

CAPÍTULO 2

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

2.1 Noções de Memória e Poder

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.2.1 A Descoberta do Povo: Definição de Cultura Popular

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

procura das genuinidades primordiais e das origens purificadas;

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

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

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

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

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

2.2.2. Cultura e Arte Popular à Luz do Estado Novo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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