto das exposições na aplicação dessa retórica discursiva, a centralidade estabelecida em torno dos objectos, e de uma forma geral do Objecto em si, transparecia inequivocamente, sublinhada não só pelas motivações ideológicas mas pelo reflexo das mesmas na Propaganda Nacional. A preservação do Passado e as relações estabelecidas entre o mesmo e o Estado impunham necessidades claras de veiculação de uma imagem e mensagem, internamente e externamente, assente no respeito e empenho; num orgulho permanentemente demonstrado e na existência de espaços próprios para a transmissão geracional desses «tesouros»²⁰.

²⁰ Neste contexto refira-se um momento simbólico que ilustra esta dimensão particular no tratamento conferido ao passado pelo Estado Novo a par da propaganda veiculada nesse sentido. Realizada para assinalar o 40.º aniversário da revolução nacional, a exposição das Artes ao Serviço da Nação, levada a cabo no Museu de Arte Popular no ano de 1966, com uma secção intitulada «Culto ao Passado», apresenta várias passagens ao longo do enquadramento museográfico, das quais se destacam as seguintes: “O restauro e conservação de obras de arte têm merecido especial atenção dos organismos responsáveis”; “As exposições temporárias organizadas nos

Por tudo isto é lícito afirmar que, “usados para transmitir conteúdos políticos embutidos em conteúdos museológicos (Lira, 2000)”, os museus, e especialmente as exposições produzidas de cariz temporário, reflectiram o peso excessivo que o Estado ocupava na sociedade portuguesa e os mecanismos de inculcação doutrinária veiculados pelos elementos corporativos. Afastados durante muito tempo dos progressos traçados no âmbito das organizações internacionais, reflectindo o entendimento de simplicidade e austeridade tão caro a Salazar, a matriz operativa e conceptual dos mesmos, longe de critérios de abertura científica e de possibilidades autónomas, estabeleceram-se numa lógica de continuidade com as múltiplas extensões doutrinárias do aparelho de propaganda do Estado Novo²¹. A dinâmica determinada em relação ao tratamento conferido à memória do país, operando-se de uma forma claramente manipuladora e assente numa pedagogia formativa, estruturou-se num profundo sentido normalizante dos referenciais identitários, formulando uma retórica e dialéctica assíncronas, validadas enquanto únicas. Desligar este entendimento de qualquer leitura relativamente ao sistema museológico entre 1933 e 1974, resulta descurar a justificação óbvia para as relações de causalidade estabelecidas.

Fundado no seio desta realidade concreta, o Museu de Arte Popular surge como um produto acabado de parte significativa dessas premissas dominantes. Uma reflexão crítica e analítica da realidade institucional fundada pelo então Secretariado da

nossos museus atingiram um alto nível cultural e documental”; “Mais de 200 mil peças, obras do passado e do presente, deram entrada nos museus e palácios nacionais”. Em 40 anos restauraram-se mais de 200 Monumentos e Palácios Nacionais.” (Secretariado Nacional de Informação, 1966)

²¹ Sérgio Lira (2002) refere-nos no âmbito da caracterização feita em relação ao Museu de Arte Antiga no período em causa precisamente esse aspecto. As dificuldades existentes em obter verbas extraordinárias para a consecução de exposições temporárias, quando as mesmas se revelavam pouco significativas em termos ideológicos e de propaganda.

Propaganda Nacional reflectem parte significativa da sustentação pedagógica conferida em torno dos bens culturais impondo uma leitura centrada nesses pressupostos. Sendo certo que resulta da vontade expressa de António Ferro, importa, contudo, perspectivá-lo não como um fenómeno isolado, ideologicamente fechado, mas como um elemento síntese do panorama museológico português. A conotação conferida ao espólio constituinte e a mensagem construída em torno do mesmo expressam uma apropriação valorativa motivada pelos elementos políticos dominantes que, pela sua matriz ideológica, determinaram um sentido social e cultural coincidente com o modelo idealizado, decalcado nos bens culturais reunidos no museu.

Falar do panorama museológico português «estado novista» e da articulação estabelecida entre os museus e a memória nacional, inscreve uma multiplicidade de registos, no qual se insere sem dúvida o Museu de Arte Popular, numa carga idiomática concreta que encerrou a população nacional num pensamento fechado e passivizante, retirando os bens culturais dos contextos evocativos reais privando-os dos potenciais memorialísticos plenos que comportavam²².

²² Como nota final refira-se, em continuidade com as políticas promovidas na 1.^a República, o processo de descentralização formal promovido pelo Estado Novo. Responsável pela criação de novos Museus regionais, dos quais se destacam o Museu José Malhoa e o Museu Abade Baçal, o sentido imprimido a essa política estendeu-se a todo o país através dos seus elementos corporativos, atestando-se por um documento produzido no âmbito do Conselho Central para as Casas do Povo intitulado «Normas Gerais para a Organização dos Museus das Casas do Povo». Em termos legislativos, e encerrando o raciocínio estabelecido neste ponto, refira-se, dois diplomas produzidos nas décadas de cinquenta e sessenta: o decreto n.º 39116 de 27 de Fevereiro de 1953 (alteração dos estágios dos conservadores de Museus) e o decreto-lei n.º 46758 de 18 de Dezembro de 1965 (Regulamento Geral dos Museus de Arte, História e Arqueologia). Conferindo uma maior modernidade ao sistema museológico nacional traduzindo-se em avanços estruturais, o sentido ideológico permaneceu inalterado. Enunciar mudanças no âmbito dessa dinâmica e no tratamento conferido pelo Poder aos referenciais identitários do país, implica avançar

2.2 Cultura Popular: Noções e Significados que se estabeleceram durante o Estado Novo – Mecanismos de Construção e Desconstrução

2.2.1 A Descoberta do Povo: Definição de Cultura Popular

No âmbito da relação estabelecida entre o Estado Novo e os processos de representação museológicos na sociedade portuguesa as tradições assumiram um lugar de destaque na lógica discursiva associada à propaganda do regime. Nesse contexto, a cultura e arte popular materializaram parte do sentido associado ao próprio conceito, assumindo um papel central na ideologia e iconografia reproduzida durante o longo período de vigência político-institucional que marcaria de um modo profundo o entendimento cultural do país. Implicando de uma forma clara um aprofundamento dos sentidos estabelecidos em torno dessa categoria formal, projectar uma apreciação reflexiva sobre o Museu de Arte Popular e sobre a sua caracterização museológica, remete-nos para a necessidade de desvendar o significado valorativo projectado nesse entendimento fundado no rescaldo do processo de Industrialização dos países ocidentais, ocorrido nos finais do século XVIII e princípios do século XIX.

“ O uso do adjectivo “popular” enquanto instrumento de qualificação de uma certa cultura ou de um particular processo educativo é reconhecidamente problemático. O termo envolve alto teor de indefinição, apenas sugere, mais do que esclarece, tanto a natureza quanto a extensão dos fenómenos que procura especificar (Beisiegel, 1974, p 41)”

temporalmente para o momento que assinala o fim do regime político criado por Salazar; não para o momento isolado que assinala formalmente o mesmo, mas para o caminho democrático iniciado a partir de 1974 e vivido ainda nos dias de hoje.

Partindo de uma apreciação valorativa estabelecida, tendo como base o levantamento bibliográfico e arquivístico realizado no espaço de reflexão traçado neste capítulo, a expressão «cultura popular» surge associada a um conjunto vasto de pressupostos ideológicos e de entendimentos volúveis, assumindo sentidos que muitas das vezes e de acordo com o contexto em causa se relacionam de formas opostas e divergentes. Evidenciando um claro processo apropriativo estruturado de acordo com diferentes representações da realidade colectiva de cada país, condicionadas por necessidades de afirmação conjuntural de âmbito político e/ ou cultural, reportarmo-nos à desconstrução conceptual do próprio termo constitui-se como o procedimento mais seguro enquanto impulso inicial no processo de compreensão de um entendimento amplamente reconsiderado nos últimos dois séculos.

Forjado no âmbito da corrente de pensamento conhecida como Romantismo, situada cronologicamente entre 1780-1850, de uma forma aproximada, o sentido construído em torno da expressão cultura popular enquadra-se no vasto impulso nacionalista verificado, então, no Ocidente, a par de um sentido filosófico que se funda em oposição ao Iluminismo²³. Centrando-se nas tradições e folclore locais, estabelece um ponto de incidência na psicologia e inerências matriciais dessas várias formas de expressão elevando-as a marcas distintiva das diferentes circunscrições nacionais, a padrões culturais; o «povo», intérprete e veículo de produção das mesmas, surge enquanto objecto de estudo para os intelectuais da época, estruturando os processos nacionalistas de afirmação e

²³ Movimento intelectual e filosófico surgido na segunda metade do século XVIII funda-se enquanto pensamento herdeiro da tradição Renascentista e Humanista. Valorizando o Homem e a Razão, contrapõe a Ciência como o único instrumento útil e capaz de enquadrar e sistematizar a realidade do mundo, determinando a ruptura com o pensamento teológico e com o criacionismo bíblico. Impondo-se na literatura, ciência e arte, assumem preponderância na sua emergência e difusão nomes como Voltaire, Jean-Jacques Rousseau, Montesquieu, Immanuel Kant, John Locke, entre outros.

legitimação políticos revistos na autenticidade ancestral dos costumes populares, nas manifestações produzidas no âmbito de vivências essencialmente empíricas e de traços profundamente geracionais na forma como se processavam os mecanismos de transmissão de conhecimentos.

Sintetizando um processo de composição atributivo, a definição política e histórica dos Estados-Nação modernos – no seguimento do movimento de massas inaugurado com a Revolução Francesa –, e reproduzindo o interesse surgido em torno do primitivismo dos povos no período do Renascimento e o desaparecimento progressivo de costumes locais com a Revolução industrial, inscreve-se nesse novo binómio Povo/ Nação, representando o culto em torno do mesmo e o levantamento das suas expressões orais e recreativas parte integrante da consolidação identitária. O «primitivismo» institui-se enquanto representante de um espírito que se pretendia livre e natural afastado das apertadas regras do classicismo, consagrado nas artes, literatura e música por nomes como Vítor Hugo, Rosseau, Goethe, Chateaubriand ou Haydn.

Reflectindo simultaneamente as alterações produzidas na sociedade e nas vivências culturais resultantes das mesmas, a redescoberta dos costumes e a necessidade de consciencialização sentida, surge igualmente como um reflexo da dinâmica evolutiva que as próprias cidades registavam, expressa pelo crescimento acentuado que promoviam expandindo territorialmente os seus domínios, a par de todo um conjunto de consequências resultantes dos avanços tecnológicos e educacionais. Valorizar a espontaneidade a pureza contida na singularidade desses traços, remetia para um universo simbólico identificado com marcas estabelecidas enquanto matriciais, afastadas dos códigos de conduta de uma sociedade alheada de práticas e manifestações que considerava ultrapassadas.

Expresso esse movimento «nativista» na compilação de poesia tradicional, no levantamento do cancioneiro popular, na recuperação de celebrações e festas, e resumindo de certa forma alguns conceitos enunciados até aqui, Peter Burke (1978) no âmbito da reflexão estabelecida em torno do surgimento do povo enquanto categoria formal e do conceito de cultura popular nas artes e literatura, define um conjunto de razões associadas a esse impulso que sistematizam o enquadramento conceptual e conjuntural em causa:

- a) **razões estéticas:** reacção ao conceito de arte oficial, erudita e académica, contrapondo uma perspectiva assente na espontaneidade; a convicção de que a arte é um processo criativo baseada na inspiração, uma necessidade inata e sublime marcada pela emotividade;
- b) **razões intelectuais:** reagindo contra o iluminismo, procurava atestar o carácter elitista deste expondo a ostracização conferida à tradição e aos seus elementos;
- c) **razões políticas:** associando a cultura popular aos movimentos nacionalistas e de auto-determinação nacional.

Mas se é claro o surgimento dessa expressão em redor das tradições populares nesse contexto, impõe-se referir o sentido redutor impresso pelos intelectuais responsáveis e a rigidez estratificante inerente que marcaria abordagens futuras noutros âmbitos. Centrando o processo interpretativo essencialmente nas produções culturais em detrimento da cultura vivida e actualizada no quotidiano, o registo estabelecido desenvolveu-se apenas em torno das culturas dominantes e no perímetro das comunidades rurais e campestres, num estado tido de arcaísmo educacional. Na verdade, e contrariando a essência do entendimento conceptual relacionado

com «Cultura»²⁴, o estudo das manifestações fez-se de acordo com uma perspectiva rígida e estática excluindo a dinâmica evolutiva inerente, porque firmada em motivações políticas definidas e preestabelecidas, resumidas nos seguintes pontos:

- Revelador de um claro pendor homogeneizante, o legado cultural sancionado, reproduzindo as motivações dos promotores do processo interpretativo, estabelecia uma associação inevitável com o contexto mobilizador responsável pela fixação desses critérios selectivos. Perpassando registos de uma oralidade rescrita, corrigida e reinterpretada, os autores das diferentes compilações, afectos a uma condição erudita, coligaram a genuína vontade de descoberta com a sustentação dos referidos sentimentos nacionalistas e de autodeterminação, produzindo exemplares e obras onde a validade e autenticidade das traduções e correcções surge muitas vezes enquanto questionável, reinventada e harmonizada de acordo com os pressupostos políticos hegemónicos; “ler el texto de una balada, un cuento popular o una tonada en una colección de este período, es igual que mirar una iglesia gótica que al mismo tiempo haya sido «restaurada», (...) no puede estar seguro si está mirando lo que originalmente existía o lo restaurado. (Burke, 1978, p 57)”
- No mesmo contexto estruturante, evocar esse «povo» específico enquanto alicerce e fundamento das Nações, inscrevia-se na necessidade da burguesia

²⁴ Definida enquanto processo activo de expressão e significação das práticas pelas quais cada indivíduo, cada grupo, cada sociedade actualiza a sua relação com o mundo, Cultura surge como um processo dinâmico associado a uma lógica de mudança e partilha constantes entre os múltiplos intervenientes que as compõem, alheia a concepções sectárias e exclusivas de qualquer âmbito.

liberal estigmatizar as massas urbanas associadas a estratos sociais mais baixos, altamente volúveis e aliciados pela emergência do pensamento socialista. Surgidas enquanto categoria no contexto da Revolução Francesa, constituindo-se como impulsionadoras das principais transformações histórico-políticas dos séculos seguintes, a conjuntura emergente da revolução industrial fomentou uma estruturação social responsável pelo surgimento do modelo de classes sociais – resultante da divisão do trabalho e do ordenamento firmado na divisão estabelecida entre mão-de-obra e os detentores dos meios de produção – vincando claramente as diferentes condições existentes. Evocar uma realidade filiada num contexto pré-industrial, num estado de consciência, de certa forma, apolítica, significava negar as formas sociais emergentes do ordenamento industrial e o entendimento ideológico associado.

Codificando as referências culturais de acordo com um conjunto de instintos dominante, os traços do passado, remetendo para uma tradição apenas remanescente, consagravam uma ideia clara de cultura popular, que se pretendia associada aos vestígios das sociedades pré-industriais, afectos e perspectivados nos núcleos de sobrevivência mais arcaica e campestre. Tradições orais, cosmogonias, rituais, crenças e jogos fundavam um sentido que se pretendia de pureza e, simultaneamente, enquanto instrumento de validação política, diminuindo o entendimento cultural e ocultando as suas componentes mais significativas e o âmbito diversificativo associado. Desse período, e relativamente ao entendimento estabelecido em torno de cultura popular, fundaram-se ideias enganosas que transitaram estabelecendo pressupostos duradouros e amplamente revistos em outros enquadramentos ideológicos: o “primitivismo estático (situando os «achados» num vago período

primitivo; como tendo sido transmitidos oralmente durante séculos; quando, de facto, o que se poderia eventualmente provar é que a cultura popular de 1500 a 1800 esteve, como noutras épocas, sujeita a transformações) (Raposo, 2002; p. 82/83)” e o “purismo e homogeneidade (Raposo, 2002; p. 82/83)” – concebendo o «povo» como uma entidade homogénea e na maioria das vezes ligado aos meios rurais, afastado da influência estrangeira e tendo preservado os costumes primitivos, afastados dos meios urbanos –.

Reflectindo claramente um processo apropriativo, a leitura estabelecida relativamente ao contexto primário de surgimento da Cultura Popular reproduziu uma dinâmica particular na construção de uma concordância de difícil definição. Se surgem questões em torno da recolha feita e do hermetismo celebrado em torno da mesma por parte dos intelectuais do Romantismo, esse carácter deformante existe e prevalece em interpretações recentes ou não muito distantes, permitindo sustentar algumas conclusões. Partindo de Paulo Raposo (2002) as possibilidades ambivalentes e contraditórias residem na própria essência formativa do conceito:

“A definição de cultura popular é um constructo conceptual vazio que pode ser carregado de significados através do confronto com categorias conceptuais opositivas consoante os contextos do seu uso académico e/ ou social. No fundo, trata-se de solicitar o concurso de uma espécie de «alteridade» ou de jogo reflexivo permanente que, implícita ou explicitamente, através de uma ausência ou presença de categorias conceptuais constantes permite definir o que é cultura popular. (Raposo, 2002, p 77)”

Sugerindo uma pretensa homogeneidade em torno do enquadramento aludido, o termo «cultura popular» remete no seu processo constituinte e no início da «Era Moderna» para pressupostos diferenciadores assentes numa ordem de separação

comportamental inerente ao ordenamento social que a produziu. Determinado pelo entendimento de um registo produzido por sectores da intelectualidade, o sentido da adjectivação «popular», e ainda que inscrito num movimento de apreciação e recolha dos seus testemunhos, evidencia uma lógica opositiva e distintiva entre «cultura popular» e «cultura de elite», um postulado baseado na supremacia cultural dos últimos em relação aos primeiros.

Fundado na asserção que estabelece as elites enquanto protagonistas e estruturantes das principais transformações civilizacionais e o povo como mero elemento seguidor dos impulsos renovadores desencadeados pelas mesmas, Peter Burke (1978) ilustra esse sentido falacioso, desconstruindo seguidamente a homogeneidade pertencente a cultura popular, comprovando as diferenças interrelacionais existentes entre as tradições afectas a um e outro contexto, às práticas registadas e aos elementos de prevalência nas mesmas.

Estabelecendo a coexistência de duas tradições distintas, a «grande tradição» e a «pequena tradição», determina enquanto elementos diferenciadores os veículos de transmissão associados e os respectivos espaços de difusão. Cultivada a «grande tradição» nas escolas e centros teológicos, e baseando-se num entendimento mais conceptual e filosófico, constituía-se como um espaço fechado à população em geral por inerências de natureza social e por reproduzir uma linguagem que de certa forma lhe era inacessível – a erudição expressa pela capacidade de expressão escrita e pelo domínio de vários idiomas –. Num plano exterior a «pequena tradição», transmitida por meios informais e decorrente nos meios iletrados, prevalecia essencialmente nas comunidades rurais.

Mas se a primeira se encontrava restrita a um nicho social específico a segunda assumia um pendor alargado abrindo-se à participação dos elementos da «grande tradição» nas suas manifestações e práticas. Vários são, aliás, os registos que aludem

a essa convivência: no século XV o duque de Ferrara misturava-se com os seus súbditos integrando os vários actos promovidos nesse contexto, mascarando-se e caminhando nas ruas de uma forma perfeitamente anónima como os demais foliões; em Florença, no século seguinte, Lorenzo de Médici e Maquiavelo reproduziam essa mesma postura assim como Enrique III em Paris e as principais famílias da nobreza em Nuremberga; num outro âmbito Carlos V participava activamente nas corridas de touros durante as principais festividades hispânicas a par do seu bisneto Filipe IV; poetas humanistas como Poliziano o Pontano descrevem momentos passados em praças, mergulhados no meio de multidões, a ouvir contadores de contos populares; as baladas encontravam eco em admiradores como a Rainha Isabel a Católica, Ivan o Terrível ou Sofia da Dinamarca²⁵; nobres e campesinato revelavam o mesmo gosto e interesse pelos romances de cavalaria. Sendo que muitos outros momentos dessa comunhão prevalecem em vários registos, refira-se por fim a extensão dos mesmos aos próprios clérigos: evocações festivas organizadas pelos mesmos onde a dança, o canto e o divertimento prevalecem revelam-se frequentes pela Europa, partilhados e vividos pelos demais elementos da sociedade entre os quais os pertencentes às classes populares.

Verificando-se na dinâmica social evolutiva uma clara correlação entre as diferentes práticas culturais inscritas no universo da «grande tradição» e «pequena tradição», sendo que a dialéctica se estabelece essencialmente pelas possibilidades integrantes desta última e não o contrário, a verdade é que o processo de fixação do conceito de cultura popular por parte dos detentores dos instrumentos tendentes à consagração do mesmo se operava de uma forma residual, negligenciando esse processo relacional e interactivo vivido entre elementos de sensibilidades sociais distintas, dos quais se procuraram inclusivamente demarcar. Baseando-se em

²⁵ Aliás nesse contexto refira-se a recolha realizada pelas famílias da nobreza Dinamarquesas e Suecas do cancionero local, *visböcker*, nos séculos XVI e XVII.

pressupostos de hierarquização particular, os elementos produzidos pelas populações serviam para compor uma ideia concreta de identidade por parte das elites, que muitas das vezes lhe surgia imposta como espelho de uma realidade muito distante da realmente experimentada. Transparecendo claramente sentidos psicológicos distintos no processo de destrição subjacente a essa divisão, o entendimento cultural representava espaços de asserção diferenciados; a cultura de elites apresentava-se com um pendor de rigor e seriedade cabendo-lhe a responsabilidade de ordenamento social através do seu juízo crítico ao passo que a cultura popular traduzia as tradições locais afectas ao entretenimento e ao prazer lúdico.

Na prática a interpretação empreendida nos séculos XVIII, XIX e numa parte do século XX reflectem essa mesma visão, revelando conceptualmente um entendimento fundando na clara intenção de controlar, punir ou docilizar, mediante propósitos concretos, a sociedade e em particular as classes populares. Longe de retratar a realidade social de uma qualquer circunscrição territorial e a sua heterogeneidade cultural, ilustrava uma visão parcial e homogénea do contexto em causa, alheia a qualquer tipo de apreciações antropológicas centradas nas particularidades e descrição vivencial ou ideossincrática dos representantes em causa²⁶.

²⁶ Procurando ilustrar essa diversidade no seio do mundo rural Paulo Raposo enumera algumas das múltiplas dimensões associadas ao mesmo: "Todo o modo de vida e o mundo camponês não eram uniformes (...): culturas da planície e da montanha, dos ricos lavradores aos trabalhadores e jornaleiros, dos camponeses da cidade, das vilas, de aldeias ou de herdades isoladas, dos letrados lavradores ricos até aos pastores, dos servos e dos livres, das grandes comunidades e das pequenas povoações isoladas, dos artesãos de aldeia aos artesãos corporativos da cidade, dos grupos profissionais aos grupos ocasionais de bandidos, soldados, assalariados, dos mineiros aos tecelões e sapateiros, pedreiros, ou ainda dos mestres aos aprendizes." (Raposo, 2002; p.85).

Será necessário esperar pela emergência das ciências sociais para se assistir à revisão da definição de «cultura popular». Procurar fixar um juízo científico em torno da mesma impõe-nos necessariamente perspectivá-la no processo de estruturação desses referenciais epistemológicos e no âmbito da sua implementação enquanto currículos académicos. Enquadrada pela antropologia e pelos ramos constituintes da mesma, a Cultura Popular emerge, nesse contexto, no propósito mais amplo de caracterizar o Homem na sua multiplicidade cultural e vivencial, enquanto elemento definidor de um conjunto de condutas pormenorizadas afectas a uma realidade concreta. Reflectindo a dinâmica social gerada pela interacção estabelecida entre os diferentes intérpretes que compõe o âmbito discricional, traduz as aptidões adquiridas pelo ser humano numa dada circunscrição comunitária, necessariamente relacional, opostas a todas aquelas geneticamente transmitidas, materializadas numa vasta extensão de expressões: fé, arte, moral, costume, conhecimento, entre outras. Afirmar que a Cultura Popular se centraliza apenas nos núcleos artesanais de feição pré-industrial inscritos em regiões arcaicas e essencialmente campestres, inscreve-se num conjunto de concepções redutoras do entendimento cultural que subalterniza a percepção interpretativa da sociedade em detrimento de critérios distintivos codificados por um modelo dominante. Roger Chartier, define três sentidos que permitem reequacionar esse sentido tão amplamente explorado:

- a) focalizar as circulações fluidas, as práticas partilhadas que atravessam os horizontes sociais afastando-se assim das correspondências estritas entre clivagens culturais e hierarquias sociais;
- b) perspectivar a natureza compósita dos materiais portadores das práticas e dos pensamentos da maioria, combinando formas e motivos, invenção e tradições, cultura letrada e base folclórica em oposição a uma

procura das genuinidades primordiais e das origens purificadas;

c) multiplicar os critérios de apreensão das diferenças sociais plurais em contraste com a oposição mascrocópia entre letrado e popular; (Raposo, 2002; p.73)

Caracterizar a «cultura popular» implica discernir as realidades compósitas que a compõem livre de preconceitos ou de sentidos performativos assentes em distinções qualitativas e hierárquicas. Nesse contexto Peter Burke (1978), a par de outros pensadores, referem mesmo a pertinência da própria alteração qualificativa por um sentido mais amplo e plural, a substituição de «cultura popular» por «cultura das classes populares». Estabelecer um conceito cientificamente válido e simultaneamente aberto, nesse âmbito, implica reflectir não sobre grupos fechados e herméticos no seu relacionamento social, mas na interacção estabelecida entre ambos e o sentido identitário global associado aos processos de partilha e influência culturais. Burke chama a atenção para esse facto afirmando que “a fronteira entre as várias culturas do povo e as culturas de elite (e estas eram tão variadas como aquelas) é vaga e por isso a atenção dos estudiosos do assunto devia concentrar-se na interacção e não na divisão entre elas. (Burke, 1978; p.20)”

Sendo que um longo avanço foi operado nos processos interpretativos a verdade é que ainda assim muitas questões subjazem na hora do estabelecimento de categorias conceptuais que permitam definir objectivamente «cultura popular». Existindo actualmente, e de acordo com a leitura de Paulo Raposo, diferentes tendências no âmbito da discussão em torno da categorização pretendida, o espaço deixado por essa ausência axiomática, associado ao conjunto de alterações comportamentais e sociais ditados pelas vicissitudes e particularidades das sociedades modernas, confere-lhe um sentido de desprotecção convertendo-a

em instrumento de apropriação utilizada por mecanismos de incorporação dos grupos dominantes em relação a outros que procuram harmonizar e aculturar. Esse facto identifica-se claramente ao longo do século XX, permitindo uma análise breve em relação à História Política da Europa verificar a ambiguidade existente a esse respeito e a forma como «cultura popular» surge associada de formas tão distintas e opostas a contextos políticos que oscilam entre regimes totalitários marcadamente conservadores e regimes socialistas fundados no marxismo-leninismo.

Estabelecendo ligação com o enquadramento proposto pela dissertação, perspectivar o entendimento discursivo estruturado pelo Estado-Novo em torno de «cultura popular» implica situá-lo no vasto conjunto Daquelles que procederam a leituras apropriativas – sustentadas em pressupostos politico-ideológicos –, explorando o espaço volúvel inerente à indefinição conceptual existente e ilustrada ao longo deste ponto. Projectando-lhe um sentido de completa alteridade discursiva, procedeu à construção de uma imagem assente na ruralidade do país e na pureza contida nas suas tradições, ajustando essas diferentes manifestações ao sentido propagandístico pretendido e ao entendimento nacionalista emergente. Na prática a imutabilidade definiu-se como o elemento estruturante do método em si e longe de qualquer fundamento antropológico sério a «cultura popular» fundou-se como um prolongamento ideológico do regime, difundido asserções que visavam consagrar um modelo social e cultural concreto associado à ordem pretendida e desejada por Salazar.

2.2.2. Cultura e Arte Popular à Luz do Estado Novo

No âmbito do Estado Novo o projecto nacionalista estruturado por Salazar e o modelo social projectado pelo mesmo para o país produziu um entendimento concreto de cultura popular amplamente difundido pela propaganda do regime. Traduzindo um

conjunto de referências culturais devidamente enquadradas no modelo político-ideológico definido, assumiu um carácter unificado, integrado por um vasto conjunto de actividades e realizações práticas amplamente promovidas pelo SPN/SNI. Centrado nas tradições rurais e no folclore, estabelecendo uma clara apropriação dos elementos de produção cultural, celebrou uma ideia particular da realidade social enquanto fundamento e concretização dos pressupostos doutrinários «estado novistas», inscrevendo claramente os processos interpretativos nos desígnios políticos dominantes. Existindo uma clara padronização do entendimento cultural subalternizando um conjunto de espaços comunitários, ligou-se intimamente a uma ideia de ancestralidade e pureza contrapondo aos avanços sociais e tecnológicos registados ao longo do século XX uma imagem de um país mergulhado na simplicidade das suas manifestações próprias e na «grandeza» da sua dimensão espiritual.

Nesse contexto a etnologia e a etnografia nacionais desempenharam um importante papel na articulação dos elementos culturais com a retórica discursiva. Inscritas no âmbito da Antropologia enquanto extensões epistemológicas da mesma, assinala-se uma longa contribuição de Portugal nesses domínios assumindo mesmo um carácter inovador num período anterior à sua consagração enquanto referenciais, mais concretamente na época das descobertas.

Concorrendo para a compreensão do ser Humano nas suas múltiplas valências – enquadrando-se como parte integrante de um processo cognitivo assente na recolha e síntese de elementos distintivos – a etnologia define-se como a ciência que estuda as sociedades artesanais sintetizando os elementos recolhidos pela etnografia, os dados associados à descrição dos diferentes aspectos da vida social e cultural dos grupos estudados conferidos por «monografias».

Acompanhando de uma forma directa o progresso verificado no processo evolutivo da antropologia, a par do sentido casuístico impresso pelos promotores dos diferentes exercícios de síntese, no âmbito nacional a sua descrição desde a segunda metade do século XIX até ao último quarto do século XX reflecte, genericamente, essas mesmas premissas. Surgindo inicialmente associado a um conjunto de nomes que importa reter, o entendimento etnológico e etnográfico português decorrem inicialmente da acção de algumas figuras cuja obra assume relevância a partir do último quarto do século XIX: Adolfo Coelho, 1847-1919, Leite de Vasconcelos, 1858-1941, Estácio da Veiga, 1828-1891, ou Tomás Pires. Desenvolvendo um trabalho centrado no domínio da literatura e das tradições locais, cumpriram um importantíssimo papel na recolha de contos, romances, provérbios, superstições, rituais festivos e celebrações cíclicas do universo popular português, conferindo um entendimento sobre o mundo rural que possuía tanto de descritivo como de lúdico e político. De acordo com Mário Moutinho (1980), inscritos no primeiro momento de definição da etnologia portuguesa designado Etnologia do Romantismo, situam-se em termos expositivos próximos dos intelectuais do período invocado voltados essencialmente para o domínio da ruralidade.

Com a viragem do século XIX para o século XX a antropologia portuguesa, a par das suas congéneres europeias, sofre um processo gradual de diversificação interpretativa alargando os motivos da recolha distintiva. Integrando de uma forma mais presente as tecnologias tradicionais e os aspectos da vida económica e social rural, nesse contexto, a arte popular emerge penetrando de uma forma consistente nos decénios seguintes no espaço conceptual em causa, enriquecendo os programas de recolha etnográfica. Cabendo a Rocha Peixoto, 1866-1908, os primeiros registos, abordando tópicos como a olaria, 1900, os

azulejos, 1901, os cataventos, 1907, ou as filigranas, 1908²⁷, foi contudo Vergílio Correia quem mais contribuiu para o desenvolvimento dos estudos sustentados na dimensão material das expressões populares.

Convertendo-se no principal intérprete do entendimento popular durante a I República, associando de uma forma clara a arte popular aos pressupostos de afirmação nacionalista do modelo ideológico republicano, foi responsável pela publicação de inúmeros artigos em revistas da especialidade, nacionais e estrangeiras e pela edição de obras das quais se destaca «Etnografia Artística: Notas de Etnografia Portuguesa e Italiana». Desenvolvendo a sua produção crítica em torno da arte popular, do esforço de sistematização promovido no seio da etnografia e antropologia portuguesa resulta a primeira definição do entendimento de arte enquanto expressão popular:

“O conjunto das manifestações artísticas produzidas por gente do povo, não arregimentada em corporações com direcção técnica especial, nem trabalhando em

²⁷ Abrindo novos domínios à investigação etnológica, os escritos de Rocha Peixoto revelam-se paradoxais no que se refere ao tratamento conferido aos agentes produtores dos elementos em causa. Revistos numa perspectiva decadentista, termos como “grosseiros”, “rudes”, num estado considerado “inferior a certas populações bárbaras” ou apreciações relativas aos objectos considerados como “subalternidade artística”, “mediócras expressões”, realizadas por “artífices curiosos (...) e amadores ocasionais” abundam nas suas notas (Leal, 2002). Mas se esse registo é a nota dominante na obra de Rocha Peixoto refira-se que essa mesma visão perpassa em muitos dos seus antecessores e autores coevos. Adolfo Coelho descreve o povo enquanto “inculto, atrasado e vivendo sob o império do sentimento, do instinto.” (Moutinho, 1980); Teófilo de Braga encara-o como um “rebanho que vive pela tradição (...), ingénuo, classe baixa e inferior” (Moutinho 1980). Sendo que o interesse pelo povo e a sua cultura marca as obras desse período concreto da etnologia portuguesa, a asserção de uma diferenciação cultural qualitativa, hierarquizada pela condição social e pela existência de instrução enquanto elemento atributivo, consagra claramente dois domínios culturais diferentes, um tido como superior e outro inferior.

oficinas de métodos de maquinismo recentes, seguindo por isso ordinariamente processos e modelos de carácter tradicional. (Leal, 2004, p 264)”

Enquadrando o processo produtivo nos respectivos meios sociais, estabeleceu o seguinte ordenamento; num primeiro plano a unidade doméstica ligada a duas dimensões concretas, a arte caseira e a arte oficial. Corporizada a primeira pelo trabalho feminino e a segunda pelo trabalho masculino, registava a produção de rendas, trabalhos com tecidos e tapetes para o primeiro caso e olaria, ourivesaria, cestaria e alfaias diversificadas para o segundo caso. Num segundo plano de produção popular surgia «os campos» associados a uma arte de feições pastoris e num último plano a arte produzida, em virtude dos «tempos mortos», nos hospitais, prisões e manicómios.

Conferindo uma correlação estreita entre etnografia e arte popular, determina de uma forma clara as virtualidades da aproximação nacionalista com a etnografia artística, no âmbito das potencialidades legitimadoras determinadas pela ideologia republicana, procurando sublinhar pelos levantamentos sistemático ao longo do país a importância da província como unidade natural das tradições e costumes nacionais e enquanto fundamento estruturante da identidade nacional.

Representante do entendimento etnográfico produzido durante a I República, partindo do trabalho de Vergílio Correia, estabelece-se no fim da mesma, em 1926, uma abordagem essencialmente centrada nos objectos em detrimento dos agentes produtores, emergindo um sentido alargado de arte popular: “revela-se a arte popular em diversos campos, seja no domínio do espírito, seja no da matéria. No campo espiritual nas tradições, na poesia e na música popular; no material, na arquitectura, escultura, pintura e nas chamadas artes menores (Leal, 2004; p.264)”. A etnografia “transforma-se em etnografia artística (Leal, 2002; p.264)”,

fundando-se a cultura popular num entendimento centrado nos objectos, na exaltação das virtualidades estéticas por eles materializados.

O advento do Estado Novo confere linhas de continuidade com a lógica desenvolvida na I República crescendo-lhe, contudo, elementos revistos à luz dos pressupostos ideológicos associados. Assinalando o reforço das relações com a etnologia e a etnografia, enquadra-as declaradamente em processos de sustentação política concretos, expressos nas seguintes linhas de actuação: uma ao nível das colónias, “de natureza actuante e ideológica (Moutinho, 1980; p.49)” desempenhada por missionários, funcionários, militares, colonos, entre outros; uma segunda de “natureza essencialmente ideológica (Moutinho, 1980; p.49)”, desenvolvida na metrópole e promovida por ideólogos associados aos sectores educativos e informativos do regime²⁸. Inserindo-se o âmbito do Museu de Arte Popular nesta última linha e cristalizando, discursivamente e cientificamente, a sua actuação numa parte significativa da vigência «estado-novista», entre 1933-1948, centremo-nos no ordenamento conferido à Etnologia e Etnografia doméstica.

Reproduzindo uma certa continuidade com a abordagem estabelecida durante a I República, durante quatro décadas a etnologia portuguesa alheou-se por completo das condições de vida

²⁸ O apelo produzido por Salazar aos académicos e aos propósitos de instrumentalização da ciência pode ser lido nas seguintes palavras retiradas dos seus discursos e notas políticas: “Consideremos como elemento de defesa moral o poder criador de um povo dentro do seu carácter e personalidade, e por isso apelamos para os investigadores, os homens de ciência ou simples estudiosos, para todos os criadores de beleza, os escritores e artistas, os homens de iniciativa e trabalhadores de qualquer ramo de actividade: que no redobrar de esforços, exigidos por esta época de ressurgimento, se não desprendam do que em nós é comandado pela natureza, ou pela história, ou pelas qualidades de inteligência e coração para, sendo do nosso tempo, sermos da nossa terra (Raposo, 2002; p. 81).”

reais dos elementos afectos às classes sociais mais desfavorecidas, em especial da realidade dominante nos meios rurais. Prevalecendo até 1926 uma abordagem enquadrada pela visão etnológica do romantismo, durante o Estado Novo desenvolve-se uma tendência surgida no início do século na Europa denominada antropologia física. Baseando-se em estudos relacionados com os mecanismos de evolução biológica, heranças genéticas, variabilidade e adaptabilidade humana, entre outros, parte da retórica científica associada sofreu um processo de apropriação política, aprofundando e reforçando a ideologia do contexto emergente e do entendimento cultural pretendido. Moutinho (1980) ilustra esse processo e a forma como parte da argumentação científica se estruturou nesse modelo, recorrendo a comunicações e a edições coevas, das quais, registe-se esta passagem ilustrativa; produzida no Congresso Nacional de Ciências da População (1940) e intitulada «Factores Degenerativos na população portuguesa e seu combate», após ser estabelecida uma definição de degenerescência o seu autor avança com o seguinte desfecho conclusivo:

“ A variedade e complexidade de factores degenerativos que mais ou menos profundamente ameaçam a gente portuguesa nas suas energias essenciais, na sua vitalidade física e moral, nas suas capacidades, exigem logicamente um variado e complexo quadro de profilaxia e terapêutica. A par das medidas de revigoração físico e melhoramento sanitário, entre as quais avultam a boa alimentação e, como condição essencial desta, a melhoria económica, requerem-se medidas de higiene psíquica e de moralização intensa. O programa é, acima de tudo, de medicação sintomática por combate aos males patenteados, e de previdência essencialmente etiológica, promovendo a higiene física e moral do indivíduo e da raça. É particularmente benemérita a

acção de algumas organizações como as Tutorias da Infância, a Mocidade Portuguesa, a Obra das Mães, o Serviço Social, a Liga Portuguesa de Profilaxia Social, algumas sociedades de educação física, etc. (Moutinho, 1980, p 88)”

Ilustrando este texto um aspecto concreto da produção científica, sustentados pela poderosa máquina de propaganda, exemplos como este – extensíveis a muitas outras áreas – concorreram para a validação do projecto político e cultural do Salazarismo, materializando o entendimento social pretendido pelo mesmo. Residindo no âmbito da etnologia uma parte significativa desse ambicionado projecto de reestruturação e «reaportuguesamento» nacional, a primazia conferida por Salazar às tradições e cultura popular enquanto fundamentos do nacionalismo «estado novista» projectou-a para uma posição de relevo no contexto intelectual afecto ao regime. Tal como acontecera durante a I República também aí a argumentação centrada na tradição converte-se num poderoso instrumento político.

Considerada fonte primeira e original de inspiração do pensamento salazarista, os conceitos inerentes estabelecem-se numa concordância que reflectia a própria vivência de Salazar, marcada por uma cosmogonia profundamente rural e conservadora – “no espírito do rural que eu sou – de raiz, de sangue, de temperamento –, apegado à terra, fonte de alegria e do alimento dos homens (Raposo, 2002; p.46)”. A identidade do «popular», filiada na ruralidade e num sentido de pureza próprio, constituiu-se como o elemento de combate à degenerescência civilizacional identificada no país, relacionada com a modernidade e a emergência dos hábitos urbanos dos cidadãos das grandes cidades, marcando desde o seu início uma dicotomia cultural clara entre cultura popular urbana e cultura popular de cariz rural.

Tendo como pano de fundo a perspectiva cívica uniforme pretendida por Salazar para os membros das diferentes classes sociais, a prevalência da segunda sobre a primeira, em última análise, possuía o valor simbólico da assunção da necessidade de retorno a uma antiga ordem devidamente hierarquizada e situada na reacção aos movimento liberais do século XIX, enquanto negação da acepção moderna de individuo fundada nos modelos representativos Republicanos assentes na ideia de cidadão enquanto fim primeiro e último de um destino determinado pelo arbítrio próprio e individual de cada qual.

Raras vezes referidos no discurso de Salazar a vivência urbana e os conceitos de modernidade correlacionados, as poucas considerações ainda assim existentes surgem num registo crítico e depreciativo. A modernidade concebia-se apenas, no entendimento «estado novista», na dependência da tradição, interessando os seus benefícios materiais quando postos ao serviço da continuação e do aperfeiçoamento de uma realidade anterior que se pretendia imutável.

Mais do que a exaltação de manifestações concretas a cultura popular arreigava essa pretensão de imutabilidade construindo uma visão particular da sociedade. A repetição e reprodução de uma lógica discursiva construída sobre a mesma conferiam uma ordem social ditada pelo conjunto de valores morais, normas e ensinamentos conferidos pela leitura ideológica do Estado Novo, formando um modelo realizado na revisitação e perpetuação da matriz tradicionalista do país, um ordenamento social harmonioso, pacificado e ordeiro afastado da lógica do conflito social como factor de mudança social, porque plenamente cumprido nessa dinâmica de prosseguimento dos desígnios tradicionais portugueses.

“Não nos seduz nem satisfaz a riqueza, nem o luxo da técnica, nem a aparelhagem que diminua o homem, nem o delírio da mecânica, nem o colossal, o imenso, o único, a força bruta, se a asa de espírito os não toca e

submete ao serviço de uma vida cada vez mais bela, mais elevada e nobre. Sem nos distrair da actividade que a todos proporcione maior porção de bens e com eles mais conforto material, o ideal é fugir ao materialismo do tempo: levar a ser mais fecundo o campo, sem emudecer nele as alegres canções das raparigas; tecer o algodão ou a lã no mais moderno tear, sem entrelaçar no fio o ódio de classe nem expulsar da oficina ou da fábrica o nosso velho espírito patriarcal. (Seixal de Melo, 1997, p 49)”

Se a etnologia desenvolveu uma parte significativa da retórica ideológica centrada nas tradições, a etnografia completou esse enquadramento conferindo-lhe os elementos de sistematização e codificação valorativos pretendidos pelo regime. Sendo que a verdadeira identidade nacional residia no campo, uma unidade geograficamente restrita, partindo o discurso oficial em torno de cultura popular da necessidade de revelar uma realidade matricial algo dissimulada pelos efeitos «nefastos» dos fenómenos de aculturação estrangeiros, a etnografia mobilizou-se no apelo salazarista de estabelecer os elementos distintivos da realidade nacional, as marcas genuinamente portuguesas alheias aos fenómenos de partilha e interacção cultural.

Na prática, e partindo de Seixas de Melo (1997), a etnografia transformou-se nesse período “numa ciência oficiosa, preciosa devido à capacidade de sancionar «superiormente» uma realidade fabricada (Seixas de Melo, 1997; p.181)”, legitimando o nacionalismo emergente através de trabalhos encomendados e de estruturas próprias inseridas no corporativismo. Simultaneamente validava, politicamente, o discurso governativo como através das monografias resultantes projectava um prolongamento do mesmo enquanto actividade especificamente orientada, com claros atributos pedagógicos:

“ Rigorosamente, cultura popular é a cultura que o próprio povo cria – isto é, o folclore. Mas num sentido mais generalizado, entende-se por cultura popular o aperfeiçoamento da mentalidade do povo. E convém estar de sobreaviso porque é uma matéria mais delicada do que cristal...Às vezes, quando se não têm ideias muito claras a este respeito, pode ser-se conduzido a ministrar uma falsa cultura, a criar mentalidades deformadas por coisas mal aprendidas, a preparar indivíduos com terríveis complexos de inferioridade.”²⁹

Cumprindo-se esses desígnios em espaços institucionais como o Instituto Nacional do Trabalho e Providência, a Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, o Ministério da Educação Nacional entre outros, as Casas do Povo assumiram um lugar de destaque na estrutura corporativa do regime nesse longo e apurado processo de «aperfeiçoamento da mentalidade do povo», devido à prevalência dominante do sentido rural do país, enquadrando as expressões performativas firmadas pela Etnografia. Muito embora considerado o campo como o último reduto dos valores nacionalistas, os seus habitantes foram confrontados com uma política agressiva de inculcação ideológica, orientados por uma selecção específica das expressões de folclore nacional.

²⁹ (Seixas de Melo, 1997; p. 82); Enquadrada de formas diversas, uma análise detalhada ao quadro de honra das Casas do Povo, publicado no Mensário das Casas do Povo da Junta Central de Casas do Povo, permite-nos identificar os diferentes tipos de instrumentos e actividades lúdicas responsáveis por essa assimilação directa. Sendo que nenhuma das Casas mencionadas possuía a plenitude dos elementos mencionados refira-se, contudo, os mecanismos existentes: biblioteca, serões de leitura, palestras, curso de educação de adultos, campanha anti-analfabetismo, curso feminino de artesanato, curso geral de artesanato, curso costura & labores, sessões de cinema, telefonia, jogos lícitos, grupo coral, grupo filarmónico, grupo folclórico, bailes regionais, grupo cénico, grupo desportivo, museu rural, concurso «lar rural», concurso literário, concurso folclórico, prémio melhor trabalhador, prémio família mais numerosa.

Mobilizando-se meios distintos na persecução desse fim, as manifestações populares remetiam para um conjunto de realidades concretas, próprias das populações locais, acompanhadas por formas de expressão definidas pelo regime para o efeito:

“O folclore já não é só o que o povo cria, é também aquilo que o regime determina ou entende como tal, e que pode incluir o conjunto de disposições genéricas de formação cultural e ideológica, entendida como «acção educativa (Seixas de Melo, 1997; p.82).”

Nesse contexto as expressões etnográficas sintetizavam os traços característicos da retórica tradicionalista do regime. Pontuando simbolicamente os discursos, povoavam um universo idilicamente descrito e profundamente estético remetendo para uma realidade alienante do país e das condições sociais existentes:

“Nas festas e nas distrações, nas seroadas ou nos intervalos da faina dos campos, nas cerimónias rituais de religiosidade semi-pagã, os homens tocam, as mulheres cantam e a poesia espontânea, inspirada directa ou indirectamente pelas condições de paisagem, da festa, da companhia, sobe da multidão a dignificar o acto. Rompem torneios de trovadores, o bulício ordena-se aqui e acolá na chama do povo em movimento desordenado; é a sugestão do primeiro par, que grita para dançar e já bate as palmas a bailar. (Chaves, 1940)”

De facto e partindo de algumas publicações produzidas pelo SPN direccionadas para alimentar a estrutura corporativa e ideológica do regime, a evocação do folclore nacional surge como um elemento omnipresente. As rendas de bilros, colchas, tapetes, bordados, os trajes característicos, colchas, olaria, bonecos, tarros, fosforeiras, jogos, casas tradicionais, barcos, ourivesaria popular a par de expressões musicais e danças regionais, não só aparecem

repetidamente referidas como são alvo de mostras amplamente diversificadas em termos de dimensão como de proliferação local e mesmo internacional. Estabelecendo a criação popular como a realização material por excelência da cultura popular, o entendimento salazarista consagrou a arte popular como uma expressão eminentemente nacional, filiada numa estética de perfeição fruto da matriz associada: “em cada peça eleva o artista um poema. (Secretariado da Propaganda Nacional, 1936; p.4)”

Prevalecendo um discurso de continuidade em relação à I República no enfatuamento da arte popular como elemento de afirmação nacionalista, servido agora por meios muitíssimo mais eficazes, a sua valorização inscrevia-se na legitimação simbólica de um conjunto de memórias do «novo» Portugal que impunha preservar e afastar da lógica «perversa» dos processos associados ao modernismo e aos avanços tecnológicos.

“A arte Popular é um grande estojo de memórias. Guardam-se nele todas as recordações da família. E dele saem nos dias de festa, para glória da gente e orgulho da casa; (...) têm caracteres próprios que não se extinguem. (...) Tão grande resistência manifesta que os não conseguiu ainda aniquilar o industrialismo nivelador. (Chaves, 1940)”

Nesse sentido concorriam para a preservação e instituição dessa lógica, e de uma forma particularmente activa, os Museus Etnográficos ou Museus Rurais das Casas do Povo, responsáveis no âmbito das suas orientações corporativas pela recolha de objectos ilustrativos da realidade nos quais se inscreviam. Sendo que apenas uma curta percentagem cumpria esse propósito atributivo – entre 5 e 10% das 536 estruturas existentes no ano de 1957, número absoluto mais elevado – ainda assim e partindo de uma apreciação de Sebastião Pessanha publicada no Mensários das Casas do Povo n.º 221 de 11/ 1964, conseguira-se reunir “aqui

e ali, modestas mas interessantes colecções representativas da vida e das actividades populares (Mensários da Casa do Povo n.º221, 1964, p.16)”. Procurando consagrar uma ideia de estética popular, instruindo simultaneamente o povo no sentido determinado em torno da mesma, a utilidade desses espaços e de acordo com Castro Fernandes – figura ligada à realidade concreta em causa e ao regime –, cumpria-se na satisfação de um conjunto predefinido de desígnios: a) a auto-consciencialização das populações em relação aos valores artísticos das indústrias que lhe eram próprias – olaria, cerâmica, ourivesaria e alfaiataria; b) mostrar aos visitantes as manifestações da vida local e das tradições étnicas; c) como estímulo aos artistas emergentes no meio rural; d) apreensão visual das imagens das actividades profissionais do mundo rural (Seixas de Melo, 1997; p.191).

As feiras e as exposições desempenhavam também um papel de relevo na difusão da arte popular. Possuindo as primeiras um circuito tradicional específico residiu contudo nas exposições uma maior dinâmica relacionada. Eventos como a I Exposição de Arte dos Trabalhadores, promovida pela FNAT³⁰ em 1952, a Exposição-Feira agro-Pecuária do Baixo Alentejo, realizada em 1952, ou a mostra de artesanato rural na Feira Popular do Porto em 1956, condensavam a ideia de criação oficialmente consagrada onde os mecanismos criativos subjacentes circunscreviam um universo ideológico perfeitamente delineado e enquadrado.

³⁰ Organização criada em Junho de 1935 e inscrita no ordenamento corporativo do Estado Novo a «Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho» assumiu-se como a estrutura responsável pela organização e promoção de actividades desportivas, educação física e lazer dos trabalhadores do Estado. Inspirada em modelos oriundos de países como a Alemanha e Itália serviu propósitos claramente políticos condicionando os hábitos e costumes dos trabalhadores através de uma estrutura ampla onde se destacavam os CAT – Centros de Alegria no Trabalho – ou os CRP – Centros de Recreio Popular.

O Museu de Arte Popular cristalizou esta lógica e ordenamento conceptual enquadrando as linhas discursivas produzidas até ao ano da sua fundação, 1948. Retratando a essência etnográfica, e etnológica, do Estado Novo ilustrada anteriormente e afastado do entendimento sério e profundo da realidade dos elementos das classes populares do país, revestia esse sentido cultuante em torno do objecto etnográfico, despojando-o das suas funções originais em detrimento de um discurso ideológico. Fez prevalecer uma mensagem claramente propagandística mostrando um país de feições rurais e «obedientemente tradicional», em que a fixação concreta de uma imagem de cultura popular surge subjacente ao impulso musealizante que o presidiu.

Contudo, longe de assumir uma singularidade própria restringindo-se ao contexto «estado novista», o Museu de arte Popular reproduziu um processo amplamente verificado noutros países. A reinvenção do folclore enquanto elemento de sustentação e legitimação surge em pressupostos ideológicos diversificados, muitos deles alheios à doutrina conservadora de Salazar, afectos a períodos normalmente associados a momentos de profunda transformação social, “o apelo à tradição torna-se assim, politicamente, um apelo à continuidade histórico-cultural como legitimadora do presente (Pires, 2003; p.28)”.

Profundamente marcado pela ligação estabelecida em relação ao Poder e pela configuração de uma mensagem museológica selectiva, determinada pelo entendimento produzido pelo mesmo, esse facto assume um sentido omnipresente na interpretação e descrição dos pressupostos museológicos caracterizantes, a par da percepção do processo apropriativo das expressões materiais durante a vigência do regime salazarista. Mas se tal facto se enquadra no período em causa, as instituições ligadas ao ordenamento do sistema museológico português no regime democrático surgido em 1974, perpetuaram esse mesmo

«estigma» impossibilitando uma renovação equitativa do MAP em relação aos demais museus nacionais.

Atestando as relações institucionais estabelecidas entre o museu e as sucessivas tutelas ao longo das últimas três décadas essa premissa, o peso da história e a matriz fundadora do mesmo situaram-no num patamar de desconforto que de uma forma constante se reflectiu no funcionamento regular do mesmo e que ainda hoje é possível retirar da entidade responsável pela tutela dos museus nacionais: “O espaço organiza-se de acordo com uma divisão do país em províncias administrativas, e a própria apresentação das colecções está nitidamente marcada pelas concepções e pela Estética do Estado Novo. (Instituto dos Museus e da Conservação [IMC], 2007)”

CAPÍTULO 3

MUSEU DE ARTE POPULAR

3.1 Enquadramento

Criado em 1948 o Museu de Arte Popular surgiu integrado, fisicamente, em parte do espaço afecto à Secção de Etnografia Metropolitana do Centro Regional da Exposição do Mundo Português de 1940, situado em Belém fronteiro ao Padrão dos Descobrimentos. Traduzindo o culminar do processo síntese de fixação simbólica, fotográfica e estética da cultura popular concebida pelo regime, a inauguração do museu consubstanciou, formalmente, parte do nacionalismo «estado novista» sistematizando algumas das premissas praticadas pela propaganda nacional desde 1933.

Concebido como espaço de reunião “da raiz do nosso carácter (Ferro, 1948; p.9)”, atestada pela arte popular, materializava vários elementos amplamente descritos nos dois capítulos anteriores assumindo-se como um reflexo da política cultural e do pensamento estético estabelecidos por António Ferro enquanto responsável pela propaganda nacional do Estado Novo³¹.

“Este Museu que hoje se inaugura, sonho que se tornou realidade ao fim de muitos anos de ansiedades e pesquisas, de entusiasmos e desalentos, é a exemplificação viva, indiscutível de tudo quanto tenho

³¹ Refira-se que em 1950 António Ferro demitiu-se do Secretariado que ocupava passando a ocupar o lugar de Ministro de Portugal na Suíça.

desejado provar com a minha acção, com as minhas palavras: exemplo de soberania espiritual, da nossa profunda diferenciação, retrato da alma de um povo que não se quer renunciar nem à sua graça nem ao seu carácter. (Ferro, 1948, p 15)”

Sustentando uma ideia clara de homogeneidade e procurando veicular um discurso unificador em torno do conceito de cultura e arte popular – “o nosso Museu é ainda a prova de que uma aparente dispersão é movida, às vezes, por um pensamento condutor que está ligando constantemente ao que aos outros parece frágil, inconsciente, frívolo (Ferro, 1948; p.9)” –, António Ferro perspectivou-o na “campanha de ressurgimento étnico (Ferro, 1948; p.20)” convocando a arte eminentemente nacional como reduto do seu âmbito e a síntese das acções etnográficas «estado novistas» como princípio fundador do mesmo:

“A obra do S.N.I. deve ter dado igualmente a muitos, nos seus múltiplos aspectos (...) uma impressão dispersiva de pessoa que corre em todas as direcções sem nunca chegar, sem atingir qualquer finalidade. (...) Mas tudo, afinal, obedecia ao pensamento da primeira hora, à finalidade da construção deste Museu. (Ferro, 1948; p.9)”

A conceptualização de um povo e de um pensamento ideológico pretendiam-se configurados numa realidade estruturante, reprodutora de uma imagem povoada de estereótipos e dominada pela emotividade criadora das crenças e tradições de um país profundamente rural; uma realidade afastada dos desígnios decisórios cumprindo-se na continuidade e perpetuação de um modo de vida concreto que se desejava imutável e afastado de tendências exteriores aos factos projectada enquanto eminentemente nacional, em que a valorização cívica dos cidadãos era nula e desencorajada em nome da manutenção do quadro

dominante: “o predomínio de um e de outro dos processos de entendimento psicológicos ou lógicos em primazia, não impede que tenhamos de considerar uma cultura *sui generis* no povo, massa amorfa, capaz de ser impressionada por estímulos do mundo interior, mas a que falta a capacidade individual de discernir (Chaves, 1959; p.9/10)”.

A reunião do acervo do Museu resultou de um conjunto alargado de iniciativas que se desenrolaram ao longo de um período de 13 anos, mais especificamente entre 1935 e 1948 e do trabalho de recolha de etnógrafos de formação académica e artística filiados pelo SNI. O primeiro momento regista-se no ano de 1935 quando no âmbito da realização de uma Assembleia da Sociedade das Nações o SPN promoveu, em Genebra, uma mostra de objectos de arte popular recolhidos nas diferentes regiões do país. Descrita por António Ferro como uma “lição de simplicidade, de poesia sem retórica, que causou viva impressão na atmosfera cheia de palavras, puramente verbalista (Ferro, 1948; p.16/17)”, a mostra realizada, experimentalmente, foi repetida no mesmo ano na sede do SPN em S. Pedro de Alcântara.

Dois anos depois, em 1937, na Exposição das Artes e Técnicas da Vida Moderna, em Paris, nova mostra é levada a cabo inserida no pavilhão de Portugal. Reunindo um número superior de obras e envolvendo o projecto global uma verba avultada, o programa estabelecido pelo comissário para a exposição, o próprio António Ferro, centrava-se na mostra das expressões culturais portuguesas e na definição política do pensamento de Salazar e do Estado Novo. Traduzindo um forte empenho promocional por parte do regime, no estrangeiro, da difusão do nacionalismo do Estado Novo e das suas principais premissas³², desse esforço resultou, no

³² Pode-se ler numa carta enviada por António Ferro a Salazar, no dia 12 de Agosto de 1937, essas mesmas orientações expressas no programa do pavilhão de Portugal para a exposição: “Há dois aspectos principalmente em que nenhum país nos venceu: o da figuração das ideias políticas e o da arte popular (Matos, 2004; p.218).”

contexto em causa, o reconhecimento dos organizadores da exposição distinguindo a sala de «Arte Popular» com o grand-prix do certame.

Em 1939 o mesmo tipo de mostras repete-se na Exposição Universal de Nova York e S. Francisco, dando continuidade à linha desenvolvida desde 1935 de valorização da arte e cultura popular.

Em 1940 com a exposição do mundo português através da Secção de Etnografia Metropolitana, parte significativa do Museu, em termos de espaço e de acervo, fica delineada, formalizando-se em 1944 com os Decreto-Lei n.º 33 820 e 34 134³³ e abrindo, oficialmente, no dia 13 de Julho de 1948.

3.1.1 Descrição do Espaço e Discurso Expositivo

O Museu de Arte Popular nasce no edifício pertencente ao pavilhão da Secção da Vida Popular da exposição do Mundo Português de 1940, remodelado e readaptado. Concebido e organizado, expositivamente, por Francisco Lage, antigo director da Secção Etnográfica, intervieram nas obras de recuperação e

³³ A Criação do Museu fez-se pelo Decreto-Lei n.º 33 820 de 28 de Julho de 1944, publicado no Diário do Governo I Série: “Considerando que estão concluídas na zona marginal da Praça do Império, em Belém, as instalações destinadas ao Museu de Arte Popular; Considerando que, havendo que proceder à sua instalação, convém atribuir esse cargo ao Secretariado Nacional de Informação e Cultura Popular, por ser o organismo mais próprio para esse fim; Usando da faculdade conferida pela 2.ª parte do n.º2. do artigo 109.º da Constituição, o Governo decreta e eu promulgo, para valer como lei, o seguinte: Artigo 1.º É atribuída ao Secretariado Nacional de Informação e Cultura Popular a instalação do Museu de Arte Popular nos edifícios para esse fim adaptados pela Comissão Administrativa das Obras da Praça do Império e da zona Marginal de Belém.” No mesmo ano e no âmbito da Regulamentação dos Serviços do Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo pelo decreto n.º 34 134 de 24 de Novembro de 1944, publicado em Diário do Governo, I.ª Série, a tutela do mesmo fica definida referindo o artigo 22.º do diploma que “Incumbe ao Secretariado promover a fundação do Museu do Povo Português, que ficará funcionando como estabelecimento dele dependente.

requalificação do edifício os arquitectos Jorge Segurado e Veloso Reis responsáveis pela criação de um novo ordenamento funcional e espacial adaptado aos novos requisitos do espaço enquanto museu.

Recaindo sobre Jorge Segurado a responsabilidade das obras e a transformação do espaço em Museu, Veloso dos Reis assumiu a responsabilidade de adaptar, arquitectonicamente, as fachadas do imóvel de acordo com o projecto traçado por Francisco Lage, assente na criação de uma nova entrada: “Preliminarmente [seria de considerar] a importância de fixar o acesso ao Museu, de dar ao visitante um sentido único [...] de lhe determinar um ponto de partida da visita, inutilizando a arbitrariedade de escolha, e de o preparar inicialmente por um ambiente apropriado (Galvão, 2003; p.393)”. Nesse contexto, e em detrimento da solução adoptada na exposição de 1940 que estabelecia o ponto de entrada na fachada nascente-poente, Veloso dos Reis concebeu uma nova “fachada cenário (Galvão, 2003; p.393)”, na entrada norte do Museu, composta por três arcos preenchidos por motivos arquitectónicos de influência algarvia criando, simultaneamente, novos vãos em torno do edifício e um beiral fingido no encerramento do pórtico principal³⁴.

Aquando da sua inauguração no dia 15 de Julho de 1948 e depois de um período de, aproximadamente, três anos de obras, o Museu dividia-se em 8 espaços distintos, afectos a zonas de exposição e a zonas comuns, desenhando um percurso iniciado na fachada norte e concluído numa extremidade do espaço confinante através de duas portas sobre um pequeno terraço com vista directa para o rio.

Ordenados e decorados com a supervisão do artista Tomás de Melo (1906-1990), pretendiam projectar um espírito

³⁴ Satisfazendo os ajustamentos propostos por Francisco Lage, de acordo com Andreia Galvão (2003), apesar do esforço desenvolvido a solução encontrada não superou a original produzindo mesmo “um desequilíbrio na leitura global do edifício

informal assente num discurso acessível e essencialmente imagético, lírico, afastados de preceitos e normativos museológicos rígidos e apertados:

“Este Museu – tenho de afirmá-lo corajosamente – não é apenas um Museu de arte Popular, onde as coisas venham a encher-se de pó e de bolor, é também, ou sobretudo, um museu poético, o museu da poesia esparsa, inata do povo português. (...) Museu que ensina os homens a viverem sem complicações, a amarem-se, fraternalmente, no gosto das coisas autênticas, das coisas que embelezam e alegam a vida de todos os dias (Ferro, 1948, p 25/26)”.

Planta do Museu

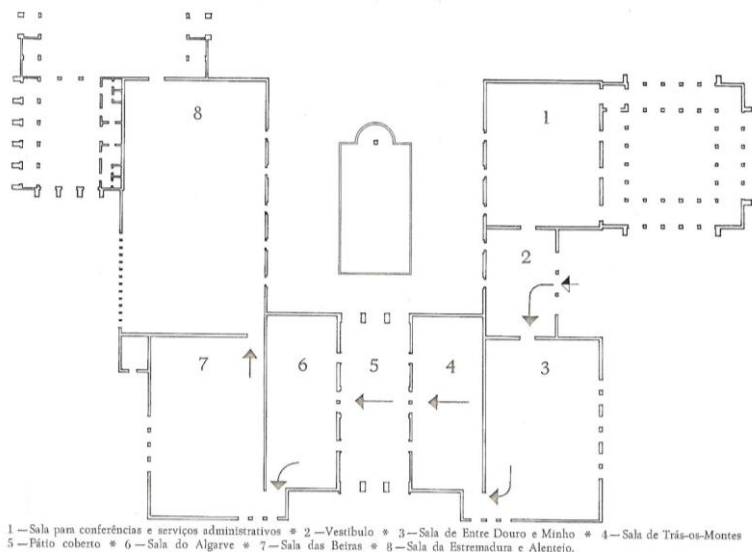


Imagem 1 - Secretariado Nacional de Informação (1948).

A primeira sala do Museu correspondente ao vestíbulo e local da entrada dos visitantes (2) apresentava o primeiro elemento evocativo da arte popular portuguesa registado numa das várias pinturas murais presentes ao longo do mesmo³⁵. Pintada por Manuel Lapa e Tomás de Melo sistematizava alguns dos traços característicos dos elementos presentes ao longo do museu retratando os aspectos mais significativos de cada uma das regiões do país e estendendo-se ao longo das paredes da área delimitadora do espaço em causa. No mesmo espaço, um painel destacado da parede apresentava um mapa de Portugal descriminando as suas regiões administrativas, funcionando como orientação para os visitantes e introduzindo o âmbito das restantes salas.

A segunda sala, situada à direita do vestíbulo, apresentava a região de Entre Douro e Minho (3). Com as frases síntese «Minho Caixa de Brinquedos de Portugal» e «Douro, vinho de ouro» destaca-se, tal como na primeira, uma pintura mural de Tomás de Melo e Manuel da Lapa “evocando o ambiente da região e os mais pitorescos elementos da sua vida (Secretariado Nacional de Informação, 1963)”. Encontrando o visitante, e de uma forma contígua à pintura, um mapa da região que assinalava as localidades com as respectivas festas e romarias associadas, uma série de ampliações fotográficas enquadrada com a entrada da sala reforçava o carácter distintivo de algumas delas documentando aspectos das mesmas e particularidades locais³⁶. Nesse contexto, e

³⁵ As pinturas murais presentes ao longo do Museu alternavam entre a técnica de pintura a têmpera e a técnica de pintura a fresco.

³⁶ Partindo da apreciação feita por Galvão (2003), o programa expositivo de Francisco Lage reflectia, de uma forma sistemática, muitas das técnicas museográficas e cenográficas utilizadas em exposições anteriores promovidas pelo Estado Novo, em especial pelo SPN/SNI. O recurso à fotografia assim como a «maquetes em volume» e miniaturas, enquadravam-se nessas técnicas, surgindo como elementos de reforço e sustentação de aspectos e/ou pormenores difíceis de retratar ou veicular. Contextos que se pretendiam realistas como «tipos humanos», habitações e objectos impossíveis de transpor para a realidade museográfica pelas suas dimensões,

iniciado o percurso expositivo, várias manifestações artísticas ilustravam, simbolicamente, evocações das passagens retratadas: um «jugo de bois» que figurava na procissão «Corpus Christi» em Ponte de Lima, exemplares da arte das floristas, instrumentos musicais das rodas das minhotas, algumas peças de ourivesaria, entre outros.

Continuando ao longo da sala surgiam objectos artísticos e utilitários que visavam atestar a riqueza cultural da zona e a multiplicidade de tarefas associadas ao quotidiano dos minhotos e durienses: alfaias de panificação caseira, luminária, medidas de adegas, abanadores de verga e cortiça, pratos de faiança popular do século XIX; em vitrinas, toalhas bordadas, renda de bilros da Póvoa de Varzim e faianças policromas de Viana do Castelo e Vila Nova de Gaia.

No mesmo seguimento, o vestuário e as actividades directamente relacionadas, como a tecelagem, surgiam de igual forma representadas: manequins com os trajes característicos associados ao trabalho e tradições locais, aventais, algibeiras, colete de rabos, bordado a canotilho, bordados de Viana do Castelo e Guimarães e chapéus enfeitados para mulheres.

Chegando ao topo da sala um conjunto de estantes dispostas paralelamente no centro da mesma indicavam o traçado definido. Percorrendo-as atentamente deparávamo-nos com calçado, tanoaria diversa, o chifre característico e a borracha do vinho das romarias do norte, trabalhos de madeira, miniaturas de carros rurais e de barcos da região, redes de pesca, bonecos de barro pintado de Barcelos e Vila Nova de Gaia, miniaturas de barcos do rio Douro, agulhas de rede e caixas enfeitadas com conchas, entre outros.

assumiram-se como os elementos mais representados por essa lógica expositiva, presente ao longo das várias salas do Museu.

Concluindo o mostruário o percurso fazia-se retornando à zona inicial e entrando numa última fase expositiva; relógios de sol, olarias de barro, mantas de trapo, de «pêlo de cão», de «puxados» e outros produtos de tecelagens afixadas na parede, rendas de bilros de Viana do Castelo e de Vila do Conde, rocas de fiar e de namorado, eram algumas das peças que aí se encontrava antes de se subir umas escadas que davam passagem à sala seguinte³⁷. Na galeria existia ainda um núcleo de peças referentes ao Douro e Minho, encontrando-se um relógio de pesos do século XVIII e algumas peças ligadas à vida religiosa: retábulos de alminhas, painéis votivos, caixas de esmolas, lanternas de procissão, e vários outros objectos.

Refira-se por último que as peças presentes na descrição registada ao longo desta sala apresentavam-se identificadas com etiquetas não possuindo qualquer enquadramento ou contextualização histórica, exceptuando a referência ao nome, local e data de produção.

A sala de Trás-os-Montes (4) surgia no seguimento da galeria registada no espaço anterior abrindo com a frase «Trás-os-Montes cruzeiro de Portugal, granito e céu» e com uma pintura mural de Tomás de Melo e Manuel da Lapa. Ilustrando-se a extensão da região através de um mapa publicado em 1848 da autoria de José James Forrester, o percurso iniciava-se com a mostra de material relacionado com a produção de vinhos, alguns instrumentos musicais e elementos de vestuário e tecelagem da

³⁷ Ao longo do Museu são várias as salas que possuem estas galerias. Concebidas com uma finalidade específica, Francisco Lage perspectivou-as com o seguinte propósito: “A criação de entre-solhos ou galerias, nas várias dependências, total ou parcialmente, conforme as necessidades e circunstâncias indicarem e permitirem, oferecerá incalculáveis benefícios: diversidade de planos tornando mais agradável e pitoresco o conjunto; vantajosa divisão e ordenação das espécies e matérias expostas; melhor aproveitamento de paredes em altura; e principalmente, aumento da área disponível. (Galvão, 2003; p.407)”

região. Percorrida a galeria e descendo-se as escadas que conduziam ao corpo principal da sala, à entrada da mesma encontravam-se colchas de linho e peças de mobiliário, reportando-se a exemplares de Mirandela e Vila Pouca de Aguiar. Na parede da esquerda, e a partir dessa mesma entrada, expunham-se em sucessivas vitrinas arronchos esculpidos, assopradores do fogo, cutelarias, promessas de cera, meias enfeitadas, lenços de seda, instrumentos musicais, serralharia decorada. Uma série de fotografias documentavam aspectos típicos dos usos e costumes transmontanos, situando-se no seguimento das mesmas plintos com várias esculturas de granito: esculturas religiosas, figuras de espigueiros, relógios de sol e um cruzeiro de caminho.

Na parede da direita uma decoração mural de Eduardo Anahory reunia algumas das figuras características da região, entre as quais os «chocalheiros» de Mogadouro e os «pauliteiros» de Miranda. Na mesma zona várias peças da «arte de ferreiro» e um carro de bois de Vila Real enquadravam o registo etnográfico pretendido.

No centro da sala o percurso fazia-se através da olaria e de objectos associados às actividades laborais. Expostos em escaparates, nos objectos representados encontrava-se olarias de barro natural e barro negro da região, barro natural de Moveiro, barro vidrado de Periguela e La Bañesa – províncias espanholas situadas na zona raiana de Trás-os-Montes –, miniaturas de carros rurais, trabalhos de caldeireiro, torno de oleiro, tripeças, cajados e roda de fazer cordas.

Chegando-se ao topo da sala existia uma colecção de mantas e tapetes, junto dos quais se exibiam diversos aprestos de preparação, fiação e tecelagem de linho de lã, existindo junto da saída vários manequins com trajos mirandeses e um último mapa da região assinalando as festas, romarias, feiras e mercados.

Entre a sala de Trás-os-Montes e a sala do Algarve os visitantes deparavam-se com um pátio coberto e envidraçado (5). Com vista para o Tejo registando uma enorme luminosidade pela entrada directa de luz, no interior do mesmo verificava-se a existência de algumas peças de proveniências diversas sem um critério de exposição e agrupamento aparentemente definidos; encontrava-se um «churrião» pintado, da Estremadura, um trilho de debulha de Miranda do Douro, uma «Piedade» esculpida em pedra e relógios de sol nas paredes, provenientes de vários pontos do país.

Marcando pelo contexto espacial e luminosidade, este espaço constituía-se como um dos locais mais harmoniosos e prazenteiros do Museu anunciando, de certa forma, a sala seguinte.

Atravessando o pátio surgia a sala correspondente à região do Algarve (6). Enquadrada pelo mesmo tipo de elementos que os espaços anteriores a sua caracterização inicial fazia-se através de um mapa que assinalava as principais cidades, vilas e aldeias a par das suas festividades próprias, feiras e mercados e por uma pintura mural de Tomás de Melo e Manuel da Lapa resumindo e retratando os elementos típicos da paisagem e vida algarvia. Ladeada a pintura por exemplares de capachas de palma, na parede fronteira registava-se a existência de vitrinas embutidas na mesma, preenchidas por vários elementos locais numa ampla diversidade: doçaria regional de amêndoa e de figo, trabalhos de cortiça, vasos e almofarizes de pedra, flores de papel e cabazes diversos de palma bordados a lã, calçado típico de Olhão, rendas de bilros de Sives, ferragens de Monchique e redes de pesca.

No Centro da sala, um carro de água do barlavento algarvio pontuava um conjunto extremamente diversificado composto por vários elementos associados ao mesmo: albardão, sela, mulins, cabeçadas, mosqueiros, brincos, rabeiras, barrigueiras, peias, mantas, alforjes e um «pano de ancas» para o burro, de Monchique.

A mostra de arte popular algarvia encerrava-se com peças de cestaria variadas, banco e utensílios de canasteiro, cajados de «moiral» e de passeio, um cortiço de abelhas, arcas e cadeiras, colheres e colherões de medronheiro, trabalhos de caldeireiro, velas enfeitadas, olarias de barro natural e vidrado, ferragens e mó manual.

Associada à frase síntese «Algarve, colorido rodapé numa terra de lendas», junto da saída, era possível, ainda, encontrar uma colecção de fotografias que documentavam aspectos típicos da região e aceder a uma galeria onde se encontravam reproduzidos frontões e chaminés, expondo-se mesmo um exemplar destas últimas de uma casa pobre, de barro natural, da zona de Loulé.

Entrando na sala das Beiras, «Beiras, flancos de Portugal, a montanha e o mar na mesma cintura» (7), o percurso iniciava-se pela esquerda através de um mapa da região e de uma série de ampliações fotográficas. Na mesma zona, à direita, surgiam os primeiros objectos relacionados com os hábitos dos beirãos: jugos entalhados e pintados e chavelhas, de Espargo (Feira), uma talha do Fundão e uma esteira de «bracejo» de Vila Cova do Covelo.

Continuando pela esquerda da sala seguia-se uma colecção de colchas de linho bordadas a seda e de lenços de seda. Escaparates com olarias de barro negro, simples e vidrado, acompanhavam o esquema do interior de uma habitação de Monsanto, exibindo-se por detrás do mesmo e num recanto da sala uma cama do século XVIII – decorada com motivos populares e coberta por uma colcha branca de linho e algodão de «puxados» –, acompanhada por uma pequena arca e um tapete de Figueiró.

Na parede do mesmo lado, esquerdo, um conjunto vasto de objectos situavam aspectos concretos das actividades e vivências materiais da região: jugos entalhados e pintados, uma canga de Viseu, cestaria diversa, palhoça e perneiras de junco, tamancos, trabalhos de folha branca e de caldeireiro, cinchos,

«cofinho» e roca de colher frutos, escudelas de madeira, armadilhas de caça e pesca, serrote de gigueiro, tarro de «rabasteleiro», cajados bordados, formas de meias, pesos de tear de pedra de Ançã e de faiança, rendas de bilros e de agulha, espelhos de fechadura, batentes, ferrolhos, espetos, luminária, coleiras, mãos e tenazes de lareira, lanterna de oratório e campanário de ferro.

Ao alto da parede uma decoração mural de Carlos Botelho reunia e sintetizava os principais elementos característicos da região, desde as lendas de Monsanto até à faina dos moliceiros e às tricanas de Coimbra.

No centro da sala diversas vitrinas e estantes reuniam rendas de agulha de Almalaguez, “capelas” da «dança dos homens», de Lousa, Castelo Branco, e das «danças das trancas» de Verdelhos, Covilhã, bordados de Tibaldinhos, saia com barra tecida, de «puxados», canecas de faiança de Aveiro, olaria fina de barro negro de Molelos, caixas enfeitadas para doce de ameixa, palitos enfeitados e trabalhos de madeira, instrumentos de música, um sarilho e uma dobradeira, «bruxa», braseiro, trempes e «cães de lareira» de ferro forjado, miniaturas de carros bois e de barcos da ria de Aveiro e alguns pratos de Coimbra.

Nas estantes viradas para a saída da sala, exemplos de vestuário característico: panos de «puxados», chapéus, colete, blusas, aventais, capoteiras e peças avulsas de S. Julião de Cambra. Sobre um armário de Lamego o registo de uma coroa votiva de Aveiro ladeado por uma cadeira rústica; e a meio da sala, no seguimento do percurso expositivo, refira-se a existência de um catavento de ferro, outro exemplar de uma colcha de linho bordado a seda, promessa de cera, tábuas com passos da Via Sacra, registos de santos, painel de alminhas, pia de água benta de faiança, banco de alpendre, um quadro de papel recortado com episódios dos Evangelhos, cestaria e capachos de esparto, cairo e junco.

À saída da sala, um albardão de souto da Casa, Fundão, a planificação dos painéis de proa e de popa de um barco moliceiro a par de alguns utensílios utilizados na faina, uma colecção de colchas e mantas estabeleciam a passagem para a sala seguinte.

A última sala correspondia à região da Estremadura e Alentejo (8). Respeitando a matriz estabelecida nos espaços anteriores, como elemento orientador surgia um mapa, acompanhado de fotografias, documentando as festas, feiras e romarias mais expressivas da região. Descrita como «Alentejo, planície que sonha e trabalha», «Ribatejo, arte popular da bravura», os primeiros elementos representados, em frente da entrada, ilustravam uma talha «pesgada» para vinho, de Campo Maior e uma cama pintada. No canto da sala uma pintura de Estrela Faria evocava o ambiente e as cenas características do Alentejo acompanhada por outras decorações murais de Paulo Ferreira alusivas à Estremadura. Ao longo das paredes mantas de Minde, Mira de Aire, Reguengos de Monsaraz, tapetes de Arraiolos e manta de peles de borrego de Veiros, Santa Aleixo, compunham um espaço amplamente povoado e decorado.

À entrada da sala, em vários escaparates, encontravam-se vários exemplares de olaria – barro vidrado de Redondo e Alter do Chão, barro pedrado e roçado de Nisa, barro polido e riscado polido e riscado de Estremoz e barro natural de Beringel –, uma colecção de «cães de lareira», espetos-assadores, tenaz-prensa de fazer hóstias e descansos de ferro de engomar. Próximo e associado à descrição de uma cozinha de casa alentejana expunha-se os principais objectos relacionados com o quotidiano doméstico de uma família tradicional – destacando-se um armário de finais do século XVIII –, juntando-se material de queijaria e o «tabuleiro» dos fugaceiros de Tomar.

Ainda junto do mesmo, em várias vitrinas, peças variadas de arte pastoril com decoração incisa (polvorinhos, «cornas» para azeitonas, castanholas, canudos de ceifeira, colheres de madeira, chavões de marcar bolos, entre outros), bonecos de barro pintado de Estremoz, trabalhos de caldeireiro, um armário popular do século XVII almofadado e pintado, alforjes, capoeiras e presépio de Estremoz, uma colecção de arreios enfeitados a lã, chocalhos e um jogo de cabrestos ribatejanos preenchiam a passagem que conduzia, pela direita da sala, à reprodução da fachada de uma casa com chaminé típica de Elvas enquadrada por um chorião de romaria da mesma vila.

Na parede, á direita, em prateleiras situadas sob as decorações murais a continuação do percurso estabelecia-se percorrendo uma série de peças de olaria vidrada de Vila Viçosa, Beijouca, Leiria, e Sobreiro, Mafra, a par de trabalhos de cortiça, madeira, miniaturas de carros rurais e de um estrado sustentando alguns aprestos de pesca.

No centro da sala, num conjunto formado por três estantes, reunia-se uma série de «ex votos» pintados da Nazaré, miniaturas de barcos de pesca, imagens e registos de santos, velas de cera enfeitadas, raminhos de romaria, bandeiras de procissão e peças de luminária, numa colecção que se estendia por mais duas vitrinas conduzindo a uma galeria envidraçada com vista para o rio Tejo povoada por imagens de Santo António, de barro e de madeira policromada.

No seguimento, e junto da parede, duas montras expunham exemplares de literatura «de cordel» com gravuras populares, a par de um conjunto de registos de santos; e nas vitrinas situadas em frente rendas de bilros de Peniche e Nisa, uma colecção de papéis recortados para doçaria de Beja e Elvas, atavios de ceifeira e pastor, bolsas para relógio bordadas a missanga, «arranguelhos» para fuzil, isca e pederneira, xaile de pêlo de cabra de Nisa, entre outros,

dispunham-se em aglomerados cuja identificação surgia, mais ou menos presente, no já referido sistema de legendas.

No centro da sala encontrava-se um manequim com o traje de campino identificando-se no canto da mesma algumas peças de mobiliário e um tear de cilheiro e cabresteiro de Beja; finalmente uma galeria superior com uma pequena colecção de exemplares da arte popular das ilhas completava o espaço expositivo do Museu, registando-se ainda no seu percurso a exibição de camisolas de pescadores da Nazaré, bonecos de trapos, chapéus, peças diversas de vestuário, chaves de bordar, bordados a missangas e a ponto-de-cruz, entre outros³⁸.

Sumariamente descrito o itinerário expositivo do Museu, em especial o conteúdo das diferentes salas temáticas, impõe-se nesta fase referir algumas especificidades estruturantes da linguagem expositiva apresentada e uma síntese das suas principais características. De uma forma geral e sistematizada, os temas presentes relacionavam-se com o quotidiano, costumes e diferentes formas de expressão artística popular, associada a temáticas concretas, como a Ourivesaria, o Traje, os Carros Rurais, a Faina do Campo, Pastoreio e Arte Pastoril, Luminária Popular, Barcos característicos do país, Bordados e Rendas e Olaria. Reproduzindo um discurso expositivo presente em outros eventos promovidos pelo Estado Novo, o sentido estabelecido obedecia a uma coerência discursiva fundada em motivações propagandísticas, atestado pelas frases síntese adoptadas para as diferentes regiões e pelo carácter lírico pretendido em detrimento de uma leitura museológica exigente e rigorosa enquadrada pela realidade concreta e factualmente existente no país³⁹.

³⁸ Debaixo desta galeria encontrava-se uma porta que comportava uma derradeira e última divisão, correspondente ao espaço destinado às reservas do museu (*vide* imagem 9, espaço situado no final da sala 8).

³⁹ Várias vezes referido ao longo deste trabalho o sentido alienante conferido no discurso montado pelo Estado Novo relativamente às classes populares do país,

No âmbito da linguagem museográfica regista-se uma gramática própria criada especificamente para o museu, com preocupações claras de enquadramento. Tendo Jorge Segurado sido o principal responsável pela definição da mesma cabendo-lhe um conjunto de funções e responsabilidades extremamente abrangentes, “direcção e fiscalização técnica de todos os trabalhos até completa execução dos projectos e obras do referido Museu de Arte Popular (Galvão, 2003, p.399)”, concebeu algum do mobiliário presente no espaço expositivo, as carpintarias necessárias à reformulação do antigo Núcleo das «Comunicações», Pavilhão do «Mundo Português», para o vestíbulo do Museu e os estudos de iluminação e de alguns suportes expositivos, entre os quais vitrinas, bancos, mesas e o balcão do vestíbulo. Igualmente intervenientes neste processo, mas com menor expressão, regista-se Tomás de Melo e Paulo Ferreira.

Centrando-nos nos suportes expositivos, o mobiliário criado por Segurado inseria-se numa linha claramente

complementando esse raciocínio importa perceber quais as reais condições vividas pela população portuguesa. Contrariando a felicidade, o aprumo e mesmo o lirismo presente ao longo do percurso expositivo do MAP, partindo de Barreto *et* Monica, o diagnóstico feito e os indicadores recolhidos revelavam um país extremamente triste, cinzento e pobre. Com uma mortalidade elevada, 16,8 % na década de 30, 15,9 % na década de 40 e 11,8 % na década de 50, as principais causas identificadas associavam-se aos seguintes indicadores: 14% resultava de diarreias e enterites, 10% de tuberculose, 10% doenças vasculares, do coração e do sistema nervoso, 8% senelidade e pneumonias e 40% surgia como causas não identificadas. A ruralidade, uma das características da sociedade portuguesa, absorvia em 1940 50 % da população activa, baixando para 48% em 1950. Ocasionalmente um excesso de mão-de-obra para as capacidades do sector primário rural, essa condição de sobre-dimensionamento contribuiu para a criação de um estado de pobreza acentuado nesses meios, expresso em condições de vida dramáticas marcadas pela ausência de cuidados de saúde e higiene (praticamente inexistentes), saneamento e hábitos nutricionais equilibrados (neste âmbito, nos anos 40 na região do Douro verificava-se que as calorias ingeridas representavam metade do adequado à alimentação das pessoas). Quanto à habitação, e em largas regiões do país, uma grande percentagem das mesmas não possuía luz eléctrica, água canalizada e casa de banho.

tradicionalista, inscrita no gosto pela «tradição» portuguesa e inspirado numa estética amplamente divulgada na época e influenciada por alguns arquitectos, dos quais se evidencia Adelino Nunes. Concebido em madeira de carvalho maciça ou folheada, apresentava discretos motivos decorativos e estruturais, conferindo o entalhe artesanal e o aspecto rústico o elemento de união estética das peças projectadas e uma coerência visual ao longo do MAP.

No âmbito dos expositores foram criados vários modelos diferentes. Com a preocupação clara de respeitarem o sentido «livre e informal» pretendido por Francisco Lage, de festividade popular, existiam elementos soltos no centro das salas, vitrinas móveis, também em castanho, e de parede, elementos fixos às paredes a par de estrados e bases de dimensões variáveis. Galvão (2003) destaca, ainda, a existência de alguns expositores fixos ao pavimento, situados nas salas da Estremadura, Alentejo e Beiras, de forma paralelepípedica, cujo desenho permitia uma leitura dos objectos de ambos os lados.

No mesmo contexto e inserido no formalismo museográfico idealizado surgia o trabalho de ferragens ao longo do Museu e das diferentes salas. Presente nas vitrinas enquanto elementos de apoio, na estrutura dos suportes e prateleiras, no mobiliário, nos fechos e puxadores, de acordo com Galvão (2003) este elemento estabelecia “um elo mimético, e quase metafórico, entre as peças expostas e a decoração da exposição (Galvão, 2003; p.403)”, sublinhando o ambiente rústico pretendido.

O resultado final deste somatório formal, conjugado com a estruturação espacial e o ordenamento das peças, resultou, tal como referido anteriormente, na criação de um ambiente de festividade rural, tipo «feira», prevalecendo uma estratégia de apresentação das colecções baseado na constituição de conjuntos onde o sentido unitário se sobrepunha ao valor interpretativo das peças, completamente ausente. O sentido expositivo cumpria-se na

celebração, essencialmente sensorial, da arte popular e de um conjunto de alegorias ilustrativas da cultura do povo português definida pelo Estado Novo, firmado numa mensagem que se pretendia simples e liberta de juízos científicos: “Devem excluir-se da “substância expositiva” todos os materiais, produtos e processo mecânicos. No plano de organização do «Museu do Povo» nada é intangível, excepto o espírito de conciliação que deve existir entre Arte, Ciência, a Verdade e a Vida. (Galvão, 2003; p.404)”

A assunção dos objectos enquanto elementos meramente ornamentais esvaziando-os de sentido ou conteúdo, caracteriza a abordagem museológica «estado novista» e o sentido pretensamente pedagógico propagandeado, patente no conteúdo descrito ao longo deste ponto e no programa expositivo traçado pelos responsáveis envolvidos na criação e concepção Museu de Arte Popular.

3.1.2 Percorso Institucional

O ordenamento expresso ao longo do itinerário expositivo do Museu e parte do seu enquadramento museográfico situavam-no, inevitavelmente, nos pressupostos fundadores enunciados já em momentos anteriores – a veiculação de um sentido concreto de arte popular por parte da propaganda do regime e a síntese das acções etnográficas do «Estado Novo» –.

Constituindo-se como um mostruário da etnografia nacional pretendendo-se um centro modelar no sentido traçado e estabelecido para o folclore português, definindo a orientação temática oficial, “seja como for, aqui fica este Museu (...), como centro de estudos etnográficos, como flor e raiz da nossa graça (Ferro, 1948; p.22)”, representava o principal referencial da, então, apelidada arte moderna portuguesa e da essência associada, determinando propósitos discursivos que se situavam entre a pretensão cultural e estética:

O Museu de Arte Popular ficará sendo uma escola de bom-gosto onde poderão vir buscar ideias, sugestões para o arranjo das suas casas, os ricos que saibam vir aqui inspirar-se para os seus mobiliários e interiores portugueses e os pobres que, limitando-se a copiar o que virem, não precisarão de ser ricos para viverem com beleza. (Ferro, 1948, p 22)”

Residindo a preocupação museográfica e conceptual na estruturação de uma narrativa descritiva marcada pela associação dos elementos enunciados anteriormente, a orientação dos espaços e acervo subordinavam-se a um fim específico diluindo a singularidade própria de cada peça no conjunto, na mensagem devidamente pontuada e finalisticamente redigida. O potencial interpretativo resultava excluído como valência do museu à luz dessa lógica estruturante – rígida e selectiva –, sustentando-se a imprecisão e superficialidade como critério museológico assumido e como abordagem definida enquanto enquadramento da arte popular (e, em última instância, dos próprios sectores populares do país por parte do regime).

Um espaço em que os pressupostos dominantes davam lugar a um sentido de «vivacidade» assumidamente diferente dos Museus então existente – considerados pouco apelativos por António Ferro –, sem o hermetismo e o distanciamento impostos pela linguagem museológica praticada, prevalecendo em última análise, e de uma forma superlativa pela consagração matricial dos referências identitários utilizados, os valores da propaganda:

“Os objectos parecem não estar na terra e como que pairam num mundo que, dir-se-ia imaginado, sonhado. Algumas legendas, imprecisas, de simples evocação, mais acentuam este desprendimento, esta aparência quase superficial...Haveria talvez quem preferisse que esta casa tivesse aquele ar fechado, morto,

embalsamado, com muitas vitrinas e ficheiros tão habituais em museus deste género e doutro género. Mas propositadamente se lhe deu esta atmosfera poética. A arte popular e poesia são expressões sinónimas. (Ferro, 1948, p 25)”

De uma forma geral é lícito concluir que desde 1948 até 1974 o Museu manteve esta matriz não sofrendo alterações de ordem expositiva ou conceptual.

Sendo impossível sustentar esta premissa documentalmente através dos elementos que atestavam a vivência diária do Museu e as linhas orientadoras dos diferentes directores, existentes no arquivo do mesmo⁴⁰, é contudo possível concluí-lo através de alguns indicadores. O principal reside numa comunicação apresentada pela conservadora do Museu Maria Madalena Cagigal e Silva na 3ª reunião dos Conservadores dos Museu, Palácios e Monumentos Nacionais, em 1962 no Porto, intitulada «Os Museus de Arte Popular». Revisitando de uma forma clara as premissas fundadoras mantendo-as actuais e em continuidade relativamente ao mesmo – extensíveis ao entendimento da arte e cultura popular –, revela-nos a abordagem museológico seguida na instituição no início da década de 60 do século XX.

Nesse contexto sublinha a vocação do MAP para exposições do tipo permanente e descreve o método expositivo seguido no mesmo, apresentando as três categorias associadas à apresentação das peças: a reconstituição de ambientes, a classificação das peças de acordo com as regiões, “por um processo mais ou menos aproximado do utilizado nos museus de arte culta (Cagigal e Silva, 1963; p.6)”, e um sistema que associava esses dois critérios. Referindo a manutenção das salas de acordo

⁴⁰ Desde Dezembro de 2007 que os arquivos do Museu de Arte Popular se encontram no Museu Nacional de Etnologia inacessíveis ao público por não se encontrarem ordenados arquivisticamente.

com o ordenamento inicial, considerado “magnífico e muito admirado (Cagigal e Silva, 1963; p.7)”, apesar de reiterar essa admiração pela sua utilização, apresenta os primeiros problemas associados ao mesmo, relacionados com a inexistência de barreiras de segurança em relação ao público e com a degradação de algumas peças. Descrevendo parte da história do Museu e os principais intervenientes, refere os avanços mais significativos verificados nos anos anteriores expressos, de um modo geral, na criação do arquivo documental e na constituição da biblioteca, arquivo fotográfico e arquivo de inventário das obras de arte⁴¹.

Mas se regista avanços no funcionamento institucional do Museu, o essencial mantinha-se inalterado prevalecendo a propaganda e o entendimento conferido em relação ao povo. O espírito e a subordinação aos propósitos políticos subsistiam como matriz e desígnios da instituição assim como o entendimento etnográfico. De acordo com Maria Madalena Cagigal, “de um modo geral, os museus de arte popular têm funções de preservação e recolha de obras folclóricas, têm missão cultural, científica e artística, e de propaganda. (Cagigal e Silva, 1963; p.10)”.

O carácter selectivo e a reprodução do entendimento cultural do Estado Novo permaneciam imutáveis na sua filiação política original; a Cultura Popular e as Massas continuavam retratadas de uma forma redutora, firmada numa clara perspectiva de menoridade que se pretendia desde o primeiro momento transmutável para a realidade social do país, instituída enquanto conduta.

⁴¹ Refira-se neste contexto, avançando três anos até 1966, o surgimento de um outro elemento que marcaria, institucionalmente, a década de 60 (a par dos arquivos e biblioteca): a criação da galeria de arte moderna no âmbito da exposição «As Artes ao Serviço da Nação». Construída de uma forma contígua ao museu, reproduzindo simetricamente a planta do edifício, estabelecia ligação com as salas 1 e 8 respectivamente.

O atributo cultural de maior relevância do Museu, inevitavelmente de cariz propagandístico, passava, e segundo a própria, por “proporcionar às pessoas de mentalidade mais atrasada um primeiro contacto com a cultura e os museus despertando-lhes o interesse e servindo-lhes de primeiro degrau para depois visitarem e se ocuparem de Museus e assuntos de um nível mais desenvolvidos (Cagigal e Silva, 1963; p.6)”. Remetendo o discurso produzido para níveis de desenvolvimento que em circunstância alguma procuravam comprometer o ordenamento político e cultural instituído e fornecer instrumentos de reflexão e problematização, a pretensão traçada pretendia-se, na verdade, opressora e não libertadora; o desenvolvimento não se estabelecia como predicado e preocupação mas antes um sentido marcadamente estaticista associado ao desejo de impor um modelo social de passividade, alheio a modelos de intervenção cívica.

Por último refira-se um outro indicador igualmente relevante que ajuda a explicar a permanência da matriz do museu desde 1948 até 1974: a dependência directa do Museu em relação ao Secretariado de Propaganda Nacional/SNI – estabelecida no Decreto n.º 34 134 de 24 de Novembro de 1944 – expressa na nomeação de directores afectos aos quadros do mesmo a par da tutela das principais actividades funcionais. Transitando em 1969 para a Secretaria de Estado de Informação e do Turismo, pelo Decreto-Lei n.º 48 686 de 15 de Novembro de 1968, manteve-se, contudo, inalterada no essencial a posição excessiva do Estado na sua gestão, determinado as principais linhas orientadoras da instituição até 1974.

Chegando ao período de democratização da sociedade portuguesa, em 1974, deparamo-nos com um Museu com um cunho fortemente politizante mas, simultaneamente, com um dos Museus portugueses mais populares. Uma análise ao número de visitantes do mesmo nesse período revela-nos um dos espaços mais procurados no panorama dos museus nacionais durante as décadas

de 50 e 70 segundo Lira (2002). De acordo com o autor, esse sucesso assentava nas seguintes razões: era visitado por um número elevado de turistas que viam incluídos nos roteiros turísticos de Lisboa a visita ao Museu; a manutenção da aura de grandiosidade da exposição de 1940; a localização numa das mais emblemáticas partes da cidade de Lisboa que atraía um elevado número de visitantes portugueses. Entre 1958 e 1974 Lira refere-nos a existência de números que variavam entre 22 mil e 75 mil visitantes por ano suplantando as visitas de turistas, proporcionalmente, as nacionais. A par disso encontrava-se um Museu pouco alterado, mantendo o ordenamento estabelecido na sua fundação em 1948; um modelo cristalizado quase 30 anos volvidos desde a sua abertura ao público.

Após o 25 de Abril de 1974 o museu entra numa nova fase da sua vida. Tutelado desde 1968 pela Secretaria de Estado de Informação e do Turismo, com o estabelecimento do novo modelo orgânico pela junta de salvação nacional, no âmbito do Decreto-lei n.º 203/74 de 15 de Maio de 1974, transita para o recém-criado Ministério da Comunicação Social. Reconvertido em Secretaria de Estado da Comunicação Social pelo Decreto-lei n.º 213/76 de 10 de Setembro de 1976, até 1980 permanece nessa dependência, altura em que transita para o Instituto Português do Património Cultural (IPPC), criado pelo Decreto-regulamentar n.º 34/80 de 2 de Agosto de 1980 e tutelado pela Secretaria de Estado da Cultura.

O Período que medeia esses anos surge marcado por uma completa inoperacionalidade institucional. Partindo do registo recolhido no âmbito de uma conversa tida com a ex-conservadora do Museu – à data do seu encerramento – Dr^a. Maria Luísa Nunes Abreu, no dia 04 de Abril de 2008, entre 1974 e 1980 o Museu esteve encerrado de uma forma permanente, dividindo razões entre obras realizadas no interior do mesmo e a não nomeação de um Director desde a aposentadoria de Manuel de Mello Corrêa, facto anterior, ainda, a 1974. Foi necessário esperar até 1980, na

sequência de uma requisição de serviços por parte da Secretaria de Estado da Cultura das técnicas especialistas Maria Luísa Nunes Abreu e Elisabete Costa, para o Museu voltar a abrir as portas, volvida mais de meia década. Inserido num programa de re-operacionalização de um conjunto vasto de museus da cidade de Lisboa que se encontravam encerrados à época, reabriu no mês de Junho do referido ano sem alterações significativas na disposição caracterizante, preservando a articulação matricial estabelecida entre percurso museológico e ordenamento espacial.

A década de 80 revelar-se-ia extremamente conturbada neste novo ciclo de vida, repleta de momentos contraditórios. Centrando-nos no testemunho de Maria Luísa Nunes Abreu, esse sentido inicia-se no momento exacto em que se regista a reabertura do mesmo e a chegada das duas técnicas em causa, reflectindo-se no ambiente laboral existente ao nível do pessoal afecto à instituição, guardas e pessoal de manutenção. De acordo com a própria, durante o período final do Estado Novo e nos primeiros anos da democracia, no panorama museológico nacional o Museu adquirira o epíteto de «Tarrafal» residindo a génese dessa denominação no complexo e conflituoso ambiente laboral, povoado por ex-funcionários da PIDE e por funcionários públicos alvo de vários processos disciplinares em contextos institucionais diversificados. Este facto surge, aliás, explicito na tese de Sérgio Lira (2002), referindo o mesmo no ponto relativo à descrição do Museu esta particularidade como um dos elementos mais marcantes na análise estabelecida aos arquivos do mesmo:

“While Maria Madalena was the curator the labour disputes in the museum were constant and when she left some very difficult questions were still unresolved. Maria Madalena tried to implement a peaceful working environment, but she had to face similar difficulties as her predecessor. (...) It was impossible to the curator to impose co-operation among the personnel of the

museum, and for more than once some of the guards refuse to work overtime. The curator even appealed to the director's authority as she recognized that her orders were no longer respected inside the museum. (Lira, 2002; p.119)”

Maria Luísa Nunes Abreu refere, neste âmbito, as dificuldades e resistências sentidas relativamente a quaisquer dinâmicas de mudança promovidas ou pretendidas, nesses primeiros tempos, reforçadas pelo facto da condição de Mulher comportada por ambas num ambiente essencialmente masculino e numa sociedade machista e desconsiderante em termos de géneros.

O ano de 1981 ficaria marcado por um acontecimento extremamente negativo para o MAP. Um incêndio na galeria de arte moderna, inaugurada em 1966, destruiria completamente o espaço em causa, privando o museu do único espaço destinado a exposições temporárias. Apenas volvidos 15 anos o Museu voltaria a ter um espaço destinado a esse mesmo fim ficando, desde esse ano, reduzido à sua exposição permanente.

Seria necessário esperar pelo ano de 1984 para se registar uma inversão nesta lógica, destacando-se dois momentos marcantes no âmbito institucional. O primeiro reside num Decreto-lei publicado em Março de 1984 – Decreto-Lei n.º 93/84 de 26 de Março na I.ª Série do Diário da República – enquadrando, pela primeira vez, as atribuições específicas do Museu a par da definição do quadro de pessoal do mesmo. De acordo com o ponto 1 do artigo 2.º passaria a competir, legalmente, ao MAP:

”a) Recolher, conservar, identificar, estudar, expor e divulgar testemunhos significativos da cultura popular portuguesa e documentação com eles relacionados, numa perspectiva histórica, artística e etnológica;

b) Preservar as tecnologias tradicionais, através de apoio à actividade artesanal e de divulgação de artefactos representativos das diversas regiões do país.”

No mesmo seguimento, mais concretamente no ponto 2 do referido artigo, procedia-se à reactualização das premissas orientadoras do Museu enquadrando-o nos pressupostos democratizantes emergentes em 1974: “O Museu prossegue as suas atribuições nas áreas da museografia, da investigação e da acção cultural (...)”.

A par desse diploma são inaugurados, nesse mesmo ano, os serviços educativos do MAP. De acordo com Maria Luísa Nunes Abreu esse facto assumiu-se como o momento de principal destaque na década de 80 (permitindo suprir a lacuna existente no âmbito das exposições permanentes), através de um trabalho consistente e amplamente recompensado em termos de procura por parte do sector educativo nacional. Essa seria a dinâmica caracterizante da instituição até 1989, permitindo resultados, em termos de público, significativos, estabelecendo o MAP como uma das instituições mais visitadas da cidade de Lisboa próximo dos indicadores registados entre 1958 e 1974.

O final da década de 80 encerraria um período extremamente complicado, institucionalmente, centrando no ano de 1989 dois acontecimentos decisivos para o período de enorme convulsão vivido na década seguinte. Identificando-se o primeiro com a inoperacionalização institucional dos serviços educativos, o mais marcante residiria, contudo, num diploma legal produzido no âmbito do IPPC, na altura tutelado por António Ressano Garcia Lamas, determinando o seu encerramento e afectação do acervo ao Museu Nacional de Etnologia. Contemplando para a área livre a intenção de avançar para um projecto virado para construção de espaços comerciais enquanto motor de revitalização da zona, de

acordo com Maria Luísa Nunes Abreu, no final desse ano a instituição chegou mesmo a ser notificada para dar início ao processo de transferência, não se concretizando, apenas, porque a saída da então Secretaria de Estado da Cultura Maria Teresa Pinto Basto Gouveia, no mês de Dezembro de 1990, implicou a saída de António Garcia Lamas da direcção do IPPC⁴², principal promotor de todo o processo de desmantelamento do MAP.

Apesar do sucedido o propósito foi, contudo, parcialmente cumprido, funcionando o MAP até 1997 na dependência do Museu Nacional de Etnologia. Permanecendo a colecção no Museu, a instituição passou a designar-se Centro Regional de Artes Tradicionais funcionando burocraticamente e orçamentalmente de forma integrada no Museu Nacional de Etnologia. Maria Luísa Nunes Abreu refere esse período como uma época extremamente complicada, de enormes dificuldades funcionais e mesmo institucionais. De acordo com a própria, por várias vezes nesses anos, o pessoal afecto a lugares hierarquicamente superiores viu-se na necessidade de assegurar, sob expensas próprias, a aquisição de produtos associados ao funcionamento diário do Museu – papel higiénico, consumíveis, entre ou outros – reflexo do sentido discriminatório imposto pelo Museu de Etnologia em relação à realidade resultante do MAP. Aliás, nesse âmbito, Maria Luísa Nunes Abreu menciona mesmo situações em que o Museu de Etnologia, quando confrontado com falta de pessoal para assegurar a vigilância do acervo e salas de exposição, requisitava parte dos guardas afectos ao MAP determinando o encerramento do mesmo por períodos indeterminados.

⁴² Refira-se neste contexto que apesar da pesquisa efectuada não foi possível identificar o diploma legal aludido. Sendo que a única referência facultada por Maria Luísa Nunes Abreu foi o ano do sucedido, pela dispersão temporal em causa e pela existência de um número extenso de Diários da República referentes a esse ano, por limitações metodológicas o autor assume essa lacuna, sustentando-se todo este processo na experiência e vivência directa da então técnica especialista em causa do Museu.

Digno de registo positivo durante esse período, assinala-se o surgimento de um novo espaço destinado a mostras expositivas de carácter temporário em 1995. Resultante de uma reestruturação da sala 1 – concebida para conferências e serviços administrativos inicialmente – inaugurou-se com uma exposição inserida nas comemorações antonianas intitulada «O Santo do Menino Jesus: Santo António, devoção e festa», 14 anos depois de verificado o incêndio na Galeria de Arte Moderna.

No ano de 1997 o Museu volta a assumir-se enquanto entidade autónoma e separada do Museu Nacional de Etnologia. Consagrado pelo Decreto-Lei n.º 161/97 de 26 de Junho de 1997, o ponto 2 do artigo 28º define: “É criado o Museu de Arte Popular, que integra as colecções do núcleo de arte popular do Museu Nacional de Etnologia”. Resgatando a sua autonomia institucional, sete anos volvidos o diploma que houvera determinado a sua extinção, apresentava, contudo, no final dessa década de 90, indicadores claros dos vários momentos adversos descritos anteriormente, expressos na degradação apresentada pelo edifício – comprometedoras para a conservação do acervo – e na diminuição progressiva do número de visitantes.

Centrando-nos neste último aspecto e partindo dos dados referentes aos museus nacionais – produzidos pelo Instituto dos Museus e da Conservação –, desde o ano de 1996 até 1999 o museu apresentou uma diminuição gradual do número de visitantes, perdendo visibilidade e protagonismo no âmbito da própria cidade de Lisboa. Estabelecendo uma comparação com os números produzidos relativamente aos principais museus da cidade, Museu do Chiado, Museu da Música, Museu de Arqueologia, Museu Nacional de Arte Antiga, Museu Nacional do Azulejo, Museu Nacional dos Coches, Museu Nacional de Etnologia, Museu Nacional do Teatro e Museu Nacional do Traje, apenas quatro destas instituições apresentaram números inferiores ao MAP ao longo desses anos: Museu do Traje em 1996; Museu do Teatro em

1996, 1997 e 1998; Museu da Música em 1996, 1997, 1998 e 1999; Museu de Etnologia em 1996, 1997 e 1998. De uma forma diferenciada, esse sentido atesta-se na seguinte tabela:

**Dados comparativos dos Museus da Cidade de Lisboa entre
1996-1999 em visitantes**

Instituições Lx	Estatística			
	1996	1997	1998	1999
Museu de Arte Popular	17.269	16.493	14.217	15.038
Museu do Chiado	45.769	44.597	60.440	50.201
Museu da Música	564	11.151	9.313	10.482
Museu Nacional de Arqueologia	42.270	37.821	59.653	54.166
Museu Nacional de Arte Antiga	77.076	80.143	84.415	80.510
Museu Nacional do Azulejo	76.110	76.884	86.354	87.353
Museu Nacional dos Coches	249.970	275.665	328.153	138.536
Museu Nacional de Etnologia	10.174	12.177	10.607	s/r
Museu Nacional do Teatro	14.108	15.535	11.933	17.106
Museu Nacional do Traje	66.132	67.184	59.982	55.205

Tabela 1 – IMC (2008)

Registo de Visitantes do MAP entre 1996-2003

REGISTO ANUAL	N.ºVISITANTES
1996	17.269
1997	16.493
1998	14.217
1999	15.038
2000	10.840⁴³
2001	6.863
2002	6.680
2003	1.711

Tabela 2 – IMC (2008)

Quando o Museu avança para obras de requalificação no ano de 1999, talvez empurrado por esta sustentação, e evidência factual, procurou fazê-lo promovendo um conjunto de intervenções de fundo que permitissem resolver os vários problemas identificados em termos de potencial degenerativo – desde 1942 –, claramente exacerbados pelas sucessivas tutelas do período democrático, em especial pela postura demissionária assumida⁴⁴. Projectadas ao abrigo do Programa Operacional para a Cultura (POC) inscrito no

⁴³ O ano 2000 representa o início de um período de obras de recuperação do edifício do MAP, com repercussões claras desde esse ano até 2003 no número de visitantes.

⁴⁴ Num relatório realizado por Francisco Lage, em 1942, no âmbito da definição do projecto de reconversão do espaço resultante da exposição do Mundo Português de 1940 em MAP, lê-se a seguinte passagem referente à avaliação das condições do mesmo para o fim pretendido. Possuindo uma estrutura de pavilhão industrial (característica das construções da exposição de 1940), apresentava problemas relacionados com “falta de segurança, (...) ventilação deficiente, (...) produção ou invasão de pó, (...) humidades, (...) existência de parasitas. (Galvão, 2003; p.394)”

Quadro Comunitário de Apoio para Portugal para os anos de 2000-2006, contemplando inicialmente apenas uma etapa, foram alargadas por um período mais longo, correspondentes a uma segunda e terceira fase de trabalhos.

Partindo das informações retiradas do «site» do Ministério da Cultura sobre os projectos desenvolvidos entre 2000 e 2007 no âmbito do POC, lê-se as seguintes especificações associadas a cada uma das três fases de recuperação do Museu: a primeira surge contemplada, somente, como “Projecto para intervenção e requalificação do Imóvel (Ministério da Cultura [MC], 2000)”, orçamentada em 405.550.00 euros e comparticipada em 251.144.00 euros pela Comunidade Europeia; a segunda fase relacionada com obras de beneficiação como a drenagem de águas pluviais e dos pavimentos térreos, renovação das coberturas de algumas salas, com a respectiva drenagem de pavimento e pavimentos térreos, e a instalação de equipamentos eléctricos, telecomunicações e segurança, orçamentada em 2.889.000,00 euros e comparticipada em 1.444.500,00 euros pela Comunidade Europeia; a terceira fase associada a intervenções específicas nas salas temáticas relativas à exposição permanente, compreendendo, também, a remodelação das instalações sanitárias do público e a requalificação da entrada, orçamentada em 2.889.000,00 euros e comparticipada em 1.444.500,00 euros pela Comunidade Europeia.

Entre 2000 e 2003 o Museu comportou de uma forma simultânea as obras e o acesso ao público, optando por restringir as zonas em intervenção e direccionando a sua acção para mostras de carácter temporário. Encerrando definitivamente em Abril de 2003, em 2005 no espaço da internet do Instituto Português de Museus anunciava-se – no âmbito de um quadro síntese sobre o andamento dos vários projectos em curso nos museus nacionais – que houvera sido concluído o projecto de “renovação das coberturas das salas do Algarve, Trás-os-Montes, entre Douro-e-Minho, e Portaria e drenagem periférica e dos pavimentos térreos (Instituto dos Museus

e da Conservação [IMC], 2005)”, iniciando-se no mês em causa a última fase de reabilitação das coberturas. Sobejando as obras de drenagem dos pavimentos para concluir a 2ª fase da reabilitação do espaço, no ano de 2006 registou-se o seu início tendo-se cifrado a conclusão no decorrer de 2007. No final do mesmo o MAP apresentava, assim, 2/3 do projecto de requalificação previsto cumprido faltando, apenas, a 3ª fase de obras.

Durante essa longa empreitada, em 2005, o sentido hostilizante conferido desde 1974 em relação ao MAP – e de certa forma algo adormecido nesses últimos anos – assumiu um novo vigor com a eleição do XVII Governo Constitucional. Retirando claros dividendos do afastamento do museu dos palcos mediáticos, decorrente das obras de recuperação do imóvel, o Ministério da Cultura (MC) dirigido, então, por Isabel Pires de Lima, demonstraria desde o primeiro momento não comportar qualquer tipo de validade institucional para o MAP e para as formas de Cultura Popular, assumindo-o em várias circunstâncias relacionadas com a apresentação e promoção de alguns projectos de fomento e revitalização cultural do país, em especial da cidade de Lisboa⁴⁵.

Nesse âmbito, na primeira metade do ciclo legislativo em causa (mais concretamente no final de 2006), depois de mencionado em várias situações e associado a outros projectos, surgiu o anúncio do encerramento do Museu determinado pela criação, no seu espaço, de um novo contexto museológico relacionado com as explorações oceânicas portuguesas e a

⁴⁵ Esse sentido (e a título exemplificativo) atesta-se num projecto apresentado em Abril de 2006 pelo MC, intitulado «Belém ReDescoberta», onde é patente a total rejeição do Museu e do âmbito matricial associado. Apresentando um conjunto de linhas orientadoras para a revitalização turística da cidade de Lisboa e do seu património Cultural, surge num ponto relacionado com a criação de novos pólos de atracção na referida zona, a referência ao MAP não nos seus propósitos definidores mas associado a “Futuras utilizações do edifício do Museu de Arte Popular (Portal do Governo, 2006).”

disseminação da língua: Museu Mar da Língua Portuguesa. Assumido como uma decisão política, por parte da Ministra – assente na convicção da própria que os “os museus nascem e morrem (Figueiredo, 2006)” –, tal como verificado em 1989 reproduzia um sentido essencialmente autocrático, avulso, longe de emanar de qualquer política cultural sustentada e estabelecida enquanto orientação geral do Ministério da Cultura. Entre Outubro de 2006 e Janeiro de 2008, o MAP, ao abrigo desse ímpeto considerado «modernizador» foi progressivamente esvaziado, verificando-se no final de Janeiro a conclusão do processo de transferência do acervo, arquivo e biblioteca para o Museu de Etnologia.

Ainda no final de 2007, complementando o sentido inerente ao acto decisório que determinou o encerramento do MAP, assistiu-se à revogação do despacho de abertura das diligências tendentes à classificação do imóvel do museu enquanto Imóvel de Interesse Público, negando-se uma pretensão com mais de 16 anos e retirando-se, dessa forma, possíveis entraves às alterações estabelecidas pelo projecto para o novo pólo museológico⁴⁶. Neste âmbito refira-se que o MAP ficou enquadrado na Zona Especial de Protecção dos Jerónimos, situação verificada antes do pedido de classificação em causa; contudo, comparando com a consagração pretendida, esse facto comportava apenas o enquadramento numa servidão administrativa com restrições ao

⁴⁶ Partindo do processo com a referência DRL-DS/81/3 (170) requisitado na Direcção Regional de Cultura de Lisboa e Vale do Tejo atesta-se um conjunto de vicissitudes reveladoras de uma postura, no mínimo, demissionária em relação ao mesmo das quais ressalta a seguinte: entre 1996 e 2006 o dossier referente à classificação do imóvel esteve desaparecido, tendo mesmo existido a necessidade, em 2006, de se reunir novamente a fundamentação jurídica e teórica que presidiu à abertura do processo em 1991. Retenha-se, neste contexto, a seguinte passagem constante no documento referido anteriormente: “o processo encontra-se perdido no C.C (Conselho Consultivo do IPPAR) desde 29.10.1996, na época distribuído ao Arq. Vasco Massapina”.

nível das intervenções em exteriores, excluindo imposições consultivas no âmbito das alterações no interior do imóvel.

Posto isto e representando este facto a última entrada relativamente ao percurso do Museu, são, apesar de tudo, mais as dúvidas do que as certezas relativamente ao futuro institucional do MAP. É difícil perceber se as últimas linhas representam os derradeiros momentos do Museu ou se, tal como verificado ao longo dos seus 60 anos de vida – e em particular dos últimos 35 –, assistimos, apenas, a mais uma fase conturbada nas relações travadas entre o mesmo e o Poder político. Não sendo de todo o processo iniciado em 2006 irreversível – uma vez que não chegou a ser produzido nenhum documento legal que determinasse oficialmente a extinção do Museu e tendo-se registado a substituição da principal promotora de todo este processo, Isabel Pires de Lima, em detrimento de um novo titular do Ministério da Cultura – no actual quadro de dificuldades e precariedade verificado na Cultura Nacional, a inversão do sentido assumido implicará sempre uma enorme coragem por parte de quem o determinar, sendo, de igual forma, impossível prever tais alterações nem o seu contexto temporal.

Pela proximidade estabelecida com uma grande parte dos factos relatados e pelas várias incertezas e determinantes presentes neste processo, este ponto implicará, necessariamente, uma reactualização num futuro próximo, remetendo-se a continuação do registo biográfico, ou o seu epílogo, para uma altura em que certos desenvolvimentos e clarificações se tiverem produzido e em que exista o distanciamento temporal necessário ao reordenamento e sistematização dos factos em toda a sua dimensão caracterizante.

No período entre 1948 e 1974, o Museu de Arte Popular viveu marcado pela associação directa ao Estado Novo e a muitas das iniciativas promovidas pelo SNI e pela DGCPE, estabelecendo-se nessas duas décadas e meia a época de maior fulgor e sedimentação cultural da sua imagem⁴⁷.

O primeiro momento evocativo desta fase situa-se, inevitavelmente, no dia 16 de Julho de 1948, data oficial da sua inauguração. Uma análise atenta aos três principais jornais da época - «O Século», «Diário de Notícias» e «Jornal de Notícias» - demonstra semelhanças no discurso produzido, essencialmente assente nas palavras proferidas por António Ferro, onde sobressai claramente os valores propagandísticos e a visão cultural do Estado Novo. Transparecendo uma imagem de esplendor e magnificência em torno do Museu e da cerimónia inaugural, vivido como um acontecimento marcante sublinhado pela presença das principais individualidades do Estado, surge retratado pelo «Diário de Notícias» e «O Século» da seguinte forma:

“Revestiu-se de grande brilho a solenidade inaugural do Museu de Arte Popular, que teve a assistência do Sr. Presidente da República, de dois membros do Governo, os Srs. Ministros da Educação Nacional e das Finanças, do presidente da Câmara Municipal, do chefe do distrito e de muitas individualidades em destaque (O Museu de Arte Popular, 1948).” O Sr. Presidente da República inaugurou ontem oficialmente o Museu de Arte Popular, em Belém, acompanhado dos Srs. Ministros da Educação e das Finanças e do Sr. António

⁴⁷ Enunciando-se seguidamente alguns dos momentos mais significativos vividos durante o percurso institucional do Museu de Arte Popular, retenha-se, contudo, que a sucessão de datas apresentada surge condicionada pelas limitações vividas durante o período de investigação desta dissertação, mais especificamente o tempo despendido, que se revelou insuficiente, traduzindo um quadro síntese das datas mais significativas.

Ferro, com os quais, bem como com outras personalidades percorreu as salas, manifestando a cada passo a sua satisfação por tudo quanto lhe foi dado a admirar (Está Inaugurado o Museu de Arte Popular, 1948)”

Definido pelo jornal de Notícias como um “*rico documentário da etnografia das nossas províncias* (O Chefe de Estado Inaugurou o Museu de arte Popular, 1948)”, “uma das mais notáveis criações do SNI (O Museu de Arte Popular, 1948)”, verifica-se nas três publicações em causa uma estruturação selectiva do discurso, comum, de António Ferro – levado a cabo no pátio interior do Museu –, onde perpassa um conjunto de ideias eminentemente políticas centradas na obra do SNI no âmbito da «cultura do espírito» e do significado profundo do Museu.

Descrito pelo próprio António Ferro como uma síntese da arte moderna portuguesa, de raiz e índole, considerada alvo de ataques sucessivos por parte de sectores modernistas, de então, associados a movimentos políticos socialistas⁴⁸:

“finda a visita, o director do SNI, Sr. António Ferro, usando da palavra, realçou o facto de em certos elementos do nosso meio artístico se ter desenhado ultimamente a tendência para romper contudo quanto seja raiz da nossa arte em nome de uma falsa forma

⁴⁸ Refira-se, nesse âmbito, a emergência do Neo-realismo português na segunda metade da década de 40 marcado por nomes como Júlio Pomar, Marcelino Vespeira, Mário Dionísio ou Álvaro Cunhal. A citação seguinte retirada do sítio de cultura da Universidade Nova de Lisboa, partindo de um artigo publicado por Álvaro Cunhal no Jornal «O Diabo» em 1939, sintetiza parte da essência do movimento: “O principal fundamento do neo-realismo era a ideia de que a arte deve «exprimir a realidade viva e humana de uma época», «exprimir actualmente uma tendência histórica progressista», tendo em conta que «formas novas podem ter um significado velho» em «formas velhas - ainda que excepcionalmente - podem conter um significado moderno e progressista» (Centro de Investigação para Tecnologias Interactivas [CITI], 2007)”

proletária deturpadora do social(O Museu de Arte Popular, 1948) (...)”

O director do SNI considerava que o Museu materializava o «período de ouro» iniciado em 1933 pelo SPN e continuado pelo SNI, assente no respeito e recuperação do estatuto das artes e dos artistas, refutando as críticas que consideravam existir uma submissão dos meios subvencionados pelo Estado relativamente ao mesmo: - “em vinte anos, se bem que se procure dizer o contrário, ou se tente demonstrar que a arte se encontra completamente ao serviço do Estado escravizada por ele, tudo mudou na mesma onda de ressurgimento que transformou o nosso país. (O Museu de Arte Popular, 1948)”

Considerado o “retrato da alma de um povo que não quer renunciar nem à sua graça nem ao seu carácter (O Museu de Arte Popular, 1948)”, António Ferro definiu o Museu de Arte Popular como um sonho tornado realidade, resultando de um conjunto vasto de acções levadas a cabo pelo Secretariado por si dirigido durante 15 anos no âmbito da cultura popular, atribuindo-lhe uma enorme importância no panorama nacional e no enquadramento da arte moderna portuguesa: “este museu fica sendo, (...) uma nascente de arte moderna portuguesa (O Museu de Arte Popular, 1948).”

Afirmando-se “francamente satisfeito por ter realizado uma das grandes aspirações da minha vida (O Museu de Arte Popular, 1948)”, refira-se como elemento particularmente relevante a conclusão do discurso, presente em ambas as publicações, onde perpassa o entendimento de cultura popular presente no interior do Museu e determinado pelo Estado Novo:

“Meus senhores! Há os que dizem amar o povo, ensinando-lhe o ódio ou pretendendo desviá-lo da sua vida natural, substituindo a sua instintiva e poética sabedoria por noções vagas que, mal digeridas, só lhe trazem dúvidas, incertezas, interrogações sem fim. Mas

há os que o amam verdadeiramente, sem querer que ele deixe de ser povo. Amar o povo não é, efectivamente, subordiná-lo, esvaziá-lo, «servir-se dele»: não é roubar-lhe os seus altares, a sua poesia, a sua arte popular; não é ensiná-lo a ler, arrancando-lhe o seu alfabeto de estrelas...Este Museu, sim, é uma obra de amor pelo povo, o entendimento da sua linguagem clara. Amar o povo é isto, meus senhores: consagrá-lo como o maior artista português, como o grande mestre da sensibilidade nacional. Amar o povo não é desvirtuá-lo, desenraizá-lo: não é transmitir-lhe ideias ou sentimentos de outros povos ou de outras civilizações. Amar o povo, meus senhores, é amar a pátria, é amar Portugal. (Está Inaugurado o Museu de Arte Popular, 1948)”

Em Julho de 1960 o Museu surge enquadrado numa das celebrações mais emblemáticas da propaganda «estado novista»: As Comemorações do 5º Centenário da Morte do Infante D. Henrique. Traduzindo um conjunto de eventos iniciados no início do ano de 1960 e concluídos a 14 de Novembro do mesmo, data da morte do Infante, as comemorações Henriquinas foram um dos momentos mais emblemáticos do sentido nacionalista do Estado Novo e da retórica associada, atestada pelas publicações da época: “Parece-nos que nunca a obra de nenhum outro Homem ocupou, por largo período, nas latitudes mais díspares, pelas gentes das mais variadas línguas, as atenções devidas e os preitos mais verdadeiros. (...) O Infante D. Henrique foi um cidadão do Mundo... e foi português (O encerramento Solene das Comemorações Henriquinas, 1960)!”. “O «sonho» do Infante de Sagres é ainda uma realidade. E sê-lo-á no porvir, pois os «sonhos» que Deus inspira e ajuda a realizar não os desfaz o capricho nem a veleidade dos Homens. (Exposição Cartográfica, 1960)”

O Museu de Arte Popular foi inserido enquanto estrutura de apoio de uma exposição vasta sobre a vida do Infante situada na zona de Belém, inaugurada no dia 9 de Agosto de 1960 e intitulada «Exposição Cartográfica». Tendo sido criado um conjunto de novos espaços na zona em causa, para dispor o traçado expositivo, o percurso inicial cumpria-se através do espaço correspondente à entrada do Museu. Descrita como uma exposição “notável e cheia de interesse (Exposição Cartográfica, 1960)” com um ambiente onde “tudo é impressionante e de extraordinária beleza artística (Exposição Cartográfica, 1960)”, registe-se parte da notícia publicada no jornal «O Século» no dia 9 de Agosto, onde sobressaem os traços característicos das exposições promovidas pela propaganda nacional bem como a linguagem superlativa em torno da adjectivação usada:

“Instalado, também, em Belém, numa dependência do Museu de Arte Popular e noutra edificação criada para o efeito, a exposição cartográfica é, na realidade, e sob todos os aspectos, uma realização de alto valor, tanto histórico quanto estético, e isso o puderam observar os dois Presidentes que foram ali recebidos pela subcomissão das Comemorações Henriquinas, formada pelos Srs. Engs. Sá e Melo e Nazaré de Oliveira e arquitecto Frederico George. Foi este artista que delineou toda a exposição, dando-lhe particularmente, com a colaboração do artista decorador Daciano Costa, o ambiente impressionante que apresenta. (Exposição Cartográfica, 1960)”

No Jornal de Notícias a leitura estabelecida insere-se no mesmo registo da citada anteriormente, sublinhando-se os mesmos valores e o mesmo estilo, perpassando a mesma imagem de excelência em relação à mostra expositiva:

“A pé muito aplaudidos pela multidão os Srs. Dr. Juscelino Kubitschek e Almirante Américo Tomás, (...) dirigiram-se para o Museu de arte Popular, que fica ao lado, a fim de inaugurarem a Exposição Henriquina, cujos organizadores, a despeito de dificuldades sem conta conseguiram erguer, numa sucessão de quadros artísticos evocativos uma verdadeira exposição, não só da vida do Infante, mas de toda a época gloriosa dos descobrimentos portugueses. (...) Foram depois percorridas as numerosas salas que têm todos os elementos planeados para a visita do público: - iluminações apropriadas – difusas umas mais fortes outras – um fundo musical relativo ao ambiente místico e quase irreal de algumas das salas, e em guarda, imponentes e silenciosos soldados das diversas províncias do Ultramar. (Os dois chefes de Estado inauguraram a Exposição Henriquina, 1960)”

Em Novembro de 1966 o Museu recebeu um novo evento propagandístico vindo acrescer uma nova zona à sua área de exposições. Inserida nas comemorações do 40.º aniversário da «Revolução Nacional» – iniciadas no dia 26 de Maio de 1966 –, a exposição «As Artes ao Serviço da Nação», inaugurada no dia 11 de Novembro do referido ano, pretendia ilustrar a “contribuição oferecida pelos artistas plásticos portugueses à obra de renovação verificada no país nas últimas décadas (Significativa Realização no Âmbito das Comemorações dos 40 Anos da Revolução Nacional, 1966)”. Projectada com o brilho normalmente associado aos eventos expositivos promovidos pela propaganda nacional, “duplamente assinalável a inauguração ontem verificada em brilhante cerimónia a que a presença do Chefe de Estado conferiu a conveniente solenidade (Significativa Realização no Âmbito das Comemorações dos 40 Anos da Revolução Nacional, 1966)”, sintetizava através de uma mostra pretendida abrangente o fomento conferido pelo Estado

Novo às Artes Plásticas Nacionais e os diferentes trabalhos promovidos nesse âmbito.

Marcada por um espectro de críticas apontadas à política de fomento artístico retratada e à politização da mesma, surge expresso no discurso inaugural do Secretário Nacional da Informação a necessidade reiterada de projectar na opinião pública, mais uma vez, um sentido contraditório, sublinhando uma acção alargada extensível a todos os sectores artísticos nacionais e pautada pela promoção da liberdade criativa:

“Afirmando a injustiça e infundamentado de acusação por vezes formulada de que ao Estado só interessariam determinadas correntes estéticas, do que teria resultado «uma desactualização artística» que se pretende apontar como pecado do regime, o Sr. Dr. Moreira Baptista, prosseguindo, declarou:

«Nessa exposição, que é apenas uma síntese, pequena amostra do que o Estado tem fomentado no domínio das Artes Plásticas, todos poderão confrontar os estilos, reparar na assinatura dos autores não podendo deixar de concluir que, a par de obras onde permanece uma tendência e opção pelas regras mais clássicas, existem outras onde a mais ousada modernidade se patenteia. A todos se pediu colaboração e se procurou estimular – tudo estava em que tivessem talento e que as obras apresentadas fossem autênticas obras de Arte. Outros aspectos que se deseja pôr em relevo com esta iniciativa para que algumas ilações se possam assinalar. Por exemplo e só como exemplo: que significado tinham entre nós a profissão de arquitecto e como eram utilizados os artistas? Poderá negar-se que certas expressões de arte só surgem depois de 1926? Onde antes se fazia

cerâmica e a mesma era utilizada na decoração das obras públicas? Não foi só nestes últimos tempos que a tapeçaria surgiu a valorizar paredes de estabelecimentos do Estado, permitindo novos caminhos a artistas e a requintada e valorizada utilização da mão-de-obra. Certamente não vou explicar cada uma destas interrogações, mas desejei fazê-las porque só a sua enumeração anulará injustas apreciações de uns quantos, ao mesmo tempo que poderá provocar útil lucubração a muitos mais. (Significativa Realização no Âmbito das Comemorações dos 40 Anos da Revolução Nacional, 1966)”

No âmbito da exposição foi, ainda, construído, e de uma forma contígua, um pavilhão junto do Museu com a finalidade de servir as necessidades inerentes ao evento, pretendendo, simultaneamente, assegurar um espaço na cidade de Lisboa direccionado para a arte moderna depois de concluída a mostra em causa: “para se realizar esta exposição foi necessário construir um pavilhão que irá manter-se mesmo depois de a encerrarmos. Foi aumentado, por esta forma, o número de locais, onde, em Lisboa será possível realizar mais manifestações de arte (Significativa Realização no Âmbito das Comemorações dos 40 Anos da Revolução Nacional, 1966)”.

Refira-se, por último, algumas notas reforçando o sentido político associado ao evento, sublinhado, mais uma vez, pela adjectivação exacerbante aplicada: “quero felicitar calorosamente, o Secretariado Nacional da Informação por esta magnífica exposição que é, seguramente, um dos elementos mais seguros, índice melhor do que foram os últimos quarenta anos em matéria de arte. (Significativa Realização no Âmbito das Comemorações dos 40 Anos da Revolução Nacional, 1966)”

No ano seguinte realizou-se a primeira exposição no espaço recém-criado, articulada com o Museu de Arte Popular. Inaugurada no dia 15 de Dezembro de 1967 e dedicada às Artes Manuais Alemãs, centrava-se numa mostra de objectos produzidos pelos artífices alemães, inscritos no universo das expressões populares. Sobressaia, no âmbito das publicações da época e de uma forma correlacionada com a publicitação da exposição, a imagem de Portugal como país associado a uma vasta expressão cultural – atestada pela longevidade cultural que possuía, perpetuada pelo espírito criativo do povo português– elemento legitimador dessa escolha por parte de um país estrangeiro e reforçada pelas palavras do embaixador alemão evocando o significado profundo de expor num país com o peso assumido por Portugal no domínio das artes populares:

“A ideia de realizar no nosso País uma exposição, com obras artesanais artísticas alemãs, (...) foi, segundo afirmou o Sr. Embaixador da Alemanha, especialmente determinada pelo significado que a tradição das artes aplicadas tem em Portugal, materializando-se numa aliança entre a habilidade manual e a fantasia artística que qualificam muito em especial o povo português. (...) Por sua vez definiu os objectivos da exposição afirmando constituir motivo de grande alegria, para os artífices alemães, poderem apresentar-se pela primeira vez num belo País perpassado por cultura tão antiga, com um vasto mostruário de artefactos característicos das suas oficinas. (Exposição Alemã de Artes Manuais na Galeria Nacional de arte Moderna, 1967)”

Refira-se por último nesse mesmo ano – e no âmbito da selecção de datas estabelecidas para caracterizar este período – a II Exposição Nacional de Arte Moderna promovida pelo SNI, na galeria de Arte Moderna do Museu de Arte Popular e inaugurada no dia 25 de Julho de 1967:

“Antes de procedermos a uma muito rápida análise das obras expostas neste vasto confronto de tendências, processos, evoluções e revelações que é o salão Nacional de Arte 1966/ 1967, instalado sob a égide do SNI na galeria de Arte Moderna, anexa ao Museu de Arte Popular em Belém (Salão Nacional de Arte Moderna na Galeria Nacional de Arte Moderna, 1967)”.

Sendo que pouco acresce às descrições associadas às exposições anteriores, talvez por se ter realizado no período final do regime, a imprensa que reporta o sucedido revela-se contida na análise estabelecida centrando-se em apreciações relacionadas com os participantes e as suas obras e com a ausência dos principais nomes da pintura nacional. É patente, nesse contexto, a redução da capacidade mobilizadora do SNI e a inversão do modelo artístico institucional promovido durante um período de mais de três décadas; “Quem analisar atentamente o II Salão Nacional de Arte pode verificar que em relação à importância da exposição é diminuto o número de concorrentes, quer em quantidade, quer na qualidade (O II Salão Nacional de Arte e a Ausência de Artistas, 1967)”.

Encerrando-se a análise de imprensa relativa ao período compreendido entre 1948 e 1974, impõe-se, neste ponto, estabelecer um quadro síntese de alguns elementos comuns presentes nas edições enunciadas anteriormente e a forma como condicionaram as relações do Museu com o período democrático.

Importa reter, como elemento dominante, a filiação do Museu nos propósitos culturais do Estado Novo e enquanto símbolo vivo do pensamento do principal dinamizador do regime na referida área entre 1933 e 1950, António Ferro. Atestando-se através dos eventos retratados nas publicações apresentadas, como na já referida comunicação de Maria Madalena Cagigal e Silva em 1962, entre 1948 e 1974 o Museu assumia uma relativa visibilidade na sociedade portuguesa, reforçada pelos eventos propagandísticos

que secundou e pelas exposições promovidas na galeria de arte contemporânea surgida no âmbito da exposição de 1966 – «As Artes ao Serviço da Nação» –.

É lícito, igualmente, atribuir-se uma imagem de modernidade e actualidade expositiva, forjada na adjectivação propagandística utilizada nos eventos que promovia e a que se associava no âmbito do SNI. «Satisfação», «admiração», «notável criação do SNI», «impressionante e de extraordinária beleza artística», foram alguns dos exemplos que surgiram enquanto retórica associada em muitas das publicações da época, contribuindo para a projecção de uma imagem de excelência alheia, sem dúvida, às dificuldades financeiras sentidas pela instituição no âmbito do seu funcionamento interno⁴⁹.

Um outro elemento indissociável do Museu neste período prendia-se com a controvérsia existente em torno do mesmo, fundada não completamente no Museu em si mas no simbolismo associado materializante da orientação e política proteccionista do Estado Novo, em particular de António Ferro, em relação às artes e ao seu fomento. Concebido como uma referência da Arte Moderna Portuguesa, por várias vezes e em múltiplos eventos realizados no Museu, deparamo-nos com discursos assentes na pluralidade e abertura artística, rebatendo críticas de instrumentalização da arte por parte do regime e da existência de expressões artísticas preferenciais no seio do mesmo. Era patente a existência de um clima de rejeição relativamente a vários sectores do modernismo artístico português (grandemente promovido pelo regime) apesar de ser passada uma imagem oposta, traduzindo-se essa confrontação

⁴⁹ Este aspecto surge descrito por Lira no âmbito da sua dissertação: "The control exerted over the museum by the authorities of Estado Novo was intense. (...) This budgetary control was so strict that the Money available was often to short and, sometimes, lead de curator to use personal funds for museum purposes.(Lira, 2002; p.115)"

numa postura de crítica violenta por parte desses mesmos sectores em relação ao Estado Novo, ao SPN/ SNI e a todas as realizações promovidas nesse contexto político-institucional.

Por último refira-se a correspondência conseguida entre Museu e Arte Popular, entenda-se a mensagem veiculada pelo próprio e pela propaganda do regime, construindo-se em inúmeros sectores da sociedade portuguesa um forte sentimento de identificação entre a realidade retratada no interior do museu e os referenciais identitários locais.

Após 25 de Abril de 1974 o museu entrou numa trajectória inversa da assistida até então, perdendo preponderância, visibilidade e mesmo notoriedade na sociedade portuguesa. Na investigação conduzida relativamente a esse período, as décadas de 70, 80 e 90 apresentam um enorme vazio de registos ou publicações referentes ao Museu, atestando o sentido de esquecimento e afastamento produzido em relação ao mesmo durante 30 anos e reflectindo, em parte, o processo de indefinição e turbulência institucional sentido nos mesmos.

Sendo que apenas foi possível recolher indícios referentes à década de 90 e à primeira década do século XXI, através desses registos o sentido supra reportado surge atestado em várias publicações, revelando consensos nas apreciações estabelecidas relativamente à síntese descritiva do Museu no pós-1974. José Manuel Fernandes, num artigo publicado no Jornal Expresso no dia 4/11/2006, intitulado «Olhar para o lado», ilustra esse diagnóstico expresso nas seguintes palavras:

“(…) nas décadas de 1970-90, foi o acentuar da decadência, com a falta de investimento associada a (e provocada por) uma espécie de «olhar para o outro lado» que o pensar o tempo histórico do Estado Novo desencadeou (e ainda desencadeia, pelos vistos), e

que tem como consequência a depredação ou desaparecimento fatal de muitos documentos com valor histórico. (Fernandes, 2006)”

Os indicadores recolhidos no âmbito da imprensa do período em causa revelam uma escassez de informação relativa ao Museu certificando o seu apagamento gradual a par da prevalência de uma matriz institucional que se revelava cristalizada nos princípios fundadores de 1948. Registando-se notícias sobre a actividade expositiva promovida, referências associadas ao dia Internacional dos Museus e, nos últimos 5 anos, notícias sobre as obras de requalificação do Museu e o processo de encerramento e reconversão institucional do espaço, ressalta uma imagem de um certo anacronismo institucional caracterizado por uma dinâmica museológica pouco significativa e por uma herança histórica demasiado pesada e marcante.

Identificando-se um conjunto de quatro grandes exposições no Museu, em 1995, 1996, 1998 e 2002, respectivamente, apenas relativamente às exposições realizadas em 1996 e 2002 foram encontradas notas de imprensa publicitando-as. Intitulada a mostra de 1995 «O Santo do Menino Jesus: Santo António, devoção e festa», a mostra de 1996 «Louça Preta», a mostra de 1998 «Ponto Cruz - A grande encruzilhada do imaginário» e a mostra de 2002 «Arte Pastoril - Espaços de Solidão», retenha-se, partindo dos seguintes excertos publicados na imprensa coeva e constante no catálogo referente à exposição de 1998, a continuidade conceptual em termos museológicos relativamente aos pressupostos caracterizantes enunciados até aqui, centrados na ruralidade e em testemunhos de contextos vivências evocativos de realidades, claramente, em vias de extinção na sociedade portuguesa do final do século XX:

“Enquanto decorrem «O Voo do Arado» e «Histórias de Goa», o museu apresenta uma mostra vinda do Porto, organizada pelo Centro Regional de Artes Tradicionais,

dedicada à louça de barro de cor preta, obtida por cozedura numa atmosfera redutora, sem saída de fumos. Um primeiro núcleo aborda a tecnologia específica, através de uma «instalação» (um forno) e uma vídeo-instalação documental - a montagem é, como sempre, notável e estabelece curiosas relações com as exposições de arte, mas sem perda do seu teor informativo. A seguir, outro núcleo estabelece as referências históricas e geográficas da louça preta, enquanto o último espaço foca os diferentes significados que foram sendo investidos nesta louça, desde os usos domésticos tradicionais, de armazenamento e confecção de alimentos, até às criações recentes como peças de autor. Passando pela exploração turística e, em especial, por uma produção de «arte popular» de conteúdo historicista e nacionalista, mostrada num grande móvel-vitrina de estilo rústico com peças que imitam faianças e vidros ou miniaturizam referências barrocas, segundo uma outra tradição que vem do fim do século XIX à «portugalidade» do Estado Novo.(Cartaz Exposições, 1998)”

No preâmbulo do Catálogo da Exposição de 1998, escrito pela então directora do Museu Elisabeth Cabral, registe-se uma passagem que descreve e define o sentido marcado em torno do tratamento conferido à «cultura popular», projectando-nos para um entendimento quase lírico e poético da mesma:

“A roca, o fuso, o linho e as agulhas fazem parte de uma arqueologia feminina, em que os trabalhos e os dias são marcados pelo ritmo casuístico das suas necessidades diárias. Num primeiro registo, o olhar prende-se à forma, à técnica, ao objecto que delimita muitas vezes as épocas, os tempos datáveis do nosso

quotidiano. Mas é o segundo registo aquele que nos dá uma leitura de gestos, de gineceus, de confiança, de palavras muitas vezes não ditas mas sonhadas. Tempo também de solidões, quando o silêncio transborda sobre as casas e é necessário alongar o dia pela noite para cumprir os prazos da peça encomendada.

Uma exposição é sempre uma memória, memória de um tempo documentado, em que os gestos femininos desenhavam com a agulha as palavras e os símbolos e em que o nosso imaginário seguirá o caminho depois da encruzilhada. (Farrajota & Abreu, 1998)”

A exposição sobre a arte pastoril em 2002 representa o último registo expositivo do Museu – antes do seu encerramento definitivo para obras – encerrando o ciclo de exposições temporárias inauguradas em 1995:

“Executadas por pastores sob a marca constante do anonimato, na solidão dos campos e num tempo contabilizado apenas pelos ritmos da terra e dos animais, as peças que se reúnem nesta mostra permitem simultaneamente preservar e divulgar a memória de práticas artísticas ancestrais, de raiz popular, e possibilitam igualmente o reencontro do espectador com uma pequena parte do espólio do museu, ainda encerrado para obras de remodelação. (...) Uma viagem sem tempo a um mundo de objectos quase em vias de extinção. (Arte Pastoril – Espaços de Solidão, 2002)”

Sendo certo que a dinâmica expositiva resultava pouco mobilizadora, não deixa de ser verdade que o Museu no período de 30 anos, correspondentes às décadas de 70, 80 e 90, assistiu a uma deterioração acentuada do edifício – já de si precário desde o primeiro momento, *vide* 3.1 – com repercussões claras na

capacidade conservativa das peças e do próprio funcionamento institucional. No âmbito do dia internacional dos Museus do ano de 1999, no sítio do Ministério da cultura, nas linhas orientadoras traçadas para o ano 2000 para os Museus Nacionais anuncia-se a primeira fase das obras no Museu com vista à resolução dos problemas estruturais:

“Em 2000, sofrem alterações - obras de remodelação, requalificação ou ampliação - os museus do Chiado, Grão Vasco, em Viseu, Museu de Évora/Igreja das Mercês, José Malhoa, nas Caldas da Rainha, Museu das Terras de Miranda, Museu de Arte Popular, Museu de Etnologia do Porto e Museu dos Coches. (Ministério da Cultura, 2007)”

Mas se é um facto que as obras se iniciaram no ano 2000 traduzindo uma intervenção estrutural de fundo e em larga escala no Museu, ao nível dos alicerces e cobertura, a verdade é que não se produziu uma inversão real na tendência de distanciamento por parte do Poder político em relação ao mesmo, privando-o de instrumentos de renovação e actualização. Importa registar uma iniciativa promovida no ano de 2002 no âmbito do Dia Internacional dos Museus, ilustrativa do pouco empenho e acompanhamento demonstrado pelas sucessivas tutelas em relação ao mesmo e do afastamento verificado entre o Museu e os principais museus do país.

Assinalando-se nesse dia a inauguração dos sítios na internet dos museus lisboetas mais importantes, lê-se no portal de informação «netparque.pt» do dia 18 de Maio de 2002 a seguinte passagem:

“A partir do dia 18 de Maio, Dia Internacional dos Museus, o Instituto Português dos Museus apresenta 10 novos sites de Museus da área de Lisboa e a sua própria página na internet renovada. Dos museus de

Lisboa tutelados pelo IPM, fica apenas fora desta listagem de inauguração de novos sites o Museu de Arte Popular por, ao contrário dos restantes que se encontram "estabilizados num horizonte temporal próximo", se encontrar num "período de encerramento da sua exposição permanente devido às intervenções de conservação e restauro do edifício", de acordo com o comunicado do IPM. (Netparque, 2001)"

Demasiado refém do seu passado e do sentido politizante conferido por sectores específicos do Poder da cultura portuguesa, esse sentido de abandono adensa-se durante o período em que o Museu esteve em obras de requalificação sublinhando a dinâmica de afastamento em relação à sociedade do país. Durante três anos não se registam quaisquer notícias evocativas em relação ao mesmo ou à evolução dos trabalhos então realizados, colocando-se pela primeira vez de uma forma pública, em 2005, a hipótese do Museu encerrar dando lugar a um novo espaço de arte contemporânea. Aparecendo a referência em dois órgãos de informação distintos, no sítio da rádio TSF e no jornal «Expresso», surge enquadrada no âmbito da discussão registada então, relativamente à escolha de um espaço para receber a colecção de arte moderna do empresário Joe Berardo, sendo bem patente a perspectiva política existente em relação ao Museu e a ideia generalizada de uma inoperância virtual:

“«Inicialmente vamos ter as negociações com a parte legal, entre os nossos advogados e os do Governo, para chegarmos às bases do acordo, para fazer uma fundação de raiz, que vai ser um museu e ter uma independência em relação ao CCB», onde se contava que ficasse nos primeiros tempos, acrescentou o empresário. Joe Berardo garantiu ainda à TSF que para mais tarde ficará a construção de um novo museu que será erguido no local que é hoje ocupado pelo já

desactivado Museu de Arte Popular (Joe Berardo não quer aborrecer ninguém) ”.”O comendador ficou agradado com as propostas e está pronto a encetar negociações, tendo como prazo final para uma resposta das autoridades portuguesas, quanto à definição de um local para albergar a colecção em solo lisboeta, o fim deste mês. «Tanto Carmona Rodrigues como Manuel Maria Carrilho prometeram-me um espaço para a colecção no Museu de Arte Popular. Só por isso estou disposto a esperar uma solução após as eleições autárquicas», diz Joe Berardo (Botelho, 2005)”

Sendo que ainda se encontra nesse mesmo ano uma notícia no Jornal Diário de Notícias do dia 19 de Agosto de 2005, dando conta por parte da então subdirectora do IPM Isabel Cordeiro da possível reabertura do Museu no final 2006 “com um novo programa museográfico (Arte Popular Reabre em 2006, 2005)”, uma vez concluídas as obras de requalificação, com a eleição do XVII Governo Constitucional, em Abril de 2005, o encerramento do Museu ganhou um novo ímpeto com a apresentação de um projecto do Ministério da Cultura com vista à criação do Museu «Mar da Língua Portuguesa» no espaço do Museu de Arte Popular, em 2006.

Sucedem-se as notícias dando conta de um processo pouco pacífico e turbulento, revelador, mais uma vez, de um profundo desencontro entre tutela e Museu. A Rádio Televisão Portuguesa, através do seu sítio na internet, no dia 17 de Maio de 2006 e o Jornal de Notícias no dia seguinte, ilustram-no publicando notas informativas nesse sentido, nas quais toma parte activa a, então, Directora do Museu, Elisabete Costa. Ambas reproduzem um discurso marcado por informações contraditórias e divergências por parte da mesma em relação à própria ministra, perceptível na confrontação estabelecida entre as versões assumidas por cada uma das intervenientes no processo:

“A Directora do Museu de Arte Popular (MAP), em Lisboa, em obras desde 2000, diz desconhecer o projecto do Governo para criar naquele espaço um centro de interpretação dos Descobrimentos, mas a ministra da Cultura garante que a responsável foi informada «atempadamente». Elisabete Costa, directora do Museu, citada pela agência Lusa, afirmou ter tido conhecimento da intenção do Governo na semana passada através da comunicação social.(Museu de Arte Popular: Futuro Incerto, 2006)”

Acrescenta relativamente ao espólio do Museu existir um desconhecimento quanto ao seu destino nesse contexto de desmantelamento, sublinhando-se a importância da instituição no estudo concreto da história do país do século XX e a importância que assume enquanto testemunho material e documental:

“Sobre o espólio do Museu de Arte Popular, a mesma fonte (fonte do gabinete da ministra da Cultura) referiu que serão «concebidas hipótese de as peças serem acolhidas noutras instituições onde faça sentido”, como o Museu de Etnologia. (...) Escusando-se a comentar a intenção do Governo, a responsável do Museu de Arte Popular apenas referiu que o acervo ali existente «tem a ver com a política cultural do Estado Novo. A coleção e o edifício têm uma coerência de época. É um documento histórico importante. (Directora Museu Arte Popular diz desconhecer projecto, 2005).»”

Elisabete Costa conclui demonstrando esperança na manutenção do Museu e no prosseguimento das obras traçadas para a sua recuperação, patenteando o sentimento dos seus funcionários: “Estamos mortos que abra (Directora Museu Arte Popular diz desconhecer projecto, 2005)”.

Expressando a convicção de quem houvera já assistido várias vezes ao longo do percurso institucional do Museu no período a seguir ao 25 de Abril de 1974 a situações de contornos idênticos e com desfechos favoráveis para o mesmo, no dia 24 de Outubro de 2006 esse desejo dissipa-se com uma notícia publicada no Diário de Notícias oficializando o fim do Museu, anunciado pela própria Ministra da Cultura e de uma forma bastante eloquente:

“As 25 mil peças, algumas do século XIX, que mostram testemunhos da arte popular portuguesa vão sair de Belém. Na verdade, o Museu de Arte Popular será despejado e as peças distribuídas por vários Museus do país. «Não faz sentido que aquele museu esteja hoje ali», revelou, ao DN, a ministra da Cultura, considerando que a estrutura «foi sendo desactivada ao longo do tempo, perdendo dinâmica e o pessoal» (Arte Popular: Despejo Para o Museu Mal Amado, 2006).”

Confirmada no dia 30 de Outubro de 2006 com a apresentação formal do projecto «Mar da Língua Portuguesa, Centro de Interpretação das Navegações», com esse anúncio, consumava-se mais do que o encerramento de uma instituição com quase seis décadas: concluía-se um longo processo de desinvestimento, renúncia e desconforto relativamente a um Museu que no período democrático adquiriu o epíteto de «mal amado».

Os meses seguintes representam as reacções a essa decisão por parte da sociedade civil, num movimento cuja expressão é assinalável e abrangente, promovida por elementos de várias áreas da cultura nacional bem como de outros quadrantes; o surgimento de inúmeras notas de imprensa na internet e de iniciativas de contestação do acto de encerramento do Museu expressam-no, destacando-se uma petição lançada logo no mês de Outubro intitulada: «Um Acto de Barbárie». Figurando como uma iniciativa promovida por cidadãos anónimos reflecte dois estados de

consciência distintos que importa reter e que se revelarão alvo de análise no ponto seguinte deste capítulo: o primeiro centrado na asserção de que o Museu constituía um documento histórico precioso para o estudo e compreensão do projecto político e cultural do Estado Novo; e o segundo filiado num sentimento de pertença existente por parte de alguns sectores da população em relação ao sentido de cultura popular retratado no Museu.

Os ecos dessas iniciativas surgem presentes no dia 29 de Novembro de 2006 no Jornal Diário de Notícias, traduzindo um conjunto de apelos feitos por um movimento cívico designado «Fórum Cidadania Lisboa» ao Presidente da República, Presidente da Assembleia da República, ao Presidente da Comissão Europeia, Presidente do Parlamento Europeu e Comissário Europeu da Cultura e Educação no sentido de ser revogada a decisão da, então, Ministra da Cultura Isabel Pires de Lima. Pode-se ler nessa publicação parte da mensagem redigida por parte da estrutura cívica, assente na valorização e reforço do papel do Museu de Arte Popular no contexto nacional:

“«Vimos por este meio dar largas junto de Vossas Excelências à nossa profunda tristeza pelo facto de estarmos a assistir a um processo nunca visto em Portugal: um ministro do Governo da Nação estar empenhado em demolir um museu». (...) O movimento afirma na missiva «não entender» como se pretende «destruir um equipamento cultural raríssimo, substituindo-o por um novo que albergue um Museu do Mar da Língua Portuguesa». Neste quadro, refere, «termos a certeza de que partilharão das nossas preocupações e que tudo farão para garantir que as gerações futuras vão continuar a poder contar com o Museu de Arte Popular, de preferência reabilitado e acarinhado». (Apelo Para Salvar o Museu de Arte Popular, 2006)”

Apesar desses apelos o processo não sofreu alterações iniciando-se no final do ano de 2007 a retirada das peças do Museu para o Museu de Etnologia.

Com o encerramento do Museu cumpriu-se o segundo ciclo de vida da Instituição. Se as motivações políticas surgem como justificação para o encerramento do mesmo em 2006 como, aliás, surge referido no Jornal de Notícias de 31 de Outubro do mesmo ano, “o novo museu que custará cerca de 2,5 milhões de euros, (...) é uma opção da Política Cultural do Ministério (Novo Museu, 2006)” – de acordo com as palavras da própria ministra – muitos outros motivos se desenham no processo de superação e aceitação histórica por parte do país relativamente ao período de vigência do Estado Novo, em particular a forma como essa dialéctica foi sendo estabelecida nos últimos 35 anos.

As dificuldades sentidas na transição do primeiro ciclo de vida do Museu para o segundo são um sinónimo, preciso, desse processo conturbado; mais do que um conflito entre orientações políticas e valores sociais de épocas distintas e divergentes, reflecte um processo valorativo fundado nos métodos de regulação e actuação do sentido de Memória. Neste caso concreto na negação de um referencial através da sua completa desarticulação e consequente apagamento por parte de um dos mais significativos veículos estruturantes da mesma: o Poder.

3.3 Simbolismo do Acto Político que determinou o encerramento do Museu de Arte Popular: Leituras Possíveis

Depois de devidamente enquadrado, descrito e alvo de um conjunto de reflexões sobre a sua matriz fundadora e sobre os vínculos que criou na sociedade portuguesa entre 1948 e 2007, surge o momento de tentar estabelecer uma leitura possível relativamente ao encerramento do Museu de Arte Popular, culminar

do encadeamento metodológico e científico estabelecido enquanto âmbito desta dissertação.

Correndo, necessariamente, os riscos de quem discorre sem o distanciamento histórico exigido e profundamente envolvido em todo o processo, reflectir de uma forma temporalmente próxima e coincidente permite, contudo, uma proximidade com factos, notícias, testemunhos e fenómenos sociológicos privilegiada, extremamente enriquecedora pela importância e possibilidades científicas. Sendo uma leitura que vinculará exclusivamente o autor deste trabalho, dissertar neste momento sobre o Museu de Arte Popular no âmbito de um mestrado de Museologia torna incontornável versar sobre o seu encerramento por razões várias; não só do ponto de vista sociológico e museológico, mas essencialmente por representar um acontecimento pouco usual e reportado na sociedade portuguesa.

De uma forma objectiva pretende-se centrar a discussão em torno de dois pontos estruturantes; por um lado a forma como a sociedade civil viveu este momento e os ecos daí advindos; por outro as razões subjacentes que determinaram a decisão política que motivou o encerramento do Museu. Possuindo ambos premissas e dinâmicas próprias, incidir sobre os pressupostos descritivos e reflexivos de cada um deles permite-nos estabelecer uma leitura possível sobre a questão de fundo que subjaz todo este processo e que se assume como premissa orientadora da reflexão subsequente: a relação que Portugal nutre, em especial o seu Poder político, com a sua História recente e a forma como essa relação se repercute no ordenamento das memórias associadas a esse período.

Desde que a então Ministra da Cultura, Isabel Pires de Lima, anunciou o encerramento do MAP em Outubro de 2006, foram várias as acções e notas produzidas pela sociedade civil. Encontrando na internet e imprensa o local privilegiado para

repercutir os ecos de um descontentamento assumido, através dos elementos aí presentes estabelece-se um retrato aproximado das reacções e sentimentos vividos relativamente ao encerramento do Museu bem como o simbolismo atribuído por sectores específicos que o contestaram frontalmente.

Partindo das inúmeras opiniões recolhidas na blogosfera, a orientação das críticas assumia consensualidade em torno de algumas ideias chave – transversais, aliás, a outros elementos –: De uma forma generalizada a decisão política surgia comentada como um acto contrário ao interesse da cultura nacional, encontrando justificação na importância atribuída (pelos subscritores das mesmas) ao Museu, visto e enquadrado como referencial identitário e marco memorial de um período concreto da História de Portugal do século XX. No Blog «Raízes» e «Oliveirinha da Serra» esse sentido surge atestado em textos intitulados «Querem destruir o Museu de Arte Popular!» e «Aí nossa cultura...» lendo-se as seguintes passagens:

“De uma forma incompreensível e inesperada o Ministério da Cultura veio anunciar a extinção do Museu de Arte Popular, para no seu lugar criar um museu dedicado à Língua Portuguesa e ao Mar. (...) Por arrastamento comete-se mais uma crime bárbaro e insano contra a nossa memória colectiva, mais concretamente contra a nossa cultura tradicional. (Querem Destruir o Museu de Arte Popular, 2006)”

“O que me deixa mais preocupado, e muito, é o facto de a colecção do Museu de Arte Popular, que tem estado ao abandono há décadas, seja dispersa, sabe-se lá para onde e de que forma. É uma colecção de grande importância e muito representativa do Período do Estado Novo, que se vai perder, ao não ter o devido destaque como merecia. (Aí nossa cultura, 2006)”

Marcado por uma agressividade declarada em relação ao Ministério da Cultura, o discurso mostrava-se claramente fracturante, oscilando muitas vezes entre o pendor crítico e a agressividade verbal, próprio de um processo polémico e pouco consensual: “Embora sem poder estabelecer tal comparação, por exagerada, o desaparecimento do Museu de Arte Popular seria como se os talibãs voltassem a destruir as estátuas dos budas (Afeganistão) (Santos, 2006)”. O Desacordo surgia pelo acto decisório em si espelhando, reflectidamente, o tratamento e o abando conferido à instituição nas décadas que haviam percorrido o período democrático; de certa forma, muito do sentido já atestado no ponto anterior – «Representação social do Museu: Cristalização de uma imagem» –, surgia expresso nessas críticas revelando-se na revolta associada ao tratamento conferido pelas sucessivas tutelas em relação ao mesmo e, em certa medida, ao consumir de uma morte anunciada ao longo de um período de, aproximadamente, três décadas e meia.

Relevante nesse mesmo seguimento e traduzindo uma outra faceta crítica do movimento contestatário – marcando uma perspectiva académica – registe-se um texto colocado no forum «e-cultura.pt» por dois docentes da Universidade Nova de Lisboa, João Leal – professor de Antropologia e autor já citado nesta mesma dissertação – e Raquel Henriques da Silva – docente de História da Arte –, intitulado «Em defesa do Museu de Arte Popular», publicado respectivamente no Jornal «Público» no dia 10 de Novembro de 2006. Procurando demonstrar a importância do Museu no contexto nacional lançando o repto da sua continuidade à Ministra da Cultura, introduz de uma forma consertada com o sentido crítico revelado elementos que nos permitem enquadrar algumas das ideias expressas até aqui.

Sublinhando a importância do Museu no estudo e compreensão da História contemporânea do país, depois de uma breve descrição biográfica do mesmo sustenta muitas das críticas

de esquecimento e afastamento produzido pelo Poder democrático em relação ao Museu, apresentando uma coerência discursiva que permite claramente categorizar o documento como um manifesto em defesa da instituição. Estruturado em quatro pontos distintos, registre-se algumas das passagens mais significativas produzidas:

“ (...) Sabemos que o MAP representa o marco mais significativo dos discursos sobre cultura popular portuguesa promovidos pelo Estado Novo de Salazar e António Ferro.

(...) Sabemos também que o MAP ficou órfão muito cedo: o Estado Novo desinteressou-se dele, a Revolução viveu incomodada com ele, a democracia esqueceu-o.

(...) Ao decidir o seu encerramento, a ministra da Cultura foi de opinião diferente. Fazendo-o, não parece ter levado em conta a importância do MAP e o lugar único que ele ocupa na história do século XX português. Se há museu que, em Portugal, merece ser musealizado é o MAP. O MAP é um testemunho raro de uma visão do mundo que é parte decisiva da história recente de Portugal e da Europa. Toda a investigação contemporânea sobre a «política do espírito» do Estado novo tem paragem obrigatória no MAP. (Leal & Henriques da Silva, 2006)”

Defendendo a revitalização do Museu à luz de um novo programa museológico, com valências revistas e actualizadas de acordo com o suporte histórico caracterizante e com as expressões culturais vividas, então, contemporaneamente, o apelo encerrava-se na necessidade de um recuo ministerial e na sua manutenção, imprescindível para a compreensão da história do país e da museologia nacional: “Os museus, disse a senhora ministra, «nascem, vivem e morrem». Mas as decisões políticas – sobre

cultura ou sobre outros domínios – não são irreversíveis. Esperemos que seja o caso. (Leal & Henriques da Silva, 2006)”

Compreendendo a blogosfera e alguns espaços de debate cultural uma parte significativa da crítica produzida, é contudo naquela que foi, porventura, a mais relevante e mediática iniciativa relacionada com o encerramento do Museu que se atesta parte das principais pulsões retratadas, a par de todo o padrão discursivo e valorativo refractado pela sociedade civil: a petição «UM ACTO DE BARBÁRIE – ENCERRAMENTO DO MUSEU DE ARTE POPULAR».

Resultando de uma iniciativa espontânea de dois cidadãos portugueses, Pedro Sena-Lino e Rui Santos, a petição surgiu como um sinal de protesto proveniente da sociedade civil portuguesa relativamente ao encerramento do Museu, “um acto de verdadeira barbárie cultural, cego, sem estratégia e absolutamente grave contra um marco da cultura portuguesa do século XX (Sena-Lino & Santos, 2006)”, pretendendo manifestar a preocupação dos «cidadão e contribuintes portugueses» quanto às políticas culturais do país e um pedido de esclarecimento ao Ministério da Cultura relativamente à decisão política tomada, – exigindo sustentação e o conhecimento do destino conferido ao acervo constituinte do Museu.

Representando uma selecção dos comentários mais significativos afixados pelos subscritores da petição, os exemplos seguintes ilustram os sentimentos presentes numa parte da sociedade portuguesa quanto a todo o processo de encerramento do Museu, mas também a projecção valorativa exercida por uma parte dessa mesma sociedade civil em relação ao mesmo; os traços dominantes na primeira década do século XXI:

- a) **Desde logo refira-se a crítica frontal e directa à decisão do Ministério da Cultura e às políticas promovidas pelo mesmo:**

- 1278 R.A.L.⁵⁰ “Só é entendível esta senha destruidora por perfeita ignorância dos valores da Cultura Tradicional.”
- 999 M.P. “Só não me espanta porque é comum que as nossas elites dominantes desdenhem da memória colectiva.”
- 963 O.J.G. “Decisão irresponsável, boçal e complexada. O Portugal salazarento deixou raízes, mesmo onde menos de esperava.”
- 908 L.A.B “Chega de atentados à cultura deste país.”
- 885 A.C. “É uma vergonha! Só em Portugal o folclore é assim tratado enquanto nos outros países há respeito pelas Convenções Internacionais da UNESCO sobre Arte Popular.”
- 787 I.G. “Sr. Ministro da Cultura, se V^a Ex^a é um português inteligente, esclarecido e sem medo do papão economicista que nos está a devorar a todos, por favor, não deixe que se cometa o ataque terrorista de encerrar o precioso Museu de Arte Popular. Viva o Povo Português e toda a sua Arte!”
- 650 N.M.M.S.G. “Mais um atentado miserável contra o património de todos os portugueses e, consequentemente de todo o mundo. (...) Mais uma prova de insensibilidade e mediocridade daqueles que têm por missão zelar pelo património de Portugal.”

⁵⁰ A apresentação dos comentários surge com o número associado ao assinante da petição, as iniciais do nome do mesmo e o comentário proferido.

b) O sentimento de pertença conferido ao Museu enquadrando-o como parte activa da identidade e memória do país:

- 1276 A.F. “Não destruam a nossa identidade!”
- 1084 M.M.B.N. “Num período da História do Mundo em que cada vez mais a globalização comercial significa também a globalização cultural (...), o encerramento de um Museu que testemunha a herança do que de mais particular e específico nos deixaram os nossos «Pais e Avós», que nos permite relembrar as nossas raízes, os nossos costumes, a nossa identidade cultural colectiva que nos fez o que somos, é verdadeiramente escandaloso, e devota à total ignorância e esquecimento por parte das gerações vindouras, aquilo que nos distinguiu como um Povo, como uma Nação.”
- 1079 P.O.B. “Não se pode acabar com a História.”
- 836 F.P.M. “Não deixem fechar o museu de Arte Popular, memória das tradições deste povo português!”
- 440 J.B. “Não esqueçam que noutros países por N. considerados menos desenvolvidos e por isso mais atrasados, também um regime taliban mandou destruir a tiros de morteiro, as imagens santas de Buda. Tudo ao abrigo de se apagar um passado. As acções e/ou omissões, ficam para a História com os seus protagonistas.”
- 309 L.F.S. “Mais um avanço para estabelecer em Portugal a nova ordem socialista, a qual tenta a todo o custo apagar a memória colectiva e a nossa história recente. Assim fez o Estado-Novo e a

situação está a ser repetida por quem se auto-intitula diferente e de mente aberta.”

- 110 J.P.D.R. “A palavra «barbárie» aplica-se, em geral, a algo de equivalente a um assassinato; aqui, estão a assassinar a identidade do país; é grave, gravíssimo, não há palavra que traduza este desastre.”

c) O Reconhecimento da sua utilidade e do seu lugar próprio no panorama museológico nacional

- 1204 L.R.T. “Considero um erro inadmissível o encerramento do MAP, que deveria ser restaurado, valorizado e contextualizado. (...) Aquilo que é resultado da paixão e do esforço pode com um simples gesto carregado de frivolidade, ser votado ao desprezo, fruto da ignorância do poder instituído mas, também, da inveja e da mediocridade de uma classe política que teima em continuar cega, no seu ajuste de contas com o passado”.
- 1120 L.F. “Recupere-se o edifício do MAP, deixem a coleção, única no género, em paz e proporcionemos meios à Direcção para tornar a sua visita uma viagem a um tempo perdido mas que é nosso (...)”
- 823 M. “Não concebo a perseguição que se tem feito a este Museu que deveria ser amado e respeitado por se tratar de uma instituição com obras que são parte da memória do povo português”
- 792 H.C.G. “Como é possível mandarem fechar este museu quando há tantas escolas que precisam deste museu!”

- 220 A.J.O. “Tentar dismantelar o Museu de Arte Popular, fazendo a colecção nele sediada perder a identidade e o contexto, é assim um acto inqualificável, assim como o é mantê-lo fechado.”

Através desta selecção de comentários emergem elementos e sentidos incontornáveis que nos permitem avançar para um conjunto de premissas caracterizantes e definidoras de alguns aspectos sociologicamente determinados em relação ao encerramento do Museu de Arte Popular, bem como de outros aspectos relacionados com a dinâmica institucional vivida pelo mesmo ao longo do seu período de existência.

O principal de todos eles assenta no sentido de pertença demonstrada pelas pessoas relativamente ao museu, em especial a identificação estabelecida com as tradições reportadas no interior do mesmo. Torna-se lícito concluir que uma parte específica da sociedade encarava o museu como um repositório de memórias da cultura popular portuguesa, perspectivando-as como parte da identidade cultural do país.

Decorrente da premissa anterior retira-se um outro aspecto – já referido no capítulo 2 – associado ao carácter valorativo presente nas possibilidades conceptuais do conceito de «cultura popular». Sendo que o discurso construído ao longo do percurso expositivo assentava num pendor claramente político e propagandístico, socorrendo-se dos elementos culturais como ênfase e consubstanciação do sentido pretendido, de pendor marcadamente estético, apesar da instrumentalização verificada e das conotações conferidas, o sentido matricial das pessoas e as afinidades estabelecidas com as expressões presentes no Museu daí decorrente operava uma sobreposição da dimensão valorativa individual relativamente ao carácter político. Partindo de uma comunicação de José Manuel Sobral, membro do Instituto de

Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, “sendo a memória dependente dos contextos em que viveu e vive quem recorda, (...) depende, igualmente, da importância que o passado, ou determinados momentos do mesmo, têm na constituição da identidade de cada um (Sobral, 1996, p.39)”; entenda-se daqui que os fenómenos e expressões culturais resultam desligados, na sua essência, de formulações ou determinismos políticos, residindo a sua validação e asserção nos costumes, valores e significações comunitárias experimentados e vividos por cada indivíduo singularmente. Só assim se explica que no período democrático muitas pessoas fizessem prevalecer este aspecto em detrimento da natureza fundadora da instituição, despolitizando-a e centrando-se na essência do seu acervo.

Refira-se igualmente, como elemento dominante, um outro aspecto que revela uma evidência institucional clara, observada no museu durante o período de democratização da sociedade portuguesa. Atesta-se pela ideia de cultura popular expressa ao longo dos comentários produzidos na petição, que o museu no seu segundo ciclo de vida manteve inalterado o discurso produzido relativamente à cultura popular portuguesa, sem qualquer reatualização ou novas leituras à luz de expressões emergentes e não confinadas apenas ao meio rural. É patente a marca etnográfica fundadora do Museu bem como indicadores que permitem sustentar que não foi operada qualquer desconstrução do discurso concebido em 1948.

Por último mencione-se uma outra evidência que se articula directamente com a segunda questão deste ponto, introduzindo-nos na mesma. O Desejo expressado por muitos signatários da petição – e partilhada por artigos de opinião publicados na imprensa e pela internet – de ver o museu recuperado e com um projecto museológico definido que valorizasse a matriz histórico-cultural associada ao acervo e registo biográfico do mesmo. Surge demonstrada ao longo da petição a convicção de que

aquele espaço possuía utilidade e validade no século XXI, como espaço de reflexão da história de Portugal contemporânea, passível de recuperação e sentido institucional.

Neste contexto importa pois perceber, forçando-nos a uma progressão reflexiva, porque razão se assistiu, então, a uma dissonância clara entre a vontade da sociedade civil e o entendimento político vigente e, de uma forma mais abrangente, que houvera percorrido a democratização do país desde 1974? Que valores impunham a negação completa do Museu, determinando a sua existência como uma realidade desprovida de sentido?

Sendo claro que se estava perante um conflito cujo sentido se impõe descortinar, torna-se pertinente antes de avançar com uma leitura possível, enquadrar do ponto de vista sociológico a essência dos conflitos na sociedade e a sua definição. De acordo com Mack & Snyder (1957) entende-se por conflito “um tipo particular de processo de interacção social entre partes que têm valores mutuamente exclusivos ou incompatíveis (Cunha, 2001; p.24).” Envolvidos na dinâmica caracterizante associada, Férnandez-Ríos (1986) identifica cinco premissas básicas:

1. Interacção entre dois ou mais participantes;
2. Intenção de causar prejuízo ao outro ou atribuição de tal intencionalidade;
3. Condutas incompatíveis para obter recursos limitados;
4. Utilização directa ou indirecta de poder;
5. Inexistência ou ineficácia normativa; (Cunha, 2001; p.25)

De uma forma aplicada e direccionando para o caso concreto do Museu de Arte Popular, o âmbito do conflito imposto desde 1974 por parte do Poder político em relação ao Museu,

reproduziu uma hostilidade caracterizável por parte dos elementos descritos anteriormente. Identificando-se a raiz objectiva do conflito no sistema valorativo associado a cada uma das partes, desde a refundação da democracia que os mecanismos e canais de Poder assumiram uma incompatibilização com o significado e matriz cultural veiculada pelo Museu, expressos na indissociabilidade conferida em relação ao mesmo e aos propósitos fundadores.

Procurando cortar com um legado representativo de 40 anos de um sentido político concreto, longe de quaisquer possibilidades de diálogo e de integração memorialística, essa nova ordem centrou a sua acção nos elementos diferenciadores inviabilizando qualquer percepção integrada de convivência. A activação emocional subjacente determinava essa impossibilidade, em parte de superação, celebrando uma dialéctica marcada, permanentemente, pela hostilidade e rejeição.

Pedro Cunha (2001), nos princípios caracterizantes do conflito foca este aspecto, evidenciando o sentido perverso associado a mediações conflituais marcadas por motivações fortemente conotativas:

“Radica aqui um dos elementos que maiores dificuldades coloca ao tratamento «racional» do conflito. Quando a implicação emocional é muito forte, os perigos de que o enfoque da situação seja absolutamente distorcido são eminentes. O pensamento acaba, ao perder uma boa parte da sua lógica racional, por se tornar desiderativo. Nessa linha de pensamento, «entendemos por tal um discurso alimentado por imagens impregnadas de afectividade, cuja função, basicamente de crença, trata de legitimar e dar ênfase aos interesses pessoais e grupais, em vez de reflectir a realidade dos factos (Serrano, 1996)».

(Cunha, 2001, p.29) ”

Objectivamente centrado nos projectos de Poder simbolizados e promovidos individualmente – ainda que um deles num plano meramente figurado –, no contexto confrontativo intervinham dois modelos de sociedade divergentes culturalmente e socialmente. Sendo que a democratização da sociedade implicava uma redefinição da conduta cívica e comportamental dos cidadãos, a realidade retratada e, simbolicamente, exortada no Museu de Arte Popular no âmbito da definição cultural «estado novista», colidia com as exigências inerentes ao sistema democrático, remetendo para um período de antítese social. Esse facto atesta-se no texto constitucional produzido depois de 1974 onde se lê na alínea c) do artigo 9º, «Tarefas Fundamentais do Estado», que compete ao Estado “defender a democracia política, assegurar e incentivar a participação democrática dos cidadãos na resolução dos problemas nacionais (Portal do Governo, 2008)”, sentido esse reforçado com a adesão de Portugal à União Europeia em 1986 “encourage the citizens of the Union to participate actively in the democratic life of the Union (European Comission [eu], 2008)”.

De acordo com esses pressupostos emergentes, a promoção e exaltação da ruralidade enquanto virtude máxima de um país a par de uma conduta que se desejava de distanciamento em relação à vida política e social do mesmo, resultava comprometedor para uma nova conjuntura que pretendia inverter défices educacionais e culturais – neste contexto entenda-se hábitos e condutas sociais e não ao nível dos seus referenciais identitários – numa lógica de convergência com indicadores tidos enquanto consentâneos com países desenvolvidos e inscritos no espaço comunitário.

O esforço assentava na necessidade de mobilização e capacitação do país, de uma forma socialmente indiferenciada, para projectos de progresso e desenvolvimento alargados reclamando a participação dos diferentes actores nessa nova dinâmica, promovendo uma interacção permanente com o poder político. De

certa forma, num sentido completamente inverso ao traçado pelo modelo cultural representado no Museu, encarado como anacrónico e deslocado de uma nova sociedade marcada pela reemergência da consciência comunitária participativa.

A essência da crítica em relação ao processo de encerramento, em si, não reside numa apologia contrária aos princípios despertados com a revolução de Abril de 1974 e revistos nos valores reportados anteriormente; reside no facto de a desestruturação politico-institucional empreendida no seguimento desse marco histórico ter sido, por parte do Poder político em determinados contextos, acompanhado por um processo silencioso de desarticulação memorialista do qual o Museu de Arte Popular acabou por ser alvo. Conotado de um modo pré-conceituante, sofreu de uma forma gradativa uma asfixia funcional, tendo sido remetido a uma vivência marcada por um sentido político omnipresente contrariamente ao verificado noutros Museus surgidos no mesmo período, como são o caso do Museu José Malhoa nas Caldas da Rainha, Museu Alberto Sampaio em Guimarães, Museu de Etnologia de Lisboa ou mesmo o «Portugal dos Pequeninos» em Coimbra.

Aliás à luz desse sentido torna-se curioso referir uma mostra expositiva organizada em 2002, que atesta claramente que o problema de fundo nunca esteve no acervo do museu mas na sua apropriação promovida, politicamente, pelo Estado Novo. Na Newsletter número 36 da Fundação Calouste Gulbenkian – correspondente ao trimestre Abril, Maio e Junho de 2002 – anunciava-se para o mês de Maio do referido ano uma exposição realizada em parceria com a Embaixada de Portugal em Jacarta, intitulada «Artes Tradicionais Portuguesas», cuja grande maioria das 220 peças constituintes e presentes na Indonésia resultavam oriundas do Museu de Arte Popular. Nesse mesmo boletim lê-se uma passagem que ilustra muito do sentido estabelecido no ponto 2.2 relativamente às possibilidades conceptuais de «Cultura

Popular» – «Cultura Popular: Noções e Significados que se Estabeleceram Durante o estado Novo: Mecanismos de Construção e Desconstrução» –, evidenciando que a existência do museu não se esgotava no seu sentido fundador:

“ Ainda através do Serviço Internacional e em colaboração com a Embaixada de Portugal em Jacarta, a Fundação Gulbenkian vai apresentar uma exposição sobre artes Tradicionais Portuguesas a inaugurar no dia 2 de Maio no Museu dos Têxteis da capital indonésia. Indo ao encontro da ideia da embaixadora de Portugal em Jacarta, Ana Gomes, de marcar o reatamento das relações culturais entre os dois países, através de uma manifestação de forte impacto, **esta Exposição pretende mostrar aspectos tradicionais da cultura portuguesa**, cujas ligações ao Oriente fossem perceptíveis ao público local. (Artes Tradicionais Portuguesas, 2002)”

Retomando uma das premissas iniciais estabelecidas na introdução deste ponto, mais do que um confronto ideológico, o simbolismo associado ao acto decisório que determinou o encerramento do Museu de Arte Popular evidencia um fenómeno eminentemente sociológico/ antropológico relacionado com a articulação existente entre o exercício do Poder e as práticas de fixação da memória de eventos/ épocas passados; em especial o potencial ordenador existente na essência de cada conteúdo caracterizante no processo de estruturação de quadros idiomáticos e valorativos contemporâneos.

Verificando-se consensualidade – no âmbito das várias disciplinais ligadas às ciências sociais que estudam a memória – relativamente ao carácter selectivo associado à construção de imagens do passado, os processos de mudança política e social, particularmente, favorecem mecanismos de “ressignificação e

proliferação de novas imagens, palavras, sons e objectos vários, com o fito de ocupar, no imaginário social, o lugar dos velhos signos (Chagas, 2003, p.146)”, sublinhando de uma forma acentuada esse traço selectivo e reformador distintivo.

Empreendendo um processo de re estruturação histórico à luz de justificativas determinadas pela necessidade de validação e veiculação de valores concretos, a ordem emergente, conjunturalmente, tende a favorecer a celebração de discursos projectados na ruptura ou continuidade com uma fonte temporal em concreto, em nome da sustentabilidade de um projecto político-social específico de identidade, revisto enquanto fundamento presente e enquadramento futuro. A definição da narrativa histórica pretendida estabelece-se balançando de uma forma dicotómica entre a ênfase de aspecto particulares e a vontade clara e declarada de esquecimento de valores, códigos ou aspectos sociais específicos, apresentando uma sucessão de acontecimentos moldados e purificados de acordo com o sentido pedagógico pretendido na transmissão de uma ideia de memória colectiva.

Nesta lógica reside a essência da motivação política subjacente ao encerramento do Museu de Arte Popular, justificativo do sentido de rejeição e negação imposto pela ordem emergente de Abril de 1974. Negar a existência da perspectiva cultural reportada e simbolicamente veiculada pelo mesmo, resultava enquanto reflexo da implementação do projecto democrático – situado nos antípodas do Estado Novo –, expresso na desarticulação das possibilidades memorialísticas e evocativas associadas ao museu. Suprimindo reminiscências ou possibilidades de retorno a um modelo anatematizado.

Optando por eliminar a génese progressiva do processo transformador, caracterizada por um questionamento objectivo e historicamente sustentado pela dialéctica resultante da interacção valorativa dos sistemas representados, marcou-se uma postura surda,

em nome da construção de uma unidade fechada em termos de diálogo relativamente a um período e a um aspecto concreto da história contemporânea do país; procurando impor uma visão fundada não no diálogo, mas na consagração absoluta de um sentido cristalizante da história, alheio a quaisquer outras possibilidades de leitura que não aquelas determinadas pelos mecanismos do Poder.

Em nome dessa verdade absoluta privou-se o país de um elemento histórico valioso e com um enorme potencial reflexivo a par de uma instituição única no âmbito dos museus nacionais. Um espaço concebido de uma forma orgânica articulando o entendimento espacial com o acervo constituinte e reproduzindo de uma forma singular o pensamento e a prática associado aos Museus da década de 40 do século passado.

CONCLUSÃO

Partindo de um conjunto de pretensões diversificadas, de uma forma central, este trabalho de investigação procurou apresentar um registo descritivo do percurso institucional do Museu de Arte Popular, introduzindo uma leitura específica das incidências registadas contemporaneamente em torno do mesmo. Conferindo uma sustentabilidade conceptual secundada por uma série de noções de âmbito histórico, sociológicas e antropológicas, estabelece uma análise consciente das implicações ideológicas associadas ao contexto matricial que o presidiu, apresentando o sentido valorativo atribuído pelas instâncias de Poder nacionais ao longo das décadas seguintes e os condicionalismos daí advindos, reflectidos na vivência e funcionamento do Museu.

Fundado em 1948 e reproduzindo o pensamento cultural e estético do Estado Novo resulta ao longo da dissertação a evidência clara de dois períodos distintos na vida do Museu, caracterizados por dinâmicas opostas.

Correspondendo o primeiro a um sentido político marcado pela orientação «estado novista», durante 26 anos – mais concretamente entre 1948-1974 –, o Museu viveu uma fase de funcionamento institucional, ao nível das relações com a tutela, sem especiais incidências, assumindo-se como um dos principais espaços culturais no panorama dos Museus portugueses. Devidamente assinalado pela propaganda do regime, essa imagem surgia atestada na imprensa da época – submetida a fortes ditames censórios por parte do regime de Salazar –, projectando, pela filiação ideológica caracterizante, uma linguagem superlativa

definindo-o pela excelência e consagrando-o como uma realidade cultural, pretensamente, inovadora no plano nacional.

Esta simbiose e identificação resultava determinada pelo discurso reproduzido ao longo do Museu, e, de uma forma equitativa, pelo facto do seu mentor e principal obreiro ter sido António Ferro, figura destacada do Estado Novo entre 1934 e 1950 e do período hegemónico da Propaganda Nacional.

Responsável pelo Secretariado da Propaganda Nacional/ Secretariado Nacional da Informação, António Ferro projectara na instituição uma forte conotação simbólica, estabelecendo-a como a materialização e obra síntese da sua acção governativa e do projecto cultural desenvolvido pelo Secretariado por si dirigido durante 16 anos. Decorrente desse facto, o discurso expositivo construído por Francisco Lage – antigo director da Secção Etnográfica da Exposição de 1940 – devidamente secundado pelos arquitectos Veloso dos Reis e Jorge Segurado, reflectia o entendimento museológico característico do regime, claramente direccionado para a propaganda e construção de narrativas de pendor político e disciplinante. Ao longo do Museu, e partindo de uma vasta recolha levada a cabo no âmbito da etnografia nacional – em particular da Arte Popular – realizada para mostras expositivas decorridas em anos anteriores (com especial incidência para a Exposição do Mundo Português de 1940), encenava-se uma realidade social bastante diferente da presente no seio das populações, apresentando um retrato lírico/ estético do país centrado exclusivamente nas suas tradições e nos elementos vistos e capacitados como manifestações da cultura popular portuguesa por parte do regime.

Sendo um manifesto ideológico do sentido conferido pelo Poder Político à cultura popular, esse sentido de comunhão e identificação surge reconhecido pelo Estado Novo associando o Museu, nos 25 anos seguintes, aos principais eventos culturais

ligados à propaganda nacional e exaltação patriótica, de uma forma directa e indirecta. Em 1974 o Museu apresentava-se como uma instituição extremamente visitada e incluída nos principais roteiros turísticos da cidade de Lisboa, apresentando números que o enquadravam, no panorama museológico da ditadura, como uma das referências culturais do país.

Determinado por esse conjunto de factores, o seu segundo ciclo de vida marcou uma tendência contrária à verificada até então, perdendo este a aura construída pela propaganda entrando num período de completa subalternização institucional. Inaugurando-se com a democracia em 1974 e decorrendo até 2008, a carga histórica e os potenciais evocativos associados condicionaram a sua relação com os vários canais de Poder político durante esse tempo, resultando por parte dos mesmos uma veiculação valorativa cujo sentido consubstanciou um estigma do qual o Museu nunca se libertou verdadeiramente.

Marcado pelo conflito entrevisto no modelo cultural representado e retratado no interior do mesmo, divergente do pretendido pela nova ordem emergente – assente na necessidade de implementação de um modelo plural sustentado pela mobilização colectiva como suporte e mecanismo de auto-regulação do Poder político e de uma modernização profunda do país – resultou ao longo do processo de sedimentação da democracia na sociedade portuguesa uma postura normalmente hostil por parte das sucessivas tutelas em relação ao Museu, reflectindo-se de uma forma expressiva no seu normal funcionamento e por sua vez no sentido de integridade do espaço e acervo afectos. Ao longo de mais de três décadas o incomodo transposto por parte do Poder político assumiu um conjunto de feições variadas determinando – e de acordo com o relato da antiga conservadora da instituição – desde processos de fusão com outras instituições, à privação por mais de 15 anos de um espaço para exposições temporárias, entre 1981 e 1996, orçamentos altamente restritivos, até vários processos

de encerramento – de forma tentada – que se cumpriram, efectivamente, com o verificado em 2008.

No final da década de 90 o Museu traduzia a conjugação de todos estes factores, expressos nos principais indicadores representativos da sua realidade institucional: no âmbito da cidade de Lisboa perdera protagonismo registando uma diminuição progressiva do número de visitantes, vendo-se superado por outras instituições da cidade; privado de um local para exposições temporárias perdeu visibilidade no espaço mediático advindo daí não só uma imagem de pouca dinâmica como de incapacidade de modernização; funcionalmente assistira a uma degradação acentuada das suas condições de funcionamento e capacidade de conservação do acervo, vendo-se a tutela em 2000 obrigada a lançar uma empreitada de requalificação do imóvel.

Nesse contexto quando em 2006 a então Ministra da Cultura Isabel Pires de Lima anunciou o encerramento do Museu, assumindo-o como uma opção política, e o consumou em 2008, a decisão não pôde deixar de ser vista como consequência lógica da relação vivida nesse período de trinta anos entre ambas as partes, devidamente enquadrada pelo sentido dominante verificado até então. Resultando de um sentido autocrático e deliberada sem qualquer tipo de sustentação ou justificação culturalmente fundamentada – escudando-se simplesmente na convicção da Ministra que aquele espaço configurava uma realidade anacrónica –, estabeleceu a transferência do acervo para o Museu Nacional de Etnologia operando uma reconversão institucional expressa na apresentação de um projecto para a criação de uma nova realidade museológica no seu lugar, o «Museu Mar da Língua Portuguesa»; um espaço centrado na disseminação e divulgação da Língua portuguesa tendo como pano de fundo os Descobrimentos marítimos, apoiado totalmente nas novas tecnologias no domínio audiovisual.

Acompanhando esse processo político, no final de 2007 o IGESPAR deliberou relativamente ao pedido de classificação do Imóvel – procedimento iniciado em 1991 –, decidindo-se pelo não deferimento da pretensão mantendo-o, apenas, afecto ao regime de protecção determinado pela inserção na Zona Especial de Protecção do Mosteiro dos Jerónimos. Por outras palavras: viabilizando indirectamente as alterações arquitectónicas previstas no projecto referente ao novo Museu, com claras implicações nas feições caracterizantes do Museu de Arte Popular.

Revelando um processo inaudito em todo o seu decorrer, pelo menos num contexto mediático como o verificado no início do século XXI, mais do que o desmembramento de uma instituição cultural ligada à salvaguarda e difusão do património português – suprimindo ao país um testemunho único e incontornável da sua História contemporânea e da museologia nacional –, encerrava um conjunto de pressupostos mais profundos, fundados numa complexidade conjugante de elementos de natureza sociológicos, antropológicos e históricos, remetendo para o processo de superação vivido pela sociedade portuguesa em relação a um período específico da sua contemporaneidade, o Estado Novo.

De uma forma central, enquadrou um fenómeno bastante problematizado no âmbito das ciências sociais, relacionado com estruturação e ordenação dos referenciais memorialísticos por parte das sociedades e a forma como sobre eles operam os processos selectivos associados; como a substituição de matrizes orientadoras surge, muitas vezes, marcada pela vontade objectiva de desestruturação dos potenciais evocativos dos elementos consagrados em contextos concretos, determinando a imposição de novos símbolos, valores ou narrativas de uma forma assíncrona.

O culminar metodológico da investigação traçada ao longo da dissertação, incidiu numa reflexão em torno deste ponto procurando apresentar uma leitura que permitisse discernir

criticamente o posicionamento adoptado pelo sistema democrático em relação ao Museu, as suas motivações justificativas no conflito dominante e a forma como as mesmas se projectaram de uma forma dissonante em relação ao sentido conferido pela sociedade civil em relação a ele.

Cumprida a descrição do percurso institucional e estabelecida uma leitura para o acto decisório que determinou o encerramento do Museu, este trabalho encerra-se com algumas indicações que sustentam a necessidade de continuidade reflexiva em torno desses pontos.

No âmbito da estruturação das principais feições caracterizantes do Museu nos seus 60 anos de vida, tendo sido projectada partindo de publicações, imprensa e registo oral, existirá a necessidade de prosseguir esse processo dando continuidade ao trabalho iniciado nesta dissertação. Existindo lacunas em períodos específicos será necessário continuar a recolha documental, sendo que apenas a disponibilização e o acesso dos arquivos do mesmo ao público – por parte do Museu Nacional de Etnologia –, permitirá concluir de uma forma abrangente e completamente fidedigna esse ponto.

Ainda nesse contexto importa perceber as variações e fluxos relacionados com o acervo, mais concretamente as incorporações registadas e a gestão do mesmo. A organização observada e estabelecida e o estudo e trabalho de investigação realizados em torno das diferentes e variadas peças que o compunham.

Por último e representando o aspecto mais importante, perceber se o encerramento do museu se cumprirá efectivamente ou se configurou, apenas, mais um episódio na atribulada relação com a democracia de Abril. Sendo que não foi consagrado formalmente em qualquer diploma legislativo e que a principal responsável pelo acto decisório, Isabel Pires de Lima, cessou

funções no XVII governo constitucional em Janeiro de 2008 – tendo sido substituída por um novo responsável ministerial –, à data da conclusão desta obra são mais as dúvidas em torno desta questão do que as certezas. No Jornal «Público», na edição do dia 16 de Maio de 2008, podia-se ler que o Ministro da Cultura José António Pinto Ribeiro equacionava a hipótese de mudar o Museu da Língua para a estação ferroviária do Rossio, considerada pelo próprio *“mais adequada”*⁵¹.

Configurando questões com resposta em aberto não respondidas ao longo destas páginas, avaliando o trabalho desenvolvido em torno do tema proposto e dos objectivos definidos inicialmente, abriu-se, contudo, uma nova perspectiva em relação a uma instituição com características únicas na sociedade portuguesa, contribuindo para o enriquecimento do conhecimento da museologia nacional e para o debate sobre a relação verificada entre o país e a sua história recente.

⁵¹ Jornal *Público*, 16 de Maio de 2008, p. 12.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Citada

1. Ciências Sociais:

- Archer de Carvalho, Paulo. (s.d). *Sobre a visão patrimonial de Herculano em Monumentos Pátrios*. Tomar: Terras de Linho.
- Barreto, António; Mónica, Maria Filomena. (s.d). *Dicionário de História de Portugal* (Vols.1-9). Figueirinhas.
- Beisiegel, Celso de Rui. (1974). *Estado e Educação Popular: um estudo sobre a educação de adultos*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora.
- Burke, Peter. (1978). *La Cultura Popular en la Europa Moderna*. Alianza Editorial.
- Cagigal e Silva, Maria Madalena. (1963). *Os Museus de Arte Popular*. Comunicação apresentada à 3ª reunião dos Conservadores dos Museus, Palácios e Monumentos Nacionais; Porto, Portugal.
- Caraça, Bento de Jesus. (s.d). *A Arte e a Cultura Popular*. Textos ITAU.
- Cardim, Pedro. (1998). *A História: Entre Memória e Invenção – Cursos da Arrábida* –. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos descobrimentos Portugueses.
- Chagas, Mário. (2003). Memória Política e Política da Memória. In Abreu, Regina & Chagas, Mário (orgs), *Memória e Património: ensaios contemporâneos* (pp.141-174). Rio de Janeiro: DP&A editora.
- Chagas, Mário. (1994). *No Museu com a turma de Charlie Brown*; In Cadernos de Sociomuseologia nº2. ULHT. Lisboa.

- Chagas, Mário. (1996). *Memória e Poder: Dois Movimentos*; In Cadernos de Sociomuseologia nº19. ULHT. Lisboa.
- Chartier, Roger. (1988). *A História Cultural entre práticas e representações, Memória e Sociedade*. Lisboa: BIPEL – Difusão Editorial.
- Chaves, Luís. (1940). *Artes e Indústrias Populares de Portugal*. Lisboa: Secretariado da Propaganda Nacional.
- Chaves, Luis. (1959). *A Arte Popular: aspectos do problema* (2.^a Edição). Porto: Portucalense Editora.
- Crane, Susan A. (2000). *Museums and Memory*, Stanford University Press.
- Cunha, Pedro. (2001). *Conflito e Negociação*. Edições Asa.
- De Castro, Augusto. (1940). *A Exposição do Mundo Português e a sua finalidade*. Lisboa: Edição da Empresa Nacional da Nacionalidade.
- De Moura, Horácio. (1968). *Reflexões sobre os discursos de Salazar* (Vols. 1-2, 2.^a edição). Coimbra.
- Ferro, António. (1948). *Museu de Arte Popular*. Lisboa: SNI.
- Fundação Calouste Gulbenkian. *Mário Novais, Exposição do Mundo Português, 1940*. Lisboa.
- Garcia, Madalena Farrajota, Nunes, Maria Luísa Abreu. (1998). *O Ponto de Cruz: A Grande Encruzilhada – Museu de Arte Popular*. Lisboa: Instituto português de Museus.
- Galvão, Andreia. (2003). *A Caminho da Modernidade; A travessia portuguesa, ou o caso da obra de Jorge Segurado como um exemplo de complexidade e contradição na arquitectura (1920-1940)*. Dissertação apresentada na Universidade Lusíada de Lisboa para obtenção do grau de doutor, orientada por José Maria Jiménez e Horácio Pereira Bonifácio.
- Gleitman, Henry. (1999). *Psicologia* (4^a Edição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Heloísa, Paula. (1994). *Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil: o SPN e o DIP*. Coimbra: Minerva História.

- Leal, João. (2004). *Metamorfoses da Arte Popular: Joaquim de Vasconcelos, Vergílio Correia e Ernesto de Sousa*. Centro de Estudos de Antropologia Social (ISCTE).
- Lira, Sérgio. (2002). *Museums and Temporary Exhibitions as means of propaganda: the Portuguese case during the Estado Novo*. Dissertação apresentada ao «Department of Museum Studies» da University of Leicester – UK para obtenção do grau de Doutor, orientada por Simon Knell.
- Matos, Helena. (2003). *Salazar, A construção do Mito* (Vols.1-2). Temas e Debates.
- Mattoso, José. (s.d). *História de Portugal, A segunda fundação* (vol. VI). Editorial Estampa.
- Mitchell, G. Duncan. (s.d). *Novo Dicionário de Sociologia*. RÉS-Editora.
- Moutinho, Mário. (1980). *Introdução à Etnologia*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Pimenta, Alfredo. (1937). *Os Prémios Literários de 1936 do Secretariado da Propaganda Nacional: reparos discretos*. Imprensa Beleza.
- Pimentel, Cristina. (2005). *O Sistema Museológico Português (1833-1991) ; Em direcção a um novo modelo teórico para o seu estudo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Pires, Ema. (2003). *O Baile do Turismo*. Lisboa : Caleidoscopio.
- Raposo, Paulo. (2002). *O Papel das Expressões Performativas na Contemporaneidade. Identidade e Cultura Popular*, Dissertação apresentada ao Departamento de Antropologia do Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa para obtenção do grau de doutor.
- Rodrigues da Silva, José Maria (2000). *O Homem e o Poder* (2ª edição). Fólio Edições.
- Secretariado da Propaganda Nacional. (1936). *Catálogo de Exposição de Arte Popular Portuguesa*.
- Secretariado Nacional de Informação. (1946). *Museu de Arte Popular: itinerário*. Lisboa.

Seixas de Melo, Daniel Jorge. (1997). *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*. Dissertação apresentada no Departamento de História da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa para obtenção do grau de mestre, orientada por Fernando Rosas.

Sobral, José Manuel. (1996). *Memória Social e Identidade. Experiência Individuais, Experiências colectivas*. Comunicação apresentada no encontro de historiadores, intitulado «Estudos Gerais da Arrábida»; Arrábida, Portugal.

2. Documentos jurídicos:

Decreto n.º 1700 de 18 de Dezembro de 1924.

Decreto n.º 11445 de 13 de Fevereiro de 1926.

Decreto n.º 15216 de 22 de Março de 1928.

Decreto n.º 16791 de 30 de Abril de 1929.

Decreto n.º 19414 de 5 Março de 1931.

Decreto n.º 20985 de 7 de Março de 1932.

Decreto n.º 23045 de 25 de Setembro de 1933.

Decreto n.º 33 820 de 28 de Julho de 1944.

Decreto n.º 34 134 de 24 de Novembro de 1944.

Decreto n.º 39116 de 27 de Fevereiro de 1953.

Decreto n.º 46758 de 18 de Dezembro de 1965.

Decreto n.º 48 686 de 15 de Novembro de 1968.

Decreto n.º 203/74 de 15 de Maio de 1974.

Decreto n.º 213/76 de 10 de Setembro de 1976.

Decreto n.º 34/80 de 2 de Agosto de 1980.

Decreto n.º 93/84 de 26 de Março de 1984.

Decreto n.º 161/97 de 26 de Junho de 1997

3. Documentos de arquivo:

Direcção Geral de Arquivos [DGARQ]. (1938). *Comissão Nacional dos Centenários; Planos e estudos preparatórios*; CX.13, Maço 14, 4.ª subdivisão, fólio 1.

4. Imprensa:

Apelo Para Salvar o Museu de Arte Popular. (2006). *Jornal de Notícias*. Acedido a 29 de Fevereiro, 2007, em Jornal de

Notícias on-line:

http://dn.sapo.pt/2006/11/artes/apelo_a_para_salvar_museu_art_e_popul.html.

Arte Pastoril – Espaços de Solidão). (2002). *Expresso*. Acedido a 20 de Fevereiro, 2008, em Expresso on-line:

<http://clix.semanal.expresso.pt/actual/factual/artigo.asp?edition=1775&articleid=ES236541>.

Arte Popular Reabre em 2006. (2005). *Diário de Notícias*. Acedido a 15 de Fevereiro, 2007 de Diário de Notícias on-line: http://dn.sapo.pt/2005/08/19/artes/arte_popular_reabre_2006.html.

Arte Popular: Despejo Para o Museu Mal Amado. (2006). *Diário de Notícias*. Acedido a 29 de Fevereiro, 2007 em Diário de Notícias on-line:

http://dn.sapo.pt/2006/10/24/artes/arte_popular_despejo_para_o_muse_am.html.

Botelho, N. (2005, Outubro 7). Governo Francês Negoceia com Joe Berardo. *Expresso*. Acedido a 20 de Fevereiro, 2008 em Expresso on-line:

<http://clix.semanal.expresso.pt/actual/factual/artigo.asp?edition=1719&articleid=ES193982>.

Cartaz Exposições. (1998). *Expresso*. Acedido a 26 de Fevereiro, 2008, em Expresso on-line:

<http://www.aeiou.primeirasedicoes.expresso.pt/.../ce-agenda.asp>

Diário de Notícias (1948, 16 Julho). *O Museu de Arte Popular*, 1 e 5. Diário de Notícias (1967, 10 Agosto). *O II Salão Nacional de Arte e a Ausência de Artistas*, 15 e 16.

Directora Museu Arte Popular diz desconhecer projecto. (2005, Maio 17). *Rádio Televisão Portuguesa*. Acedido a 29 de Janeiro, 2007 em Rádio e Televisão de Portugal online: <http://www.rtp.pt/index.php?article=239605&visual=16>

Fernandes, J. (2006, Novembro 04). Olhar para o Lado. *Expresso*. Acedido a 20 de Fevereiro, 2008, em Expresso on-line:

<http://clix.semanal.expresso.pt/actual/factual/artigo.asp?edition=1775&articleid=ES236541>.

- Figueiredo, L. (2006, Outubro 31). Mar da Língua Nasce no Museu de arte Popular. *Diário de Notícias*. Acedido a 13 de Abril, 2008 em Diário de Notícias on-line:
http://dn.sapo.pt/2006/10/31/artes/mar_lingua_nasce_museu_art_e_popular.html
- Joe Berardo não quer aborrecer ninguém. (2005, Dezembro 23). *TSF*. Acedido a 30 de Janeiro, 2007 em TSF online:
http://tsf.sapo.pt/online/ocios/interior.asp?id_artigo=TSF166732.
- Jornal de Notícias (1948, 16 de Julho). *O Chefe de Estado inaugurou o Museu de Arte Popular*, 1 e 5.
- Jornal de Notícias (1960, 10 de Agosto). *Os dois chefes de Estado inauguram a Exposição Henriquina*, 9.
- Apelo para salvar o Museu de Arte Popular. *Jornal de Notícias*. Acedido a 29 de Fevereiro, 2007, em *Jornal de Notícias* on-line:
http://dn.sapo.pt/2006/11/artes/apelo_a_para_salvar_museu_art_e_popul.html.
- Museu de Arte Popular: Futuro Incerto. (2006). *Jornal de Notícias*. Acedido a 29 de Janeiro, 2007 em *Jornal de Notícias* on-line:
http://jn.sapo.pt/2006/06/18/cultura/museu_arte_popular_futuro_incerto.html
- Novo Museu. (2006). *Diário de Notícias*. Acedido a 29 de Fevereiro, 2007 em Diário de Notícias on-line
http://jn.sapo.pt/2006/10/31/cultura/novo_museu_2008.html
- O Século (1948, 16 Julho). *Está Inaugurado o Museu de Arte Popular*, 1 e 4.
- O Século (1960, 10 Agosto). *Exposição Cartográfica*, 7.
- O Século (1960, 4 Novembro). *O Encerramento Solene das Comemorações Henriquinas*, 12.
- O Século (1966, 12 Novembro). *Significativa Realização no Âmbito das Comemorações dos 40 anos da Revolução Nacional*, 1 e 8.
- O Século (1967, 26 Julho). *Salão Nacional de Arte Moderna na Galeria Nacional de Arte Moderna (S.N.I.)*, 7.

O Século (1967, 16 Dezembro). *Exposição Alemã de Artes Manuais na Galeria Nacional de arte Moderna*, 2.

Público (2008, 16 Maio). *Museu da Língua deve mudar para o Rossio*, 12.

5. Conteúdos on-line:

A Exposição do Mundo Português. (1940). *Fotobiografia da Família Tavares*. Acedido em 13 de Outubro, 2007 em <http://tavares1952.no.sapo.pt/Expo1940/Expo1940.htm>

Ai Nossa Cultura. (Novembro, 15). *Oliveirinha-da-Serra*. Acedido a 15 de Maio, 2007 em Blog Oliveirinha-da-Serra: http://sol.sapo.pt/blogs/oliveirinhadaserra/archive/2006/11/15/Ai-nossa-cultura_2E002E002E00_.aspx

Artes Tradicionais Portuguesas. (2002). *Fundação Calouste Gulbenkian*. Acedido a 28 de Março, 2008 em Newsletter n.º36 da Fundação Calouste Gulbenkian: <http://www.gulbenkian.pt/v1/newsletters/36.pdf>

Belem Redescoberta. (2006). *Portal do Governo*. Acedido a 12 de Fevereiro, 2008 em http://www.portugal.gov.pt/NR/rdonlyres/C94B2337-E715-455C-8748-6BAE1660ECB6/0/Belem_Redescoberta.pdf

Constituição Portuguesa. (2005). *Portal do Governo*. Acedido a 27 de Março, 2008 em http://www.portugal.gov.pt/Portal/PT/Portugal/Sistema_Politico/Constituicao/constituicao_p01.htm

Dias, Eduardo. (2007). António Ferro e o seu Novo Mundo IN *Portugal em linha*. Acedido a 6 de Outubro, 2007 em <http://www.portugal-linha.pt/opiniao/MDias/md2.html>.

Dez novos sites no dia Internacional dos Museus. (2001). *Netparque*. Acedido a 26 de Fevereiro, 2008 em <http://www.netparque.pt/NPShowStory.asp?id=330833>.

European Commission [ec]. (2000). Acedido a 27 de Março, 2008 de http://www.ec.europa.eu/justice_home/unit/charte/en/rights.html

- Instituto Português do Património Arquitectónico [IPPAR]. (2007).
Acedido a 21 de Janeiro, 2008 em
http://www.ippar.pt/pls/dippar/pat_pesq_detalhe?code_pass=70949.
- Instituto dos Museus e da Conservação [IMC]. (2005). Acedido a 12 de Abril, 2008 em
<http://www.ipmuseus.pt/pt/iniciativas/i24417/TA.aspx>
- Leal, J. & Henriques da Silva, R. (2006, Novembro 10). Em defesa do Museu de Arte Popular [Colocada no Blog e-cultura]. Enviada para <http://www.e-cultura.pt/ForumDisplay.aspx?ID=19&print=1>
- Lira, S. (1999). *Exposições Temporária durante o Estado Novo*; Colóquios APOM: Água Santas, acedido em 07 de Janeiro, 2008 em <http://www2.ufp.pt/~slira/artigos/coloquioapomnov99.htm>
- Lira, Sérgio. (2000). *Funções Ideológicas dos Museus Portugueses: uma herança Cultural*. Comunicação apresentada no VI Congresso de Cultura Europeia, Pamplona, Espanha, Acedido a 23 de Fevereiro, 2008, em
<http://www2.ufp.pt/~slira/artigos/vicongressodeculturaeuropeiampamplona.htm>
- Ministério da cultura [MC]. (2000). Acedido a 11 de Abril, 2008 em
http://poc.min-cultura.pt/new//components/com_docman/dl2.php?archive=0&file=Ml9VR18xOU91dDIwMDAucGRm
- Museu do Teatro [museudoteatro]. (2002). Acedido a 13 de Novembro, 2007 em <http://www.museudoteatro-ipmuseus.pt/expo09.asp>
- Querem Destruir O Museu de Arte Popular. (Outubro, 29). *Raízes*. Acedido a 31 de Janeiro, 2007 em Blog Raízes: <http://raízes.blogs.sapo.pt/5220.html>.
- Santos, R. (Outubro, 25). *A Morte Anunciada do Museu de Arte Popular*. Colocada no Blog Industrias-culturais]. Enviada para: <http://industrias-culturais.blogspot.com/2006/10/morte-anunciada-do-museu-de-arte.html>.

Sena-Lino, P., & Santos, R.(2006). *Um acto de Barbárie – Encerramento do Museu de arte Popular*. Acedido a 29 de Fevereiro, 2007 de Petitiononline:
<http://www.petitiononline.com/MAP2006/petition.html>
 Universidade Nova de Lisboa [CITI]. Acedido a 20 de Fevereiro de 2008 em
http://www.citi.pt/cultura/artes_plasticas/desenho/alvaro_cunhal/neo_realismo.html

Bibliografia de Referência

1. Ciências Sociais:

- Alves, Vera Marques. (2007, Maio). “A poesia dos simples”: arte popular e nação no Estado Novo, *Revista Etnográfica*, 63-89.
- Abreu, Regina & Chagas, Mário (orgs). (2003). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A editora.
- Audrerie, Dominique. (1997). *La Notion et la Protection du Patrimoine*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bary, Marie-Odile, & Tobelem, Jean-Michel. (1998). *Manuel de Muséographie; Petit guide à l'usage des responsables de musée*. Biarritz: Séguier, Option Culture.
- Caeiro, Joaquim Manuel. (2004). *Elites e Poder: os Grupos Económicos em Portugal (1930-1996)*. Lisboa: CESDET
- Ferrão, Carlos. (1976). *História da 1ª República*. Lisboa: Terra Livre.
- Fontaine, Roger. (2000). *Psicologia do Envelhecimento*. Lisboa: Climepsi Editores.
- Friedberg, Erhard. (1993). *O Poder e a Regra*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Jornal Público. (1999). *Século XX, homens mulheres e factos que mudaram a História (Fascículos 1-34)*.
- Lira, Sérgio. (1997). *Linhas de força da legislação portuguesa relativa a museus para os meados do século XX. Os museus e o*

- discurso político*. Comunicação apresentada no V Colóquio Galego de Museus, Melide, Espanha.
- Lira, Sérgio. (1999). *Colecções Etnográficas e Museus Etnográficos*. Comunicação apresentada no Congresso “Cultura Popular”, Maia, Portugal.
- Lira, Sérgio. (1999). *Museologia Portuguesa Balanço do Século: Exposições temporárias no Portugal do Estado Novo*. Comunicação apresentada no Colóquio Nacional da APOM “Balanço do Século”, Lisboa, Portugal.
- Matos, Helena. (2003). *Salazar, A Propaganda (Vol. II)*. Temas e Debates.
- Mattoso, José. (s.d) *História de Portugal, O Estado Novo (1926-1974)* (vol. VII). Editorial Estampa.
- Oliveira Marques, A.H., & Serrão, Joel. (s.d). *Nova História de Portugal – Portugal da Monarquia para a República (Vols. 1-12)*. Lisboa: Editorial Presença.
- Oliveira Marques, A.H., & Serrão, Joel. (s.d). *Nova História de Portugal, (Vols. 1-12) – Portugal e o Estado Novo (1930 – 1960)*. Editorial Presença.
- Percheron, G., Veyne, P., Vernant, J.P., Dumont, L., Ricouer, P., Dolto, F. (s.d) *Indivíduo e Poder*, Edições 70.
- Pimentel, Irene. (1999). *A ‘longa marcha’ de Salazar (Fascículos 1-34)*. In *Jornal Público. Século XX, homens mulheres e factos que mudaram a História*.
- Rosas, Fernando. (1999). *A República Cercada (Fascículos 1-34)*. In *Jornal Público. Século XX, homens mulheres e factos que mudaram a História*.
- Santos, Myrian Sepúlveda. (1989). *O Pesadelo da Amnésia Colectiva: Um Estudo Sobre os Conceitos de Memória, Tradição e Traços do Passado*. In Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia. (2002), *Cadernos de Sociomuseologia*. (n.º19). Lisboa.
- Serrão, Joel. (s.d). *Dicionário da História de Portugal (Vol. 1-11)*. Lisboa: Fiança.

Secretariado Nacional de Informação. (1966). *As Artes ao Serviço da Nação – 40.º Aniversário da Revolução Nacional*. Lisboa.

Silva, José Rodrigues da. (2000). *O Homem e o Poder*. Lisboa: Fólio Edições.

Tavares, Maria José Ferro (org). (1998). *Poder e Sociedade*, Vol. II, Lisboa: Universidade Aberta.

Valle, Irene Vásquez (org). (1989). *La Cultura Popular Vista por las Elites: Antología de Artículos Publicados Entre 1920 y 1952*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

2. Conteúdos on-line

Ferreira, D. (Outubro, 26). *Um Acto de Barbárie: Sobre o conversamuitaconversa*. Enviada para http://conversamuitaconversa.blogspot.com/2006_10_01_archive.html

Mar Morto. (Outubro, 10). *Corta-fitas*. Acedido a 08 de Abril, 2008 fitas.blogs.sapo.pt/1825112.html

Meneses, J. (Outubro, 25). *Museu de Arte Popular vai ser despejado*. [Colocado no Blog Blogouve-se]. Enviada para <http://blogouve-se.com/2006/10/25/>.

GLOSSÁRIO

Antropologia – Estudo do Homem e dos grupos humanos; pela inexistência de consensos na comunidade científica quanto à definição do seu objecto de estudo, dos seus métodos e das suas fronteiras, convencionou-se a sua divisão em antropologia física e antropologia social.

Antropologia Física – Ramo da antropologia dedicada ao estudo dos aspectos físicos da espécie humana, à sua fisionomia.

Antropologia Social e Cultural – Ramo da antropologia centrado nas dimensões sociais e simbólicas da vida do ser humano em sociedade.

Arte Popular – Conceito surgido no final do século XVIII no âmbito do movimento Romântico, procura enquadrar as formas de expressão artística produzidas pela população inserida em contextos sociais essencialmente rurais. Funda-se num sentido de primitivismo procurando elevar as formas e expressões artísticas consideradas «nativas» de uma determinada realidade identitária, como domínio estrito de uma nacionalidade particular.

Corporativismo – Doutrina económica e social que advoga a criação de instituições profissionais, económicas e culturais corporativas com representação junto dos poderes públicos. O corporativismo político é, historicamente e conceptualmente, uma ideologia contrária à representação política liberal, baseada no individualismo, visando substituir o papel dos partidos políticos por um modelo de representatividade sectária.

Cultura – Designa um conjunto de modelos explícitos e/ ou implícitos, manifestados comportamentalmente, adquiridos ou transmitidos por símbolos que constituem as realizações distintivas dos grupos humanos.

Estado Novo – Designação utilizada pelos partidários do regime político português saído do golpe militar de 28 de Maio de 1926. A expressão institucionalizou-se depois de 1933 após a aprovação de um texto constitucional submetido a plebiscito, dando origem a um regime de Ditadura Constitucional que duraria entre 1933 e 1974 e que teve em António de Oliveira Salazar a sua principal figura.

Etnografia – Ciência que se dedica ao estudo descritivo dos costumes e tradições dos povos ou etnias humanas, proporcionando à etnologia a base para as suas construções teóricas;

Etnologia – Ciência que estuda os factos documentais produzidos pela etnografia, procurando estabelecer uma apreciação analítica e comparativa das realidades culturais que integram o universo Humano.

Ferro, António – Editor da revista «Orpheu» esteve ligado ao grupo inicial dos modernistas. Terminada a Primeira Guerra Mundial dedicou-se ao jornalismo (1919), tendo sido redactor do Diário de Notícias (1923), director da «Ilustração Portuguesa» (1922) e fundador da revista «Panorama» e do Teatro Novo (1925). Chefe do Secretariado da Propaganda Nacional (Secretariado Nacional de Informação a partir de 1944) entre 1933 e 1949 foi ainda comissário-geral das exposições internacionais de Paris (1935) e Nova Iorque (1938) e presidente da Direcção da Emissora Nacional. Deve-se-lhe a criação do Museu de Arte Popular e do Grupo de Bailados Verde Gaio.

Folclore – Conjunto das produções culturais não materiais (crenças, ritos, lendas, festas, entre outros) das sociedades sem escrita ou

das sociedades rústicas. O vocabulário foi criado para designar as tradições populares.

Iluminismo – Movimento filosófico que dominou o mundo das ideias na Europa do século XVIII. Racionalista e anticartesiano, a filosofia das luzes substituiu o empirismo pelo inatismo e a certeza dos factos pela inferência dos sentidos como variável presente no processo cognitivo. Colocando em primeiro lugar a utilidade e a felicidade individual, criticando as hierarquias social e religiosa em nome de um humanismo alicerçado no valor do indivíduo, é também uma ideologia política cuja expansão acompanha a ascensão da burguesia e o declínio do feudalismo.

Junta de Salvação Nacional – Grupo de militares designados para assegurar a governação do país após o golpe de Estado que derrubou o «Estado Novo» em 1974. Instituída pelo General António de Spínola no dia 26 de Abril de 1974, foi dissolvida em 1976 para dar lugar ao Conselho da Revolução.

Linguagem (expositiva) – Linguagem específica utilizada por todos os que realizam exposições e que é própria do seu modo de expressão. Compreende uma gramática própria – associada aos objectos que trabalha – e um vocabulário que resulta dos modelos interpretativos utilizados.

Memória – Processo assente na necessidade de preservação de determinados aspectos do passado, revividos e reactualizados no presente em contextos conjunturais legitimadores de experiências, conhecimentos e ordenamentos vivenciais.

Museu – Local que comporta, conserva, valoriza e exhibe um conjunto de elementos que integram o património cultural, científico ou natural de um dado contexto identitário.

Museografia – Surgindo conceptualmente no século XVIII define-se como o entendimento prático e aplicado da museologia, subordinando-se às conclusões teóricas produzidas no interior

daquela. Nela se inserem vários aspectos técnicos da dimensão funcional do museu destacando-se: conservação, restauro, segurança e prática expositiva.

Museologia – Referencial epistemológico que se funda no estudo da Humanidade nas suas múltiplas dimensões, partindo dos sistemas concretos de ordenamento e estruturação da memória colectiva que são os Museus.

Objecto Museológico – elemento a partir do qual se estrutura o processo interpretativo, enquadrado numa leitura conceptual concreta e devidamente contextualizada cientificamente por parte da instituição museológica.

Património – Conjunto das obras nas quais uma comunidade reconhece os seus valores específicos e particulares e com os quais se identifica. A identificação e a especificação do património são um processo valorativo que resulta da assunção de traços distintivos por parte de uma determinada realidade. Portador de amplas valências interpretativas, associa-se-lhe diferentes possibilidades de leitura relacionadas com as dimensões que o caracterizam: dimensão material, dimensão imaterial e dimensão espiritual; conjunto de valores sobre os quais se fundem os sentimentos de pertença e propriedade individual, colectiva e social, responsáveis pelos processos de construção de uma ideia de identidade colectiva.

Poder – Autoridade, potência, de direito ou de facto, detida sobre alguém ou alguma coisa. O Poder assume-se de uma forma multifacetada: Poder Temporal, Poder Espiritual, Poder Executivo, Poder Legislativo, Poder Regulamentar, entre outros.

Romantismo – Movimento surgido no final do século XVIII e princípio do século XIX na Europa, manifestou-se inicialmente na Grã-Bretanha e na Alemanha, um pouco mais tarde em França, nos países do Sul e na Escandinávia. Foi um movimento revolucionário que adoptou as ideias políticas e filosóficas elaboradas pelos

séculos das luzes, livre expressão da sensibilidade e afirmação dos direitos do indivíduo, num contexto político marcado pelo surgimento de inúmeros Países enquanto Estados-Nação fruto das revoluções liberais: Estados Unidos da América, Alemanha, Itália, Brasil, Grécia. Com marcas na literatura, música e pintura, marcou uma valorização clara do passado das nações projectando nas maiorias (o povo comum e anónimo) a essência da matriz cultural de cada país, levando a cabo uma forte valorização das suas tradições e folclore.

Salazar, António de Oliveira – Nascido em 28 de Abril de 1889, no Vimieiro, Santa Comba Dão, foi uma das figuras mais marcantes do século XX português. Licenciado em Direito e doutorado em Finanças, entra na política em 1921, ainda em plena República, como deputado, fazendo a sua primeira aparição como ministro em 1926. Demitindo-se pouco tempo depois no turbilhão final da república, ressurge novamente em 1928 como Ministro das Finanças – já num contexto de Ditadura Militar –, permanecendo na cena política durante os 40 anos seguintes. Conseguindo articular um conjunto de forças conservadoras agregando-as em torno da sua figura e do seu projecto político, hostilizadas pela República (1910-1926), em 1933 criou oficialmente o chamado «Estado Novo», legitimado por um texto constitucional validado em plebiscito nesse mesmo ano. Impôs um regime de Ditadura Constitucional caracterizado pela supressão dos mais elementares direitos de liberdade civil, dominado por um partido único e por um aparelho de repressão coordenado por uma polícia política, que durou entre 1933 e 1974.

Secretariado da Propaganda Nacional – Surgido no dia 27 de Outubro de 1933, foi criado com o propósito de promover a difusão do modelo político e cultural resultante do Texto Constitucional de 1933. Desenvolvendo uma política de propaganda activa num contexto externo e interno, impulsionou um vasto conjunto de actividades e acções enquadradas nas seguintes linhas

orientadoras: doutrina política, nacionalismo e cultura popular. A «política do espírito» teve em António Ferro, primeiro director, o seu principal mentor, verificando-se a partir de 1945 uma inversão da preponderância assumida até então, depois de reconvertido em Secretariado Nacional de Informação e depois da demissão de António Ferro do Secretariado em 1949.