

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

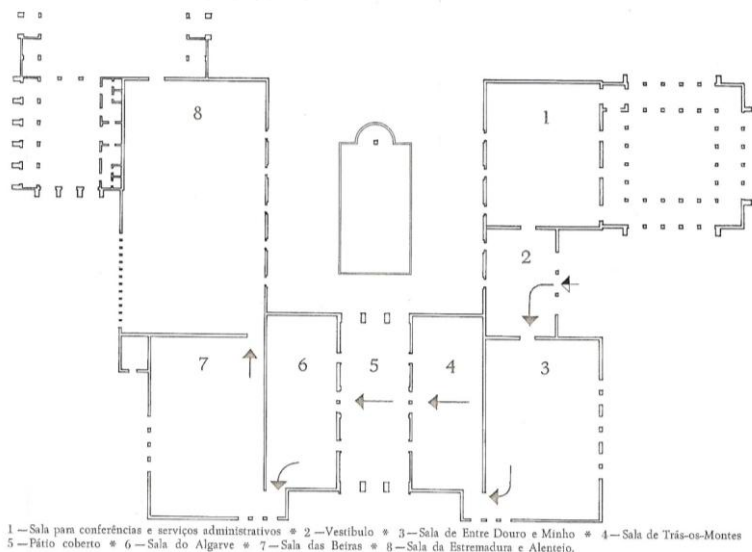


Imagem 1 - Secretariado Nacional de Informação (1948).

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 discriminando 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 esmolos, 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 esculpido, 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 «pescada» 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 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 preenchem a passagem que conduzia, pela direita da sala, à reprodução da fachada de uma casa com chaminé típica de Elvas enquadrada por um chorrião 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, registre-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% senilidade 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. Ocasionando 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 surgiu 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 museológica 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, explícito 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 Secretária 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, assinale-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.º VISITANTES
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 vendo crescer 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 vivencias 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, registre-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 coleção 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 dissipou-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 Republica, 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 ambas 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.(Ai 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, registe-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, conseqüentemente 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 destruíam 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 aqui 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 Commission [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 disciplinares 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.

