



# MUSEUS

PARA O POVO PORTUGUÊS

J O A N A D A M A S C E N O

(Página deixada propositadamente em branco)





# HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA



**Direcção da Colecção História Contemporânea**

Maria Manuela Tavares Ribeiro

Os originais enviados são sujeitos a apreciação científica por *referees*

**Coordenação Editorial**

Maria João Padez Ferreira de Castro

**Edição**

Imprensa da Universidade de Coimbra

Email: [imprensauc@ci.uc.pt](mailto:imprensauc@ci.uc.pt)

URL: [http://www.uc.pt/imprensa\\_uc](http://www.uc.pt/imprensa_uc)

Vendas online: <http://www.livrariadaimprensa.com>

**Design**

António Barros

**Infografia**

Carlos Costa

**Impressão e Acabamento**

Publidisa

**ISBN**

978-989-8074-94-2

**ISBN DIGITAL**

978-989-26-0195-3

**DOI**

<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0195-3>

**Depósito Legal**

320359/10

**Obra publicada com a colaboração de:**

2



C E I S 2 1  
CENTRO DE ESTUDOS  
INTERDISCIPLINARES  
DO SÉCULO XXI  
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

JOANA DAMASCENO

MUSEUS PARA O  
POVO PORTUGUÊS



2 0 1 0 • C O I M B R A

(Página deixada propositadamente em branco)

## SUMÁRIO

PREFÁCIO.....	7
NOTA INTRODUTÓRIA.....	13
1. A NAÇÃO TRABALHADA .....	17
2. A POLÍTICA DO ESPÍRITO E A CULTURA POPULAR.....	35
3. A EXPOSIÇÃO DO MUNDO PORTUGUÊS .....	53
4. O MUSEU DE ARTE POPULAR .....	69
5. OS MUSEUS DAS CASAS DO POVO.....	115
6. MUSEU ETNOGRÁFICO MUNICIPAL DA PÓVOA DO VARZIM .....	165
CONCLUSÃO.....	175
FONTES E BIBLIOGRAFIA.....	177
ÍNDICE ANALÍTICO .....	183
LISTA DE IMAGENS .....	185

(Página deixada propositadamente em branco)

## PREFÁCIO

### Musealizar o povo

Tomando como propósito reflectir sobre as condições históricas da criação do Museu de Arte Popular, o livro *Museus para o Povo Português*, de Joana Damasceno, oferece-nos também uma aturada reflexão sobre o(s) significado(s) e o(s) valor(es) de uso da etnografia para o regime que vigorou em Portugal, ao longo do segundo e terceiro quartéis do Século xx. Através dele, percorremos os motivos que presidiram à realização do Museu, desde os fundamentos da ideia até às opções expositivas, desde o núcleo embrionário do acervo até à organização do espaço interno. Simultaneamente, e a preceito, mostra-nos como esta ideia centralizada de formação de um museu etnográfico, se desdobra em múltiplas intenções de apropriação local, e se reproduz em outros museus, hierarquicamente alinhados, ora situados nas capitais de província, ora situados nas mais pequenas localidades. Como tal, é precisamente através dessa sucessão reprodutiva que a autora nos mostra as proposições de raiz ideológica subjacentes à criação do museu.

Nas suas diversas formas, a representação do *povo* pela cultura erudita encerra sempre um fascinado pressuposto de domínio sobre a alteridade, cuja origem se bifurca em duas grandes ordens de motivações, constantemente cruzadas entre si.

Por um lado, a necessidade de gerar matrizes ontológicas que justifiquem e fortaleçam a ideia de identidade cultural própria, fundamental para a consolidação estrutural da rede de estados-nação, que se vai gradualmente estabilizando ao longo dos séculos xix e xx. Primeiro na Europa e na América, posteriormente alastrada a todo o mundo. São originárias desta

ordem todas as tentativas de forjar imagens unitárias de populações cujos sistemas de organização social e cultural são muito diversos, agregando-as em módulos regionais e geográficos ordenados e hierarquizados, bem como as intenções de forçar e de enfatizar diferenças e homogeneidades, fazendo-as reverter para um quadro de divisão administrativa compreensível e, sobretudo, domável.

Por outro lado, o neo-bucolismo herdado das veementes reacções aos efeitos da revolução industrial, logo a partir do início do século XIX. São oriundas desta ordem as ansiosas tentativas de fixar modos de vida anteriores à mecanização e à urbanização. Podem ser cristalizados em núcleos temáticos musealizáveis, taxonomicamente inventariados, mas também podem ser sublimados através de recursos estéticos cedidos pela cultura erudita, como forma de lhes conferir automaticamente o estatuto de arte.

As políticas culturais do Estado Novo traduzem de modo evidente estas duas ordens de necessidades, quer no plano político, quer no plano económico.

Instaurado em 28 de Maio de 1926, o regime de base ditatorial, que, já na década de 30, se viria a autodenominar Estado Novo, teve como pano de fundo uma acesa polarização entre agricultura e indústria, que insinuou a sua presença de um modo constante e influente. Assumiu formas diversas. Por exemplo, quando olhada sob um ponto de vista político, evidencia a guerra de influências palacianas entre os agrários terratenentes e o reduzido número de grupos familiares que detinha o controlo da grande indústria monopolista. Vista numa perspectiva económica, põe em relevo a oposição interna, no seio do regime, entre a contenção dos preços agrícolas — sustentáculo da ideia de autosuficiência, muito acarinhada por Salazar — e o necessário desenvolvimento industrial — motor da ambição de equilibrar a balança do comércio externo e de potenciar a matéria prima das colónias.

Mas é, sem dúvida, vista à luz do reflexo exercido sobre as dinâmicas culturais instituídas que essa polarização ganha contornos mais explícitos e se vai insinuando de tal modo que chega a atingir foros de prerrogativa ideológica. Os anos trinta, na sociedade portuguesa, são os anos da exaltação bucólica da vida rural, sob os auspícios dos inúmeros aforismos morais e comportamentais. Um pouco mais tarde, virá a questão da identidade do

regime e, através dela, a inevitável tentação de *puxar* a cultura dependente da esfera pública para um papel de representação, ou mesmo de exaltação do poder do Estado e das matrizes ideológicas a ele associadas.

Acresce ainda um outro factor, que não é, de todo, desprezível: o papel de Salazar, e da sua *alma beirã*. É, de facto, significativo o modo como inebriou a cultura oficial com essa espécie de profissão de fé anti-urbana, que esconjurava tudo o que saísse fora do âmbito cognitivo mais directo que se atribuía às *gentes simples dos campos e das serras*.

Mesmo quando a industrialização se torna inevitável, no plano económico, o lugar de primazia, do ponto de vista socio-cultural do regime, continua a ser o idílio rural, com as suas quatro estações e o luar de Agosto; a água abundante dos ribeiros; a família pobre, mas com autosuficiência alimentar; a contenção dos preços agrícolas; o lagar de azeite; o trigo; o pão e o vinho; a labuta incessante dos campos, que previne e redime todas as *tentações*; o país *íntimo*, [...] *repousante e lírico*, [...] *do pomar, dos açudes, da província, da indústria caseira, dos descantes e das eiras*, [...] *ingénuo e amoroso*.<sup>1</sup> Insistentemente, os aforismos dos códigos morais ligados a esta ideia de ruralidade redentora apareciam sempre que o poder se mediatizava, ora na propaganda e nos congressos corporativos, ora nos livros escolares, únicos e obrigatórios, ora na cinematografia oficiosa, ora nos documentos de divulgação fiscal ou sanitária, ora em tantos outros meios de comunicação.

Do ponto de vista ideológico, o poder era inacessível. Só o ditador, e a elite dos seus acólitos, tinham o *direito* de o exercer. Ao povo, a esse simples povo, era legada essa espécie de *recinto bucólico* no qual estava predestinado a viver, longe das *influências malévolas* e delas protegido pelo omnipresente Estado.

Portanto, no que diz respeito aos criadores em geral, e aos arquitectos em particular, se porventura se motivavam ante a ilusão da síntese, ou da simples coexistência, entre a retórica étnico-nacionalista e os princípios motivadores da modernidade, com o racionalismo na linha da frente,

---

<sup>1</sup> Augusto de Castro, *A Exposição do Mundo Português e a sua finalidade nacional*, Lisboa, E.N.P., 1940, p. 115.

se é verdade que sonhavam com um debate vivaz, como o que Pagano ou Piacentinni disputavam em Itália, ou, mais arrojadamente, sonhavam com racionalismos centro-europeus, ou mesmo com a surpreendente elegância das obras milanesas e comasas, já para Salazar, e para os seus acólitos mais íntimos, o sonho era outro. Vinha tingido de cores vivas, como numa gravura etnográfica naturalista. As casas eram térreas e artesanais, uni-familiares, os edifícios públicos embora *simples* e *funcionais*, deveriam ser construídos na estrita observância dos modelos *históricos*. Descontando as infraestruturas, obras da *engenbaria* e da *necessidade funcional*, a paisagem queria-se imutável, e a arte, quando aparecia, só poderia servir para *avivar*, ou para *enaltecer*, a plasticidade endémica do *locus* bucólico. As cidades, salvo algumas pitorescas ou monumentais exceções, eram *feias* e *irreformáveis*, um *mal necessário*, sem remissão à vista. Era nelas que se alojava a alteridade, o contraponto vicioso e conspurcado daquela idílica concepção cultural da sociedade.

Ora, tal como no que respeitava às questões de natureza política e económica, também a questão do modo como o poder se representa através da arte, e da arquitectura, estava sujeita a pressões palacianas, estava à mercê da opinião dos diversos *lobbies* do regime, autênticas válvulas de ataque ou de apoio, que Salazar abria ou fechava conforme os interesses tácticos do momento. A sanha ultramontana que pairava por certos sectores do poder não suportava a existência de uma arquitectura oficial *internacionalizada*, muito menos abstracta ou vanguardista. Hitler, com o cerco à *arte degenerada*, estava no bom caminho. Mussolini tinha deitado tudo a perder, tinha traído o espírito artístico da Itália e cedido à *doença do internacionalismo*, tinha-se deixado envolver por aquela emanção *ofensiva*, oriunda da *Rússia*, gerada com os propósitos de atingir a *espiritualidade cristã*. Estávamos no fim da década de 30. As expressões citadas são quase todas do Presidente da Sociedade Nacional de Belas-Artes. O pretexto é a inauguração da Igreja de Nossa Senhora de Fátima, em Lisboa, obra grande de Pardal Monteiro, que teve a intervenção de Almada Negreiros, nos vitrais e na decoração mural do baptistério e da capela-mor, bem como de Francisco Franco, nos baixos-relevos da porta de entrada, e de alguns outros artistas plásticos.

No rescaldo da polémica, é o próprio Cardeal Patriarca, amigo íntimo de Salazar, dos tempos de Coimbra, que vem em defesa da utilização da arte e da arquitectura modernas na construção dos novos edifícios religiosos.<sup>2</sup>

A política do Estado Novo precisava de ser *estetizada* e essa empresa não podia ser deixada a cargo dos *caixotes* racionalistas, viessem eles de Como ou de Moscovo. Eram demasiado mudos. O *discurso* da arquitectura não podia ser vazio e muito menos se podia apoiar em sinais contraditórios com os do discurso do poder. O episódio da Igreja de Nossa Senhora de Fátima, e tudo aquilo que se lhe seguiu, podem não ter um valor tão simbólico, tão dramaticamente definitivo, como o *fim* do modernismo. Mas a verdade é que há uma consciencialização gradual do valor político da arquitectura produzida, que antes era subestimado pelo poder, ou que andava arredio das suas preocupações mais viscerais, e que se acentua nessa altura.

A Exposição do Mundo Português, em 1940, vem, entretanto, consagrar a reconversão das linguagens arquitectónicas anteriores. Os liceus de Beja, Fialho de Almeida (1930-1934), e de Coimbra, Júlio Henriques (1930-1936), o Instituto Superior Técnico (1927-1941), o Pavilhão de Rádio do Instituto Português de Oncologia (1927-1933), a Casa da Moeda (1933-1941), as gares marítimas, as estações de Correios e um punhado de outras obras descomplexadamente modernas tinham, entretanto, *passado à história*. De facto, é possível afirmar a Exposição como o acontecimento que dominou uma época de viragem.

A história da Exposição do Mundo Português e das Comemorações Centenárias é, também, a história daquela sucessão de compromissos entre os diversos *lobbies* do regime. Embora tente ganhar o carácter ambíguo de grandiosa modernidade, paramentada com os enfeites etnográficos do ruralismo e com os celebrados aforismos dos seus códigos morais, trata, na realidade, de fixar ideologicamente as linguagens oficiais, num ambiente de firme condenação às das vanguardas europeias do início do século XX.

---

<sup>2</sup> Recorde-se, a título de exemplo, pelo que diz respeito a esta radicalização de posições, a conferência feita na S.N.B.A., pelo seu presidente, o caricaturista Arnaldo Ressano Garcia e as observações feitas a esse propósito por: José Augusto França, "1940 Exposição do Mundo Português": *Colóquio/Artes*, 45, 1980, e Artur Portela, *Salazarismo e artes plásticas*, Lisboa, ICALP, 1987, 2ª.ed.

A nota oficiosa que Salazar faz publicar no *Diário de Notícias* de 27 de Março de 1938, lançando as bases programáticas — ultrapassando-as até bastante, ao assinalar desde logo os locais e os temas —, transmite já aqueles preceitos de um modo muito explícito, quando afirma como objectivos [...] *dar ao povo português um tónico de alegria e confiança em si próprio, através da evocação de oito séculos da sua História, que foram simultaneamente oito séculos da História do Mundo* e, também, *levar os serviços públicos e particulares a acelerar o ritmo da sua actividade, com o intuito de afirmar a capacidade realizadora de Portugal, os seus serviços à civilização [...]*. Nesse mesmo texto também Salazar diz da conveniência em conceber um certame grandioso, sim, mas remetido à intimidade das nossas fronteiras — *Se bem que poucas vezes estaria tão bem fundamentada uma Exposição Internacional [...], renunciaremos a ela* —, sem alardear demasiado no estrangeiro, que é o mesmo que dizer, sem fomentar o indesejável cosmopolitismo pelo contacto com muitos visitantes estrangeiros. O resultado das Comemorações não podia ser mais consonante com os preceitos ditados pelo Presidente do Conselho.

E é precisamente no rescaldo da Exposição do Mundo Português, e como sua consequência directa, que se institui o Museu de Arte Popular e que são engendradas as suas reproduções locais, na rede corporativa das Casas do Povo, como nos relata este livro da historiadora Joana Damasceno. É a partir da sua visão, contextual e sistémica, que nos são narrados os modelos, próximos e remotos, que presidiram à realização do museu, desde a maturação da ideia até à concretização material. Passo a passo, somos assim levados através de um percurso de compreensão de base essencialmente documental, que nos informa sobre os sucessivos momentos da instituição e das suas emulações regionais. Quer pela sua instalação definitiva — alojado numa parte remanescente dum dos edifícios construídos para a grande Exposição dos Centenários — quer pelas prerrogativas associadas ao acervo — fixação cultural, com objectivos turísticos, das formas de vida do país pré-industrial — o Museu de Arte Popular incorpora eloquentemente a vida do regime que pontificou durante metade do Século xx, em Portugal, e torna-se, em boa hora, objecto de análise histórica e cultural.

José António Bandeirinha