

Museus para o Povo Português. O Museu de Arte Popular e o discurso etnográfico do Estado Novo.

Joana Damasceno

Resumo

Foi profícua a fundação de museus de etnografia durante o período do Estado Novo. Com a Exposição do Mundo Português e o chamado Plano dos Centenários, desenvolvido a partir de 1937, surgiu a ideia, proposta por Luís Chaves, de criar museus regionais nas capitais de Distrito, com o intuito de guardar as memórias locais. Com o mesmo propósito, foram criados, ao longo da década de 40, pequenos museus rurais, nas Casas do Povo, que se desenvolveram um pouco por todo o país. A proximidade destas instituições às populações não foi descurada, aproveitando-a para enaltecer um ideal rural. Tudo isto, enquanto nascia na capital o Museu de Arte Popular, com raízes na grande exposição de 1940.

During the Estado Novo, the Portuguese dictatorship time, many, museums of ethnography were founded. With the Exhibition of Portuguese World (1940) and the so called “Plano dos Centenários, developed from 1937 the idea of creating regional museums in the main cities emerged by Luís Chaves in order to keep the local historical memories. With the same purpose smaller rural museums were created during the 40’s in “Casas do Povo”, which were established throughout the country. These institutions were close to the population. Meanwhile the Museum of Popular Art was founded in Lisbon with its routes in the great Exhibition of 1940.

Palavra-chave - Key-words:

Etnografia, museus do Estado Novo e Arte Popular.

Ethnography, Museums of “Estado Novo”, Folk Art

Museus para o Povo Português

O Museu de Arte Popular e o discurso etnográfico do Estado Novo¹⁷⁴

Joana Damasceno¹⁷⁵

1. Nação e nacionalismo

Na senda do nacionalismo romântico, foram aparecendo ao longo do século XIX movimentos de construção de identidade em todos os países da Europa. Em Portugal, Alexandre Herculano foi um dos responsáveis pela construção simbólica da Nação.

Com o advento do liberalismo, contexto político e ideológico, no qual cresceu, surge a necessidade de se refundar a nação, o que se traduziu num apelo ao regresso às “origens”, materializado na cultura popular e nos monumentos.¹⁷⁶ É exactamente neste período das revoluções liberais que se consubstancia o nacionalismo português de base moderna, pois apesar de, na prática, possuir já os fundamentos da nacionalidade (fixação de fronteiras, unidade de língua, religião e poder político), só então se acelerou o processo que levou à transformação do Estado, de tipo Antigo Regime em Estado-Nação (CATROGA, 46, 1998).

O nacionalismo pode ser analisado segundo duas vertentes: uma construtivista e outra essencialista. A primeira considera a nação como uma construção, uma criação e valoriza a cultura material. A vertente essencialista enaltece o factor étnico e o metafísico. A nação é uma entidade com alma e é algo imemorial e eterno.

O romantismo, movimento artístico-literário no qual se inseriu a obra de Herculano, esteve também muito ligado à cultura popular, enfatizando, igualmente, o culto das origens, numa visão essencialista da identidade nacional. A nação é vista como uma planta, uma entidade orgânica. A ciência histórica é também valorizada e entendida como um instrumento para alcançar a verdade. Porém, para Herculano, a cultura não basta, tem de haver vontade política que, no caso português, segundo

¹⁷⁴ Artigo baseado na dissertação de Mestrado, orientada por Luís Reis Torgal, apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra: DAMASCENO, Joana, *Museus para o Povo Português*, Dissertação de Mestrado de História Contemporânea, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra em 2007.

¹⁷⁵ Lecciona no Colégio Bissaya Barreto, em Coimbra.

Herculano, esteve secundada na vontade do povo e dos primeiros reis. A nação foi construída e consolidada ao longo dos tempos na cultura e nas tradições.

O romantismo surge muito ligado ao liberalismo, pois nele estava sintetizada uma contestação ao absolutismo e uma luta pela defesa das liberdades, o que se adequava perfeitamente à ideologia revolucionária liberal. O romantismo caracteriza-se por uma linguagem baseada na imaginação e subjectividade poética. Há uma exaltação da Idade Média e do passado histórico, época dos heróis e dos mitos. Cultiva-se a natureza, a melancolia, a busca da solidão. Herculano filia-se neste perfil, é um dos grandes escritores da geração romântica e, no fim da sua vida, procura o bucólico refúgio da natureza, amargurado com a convivência dos homens. A Idade Média foi eleita a época de eleição, de purismo e símbolo das origens.

Característica fundamental do romantismo foi então o culto da história e do passado. Há uma certa nostalgia mesclada com uma poesia ligada a tempos idos. Busca-se a “alma nacional” e a sua caracterização com base na cultura material, dentro da qual sobressaem os monumentos, presos à terra, testemunhos da glória antepassada, das lutas e revoluções. Esta ideia de terra está presente noutros românticos do seu tempo como Almeida Garrett. Atente-se nesta passagem do livro “Viagens na minha terra”: *Cá estamos num dos mais lindos e deliciosos sítios da terra: o vale de Santarém, pátria dos rouxinóis e das madressilvas, cinta de faias belas e de loureiros viçosos. Disto é que não tem Paris, nem França, nem terra alguma do Ocidente senão a nossa terra, e vale bem por tantas, tantas coisas que nos faltam.* (GARRETT, 64, 1993). Para além da ideia de *minha terra*, encontramos também nesta passagem a dualidade existente entre civilização e natureza e uma clara valorização desta última. Garrett, tal como Herculano, evoca o passado para construir uma *mitologia nacional, algo que se poderia chamar de poetificação da história como processo de edificação de um poder simbólico que colocasse o intelectual como guardião privilegiado da cultura nacional.* (CATROGA E ARCHER, 47, 1994)

Herculano foi influenciado pela moda do romance histórico, iniciada por Walter Scott com a edição de *Waverly* em 1814. Também o teatro vai sofrer esta influência. Em Portugal, Almeida Garrett inaugura, em 1836, um conservatório de arte dramática para o qual escreve dramas patrióticos. O novo modelo cenográfico inspirará a concepção dos primeiros museus etnográficos no início do século XIX. (THIESSE, 141, 2000).

Se, em alguns aspectos, e, num primeiro momento, Herculano se aproxima de uma ideia essencialista da nação, nomeadamente na busca da “índole” ou “alma”

nacional, a tónica que ele coloca na vontade dos primeiros reis como os construtores da nação, fez dele um construtivista. O que alimentava o patriotismo não era uma ideia abstracta, mas sim a ligação à terra, principalmente à terra natal.

A obra de Herculano foi um longo discurso ideológico sobre o Portugal do passado em função do Portugal do seu tempo, isto é, o Portugal que se (re)construía na conjuntura das revoluções liberais europeias por homens que, como ele, eram revolucionários, soldados, escritores e políticos. Construção de Portugal, no sentido em que é um país não acabado, que se vai sucessivamente e quotidianamente construindo.

Nas palavras do historiador Eric Hobsbawm, “inventar tradições (...) é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado pela referência ao passado, impondo a repetição.”

Portugal segue assim o exemplo de outros países europeus que, a partir do século XVIII, vão enaltecer a cultura popular como um conjunto de valores a preservar porque encerram os mais antigos vestígios da identidade nacional.

Segundo Anthony Smith (LEAL, 17, 2000) existem dois grandes modelos de identidade nacional: o cívico-territorial, mais relacionado com o território e a história, e o étnico ou etnogenealógico que valoriza a cultura popular, a língua e a árvore genealógica da comunidade que foi transmitindo, ao longo dos tempos, crenças e valores culturais. Portugal encaixaria, com segurança, no segundo modelo.

Depois de Herculano, que morre em 1877, há toda uma geração de intelectuais das mais diversas áreas do conhecimento que se vão interessar pela cultura popular e suas tradições. A grande viragem da cultura portuguesa opera-se em 1871, nas Conferências do Casino, onde se destacam os nomes de Adolfo Coelho e Teófilo Braga, entre outros. São estes que vão intelectualizar estudos de cariz antropológico e etnográfico, afirmando a importância destas novas disciplinas científicas que surgiam no contexto europeu. É exactamente através da acção destes estudiosos que se vão consolidar os primeiros projectos etnográficos em Portugal como a publicação das revistas *Portugália* e *Revista Lusitana* ou a realização de exposições e museus da mesma índole. (BEIRANTE e CUSTÓDIO, 14, 1997).

A primeira ideia de realização de uma exposição etnográfica em Portugal, partiu de uma comissão presidida por Adolfo Coelho, em 1896, que definiu como seus objectivos principais o “aprofundar os conhecimentos sobre o povo português” e “despertar o interesse humano e patriótico pelas nossas classes populares e fomentar o

sentimento de reverência pela santidade da pátria, da família e do trabalho”. (JOÃO, 359, 2002).

Se, numa primeira fase, os estudos etnográficos vão estar confinados à literatura e à tradição oral, são os primeiros anos do século XX que trazem o alargamento do campo de estudos a outras áreas, incluindo a arte popular, através da acção de Rocha Peixoto, que se vai interessar primeiro pelas tradições populares e depois pela arte e arquitectura popular e pelas tecnologias tradicionais.

As figuras de Leite de Vasconcelos, Virgílio Correia e Jorge Dias são essenciais para compreendermos as tentativas de construção da origem da nação ao longo do século XX, auxiliados pela arqueologia, cujo desenvolvimento vai estar, lado a lado, com a etnografia e a antropologia. Os seus estudos revelam não só a descoberta e levantamento da imagem do país, mas principalmente a sua sistematização.

A representação da própria paisagem natural foi muito frequente, principalmente através da pintura ou de ilustrações. Os camponeses são sempre representados de rosto harmonioso, contemplativo, de grande serenidade e perfeita inserção no ambiente natural.

Numa primeira fase, a construção dos folclores nacionais, situou-se fora da perspectiva racista, embora, numa segunda fase, tenha sido apropriada pelos totalitarismos, atingindo o auge no século XX. (THIESSE, 179, 2000)

A modelação sistemática da etnografia que o Estado Novo, com a sua *Política do Espírito*, cria a partir de 1933, vai ser posta em causa, a partir do final da II Guerra, com o aparecimento de um novo grupo de intelectuais que vão procurar a genuína cultura popular portuguesa através, principalmente, de recolhas musicais, tendo em Michel Giacometti e Fernando Lopes Graça, dois dos seus maiores vultos.

Foi na ideia de “valoração memorial das origens” e da Idade Média que também o Estado Novo veio filiar toda a sua actividade no campo do património, agora com uma interpretação e com objectivos bem díspares dos de Herculano.

Em Portugal, é a partir dos finais do século XIX que se começam a valorizar os estudos nestes domínios, mas só no século XX estes conquistam um lugar de destaque. Para isso, muito contribuiu o historicismo e o colonialismo, dois traços definidores do carácter português, que surgem como corolário do contacto que os portugueses tiveram com “povos exóticos de vários continentes” e que permitiu um maior conhecimento dos estádios de evolução do homem.

As obras de literatura portuguesa eram consideradas uma das grandes fontes da etnografia e do folclore, desde Gil Vicente a Luís de Camões, passando por Almeida Garrett, considerado mesmo o pioneiro dos estudos folclóricos, de forma científica, em Portugal, Júlio Dinis, Camilo Castelo Branco, Alexandre Herculano, entre outros, continham nas suas obras referências etnográficas de grande valor.

A Etnografia tem tido numerosos cultores no nosso país, entre os quais, destaca-se a figura de Leite de Vasconcelos. Este considerava a Etnologia mais vasta que a Etnografia, ocupando-se do que é tema desta última e também “das origens e razão de ser dum povo, das leis a que obedece o seu desenvolvimento colectivo”. Foi o fundador e o primeiro director do Museu Etnológico de Belém e desenvolveu inúmeros estudos, partindo de uma definição de etnografia como “o estudo do povo português, no que toca ao mais saliente da sua personalidade física e psíquica, às suas divisões, classes, tipos e alteração numérica ao longo das idades, aos seus costumes e ao seu habitat natural e histórico”.

Segundo Leite de Vasconcelos, a palavra etnografia aparece em Portugal pela primeira vez num estudo de Manuel de Almeida, publicado nas “Memórias Económicas da Academia das Ciências” em 1815.

Em 1924, começa a editar-se a revista *Portugália*, que vem abordar entre os seus temas, a etnografia. Em 1926, no artigo *A terra Portuguesa – O Povo Português*, os portugueses são definidos como um povo de marinheiros valentes, onde as colónias têm um papel essencial, pois promovem a cultura e a língua portuguesa. Além de marinheiros eram também guerreiros valorosos que defenderam sempre a Pátria dos romanos, árabes, espanhóis e até dos exércitos de Napoleão, mantendo-se Portugal como uma “Nação livre, independente e original, possuindo uma linguagem, uma literatura, maneiras e costumes distintos (...)”.

A etnografia passa a ter lugar de destaque com o Estado Novo, que apoia os estudos e a divulgação da cultura popular como parte do seu ideário político. A “folclorização” do povo serve para o submeter, para apregoar uma ideia de povo humilde, trabalhador e orgulhoso da sua condição miserabilista. Esta imagem era revelada nos próprios museus etnográficos. De facto, a etnografia era considerada “a ciência mais nacionalista, no sentido sério da palavra e os etnógrafos os verdadeiros patriotas que defendem inteligentemente o culto sagrado da pátria.” (LIMA, 1948, 4)

Apesar disso, em 1948, não havia nas três Universidades, uma cadeira de “Estudos Etnográficos” que eram desenvolvidos em dois institutos, o de Antropologia da

Universidade do Porto, dirigido pelo Prof. Dr. Mendes Correia, e o de Lisboa, dirigido pelo Prof. Dr. Manuel Heleno.

A partir de 1933, a palavra Etnografia é utilizada por Leite de Vasconcelos, com o sentido de estudo da vida e da cultura de determinado povo, ficando a palavra folclore reservada só ao estudo da cultura espiritual.

As transformações brutais que caracterizam o século XX, transformaram o mundo rural e tradicional, fizeram com que a sua essência corresse perigo; a industrialização acabou com essa imagem idílica do campo, onde o homem estava perfeitamente integrado na natureza, embora, em Portugal, tal só tenha ocorrido depois da década de 60, dado a importância que foi atribuída ao ruralismo por Salazar e que teve as suas consequências a nível da paisagem natural nacional.

De qualquer modo, o desenvolvimento da Etnografia, fez com que surgissem em Portugal estudiosos que logo alertaram para esse perigo, defendendo a criação de museus que guardassem a memória da cultura popular e dos valores a ela inerentes e que atraíssem turistas ansiosos de conhecer esse mundo que se perdia:

É preciso que, hoje, mais do que nunca, se defenda o verdadeiro folclore dessa invasão terrivelmente destruidora que se intitula abusivamente popular e que a rádio propaga em todas as aldeias de Portugal. (...) Compete ao folclorista recolher a tradição oral, porque o povo é um grande escritor sem nunca ter lido uma palavra. Não basta arquivar cantigas, orações, romances, contos, adivinhas, mas também é preciso recolher trajos, registos, objectos de uso popular. São de uma importância capital os Museus regionais, onde se guardarão todas essas preciosidades, que demonstram que o povo é também um grande artista. (...) Os Museus são exposições vivas e permanentes, onde vamos encontrar tanta arte e tanta ciência, que documentam insofismavelmente o talento artístico do povo.” (LIMA, 4, 1948)

Também Jorge Dias é defensor desta tese, apontando os exemplos do Norte e Leste da Europa, onde nasciam numerosos museus de etnografia. Em Portugal, devia seguir-se este exemplo, criando um museu nacional que servisse de centro coordenador de toda a investigação nacional e regional.

De facto, só com museus vivos, onde se fizesse investigação, palestras, mostras variadas de objectos, imagens e som se poderia “compreender a história da cultura do povo.”

O próprio Leite de Vasconcelos considera a arte popular como a forma mais pura de arte, pois guarda a memória histórica sem o saber e constitui assim uma matéria de estudo virgem que deve ser mais valorizada do ponto de vista artístico e científico.

O povo ainda é hoje o nosso maior artista. Ele conservou as formas tradicionais, puríssimas, da nossa cerâmica popular, que remontam à antiguidade clássica. Ele conservou nos objectos de madeira e nos tecidos, uma ornamentação fecunda em motivos e altamente artística, cujas origens se perdem em períodos históricos ainda mais remotos. Ele conservou os belíssimos padrões nacionais das nossas rendas. Ele conserva o segredo de progressos técnicos, a ciência de valiosas receitas, a inteligência de fenómenos importantes, enfim – numerosos conhecimentos, que nunca foram escritos e avaliados como merecem. Não sabemos o que vale essa fonte perene da nossa força nacional. (LIMA, 4, 1948)

Assim, podemos concluir que a Etnografia ajuda a definir a individualidade cultural de uma dada região e do povo que a habita, contribuindo para a sua afirmação. Dessa individualidade cultural facilmente se passa à política.





Figs. 1 e 2 - Ilustrações do livro *Quelques Images de l'Art Populaire Portugais*, SPN, 1937.

No nosso país, durante a vigência do Estado Novo, a evolução do regime corporativo, no sentido regional, com a criação de federações, adegas, celeiros, casas regionais, etc., veio dar maior alento ao movimento regionalista, chegando a ser constituído em Lisboa, no dia 27-2-1945, o Conselho Superior do Regionalismo Português, e eleito em reunião magna das casas regionais. Nesta altura, destacam-se as figuras de Sebastião Pessanha, Luís Chaves e Francisco Lage como estudiosos da etnografia e, principalmente, de arte popular. Para Sebastião Pessanha, a arte popular é uma parte importante da etnografia, que deve ser sempre considerada, “podendo estudar-se a sua evolução em paralelo com a arte superior ou erudita.” (PESSANHA, 143, 1959). Luís Chaves, considerado mesmo como o etnógrafo de serviço ao regime, escreveu diversos artigos na revista *Ocidente* sobre museus etnográficos, defendendo a sua existência em todas as cidades de modo a albergar toda a memória do povo.

Aproveitando as Comemorações dos Centenários e o destaque que fora dado à arte popular, Luís Chaves, chega mesmo a afirmar que “aos museus etnográficos, que nas províncias ficam a marcar o ano centenário, larga e útil tarefa lhes está reservada. E a maior de todas é manter no povo os costumes tradicionais de são carácter, que não se envergonhe de os conservar, antes sinta estímulo de os continuar na boa expressão portuguesa. É a pedagogia em acção dos museus populares de 1940.” (CHAVES, 57, 1940)

Tabela I

Museu Regional Etnográfico	Data de inauguração
Museu Municipal de Ílhavo	1937
Museu Etnográfico Municipal da Póvoa do Varzim	1937
Museu de Etnografia de Vila Real	1940
Museu de Etnografia e História da Província do Douro Litoral	1940
Museu Provincial de Etnografia da Beira Alta	1943*
Grémio da Lavoura de Vila do Conde	1948 (?)

* Este Museu teve de facto um plano de organização bem delineado, porém, nunca foi concretizado. Cf. Matos, António Perestrelo de, “Museu Etnológico de Viseu”, *Roteiro de Museus (Coleções Etnográficas), Região Centro (Beiras)*, Terceiro Volume, Lisboa, Olhapim Edições, 1999, pp. 97-101.

De facto, a tradição era encarada como o factor de continuidade de Portugal e a etnografia era a melhor mostra dessa mesma continuidade, pois “ser contínuo, quer dizer existir na sequência; ora o que tem sequência atravessa o tempo, mantendo formas e ideias, conservando o que há de essencial e adaptando o que é assimilável (...). Por isso, no povo português se reconhecem todos os diferentes estratos históricos da Nação. (...) O povo é corpo vivo, a tradição é a linguagem da sua alma.” (CHAVES, 59, 1940)

Por tudo isto, era tão importante difundir o conceito de museu popular, de modo a que este aspecto fosse cada vez mais valorizado e logo, mais protegido contra a “evolução má da tradição popular portuguesa.” O primeiro museu a ser inaugurado, a 14 de Junho de 1940, pela Comissão Executiva dos Centenários foi o de Vila Real, dividido nas seguintes secções: Tecelagem, Artes e Ofícios, Casas típicas, Religião, Trajes regionais, Reconstituição de um quarto e de uma cozinha. (CHAVES, 59, 1946)

Luís Chaves defende a criação de um Museu de Arte Popular em Lisboa, como forma de educar o povo da cidade, pois que “linda sala de galeria marítima se organizaria (...), com toda esta fé, esta alegria de sonho, este instinto de arte, se porventura alguém empreendesse a criação de tão original museu”. (CHAVES, 59, 1946)

Portanto, a ideia seria criar um grande museu em Lisboa, que seria o exemplo para todos os outros, regionais.

Em 1963, permanecia ainda a ideia de criação deste tipo de museus. Em Coimbra, existiu também desde cedo o desejo de albergar o Museu de Etnografia das Beiras que se justificava pela importância histórica que a região representava para a

formação de Portugal, pois aí haviam nascido “os portugueses que em Viriato tiveram a sua origem”.

Para além dos museus, a literatura era considerada como “o mais seguro e mais constantemente activo dos instrumentos de cultura”, pecando apenas por não ser uma “imagem viva”. Essa imagem viva só podia ser transmitida pelo museu que funcionava como um quadro de todas as realizações da Ditadura.

Para além de ser um elemento de identidade nacional, a etnografia é um elo de união entre todo o “mundo português”, representando assim uma “unidade cultural das mais vivas e das mais cheias de possibilidades.”

Chega mesmo a comparar a tradição à geologia, pois ambas são compostas por camadas de tempos e de influências várias, por “uma lenta e contínua aglomeração de parcelas constituintes”, mas, apesar disso, a tradição é “um corpo vivo que não se esgota, enquanto a estratificação geológica é inerte e esgotável”. A “alma colectiva” do povo português é exactamente a tradição, a cultura popular, construída ao longo de várias gerações e que se mantém como um fenómeno cultural em constante movimento, influenciada pelos ventos populares da América do Norte, do Brasil ou do Oriente Asiático.

Por ser um fenómeno de todo o mundo português, Luís Chaves defende a criação de um museu etnográfico do Império, onde todas as províncias estivessem representadas, as de Portugal Continental e Ilhas europeias e as de Portugal ultramarino. Em 1934, proferia o seguinte discurso aquando do I Congresso Nacional de Antropologia Cultural:

Ninguém porá em dúvida esta verdade: Portugal tem a obrigação histórica e a necessidade política inadiável de organizar o museu etnográfico do seu Império. (...) Na construção do Nacionalismo inteligente, rota espiritual em que caminhamos, impõe-se o museu do Império Português, como demonstração do quanto fomos, prova de quanto somos e alto farol do que devemos ser.
(CHAVES, 3, 1934)

Um museu que representasse Portugal e a “obra civilizadora dos portugueses através dos tempos”. (CHAVES, 3, 1934) Um elemento de destaque neste plano de Luís Chaves era a presença de versos dos Lusíadas nas várias partes constituintes do museu:

Pairará Camões nas salas do museu, com estâncias ou fragmentos alusivos de estâncias.

São sugeridas as seguintes secções para o futuro museu: Europa, subdividida em Europa Continental (províncias portuguesas) e Europa Insular (Madeira e Açores). A segunda secção era dedicada a África, com uma secção complementar dedicada a Marrocos; a 3ª secção dirigia-se à Ásia com os “núcleos de influência” devidamente representados e a 4ª secção representaria a Oceânia com Timor em destaque. Haveria ainda espaço para uma secção complementar da América, salientando a existência de uma “alegoria da Independência do Brasil, como raio que cintilou da actividade espiritual da Nação Portuguesa”. (CHAVES, 19, 1934) Por fim, figuravam uma secção complementar de folclore e uma de bibliotecográfica (livros, monografias, mapas, jornais, revistas...).

Esta ideia nunca chegou a ser concretizada durante a vigência do Estado Novo, apesar de ter tido numerosos cultores.

A arte popular acabava por ser de fácil leitura para todos os observadores, pois todos, de uma maneira ou de outra, conheciam esse mundo popular que funcionava como traço de união de mundos completamente diferentes. Não era assim, necessário nenhum tipo de conhecimento erudito para a decifrar, o que também se devia ao facto de a obra de arte popular ter a emoção por origem, estando mais perto das características locais, podendo ser lida como um documento vivo e autêntico do povo sem estar sujeita a influências externas ou a leis de mercado. (DIAS, 6, 1946)

Para além da criação dos museus, também era defendido o ensino da Etnografia a partir da escola primária. Esta ciência devia ser do conhecimento de “todos quantos educam (...) Pai, Professor, Padre, Mestre de Oficina, Capataz de Trabalho, Instrutor Militar,” abrindo-se a excepção apenas para o pai, que “pode ser ignorante.”

Comparando a importância da Etnografia com as outras disciplinas, Luís Chaves explica que “se a Geografia de Portugal ensina como é e o que é a terra Portuguesa, em todos os seus aspectos naturais, e se a História de Portugal inscreve quanto a gente portuguesa fez através de todos os tempos, só a Etnografia Portuguesa investiga e descreve, surpreende e explica a essência espiritual do Português.”

A Escola Primária surgia como veículo prioritário desta cultura popular, pois a sua missão era preparar o aluno para a vida dentro da sua freguesia. Os alunos faziam trabalhos variados dentro desta temática, como escrever quadras, reprodução de ferramentas, confecção de trajes regionais, que depois seriam apresentados no final do ano numa exposição na Casa do Povo, constituindo um pequeno “Museu Escolar”.

Caberia ao professor primário criar na sua escola pequenas bibliotecas e museus para elucidação dos alunos, dando-lhes, com os objectos recolhidos inesquecíveis noções práticas de vida e do trabalho, o conhecimento perfeito da função e da origem de certos instrumentos, estimulando-lhes o gosto e o amor por eles e pelo que representam na vida do homem, pondo em relevo a poesia do trabalho.

A inclusão desta ciência nos programas escolares seria uma forma de desenvolver nas crianças “um sentimento forte de nacionalismo” e uma educação tradicionalista. Como complemento desse estudo, os alunos poderiam visitar a Casa do Povo, onde encontrariam “um pequeno museu regional com elementos preciosos (...) para ilustrar as suas lições etnográficas e folclóricas. Desde as peças de artesanato, dos instrumentos rurais, dos trajes, dos trabalhos de cerâmica (...) aos simples bonecos de barro tudo ali está reunido (...)” Para que os alunos tivessem uma melhor panorâmica da etnografia nacional e como cada museu era representativo da localidade, o professor podia acompanhar a visita de sessões de leitura, utilizando os livros da biblioteca. A articulação entre a Escola e a Casa do Povo era essencial e as “vantagens morais, espirituais e até materiais” eram muitas.

A etnografia foi vista por estes homens como a ciência que justificava as suas teorias nacionalistas. A identidade nacional confundia-se com a tradição e esta estava guardada na memória colectiva do povo. Agora que ela estava em perigo devido à “invasão estrangeira” e ao “perigo citadino” era necessário criar espaços onde pudesse ser mantida, defendida e imitada. Esses espaços eram os museus etnográficos.

2. Museu de arte popular

O Museu de Arte Popular de Lisboa foi um projecto de António Ferro e surge na sequência da Exposição do Mundo Português de 1940. O Centro Regional/Secção de Vida Popular, da dita exposição, serviu de alicerce para a constituição deste museu. Durante o discurso do acto inaugural do Museu de Arte Popular, António Ferro começa por combater os artistas modernistas imbuídos, segundo ele, de um falso espírito moderno que serve para romper “com tudo quanto seja raiz da nossa arte, conseqüentemente raiz do nosso carácter.” (FERRO, 9, 1948). Vê mesmo nesta tendência uma forma proletária de sentir, sublinhando que proletária não quer dizer social, mas deturpação do social.

A obra do Secretariado havia sido acusada, pelos defensores de uma alternativa mais moderna, de fomentar o portuguesismo, o pitoresco fácil, pelo que tais críticas foram alvo de resposta aquando da inauguração do museu. Segundo Ferro, a arte popular é sempre o berço de toda e qualquer evolução e acaba por ter um discurso bastante violento em relação à arte moderna.

Arte moderna, sem dúvida, pois a arte é, ao mesmo tempo, eternidade e momento, mas arte portuguesa com raízes no nosso solo e na nossa alma, tanto mais original quanto mais diferente, tanto mais universal quanto mais nacional.

O museu seria assim um exemplo de soberania, de profunda diferenciação e retrato da alma do povo, tanto que nas legendas do novo museu surge uma dedicatória consagrada “ao Povo Português – autor deste museu.” (FERRO, 27, 1948).

Todas as actividades realizadas pelo SPN/SNI como exposições, concursos, bailados confluíram para esse projecto único do museu, pois “tudo obedecia ao pensamento da primeira hora, à finalidade da construção deste museu”. Tudo havia começado em 1935 numa exposição em Londres que se repetiu em 1937 na Exposição das Artes e Técnicas da Vida Moderna em Paris, tendo sido ambas consideradas um grande sucesso. O mesmo se repetiu nas exposições de Nova Iorque e S. Francisco em 1939. Até atingir “a maré cheia da nossa obra com o Centro Regional da Exposição do Mundo Português (...): Portugal inteiro coube neste cantinho de Belém durante seis meses. E logo a ideia do actual Museu ficou com as suas paredes erguidas.” (FERRO, 19, 1948).

O próprio edifício, originário da Exposição do Mundo Português era uma autêntica exaltação da arte popular e dos seus benefícios morais. A arquitectura também sofreu a acção do poder totalitário, embora a busca de uma casa tipicamente portuguesa também viesse de trás. Ao mesmo tempo que se cultivava esta feição regionalista da arquitectura, adoptavam-se modelos monumentais, de influências clássicas, à imagem do que faziam os regimes nazi e fascista italiano. (FERRO, 19, 1948).

Assim, a arquitectura vai procurar modelos onde encaixem estas directrizes ideológicas. Neste contexto, a arquitectura do regime pode ser dividida em várias fases, correspondendo aos anos de 1938 a 1943, uma fase de definição e aperfeiçoamento dos modelos, influenciados pela *Política do Espírito* de António Ferro, pela arquitectura efémera das Comemorações e pelo culto dos valores regionalistas. (PEREIRA, 43, 1981). Estes modelos vão agrupar-se por sectores a construir em todo o País, desde

escolas dos centenários, edifícios para os CTT, bairros económicos, liceus, pousadas, cadeias, etc. Não há um modelo único, mas variantes regionais.

Dentro destes modelos vai haver ainda uma distinção em cinco categorias os autores distinguem cinco modelos: nacionalista, de raiz historicista (liceus); nacionalista, de feição regional (escolas primárias, pousadas...); monumentalista (universidades e palácios da justiça); um outro específico para a arquitectura religiosa e, finalmente, um compósito, aplicado nas situações de carácter mais utilitário, pelo que o edifício do museu possa ser inserido no “nacionalista de feição regional” devido à inserção dos elementos regionais que apresenta. (PEREIRA, 43, 1981)

O projecto de arquitectura do pavilhão da Exposição do Mundo Português, da autoria de Veloso Reis, sofreu adaptações de Jorge Segurado, nomeadamente no interior. O exterior manteve-se, embora reduzido a metade, em consequência de um incêndio e posterior demolição (GUIMARÃES, 447, 2004) com uma linguagem de síntese entre o modernismo e a arquitectura tradicional. De facto, há uma colagem de elementos modernistas a elementos tradicionais, coabitando os dois vocabulários arquitectónicos harmoniosamente no edifício. Como elementos modernistas, há a assinalar a existência de grandes vãos, pé direito alto, aberturas de luz, linhas direitas e volumes cúbicos que imprimem uma ideia de grandiosidade ao conjunto. A utilização de elementos tradicionalistas dá um cunho pitoresco, sendo de salientar o gradeamento de protecção dos vãos de acesso ao pátio, o trabalho pormenorizado e requintado das janelas, o uso de contrafortes e a presença do duplo beirado. Na articulação da própria planta, o enquadramento do pátio, elemento fundamental da arquitectura popular, e da torre que lembra a torre da igreja. O farol funciona como um corpo à parte e existe mais como elemento decorativo, ilustrador da realidade que se queria reproduzir. Como elementos decorativos há a destacar a utilização de painéis de azulejo e de vidro cinzelado, todos ilustrados com representações do imaginário popular.

Podemos assim concluir que a nível estrutural o edifício apresenta, na sua essência, características modernistas e, a nível acessório, as janelas, a decoração, os próprios elementos arquitectónicos, como a existência do pátio e da torre, são de cariz popular.

Em 1944, é feito um arrolamento dos bens imóveis pertencentes ao Museu de Arte Popular. Segundo a descrição, o Museu era constituído por três conjuntos. O primeiro incluía "um edifício composto por duas salas com a empena poente directamente ligada ao Centro Desportivo da Mocidade Portuguesa, e frente ao norte".

O segundo era composto por "um grupo de edifícios ligados entre si, formando "U", com sete salas, um claustro e instalações sanitárias, com frentes ao norte, nascente e sul." O terceiro abrangia "um edifício composto por um salão e uma sala, com a empena poente ligada às instalações náuticas para a navegação à vela e frente ao sul. Ligando os segundo e terceiro conjuntos existe um pátio." Como descrição geral, o documento acrescenta que "todos os edifícios têm um único piso, encontrando-se os exteriores acabados e os interiores em condições de receberem os arranjos necessários à instalação do Museu." Ao nível da construção, "todos os edifícios têm uma estrutura metálica com panos de tijolo, e as respectivas coberturas são, na sua maioria de fibrocimento, sendo as restantes partes cobertas com telha de barro." No total, a parte coberta, ocupava uma área de 4.170 m² e a descoberta 665 m², perfazendo a totalidade de 4.835 m²".

O cadastro realizado da colecção, iniciada já em 1935, revelou-se insuficiente. A partir de 1958 passou a ser conservadora do Museu a Dra. Madalena Cagigal e Silva, que entre outras tarefas, iniciou o inventário do museu, pois existia apenas um cadastro de algumas das salas. Num texto de 1962, afirma que, no caso dos museus de arte popular, há três soluções diferentes para a apresentação de exposições: "a reconstituição de ambientes, a apresentação classificada das peças das várias regiões, por um processo mais ou menos aproximado do utilizado nos museus de arte culta, ou um sistema em que estes dois apareçam associados." (SILVA, 26, 1963). O museu de arte popular adoptou a terceira hipótese, uma vez que existiam apenas duas reproduções de ambientes na sala dedicada à Estremadura e Alentejo.

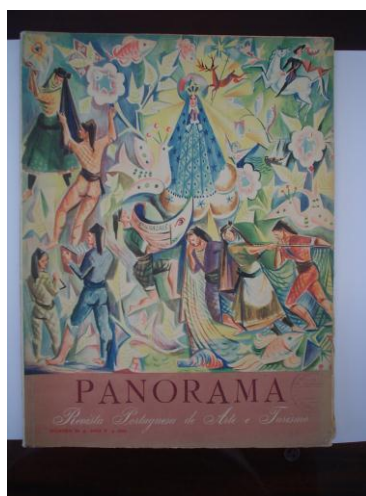
A citada conservadora explicita que as principais funções de um Museu de Arte Popular são a "preservação e recolha das obras folclóricas, o fornecimento de dados à Etnografia e à História", pelo que têm também um interesse científico. Contribuem também para o desenvolvimento artístico, uma vez que são fonte de inspiração para artistas e proporcionam "às pessoas de mentalidade mais atrasada um primeiro contacto com a cultura e com os museus (...) servindo-lhes de primeiro degrau para depois visitarem e se ocuparem de museus e assuntos de um nível mais desenvolvido." Servem ainda de propaganda e conhecimento do País no estrangeiro. (SILVA, 30, 1963).

Assim, em 1940 foram incorporadas no museu 684 peças, em 1941, 137 e em 1945, 50. Em 1949, para a sala de Entre-Douro-e-Minho foram adquiridas 1 333 peças. Em 1950, para a sala de Trás-os-Montes entraram no museu 493 peças. Para a sala do Algarve entraram 461 peças e para a das Beiras 776. Por fim, num aumento de 1973 foram contabilizadas 107 peças. Podemos verificar que a sala mais rica era a primeira,

correspondendo a Entre-Douro-e-Minho, por ser considerada o estereótipo mais emblemático de Portugal. Dentro das categorias dos objectos, os mais representados eram os utensílios domésticos, de decoração e os trajes regionais. Mais uma vez era valorizado o pitoresco, o colorido e vivaz, em detrimento do científico.



Figs. 3 e 4 - Ilustrações da Revista Panorama, nº 35, Ano V, 1948.



Figs. 5 e 6 - Ilustrações da Revista Panorama, nº 35, Ano V, 1948.

A divisão regional espelhava-se igualmente no artesanato. Cada região tinha a sua indústria típica, que a individualizava. No artigo “Artesanato Português”, Sebastião Pessanha distingue as principais artes de cada província. O mobiliário era característico do Algarve e do Alentejo, a cerâmica tinha focos em várias regiões, Lisboa, Alcobaça, Coimbra e Alentejo, já o fabrico de cobres era no Alentejo. A cestaria, embora fosse produzida em todo o país, era de muito boa qualidade no Douro Litoral e no Algarve. A

tecelagem era igualmente produzida em todo o país. Nos bordados destacava-se a Madeira e os Açores, Viana do Castelo e Castelo Branco. De Peniche e Vila do Conde vinham as famosas rendas de bilros. Dos trajes típicos de cada província, o de Viana era o mais notado pela riqueza dos tecidos e seus bordados. E, por fim, salienta ainda a filigrana, “o mais característico aspecto da nossa ourivesaria popular (...) nela se revela a perícia, a arte, a técnica, a graça dos seus modestos lavrantes” (PESSANHA, 4, 1965).

3. Museus Regionais e Museus das Casas do Povo:

Paralelamente, surgem museus nas Casas do povo, representativos do património etnográfico local e que funcionavam como elo de ligação entre a arte popular e o povo e fomentavam o ruralismo e o nacionalismo.

Em 1947 são publicadas as *Normas Gerais de Organização de Museus Regionais* numa tentativa de normalização de inventário com regras a nível do mobiliário, discurso expositivo, instalações. Realizam-se também arquivos etnográficos.

O Museu Etnográfico Municipal da Póvoa do Varzim tem Origem na *I Exposição Regional de Pesca Marítima*, em 1936 e teve como grande objectivo valorizar as comunidades piscatórias. É um museu etnográfico regional.

A procura de estereótipos, que o museu de Lisboa fazia para todas as regiões de Portugal, resume-se no caso deste Museu da Póvoa, à criação de um tipo humano para o poveiro que encarna, ao mesmo tempo, todos os pescadores de Portugal.



Fig.7 - Ilustração do Mensário das Casas do Povo.



Fig. 8 - Cartaz alusivo à *I Exposição de Pesca Marítima* de 1936. Museu Municipal de Etnografia e História da Póvoa do Varzim. Fotografia do autor.



Fig. 9 - Reconstituição do “serão poveiro”. Museu Municipal de Etnografia e História da Póvoa do Varzim. Fotografia do autor.

Conclusões:

- O panorama dos Museus em Portugal, durante o Estado Novo, ficou marcado pela importância dada à etnografia e à arte popular;
- Em todas as aldeias, vilas ou cidades de Portugal devia existir um museu dedicado à comunidade, instalado na Casa do Povo, ligado em rede à Escola Primária e à igreja local;
- O grande obreiro desta linha ideológica e da sua concretização foi António Ferro;
- Os museus rurais valorizavam ainda uma vertente regionalista;
- Os museus ligados à arte popular tinham como objectivo principal fortalecer o ruralismo e o nacionalismo.

Bibliografia:

- ACCIAIUOLI, Margarida, *Exposições do Estado Novo, 1934-1940*, s.l., Livros Horizonte, 1998.
- BANDEIRINHA, José António Oliveira, *Quinas Vivas*, FAUP publicações, Porto, 1996.
- BEIRANTE, Cândido e CUSTÓDIO, Jorge, *Alexandre Herculano, Um Homem e Uma Ideologia na Construção de Portugal*, Amadora, Livraria Bertrand, 1979, pág. 14.
- CATROGA, Fernando, *Ritualizações da História*, História da História em Portugal, séculos XIX – XX, volume I, s.l., Temas e Debates, 1998.
- CATROGA, Fernando e CARVALHO, Paulo Archer de, *Sociedade e Cultura Portuguesas II*, Lisboa, Universidade Aberta, 1994
- CHAVES, Luiz, *Museu Etnográfico do Império Português, sua necessidade – um plano de organização*, Porto, Extracto das *Actas do I Congresso Nacional de Antropologia Colonial, 1934*.
- CHAVES, Luís, *Os Museus de Etnografia, padrões dos Centenários*, Lisboa, Ocidente, vol. VIII, red. prop. ed. de Álvaro Pinto, 1939/ 1940
- DIAS, Jorge, *Etnologia, Etnografia, Volkskunde e Folclore*, Porto, Separata de Douro Litoral, Oitava Série, I-II, 1957.
- FERRO, António, *Museu de Arte Popular, Discurso do Secretariado Nacional de Informação no acto inaugural do Museu de Arte Popular aos 15 de Julho de 1948*, Lisboa, Edições SNI, 1948
- GARRETT, Almeida, *Viagens na Minha Terra*, Porto, Porto Editora, 1993.
- GUIMARÃES, Carlos, *Arquitectura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova*, Porto, Publicações FAUP, 2004,
- HOBBSAWM, Eric, *La Invención de la Tradición*, Barcelona, Editorial Crítica, 2002.
- GOUVEIA, Henrique Coutinho, *As colecções etnológicas de origem ultramarina no contexto de uma política do património cultural*, Coimbra, Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra, 1983.
- JOÃO, Maria Isabel, *Memória e Império. Comemorações em Portugal (1880-1960)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2002.
- LIMA, Fernando de Castro, “Építome dos Estudos Etnográficos em Portugal”, *Mensário das Casas do Povo*, Ano III, nº 26 e 27, Lisboa, Junta Central das Casas do Povo, 1948
- LIRA, Sérgio, *Exposições Temporárias no Portugal do Estado Novo: alguns exemplos de usos políticos e ideológicos*, Colóquio APOM, 1999 (policopiado).
- LUPI, João Eduardo Pinto Basto, *A Concepção de Etnologia em António Jorge Dias*, Teoria e Método no Estudo Científico da Cultura, Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia de Braga, 1984.
- Mensário das Casas do Povo*, Lisboa, Junta Central das Casas do Povo, n. 1-1946 ao n. 306-1971.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, *Apontamentos de Museologia - Museus Etnológicos*, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1971.
- Portugalia: Revista de Cultura, Tradição e Renovação Nacional* / Fidelino de Figueiredo . - Lisboa : Central das Juventudes Monarchicas Conservadoras, Fevereiro de 1926.
- PESSANHA, D. Sebastião, *A Arte Popular e a Moderna Etnografia*, Porto, Trabalhos de Antropologia e Etnologia, vol. XVII, Fas. 1-4, 1959
- SILVA, Augusto Santos, *Tempos cruzados. Um estudo interpretativo da cultura popular*, Lisboa, Edições Afrontamento, 1994
- SILVA, Maria Madalena de Cagigal e, *Os Museus de Arte Popular*, Revista Museu, Segunda série, nº 5, Porto, Edições Maranus, Agosto de 1963.
- THIESSE, Anne-Marie, *A Criação das Identidades Nacionais*, Lisboa, Temas e Debates, 2000.