



Escola de Ciências Sociais e Humanas

«O Fecho da Abóbada»: O Museu de Arte Popular e a  
ação do Secretariado da Propaganda Nacional

Alexandre Manuel Morais Costa de Oliveira

Tese elaborada para obtenção do grau de  
Doutor em Antropologia

Orientador: Professor Doutor Joaquim Pais de Brito, ISCTE-IUL

Março, 2018



Escola de Ciências Sociais e Humanas

«O Fecho da Abóbada»: O Museu de Arte Popular e a  
ação do Secretariado da Propaganda Nacional

Alexandre Manuel Morais Costa de Oliveira

Tese elaborada para obtenção do grau de  
Doutor em Antropologia

Júri da prova de doutoramento:

Presidente: Doutor Miguel de Matos Castanheira do Vale de Almeida, Diretor do Departamento de Antropologia da Escola de Ciências Sociais e Humanas do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

Vogais:

Doutor João Aires de Freitas Leal, Professor Catedrático do Departamento de Antropologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Doutor José Manuel Sobral, Investigador Principal do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

Doutora Sónia Vespeira de Almeida, Professora Auxiliar Convidada do Departamento de Antropologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Doutor Jorge Costa Freitas Branco, Professor Catedrático do Departamento de Antropologia da Escola de Ciências Sociais e Humanas do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa.

Orientador: Doutor Joaquim Maria Valença Pais de Brito, Professor Catedrático Aposentado do Departamento de Antropologia da Escola de Ciências Sociais e Humanas do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa.

Março, 2018



## Resumo

Este trabalho pretende ser um estudo de etnografia sobre o Museu de Arte Popular e sobre os processos que levaram à sua criação. Tendo por base a investigação documental em arquivos históricos e bases teóricas da etnografia histórica e da museologia, esta tese revela, em primeiro lugar, um processo de construção de um discurso folclorista inserido nas iniciativas de propaganda política do Secretariado da Propaganda Nacional e no próprio percurso profissional de António Ferro. Neste contexto, o Museu de Arte Popular foi apresentado como a síntese final dessa política, o «Fecho da abóbada» da propaganda folclorista do Secretariado. A pesquisa empírica revelou também, que para além do discurso oficial, a criação do museu foi um processo longo, conflituoso e ocasional. Em segundo lugar, esta investigação revela a existência da instituição ao longo do tempo até ao seu encerramento. O museu cedo deixa de ser uma prioridade dentro do Secretariado, ficando os seus diretores e conservadores limitados na sua ação sem poderem contrariar a degradação do seu edifício e das suas coleções. Do mesmo modo, as iniciativas das sucessivas tutelas para a renovação e transformação daquele museu não conseguiram lograr resultados. O acompanhamento no terreno do debate público que ocorreu sobre o destino do Museu de Arte Popular, revelou a existência de um desconhecimento generalizado sobre o seu passado e sobre os objetivos desejados pelos seus criadores. Esta tese pretende assim, contribuir para a clarificação e enriquecimento do conhecimento sobre aquele museu.

Palavras-chave: museu, propaganda, Estado Novo, arte popular, etnografia, folclore.



## **Abstract**

This thesis is an ethnographic study about the Museu de Arte Popular (Folk Art Museum) in Lisbon and the historical processes, which led to its creation. Based on the documental research in historical archives and the theoretical bases of historical ethnography and museology this thesis reveals, first of all, the construction process of the folklore-based discourse which was part of the Secretariat for National Propaganda politics and also from Antonio Ferro professional career. In this context the Museu de Arte Popular was presented as the final synthesis of that politic, the “keystone” for the Secretariat folklore-base propaganda. The empirical research also revealed a reality beyond the official propaganda, the creation and development of the museum was, in reality, a long, conflicted and random process. On second hand, this research reveals the museum existence until its closing. The museum quickly ceases to be a priority for the Secretariat. Directors and curators have their action limited and unable to counteract the building and the collections degradation. In the same way, the successive initiatives by the administration for the museum renewal and transformation were unable to achieve positive long-term results. The public debate regarding the museum future purpose has revealed a general lack of knowledge regarding its past and the original purpose as envisaged by its creators. This thesis proposes to contribute for the clarification and enrichment regarding the current knowledge about the Museu de Arte Popular.

Keywords: museum, propaganda, Estado Novo, folk art, ethnography, folklore.





## **Agradecimentos**

Esta tese só foi possível graças ao sentido contributo, apoio e interesse de muitas pessoas a quem gostaria de agradecer.

Ao Professor Doutor Joaquim Pais de Brito, enquanto orientador, agradeço pelo que aprendi do seu conhecimento acumulado e da vasta experiência académica e museológica, características que beneficiaram a concretização desta tese. Mais ainda, enquanto Diretor do Museu Nacional de Etnologia, sou grato por ter permitido toda a liberdade no acesso ao acervo do Museu de Arte Popular.

O trabalho para esta tese começou, de certa maneira, ainda antes da sua ideia quando, em 2007, integrei a equipa de limpeza, inventário, acondicionamento e transporte do acervo do Museu de Arte Popular, juntamente com: Pedro Augusto, Cláudia Duarte, Élis Marçal, João Silva, e Catarina Teixeira. Sem a vossa companhia, conversas e ideias eu nunca teria começado.

No Museu de Arte Popular não posso esquecer a amizade e o carinho da Amália Freire e da Autfília Martins, a dedicação do Dr. José Miguel Bernardo e a compreensão e paciência das Dra. Elisabeth Cabral e Dra. Luísa Abreu Nunes e depois a Arq. Andreia Galvão.

Toda a equipa do Museu Nacional de Etnologia que ao longo do tempo me apoiou, em especial à Dra. Carmen Rosa e ao atual Diretor, Dr. Paulo Costa, pelas suas leituras, comentários e sugestões.

No Arquivo Nacional da Torre do Tombo, o trabalho do Dr. Paulo Tremoceiro foi fundamental para navegar nos quilómetros de pastas do arquivo SNI que, hoje ainda, não está completamente inventariado. Do mesmo modo foi importante o apoio da Dra. Maria João no Arquivo Histórico da Secretaria-Geral de Economia para descobrir o que era relevante entre tantos microfilmes.

À Fundação para a Ciência e Tecnologia agradeço o financiamento da bolsa de doutoramento para esta dissertação de doutoramento, bem como ao júri que a aprovou.

As amizades não se agradecem, mas não posso deixar de referir todos aqueles que durante este tempo longo de silêncios e ausências me apoiaram e compreenderam: Célia Antunes, Patrícia Cabral, Rita Cachado, Isabel Cardana, Ana Carrapato, Manuel Durão e Eunice Carriço, Lia Gomes, Inês Lourenço, Patrícia Melo, Sofia Miranda, Marta Prista, e Odete Viola.

Bruno Silva e Ana Filipa Pinheiro voltaremos a pedalar juntos.

À Prof.<sup>a</sup> Doutora Cláudia Pereira que leu, anotou, comentou e me aturou.

À Diana, ao Sérgio e a meus pais, Paulo e Ilda Oliveira, minhas âncoras em tempos mais revoltos.

À memória de MGR, EDG e FFG.

## Índice

<b>Introdução</b> .....	<b>1</b>
<b>1. Origens do Museu</b> .....	<b>13</b>
1.1 António Ferro.....	15
1.2 O Secretariado da Propaganda Nacional.....	34
<b>2. As iniciativas folcloristas e etnográficas do Secretariado</b> .....	<b>43</b>
2.1 A etnografia ao serviço da propaganda: a exposição de Genebra .....	43
2.2 A exposição de arte popular em Lisboa .....	54
2.3 A presença portuguesa na Exposição Internacional de Paris .....	59
2.4 Em busca do povo, iniciativas folcloristas do Secretariado .....	70
2.5 A presença portuguesa na Exposição Internacional de Nova Iorque .....	75
2.6 O Centro Regional da Exposição do Mundo Português .....	79
2.7 A Nação de Ferro entre a propaganda e o espírito .....	98
<b>3. A construção do Museu</b> .....	<b>103</b>
3.1 Primeiras obras e um plano de organização .....	103
3.2 Exposições e diplomacia do Secretariado em tempo de guerra .....	124
3.3 A instalação do Museu de Arte Popular .....	136
3.4 O Museu Inaugurado .....	152
<b>4. Um museu à beira Tejo</b> .....	<b>161</b>
4.1 Os anos de Francisco Lage (1948-1957) .....	161
4.2 Os anos de Manuel Melo Correia e Madalena Cagigal e Silva (1957-1968)...	175
4.3 Os anos de Maria Helena Coimbra (1969-1979) .....	192
4.4 Os anos de Elisabeth Cabral (1980 – 2007) .....	205
4.5 Encerramento e reabertura (2007-2012) .....	212
<b>Conclusão</b> .....	<b>223</b>
<b>Arquivos consultados</b> .....	<b>227</b>
<b>Bibliografia</b> .....	<b>229</b>
<b>Anexos</b> .....	<b>243</b>
Cronologia.....	245
Figuras.....	251
<b>Documentos</b> .....	<b>272</b>

## Índice de figuras e documentos anexos

<b>Figuras .....</b>	<b>251</b>
1 – Dalila Braga na execução dos manequins reduzidos .....	251
2 – Pormenor da exposição de arte popular portuguesa na Galeria Moos, Genebra .....	251
3 – Salazar inaugura a exposição de arte popular na sede do SPN .....	252
4 – Interior da sala de etnografia do pavilhão português na Exposição Internacional de Paris 1936 .....	252
5 – Painel decorativo da fachada do pavilhão português na Exposição Internacional de Nova Iorque 1939, da autoria de Maria Keil .....	253
6 – Panorama do núcleo das Aldeias Portuguesas do Centro Regional da Exposição do Mundo Português, 1940 .....	253
7 – Pavilhões da Secção da Vida Popular do Centro Regional da Exposição do Mundo Português, 1940 .....	254
8 – Pórtico nascente dos pavilhões da Secção da Vida Popular do Centro Regional da Exposição do Mundo Português, 1940 .....	255
9 – Fachada nascente do Museu de Arte Popular após as alterações exteriores aos pavilhões originais, 1948 .....	255
10 Pátio interior do Museu de Arte Popular. Estátuas de Marial Keil, talha de Campo Maior, c. 1956 .....	256
11 – Planta da retificação do projeto de instalação do museu por Francisco Lage, 1943 .....	257
12 – Planta da «sugestão técnica» para a instalação do interior do museu, Francisco Lage, 1944 .....	258
13 – Planta do vestíbulo do museu de acordo com a «sugestão técnica» de Francisco Lage, 1944 .....	259
14 – Planta da sala de Entre-Douro-e-Minho de acordo com a «sugestão técnica» de Francisco Lage, 1944 .....	260
15 – Planta da sala de Trás-os-Montes de acordo com a «sugestão técnica» de Francisco Lage, 1944 .....	260
16 – Planta da sala do Algarve de acordo com a «sugestão técnica» de Francisco Lage, 1944 .....	261
17 – Planta da sala das Beiras de acordo com a «sugestão técnica» de Francisco Lage, 1944 .....	261
18 – Planta da sala do Alentejo e Estremadura de acordo com a «sugestão técnica» de Francisco Lage, 1944 .....	262
19 – Planta do auditório / teatro de acordo com a «sugestão técnica» de Francisco Lage, 1944 .....	262
20 – Pormenor da exposição de arte popular portuguesa no Mercado de Artesania de Madrid, 1943 .....	263
21 Exposição de arte popular portuguesa no consulado português de Sevilha, 1944 .....	264
22 – O vestíbulo do Museu de Arte Popular à data da inauguração, 1948 .....	264
23 – Sala de Entre-Douro-e-Minho, 1948 .....	265
24 – Sala do Algarve, 1948 .....	265
25 – Sala das Beiras, 1948 .....	266
26 – Sala do Alentejo e Estremadura, 1948 .....	266

27 – Salazar visita o Museu de Arte Popular dias depois da sua inauguração, 1948. ....	267
28 – Ex-libris da biblioteca do Museu de Arte Popular, desenhado por Tomás de Melo, .....	267
29 – Plano do anteprojecto para a zona monumental de Belém pelo arquiteto Cristino da Silva, ....	268
30 – Pormenor do projecto final para a zona monumental de Belém pelos arquitetos Cristino da Silva e Jacques Carlu, 1959 .....	268
31 – Rosa Ramalho a ser recebida na inauguração do Mercado de Abril de 1965 .....	269
32 – Autocolante relativo ao Mercado do Povo de Belém .....	269
33 – A técnica de conservação e restauro Elis Marçal procede à limpeza da cobertura de um carro de tração animal, 2007 .....	270
34 –Acervo de cerâmica armazenado no Museu de Arte Popular durante as obras de renovação, 2007 .....	270
35 – Início do processo de limpeza e inventário da coleção de cerâmica do Museu de Arte Popular, 2007 .....	271
36 – Peças de cerâmica acondicionadas para transporte, 2007 .....	271

**Documentos .....272**

1 – <i>Relação dos objectos de «arte e industria popular» pertencentes ao «Secretariado da Propaganda Nacional», ou emprestadas ao mesmo por entidades particulares, que se enviam à «Secção Portuguesa da Exposição Internacional de Paris de 1937»</i> .....	272
2 – Plano de organização do Museu do Povo Português por Francisco Lage, 1942 .....	276
3 – Relação da primeira remessa de objetos em depósito para a montagem da exposição permanente do Museu de Arte Popular, Francisco Lage, 1947 .....	300
4 – Lista dos objetos remetidos pela Casa do Douro para o Museu de Arte Popular, 1948 .....	304
5 –Lista dos objetos remetidos pelo regedor da Freguesia de Felgar para o Museu de Arte Popular .....	305
6 – Nota da remessa de objetos feitos pelo município de Olhão para o Museu de Arte Popular ....	306
7 – Correspondência de Francisco Lage para Jaime Capela e Silva, 1948 .....	307
8 – Nota de imprensa manuscrita de António Ferro relativa à abertura do Museu de Arte Popular, 1948 .....	311
9 – Carta de Jorge Dias ao Secretário Nacional da Informação José Manuel da Costa, 1952 .....	315
10 – Processo de aquisição do espólio de Francisco Lage, 1961 .....	317
11 – Lista do espólio de Sebastião Pessanha adquirido para o Museu de Arte Popular, 1967 .....	323



## Introdução

A visita de estudo tinha ficado marcada para a manhã do dia nove de dezembro de 1986. Chovia muito e com o trânsito acabei por não chegar a tempo à escola tendo os meus pais me transportado até ao Museu de Arte Popular. Tinha oito anos e era aluno da terceira classe. Chegado à entrada e explicada a situação, uma funcionária prestou-se a conduzir-me para dentro do museu e ao encontro dos meus colegas, cuja visita já decorria.

Era um museu diferente. Mesmo com oito anos estava habituado a visitas a museus e até aos seus interiores, como o Museu Nacional de Arqueologia, onde os meus pais então trabalhavam. O Museu de Arte Popular não me parecia um museu. Transpondo as portas para a exposição permanente, a Sala do Minho revelou-se lúgubre; as luzes estavam desligadas, algumas janelas e as suas molduras estavam seguras por andaimes enquanto os vidros partidos tinham sido substituídos por placas de madeira contraplacada, ainda assim a chuva conseguia entrar. Cruzei a sala escura passando por prateleiras repletas de peças de cerâmica e complicados teares acompanhados com manequins de feições talvez demasiado realistas, que se confundiam com o rosto desconfiado do guarda da sala. Não vislumbrava os meus colegas, mas as salas escuras sucediam-se; uma grande pintura mural mostrava homens de roupas estranhas a lutar (ou seria a dançar?) junto de pessoas disfarçadas com máscaras grotescas; noutra sala outra pintura mostrava uma bruxa a voar na sua vassoura seguida por demónios, ao mesmo tempo que outras figuras pareciam festejar sem se atemorizarem por tais imagens. Havia muitos cestos e peças cerâmicas espalhadas pelo chão e prateleiras que me lembravam as tendas dos feirantes da feira de S. João de Évora. E chovia e a água entrava pelos buracos negros nos tetos das salas caindo para baldes estrategicamente colocados, enquanto alguns barrotes de madeira escoravam outras secções do teto falso, que ameaçavam ruir. Por fim, na última sala, onde os candeeiros estavam ligados, encontrei os meus colegas que escutavam a guia explicando o interior de uma casa alentejana. Nas nossas costas uma pintura mostrava uma família a fazer um piquenique, parecendo ignorar que mesmo ao lado um porco, seguro por quatro homens, jorrava sangue pela goela para dentro de um alguidar.

Passaram-se pouco mais de vinte anos até eu voltar a entrar no Museu de Arte Popular. A resolução em outubro de 2006 da Ministra da Cultura Isabel Pires de Lima em extinguir o Museu de Arte Popular e transformar o seu edifício num novo museu dedicado à língua portuguesa, tinha iniciado uma operação delicada tendo em vista a transferência do acervo daquele museu para o Museu Nacional de Etnologia. Reentrei naquelas salas em maio de 2007, integrando a equipa destinada à limpeza, inventário, acondicionamento, e transporte das coleções do Museu de Arte Popular. Não havia luz elétrica, mas também não havia tetos falsos. Os demónios pintados por Carlos Botelho e os mascarados de Eduardo Anahory estavam escondidos por detrás dos plásticos que os protegiam dos trabalhos de renovação do edifício, o sangue que jorrava do porco pintado por Estrela Faria tinha perdido a cor à conta das infiltrações na parede; os objetos, quase todos, amontoavam-se em contentores plásticos acumulando anos de pó.

A decisão da extinção do Museu de Arte Popular gerou nos primeiros meses alguma controvérsia pública com a oposição de alguns académicos de história da arte, mas era para mim notório, em conversas privadas com colegas e professores, que se não havia nenhum interesse na manutenção do museu na situação em que se encontrava também não havia oposição à sua extinção e transformação noutro museu. A controvérsia inicial dissipou-se e seguiram-se nove meses de trabalho intenso e minucioso tendo em vista o cumprimento dos prazos para a libertação do edifício e a sua nova adaptação. Nesse tempo fez-se naquele museu o que nunca antes tinha sido feito: o inventário sumário, mas integral, de todo o seu acervo. O fim da transferência das coleções não significou o fim dos trabalhos no Museu Nacional de Etnologia em relação àquele acervo, impunha-se a preservação não só das suas coleções como também do arquivo fotográfico, da biblioteca e do seu arquivo administrativo de modo a ficarem disponíveis para consulta pública.

Foi durante a execução destes trabalhos que a ideia para esta tese começou a tomar forma. Afinal o que realmente se conhecia sobre o Museu de Arte Popular? Esta questão tornou-se mais premente com o recrudescer da oposição à extinção do Museu de Arte Popular que apesar de todo o seu mediatismo não foi capaz de apresentar soluções concretas que não fossem além da mera exigência da sua reabertura formal. O museu estava no centro de um debate sobre a sua própria existência. Seria ele «o marco mais significativo dos discursos sobre cultura popular portuguesa promovidos pelo



Estado Novo» (Silva e Leal, 2006) ou «uma coisa vetusta, anacrónica, uma antigualha sem préstimo nem procura» (Ferreira, 2009) ou, se calhar, as duas coisas?

Esta investigação procura contribuir para o conhecimento do Museu de Arte Popular tentando-o entender desde o surgimento da ideia da sua criação até ao momento presente. Pretende-se compreender os contextos que estiveram na origem da sua conceção dentro do quadro das políticas de propaganda associadas à arte e cultura popular de António Ferro e do Estado Novo, à sua construção, e à sua existência prolongada pelo tempo até ao momento presente de reabertura.

A pesquisa empírica para este trabalho foi basicamente produzida em arquivos. A intenção inicial de recorrer a entrevistas a antigos funcionários esbarrou na realidade: só os últimos funcionários do museu, com quem tinha trabalhado em 2007 e 2008 estavam vivos e as suas memórias remontavam, nos melhores casos, ao início da década de 1980. A investigação iniciou-se assim nos arquivos do Museu de Arte Popular, integrados no Museu Nacional de Etnologia, como o seguimento natural do meu trabalho anterior. A parte histórica do arquivo administrativo estava bastante negligenciada, tendo estado guardada em maços atados sem uma estrutura ou ordenação coerente. O estudo do arquivo cruzou-se com a necessidade de o reordenar e reacondicionar de forma definitiva, trabalho esse que a certa altura se tornou urgente dada a nova decisão ministerial de reabrir o Museu de Arte Popular, implicando esta a saída do arquivo do Museu Nacional de Etnologia e a sua indisponibilidade para consultas prolongadas. Este arquivo revelou-me o quotidiano daquela instituição desde a sua fundação, as relações pessoais entre funcionários, as ações e decisões dos seus diretores e conservadoras e as suas relações com as tutelas. No entanto este arquivo dispunha de muito poucos documentos anteriores à fundação do museu em 1948.

O estudo do período anterior à inauguração do museu foi efetuado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo entre os espólios do arquivo do Secretariado Nacional da Informação (SNI) e do arquivo Oliveira Salazar. De facto, o arquivo SNI, então recentemente integrado ainda apresentava algumas lacunas na sua indexação e a ausência de muita documentação anterior a 1944,<sup>1</sup> período em que o então Secretariado

---

<sup>1</sup> Até alguns anos depois da sua instalação definitiva no palácio Foz em 1945, o SNI continuou a ocupar os últimos andares de um prédio na rua de São Pedro de Alcântara com o arquivo morto e o depósito de peças para oferta. Uma carta de Francisco Lage em março de 1949 a reclamar ao senhorio de uma

da Propaganda Nacional (SPN) de António Ferro iniciou as exposições de arte popular bem como a aquisição de objetos para essas exposições e que viriam a ser integradas no próprio museu. Boa parte das informações desse período acabou por ter que ser inferida indiretamente através da documentação do arquivo Salazar, nomeadamente através da correspondência entre a Presidência do Conselho e António Ferro e dos orçamentos e mapas de despesas do Secretariado que eram validados pela Secretaria-Geral da Presidência do Conselho e pelo próprio Salazar. Para o período relativo à construção e adaptação dos pavilhões que vieram a albergar o Museu de Arte Popular recorri à documentação relativa à Comissão Administrativa do Plano de Obras da Praça do Império, entidade que procedeu à gestão do recinto da Exposição do Mundo Português após o seu encerramento, depositada no Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas.

A análise e o cruzamento destes arquivos foram fundamentais na revelação de novos factos associados à idealização e construção do museu, mas também revelaram que boa parte das decisões foram discutidas e tomadas em reuniões organizadas por António Ferro, sem que destas existissem notas ou memórias associadas. Do mesmo modo se pode dizer dos processos de aquisição dos objetos que constituíram a coleção do Museu de Arte Popular, a documentação existente consiste na sua maioria de notas de recibo de artesãos sem sequer indicar os produtos adquiridos.

O estudo da ação de António Ferro e do Secretariado Nacional de Informação não teve após o 25 de abril de 1974 um imediato interesse académico. É reconhecida a importância dos trabalhos de José Augusto França na identificação da promoção das artes plásticas pelo Secretariado e a sua relação com motivos tradicionais e folcloristas (França, 1966, 1980a, 1991a, 1991b) e em especial na Exposição do Mundo Português (França, 1980b). No entanto, fora do domínio da história da arte, a ação do Secretariado da Propaganda do Estado Novo tardou a ser aprofundada pela história e demais ciências sociais. Este atraso torna-se evidente, quando no volume dedicado ao Estado Novo da *História de Portugal* dirigida por José Mattoso, porventura a obra de referência do final do século XX, são dedicadas ao Secretariado e à sua «Política do Espírito» apenas cinco

---

inundação e subsequente destruição de documentos e objetos sugere algumas pistas sobre a ausência de alguma documentação anterior à mudança do Secretariado para o palácio Foz (Cf. PT-TT/SNI-RCP/C/3/1).

páginas (Rosas, 1994: 291-295). É na década de 1990 que começam a surgir publicadas as primeiras dissertações de mestrado em história dedicadas à ação do Secretariado. Os trabalhos de Heloísa Paulo (1994), Jorge Ramos do Ó, (1992, 1993) e Daniel Melo (2001) desenvolvem e aprofundam a análise sobre o papel de António Ferro e a política de propaganda do Secretariado. Heloísa Paulo, que põe em comparação a ação do SPN/SNI com o organismo homólogo brasileiro, identifica a política de propaganda do Secretariado como sendo dirigida a dois públicos em particular, um público «intelectual» a quem eram destinadas as exposições de belas-artes e as revistas de divulgação literárias, e um público «popular» para quem estavam reservadas as manifestações de cariz popular como os ranchos folclóricos, festas populares e exposições de teatro. No entanto, limitando-se a esta dicotomia, Heloísa Paulo não consegue distinguir o cariz original do recurso à arte popular como instrumento de propaganda interclassista. Por outro lado, Jorge Ramos do Ó, na sua extensa revista pelas ações do Secretariado, não deixa de especificar a relevância da cultura popular e do artesanato como substrato de toda a política de propaganda nacionalista do Secretariado:

[António Ferro] Entendeu que esse material mítico, com o qual se organizariam rapidamente e com funções múltiplas um sem numero de crenças, rituais e práticas, poderia servir de modelo aos profissionais das artes para uma correta doutrinação dos cidadãos: era o imaginário e a vida dos destinatários que deveria povoar agora o interior das criações da cultura escolar ou sábia. A força, a simplicidade ou ingenuidade das criações de arte popular passaram a ser sobrevalorizadas não já em si mesmas, mas enquanto tema e medida criativa. Todas as realizações do Secretariado passaram a existir nesta articulação, não havia maneira de trabalhar fora daí (Ó, 1993: 208).

Daniel Melo analisa as políticas do Secretariado por outra perspetiva, dentro de um enquadramento dos vários organismos do regime dedicado à promoção da cultura popular (SPN/SNI, Junta Central das Casas do Povo; Federação Nacional para a Alegria no Trabalho), mas segue o mesmo entendimento de Ramos do Ó identificando a estética da arte popular adaptada pelos pintores / decoradores do Secretariado e dando como exemplo maior o próprio Museu de Arte Popular sendo ele também o primeiro a

identificar as limitações do projeto original e as preocupações de Francisco Lage (Melo, 2001: 233-238).

Dentro do campo da antropologia a tendência inicial pós-25 de abril foi a de ignorar as iniciativas folcloristas do Secretariado, englobando-as na interpretação generalizada dos historiadores de que se tratavam de políticas de propaganda nacionalista sem nenhum fundo académico ou mesmo etnográfico. Veja-se a propósito como João de Pina Cabral, num texto de 1991 sobre a história da disciplina em Portugal, praticamente ignora o período da etnografia do regime, «saltando» de Leite de Vasconcelos para Jorge Dias (Cabral, 1991: 27-18). Mas esta tendência foi-se dissipando ao longo das décadas seguintes. A análise dos processos e políticas folcloristas do Secretariado iniciou-se com o artigo de Joaquim Pais de Brito «O Estado Novo e a Aldeia Mais Portuguesa de Portugal» (1982) no colóquio dedicado ao fascismo em Portugal de 1980, e mais tarde enquadradas numa reflexão aprofundada sobre as diferentes correntes antropológicas que se desenvolveram em Portugal após a 2.<sup>a</sup> Guerra Mundial (1995). Jorge Freitas Branco prosseguiu uma série de artigos sobre o movimento folclorista durante a ditadura (1986, 1995, 1999). João Leal, nos seus estudos sobre a história da etnografia portuguesa (2000, 2002, 2006), acaba também por integrar os etnógrafos conotados com o regime referindo de passagem a política folclorista do Secretariado. O colóquio *Vozes do Povo: A folclorização em Portugal* (2003), marcou o momento em que a antropologia portuguesa passou a encarar com mais atenção aquele período, nomeadamente com os textos de Castelo-Branco e Branco, Melo, Medeiros, Félix, Branco, e Alves. Os trabalhos de Vera Marques Alves (1997, 2007a, 2007b) são uma referência para a compreensão das políticas folcloristas do Secretariado. Através da sua tese de doutoramento, a investigadora desconstrói os conceitos previamente usados na caracterização da ação de Ferro e do Secretariado, provando que a essência das representações etnográficas daquelas iniciativas de propaganda política, «a nação amorável povoada por camponeses estetas» (2007a: 304) provinham dos trabalhos e estudos efetuados por um diverso grupo de etnógrafos anteriores ao regime ditatorial.

Na área da museologia e da história da arte o tema do Museu de Arte Popular tornou-se alvo de alguns trabalhos académicos, principalmente após o anúncio do seu encerramento. Sérgio Lira foi o primeiro investigador a debruçar-se sobre o museu na

sua tese de doutoramento dedicada aos museus portugueses enquanto meios de propaganda do regime (2002). As limitações da pesquisa empírica não permitiram um grande desenvolvimento sobre as funções do museu no quadro das atividades do Secretariado, focando-se o autor nas limitações orçamentais e nas relações laborais entre conservadoras e funcionários. Também em 2002, Ema Pires apresentou na sua dissertação de mestrado (2003) o Museu enquanto corolário da política de propaganda de Ferro e da representação idealizada do povo rural e da cultura popular, base da política de turismo que o Secretariado desenvolve ao mesmo tempo. Na sua dissertação de mestrado, Joana Damasceno (2007) retoma a ideia-base de Lira apresentando o museu dentro do quadro mais abrangente dos museus regionais de etnografia e dos projetos de museus para as casas do povo enquanto órgãos de propaganda do regime. O Museu de Arte Popular é aqui apresentado como o exemplo concreto que os museus regionais deveriam seguir, sendo feita uma extensa descrição das suas salas de exposição. Também de 2007 é a dissertação de Maria Bragança destinada à apresentação e análise das iniciativas folcloristas do SPN/SNI, embora feitas numa perspetiva mais apologética da ação de António Ferro e do Secretariado; a autora volta a esta temática para a sua tese de doutoramento (2016), agora enquadrada no percurso biográfico de Francisco Lage, etnógrafo funcionário do SPN/SNI e primeiro diretor do Museu de Arte Popular. Em 2008 é defendida a dissertação de mestrado de Luís Raposo Pereira, dando destaque a uma reflexão sobre as causas possíveis para o encerramento do museu, fazendo uma análise do processo de encerramento e do movimento de opinião pública que se lhe opôs. Em 2014, e refletindo já o processo de reabertura do museu, Inês Fonseca da Costa apresenta a sua dissertação de mestrado em museologia destinada a «um projeto de futuro» que contemplatesse um novo projeto científico e museológico para o Museu de Arte Popular, prevendo a sua autonomia funcional, a ampliação das instalações e retomando, em larga medida, no projeto e objetivos, as propostas de Elisabeth Cabral, diretora daquele museu na década de 1990.

A decisão da Fundação António Quadros em disponibilizar ao público o espólio documental da família Quadros-Ferro também levou ao surgimento de novas publicações sobre António Ferro, embora de valor académico variável. Margarida Acciaiuoli deu continuidade ao seu trabalho sobre as exposições do Estado Novo (1998) escrevendo uma obra detalhada sobre António Ferro e as suas ações à frente do

Secretariado (2013); Rita Ferro escreveu um romance biográfico ficcionado sobre António Ferro (2016), embora complementado com um interessante anexo documental. Por fim, Orlando Raimundo escreveu também uma biografia de António Ferro (2015), embora num género acusatório mais adequado ao período do PREC e de reduzido valor académico uma vez que as suas fontes nunca são identificadas claramente.

Tendo por enquadramento a antropologia, o tema da presente tese dificilmente se poderia restringir a esta área das ciências sociais. Nas suas bases teóricas estão também as grandes reflexões vindas da historiografia, da sociologia, da museologia e dos estudos sobre cultura material. As definições básicas aqui aplicadas derivam dos trabalhos sobre o nacionalismo e tradição, nomeadamente os textos de Anthony D. Smith (1997), Ernest Gellner (1993), Benedict Anderson (2006), Hobsbawm e Ranger (1997), e Anne-Marie Thiesse (2000). As questões associadas à reinterpretação da memória social, à apropriação e autenticidade do património remetem para as obras de David Lowenthal (1985), Richard Handler (1986, 1988), Orvar Löfren (1989), Regina Bendix (1997), Llorenç Prats (1997), Raphael Samuel (1999), e Françoise Choay (2000). Por fim as reflexões sobre a relevância contemporânea dos museus e a sua relação com a sociedade através dos textos de Susan Pearce (1989, 1992), Tony Bennett (1995), Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1998), Susan Crane (2000), Eilean Hooper-Greenhill (1992) e Sharon Macdonald (1998, 2009, 2013).

Esta tese apresenta-se dividida em quatro capítulos. No primeiro capítulo abordamos o longo percurso de vida de António Ferro desde a sua estreia enquanto repórter até à sua chegada ao poder e às atividades subsequentes no Secretariado da Propaganda Nacional. O objetivo é compreender como o discurso político de Ferro foi sendo construído ao longo das décadas e como este se foi adaptando às circunstâncias políticas. À medida que ia multiplicando os seus contactos no estrangeiro, Ferro ia refinando o seu discurso, aproximando-se dos ideólogos do autoritarismo europeu e, à medida que a sua influência aumentava na esfera pública, procurava construir e divulgar uma imagem de um Portugal imaginado destinado à propaganda do regime (Smith, 1997, Anderson 2006, Hobsbawn & Ranger 1997). O segundo capítulo demonstra as opções tomadas por Ferro quando por fim obtém o poder político para executar as suas propostas. Os seus textos, documentos e discursos são analisados tendo em conta o conselho de Peter Burke de que «estes registos não são atos de memória inocentes, mas

sim tentativas de persuadir, de moldar, a memória dos outros» (Burke, 1992: 239-240). Deste modo serão investigados o percurso e as decisões de António Ferro em relação ao contexto da aplicação das políticas folcloristas do Secretariado, tanto para consumo interno como para propaganda no exterior (Alves, 2007b). Estas políticas e iniciativas estarão na origem da criação do Museu de Arte Popular.

O terceiro capítulo procura caracterizar o processo da construção efetiva do Museu de Arte Popular e da constituição e consolidação das suas coleções e exposição permanente. A adaptação dos antigos pavilhões da Exposição do Mundo Português ocorreu no período da segunda guerra mundial e foi, por isso, cheia de dificuldades técnicas e materiais, que se manifestaram posteriormente na aquisição de novos objetos e na definição do discurso expositivo definitivo. Neste capítulo observa-se com mais detalhe o processo de aquisição de objetos por parte de Francisco Lage (etnógrafo ao serviço do SPN/SNI), tentando compreender os critérios estéticos e ideológicos subjacentes à recolha e seleção de objetos para a constituição de uma coleção que fixasse uma determinada imagem da cultura popular portuguesa (Löfgren 1989, Handler 1988) e de como esta imagem acabou sendo, também, o resultado do conflito entre a visão eminentemente decorativa de António Ferro e as propostas etnográficas de Francisco Lage.

O quarto capítulo aborda a vida do Museu de Arte Popular desde a sua fundação até ao período do seu encerramento e reabertura. É uma etnografia histórica, uma descrição prolongada onde o tempo distante faz as vezes de um local distante, (Geertz, 2000: 120), que vai refletir nas ações dos seus diretores e conservadoras, nas suas tentativas frustradas para uma atualização do discurso expositivo do museu bem como uma procura de relevância institucional que o museu rapidamente perdeu após a sua fundação. Do mesmo modo são descritas as opções tomadas pela tutela política tendo em vista a atualização possível do museu. No final do capítulo, e tendo como partida as críticas e os discursos públicos contra e a favor do encerramento do museu, procedemos a uma reflexão sobre a constituição do museu e das suas coleções e de que forma os argumentos usados em favor da sua reabertura podem ou não condicionar os futuros usos possíveis do museu.

A criação do Museu de Arte Popular encontra paralelos com a constituição de outros museus dedicados à etnografia e tradições populares no mesmo período temporal

na Europa. Em França, o *Musée des Art et Traditions Populaires* foi formalmente constituído em 1937, no seguimento da construção do Centro Regional da Exposição Internacional de Paris, orientado por Georges Henri-Rivière, herdando o acervo etnográfico do antigo *Musée d'Ethnographie du Trocadero* (Dias, 1991). Após a ocupação alemã o museu vai manter-se como um anexo do *Musée de l'Homme* durante mais de vinte anos, até que finalmente se instala em edifício próprio no *Bois de Boulogne* em Paris. Aí Rivière refina o seu método expositivo e a museologia etnográfica. O museu encerrou em 2005 por decisão política, justificada com a pouca afluência e na necessidade de reorganizar as suas coleções num contexto mais alargado, o que deu origem ao *Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée* em Marselha, aberto desde 2013 (Segalen, 2005).

Em Espanha o *Museo Nacional del Pueblo Español* foi criado pelo governo republicano em 1934, tendo como base as coleções de trajes regionais coletadas pelo seu diretor, Luis de Hoyos Sáinz, para uma exposição de traje histórico e regional organizada pelo governo do general Primo de Rivera em 1925. O regime franquista encerrou o museu preocupado com as leituras regionalistas que a exposição permitia, mantendo-o fechado com algumas aberturas pontuais de 1971 a 1973. Mesmo depois da transição democrática, o museu continuou encerrado ao público devido às mesmas preocupações políticas sobre as leituras regionalistas da exposição. O cerne das suas coleções, os trajes regionais coletados em 1925, acabaram por formar um novo Museu do Trajo e da Moda, limpo de considerações etnográficas e possíveis interpretações políticas independentistas (Gómes, 2013, Calderon, 2011).

Também em Itália é instituído em 1923 o *Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari*. As suas coleções têm origem na exibição etnográfica da exposição internacional de Roma de 1911 organizada por Lamberto Loria. Só em 1953 é decidido atribuir uma localização definitiva à coleção doada ao Estado Italiano pelo seu coletor. O espaço escolhido é um dos palácios de exposição construído para a exposição universal de Roma de 1943 que nunca chegou a ocorrer. O palácio, revestido a mármore e com pinturas murais modernistas de pendor regionalista, manteve também a sua exposição permanente inalterada por várias décadas até que, em 2008, a sua gestão passou para o *Istituto Centrale per la Demoetnoantropologia*. Este instituto efetuou



alterações profundas na exposição permanente e transformou algumas das suas salas em novos espaços para exposições temporárias (Cianfarani, 2008).

Em Portugal, para além de vários museus etnográficos de cariz regional abertos na primeira metade do século XX, destaca-se o Museu de Etnografia e História do Douro Litoral. Instalado em 1945, no palácio de S. João Novo no Porto, é o resultado do trabalho de recolhas da Comissão de Etnografia e História da Junta Distrital criada sete anos antes. Sob a orientação do etnógrafo Augusto Pires de Lima, seu diretor, o museu dispunha, à data da sua inauguração, da mais relevante coleção etnográfica e propunha-se aliar as exposições com a investigação aplicada, publicações e colóquios (Dias, 1952: 46). O museu encontra-se encerrado desde 1992, quando problemas estruturais no edifício obrigaram ao seu encerramento, as suas coleções encontram-se presentemente depositadas em diversos museus etnográficos.

Depois de toda a controvérsia em torno do destino do Museu de Arte Popular, a conclusão é de que apesar das muitas propostas para o seu futuro, manteve-se um desconhecimento do seu passado. Esta tese é sobretudo uma etnografia histórica que pretende contribuir para o conhecimento sobre o Museu de Arte Popular e assim também para o enriquecimento do debate sobre o seu futuro.



## 1. Origens do museu

Na tarde ensolarada do dia 15 de julho de 1948 abriam oficialmente as portas do Museu de Arte Popular em Belém. Numa área dominada pelos tapumes que ocultavam os espaços cobertos do entulho e ruínas dos antigos pavilhões da Exposição do Mundo Português, o novíssimo museu do Secretariado Nacional de Informação brilhava com as suas paredes pintadas de fresco, os seus jardins aprumados, canteiros floridos e espelhos de água refrescantes. Ali junto do Tejo, com guarda de honra perfilada, o Presidente da República Marechal Carmona acompanhado por António Ferro e outras individualidades do Estado Novo, cortava a fita cerimonial de inauguração.

Tinham passado quase oito anos desde a apresentação pública deste projeto acarinhado por António Ferro, logo após o encerramento da Exposição do Mundo Português, oito anos em que a ordem das coisas do mundo tinha mudado. Em Portugal, depois da Segunda Guerra Mundial, prometeram-se eleições «tão livres como na livre Inglaterra», formaram-se oposições, e as opiniões políticas privadas tornaram-se públicas. Mas as esperanças de mudança rapidamente desapareceram. Na primavera de 1947 na Sociedade Nacional de Belas-Artes, o 2.º Salão Geral de Artes Contemporâneas, o único espaço alternativo para os artistas opostos à política oficial do SNI, foi fechado pela polícia política e as suas obras apreendidas. Em 1948, enquanto se negociava a adesão de Portugal ao Tratado do Atlântico Norte, a oposição política constituída no Movimento de Unidade Democrática era oficialmente ilegalizada, sendo os seus apoiantes perseguidos, saneados e presos; os arquitetos portugueses reuniam-se em congresso pela primeira vez e denunciavam os espartilhos do chamado estilo nacional. Comemoravam-se os vinte anos da entrada de Salazar no governo da Ditadura Militar, poucos dias antes tinha-se aberto a exposição das obras públicas no Instituto Superior Técnico e inaugurada a fonte luminosa da alameda Afonso Henriques (Cf. PT/TT/SNI-GS/11/2).

Por entre as solenidades daquele dia, só o longo discurso de António Ferro dava a intuir as mudanças que se faziam sentir na opinião pública. Logo a abrir, defendia-se das críticas feitas a si e ao seu trabalho no Secretariado sobre o estilo moderno inspirado na arte popular portuguesa nascido pelas mãos dos seus artistas-decoradores para as

exposições de Paris (1936) e Nova Iorque (1939), repetido na rede de pousadas do SNI e que aquele museu consagrava. Aos que afirmavam ser esse estilo um «portuguesismo, um amaneirado, um pitoresco falso», Ferro acusava-os de estarem imbuídos de «um falso espírito modernista, desnacionalizado e até já velho» (Ferro, 1948: 9) e demonstrava o seu desapontamento com tal ingratidão, pois ele, com o seu próprio passado «orgulhoso» como artista de «vanguarda» (note-se que não se refere como «modernista»), lhes tinha «desbravado o caminho» (*Op. cit.* 10) desde as tertúlias e revistas efémeras de tiragem limitada da Primeira República à consagração dos salões de grande divulgação e aos grandes prémios de artes do Secretariado.

Para Ferro, esta oposição aparentemente apenas artística seria de facto uma traição política, não só ao regime, mas também a ele e ao seu trabalho, defendendo-se que quando ocupou o cargo de Secretário da Propaganda em 1933, não traiu as suas «ideias e sentimentos» (*Op. cit.*) expressas ao longo de 20 anos de trabalho anterior como jornalista e escritor. Sentia-se sim um «homem do seu tempo» (*Op. cit.* 14) e ali, dentro do Museu de Arte Popular dirigia-se a Carmona como a personificação da «própria simplicidade e as próprias virtudes» exaltadas do museu, «representante daquela ordem em que foi possível a sua construção», uma ordem que Ferro nunca trocava «por mais aliciantes convites» que lhe fizessem (*Op. cit.* 23).

De acordo com António Ferro, o museu que ali se inaugurava era o resultado concreto do que parecia ter sido uma «dispersão criadora aparentemente frívola» que percorreu todas as iniciativas de cariz etnográfico do então Secretariado da Propaganda Nacional desde a primeira exposição de 1935 em Genebra, passando pelas grandes exposições internacionais, o concurso da aldeia mais portuguesa e o Centro Regional da Exposição do Mundo Português: «Tudo parecia ao acaso, tudo parecia ao sabor dos acontecimentos possíveis ou da nossa imaginação sem rumo... Mas tudo, afinal obedecia ao pensamento da primeira hora, à finalidade da construção deste museu...» (*Op. cit.* 16).

O Museu de Arte Popular seria então o «fecho da abóbada» (*Op. cit.* 20) de todo esse percurso de uma política etnográfica do SPN/SNI sob a direção de António Ferro. Mas o museu, tal como essa política, têm uma origem anterior ao próprio Secretariado, eles são o resultado final da evolução e do encontro entre o pensamento e ação de

António Ferro e das necessidades políticas do Estado Novo, fundações essenciais de tal abóbada.

Não se pode entender este museu, como foi imaginado, planeado e criado, sem antes se tentar compreender como decorreu essa seminal «dispersão criadora» desde as suas fundações.

### 1.1 António Ferro

António Joaquim Tavares Ferro (1898-1956) surge no espaço público enquanto autor literário em 1913 ao publicar três poesias de cariz bucólico na revista portuense *A Manhã*. Era ainda estudante no Liceu Camões quando travou amizade com Mário de Sá-Carneiro, com quem mantinha correspondência e, por intermédio deste, também com Fernando Pessoa. Tendo uma predileção pela lírica e pelo teatro, a ambos apresentava as suas produções literárias esperando as devidas apreciações, contudo, apesar desta proximidade com os autores da vanguarda modernista portuguesa, a poesia do jovem António Ferro vai manter-se num constante registo neorromântico e sentimental. No ano seguinte publica o seu primeiro livro, *Missal de Trovas*, juntamente com o seu amigo Augusto Cunha, dedicado aos poetas Augusto Gil e Fausto Guedes Teixeira. O livro segue os motivos da lírica sentimental que são comuns aos dois autores, mas as trovas de Ferro distinguem-se pelo recurso a um simbolismo inspirado em Teixeira de Pascoais e na Renascença Portuguesa. Nas suas trovas, não é só o Povo, na aceção lírica e campestre que figura, mas também Portugal, a história e a saudade:

Portugal é uma canção  
Toda feita de redondilhas,  
Passa de avós para netos,  
Passa de mães para filhas!  
(Ferro, et al., 1916: 12).

*Missal de Trovas* é um pequeno sucesso literário, que se revela nas introduções dedicadas aos autores escritas por Mário de Sá-Carneiro, João de Barros, Afonso Lopes Vieira, João Lúcio, Júlio Dantas, Alberto Osório de Castro, Augusto Gil e Fernando Pessoa que termina a sua introdução com o maior elogio aos autores: «Quem faz

quadras portuguesas comunga da alma do Povo, humildemente de todos nós e errante dentro de si próprio. Os autores deste livro realizaram as suas quadras com destreza lusitana e fidelidade ao instinto e desatado da alma popular. Elogiá-los mais seria elogiá-los menos» (*Op. cit.*). E, n'A *Águia*, uma pequena nota considera as trovas «simples e magníficas, documentos vivos da alma do povo» (AAVV, 1914: 192).

Em 1915, António Ferro, agora estudante na Faculdade de Direito e reconhecido frequentador das tertúlias literárias de Lisboa, é convidado pelo seu amigo Mário Sá-Carneiro para integrar a equipa de um inovador projeto modernista imaginado também por Fernando Pessoa e Almada Negreiros. Ferro seria o editor da nova revista *Orpheu*. Esta escolha deveu-se mais a uma razão prática e conveniente do que à qualidade literária da sua obra, que não terá espaço nas páginas da revista. Como Sá-Carneiro refere em carta a Pessoa, Ferro era ainda menor de idade e, por isso, «se surgir qualquer complicação a sua responsabilidade não tem consequências» (Sá-Carneiro, 2001: 118). Apesar do carácter revolucionário que *Orpheu* provocou na opinião pública e nos meios literários da época não houve consequências diretas imediatas para o jovem editor. Só após a publicação do segundo número surge a polémica entre o jornal *A Capital* (afeto ao Partido Democrático<sup>2</sup>) e Álvaro de Campos, que em carta ao diretor refere-se jocosamente a um acidente de Afonso Costa em que «a própria providencia divina se serve dos carros elétricos para os seus altos ensinamentos<sup>3</sup>» (Pessoa, 1986: 1102). Em resposta, *A Capital* passou a considerar os «inofensivos futuristas» como personagens «antipáticas» e, embora Álvaro de Campos tivesse preparado uma carta ainda mais mordaz para com Afonso Costa (Pessoa, 1979: 66), os autores de *Orpheu*, optaram por se retratar, temendo não tanto as complicações legais, mas algum encontro fortuito com a «formiga-branca»<sup>4</sup>. Ferro, desculpando-se com o passado de militante do pai no PRP, e Alfredo Guisado, militante do Partido Democrático, optam por se afastar da revista.

A ligação com os modernistas portugueses torna-se mais distante nos anos seguintes (embora Ferro nunca deixe de lembrar o seu papel na *Orpheu* quando lhe for conveniente) e, no ano seguinte, funda a revista *Exílio*, numa tentativa de sucessão a

---

2 «Partido Democrático» era a designação corrente do Partido Republicano Português (PRP) depois de todas as cisões pós-1910.

3 Durante uma viagem num eléctrico, Afonso Costa ouviu um estampido de um escape e julgando ser um atentado saltou do veículo em andamento sendo depois atropelado por outro eléctrico.

4 O nome porque era conhecida a milícia armada do Partido Democrático.

*Orpheu* então cancelada. O seu único número apresenta um leque de colaboradores desde o moderno Alfredo Guisado a Augusto Santa-Rita ao conservador Alfredo Sardinha e um Álvaro de Campos reacionário com o poema «Movimento Sensacionista». Entre os campos literários do modernismo e do nacionalismo conservador, Ferro irá manter uma produção literária constante em diversas revistas e suplementos. Em 1917 surgirá novamente em grande destaque ao apresentar a sua primeira conferência pública e a primeira dedicada ao cinema em Portugal. *As grandes trágicas do silêncio*, apresentada no então chique cinema Olympia, um dos grandes eventos culturais do ano. Será uma conferência assumidamente modernista em que Ferro pela primeira vez demonstra os seus dotes de orador com predileção pelas hipérboles, repetições e citações dos seus autores favoritos como Anatole France, Oscar Wilde, Jean Cocteau e Gabriele d'Annunzio. Começa com o que parece um equívoco ao fazer o «elogio da frase» em relação ao cinema, que à época era ainda mudo. Na verdade, trata-se de um elogio da frase enquanto criação dos autores modernos, das frases que, subentende-se, ele próprio é autor, apresentando esse conceito de criação modernista a que irá recorrer diversas vezes no futuro:

Não haja portanto, o escrúpulo de mentir. Afastemo-nos o mais possível da verdade da Vida, porque é justamente ela que nos amargura a Vida... e deixemos que a frase iluda, que a frase engane, que a frase minta como qualquer mulher... Façamos frases, muitas frases... Elas são as serpentinas do Espírito, são as joias da alma. E para aqueles que as acusarem de ser mentiras, eu tenho este derradeiro paradoxo: a mentira é a única verdade dos artistas (Ferro, 1922a: 20).

A «verdade dos artistas» (os modernos) sobrepunha-se assim ao real tal como as imagens do cinema mostravam uma fantasia que podia ser mais real que a realidade. No elogio do cinematógrafo, o jovem António Ferro, ainda não viajado, via o ecrã como a janela da modernidade que tardava a chegar a Portugal: automóveis, paquetes, comboios, hotéis e bailarinas, o «delírio de Paris», «tudo canta na nossa ambição, tudo baila nos nossos olhos, corre no nosso sangue, dando-nos a sede do triunfo, a febre de vencer, de desmoronar a nossa vida charra, a golpes de audácia, para que um dia ela seja também um filme em que haja movimento, intensidade, Europa...» (*Op. cit.* 27)

Esta conferência é ainda uma tentativa de elogio dos tempos modernos, longe dos registos modernistas contemporâneos bem mais desenvolvidos de Marinetti, ou de Almada Negreiros que, com Fernando Pessoa, preparava pela mesma altura o primeiro (e único) número de *Portugal Futurista*. O que há de modernidade neste discurso de Ferro é um deslumbramento pela verdade cinematográfica, pela verdade artística com que as trágicas do cinema seduziam os espectadores. Pois se o palco do teatro era a continuação da vida, «a arte das artistas do ecrã é a verdadeira Arte, porque difere absolutamente da vida» (*Op. cit.* 34). Ao mesmo tempo que António Ferro admitia o seu fascínio e o reconhecimento da mentira da arte como preferível à realidade, não podia deixar de reconhecer as potencialidades do novo meio, o cinema tinha «a vantagem de apurar, notavelmente, o sentido estético, de ser uma escola de bom gosto. (...) Ensina-nos a pôr uma gravata e a pôr um *bibelot*. Mas principalmente, ensina-nos essa difícil arte do lar, que, numa simples disposição de móveis, consegue pôr carinho, severidade ou volúpia» (*Op. cit.* 28). Ferro demonstra aqui que, tal como no cinema, a própria vida real podia e devia ser encenada e desse modo transformada. A decoração quer do espaço privado, quer do espaço público bem como o próprio vestuário, seriam para Ferro fatores formativos do quotidiano das pessoas: «ninguém se preocupa com as coisas, na pretenciosa convicção de que elas estão sujeitas à nossa vontade, e afinal, são elas que moldam o nosso temperamento, somos nós que estamos escravizados à vontade delas» (*Op. cit.* 29).

O deslumbramento dos tempos modernos continuará a conviver com as tendências literárias saudosistas. Ainda em 1917, Ferro vai recuperar alguns dos seus poemas para compor *O Ritmo da Paisagem*, um poema sinfónico apresentado no teatro Politeama em janeiro de 1918. É um regresso ao saudosismo, à invocação de Portugal com a mesma canção do seu *Missal de Trovas*, uma longínqua manhã passada que se funde numa paisagem onde se sucede a noite e as trevas representando um tempo que se confunde com o presente. E por fim a madrugada revela o despertar redentor da saudade:

Manhã Lusíada!  
Portugal desperta finalmente,  
Num gesto indolente, ergue-se do seu leito,  
Como quem encontra o talismã que o vai desencantar,



Recorda a canção perdida...  
(Cit. em Rodrigues, 1995: 29).

Esse anúncio do despertar triunfante marca também a assunção pública das opções políticas de António Ferro. A inconstância do parlamentarismo da República e a indesejada participação na Grande Guerra, bem como o convívio na faculdade de direito de Lisboa e nas tertúlias integralistas orientadas por António Sardinha no café Martinho, levaram a um afastamento gradual de António Ferro das suas origens políticas familiares. É assim que, quando Sidónio Pais toma o poder em dezembro de 1917, Ferro irá estar entre os seus apoiantes desde o primeiro momento, seduzido em primeiro lugar pela própria atitude do «presidente-rei»: «Sidónio Pais não precisava falar, para se impor... Tinha o império do gesto, o prestígio da atitude (...) com um sorriso fino a enlutar-lhe a expressão (...) o seu charme, a sua elegância, a sua galhardia, fixaram-no para todo o sempre na minha alma...» (Ferro, 1919b).

Com o país ainda em guerra, António Ferro é, no início de 1918, mobilizado para Angola. Por intermédio de Alberto Osório de Castro, conhece em Lisboa o futuro Governador-Geral daquela colónia, o capitão-de-fragata Filomeno da Câmara com quem quis informar-se sobre a situação que lá iria encontrar. Deste encontro ficará uma longa amizade e uma admiração de Ferro pelo seu superior que o fará em Angola seu ajudante-de-campo e secretário-geral interino do governo da colónia (Ferro, 1927: 3). Sob a tutela de Filomeno da Câmara, a experiência no governo militar de Angola leva António Ferro à aproximação final pela ideia do governo de ditadura como a solução política definitiva para Portugal. É o próprio Filomeno da Câmara que recorda o que se passou: «Poucos meses durou essa aventura, os bastantes, ainda assim, para cimentarem a nossa amizade e para exercerem uma influência decisiva na carreira literária do moço poeta que, até ali, não encontrava saída do labirinto das mesas do café Martinho onde bebia, com um café detestável, uma inspiração ainda mais detestável» (*Op. cit.*).

Terminada a guerra em novembro de 1918 e com Sidónio assassinado um mês depois, Ferro retorna em 1919 a uma Lisboa em estado de sítio e à sua mesa no Martinho (Ferro, 1988: 39). Com o que restava do poder sidonista a dissolver-se no regresso à legitimidade democrática da constituição de 1911, ao mesmo tempo que ocorriam sublevações monárquicas no norte do país, Ferro ingressa de imediato no Partido Republicano Conservador, um dos muitos partidos herdeiros da política

sidonista, sendo convidado também a participar n' *O Jornal*, o órgão oficial daquele partido. Começa como colaborador pontual, escrevendo crónicas mundanas sobre a sociedade lisboeta, mas são os seus textos políticos que lhe irão dar relevância e em poucas semanas, torna-se o redator principal e diretor do jornal. Enquanto candidato da lista eleitoral conservadora para a Câmara Municipal de Lisboa escreve ao mesmo tempo a sua primeira crónica como diretor, o texto / manifesto «Nós» dedicado à sua geração e denunciando a classe política parlamentar: «Tantas loucuras fizeram, tantos crimes cometeram, que nós, os novos, fomos forçados a reunir o conselho de família e a dá-los por interditos durante um ano...» (Ferro, 1919a) Em «Nós» Portugal era representado metaforicamente como um navio naufragado pelas políticas não só do parlamentarismo republicano mas também já pela própria noção de democracia. Este «nós, os novos» procurava apelar à geração com que Ferro se identificava, «os portugueses de amanhã» com «vinte anos vividos e outros tantos por viver» os «derradeiros lusíadas», «céticos e iconoclastas» desiludidos, para em conjunto construírem uma nova «jangada» com o que se pudesse aproveitar do «navio encalhado». O apelo de Ferro não terá grande ressonância na opinião pública conservadora e no final de 1919 era o próprio Partido Republicano Conservador que se extinguiu ao fundir-se com o Partido Liberal, deixando cair o que restava das ideias da «República Nova». Em «Sinfonia Heroica», texto escrito para o último número d' *O Jornal*, Ferro recorda a «aventura» da presidência de Sidónio Pais, os «novos lusíadas da raça», o «ano de beleza, primavera da nossa história a reflorir, para todo o sempre, na nossa saudade» (Ferro, 1919b). E, como que avisando os seus ex-companheiros de partido que voltaram a abraçar o parlamentarismo, lembra-lhes:

O que desalenta, o que desanima é que, morto Sidónio Pais, o ditador continua a ser preciso para expulsar da Pátria os vendilhões, para terminar a obra que ele deixou em meio.

Virá esse ditador? Estou certo que sim. O sebastianismo é a religião da Raça. Os grandes homens são os grandes momentos que os fazem.

Sidónio Pais apareceu porque tinha forçosamente de aparecer. O destino das raças é que talha heróis. A manhã de névoa que encobre a pátria há-de desvanecer-se, há-de rasgar-se, sempre que for preciso... (*Op. cit.*).

Desanimado com o destino do seu partido e sem se identificar com o novo Partido Liberal, Ferro afasta-se da política e regressa à atividade literária continuando a publicar as suas crónicas mundanas e críticas teatrais n' *O Século* e no recente *Diário de Lisboa* ao mesmo tempo que publica o livro *Teoria da Indiferença*. De influências futuristas, mas acima de tudo uma interpretação pessoal das novas tendências dadaístas, a *Teoria da Indiferença* (Ferro, 1920) é um pequeno livro de bolso sem páginas numeradas, uma coletânea de aforismos paradoxais para ser consultada em qualquer momento. Os pequenos paradoxos, um por página, refletem a própria personalidade e atitude do autor. Retomando os aforismos de *As grandes trágicas...*, Ferro abre o livro com «A arte é a mentira da vida. A vida é a mentira da arte. A mentira é a arte da vida», paradoxo que o próprio Ferro explica em prefácio referindo-se a si próprio: «António Ferro é um escritor objetivo, apenas objetivo – Ele não olha a Vida através de Si, mas vê-se a Si através da Vida. O papel branco em que escreve é o seu espelho. A sua imagem reflete-se nas suas imagens». O livro pretende celebrar a vivência da modernidade, numa atitude hedonista que descarta a necessidade de explicações: «Tenho um grande desprezo pelos sábios e pelos filósofos. São os homens mais insignificantes que conheço: dão tanta importância à vida que pretendem explicá-la...» E que abraça a frivolidade e o artificial: «É muito mais belo dizer aquilo que nós não sentimos do que aquilo que sentimos. A suprema vitória do artista é artificializar os sentidos», terminando com «Aquele que disser que este livro é falso, pretensioso e artificial terá dito a verdade. Se eu desse a impressão de que era sincero, teria falhado» (*Op. cit.*).

A *Teoria da indiferença* teve uma grande campanha publicitária em que Ferro se empenhou, culminando numa fotografia nas páginas da *Ilustração Portuguesa* em que o autor surge numa pose indolente em pijama sentado numa cadeira de baloiço com os pés na secretária a ler (*Ilustração Portuguesa*, 26/4/1920: 289; 27/9/1920: 199). Esta falsa atitude irreverente e provocadora é recebida pela crítica com algum bom humor, mas sem reconhecer mérito literário ao «*phraseur*» do Martinho (França, 1991: 203). Será ainda nas páginas do *Jornal de Notícias* que o jornalista monárquico João Ameal escreve um elogio rasgado a Ferro e ao seu livro dizendo que Ferro brincava com as palavras, «saboreando-as num certo ritual de volúpia, tal qual como se elas fossem pequeninos golos dum vinho raro que V. bebesse, sorrindo, com uma religião irónica e

preguiçosa, da boca duma linda mulher» (*Jornal de Notícias*, 30/5/1920). Para além da amizade de João Ameal, a vida literária e social de 1920 irá dar a conhecer a António Ferro a jornalista Fernanda de Castro que irá assistir à sua conferência sobre a autora francesa Colette. Apesar de o considerar à primeira vista como um simples «pedante» (Castro, 2006: 117), a sua colega do *Diário de Lisboa* não mais se separará dele.

Em novembro de 1920, Ferro é convidado pel'*O Século* para fazer uma reportagem sobre a ocupação da cidade de Fiúme<sup>5</sup> pelas milícias italianas lideradas por Gabriele d'Annunzio. Entre a oportunidade de entrevistar uma das figuras mais relevantes do modernismo europeu e uma das principais influências no seu próprio pensamento ou fazer os exames finais do 5.º ano de direito, Ferro escolhe o óbvio, abraçando o jornalismo como profissão. O relato da sua viagem a Fiúme e a entrevista que faz a d'Annunzio são escritos como se de uma pequena aventura em capítulos se tratasse nas páginas d'*O Século*: Desde a sua entrada quase clandestina na cidade, a revelação de d'Annunzio na ópera, culminando no seu discurso num banquete de estado e na entrevista ao «rei-soldado e poeta» onde se discute a latinidade e a poesia de Eugénio de Castro e Guerra Junqueiro (Ferro, 1922b).

O sucesso das reportagens sobre Fiúme torna António Ferro um jornalista muito requisitado, tornando-se presença fixa em 1921 no *Diário de Lisboa* como crítico literário e de teatro e cronista mundano n'*O Século*, onde se dedica à descrição das estâncias de veraneio e aos portugueses «que vão tentar divertir-se, mas que jamais o conseguirão, porque levam consigo o aborrecimento, esta apagada e vil tristeza, em que a raça se afunda, que dá a Portugal uma atitude sonâmbula, mediúnica, que espectraliza os seres em árvores, que dá às árvores uma expressão humana...» (Ferro, 1921b). A sua produção literária também se mantém com a edição de *A leviana*, uma novela que retoma o ambiente mundano de Lisboa já descrito nas suas crónicas para *O Jornal* e a publicação da sua conferência sobre a escritora francesa Colette. A atitude crítica permanente das suas crónicas, contrapostas à frivolidade dos seus livros, é alvo de algumas críticas jornalísticas, das quais Ferro se defende com um último texto:

---

5 Atual cidade de Rijeka, Croácia. Foi a sede da academia naval do Império Austro-húngaro. Depois da Grande Guerra, a Itália tentou, sem efeito, reclamar a sua soberania com base na grande comunidade italiana aí residente.

O Sr. Avelino de Almeida<sup>6</sup> também não se engana quando descobre, com um grito de triunfo, que a minha arte é uma arte de alfaiate. Não tenha dúvidas... Eu quero ser o Poiret<sup>7</sup> da arte Portuguesa, esta arte lamacenta, esfarrapada, quási nua, sem maquilhagem, sem perfume, sem uma seda, sem uma fita, sem um bordado, sem um fio de oiro... eu quero vesti-la, eu quero disfarçá-la, quero que ela saiba apresentar-se, quero que ela não faça má figura no grande baile da europa, esse baile onde a arte portuguesa lembra uma alcoviteira, com a caixa de rapé, a capa negra, e um grande lenço branco a envolver-lhe a cabeça... Sim meu caro amigo, meu talentoso camarada, eu ando a desenhar os figurinos para a nossa arte. As minhas frases são maquetes que outros desenvolverão. Portugal ou será um ballet russo – ou não será... (Ferro, 1921a: 4).

Ferro também publica, em edição de autor, o manifesto *Nós - 2* que retoma a temática do texto anterior com o mesmo título, o apelo à ação por parte da sua geração mas agora num contexto artístico e não político na mesma altura em que abre ao público o salão da Sociedade de Belas-Artes, onde são recusadas as participações dos artistas modernos. O manifesto, distribuído à porta do café A Brasileira do Chiado, local frequentado pelos militantes democráticos e membros da Sociedade Nacional de Belas-Artes, é escrito em formato de diálogo entre o autor e a multidão que se imagina ser os frequentadores daquele café. O apelo é direto: «Um comboio que passa é um século que avança. Os comboios andam mais depressa que os homens. Sejamos comboios portanto!» Perante a indiferença da multidão: «Não percebemos, endoideceram? Falem mais alto!» (Cit. em Henriques, 1990: 112). Ferro acusa os interesses instalados: «As telas dos pintores são pântanos de tinta. O nosso teatro é um museu Grévin<sup>8</sup>. Não há escultores, há ortopédicos!... Que os nossos braços, como espanadores sacudam a poeira desta sala de visitas que é a nossa arte. Que as bocas dos poetas sejam ventres dos seus versos!... Que os dedos dos pintores sejam sexos na tela!...» (*Op. cit.* 113). E de maneira a tornar clara a sua opinião proclama a «Grande Guerra na Arte» em que ele alinharia

---

6 Jornalista e crítico teatral de *O Século* e também dramaturgo.

7 Paul Poiret (1879-1944). Foi um excêntrico costureiro francês, e principal responsável pela renovação da alta-costura francesa no início do séc. XX. Foi um pioneiro ao abolir o uso do espartilho e na criação de saias justas e saias-calça abrindo caminho ao visual da *garçonne* (Cf. Poiret, Paul in *Encyclopaedia Britannica*)

8 Museu de cera existente em Paris desde 1882.

com os seus autores modernos: d'Annunzio, Nijinski, Marinetti, Cocteau contra o «outro lado» representado por Júlio Dantas, o «*coiffeur* das almas medíocres», Carlos Reis, Lopes de Mendonça e outros académicos conservadores (*Op. cit.* 114-115). Em novembro desse ano, num comício de apoio aos artistas que foram recusados pela sociedade de belas-artes, Ferro voltará a ler o manifesto, tendo a seu lado Almada e José Pacheco, mas também Aquilino Ribeiro, Jaime Cortesão e Ferreira de Castro.

Em setembro de 1921, Ferro troca o *Diário de Lisboa* pela direção da *Ilustração Portuguesa*, suplemento semanal do jornal *O Século*. Como refere em entrevista à própria revista, é a sua grande oportunidade para poder influenciar a vida portuguesa, para fazer esquecer um «país que fez do passado o seu presente» e «integrar Portugal na Hora que passa», mostrando um país moderno que, mesmo que não existisse, devia ser «inventado». Para tal empresa, Ferro iria contar «com os novos de Portugal, (...) com todos aqueles que dizem mal do que está feito, com todos aqueles que podem fazer melhor» (*Ilustração Portuguesa*, 8/10/1921: 232-234). Sob a direção de Ferro a *Ilustração Portuguesa* afasta-se do «pitoresco» procurando apresentar uma imagem moderna e contemporânea do país, socorrendo-se das crónicas desses «novos» que mais não são que os amigos e colegas com quem tinha trabalhado nos últimos anos: Fernanda de Castro, João Ameal, Alfredo Pimenta, Artur Portela, Leitão de Barros e Reinaldo Ferreira; e também das ilustrações de Bernardo Marques (que já antes ilustrava as suas crónicas e será o autor das capas da revista e dos seus livros), Almada, Barradas e Cottinelli Telmo (Cf. Rodrigues, 1995: 83). A nova *Ilustração Portuguesa* abre as páginas aos artistas modernos, às ilustrações e poesias, dá amplo destaque à vida mundana de Lisboa e cria secções até então desconhecidas, como a de decoração de interiores. A experiência não é correspondida pelos leitores que estranham a paixão «pelos modernismos da literatura e da arte» denunciada na própria revista após a saída de António Ferro depois de nove meses na sua direção (Freitas, 1922: 25).

Em maio de 1922, a convite de Carlos Malheiro Dias, autor monárquico luso-brasileiro residente no Rio de Janeiro e também cônsul honorário naquela cidade, Ferro vai participar na semana de arte moderna de São Paulo. A sua presença é alvo das maiores atenções públicas, e a apresentação e republicação de *Nós - 2*, acaba por não ser suficiente perante a curiosidade brasileira: «António Ferro, nas luzes de um *hall*, é a serenata de Portugal. É belo. Ao meio-dia é possante, agressivo, trepidante como um

klaxon» titula a *Klaxon* (AAVV, 1922: 16), a revista modernista da cidade, demonstrando o interesse público pelo «futurista» português. Ferro prepara então duas novas conferências que serão apresentadas como verdadeiras *performances* artísticas e que retomam as suas temáticas favoritas desde *As Grandes Trágicas do Silêncio: o paradoxo entre a arte e a vida em A arte de bem morrer* e o elogio da modernidade em *A idade do jazz-band*. Em *A arte de bem morrer*, Ferro repesca temáticas de Cocteau, voltando a defender a vida como uma mentira encenada e premeditada acrescentando as sugestões de Marinetti sobre a importância da morte como a fixação do retrato definitivo dessa vida, em jeito de provocação termina a sua palestra sugerindo o seu próprio suicídio, mas adiado para melhor conhecer o Brasil (Torgal, 2004: 1180). Mas é *A idade do jazz-band* que se torna um sucesso. Tal como cinco anos antes em *As grandes trágicas...* Ferro associava o cinema aos tempos modernos, agora, banalizado o sonoro, é ao Jazz que cabe ser o arauto desses novos tempos: «Amemos a nossa hora tal qual ela foi gerada, com todas as suas monstruosidades, com toda a sua luz e com toda a sua treva... A nossa época não se julga, canta-se...» (cit. em Quadros, 1963: 16). Os ritmos do Jazz, tal como ele era tocado pelas *big bands* americanas nos cabarets europeus, era interpretado como o próprio ritmo da vida moderna, «frenético, diabólico, destrambelhado e ardente» (*Op. cit.* 17). E enquanto Ferro apresentava a sua conferência, ele próprio ia sendo interrompido por uma *big band* presente em palco.

No *jazz-band*, como num ecrã, cabem todas as imagens da vida moderna. Cabem as ruas barbáricas das grandes cidades, mas doidas com olhos inconstantes nos placards luminosos e fugidios, ruas elétricas, ruas possesas de automóveis e de carros, ruas onde os cinemas maquilhados de cartazes têm atitudes felinas de mundanas, convidando-nos a entrar, ruas ferozes, ruas panteras, ruas listradas de tabuletas, nos vestidos, nos gritos... Cabem as próprias casas, as casas de hoje, casas onde os *abat-jours*, os *coussins*, os *maples*, as camas, as cadeiras, as mesas, em gargalhadas de cretone e em sorrisos de seda, bailam nos nossos olhos, bailam na vida inquieta, na vida tumultuosa dos lares modernos onde as coisas parecem mover-se juntamente com as pessoas...<sup>9</sup> (*Op. cit.* 18).

---

9 Enquanto nos EUA o jazz era entendido como uma música primitiva e exótica, a *avant-garde* cultural francesa abraçou-a como o som da modernidade. Hobsbawm identifica este fenómeno como uma resposta

Ao sucesso do «futurista português» associa-se também a chegada dos aviadores Gago Coutinho e Sacadura Cabral e a visita do presidente português António José de Almeida, a quem Ferro irá acompanhar nas celebrações e festividades em São Paulo e no Rio de Janeiro. Tornando-se uma figura célebre nos meios culturais brasileiros, Ferro é convidado para apresentar as suas conferências por todo o país, algo que durará oito meses. O convite é aceite, mas não sem antes se casar com Fernanda de Castro, num evento também ele moderno e público por ser o primeiro casamento por procuração via telegrama transcontinental. Sacadura Cabral será o seu padrinho e Fernanda de Castro juntar-se-á depois a António Ferro na sua tournée pelo Brasil. Para além das suas conferências, Ferro acompanha a companhia teatral dos atores portugueses Lucília Simões e Erico Braga para quem irá escrever uma peça intitulada *Mar Alto*. Estreada em novembro de 1922 em São Paulo e tendo o próprio Ferro como ator, *Mar Alto* é a história de um casal humilde, mas de gostos modernos que vive dos rendimentos do amante da mulher. Esta situação vai-se tornando insuportável para o casal que procurando o suicídio acaba por fim por se resignar à situação em prol do bem-estar do filho. No Brasil, a peça foi assumida como tendo um carácter de denúncia pública e assim foi bastante ovacionada (Rodrigues, 1995: 103). Em Portugal a situação seria bastante diferente.

Regressado a Portugal em 1923, Ferro viu recusado o reingresso na direção da *Ilustração Portuguesa*. Tendo uma situação económica ligeiramente desafogada graças ao seu périplo brasileiro, o casal Ferro vai instalar-se num edifício na Calçada dos Caetanos<sup>10</sup> ao Bairro Alto em Lisboa, antiga residência de Ramalho Ortigão e Oliveira Martins e onde terá como vizinhos os ilustradores Bernardo Marques e Fred Kradolfer e o escritor José Gomes Ferreira (Castro, 2006: 15). Por essa altura Ferro procura editar em Portugal as suas conferências bem como a compilação das suas reportagens em Fiúme (*Gabriele d'Annunzio e eu*) e as suas crónicas mundanas de *O Jornal (Batalha de*

---

do pós-guerra europeu aos revivalismos de música *folk* associados a movimentos nacionalistas: O jazz era moderno porque vinha do mesmo país de Henry Ford (Hobsbawm, 1998: 266) não sendo compreendidos os problemas raciais e sociais subjacentes dos músicos afro-americanos que emigravam para a Europa para poder exercer a sua arte: «Hence the absurd fashion for linking this music in some obscure way to the civilization of the machine, with which (except for railway engines) it showed no affinity whatever» (*Op. cit.*, 267). Para exemplo de jazz contemporâneo com afinidades com locomotivas, escutar *Take the "A" Train* de Duke Ellington.

10 Atual Rua João Pereira da Rosa.



*Flores*). Ao mesmo tempo prepara para julho a estreia lisboeta de *Mar Alto* no teatro São Carlos. Graças à publicidade e às críticas brasileiras a peça é esperada com a expectativa de um escândalo. E assim foi, no dia de estreia a peça foi recebida com uma imensa pateada e briga generalizada que interrompeu a sessão e se prolongou pelas ruas entre o teatro e o Chiado. *Mar Alto* foi a primeira peça de teatro a ser interdita desde 1910. Nas suas memórias, Fernanda de Castro defende que os distúrbios tinham origem política e que apenas visavam António Ferro uma vez que a pateada tinha começado ainda antes da peça começar (*Op. cit.*). Outros autores (Rodrigues, 1995: 104; Trindade, 2008: 204) especulam sobre a possibilidade de que tudo tivesse sido previamente combinado pelo próprio António Ferro. De facto, no longo prefácio na publicação do texto da peça Ferro dirá: «O que o Sr. Governador Civil fez ao *Mar Alto* quando o encontrou em S. Carlos fiz-lhe eu quando o encontrei na vida: prendi-o, espicacei-o com o bico do meu aparo, arrastei-o até à ribalta de S. Carlos e condenei-o ao nojo do público, à indignação da turba...» (Cit. Henriques, 1990: 126). O inaudito ato de censura cria um amplo movimento de apoio em torno de António Ferro e um abaixo-assinado, da iniciativa de Aquilino Ribeiro, percorre Lisboa com assinaturas de todos os quadrantes políticos e artísticos, mas *Mar Alto* só voltará ao público em edição de papel no ano seguinte.

Ferro, autor temporariamente proscrito, irá passar meses sem trabalho e só em abril de 1924 regressará à imprensa, agora ao *Diário de Notícias* pela mão do diretor Eduardo Schwalbach, ele próprio ex-sidonista e também dramaturgo. Devido às reportagens sobre Fiúme, Ferro é designado como «redator especial para os assuntos internacionais» (Castro, 1986: 205), ou seja, torna-se o repórter internacional do DN, mas como esses trabalhos não permitiriam um salário fixo é também contratado como crítico teatral. Entre as sessões no Teatro Nacional e no Parque Mayer, Ferro tornava-se também cliente habitual dos *wagons-lits* da Estação do Rossio; de 1924 a 1932 irá viajar por toda a Europa e pelos EUA entrevistando chefes de estado, políticos e artistas. As suas primeiras entrevistas são a Mussolini, Primo de Rivera e Mustafá Kemal, posteriormente publicadas num volume com o título de *Viagem à volta das ditaduras*. Nestas entrevistas Ferro deixa transparecer a sua simpatia pelos líderes autoritários, com Mussolini procura fazer o retrato do ditador, o «Salvador da pátria», mas essencialmente do fascismo italiano em contraste com a realidade portuguesa: «Lembro-me de Portugal

e fico triste.» (Cit. em Leal, 1995: 55), chegando até a pedir uma fotografia autografada. O mesmo modelo é seguido com a entrevista a Primo de Rivera, com quem não fica muito entusiasmado, pois em comparação com o ditador italiano, o espanhol é «calmo, sorridente e afável», qualidades que não garantem a autoridade necessária a um ditador confundindo-o demasiado com o povo: «O povo só reconhece autoridade a quem vive longe dele, a quem se faz estátua... Se o ditador desce à rua, o povo olha-o como um rival, como um individuo do mesmo sangue que se arroga direitos que não possui» (*Op. cit.* 57). Sobre Kemal Atatürk elogia o militar e a sua autoridade, imposta a todos os órgãos de soberania como o parlamento turco: «Os únicos parlamentos que podem manter-se, que podem ouvir-se, são os parlamentos fabricados por ditadores» (*Op. cit.* 59). Porém denuncia a laicização e ocidentalização imposta como fator de dissolução da própria identidade nacional turca.

Entre 1924 e 26 deslocar-se-á várias vezes a Paris fazendo uma série de entrevistas não só às figuras políticas francesas mais relevantes (Foch, Petain, Clémenceau, Poincaré), mas também às figuras culturais e artísticas que sempre admirou: Cocteau, Colette, Poiret, etc. Em 1927 é a vez dos EUA e o deslumbramento do novo mundo, depois do objetivo inicial de cobrir a primeira prestação de uma Miss Portugal num concurso internacional de beleza, Ferro assiste à recepção triunfal de Charles Lindbergh em Nova Iorque e entrevista o presidente Coolidge em Washington; depois parte em busca das comunidades portuguesas da costa leste e da Califórnia e da magia de Hollywood: entrevista Walt Disney e as estrelas Mary Pickford, Douglas Fairbanks e Charlie Chaplin (Cf. Ferro, 1930). Em 1930, no rescaldo de uma visita de alto nível de Carmona, do Presidente do Conselho e do Ministro dos Negócios Estrangeiros a Madrid, para apoiar o regime de Alfonso XIII e de Primo de Rivera (que se demitiria a seguir em janeiro), Ferro regressa a Espanha, num périplo em busca de uma definição para uma identidade latina que legitimasse e pudesse unir os regimes autoritários que surgiam na península e em relação à Itália fascista. Procura Miguel de Unamuno, recém-regressado a Salamanca depois do desterro a que Primo de Rivera o tinha obrigado, onde o ouve falar sobre os velhos sonhos de uma federação ibérica, fala com o pensador Ortega y Gasset e com o dramaturgo Ramon del Valle-Inclan. Dos autores espanhóis não consegue essa definição de latinidade, pelo contrário preferem denunciar a ditadura e o imobilismo de Alfonso XIII e anunciam o fim breve e desejado

do regime monárquico – ditatorial e a sua substituição por uma república (Cf. Ferro, 1933).

A série de viagens e de entrevistas tornam António Ferro num dos mais cosmopolitas jornalistas portugueses. Quando do golpe militar de 28 de maio de 1926 Ferro está em Paris, no congresso internacional da crítica e, regressado a Lisboa, o processo de tomada do poder de Gomes da Costa e de Mendes Cabeçadas não lhe suscita o mesmo entusiasmo do tempo de Sidónio Pais. As lutas de poder entre aqueles oficiais e Carmona, a inexistência de um rumo político claro por parte da direção da Ditadura Militar e a probabilidade de a médio prazo se restabelecer a legalidade republicana, são fatores que levam Ferro a colaborar em 1927 numa tentativa de golpe de estado ao lado do seu amigo Filomeno da Câmara. Mesmo depois de ter ocupado a pasta das Finanças no primeiro governo da ditadura militar, Filomeno da Câmara duvidava da capacidade da Ditadura Militar para o estabelecimento de um novo regime autoritário à semelhança do que tinha ocorrido em Espanha e Itália. Para além disso tinha apoiado o Ten. Morais Sarmiento numa denúncia pública da incapacidade política do então ministro das finanças, o Gen. Sinel de Cordes. Com o apoio de alguns oficiais e civis associados ao movimento do integralismo lusitano, como o Cap. Henrique Galvão ou o Dr. Fidelino de Figueiredo, diretor da Biblioteca Nacional, os golpistas tentam a mobilização de algumas unidades militares e a publicação em *Diário de Governo* de um decreto que exonerava Carmona e nomeava Filomeno da Câmara como «Presidente-ditador e ministro de todas as pastas» («Três dias de agitação sem consequências de maior», *Diário de Lisboa*, 13/8/1927). Ferro ficaria apenas encarregue da divulgação do texto pela imprensa, no entanto o diretor da Imprensa Nacional recusa a publicação e as unidades militares sublevadas são rapidamente controladas. O golpe não chega a durar um dia. Se as anteriores tentativas fracassadas de golpe contra a ditadura por parte de sectores republicanos tiveram grande divulgação na imprensa com a identificação de todos os envolvidos, o «Golpe dos Fifis», como ficou conhecido, vindo dos sectores militares mais conservadores, acabou abafado pela censura bem como pelo governo da Ditadura. Filomeno e outros oficiais são desterrados para serviço em África e os civis são perdoados, embora Fidelino de Figueiredo se exile em Espanha. Ferro é detido como suspeito mas imediatamente libertado e não mais voltará

a referir-se diretamente a este episódio<sup>11</sup> (Cf. Serrão, 2000: 97 e *Diário de Lisboa* 13/8/1927).

O poder da Ditadura Militar vai-se consolidando ao longo do final da década de vinte. Ferro mantém-se distante de qualquer atividade política, focando-se no seu trabalho jornalístico. Para além das suas funções no *Diário de Notícias*, regressa temporariamente à direção de uma revista, a *Ilustração*, propriedade da Livraria Bertrand, onde volta a aplicar a mesma fórmula utilizada uma década antes na *Ilustração Portuguesa*. Com ele, voltam a colaborar João Ameal, Fernanda de Castro, nas páginas femininas e Bernardo Marques na paginação e ilustrações. Na revista colaboram também o ilustrador Tomás de Melo, e surpreendentemente, Júlio Dantas que manteve a sua crónica quinzenal. No editorial do seu primeiro número, Ferro dá conta dos avisos que recebeu para a sua nova experiência editorial: «O “meio” não dá para isto» (Ferro, 1931: 32) é o título e a conclusão. Com a desculpa dos muitos compromissos profissionais, Ferro deixa a direção ao fim de dois meses e quatro números publicados.

Outro dos compromissos profissionais de 1931 foi a organização em Lisboa do 5.º congresso da crítica dramática e literária. Foi a oportunidade que Ferro ansiava para poder mostrar a sua visão de Portugal no «grande baile da Europa» que o evento representava. Coadjuvado por uma equipa composta por Leitão de Barros, João Ameal e Fernanda de Castro, Ferro transforma o congresso numa excursão turística e cultural entre o Estoril, Lisboa e a lezíria ribatejana. Personalidades da vida cultural europeia como o dramaturgo italiano Pirandello e os críticos literários franceses Robert Kemp (do *Le Temps*) e James de Couquet (do *Le Figaro*) acabam depois por escrever nos seus jornais crónicas encomiásticas sobre a paisagem, a cultura e o povo português. A experiência é um sucesso e Ferro parece descobrir a fórmula ideal para a promoção de Portugal no exterior. No ano seguinte na Casa de Portugal em Paris, Ferro socorre-se dos seus contactos da imprensa estrangeira que estiveram no congresso e organiza uma série de conferências sobre o país em que ele próprio, num diálogo semi-improvisado com Fernanda de Castro, apresenta os sons e pregões da Lisboa antiga.

---

11 Num discurso sobre o 10.º aniversário do SPN/SNI, Ferro fará um resumo da sua vida pública sem referir este episódio, mas indicando a sua participação “espiritual” numa outra tentativa de golpe liderada por Filomeno da Câmara ainda durante a 1.ª República a 18/4/1925 (Cf. Henriques, 1990: 168).

A vida cultural em Paris, ao mesmo tempo que em Portugal Salazar ia consolidando o seu poder entre os sucessivos governos da Ditadura Militar resistindo a todas as revoltas e sublevações, leva a um afastamento gradual de António Ferro dos seus velhos amigos integralistas, seduzidos agora pelo movimento nacional-sindicalista e a uma aproximação pelas políticas e pela figura do ministro das finanças. Ao longo de 1932, Ferro vai escrever uma série de artigos de opinião no *Diário de Notícias* onde reflete sobre o estado atual de Portugal. Logo no ano novo lança um apelo à renovação da «mentalidade provinciana» portuguesa, declarando «guerra aos mexericos, à intriguinha da política, da literatura, do teatro, da vida social, a tudo o que tresande a sação, a saleta de costura, a botica!» (Ferro, 1932a). Contra este estado de espírito propunha a criação de uma «polícia literária» que servisse para proteger todos os novos artistas modernos que eram até então alvos fáceis da crítica, mas que ao mesmo tempo pudesse controlar e limitar os «falsos vanguardismos» do «futurismo pelintra» dos «borrões vermelhos, triângulos pendurados e do delírio verbal». Apresentado o problema da «mentalidade provinciana» Ferro volta ao tema em outro artigo em maio. Recorrendo à experiência da organização do congresso internacional da crítica discorre agora sobre o problema da própria imagem do país, fruto dessa «mentalidade» e dos modos como ao se alterar a mentalidade consegue-se de imediato mudar a imagem exterior do país:

O intelectual ou o artista que nos visita, que permanece apenas oito dias entre nós, regressa invariavelmente ao seu país com as melhores impressões, com a sensação de ter vivido um sonho... Porquê? Porque houve, naturalmente, quem organizasse Portugal para essa visita, quem “cuidasse dos interiores”, quem desse corda a certos hábitos esquecidos, cobertos de pó... Os congressos, as conferências internacionais, as visitas de grupo, são documentários excelentes em que há um fundo de verdade, mas que há evidentemente, uma certa *mise-en-scène*, um certo arranjo. Todo esse esforço, porém, é insustentável, se o visitante em vez de demorar oito dias demora dois ou três meses... O que é preciso, portanto? Continuidade... Deixar de fazer certas coisas para inglês ver e passar a fazê-las para uso interno dos portugueses... Não façamos dançar os camponeses do Minho, do Douro ou do Algarve para os oferecermos, como espetáculo, aos estrangeiros... Devemos fazê-los dançar, antes de mais nada, para seu prazer, para sua alegria... O

espetáculo virá depois. Criada essa vida interior, essa *mise-en-scène* interior, a vida exterior será mais fácil, menos sujeita aos acasos de uma improvisação febril e precipitada (Ferro, 1932b).

A proposta parecia mais ousada do que a realidade; a receita de Ferro para «modificar a alma do povo» não variava do método dos *fascio* italianos: «Criando multidões alegres, criando multidões que se reúnem para construir e não para destruir... Construamos parques, estádios, inventemos cerimónias em que o povo encontre pretextos para vibrar, estimulemos o desporto, protejamos o teatro, a pintura, o livro» (*Op. cit.*) Não importava o valor das ações conquanto elas funcionassem: «Se não é possível, na nossa época, fabricar certezas, fabriquem-se ilusões» (Ferro, 1932c), defendia Ferro no artigo seguinte em que retoma o tema. A realidade portuguesa em 1932 estava prenhe de atividades e ações políticas e culturais que podiam e deviam ser celebradas: «Uma obra de ressurgimento financeiro, (...) um homem novo e desempoeirado diante do mapa das nossas colónias (...). Revistas literárias que se lançam, (...) indústrias que se esboçam. (...) Manuscritos de livros, de peças, que procuram ansiosamente, editores ou empresários. O turismo que agita, nervosamente a sua campanha. (...) Exposições, livros, concertos, estudos, altos estudos» (*Op. cit.*). Mas apesar de todo esse movimento, Ferro reconhecia que o país continuava «adormecido» pois faltava um «fio condutor» que permitisse unificar todas estas ações dando a ilusão necessária ao fim comum para mudar a alma do povo. Faltava, em conclusão, o «*metteur-en-scène*», não só um encenador, mas um realizador cinematográfico que pegasse nos melhores fragmentos da vida portuguesa e com eles criasse o filme do país para exibição doméstica e no estrangeiro. O apelo é óbvio e tendo em conta o que aconteceu com o congresso da crítica e as palestras em Paris, Ferro não só se identificava com esse realizador como se oferecia para essa função. Faltava apelar a quem de direito poderia autorizar esse realizador. Em outubro de 1932, Salazar era já Presidente do Conselho com a União Nacional formada e o projeto da nova constituição apresentado. No texto *O Ditador e a Multidão*, Ferro faz esse apelo ao ditador:

Se a natureza do chefe é avessa a certos contactos, se é preferível, talvez, não a contrariar para não a quebrar na sua fecunda inteireza, que se

encarregue alguém, ou alguns, de cuidar da *mise-en-scène* necessária, das festas do ideal, dessas entrevistas indispensáveis, nas ditaduras, entre a multidão e os governantes...

Os povos (...), não se contentam com os melhoramentos materiais, com a certeza do seu progresso. Gostam, por instinto, de se sentir viver espiritualmente, com uma finalidade, com uma bandeira. Atrás da forma rígida do decreto maciço, da ordem seca, querem sentir a expressão, a ideia, a obediência do Chefe às suas aspirações confusas... Os povos não gostam de ser arrastados: gostam de ser levados... (Ferro, 1932d).

Este apelo deriva não só das noções que Mussolini defendia como também da própria experiência de Ferro durante o período sidonista. E por isso avisa também que os ditadores correm sempre o risco da ingratidão do povo caso ele não seja compreendido.

Que deve fazer, portanto, o ditador, para evitar a morte da sua obra e do seu nome, para não ser esquecido, para não ser vítima da ingratidão daqueles que serviu, daqueles que salvou? Apenas isto: martelar constantemente as suas ideias, despi-las da sua rigidez, dar-lhes vida e calor, comunicá-las à multidão... Que o ditador fale ao povo e que o povo lhe fale. Que o ditador e o povo se confundam de tal forma que o povo se sinta ditador e que o ditador se sinta povo (*Op. cit.*).

Por fim, em novembro, a síntese final. As políticas apresentadas na série de artigos eram agora apresentadas num único programa. Uma política que associasse a promoção e a proteção estatal das belas-artes, a criação de uma «finalidade» ao «viver espiritualmente» do povo modelando-lhe os gostos e que fosse ao mesmo tempo o «martelo» das ideias do ditador, uma política que era essencialmente de propaganda, mas que, inspirado pelo título de uma conferência recente de Paul Valéry, Ferro batizou de «Política do Espírito».

Ferro terá ocasião de apresentar as suas ideias diretamente ao ditador. Em novembro surge a ocasião de fazer uma série de entrevistas com Salazar, onde Ferro volta a aplicar o seu estilo literário muito pessoal. Logo na introdução fixa uma convenção que ficará na história: «O tratamento a empregar foi outra pequena dificuldade do meu inquérito. O Sr. Dr. Oliveira Salazar? O Sr. Dr. Salazar? O Dr.

Salazar? Salazar?» (Ferro, 2007: 9). As entrevistas prolongam-se durante cinco semanas, nas quais o pensamento do ditador é escrutinado e apresentado aos leitores do *Diário de Notícias*. Na terceira entrevista, Salazar responde às preocupações de Ferro, com as quais se identifica completamente, apresentando ideias e projetos do governo da ditadura como a recuperação de palácios e monumentos, a reabertura dos teatros nacionais, a criação de «grandes espetáculos de cinema popular». Mas reconhece, ainda assim, os problemas apontados por Ferro no artigo «O Ditador e a multidão»: o desconhecimento generalizado e a indiferença da população perante a obra do governo da ditadura e uma clara necessidade de uma política de propaganda. «Se há descontentes é porque não lhes mostramos ainda, com a persuasão necessária, o que se fez, o que se está fazendo, o que contamos fazer...» (*Op. cit.* 55). Mas Ferro quer mais; recorrendo à sua experiência artística, relembra ao ditador que tão importante como a recuperação do património é a «arte viva», a promoção das belas-artes e das artes contemporâneas e dos seus agentes: «Há aí duas dúzias de rapazes, cheios de talento e mocidade, que esperam, ansiosamente, para serem úteis ao país, que o Estado se resolva a olhar para eles» (*Op. cit.* 59). E novamente Salazar compreende Ferro e assegura-o: «Estamos de acordo. O pensamento e o espírito não devem parar. Há que estimulá-los e dar-lhes um movimento contínuo. Diga, portanto, a esses rapazes que tenham confiança e saibam esperar...» (*Op. cit.*).

## **1.2 O Secretariado da Propaganda Nacional**

No início de 1933, enquanto decorria a campanha para o plebiscito à nova constituição, Ferro publicava em livro a coletânea das suas entrevistas a Salazar e ao mesmo tempo preparava a legislação que criaria o organismo para as políticas de propaganda já delineadas nas entrevistas. Com o Estado Novo formalmente instituído, o Decreto-lei 23.054 de 25 de setembro estabelece o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) dependente diretamente da Presidência do Conselho de Ministros. Os considerandos iniciais para a necessidade do SPN são bem mais parcós que as entrevistas de Ferro: «Todos os países novos ou renascentes têm sentido a necessidade de organizar e centralizar a propaganda interna e externa da sua atividade (...) Portugal



é o único país que não tinha resolvido ainda esse problema<sup>12</sup>, deixando entregues as diversas manifestações da nossa atividade ao sabor das paixões nacionais e internacionais (...) urge, para complemento da indiscutível obra de ressurgimento já realizada, integrar os portugueses no pensamento moral que deve dirigir a Nação» (Decreto-Lei n.º 23.054 de 25 de setembro de 1933). Na listagem das competências atribuídas ao Secretariado é mais óbvia a influência de Ferro:

Art.º 4.º Compete essencialmente à secção interna: a) Regular as relações de imprensa com os poderes do Estado; b) Fomentar a edição de publicações que se destinem a fazer conhecer a atividade do Estado e da Nação Portuguesa; c) Organizar um serviço de informação da ação desenvolvida pelos diferentes serviços públicos na parte que interesse à Propaganda nacional; d) Servir permanentemente como elemento auxiliar de informação dos respetivos ministérios; e) Organizar manifestações nacionais e festas públicas com intuito educativo ou de propaganda; f) Combater por todos os meios ao seu alcance a penetração no nosso País de quaisquer ideias perturbadoras e dissolventes da unidade e interesse nacional; g) Estimular na zona da sua influência, a solução de todos os problemas referentes à vida do espírito, colaborando com os artistas e escritores portugueses e podendo estabelecer prémios que se destinem ao desenvolvimento de uma literatura acentuadamente nacionais; h) Utilizar a Radiodifusão, o cinema e o teatro como meios indispensáveis à sua ação. Art.º 5.º Compete essencialmente à secção externa: a) Colaborar com todos os organismos portugueses de propaganda existentes no estrangeiro; b) Superintender em todos os serviços oficiais de imprensa que atuem fora do País; c) Promover a realização de conferências em vários centros mundiais por individualidades portuguesas e estrangeiras; fortalecer o intercâmbio com os jornalistas e escritores de grande nomeada; elucidar a opinião internacional sobre a nossa ação civilizadora e de modo especial sobre a ação exercida nas colónias e o progresso do nosso Império Ultramarino, promover a expansão, nos grandes centros, de todas as manifestações de arte e de literatura nacionais. (*Op. cit.*).

Todos os campos discutidos nas entrevistas são assim abrangidos pelas competências do novo Secretariado, que, apenas um mês depois, já se encontra

---

12 E, no entanto, mesmo referindo-se aos “países renascentes” tanto a Alemanha como a Itália também só criaram os seus órgãos estatais de imprensa e propaganda em 1933 (Cf. Paulo, 1994).

instalado e em funções na Rua de São Pedro de Alcântara<sup>13</sup>. A Ferro juntam-se Artur Maciel como chefe da secção interna, António Eça de Queiroz como chefe da secção externa e João Ameal como redator-chefe e responsável pelas publicações escritas e radiofónicas. No total o SPN dispõe apenas de sete funcionários do quadro, ex-jornalistas, membros da União Nacional e companheiros políticos de Ferro com origem no Integralismo Lusitano.

O período inicial do SPN vai-se caracterizar por uma ação política determinada diretamente por Salazar. Temendo as influências que o Movimento Nacional-Sindicalista (MNS) ainda dispunha dentro do exército e na sociedade, o SPN vai procurar transmitir uma imagem autoritária do Estado Novo, ao mesmo tempo que tenta contrariar o crescimento do MNS. Surge assim no início de 1934 a Ação Escolar Vanguarda (AEV). Apresentada como uma organização independente, fruto de ex-membros do Nacional-Sindicalismo e apoiantes do Estado Novo, a AEV foi, de facto, uma criação de Ferro e Eça de Queiroz; do regulamento interno aos figurinos dos uniformes, das ações públicas aos artigos no jornal oficial, tudo era decidido e controlado nos gabinetes do SPN, tudo era pago através do orçamento do SPN, sempre com o conhecimento e a decisão final de Salazar (Cf. PT/TT/AOS/D-M/31/1/5; PT/TT/AOS/D-M/31/9 e também Pinto, et al., 1980). A par das ações da AEV, o SPN vai recorrer ao apoio da comissão anticomunista internacional *Pro Deo*, convidando antigos aristocratas russos para palestras nas capitais de distrito sobre a situação na Rússia e para exposições fotográficas de forte violência visual. Em paralelo, executam-se espetáculos gratuitos de teatro e de variedades em Lisboa e Porto com a companhia de Lucília Simões, enquanto no teatro S. Carlos são oferecidos concertos sinfónicos com a direção do maestro Ruy Coelho, amigo de juventude de Ferro com quem colaborou no poema sinfónico, *O Ritmo da Paisagem*. Todas estas iniciativas gratuitas são antecedidas por palestras políticas de apoio ao Estado Novo. O objetivo destas ações torna-se claro nos relatórios de Artur Maciel a Salazar sobre as palestras onde o relevante não é a quantidade da assistência (os teatros esgotam, mas os concertos são cancelados depois da segunda edição em janeiro de 1934); o que é mesmo importante é

---

13 O SPN instalou-se no Palácio Laranjeiras da Rua de São Pedro de Alcântara, defronte do miradouro. Inicialmente arrendava apenas algumas salas do segundo andar, mas durante a primeira década de vida foi ocupando sucessivamente outras salas até ocupar o edifício por completo. Em 1939 o SPN já dispunha até de anexos arrendados noutros prédios na Rua de São Pedro de Alcântara e na Rua da Rosa.

a contabilidade das camisas verdes e camisas azuis presentes na assistência e quantos «vivas» foram dados a Salazar ou a Rolão Preto (Cf. PT/TT/AOS/D-M/31/2/3).

Dada a ilegalização do MNS em junho de 1934, as ações e eventos públicos da AEV vão diminuir, mas, até à sua integração no ministério da instrução no ano seguinte, o financiamento da AEV será responsável pela duplicação do orçamento original do SPN. Tal facto é até questionado em plena Assembleia Nacional onde Salazar responde: «A natureza dos serviços que incumbem ao SPN não consente a sua completa divulgação. (...) O Presidente do Conselho tem conhecimento exato e minucioso das verbas despendidas de carácter reservado» (PT/TT/AOS/CO/D-M/31/5/6). O carácter confidencial dos reais objetivos das atividades do Secretariado será a regra no seu funcionamento. António Ferro não terá problemas com esse modo de ação enquanto o objetivo for a formação de uma opinião pública favorável ao Estado Novo. No momento da sua tomada de posse é entrevistado pelo *Diário de Lisboa*, que lhe pergunta: «Diz-se que o novo organismo exercerá sobre a imprensa uma ação direta de penetração e vigilância». Responde Ferro: «Diz-se, mas não se prova. Não há um artigo só, uma simples alínea no decreto que criou o Secretariado que lhe conceda tais poderes», embora refira também que fará uma «guerra leal, às claras» contra a calúnia e os «intriguistas profissionais, amadores de escândalos e boateiros mal-intencionados» (*Diário de Lisboa*, 11/10/1933). Essa «guerra leal, às claras» é objeto de uma das primeiras informações do Secretariado a Salazar, logo em novembro, enquanto Maciel e Queiroz apresentam listas de personalidades públicas envolvidas em «atividades subversivas», Ferro desenvolve um plano de ação para uma «propaganda metódica dos princípios do Estado Novo» entre a imprensa regional, que seria mais facilmente controlada que a imprensa nacional, favorecendo-se os jornais situacionistas com artigos da autoria do Secretariado e cuja publicação seria retribuída em dinheiro e um reforço da censura aos jornais oposicionistas «conforme os resultados de observação do Secretariado», que poderia chegar à interdição indireta da publicação de editais judiciais e anúncios de câmara municipais tidos como as principais fontes de receita desses periódicos (PT/TT/AOS/D-M/31/1/3).

Ferro acabará por se afastar das relações diretas com a imprensa, delegadas nos seus subordinados, optando por chamar a si a responsabilidade executiva das iniciativas do Secretariado nos campos artísticos, literários e culturais. No início de 1934 Ferro está

em Paris a ultimar a edição francesa do seu livro de entrevistas a Salazar, cujo interesse se reveste essencialmente pelo prefácio escrito pelo intelectual e ensaísta francês Paul Valéry, um ensaio sobre as ditaduras europeias. Disso informa a Salazar, embora omita que o conteúdo do texto é acima de tudo um ensaio em forma de advertência aos leitores franceses (Cf. PT/TT/AOS/D-M/31/2/1 e também Valéry, 1945). Justificando-se com o livro, Ferro vai manter uma forte campanha de propaganda junto da imprensa francesa, convidando intelectuais e amigos a publicarem crónicas e artigos sobre Portugal e conseguindo até que o jornal *Le Temps* preparasse uma série de reportagens sobre o país e enviasse um correspondente permanente para Lisboa, custeado pelo SPN. A campanha prolonga-se até meados de abril, quando, depois de apresentar o livro ao público com uma leitura pública por Paul Valéry, Ferro repete com Fernanda de Castro a conferência-diálogo sobre folclore português, agora intitulada *Rapsódia Portuguesa* e acompanhada pela fadista e também cantora lírica Corina Freire e os bailarinos Francis Graça e Ruth Walden. O espetáculo, no *Theatre des Ambassadeurs*, foi ainda complementado por uma demonstração de danças mirandesas por um grupo de pauliteiros, que, embora apresentados como mirandeses, eram de facto operários portugueses emigrados em Paris, que Ferro, com o auxílio da Casa de Portugal, organizou, vestiu e coreografou (Cf. PT/TT/AOS/D-M/31/2/1).

Apesar de ter planeado visitas de trabalho a Berlim e a Madrid, António Ferro tem de regressar a Lisboa, onde Salazar entrega ao Secretariado a responsabilidade da criação de parte da «exposição documentária» que acompanha o primeiro congresso da União Nacional. Problemas burocráticos por parte da direção do partido único do Estado Novo levaram a um atraso substancial na preparação da exposição que abriria a 26 de maio no Pavilhão do Parque Eduardo VII<sup>14</sup>. Com grande parte dos artistas-decoradores contratados para a Exposição Colonial do Porto e para as festas de Lisboa, e com apenas dez dias para a montagem, Ferro vai-se socorrer dos seus contactos pessoais chamando a si alguns daqueles «rapazes cheios de talento e mocidade» a quem a Sociedade Nacional de Belas-Artes tinha fechado a porta, mas que souberam esperar. Sob a direção de Ferro, os pintores Bernardo Marques, Carlos Botelho, Paulo Ferreira bem como os artistas gráficos José Rocha e Fred Kradolfer constroem dentro do recinto neobarroco uma exposição de linhas modernistas recorrendo a painéis decorativos e

---

14 Atual pavilhão Carlos Lopes.

informativos de contraplacado e madeiras nobres folheadas (Cf. Acciaiuoli, 1998: 17) apresentando a obra feita pela Ditadura sob o controlo de Salazar. Ferro fica encarregado de expor, através de uma seleção de duzentas fotografias dos arquivos da imprensa, a sua interpretação muito pessoal do período da «desordem republicana». A exposição é bem acolhida pela imprensa que não poupa elogios, nomeadamente à secção da autoria de Ferro. Como refere Acciaiuoli a «habilidade com que mostrara a “desordem” para conseguir recortar nela a “nova ordem” foi feita com suficiente imaginação e conseguiu situar pela primeira vez a propaganda do regime fora do reino da infantilização sistemática e do paternalismo que os discursos até então veiculavam» (*Op. cit.* 19). Ferro e os modernos fixam assim o caminho para a propaganda do Estado Novo, criando uma equipa e um estilo que ficará indissociável ao Secretariado da Propaganda Nacional. Bernardo Marques, amigo próximo de Ferro que já tinha ilustrado as capas dos seus livros, bem como decorado o gabinete da direção do Secretariado, ilustraria grande parte das capas das publicações do SPN e, juntamente com Botelho e Paulo Ferreira é responsável pela decoração de muitos dos edifícios públicos da década, bem como dos cartazes e exposições do SPN. Por Kradolfer irão passar o desenho das letras e a composição artística dos cartazes e exposições. A este núcleo inicial de artistas ou pintores-decoradores juntar-se-ão outros a seu tempo.

Com as limitações orçamentais do financiamento da AEV, em 1934 o SPN não pode ainda dar vazão às aspirações iniciais de Ferro. Os planos para o teatro popular ambulante vão sendo delineados pelo Arq. Jorge Segurado e os cenários projetados por Carlos Botelho. Do estabelecido para aquele ano, só o livro *Portugal 1934*, um álbum fotográfico de propaganda das obras públicas do regime da autoria de Leitão de Barros é publicado. José Leitão de Barros será também um dos colaboradores mais próximos de Ferro e do SPN, tendo sido responsável pelas festas da cidade de Lisboa em 1934, nomeadamente na recriação e fixação do modelo das marchas populares (Cf. Melo, 2003).

Tal como em 1931, Ferro volta a reunir em 1935 Leitão de Barros, Ameal e Fernanda de Castro para serem os *metteur-en-scène* de uma nova excursão de intelectuais de renome mundial, uma «Embaixada Cultural» para efeitos de propaganda de Portugal no estrangeiro, bem como para legitimar internamente o regime. São convidadas figuras como o dramaturgo Maurice Maeterlinck, prémio Nobel da literatura

em 1911, os escritores Georges Duhamel, Jules Romain, Gabriela Mistral e os pensadores Jacques Maritain e Miguel de Unamuno, entre outras figuras públicas, em geral simpatizantes dos regimes ditatoriais europeus. O plano de visitas para junho daquele ano já não se resumia a excursões entre a Serra de Sintra e a lezíria ribatejana. Se Leitão de Barros podia repetir os seus êxitos de recriações históricas medievais em Lisboa, a norte, no Porto, Guimarães, Braga e Viana as comissões de festas foram coordenadas por Francisco Lage, dramaturgo, gastrónomo e etnógrafo amador, que soube preparar os melhores banquetes acompanhados por ranchos folclóricos (Cf. PT/TT/AOS/D-M/31/9/1). De Viana a Lisboa os funcionários e colaboradores do SPN souberam «limpar o pó aos hábitos tradicionais» e puseram o povo a dançar para os convidados, mas, tal como Ferro havia avisado no seu artigo de 1932, o esforço da *mise-en-scène* acaba por vezes por ser insustentável (Ferro, 1932). Internamente a visita apenas teve destaque relativo no *Diário da Manhã* e no *Novidades*, os jornais respetivos da União Nacional e da Igreja Católica, a restante imprensa diária limitou-se a transcrever alguns comunicados de imprensa do Secretariado. No plano externo, a grande maioria dos visitantes publicaram textos encomiásticos do país e do regime e o belga Maeterlinck será mesmo presença habitual nos eventos do Secretariado na Europa. Só mesmo Miguel de Unamuno, velho republicano basco, não se deixará enganar pela *mise-en-scène* do Secretariado. Obrigado a «ser sincero» para com o «nobre povo português» (Unamuno, «Nueva vuelta a Portugal», cit. em Medina, 1977: 113), as suas cinco crónicas para o jornal madrilenho *Ahora* dissolvem todas as pretensões da visita. «Había sido yo invitado, con otros, a visitar Portugal por la Propaganda Nacional y con ocasión de las fiestas de la ciudad de Lisboa. Festejos ordenados para festejar el orden que aseguran haber restablecido. (...) El Pueblo tenía que aparecernos contento y hasta alegre» (Unamuno, «Lisboa y Toledo», *Op. cit.* 108). Enquanto os outros visitantes vão visitar Salazar a São Bento, ele prefere os Jerónimos e os túmulos do seu velho amigo Guerra Junqueiro e de Alexandre Herculano, denunciando o «fascismo de cátedra», fruto da ditadura «académica-castrense-eclésiástica» do exército, Salazar e Cerejeira (Unamuno, «Nueva vuelta a Portugal», *Op. cit.* 114). Perante as obras públicas da ditadura reflete: «Desdichadas nacionales faraónicas en que el Estado se enriquece empobreciendo y esclavizando al Pueblo en que éste agoniza de hambre y de hastío entretenidos para poder levantar pirámides de

gloria ¿Suya?» (Unamuno, «Junto al Cabo de la Roca», *Op. cit.*, 111). Vendo para além das senhoras de sociedade adornadas com trajos regionais que o acompanhavam, Unamuno relembra os pescadores miseráveis da Nazaré, retratando o verdadeiro povo português: «Aquél era el pueblo por debajo de leyendas. Comer, beber, abrigar-se y vestirse pobremente, adornarse un poco – muy poco – acaso y... propagarse. Pueblo que, abrumado bajo cuidados elementales, no di espacio ni tiempo a que le hostiguen inquietudes esenciales. Nuestras libertades civiles serían para ellos un puro lujo superfluo» (*Op. cit.* 117).

O Secretariado não voltaria a organizar «Embaixadas Culturais» a Portugal e as iniciativas seguintes seriam rigorosamente controladas e apenas com convidados que partilhassem as mesmas simpatias políticas e ideológicas. Por muito eficaz que tivesse sido a *mise-en-scène* do povo «para inglês ver» tornava-se necessário criar a *mise-en-scène* para o «uso interno dos Portugueses» (Ferro, 1932).





## 2. As iniciativas folcloristas e etnográficas do Secretariado

No momento da criação do Secretariado, não existia uma orientação específica em torno da promoção da arte popular ou de questões etnográficas. A própria expressão «arte popular» usada então pelo Secretariado tanto se podia referir às apresentações e encenações de danças e canções populares que Ferro levou a cabo em Paris, como às encenações que o teatro ambulante iria apresentar perante as populações rurais do interior. António Ferro, no seu percurso de vida cosmopolita tinha consciência da importância que a vida rural e a arte popular tinham obtido na promoção da imagem externa de um país. Mas ao mesmo tempo, se o valor cénico e de propaganda lhe era relevante, a temática popular era também um assunto que lhe estava distante nunca tendo demonstrado um conhecimento específico ou interesse pessoal pelas «artes do povo».

### 2.1 A etnografia ao serviço da propaganda: a exposição de Genebra

Um dos projetos iniciais de Ferro para o Secretariado era a «realização de uma exposição internacional que seja o (...) grande cartaz [de Portugal] diante do mundo» (*Diário de Lisboa*, 11/10/33). Embora essa ideia de exposição nunca seja desenvolvida nas entrevistas fica implícita a ideia que seria uma exposição internacional, à imagem das que então se faziam pelos países ocidentais e onde a componente etnográfica era relevante. Essa «exposição internacional» é posteriormente apresentada como uma «Exposição de Folclore e Etnografia» que, conforme os momentos, tanto era apenas nacional, agrupando a diversidade etnográfica regional num único recinto ou uma «grande exposição internacional de folclore» (Cf. Alves, 2007: 29). Para a preparação dessa exposição Ferro contou organizar uma Comissão de Etnografia Nacional que agrupasse, num único organismo etnógrafos de diversas regiões bem como investigadores académicos. Esta comissão, presidida por Ferro, providenciaria o conhecimento etnográfico necessário de que o SPN então não dispunha<sup>15</sup>. Tal é assim

---

15 Faziam parte da Comissão o Prof. David Lopes da Faculdade de Letras de Lisboa; o Prof. Mário Albuquerque da Faculdade de Letras de Lisboa; João da Silva Correia, escritor; Alfredo Pimenta, escritor; Luís Keil, conservador do Museu Nacional de Arte Antiga e vice-presidente da Academia Nacional das

indicado na explicação da proposta de orçamento para 1936 que Ferro entrega a Salazar apresentando uma nova alínea de despesas:

E) Folclore Nacional: Organização de uma exposição de trajes e costumes regionais. Publicação de monografias. É o início de mais vasto plano, abrangendo uma atividade cultural que em Portugal se encontra em lamentável atraso.

Foi já constituída uma Comissão de folclore, com delegações no país, conseguindo interessar alguns dos melhores escritores e investigadores. Neste ponto, a ação do SPN pode atrair alguns dos melhores espíritos portugueses, que se alheavam do contacto com o Estado. Nota-se mesmo verdadeiro entusiasmo por esta iniciativa, que fica a constituir uma importante obra educativa e cultural do Estado Novo (Cf. PT/TT/SNI-GS/20/50).

Na constituição dessa Comissão previa-se, para além da organização de exposições, a criação de concursos regionais bem como a criação de subcomissões dedicadas a temas específicos como a música popular, a arquitetura, a gastronomia e a subsequente publicação de monografias (Cf., Alves, 2007: 29). No entanto depois da referência à Comissão na proposta de orçamento, ela não mais voltaria a ser referida em documentos internos, sendo a alínea do «Folclore Nacional» dotada apenas de um terço das verbas projetadas para a organização da exposição de trajes regionais. As limitações orçamentais não impedem Ferro de continuar a referir-se em público à «grande exposição» como em março de 1935, durante o discurso da abertura da primeira exposição de arte moderna do SPN:

Levaremos também lá fora, (...) exposições gerais ou parciais de arte portuguesa. A primeira será já em Genebra por ocasião duma “semana portuguesa” que o Secretariado se propõe realizar, durante a próxima assembleia da Sociedade das Nações. A Paris, a Londres, a Berlim, a Madrid, levaremos também pouco a pouco, conforme as nossas possibilidades orçamentais, pequenas exposições – vinte, trinta quadros representativos dum só artista. Em projeto encontra-se também já a grande exposição etnográfica,

---

Belas-Artes; Carlos Lobo de Oliveira, escritor, Silva Correia etnógrafo, Luís Chaves, etnógrafo, Cardoso Marta, etnógrafo e Francisco Lage; tendo como presidente honorário José Leite de Vasconcelos (*Diário da Manhã*, 15 de fevereiro de 1935: 4).

que há-de precisar do concurso de muitos artistas presentes e de outros que não vieram aqui» (Ferro, 1949: 16).

Os projetos e a atitude voluntarista de Ferro teriam que enfrentar o legalismo burocrático do Estado Novo. Por um lado, o SPN não tinha competências para a criação de comissões, por outro, a intenção de organizar exposições de arte portuguesa no estrangeiro chocava com os atributos legais que o Conselho Superior das Belas-Artes da Junta Nacional da Educação dispunha enquanto único organismo legalmente autorizado na representação de Portugal em exposições de arte fora do país. Este Conselho, criado durante a ditadura militar, era composto pelas direções das Faculdades de Letras, Arquitetura, da Academia das Belas-Artes e da Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA), sendo presidido pelo diretor do Museu de Arte Antiga e da Academia de Belas-Artes, o Dr. José de Figueiredo. Para além da sua função inicial enquanto organismo oficial para a representação do país em exposições de arte e arqueologia no estrangeiro, o Conselho servia também como órgão consultivo sobre a exportação definitiva ou temporária de obras de arte cujo parecer era legalmente obrigatório e vinculativo. José de Figueiredo, bem como o Coronel Ressano Garcia presidente da SNBA, não partilhavam do mesmo interesse de Ferro pela arte moderna e não se esqueciam do conflito com os modernistas e as acusações que, catorze anos antes, Ferro lhes tinha escrito em *Nós – 2*. Estes académicos dispunham de considerável influência entre os sectores mais conservadores do governo e do regime e não aceitavam o que consideravam ser uma ingerência do Secretariado da Propaganda nas suas competências de índole cultural. Perante estas polémicas, Ferro será diplomático, consciente do apoio político que o Conselho das Belas-Artes dispunha, defende-se publicamente no mesmo discurso da primeira exposição de arte moderna. Ao SPN competia apoiar os artistas mais ousados e incómodos em detrimento dos «arrumados, os académicos que se enfileiram e marcham e [que] são olhados com maior simpatia pelos organismos oficiais» (*Op. cit.* 19). E sobre a possibilidade teórica de não poder expor no estrangeiro:

Ao estrangeiro só irá, quando o julgarmos oportuno, o que deva ir. Mas desiludam-se os que julgam que condescenderemos, alguma vez, em levar a Paris, Berlim ou Madrid, grandes exposições tipo *Salon* onde haja de tudo

como nos bazares... (...) Ao estrangeiro pode interessar o que se está fazendo em Portugal e não o que já se fez. Portugal-1935 tem de ser de Portugal de 1935» (*Op. cit.* 20).

Apesar das intenções de Ferro, o bloqueio do Conselho Superior das Belas-Artes irá manter-se e o Secretariado nunca conseguirá autorização para a organização autónoma de exposições de arte moderna portuguesa do estrangeiro. Este braço-de-ferro institucional acabou por provocar algumas dificuldades iniciais na planificação da *Quinzena Portuguesa* em Genebra, um conjunto de exposições, palestras e concertos organizadas por Portugal a convite da Sociedade das Nações no âmbito da sua Assembleia Anual em setembro. O discurso de António Ferro, de março de 1935 prevê a apresentação de uma seleção das obras presentes na primeira exposição de arte moderna, sendo esse certame o espaço central de onde decorrerão outras iniciativas ligadas à *Quinzena Portuguesa*. O espaço a ocupar pela exposição será na Galeria Moos, então uma das mais importantes galerias de Genebra dedicada à arte moderna. A acompanhar a exposição iriam decorrer concertos sinfónicos por Pedro Freitas Branco e Ruy Coelho, exhibições do filme *As Pupilas do Senhor Reitor*, e um ciclo de conferências onde se destacam a de António Ferro dedicada à vida e obra de Salazar e a *Rapsódia Portuguesa* de Ferro e Fernanda de Castro, dançada por Francis Graça e Ruth Walden com uma introdução de Maurice Maeterlinck (Cf. PT/TT/AOS/D-M/31/2/8).

Entre março e julho de 1935 Ferro desiste da intenção de fazer uma exposição de arte moderna na Galeria Moos e, em seu lugar vai organizar uma exposição de arte popular portuguesa. Esta decisão é inesperada e, contrariamente aos métodos de propaganda do SPN não chegou a ser anunciada previamente; de facto, ela pareceria ser quase impossível de se realizar perante os escassos meios do Secretariado então ocupado com a «Embaixada Cultural». Uma crónica retrospectiva de Artur Maciel, publicada aquando da inauguração do MAP em 1948, relembra esse momento como o verdadeiro arranque das iniciativas etnográficas do Secretariado:

Encontrávamo-nos já em começos de julho de 1935 e no antigo SPN ali a S. Pedro de Alcântara vendo ainda a silhueta do castelo de S. Jorge sem restaurar, António Ferro a dar voltas à sua imaginação ansiosa e à sua vontade tenaz, pensava comigo na organização – que havia de representar autêntico *tour de force* – da quinzena portuguesa a efetuar dentro de dois meses em

Genebra. O fulcro de tal quinzena seria uma exposição da nossa arte popular e para tal exposição não dispunha o SPN nessa altura senão da ideia e do entusiasmo do seu diretor e dedicados colaboradores (Maciel, 1948).

Ou seja, ao mesmo tempo que cessavam as referências à comissão de etnografia e à grande exposição etnográfica, o Secretariado acaba por propor uma exposição etnográfica em substituição da arte moderna contemporânea portuguesa sem ter, aparentemente, os meios técnicos e humanos para a fazer. Uma carta endereçada a António Ferro do etnógrafo francês Pierre-Louis Duchartre de maio de 1935 oferece algumas pistas para essa decisão.

Duchartre,<sup>16</sup> que se apresenta como Secretário-Geral da Comissão Nacional das Artes Populares da França e Colónias, propõe-se vir a efetuar em Portugal uma pesquisa de inventário de artesanato e das profissões regionais e tradicionais portuguesas. Depois de apresentar o seu currículo profissional e socorrendo-se de recortes de jornais e de separatas de artigos seus inclusos na missiva, explica que o objetivo de tal projeto é o de replicar o sucesso de uma pesquisa idêntica que tinha levado a cabo em França. Após um ano pelas províncias francesas a identificar artesãos e a recolher objetos, Duchartre organizou em 1934 uma «exposição de produção artesanal francesa» no *Magazin du Printemps* de Paris. Para além do imediato objetivo científico e etnográfico, Duchartre desejava promover o artesanato francês fazendo do *Printemps* e das suas sucursais um espaço de vendas privilegiado dos artesãos para uma clientela urbana. De facto, Duchartre, como todos os etnógrafos seus contemporâneos, movia-se por uma preocupação de preservação da arte popular e de como esta era parte indissociável da identidade nacional francesa:

---

16 Pierre-Louis Duchartre era formado em História de Arte e especialista em olaria tradicional. No início da década de 1930 colaborou com Arnold Van Gennep na elaboração da Exposição Internacional de Arte Popular de Bruxelas. O seu trabalho sobre as relações da produção artesanal e a produção industrial valeram-lhe o interesse do governo francês que o nomeou Secretário-Geral da Comissão Nacional das Artes Populares. É através deste cargo que é também nomeado para a comissão de organização do Centro Regional da Exposição Internacional de Paris de 1937 onde trabalha sob a direção de Georges Henri Rivière. Com a criação do *Musée des Arts et Traditions Populaires* (MATP), Duchartre continuará a colaborar pontualmente com Rivière sendo responsável por uma das suas primeiras exposições *Potiers et Imagers de France*. Durante a 2ª Guerra Mundial torna-se membro da resistência usando as suas atividades profissionais pelo país como cobertura para as ações clandestinas. Após a guerra ingressa no MATP trabalhando ao lado de Rivière até se reformar. (Cf. Segalen, 2005; Gorgus, 2003; Peers, 1998; Lebovics, 1995, Faure, 1989).

Car la France commence à se rendre compte que si son artisanat disparaissait elle perdrait le sel de sa terre, commence à percevoir que ces produits, c'était leur personnalité leur venait de l'effort inlassable de centaines de milliers d'humbles créateurs, les artisans, qu'ajoutaient à l'utilité de l'objet fabriqué ce je ne sais quoi, soufflé par l'amour de métier, qui en fait un bel objet, une noble chose" (Duchartre, 1934, p. 2).

E a sua exposição no *Printemps* seria um primeiro passo de um programa mais vasto que Duchartre desejava aplicar à França:

Cette manifestation se composera d'abord d'une partie rétrospective; une ébauche de ce Musée d'art national populaire et artisanal qui n'existe pas encore en France et dont nous rêvons tous, n'est-ce pas Henry Focillon, Arnold Van Gennep, Henry Clouzot, Jean Cassou, Florent Fields, P. Saint Yves, Charles-Brun... et cent autres esprits aussi notoires de Paris et de la province?" (*Op. cit.* 4).

Mas ao mesmo tempo, Duchartre, preocupava-se não só com a preservação da arte popular, mas também com a situação profissional e social dos próprios artesãos. A ligação com o *Magazin du Printemps* era um exemplo do que ambicionava, não só os artesãos tinham uma saída comercial como as obras produzidas eram estudadas e redesenhadas pelo próprio *atelier de design* do *Printemps* que simultaneamente apresentava na mesma exposição as suas recriações modernas apresentadas como genuinamente francesas. Para Duchartre, o caminho da arte popular e o futuro dos artesãos era um encontro com os artistas modernos:

Pour que la phrase : "France pays du goût" redevienne une réalité en ce qui concerne l'artisanat, il reste un énorme effort à fournir. Il faudrait abattre la cloison entre les artistes français modernes (les vrais) et l'artisanat. (...) Leur regroupement et des présentations comparatives apporteraient une véritable révélation aux français, sur les goûts, les façons de penser et de sentir de la province d'hier. Ne serait-ce pas un de meilleurs moyens de renouer avec la tradition, non pour la copier, mais pour la continuer ?" (*Op. cit.* 11).

Duchartre propunha a colaboração do SPN na parte portuguesa dum périplo ibérico com o intuito de repetir o método usado na província francesa. Solicitava dados para a compilação de um inventário de «artesanato e profissões tradicionais

portuguesas» que o auxiliasse na recolção de «objetos tradicionais», que seriam depois apresentados em duas exposições: uma «importante exposição em Paris, no *Trocadero*, *Jeu de Paume*, etc...» e depois outra «exposição-venda num grande armazém de Paris». Propunha ainda partilhar com o Secretariado os estudos que efetuará sobre as possibilidades de adaptação dos artesãos de «bordados, tapeçarias, cerâmicas, etc.» para realizarem «objetos adaptados à vida e às necessidades contemporâneas francesas», salvaguardando, claro, que em nada iria alterar os seus «gostos naturais ou tradicionais», e que desejava proteger a «personalidade cristalizada» do artesão por «séculos de tradições». Depois, caso os resultados das exposições fossem positivos, propunha regressar e estabelecer contactos oficiais para a abertura de ligações comerciais permanentes, sugerindo até a criação de um centro de artesanato português que pudesse recolher, estudar e canalizar para o estrangeiro os objetos mais procurados. Em paralelo com as pesquisas, o etnógrafo francês previa a produção de fotografias e a recolha de dados etnográficos «no terreno» para a publicação de dois livros, o primeiro dedicado à arte popular portuguesa, escrito com apoio de «folcloristas portugueses», e o segundo «muito ilustrado com fotografias no espírito de “O Portugal desconhecido dos Portugueses”».

Para este projeto ambicioso Duchartre propunha a sua deslocação a Portugal no seu próprio automóvel, acompanhado apenas da sua esposa, que serviria de secretária e estenógrafa, e de um fotógrafo / desenhador ao longo de cerca de um mês. Ferro não chega a enviar uma resposta e a guerra civil em Espanha que começa no ano seguinte, acabaria por impossibilitar o périplo do investigador francês. No entanto a carta e a documentação enviada por Duchartre são guardadas separadas do resto da correspondência numa pasta anotada pela mão do próprio Ferro<sup>17</sup>. Este facto, bem como as semelhanças do projeto e ideias de Duchartre que ressoam na atitude que o Secretariado vai ter perante a arte popular, deixam entender que esta missiva foi relevante para que Ferro tomasse consciência de um processo de vulgarização do folclore que estava em curso pela Europa, passando do campo erudito e académico para o campo das artes plásticas e decorativas. Assim, perante este cenário, uma grande comissão nacional de etnógrafos já não fazia tanto sentido. O projeto de excursão de

---

17 Cf. PT/TT/SNI-GS/20/33. A carta de Duchartre está guardada numa pasta intitulada «Arte Popular (proposta Duchartre)».

Duchartre exemplificava como um processo de recolha de objetos já não implicava pesquisas demoradas e que com o recurso à literatura e conhecimento etnográfico existente, uma simples viagem de automóvel poderia resultar na recolha de uma coleção de objetos preciosos. Retomemos a crónica de Artur Maciel:

A treze anos de distância estou a ver-me a ensaiar os primeiros passos dessa cruzada etnográfica e folclórica em que Francisco Lage aparece logo de entrada com o seu olho apaixonado de lince, ajudado pelo seu monóculo e com a arca dos seus conhecimentos escondida sob as amplas abas do seu chapéu. Traça-se um mapa do país onde as maiores cidades são lugarejos longínquos e recônditos, as melhores estradas são ásperas ou sinuosas veredas por vales e serras. Fazem-se listas de importação interna imediata que visam mercados e feiras, aldeias com nomes de tabuleta, lojecas de fama local, até artífices especialistas. (...)

Correm os primeiros dias de agosto e após esse esforço exaustivo, a batalha considera-se ganha. O SPN adquire a certeza de poder apresentar, em Setembro, na quinzena de Genebra, uma representação já condigna de etnografia e do folclore nacional (Maciel, 1948).

No espaço de um mês são adquiridos pelo país cerca de duas centenas de objetos que irão preencher a Galeria Moos. Bastou o conhecimento de Francisco Lage e o auxílio de alguns amigos dedicados:

O dramaturgo dos “Lobos” [F. Lage] parte para Trás-os-Montes. Carlos Lobo de Oliveira o poeta de “Roteiro das saudades” segue para as bandas de Leiria. Cabem os vastos horizontes alentejanos a um às do cinema: António Lopes Ribeiro. (...)

Quando os três pioneiros regressam e as suas bagagens se despejam, o estúdio do SPN faz-se armazém: é um pequeno mar revolto onde as garridas filarmónicas de barro de Barcelos, as loiças brunidas de Bisalhães, as cangas envernizadas do Minho, os registos da Nazaré, os lenços de Alcobaça se misturam com os jugos coloridos da Maia, as colchas de crivo de Castelo Branco, as bilhas empedernidas de Nisa, bonecagem de Estremoz, os tarros de cortiça de Évora, as dedeiras lavradas das ceifeiras de Beja e os arreios e as mantas alentejanas... (*Op. cit.*).



Uma análise do catálogo da exposição de Genebra (Chaves, 1935) demonstra que das «bandas de Leiria», Carlos Lobo de Oliveira adquiriu uma série de registos de santos da Nazaré (n.º 43), três mantas de Porto de Mós (n.ºs 131, 132 e 134) e uma coleção de nove panos estampados de Alcobaça (n.º 123), assunto que tinha sido objeto de um artigo de Lage na *Terra Portuguesa* (Lage, 1916: 15-19). António Lopes Ribeiro fez um périplo mais alargado desde Évora onde adquire miniaturas de mobiliário alentejano (n.º 81) e tarros de cortiça (n.º 80), a Arraiolos de onde traz um tapete produzido pela «indústria renovada» local (n.º 116), a Estremoz onde compra uma coleção de vasos morgados (n.º 86) e de figurado da olaria alfacinha (n.º 106) até Nisa onde adquire um vaso de empedrado com motivos florais (n.º 90). Mas o catálogo demonstra a importância de Francisco Lage neste processo de seleção e aquisição. A maioria dos objetos expostos é oriunda das regiões do Minho e Trás-os-Montes, mais propriamente da área compreendida entre as cidades do Porto, Vila Real e Viana do Castelo: espadelas e espadeladores, jugos decorados com arreios e molhelhas, figurado e miniaturas de Barcelos, Filigranas de Gondomar, cascatas e presépios de Vila Nova de Gaia, trajos coloridos de Viana do Castelo, mantas e cobertas de Guimarães, Póvoa do Varzim e Vila Real.

Em complemento aos objetos adquiridos, o SPN enviava também uma série de 23 manequins de escala reduzida vestidos com trajos regionais. Imaginados inicialmente para a prevista exposição de trajes e costumes regionais, a ideia do uso dos manequins como um repositório da diversidade dos trajos regionais portugueses é atribuída a António Ferro<sup>18</sup>, a sua conceção foi da responsabilidade de Francisco Lage que escolhia previamente não só os modelos a executar como os próprios rostos e feições dos manequins. A modelagem dos rostos em cerâmica foi da responsabilidade do artista plástico Tomás de Melo, sendo os trajos reduzidos elaborados por Dalila Braga, tradutora do Secretariado com reconhecidos dotes de costura, e que mais tarde teria também a seu cargo o guarda-roupa do grupo de bailado Verde-Gaio (Fig. 1).

---

18 Devido à escassez de documentação deste período não há certezas quanto à autoria da ideia dos manequins; a atribuição da origem é feita *a posteriori* com base numa carta de 1971 do então diretor do MAP, Manuel de Melo Correia, sobre a história dos manequins a que os serviços do MAP recorreram ao longo do tempo, contudo a mesma carta contém alguns erros factuais sobre a história das figuras (Cf. MAP, Div. 64-77, Of. 52 de 5/5/1971).

Embora oficialmente a Comissão de Etnografia nunca tenha tido existência legal, os contactos realizados por Ferro com vários etnógrafos permitiram a colaboração pontual de um grupo de investigadores com o SPN, nomeadamente Luís Chaves e Cardoso Marta. Francisco Lage, que tinha acompanhado a «embaixada cultural» encontrava-se em Lisboa e naquele momento era o amigo de confiança e o melhor especialista em arte popular com quem Ferro podia confiar, mas no caso da exposição na Galeria Moos, será Luís Chaves, então conservador do Museu de Arqueologia e Etnografia, e antigo colaborador de Leite de Vasconcelos, a organizar a exposição e a assinar o catálogo que apresenta a coleção em Genebra:

Personne n'a eu la prétention de faire, dans cette salle, une exposition ethnographique. Bien loin de là ! Pour atteindre un tel objectif il lui faudrait un caractère scientifique, méthodique et muséographique qui manque ici. On a tout bonnement eu l'idée de rendre palpable une des vibrations de l'âme portugaise.

Um fragment do Portugal se trouve dans ces œuvres de l'art populaire, d'un art qui ne plie pas aux modes transitoires du jour, d'un jour qui passe, mais qui n'obéit qu'à lui-même, qu'à ce qu'il possède d'une manière intrinsèque. L'art populaire qui envoie aujourd'hui cette poignée de choses, fabriquées par le peuple de Portugal, en ambassade auprès du Monde, appartient à la même branche de l'art qui lance dans le ciel des fusées retombant en larmes polychromes, pour clore les jours de fêtes dans la montagne, la vallée ou la grotte du rocher, sur lequel pose la chapelle du Saint Patron.

Le Portugal est ici ! – s'écrient d'une voix intime et familière toutes ces choses choisies exprès pour montrer les aptitudes et ressources, les formes et les couleurs, le corps et pensée active du peuple portugais (Chaves, 1935: 10).

O espaço da Galeria Moos, no *Grand Quai* de Genebra era aberto por amplas janelas de vidro com vista para o Ródano; a galeria apresentava-se quase asséptica, com paredes brancas e um piso de lajes de mármore axadrezadas, um padrão monocromático que se repete pelos expositores cobertos com panos branco e negros (Fig. 2). Nem Lage nem Chaves viajaram a Genebra para organizar a exposição, os objetos foram previamente numerados e identificados por Francisco Lage antes de serem embalados com instruções sobre o modo de expor, que Ferro transmitiu depois à galeria.

A abrir a exposição encontram-se seis modelos de habitações regionais encomendadas pelo SPN: um monte alentejano, uma casa rústica da Serra da Estrela, um espigueiro minhoto, um moinho de vento, uma azenha e três modelos de chaminés algarvias. Seguem-se modelos reduzidos de embarcações tradicionais: uma lancha de arte xávega, uma fragata do Tejo, um barco rabelo, um moliceiro e uma jangada sargaceira. Depois de uma série de exemplares de modelos de filigranas de Gondomar para a «decoração pessoal» e «decoração da casa» (o catálogo não indica os objetos ou quantos são); apresenta-se o conjunto de «madeiras ornamentadas» com meia dúzia de rocas decoradas acompanhadas de dois pares de espadelas e espadeladores oriundos de Barcelos; na mesma categoria são também expostos dois jugos minhotos ornamentais. Na sequência dos jugos está a categoria de selaria («*Bourrellerie*») onde se exibem um par de molhelhas com franjas de lã colorida, colares de couro com chocalhos e um arnés alentejano de lã colorida. No centro da exposição apresentam-se objetos relacionados com a fé; por entre velas e círios decorados com flores coloridas está uma parede coberta com a coleção de registos de santos dedicados à Senhora da Nazaré, em papel recortado em formas de barcos, peixes e flores. Em torno desta coleção ficam as «rendas e bordados» do mundo feminino. De Viana do Castelo apresentam-se algibeiras bordadas com motivos «florais e cordiformes», lenços de namorados decorados com «pensamentos de amor», panos bordados diversos com motivos floridos tradicionais. De Peniche vêm as almofadas para as rendas de bilros e alguns exemplares com motivos «naturais e estilizados» oriundos da escola profissional da mocidade feminina. Seguem-se as artes da cortiça com uma série de tarros de diferentes tamanhos e decorações e modelos reduzidos de mobiliário alentejano apresentado numa cascata de três degraus. Ao lado fica a secção de olaria: nas prateleiras são expostas as peças volumosas de loiça preta de Molelos, de empedrado de Nisa e peças diversas de Barcelos, enquanto nas mesas surgem figuras de presépio de Vila Nova de Gaia, assobios e miniaturas de Barcelos, Estremoz, Bisalhães e de Mafra. Em dois plintos, encerrando a exposição, destacam-se uma «Cantarinha de Prendas» de Guimarães e um vaso morgado de Estremoz. As paredes da galeria eram decoradas com arranjos artísticos de diversos têxteis: tapetes de Arraiolos e de Viana, estampados de Alcobaça, colchas de lã de Reguengos, toalhas bordadas do Minho. Pontuando o percurso da exposição, surgiam fixos, em plintos, os manequins reduzidos, os «portugueses em miniatura» (Chaves, et

al., 1936: 74), as verdadeiras estrelas da exposição de acordo com as críticas da imprensa.

A exposição, bem como todos os eventos da quinzena, acabam por ser bem recebidos e elogiados perante o público a que se destina: a alta sociedade suíça e a comunidade diplomática da Sociedade das Nações, cuja última recordação portuguesa na cidade tinha sido a entusiástica presidência de Afonso Costa na Assembleia da SDN para o desarmamento mundial, nove anos antes. As críticas oriundas de autores da direita política suíça não deixam de referir o objetivo último da quinzena, o reconhecimento do Estado Novo e das políticas de Salazar, como escreve Jacques Cheneviere: «Tout ce spectacle polychrome, si vif, n'a pas la froideur d'une collection. (...) Il atteste une vie non point toujours facile, certes, mais vaillante, nourrie de traditions – et de foi – quels qu'aient pu être les hasards parfois douloureux d'une politique aujourd'hui stabilisée et féconde». Também o artista plástico Alexandre Cingria, admirador de Charles Maurras, refere-se à «renaissance politique qui anime actuellement le Portugal» e à possibilidade dessa renascença se estender às artes modernas inspiradas em «tous les accents poétiques qui flottent autour des terres et des mers de Lusitanie» (*Op. cit.* 76).

No custo total dos 292.241\$66 da Quinzena Portuguesa, a exposição de arte popular tinha custado apenas 40.334\$40, incluindo a aquisição de objetos, as viagens e estadias dos angariadores, a manufatura dos manequins reduzidos e a aquisição de tecidos para os trajos dos mesmos (Cf. PT/TT/AOS/D-M/31/9/1 e PT/TT/AOS/D-M/31/5/6), um custo reduzido para a propaganda recebida em relação às palestras, sessões de cinema e concertos sinfónicos.

## **2.2 A exposição de arte popular em Lisboa**

O investimento feito na exposição e o seu sucesso justificavam a sua reedição em Lisboa, o que acabou por acontecer no ano seguinte. Luís Chaves, agora apoiado por Cardoso Marta, recriou a exposição no piso térreo do Palácio Laranjeiras onde o SPN estava instalado, um espaço não muito maior que a Galeria Moos, mas que iria exibir agora o quádruplo dos objetos. Com efeito, em 1936, o orçamento do SPN passava a dispor de verbas para a aquisição de objetos de arte popular e Francisco Lage passou a

ser contratado como especialista em arte popular e encarregado da seleção e aquisição de peças<sup>19</sup> (Cf. PT/TT/SNI-GS/20/50).

O catálogo da exposição (Chaves, et al., 1936), única fonte disponível relativa aos objetos deste período, demonstra que o Algarve, ausente na primeira exposição, foi o principal alvo das atenções de Lage, nomeadamente na maioria das sessenta peças da nova coleção de cestaria:<sup>20</sup> balaios e alcofas de Ferragudo e Albufeira, cestos e capachas de empreita de Estômbar e de Alte (*Op. cit.* 34-37). Também a coleção de cerâmica foi aumentada com peças de Moncarapacho, Lagoa, Alcantarilha e Loulé, ao mesmo tempo que eram adquiridas novas peças de Nisa, Barcelos, Estremoz e Bisalhães (*Op. cit.* 48-57). O figurado integrou uma nova coleção de trinta figuras de procissão de Vila Nova de Gaia e 25 figuras da Olaria Alfacinha de Estremoz (*Op. cit.* 39-40). Duas outras novas coleções demonstravam o gosto pessoal de Francisco Lage, um conjunto de doze ex-votos de cera moldada representando animais e partes do corpo humano e nove instrumentos musicais (bombo, cavaquinho, corneta, ferrinhos, gaita-de-foles, ocarina, pandeiro, pífaro e reque-reque) com a vaga proveniência de «Entre-Douro-e-Minho» e provavelmente adquiridos em antiquários do Porto e Braga. Outra importante adição às coleções foram os 25 novos manequins reduzidos de trajos regionais que Tomás de Melo e Dalila Braga construíram sob a orientação de Francisco Lage (Cf. PT/TT/AOS/D-M/31/1).

O catálogo mostra também as limitações do processo de aquisição de peças adotado por Lage e pelo SPN. Dentro do conceito de «Arte Popular» nem todos os objetos são passíveis de serem adquiridos diretamente em lojas ou a oficinas de artesãos. Tal é mais óbvio na secção de «Artes Menores» do catálogo, que engloba trabalhos de madeira, cortiça, osso e chifre, ou seja, a arte pastoril; dos 217 objetos expostos nessa secção, apenas 21 são propriedade do SPN. Luís Chaves vai-se socorrer das coleções do próprio Museu de Arqueologia e Etnologia que vai contribuir com uma

---

19 Embora não venha indicado com coautor da exposição e do catálogo, juntamente com Luís Chaves e Cardoso Marta, Francisco Lage foi também remunerado por ter colaborado na organização do catálogo da exposição tendo recebido por isso o mesmo valor de 2000\$00 que os outros autores (Cf. PT/TT/AOS/D-M/31/5/6).

20 A coleção de cestaria do Secretariado não vai ter grandes ampliações após esta aquisição. A maioria dos cestos expostos depois no Museu de Arte Popular será descrita na dissertação de licenciatura de Maria Santos Silva, *O cesto: estudo linguístico, etnográfico e folclórico* (Silva, 1961). Único trabalho académico feito com base nas peças do museu durante a sua existência.

centena de objetos para a exposição, bem como de outros colecionadores particulares, onde se destaca Leonor Barahona Caldeira, que contribui com 88 objetos de arte pastoril, e mais uma centena de objetos das coleções de outros etnógrafos, como Abel Viana, Guilherme Felgueiras e Cardoso Marta. A quantidade e a variedade das peças disponíveis levaram a que Luís Chaves se opusesse inicialmente à montagem da exposição nas exíguas salas do piso térreo do SPN, em carta a António Ferro, refere:

Estamos a tratar da exposição de arte popular. Há tantas coisas belas e sugestivas a expor, que mal se pode fazer seleção para as melhores. São todas melhores!” (...) Que espaço temos para que a exposição corresponda ao número e à qualidade dos objetos a expor? Três salas ou melhor duas salas não é nada.” (...) Os objetos assim perdem-se, têm irremediavelmente de perder-se na multidão, ou vemo-nos obrigado a prescindir (não é selecionar, o que pelo valor do que há, se torna irrealizável) de muitíssimas coisas que fazem falta (carta de 26-4-36 de Luís Chaves a António Ferro, espólio Família Ferro, cit. em Bragança, 2007: 34).

Socorrendo-se da sua experiência profissional no museu de Leite de Vasconcelos, Luís Chaves pressiona Ferro a mudar o local da exposição para o Pavilhão de Exposições do Parque Eduardo VII, onde se organizava também a exposição comemorativa do Ano X da Revolução Nacional, um local onde as peças poderiam «brilhar mais» sem se ter a sensação de se enfiar «o Rossio na Betesga»:

(...) No fim de contas com tão rico mostruário etnográfico transformamos o que queremos que seja em exposição, numa feira de desvairadas coisas (...) Ganhamos todos muito mais com a exposição ampla, desde a política do espírito, preconizada pelo Sr. Dr. Salazar, até ao seu interesse intelectual e político da ação do Secretariado, e de nós que ajudamos com toda a boa vontade e até entusiasmo. (...) Não pretende o meu amigo fazer uma coisa que marque? Porque sei o empenho seu em tirar efeito espiritual da exposição (*Op. cit.*).

Mas Ferro tinha optado por não se colocar, a si e ao SPN, um organismo dependente da Presidência do Conselho, numa posição de subalternidade perante a comissão de organização da exposição do Parque Eduardo VII, da responsabilidade da

União Nacional, extremamente conservadora e crítica dos gostos artísticos e das escolhas modernas do Secretariado (Cf. Acciaiuoli, 1998: 20 e Nogueira, 1977: 345).

As fotografias da exposição publicadas pela imprensa confirmam os receios de Chaves: é um espaço exíguo, mas recheado com as paredes cobertas até ao teto com colchas, mantas e saias coloridas e expositores completamente preenchidos com objetos. Uma autêntica «feira de desvairadas coisas» que a 15 de junho é inaugurada por Salazar acompanhado por Ferro, Chaves e Lage (Fig. 3). Se o ordenamento da exposição de Genebra servia para mostrar apenas uma «vibração da alma portuguesa» à curiosidade dos frequentadores do *Palais des Nations*, em Lisboa a situação era diferente; longe das preocupações que Chaves temia, o pequeno espaço da exposição servia como uma câmara de ressonância dos próprios objetos com vista ao objetivo desejado por Ferro, o espanto e o encantamento dos visitantes. De acordo com a nota do SPN aos jornais, «É Portugal todo que ali está» naquele piso térreo, «aqui o mar, além a serra; perto a lezíria, longe a encosta com os seus vinhedos; Trás-os-Montes e o Algarve; fainas e cantigas, consoadas e procissões; amores e tristezas, saudades. Nada figura nesta exposição que não dissesse a um português um sentimento português». Nenhum outro critério expositivo foi tido em conta a não ser a capacidade de espantar o visitante, como refere Chaves na introdução ao catálogo, ao entrar-se na exposição tinha-se «a comoção das crianças quando veem repentinamente no céu do arraial a chuva de mil cores em que se desfazem as girândolas festivas» (Chaves, et al., 1936: 3).

No discurso de inauguração, Ferro apresenta a exposição enquanto um pequeno passo para a tão almejada grande exposição internacional de etnografia e para um futuro «grande Museu do Povo», embora o seu objetivo principal fosse participar dentro das comemorações do décimo aniversário da revolução militar no «ressurgimento da alma nacional», uma alma que residia no «povo» e da qual a sua arte era a própria imagem da sua «simplicidade e beleza»:

Exaltar e cantar o povo português, o povo das nossas vilórias, aldeias e lugarejos das nossas planícies e serranias, é fazer autêntica propaganda nacional, a propaganda de uma força viva da nação que os políticos não conseguiram aniquilar, água sempre corrente e jamais turvada.

Em pleno desenvolvimento do Estado Novo Corporativo, amado e compreendido por esse povo, a realização desta exposição de arte popular, a

primeira que se organiza em Portugal, torna-se altamente significativa e oportuna. É a expressão, por assim dizer, do nosso agradecimento ao povo pela sua colaboração na obra empreendida, simples homenagem ao seu esforço anónimo, à claridade dos seus olhos, à pureza do seu coração («A Exposição de Arte Popular», *Diário de Notícias*, 16/6/1939).

Uma «pureza» que urgia preservar: «Para quê ensinar o povo a ser ganancioso, a querer mais, por vezes, do que precisa e deseja, (...) a ser infeliz?» Questionava Ferro contrapondo aos «infectos e sórdidos» panfletos políticos da oposição distribuídos pelas fábricas a «graça e o perfume das flores sem perfume» de papel e assim explicitando o real objetivo de propaganda da exposição. Mas Ferro apresenta também a exposição como um primeiro esforço para a manutenção e recuperação das pequenas indústrias locais. Socorrendo-se do exemplo francês proposto por Duchartre, Ferro relembra que aquela exposição deveria ser «bem observada por pintores, escultores, arquitetos e até escritores, para enriquecerem a sua visão, para nacionalizarem cada vez mais a sua arte» e desse modo encaminhando muitos desses artistas «para o campo, tão vasto e rico das artes menores, criando oficinas onde se ocupem em desenvolver as sugestões claras e puras que o povo lhes dava» (*Op. cit.*).

A concorrer indiretamente com a monumental exposição do Ano X, o SPN recorre à sua influência na imprensa para fazer a publicidade à sua pequena mostra. Semanalmente são enviadas notas de imprensa referindo a grande adesão do público e as visitas de personalidades. Chega-se até a anunciar o seu prolongamento em setembro com abertura até às 24h00, dada a afluência do público<sup>21</sup>. A exposição vai servir também de mote a um artigo do etnógrafo Vergílio Correia que vê no trabalho de Chaves, Marta e Lage o necessário antecedente a um futuro e desejado museu de etnografia portuguesa:

A exposição vale intrinsecamente pela categoria de documentação recolhida e serve tanto de exemplo como de incentivo. Deve aproveitar-se o que se catalogou para núcleo de um museu. Mal-empregado esforço se ficasse reduzido às fugazes mostras genebrinas e olisiponense! É necessário que se perdue, que se obtenha um edifício, que se completem as coleções e secções e

---

21 Na verdade, o horário de funcionamento do SPN acompanhava os das redações dos jornais matutinos pelo que não havia grande esforço em manter as portas abertas ao público até essa hora.



que, instaladas nele, se revele o Museu do Povo Português a que a capital tem direito. (...)

Sorri-me a ideia de um grande museu do povo, cujas coleções amalgamadas e acrescidas de tudo quanto pode acrescentar-se, em jardins ou em salões: - exemplares de construções rurais, alfais agrícolas de tamanho natural, figuras vestidas com os trajos verdadeiros – patenteassem ao público português e aos estrangeiros que nos visitam e estudam a documentação característica de certas fases primitivas da cultura miraculosamente conservadas e preservadas da banalização e utilitarismos dominantes. (...)

Admirável ensaio de museu, a exposição de arte popular bem merecia tornar-se temporariamente, de fixa em ambulante percorrendo as diferentes regiões do país levando a todas com as centenas de peãs reunidas, o encanto de um conhecimento interprovincial mais íntimo (Correia, 1936).

A ideia de Vergílio Correia não estaria longe das de António Ferro, embora ainda distante dos projetos do SPN. De acordo com o discurso de inauguração previa-se apenas a curto prazo a criação da sempre adiada exposição de trajes regionais e a longo prazo a sua «Feira do Mundo» um palco da «vida colorida de todos os povos» (*Diário da Manhã*, 5//7/1936). Contudo, no final desse mesmo dia da inauguração, era Oliveira Salazar no Palácio de S. Bento, quem definia já como seria a próxima iniciativa etnográfica do SPN.

### **2.3 A presença portuguesa na Exposição Internacional de Paris**

A nove de junho de 1936, Armindo Monteiro, Ministro dos Negócios Estrangeiros, escrevia a Salazar dando conta da ausência de respostas desde novembro do ano anterior por parte dos Ministérios do Comércio e da Educação para uma reunião com vista à participação portuguesa na Exposição Internacional de Paris de 1937. Preocupado com a demora do processo e com a aproximação do fim do prazo para uma resposta oficial, o Ministro propunha a criação de uma comissão extraordinária que fizesse o reaproveitamento dos conteúdos da Exposição do Ano X com novos núcleos dedicados ao turismo e à exploração agrícola (Cf. PT/TT/AOS/D-M/31/3/1, doc.1). Salazar responde a quinze de junho, horas depois de ter estado na inauguração da exposição no SPN:

Nestes termos, e dada a orientação, é natural que se pudesse dispensar a criação de novo organismo especial e que o Secretariado da Propaganda, para o efeito trabalhando sob a direção de V.Ex.<sup>a</sup>, visto que pessoalmente não posso tomar a esse respeito nenhum compromisso, e ajudado pela Casa de Portugal em Paris, como V.Ex.<sup>a</sup> lembra, fosse entidade capaz daquela realização. Demais acaba este organismo de abrir nas suas salas uma exposição de arte popular, na qual se encontram muitos elementos aproveitáveis para a exposição de Paris. Seria conveniente que V.Ex.<sup>a</sup> se dispusesse a tratar diretamente do caso com o Diretor do Secretariado da Propaganda Nacional para se fazer ideia das possibilidades, pois já não é [sic] demasiado tempo disponível... (Cf. PT/TT/AOS/D-M/31/3/1, doc.2).

Num único parágrafo, Salazar acaba por fixar os conteúdos programáticos da participação portuguesa na Exposição Internacional de Artes e Técnicas da Vida Moderna de Paris de 1937. Entre 15 e 27 de junho de 1936 é redigido, aprovado e publicado o decreto<sup>22</sup> que estabelece a participação portuguesa na exposição. Embora a organização seja da responsabilidade do Ministério dos Negócios Estrangeiros, tal como Salazar sugerira, é ao diretor do SPN que cabe a direção técnica e artística da representação, com carta-branca para todos os organismos do Estado com os objetivos gerais de «mostrar a contribuição portuguesa para a civilização do mundo, a obra e o pensamento político do Estado Novo, as realizações, os métodos e os ideais colonizadores, (...) as riquezas artísticas mais notáveis do País, o interesse turístico e etnográfico deste e a importância dos principais produtos da indústria e do solo nacionais» (Cf. Art.º 2 do Decreto-Lei n.º 26.730 de 27 de junho de 1936).

Os termos do decreto não vão cair nas boas graças do Conselho Superior das Belas Artes e do seu presidente, que se vê ultrapassado e legalmente obrigado a dispor de todas as obras artísticas que fossem requisitadas (Artigos 10.º e 11.º). José de Figueiredo vê-se forçado a escrever uma longa carta ao Presidente do Conselho justificando não só o seu alheamento ao pedido do Ministro dos Negócios Estrangeiros como a sua completa oposição à solução encontrada.

Sobre a ausência de resposta a Armindo Monteiro, José de Figueiredo defende-se indicando que já tinha «estudado o assunto» previamente e concluído que a representação portuguesa numa exposição dedicada às artes e técnicas da vida moderna

---

22 Decreto-lei n.º 26.730 de 27 de junho de 1936.

seria «impossível» uma vez que o país nada tinha que pudesse «mostrar ali com dignidade» e assim desse modo, através do silêncio, optou por não dar curso ao processo (Cf. PT/TT/AOS/D-M/31/3/1, doc. 3). Todavia, confrontado com a publicação do despacho do Ministério dos Negócios Estrangeiros, Figueiredo reclama por não ter sido consultado pessoalmente e por considerar que tal despacho era ilegal:

Longe estava, portanto, de supor que o caso se resolvesse sem eu ser ouvido pensando-se para mais, como se verifica no respetivo decreto de 27 de junho último, em levar a Paris objetos confiados à minha guarda e à das instituições subordinadas à secção a que presido na Junta Nacional de Educação. Além de que com isso se violou a lei em vigor, visto essas exposições continuarem sendo, como não podia deixar de ser, de competência do mesmo Ministério, agora Ministério da Educação Nacional. (...) E o decreto agora publicado, a ser inteiramente publicado, violará tudo, pondo de parte mesmo as restrições da lei, para maior garantia, impõe ainda aqueles aos quais pela sua competência reconhecida, confia de direito a realização dessas exposições, como aconteceu na exposição de Sevilha de 1929 e na de Paris de 1931 (*Op. cit.*).

Figueiredo deixa transparecer claramente a sua incompatibilidade com António Ferro chegando a relatar um encontro prévio em que demonstrou a sua oposição à solução encontrada, julgando erroneamente que tal tinha sido da autoria de Ferro:

Respondi-lhe que o que se via na Exposição do Ano X estava bem para a finalidade para que fora realizado, mas que à parte pouquíssimas coisas, três ou quatro telas, nada valia, transplantando para um meio estranho, sobretudo como o de Paris e que a atual exposição do Secretariado, suscetível de melhora, ampliada e expurgada do que nela havia de falsamente popular não bastava (*Op. cit.*).

Socorrendo-se dos estatutos legais do Conselho Superior das Belas Artes, José de Figueiredo acaba por questionar Salazar sobre a possibilidade de um conflito legal entre o organismo a que presidia e as limitações do diretor da representação portuguesa em Paris:

E assim, pelo que respeita a esta última condição (exigida em todos os países, pois em toda a parte as obras de arte das existências dos museus ou as

inventariadas fora deles só são exportadas com o voto favorável do respetivo Conselho), se aquela subsecção emitir parecer contrário à exportação das obras que o Diretor da exposição em projeto pedir, o que sucederá? Acatar-se-á aquele parecer? Ou dar-se-á razão ao pedido daquele Diretor? E isso apesar dessa entidade, e o organismo a que preside, não terem nenhuma competência legal no assunto. E as garantias, ou sejam, “as precauções necessárias à completa segurança e perfeita conservação” a que se refere o 1.º parágrafo do art.º 10.º do Decreto-Lei de 27 de junho último? Mas a única garantia é a competência especializada do Diretor Técnico e Artístico da exposição, e este, como fica dito, nenhuma tem por si, nem pelo organismo que dirige» (*Op. cit.*).

Para que não deixasse dúvidas sobre qual seria o parecer do Conselho, Figueiredo mostra-se completamente intransigente em relação à instalação das obras-de-arte em pavilhões temporários por motivos de segurança e por fim relembra ao Presidente do Conselho:

Diz o referido art.º 2.º do Decreto-Lei que a representação “destinar-se-á de modo especial a mostrar a contribuição portuguesa para a civilização do mundo e ... as riquezas artísticas mais notáveis do país”, mas quais? Todas as que pelo seu valor plástico ou pela importância da sua sugestão valia a pena levar ali, levámo-las nós lá em 1931, isto é há apenas cinco anos. A sua volta agora a Paris, ainda mesmo que se dispusesse para tal de local conveniente, não só não se justificaria, como iria até diminuir-las no seu valor e prestígio. A exposição dessas obras, a estar-se disposto a correr de novo os perigos que tal facto sempre representa, só se justificaria daqui a algumas dezenas de anos, extinta a atual geração (*Op. cit.*).

A carta de José de Figueiredo é aparentemente ignorada pela Presidência do Conselho, que não lhe dá resposta. Mas Ferro não deixará de mostrar alguma diplomacia política com o Conselho Superior de Belas-Artes. Logo a 18 de julho organiza a primeira «Reunião preliminar para o estudo das possibilidades da participação portuguesa à exposição de Paris» que conta com António Eça de Queiroz como diretor adjunto, o Arq. Jorge Segurado como assistente técnico, o Arq. Cottinelli Telmo e o Dr. Reynaldo dos Santos. Médico de formação, Reynaldo dos Santos tinha-se distinguido não só na medicina como no estudo das Belas-Artes onde se destacava o seu estudo sobre os painéis de S. Vicente. Embora se considerasse discípulo

de José de Figueiredo, Reynaldo dos Santos era também favorável aos modernistas nas artes plásticas o que o tornava no interlocutor ideal entre Ferro e Figueiredo<sup>23</sup>.

Os apontamentos de Ferro sobre essa reunião (Cf. PT/TT/SNI-GS/8/12) demonstram que o objetivo inicial era seguir o guião pré-estabelecido pela organização da exposição tentando encaixar as diretivas de Salazar dentro das orientações francesas embora tal acabasse por se revelar impossível. A temática das «artes e técnicas da vida moderna» tal como estabelecida pelo governo da Frente Popular, enfatizava não só a integração da arte e do *design* na produção industrial como também o papel das indústrias e dos seus produtos em relação à melhoria do nível de vida das classes operárias e agrícolas. Tal proposta surgia como anátema em relação à política de Salazar, que exaltava a pobreza e a modéstia como virtudes e condicionava o desenvolvimento industrial. Ferro ainda tenta propor uma secção de artes decorativas baseada nas indústrias nacionais do mobiliário, vidro e cerâmica com a participação de «excelentes artífices» de modo a provocar «uma revolução no gosto» (*Op. cit.*), mas o prazo apertado não permite a colaboração desejada com as fábricas da Marinha Grande, Vista Alegre e de Sacavém. Do mesmo modo propõe-se uma exposição de barcos tradicionais para se aproveitar a localização do pavilhão na margem do Sena, mas os prazos dados pelos construtores de Aveiro e do Douro são demasiado longos para os nove meses que distam até à inauguração. Será a Casa do Douro a fornecer um barco rabelo decorado com pipas falsas dedicado à prova e venda de vinho do Porto e o grémio das indústrias conserveiras um barco de pesca tradicional transformado em esplanada de apoio ao pavilhão.

Na segunda reunião, dois dias depois, já estão estabelecidas as salas e as orientações para os conteúdos expositivos de modo a anunciar quanto antes o concurso público para o pavilhão da representação portuguesa. Numa solução de compromisso dispensa-se a exibição de arte contemporânea, evitando a situação de ambiguidade legal com o Conselho Superior de Belas-Artes; ao invés da exportação de obras já existentes, o Secretariado encomenda novas obras específicas para algumas salas do pavilhão. A exposição seria constituída por sete salas temáticas: Estado Novo, Realizações, Riquezas, Império, Investigações científicas, Turismo e Arte Popular. Tratava-se, no fundo, do mesmo plano discutido inicialmente por Salazar e Armindo Monteiro: a

---

23 Cf. em Reynaldo dos Santos em [www.vidaslusofonas.pt](http://www.vidaslusofonas.pt)

Exposição de propaganda política do Ano X da União Nacional associada à exposição de Arte Popular do SPN. O concurso para o pavilhão português é anunciado publicamente nesse mesmo dia indicando o início de setembro como o prazo limite para a apresentação dos projetos.

Ferro não vai esperar pelo resultado do concurso para começar a trabalhar nos conteúdos expositivos. Originalmente, a Exposição do Ano X tinha sido projetada num estilo clássico da preferência da direção da União Nacional e que se afastava do gosto preconizado por Ferro e pelo Secretariado. Ferro vai chamar a si a mesma equipa com quem tinha trabalhado na exposição de 1934. A Bernardo Marques, Carlos Botelho, Paulo Ferreira e Fred Kradolfer juntam-se os pintores Tomás de Melo e Emerico Nunes, que sob a direção técnica do Arq. Jorge Segurado, começam a reinterpretar num estilo moderno a exposição da União Nacional criando novos painéis, esculturas e modelos destinados às salas do pavilhão desenhado por Francisco Keil do Amaral.

Localizado na margem do Sena, o pavilhão português foi dos poucos que abriu na data de abertura da Exposição, 1 de maio de 1937. Apesar dos terrenos alagadiços que obrigaram a um reforço da mão-de-obra, Ferro aceitou sem reclamar os orçamentos do empreiteiro francês, evitando os conflitos laborais e as greves que se repetiam nos estaleiros de quase todos os pavilhões (Cf. Peers, 1998: 34-37). Com três andares por onde se repartiam as salas, o pavilhão era ainda assim um dos mais pequenos pavilhões nacionais do certame, especialmente em relação ao vizinho pavilhão alemão, cuja parede cega lateral servia de pano de fundo nas fotografias do edifício português. Perante os dois colossos vizinhos que apresentavam, por um lado, o desenvolvimento industrial soviético associado a uma representação futurista e, por outro, o restabelecimento da Alemanha sob a liderança nazi numa estética clássica e formal, o pavilhão português mostrava em linhas modernas a «arte e a técnica da governação» do Estado Novo. Tal foi o argumento que Ferro usou no discurso de inauguração para demarcar a sua exposição em relação ao programa oficial da Exposição Internacional. O pavilhão português era um «oásis» dentro do recinto, ideia que foi repetida por entre os elogios na imprensa francesa, especialmente aquela com quem Ferro tinha contactos e amizades (Acciaiuoli, 1998: 62).

Entre as salas do pavilhão português, a que mais se destacou na imprensa foi a de Arte Popular (Fig. 4). Enquanto as outras salas tiveram os seus conteúdos planeados

e construídos com antecedência em Lisboa, sendo depois montados pelos próprios artistas decoradores em Paris, a sala de arte popular foi prevista ser usada apenas com os objetos que estavam então expostos no SPN. Francisco Lage só passou a integrar a equipa da Comissão do Pavilhão no início de 1937, tendo como responsabilidade a sala de Arte Popular ou, como era oficialmente designada, «Sala de artesanato e das pequenas indústrias familiares» (Cf. PT/TT/SNI-GS/8/16). Se Ferro acompanhava diariamente os trabalhos dos artistas-decoradores no *atelier* de Jorge Segurado, Lage reunia apenas semanalmente com Eça de Queiroz e Segurado e não se previa inicialmente a participação dos artistas-decoradores na planificação daquela sala. (Cf. PT/TT/SNI-GS/8/12). O trabalho principal de Lage nos meses antecedentes à exposição consistiu em procurar aumentar a coleção de manequins reduzidos de trajos tradicionais criados por Dalila Braga.<sup>24</sup> Para tal preparou e enviou uma série de missivas destinadas aos presidentes de câmara de diversas localidades pedindo indicações e amostras dos trajos locais. A falta de respostas atempadas e a necessidade de Tomás de Melo (que modelava os rostos, braços e pernas) se deslocar para Paris levou a que dos trinta bonecos então planeados só se fizessem dez (Cf. PT/TT/AOS/D-M/31/9/1, pastas 8 e 9). Mesmo assim, a coleção de cerca de sessenta figuras demonstrou ser o centro das atenções da sala de arte popular, a «caixa de brinquedos» do pavilhão tal como era apresentada na revista oficial portuguesa (Cf. *Portugal 1937*, n.º 1).

Ao contrário da equipa de artistas-decoradores, que viajaram e permaneceram em Paris para a montagem e inauguração da exposição, Francisco Lage preparou a sua parte da exposição em Lisboa deixando instruções para a montagem pelos decoradores (Cf. PT/TT/SNI-GS/8/8). Não havia diferenças substanciais entre os objetos despachados para Paris e aqueles que tinham sido expostos em Lisboa no ano anterior (Doc. 1); contudo, a forma de os expor acabou por ser muito diferente. Ferro delegou em Tomás de Melo o arranjo da sala de Arte Popular, deixando ao seu critério as opções de exposição e decoração, que assim acabavam por se sobrepor às instruções de Lage<sup>25</sup>.

---

24 Nas versões iniciais da documentação de planificação das salas, a Sala de Arte Popular aparecia sob a responsabilidade partilhada de Francisco Lage e de Dalila Braga embora o nome da costureira apareça depois riscado (Cf. PT/TT/SNI-GS/8/16).

25 Conferir Documento 1 em anexo: *Relação dos objetos de “artes e indústria popular” pertencentes ao “Secretariado da Propaganda Nacional”, ou emprestadas ao mesmo por entidades particulares, que se enviam à “Secção Portuguesa da Exposição Internacional de Paris de 1937” – 24/3/1937.*

A extensa reportagem fotográfica de Mário Novais para o SPN permite-nos analisar em detalhe a forma como Tomás de Melo e os seus colegas prepararam a sala de arte popular dentro do Pavilhão Português<sup>26</sup>. O espaço localizado no rés-do-chão do pavilhão (a exposição iniciava-se no 1.º andar), era acedido por uma escadaria em cujo patamar intermédio se localizava uma área de descanso. Esta era decorada por uma pintura de uma cena rural bucólica de Francis Smith, ladeada por dois jugos trabalhados e por um conjunto de pratos decorados de Mafra e Barcelos. Uma pequena antessala precedia a sala principal, decorada no seguimento da área de descanso com uma dezena de objetos de cerâmica diferentes (pratos, potes, cafeteira), assentes sobre uma colcha de lã alentejana. Por cima, a decorar a parede encontra-se um painel com uma multitude de pequenos azulejos decorados com motivos populares que se repetiam em rodapé na sala de exposição num padrão em xadrez com azulejos lisos. Estes azulejos eram provenientes da Fábrica Viúva Lamego e, para além da recuperação de motivos populares, muitos dos desenhos foram também da autoria de Tomás de Melo<sup>27</sup>.

A sala dedicada à Arte Popular estava dividida em duas partes, separadas por uma arcada de três arcos com vitrinas nas duas colunas centrais. A primeira parte da sala, que comunicava diretamente com a antessala e a sala seguinte, era dedicada à coleção de manequins reduzidos de trajos regionais. Cinquenta manequins alinhavam-se em duas filas de nichos na parede principal, tendo por cima a única informação escrita da sala, um painel com um índice da quantidade das indústrias populares em Portugal e uma única legenda em francês: «L'État Nouveau Portugais est le premier artisan du pays car sans lui l'artisanat ne se serait pas développé». A meio da sala, uma vitrina exibia um conjunto de duas dezenas de figuras reduzidas de Estremoz, incluindo ainda um presépio e um vaso morgado, também de Estremoz, e a meio um cântaro de prendas de Guimarães. Por cima da vitrina encontrava-se mais uma dezena de manequins reduzidos. A primeira vitrina das arcadas exibia uma série de rocas e fusos decorados juntamente com dois almofarizes de pedra. A segunda vitrina apresentava três tarros alentejanos, os únicos objetos de cortiça na exposição, e uma coleção de ourivesaria tradicional onde pontuavam uma série de caravelas de filigrana de vários tamanhos, um

---

26 As fotografias de Mário Novais podem ser consultadas em linha na página do sítio *flickr* da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em: [www.flickr.com/photos/biblarte/](http://www.flickr.com/photos/biblarte/)

27 O painel da antessala parece ter sido um aproveitamento dos azulejos excedentes do rodapé.



coração de filigrana, colares, brincos e crucifixos em ouro com motivos populares. Esta coleção de ourivesaria foi adquirida e expedida em separado, por mala diplomática, dado o seu valor. Francisco Lage adquiriu os objetos em joalharias lisboetas fazendo valer o peso institucional do SPN para as comprar a preço de custo (PT/TT/SNI-GS/8/8 e PT/TT/AOS/D-M/31/9/1 pastas 7, 8 e 9). Por dentro dos arcos e acima das vitrinas, Tomás de Melo pintou um motivo decorativo de traço moderno, mas de inspiração popular, que remetia para alguns dos objetos expostos: de baixo para cima, surgia um barco de pesca ladeado de flores e de peixes, ao centro uma cruz de cristo ladeada por dois galos de Barcelos e, por cima, um vaso morgado decorado por fitas coloridas e coroadado com duas pombas brancas.

A segunda parte da sala apresentava uma fila de nichos expositivos com os objetos selecionados por Tomás de Melo. Em contraste com a «feira de desvairadas coisas» que tinha sido a exposição de Lisboa, Tomás de Melo tinha optado por um núcleo expositivo mais reduzido, sóbrio, embora de carácter mais decorativo. No nicho central estavam os objetos de maior valor decorativo: dois grandes galos de Barcelos e um modelo reduzido de uma fragata do Tejo ladeavam um conjunto de apitos e de figurado de Barcelos dispostos em cascata juntamente com paliteiros de barro preto em forma de leitões. Na base estava um conjunto de moringues e panelas de barro vidrado decorado. Por cima no nicho, ao centro, um jugo alentejano colorido, ladeado por dois palmitos de flores de papel de procissões. À direita do nicho central estava um conjunto de asados de Nisa com outros pratos e vasos vidrados tendo uma manta de lã no fundo e um trabalho de renda emoldurada, ao centro uma miniatura de um barco rebelo; por cima uma canga minhota decorada com uma alcofa redonda e um cesto balaio. À esquerda do nicho central, e em simetria com o nicho direito, encontra-se outra manta de lã e outra renda, emoldurada em conjunto com moringues, garrafas e vasos de louça preta; por cima uma canga minhota decorada, um cão de lareira em ferro forjado, um vaso asado e um perfumador. Na parede do lado direito o primeiro nicho apresentava sete velas decoradas de igreja ao lado de um pente de tear, uma braseira e uma chaleira em ferro com uma manta alentejana em fundo. No segundo nicho encontrava-se um conjunto de vinagreiras e vasos vidrados, com outra manta alentejana em fundo. Na parede do lado direito o primeiro nicho apresentava ao centro uma colcha bordada, à esquerda um vaso asado e um perfumador de grades dimensões; em frente da colcha um

ção de lareira e um par de tenazes de braseira e, à direita, três formas de pães de sal. O segundo nicho apresentava em fundo um lenço bordado com motivos de corações e uma rodilha de esparto; em frente três almofarizes de pedra e uma canastra de vime para a renda de bilros e um prato e um jarro de barro vidrado. O teto da sala apresentava um travejamento de madeira de carácter decorativo, assente em cães de estafe a imitar pedra; a iluminação provinha de quatro candeeiros circulares em ferro forjado com motivos de espirais, cruces de cristo e peixes, modelos desenhados por Tomás de Melo e executados pelo serralheiro Vicente Joaquim Esteves.

O trabalho de Tomás de Melo levou a uma seleção dos objetos expostos que o pintor/decorador considerou de maior beleza artística, acabando por pôr de parte cerca de metade dos objetos escolhidos por Francisco Lage. Entre os objetos encaixotados ficaram cerca de metade dos objetos de cerâmica, metade dos objetos têxteis, quase toda a coleção de cestaria, a coleção de ex-votos populares, bem como os acessórios dos jugos expostos (atafais, barrigueiras, cabeçadas). Alguns objetos, como duas colchas de Castelo Branco e um par de ex-votos, acabaram por decorar os gabinetes dos serviços administrativos do pavilhão e cerca de uma centena de figuras de Barcelos serviram como ofertas para convidados e visitantes.

Mesmo com todas as alterações feitas ao planeamento original de Francisco Lage, este terá ficado resignado dadas as instruções de Ferro bem como o resultado final obtido. Na imprensa local, a sala de etnografia e a sua garrida galeria de bonecas eram sempre nomeadas nos textos sobre o Pavilhão Português e acabaram por valer um *Grand Prix* a Lage e a Dalila Braga pelo seu trabalho nos manequins reduzidos, enquanto Tomás de Melo recebe também um *Grand Prix* em conjunto com a sua equipa de pintores-decoradores, bem como um Diploma de Honra pelo seu trabalho específico com os bonecos. Como consequência, Ferro opta por atribuir novas competências a Tomás de Melo dentro do SPN, passando este a trabalhar em conjunto com Francisco Lage nos domínios de etnografia e cultura popular de maneira a enquadrar e a valorizar uma opção estética decorativa em detrimento das opções mais etnográficas de Lage.

Francisco Lage, o etnógrafo, mas também ator, dramaturgo e gastrónomo amador, ficou ainda responsável em Paris pela organização da celebração dos Santos Populares que ocorreu no pavilhão português durante o mês de junho e, em especial, pela *soiree Nuit Portugaise* oferecida às delegações dos países representados e à

«sociedade elegante parisiense» na noite de 28 de junho (PT/TT/SNI-SG/8/12 e PT/TT/SNI-SG/8/23). Para esse efeito o terraço do Pavilhão foi convertido num jardim / esplanada onde as mesas estavam decoradas com manjericos sobre toalhas com motivos típicos e separadas por canteiros de sardinheiras. A entrada estava ladeada por duas grandes talhas de vinho de Campo Maior e, ao fundo, ladeado por dois tabuleiros de Tomar, dominava o trono dos Santos Populares, decorado com manjericos e cravos de papel e com as figuras dos santos estilizados, construídos em cartolina por Tomas de Melo.

Nas suas memórias, Fernanda de Castro recorda esse serão como uma das festas mais elegantes em que participou, onde as senhoras portuguesas vestidas com trajes vianenses «de museu» receberam os seus convidados com uma guarda de honra de campinos para uma noite de fados, com a fadista Maria Albertina acompanhada pelo guitarrista Armando Machado, e onde cada convidado recebia como presente uma pequena peça de filigrana dourada (para as senhoras) ou uma figura de barro de Barcelos (para os senhores) (Castro, 1986: 285). O programa social foi preparado pela Casa de Portugal em Paris, mas tudo o resto foi planeado e organizado à distância por Francisco Lage em Lisboa. Os manjericos, encomendados às floristas da Praça da Ribeira e despachados por mala diplomática para Paris, as filigranas compradas a preço de custo nas ourivesarias de Lisboa, bem como os cravos de papel com quadras populares. À Câmara Municipal de Barcelos Lage requisita a encomenda de centenas de cornetas e apitos de barro, ao município de Penacova pede diligências no sentido de se saber se ainda há quem faça palitos e paliteiros de madeira decorados e à secção de turismo da Câmara de Tomar pede o envio de dois tabuleiros genuínos executados com pães preparados «para durar bastante tempo»; à Pastelaria Almeida de Portimão, Lage encomenda um milhar de doces de amêndoa tradicionais para serem recolhidos por um motorista do SPN e despachados por avião (Cf. PT/TT/SNI-GS/8/19 e PT/TT/SNI-GS/8/23). Quanto aos vestidos de Fernanda de Castro e das suas amigas, estes foram encomendados não a um museu, mas à casa de trajes regionais vianense de Margarida Branco Cerqueira, enquanto as funcionárias do pavilhão tinham que se contentar com os trajes requisitados ao município Vianense que tinham sido executados previamente para as suas funcionárias aquando do desfile dos trajes regionais organizado no ano anterior. Já a guarda de honra de campinos era de facto composta pelos funcionários da casa de

Portugal e do pavilhão português, vestidos com fatos alugados aos guarda-roupas Moderno e Paiva & Cia. do Parque Mayer (Cf. PT/TT/SNI-GS/8/8; PT/TT/SNI-GS/8/19; PT/TT/SNI-GS/8/25).

Embora a *Nuit Portugaise* tivesse tido destaque na imprensa parisiense, ela não foi o único evento social patrocinado pela delegação portuguesa. Ferro quis encerrar a participação nacional em outubro com um grande espetáculo de gala no *Theatre des Champs-Élysées*. A «Gala Portuguesa», como foi chamada, contou com um concerto pelo maestro Ruy Coelho seguido de uma reedição da «Rapsódia Portuguesa», a conferência musicada de Ferro e Fernanda de Castro acompanhados pelos bailarinos Francis Graça e Ruth Walden, a fadista Ercília Costa, e a atriz Mirita Casimiro. A qualidade dos intérpretes, associada aos figurinos criados por Tomás de Melo e os cenários de Bernardo Marques e Fred Kradolfer, voltaram a dar eco da representação portuguesa na imprensa francesa no momento em que a exposição internacional encerrava as suas portas.

#### **2.4 Em busca do povo, iniciativas folcloristas do Secretariado**

Esta gala acabou por servir de mote a um artigo publicado por Ferro no Diário de Notícias em novembro desse ano em que projeta as suas aspirações para o SPN em torno da arte popular. Intitulada «Defendamos o nosso Folclore!» Ferro relembra que foi o SPN o responsável por esse renascimento em que o povo voltava a cantar e a dançar recordando-se de «velhas melodias esquecidas e de velhos fatos e vestidos, de cor sempre nova, enterrados no fundo das arcas» (Ferro, 1937). Ao mesmo tempo Ferro marca uma posição a favor de um rígido controlo dos ranchos folclóricos pela defesa desse carácter genuíno que corria o risco de ser «infetado» por uma «perigosa invasão do folclore janota, quase sempre falso, das nossas revistas» (*Op. cit.*). Sem nomear o Secretariado, Ferro deixa a sugestão de que era imperiosa a existência de um organismo que seleccionasse e controlasse os ranchos folclóricos que começavam a surgir, demonstrando que a exibição da «Gala Portuguesa» era a prova de que o folclore, depurado de elementos espúrios, teria bastante sucesso no país e no estrangeiro. Mais do que as exibições dos ranchos folclóricos, Ferro deixa antever que desejava a criação de uma companhia de bailados nacionais que prosseguisse a experiência feita por Francis e

Ruth Walden no *Theatre des Champs-Élysées*. Mas para atingir tal fim era necessário ao SPN a criação de um cancionário para as «melodias puras» tradicionais e concursos de trajes regionais para a «definição rigorosa» das indumentárias locais; a criação de um «Museu do Povo» e a «apoteose» com a realização de uma feira regional em Lisboa com a construção de casas típicas regionais que abrisse caminho a uma exposição internacional de arte popular no país.

A experiência consolidada na participação portuguesa na exposição de Paris oferece a Ferro e ao Secretariado os meios e o pessoal necessário para este projeto de médio prazo. Francisco Lage era agora responsável pela recém-criada Secção de Etnografia e Cultura Popular adstrita aos Serviços Externos do SPN (Cf. PT/TT/AOS/D-M/31/11/1), que englobava também a criação e gestão do Teatro do Povo. Este teatro ambulante, criado um ano antes, tinha sido imaginado por Ferro como um dos principais modos de transmissão de propaganda para as populações rurais. No relatório do seu primeiro ano de atividade, Ferro justifica o seu valor a Salazar defendendo-o como um teatro «*sui generis* e pouco dispendioso» (PT/TT/AOS/D-M/31/5/7) mas de enorme valor para a promoção do regime. De facto, refere Ferro: «na escolha do itinerário tive a preocupação de atuar principalmente na região fronteira de Espanha onde eram mais conhecidas as infiltrações de doutrinas dissolventes» (*Op. cit.*). Apesar de todos os elogios que Ferro coloca no seu relatório, mesmo sendo gratuito, o resultado da tournée desse verão pela península de Setúbal e pela fronteira alentejana não foi o sucesso desejado. As peças de Gil Vicente, Almeida Garrett e Eduardo Schwalbach apresentadas pela companhia liderada pelo ator Francisco Lopes Ribeiro refletiam um gosto erudito e eram precedidas por arengas doutrinárias de notáveis locais. Os resultados práticos eram apupos, pateadas e assistências cada vez mais reduzidas (*Op. cit.*).

Os problemas do teatro do povo demonstravam uma das principais dificuldades do SPN, o contacto e a transmissão da propaganda do Secretariado entre as populações rurais. A solução encontrada pelo Secretariado para o Teatro do Povo foi a criação de um concurso para peças originais que tivesse em conta tanto as limitações cénicas como os públicos e as regiões a que estavam destinadas. Era um concurso destinado sobretudo a eruditos locais, os mesmos que anos antes tinham sido convidados para a comissão de folclore nacional. Mas essa iniciativa ainda iria demorar pelo menos um ano a obter

resultados concretos, e a aproximação à população rural era uma necessidade para o SPN.

O concurso da aldeia mais portuguesa de Portugal foi outra forma com que o SPN procurou resolver o problema do contacto das populações rurais. Com esta iniciativa, o Secretariado voltava a mobilizar a rede de etnógrafos e eruditos locais como intermediários enquanto estabelecia as bases para os objetivos delineados da criação de um cancionero nacional e a fixação dos trajes regionais. Recuperava-se a *mise-en-scène*, mas agora à escala nacional; o SPN ia finalmente pôr os portugueses a dançar para si próprios e não para «inglês ver». Nas palavras de Ferro aquando das cerimónias da entrega do prémio à aldeia vencedora:

O necessário, o verdadeiramente belo, seria transformar Portugal rústico numa constante exposição viva de arte popular, os bonecos já não nos satisfaziam. Queríamos vê-los mexer, cantar, dançar. Foi então que nos acudiu esta ideia poética, aparentemente fantasista, da aldeia mais portuguesa de Portugal (AAVV, 1947 p. ii).

Anunciado em fevereiro de 1938, o concurso só iria decorrer no verão daquele ano, mas Ferro não quis confiar nos caprichos dos poderes locais e nas suas interpretações pessoais do regulamento do concurso. Antes de partir para Nova Iorque, onde iria preparar a participação portuguesa na Exposição Mundial do ano seguinte, Ferro delega em Francisco Lage e Tomás de Melo a organização e a coordenação dos júris distritais bem como o processo de seleção das aldeias concorrentes. Estas teriam que apresentar:

(...) em referência às tradições etnográficas e folclóricas das respetivas províncias, a maior resistência oferecida a decomposições e influências estranhas e o estado de conservação no mais elevado grau de pureza das características seguintes: 1.º Habitação; 2.º Mobiliário e alfaia doméstica, 3.º Trajo, 4.º Artes e indústrias populares, 5.º Formas de comércio, 6.º Meios de transporte (terrestres, marítimos e fluviais), 7.º Poesia, contos, superstições, jogos, canto, música, coreografia, teatro, festas e outras usanças, 8.º Fisionomia topográfica e panorâmica (*Op. cit.* I).

Entre abril e maio, Lage viaja por Coimbra, Porto, Vila Real e Braga, enquanto Tomás de Melo desloca-se a Santarém, Castelo Branco, Faro, Beja, Évora e Portalegre. Escolhidos os júris e depois as aldeias, preparam-se as exposições para o concurso a decorrer naquele verão sempre sob a orientação de Lage e de Melo. Mesmo assim, os júris distritais envolvem-se em questões internas, com as más vontades e os pequenos poderes locais e com dois meses de atraso em relação ao estipulado no regulamento, as aldeias finalistas são apresentadas ao público pela imprensa e um programa de propaganda é posto em marcha através da imprensa escrita nacional (Cf. Brito, 1980, Félix, 2003). Ferro, Fernanda de Castro, o jornalista Gustavo Matos Sequeira, o musicólogo Amando Leça e os etnógrafos Augusto Pinto, Luís Chaves e Cardoso Marta são o júri que, entre setembro e outubro, se desloca em caravana acompanhada por jornalistas nacionais e internacionais, viajando pelo país e visitando as aldeias concorrentes. À frente dessa caravana desloca-se outra de funcionários do SPN, coordenados por Lage e Melo, para organizar as recepções com a devida antecedência e garantir que os habitantes das aldeias se mexessem, cantassem e dançassem de acordo com as *mise-en-scènes* preparadas para os jurados.

Monsanto da Beira é a aldeia escolhida pelo júri nacional. O isolamento serrano da aldeia e da sua população, devidamente orientada e encenada pelo etnógrafo albicastrense Eurico Sales Viana e o apoio do musicólogo António Joyce, faz da aldeia a vencedora incontestada. Ferro resume bem no seu discurso de homenagem os fatores que levaram à escolha da aldeia, mais do que a defesa das tradições etnográficas e folclóricas, trata-se de uma certa forma de «viver habitualmente» que se desejava também para as populações urbanas:

Monsanto é, de facto, a imagem empolgante da nossa pobreza honrada e limpa, que não inveja nem quer a riqueza de ninguém, selo da pátria espiritual que fomos e queremos ser. No alto do Monte Sacro dos romanos, aos pés das ruínas fortes do castelo, este povo vive contente a rezar, a dançar e a cantar, dando lições de otimismo às cidades fatigadas, pessimistas, compreendendo, como poucos, o ressurgimento português, mais ávido de bens espirituais – a escola, a igreja, a família – do que materiais (AAVV, 1947: iii).

A aldeia e a sua população serão alvo de várias celebrações oficiais, primeiro em Castelo Branco, depois em Lisboa com uma apresentação de gala no Teatro Nacional D.

Maria II, onde Ferro e ministros do regime, vestidos de fraque, recebem a comitiva Monsanto vestida com trajes regionais. Como prémio simbólico o Secretariado tinha instituído o “Galo de Prata”<sup>28</sup> e atribuía também um “melhoramento de utilidade pública” a ser decidido entre o SPN e a população de Monsanto.

A realidade de Monsanto era, porém, distinta da pobreza honrada desse povo que vivia contente a rezar e a cantar. Na cerimónia foram prometidos novos “melhoramentos” para a aldeia, como o alcatroamento da estrada até Castelo Branco, o arranjo das vias da aldeia e a construção de uma pousada. Mas os “melhoramentos” da responsabilidade do Ministério das Obras Públicas (MOP) vão tardar e a população de Monsanto vai tentar fazer valer os seus direitos, pois de acordo com o n.º VI do regulamento:

A posse do prémio “Galo de Prata” cessará sempre que o mesmo seja atribuído pelo júri competente, em futuro concurso, a qualquer outra aldeia; caso contrário, continuará, no biénio seguinte, em poder da premiada anteriormente, o que corresponderá a ter direito a novo melhoramento de utilidade pública a realizar no local; e assim sucessivamente (*Op. cit.* VI).

Quando em 1942 o Secretariado planeia uma nova exposição sobre a aldeia, Sales Viana depara-se com a recusa dos Monsanto em colaborar com a cedência de objetos. Nenhum “melhoramento” tinha sido feito para além da colocação do Galo de Prata no topo da Torre de Lucano, o campanário da aldeia. A correspondência entre Francisco Lage, o pároco e o Presidente da Junta de Monsanto é elucidativa de um mal-estar profundo (Cf. PT/TT/SNI-RCP/C/3/1, Alves, 1997: 249). O magro orçamento do SPN durante o período da segunda guerra mundial não se substituíam às funções do MOP. Perante a proposta do Presidente da Junta para um novo fontanário assim como a do pároco para o restauro da fachada da igreja paroquial e a instalação de um relógio na torre de Lucano, o Secretariado optou pelo restauro da Igreja, dado que era uma obra que os seus serviços técnicos poderiam executar. Lage, contudo, opôs-se à instalação do

---

28 Escultura em ferro prateado desenhada por Tomás de Melo e executada pela serralharia de Vicente Joaquim Esteves. Foram feitas duas cópias do prémio e uma versão ampliada em aço para ser colocada no topo do campanário da aldeia vencedora (Cf. PT/TT/AOS/D-M/31/9/1 pasta 10). Uma das cópias do prémio ficaria com o SPN enquanto a outra, bem como a versão maior, transitariam entre as aldeias vencedoras (Cf. AAVV, 1947: V-VI).



relógio na torre por ser um elemento espúrio ao traço românico do monumento, mas perante a insistência da «comissão de melhoramentos de Monsanto», acabou por encomendar a Tomás de Melo a execução de um mostrador de relógio que se integrasse no desenho da torre. O atraso nestas diligências não foi bem aceite pelo pároco que, ignorando as instruções do Secretariado, acabou por instalar um relógio com um mostrador de mármore, branco tendo posteriormente apresentado a conta ao Secretariado. Anos depois, em 1946, o pároco de Monsanto escreve para o Secretariado indicando a necessidade de reparações no galo do campanário devido a um temporal, Francisco Lage, de uma forma muito áspera, demite-se de qualquer responsabilidade e indica que o Secretariado não deseja voltar a colaborar em nenhuma iniciativa com Monsanto, do mesmo modo, a pousada prevista para a aldeia só será construída 50 anos depois.

## **2.5 A presença portuguesa na Exposição Internacional de Nova Iorque**

No início de 1939 António Ferro desloca-se a Nova Iorque no intuito de coordenar a construção do pavilhão português da *World's Fair*. Metodologicamente não havia grandes diferenças ao modelo seguido para a exposição de Paris. Salazar, Presidente do Conselho, assinou o texto do Decreto-Lei 28.707 de 26 de maio de 1938 que delegou a Salazar, Ministro dos Negócios Estrangeiros<sup>29</sup> e ao SPN e no seu Secretário a responsabilidade da participação portuguesa, com o renovado objetivo de «mostrar a contribuição portuguesa para a civilização do mundo, a obra e o pensamento político do Estado Novo, as realizações, os métodos e os ideais colonizadores»<sup>30</sup>. Uma semana depois já Ferro anunciava o projeto definitivo do pavilhão desenhado por José Segurado, que acumulava também a direção técnica do processo. O tempo e as distâncias não permitiam grandes atrasos nem a execução de um concurso para o projeto. Sob o tema de «O Mundo do Amanhã», a exposição de Nova Iorque procurava antever os progressos da ciência e da indústria moderna, convidando os países representados a exibirem não só os seus sucessos científicos e industriais como a

---

<sup>29</sup> Salazar ocupa interinamente o cargo de Ministro dos Negócios Estrangeiros entre 1936 e 1947.

<sup>30</sup> Com a exceção das datas e locais, o Decreto-Lei n.º 28.707 de 26 de maio de 1938 é *ipsis verbis* o texto do Decreto-Lei n.º 26.730 de 27 de junho de 1936 que estabelece a participação portuguesa na Exposição Internacional de Paris.

exemplificarem o que seria o seu «mundo de amanhã» idealizado. E novamente o tema apresenta-se contraditório com a vontade do ditador, que acima de tudo desejava que os portugueses se limitassem a «viver habitualmente». Recuperando boa parte do material expositivo da exposição de Paris, Ferro e os seus artistas dão a volta ao objetivo proposto pela organização da exposição, demonstrando mais uma vez que o progresso em Portugal se deve à obra de Salazar.

Ao público português Ferro apresenta a participação portuguesa em Nova Iorque como uma justa homenagem aos emigrantes portugueses radicados dos EUA. Mas para o SPN a realidade era um pouco mais complexa. As comunidades portuguesas de Newark em Nova Jérсия e de New Bedford e Fall River no Massachusetts, que se esperava visitarem o pavilhão, estavam integradas na sociedade americana e habituadas à liberdade de expressão e ao livre exercício político democrático. Apesar das suas origens humildes, estas eram comunidades urbanas politizadas com bastante influência local e muito desconfiadas do regime do Estado Novo. De acordo com uma informação posterior de Ferro para Salazar (PT/TT/AOS/D-M/31/6/17), a forma ideal de defender os interesses do regime português no Novo Mundo seria sempre através da propaganda para as comunidades de emigrantes consolidadas. Fosse nos EUA ou no Brasil importava «manter o moral nos principais núcleos das colónias portuguesas, para as defender das influências políticas nacionais e das manobras dos pescadores de águas turvas» e assim importava «ser simples, natural, afável com a colónia portuguesa», já que «os portugueses de todas as colónias são difíceis de aturar e quase sempre de nível inferior» (*Op. cit.*). O pavilhão português e a sua mensagem expositiva são assim dirigidos principalmente às colónias portuguesas da costa leste, mas sem descurar o público americano e as suas idiossincrasias pois, como refere ainda Ferro a Salazar, «os americanos adoram o pitoresco, o diferente, o que lhes parece original. São crianças que estão sempre a desejar brinquedos novos» (*Op. cit.*).

Inaugurado a 8 de maio, o edifício desenhado por Jorge Segurado dispensa as fórmulas claras da arquitetura contemporânea, reforçando uma imagem historicista que apela à audiência pretendida por Ferro. O corpo principal circular de dois andares relembra uma torre murada com uma entrada românica encimada pelo escudo português. O primeiro piso, coberto por um vívido granito vermelho contrasta com a parede branca do segundo piso criando uma imagem de castelo de fantasia ao pavilhão

português. Nas salas de exposição que se prolongam pelo primeiro piso apresenta-se o passado histórico, a relevância de Portugal na era das descobertas e, especialmente, a importância dos navegadores portugueses na descoberta e exploração do continente americano. Do passado segue-se o presente representado pela obra do Estado Novo e tutelado pela imagem de Salazar, seguem-se quadros e alegorias à organização política, ao desenvolvimento económico e social e às infraestruturas e ao futuro imaginado sob a égide do Estado Novo.

A organização do interior do pavilhão foi executada diretamente por António Ferro acompanhado por Fernanda de Castro e a sua equipa de pintores / decoradores: Tomás de Melo, Bernardo Marques, Carlos Botelho, Emerico Nunes, Fred Kradolfer e José Rocha. Jorge Segurado, embora diretor técnico, estava também destacado na cidade de São Francisco da Califórnia, onde orientava o *stand* português na *Golden Gate Exhibition*.<sup>31</sup> Neste contexto não houve lugar para uma sala destinada apenas à arte popular dentro da exposição principal à semelhança da exposição de Paris. Nos discursos, entrevistas e brochuras a mensagem que se repete é o papel de Portugal nos descobrimentos e o progresso e a paz social obtidos pelo governo de Salazar sem qualquer referência à arte popular ou à etnografia portuguesa. Para Ferro a «caixa de brinquedos» não teria tanto interesse para o público luso-americano como teve para o público europeu de Paris.

A Arte Popular tem ainda assim o seu espaço, partilhando uma sala com o tema do Turismo e com a galeria de exposições temporárias. O «prólogo sorridente», como Ferro designou num discurso (Costa, 1939), situava-se numa sala circular no segundo piso por cima da receção e fora do circuito expositivo do pavilhão. O modelo expositivo dedicado à arte popular é também distinto do adotado em Paris. Desta vez prescindiu-se dos serviços de Francisco Lage e a responsabilidade da sala coube apenas a Tomás de Melo. O acesso àquele espaço era feito por uma escadaria, em cujas paredes existiam nichos envidraçados onde se exibia boa parte da coleção de manequins reduzidos de trajos regionais<sup>32</sup> bem como um jugo minhoto e uma manta alentejana<sup>33</sup>. À entrada da

---

31 A *Golden Gate Exhibition* foi uma exposição internacional feita numa ilha artificial na baía de São Francisco. A presença portuguesa foi feita a convite da Liga das Fraternidades Portuguesas da Califórnia e paga integralmente por doações da comunidade portuguesa (Cf. Rogers, 2008: 81).

32 Cerca de uma vintena de manequins foi enviada para a representação portuguesa da Exposição de São Francisco. Desde 1937 que a coleção não foi aumentada já que tanto Dalila Braga, Tomás de Melo e

sala surgia a frase de Maurice Maeterlinck: «I cannot recount the marvels I saw. They would more than fill a volume. No country, with the possible exception of Italy, has the proportion its size, so great wealth of native art». Imediatamente a seguir à entrada alinhava-se uma série de expositores com o que é descrito no livro oficial como uma «importante coleção etnográfica» (*Op. cit.*), que incluía modelos reduzidos de embarcações, «jugos do Minho, trabalhos em latão do Minho, Douro, Trás-os-Montes, Beiras e Estremadura, cobses do Alentejo, ferro forjado de Portalegre, bordados de Viana, Guimarães e Castelo Branco, cestaria da Madeira e Beira Alta e figurado diverso» (*Op. cit.*)<sup>34</sup>. Ao centro da sala circular dominava a réplica do troféu do Galo de Prata com uma legenda explicativa do concurso da aldeia mais portuguesa. Em torno do Galo de Prata estavam cinco maquetes estilizadas em madeira polícroma, representando as regiões de Lisboa, Alentejo, Algarve, Minho e Douro. Estas maquetes, construídas por Tomás de Melo, acompanhavam os painéis fotográficos de grandes dimensões que cobriam a parede da sala com imagens de paisagens dessas regiões, da autoria de Bernardo Marques e de Tomás de Melo, e que eram complementadas por um «ensaio» literário de António Ferro em inglês convidando os visitantes a visitar Portugal:

Lisbon is a garden of which the houses are the flowers: red, pink, blue, green, lilac and yellow. Almost all the world's capitals however beautiful are etched in black and white. Lisbon is coloured beautiful as those ribbons whose colours is so genuine that they seem falses [sic]. Lisbon's triumphal arches is the rainbow [sic]. (...)

---

Francisco Lage estavam ocupados com o concurso da aldeia mais portuguesa (Cf. PT/TT/AOS/D-M/31/9/1, pasta 10).

33 Não foi possível encontrar uma listagem ou descrição das peças enviadas para Nova Iorque no arquivo SNI. A única referência direta a esta sala e na qual se baseia este texto é uma descrição sumariíssima no livro oficial do pavilhão (Cf. Costa, 1939). Também as fotografias existentes remetem para o material expositivo preparado em Lisboa antes da exposição sem fazerem referência à coleção etnográfica.

34 De 1937 até 1939 só se encontra no cadastro de despesas do SPN uma entrada relativa à aquisição de peças datada de março de 1939 à casa Sarah d'Almeida de Braga. Esta entrada engloba os seguintes objetos: «Coberta de linho atapetada de Ribeira de Pena, dois tapetes liteiros em froque de cores do Terroso, quatro ramos grandes de altar, duas algibeiras bordadas a matiz, cinco peças grandes de barro vidrado de Barcelos, duas peças grandes em barro natural de Barcelos, um cântaro em barro de Guimarães, nove peças de barro preto de Trás-os-Montes, duas peças de barro pintado (boi e vaca) de Barcelos, um par de brincos à rainha de filigrana, um coração com esmalte, um crucifixo», tudo no valor de 1341\$00 (Cf. PT/TT/AOS/D-M/31/10/1).

Portugal is the land of pilgrimages. Its popular festivities are true ballets, with more colour and movement than the best production of the Russian ballets. But the picturesque in Portugal is not theatrical nor spectacular and everything dances in a soft enchantment to the sound of bagpipes or harmonium, peasants, animals, inanimate objects, light and stars.

The Sun invites you to visit Portugal – its country (*Op cit.*).

Relegada para um complemento da mensagem turística do pavilhão, a Arte Popular pouco mais espaço tem dentro do pavilhão e nas ações da delegação portuguesa. Jorge Segurado tinha originalmente planeado um imenso mural na fachada do pavilhão com representações de figuras típicas portuguesas e que Ferro chegou a anunciar como a grande novidade da representação nacional. Por intervenção do próprio Salazar, que considerou o mural «desequilibrado nas suas proporções» este é substituído por um conjunto escultórico mais modesto da autoria de Maria Keil (Acciaiuoli, 1998: 86). O trabalho da escultora apresenta uma lavradeira, um campino e uma ovarina, representando as regiões da montanha, planície e mar sob um sol radiante, por baixo em letras recortadas e decoradas com flores, a palavra «Portugal» (Fig. 5). Dado o tema da exposição e o programa que Ferro tinha estabelecido para o pavilhão português, a exibição de arte popular e a apresentação de Portugal como um país rústico e pitoresco não se coadunava com a exibição de um «presente» dirigido pelo Estado Novo e pelo futuro apresentado no pavilhão como uma aldeia caiada de branco, por entre fábricas e férteis campos agrícolas, e assim descrito por Ferro: «O regresso a uma vida simples numa atmosfera de serenidade e paz social fortificada por um Estado Corporativo e Cristão» (*Op. cit.*). O futuro não era mais que o regresso a um passado imaginado.

## **2.6 O Centro Regional da Exposição do Mundo Português**

Apesar de todas as atividades desenvolvidas desde 1938, a prioridade da ação de António Ferro e do Secretariado era a concretização da Exposição do Mundo Português. Desde o final de 1937, Salazar tinha reunido um grupo informal destinado a elaboração de um plano para as comemorações centenárias (Cf. PT/TT/AOS/D-M/8/1). Ferro servia como representante oficioso da Presidência do Conselho ao mesmo tempo que era também o secretário-relator do grupo presidido pelo embaixador Alberto de

Oliveira, personalidade a quem se atribuiu a ideia original das comemorações. Desse grupo faziam também parte o Brigadeiro Silveira e Castro (presidente da Junta Autónoma das Estradas e do Conselho Nacional do Turismo), o Dr. Reynaldo dos Santos (presidente da Academia Nacional das Belas-Artes), o Eng. Duarte Pacheco (Presidente da Câmara Municipal de Lisboa), o Eng. Henrique Gomes da Silva (Diretor-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais), o Dr. Manuel Múrias (Diretor do Arquivo Colonial), o Cap. Henrique Galvão (Diretor da Emissora Nacional) e o Arq. Porfírio Pardal Monteiro (Presidente da Direção do Sindicato Nacional dos Arquitetos). O texto final, o «Relatório sobre as projetadas comemorações de 1939-1940» (Cf. PT/TT/AOS/D-M/8/1/1), é entregue a Salazar que, após algumas emendas e alterações, o manda publicar enquanto nota oficiosa da Presidência do Conselho em março de 1938. O plano original apresenta uma série de iniciativas no âmbito das obras públicas e estabelece, desde logo, um conjunto de quatro grandes exposições nacionais devido à «impossibilidade, por falta de local adequado, de realizar uma única» (*Op. cit.*): uma «grande exposição histórica do mundo português» a realizar-se entre os aterros da Junqueira e Belém; uma «exposição de arte portuguesa» dedicada aos pintores primitivos portugueses no novo anexo (por concluir) do Museu Nacional de Arte Antiga; uma «grande exposição do Estado Novo» que retomasse e ampliasse a estrutura expositiva aplicada pelo SPN nas exposições internacionais; e uma «grande exposição etnográfica».

Era, por fim, a oportunidade desejada por Ferro desde 1933: Não só uma exposição histórica de cariz internacional que mostrasse Portugal ao mundo como também uma exposição etnográfica que fosse o corolário das atividades anteriores:

Construir-se-ia uma grande aldeia composta de casas representando a arquitetura característica de cada uma das 21 províncias do império, onde os seus habitantes, com indumentária própria, reproduzissem os usos e costumes das suas regiões (construção ligeira e temporária). Seriam convidados outros países a fazerem-se representar, trazendo uma síntese do seu folclore, o que poderia dar ensejo a uma excepcional competição de folclore comparado. A grandeza e o brilho desta original exposição dependeriam, evidentemente, da aceitação que a ideia tivesse em cada um desses países. O folclore português está na moda e do seu confronto com o folclore estrangeiro resultaria um grande reclamo turístico para o nosso país (*Op. cit.*).

A nova «aldeia» deveria ser construída na Tapada da Ajuda, seguindo os modelos de aldeias etnográficas já aplicados noutros certames internacionais. Ferro tinha estado na exposição internacional de Barcelona, em 1929, onde assistiu à inauguração do *Pueblo Español* para o *Diário de Notícias*. Em Paris, a exposição internacional de 1937 também apresentou um Centro Regional com a reprodução de edifícios de cada uma das regiões francesas. Era um modelo comum a todas as exposições internacionais na Europa e tinha como origem o museu ao ar livre de Skansen em Estocolmo, criado em 1891 pelo etnógrafo sueco Artur Hazelius. Um museu conhecido não só por Ferro como por Francisco Lage e todos os etnógrafos que colaboravam com o SPN. O modelo de aldeia etnográfica, com representações realistas acaba por durar pouco tempo nos projetos da comissão executiva da exposição. Primeiro é atribuída a Henrique Galvão a responsabilidade pela secção regional colonial, que é transferida para o jardim colonial, da calçada do Galvão a Belém. Depois é definitivamente decidido que não se convidará à participação outros países estrangeiros que não o Brasil. Ainda assim, Ferro vai manter a sua oposição dentro da comissão para manter a autonomia financeira e administrativa da secção de etnografia metropolitana, primeiro ainda na Tapada da Ajuda, depois, já com o plano diretor de Cottinelli Telmo, em Belém. Em maio de 1939, já com as demolições a decorrer em Belém, é Salazar a terminar de vez com o projeto de uma exposição exclusiva do Secretariado. Numa nota pessoal o Presidente do Conselho informa o Secretário do SPN que:

O governo não deseja que a exposição etnográfica, sem prejuízo de autonomia que deverá haver para a sua efetivação, se torne tão independente da Exposição do Mundo Português no seu conjunto que seja prejudicada a harmonia do todo e que contando-se com receitas importantes desta fonte, estas não entrem no calculo geral das receitas e despesas (PT/TT/AOS/D-M/8/1/19).

O plano para a Tapada da Ajuda tem assim de ser adaptado para o extremo esquerdo dos terrenos da Exposição de ambos os lados da linha férrea. De acordo com o plano geral do Arq. Cottinelli Telmo, do lado norte ficará o conjunto representativo das Aldeias Portuguesas e a sul da linha férrea os pavilhões expositivos da Secção de Vida Popular. Ferro delegou em Francisco Lage a responsabilidade da construção da Secção

de Etnografia Metropolitana, ou como passará a designar, de Centro Regional. Um primeiro projeto para a Secção das Aldeias Portuguesas é encomendado ao Arq. Raúl Lino, que desenha um conjunto de arruamentos fechado em si mesmo com reproduções exatas de aldeias históricas portuguesas, à semelhança do *Pueblo Español* de Barcelona (Cf. Acciaiuoli, 1998: 172), mas também semelhante ao plano de Gustavo Matos Sequeira para o Bairro Comercial da Exposição, que simulava um trecho de Lisboa quinhentista. Problemas com a redução das verbas previstas para a secção metropolitana obrigaram à execução de um novo projeto mais económico<sup>35</sup>. Ferro recorre então ao arq. Jorge Segurado que, sob a orientação de Tomás de Melo, Francisco Lage e do etnólogo Eurico Sales Viana, cria um parque romântico, uma «abreviatura rústica do Portugal maneirinho», que dava continuidade aos discursos do concurso da aldeia mais portuguesa de Portugal com uma imagem de um «Portugal pequenino, de trazer ao peito, onde apetece colher indiferentemente rosas e casas» (Ferro, 1940).

O espaço do Centro Regional da Exposição do Mundo Português será a maior iniciativa da responsabilidade da secção de etnografia do Secretariado. Trata-se da consolidação física de uma imagem do Portugal rural que Ferro apresentou e construiu nos anos precedentes. Neste conjunto, que se planeia bucólico, têm encontro formas diferentes de apresentar e estudar a etnografia portuguesa. Por um lado, Francisco Lage aceita fazer do núcleo das Aldeias Portuguesas uma representação idealizada e abertamente encenada da ruralidade portuguesa, vestindo os aldeões com roupas novas, obrigando-os a figurações imaginativas e decorando as suas «casas» com a sua interpretação pessoal dos gostos regionais. Luís Chaves, por outro lado, procura fazer da secção de vida popular um embrião para um futuro museu etnográfico nacional (Chaves, 1940b). Para tal chama à participação direta de artífices de todo o país através das câmaras municipais, recorre à exposição complementar de objetos oriundos do Museu Arqueológico e de outros museus regionais e procurar conciliar a exposição etnográfica num registo pedagógico com recurso às obras dos pintores / decoradores do

---

35 Henrique Galvão, diretor da Secção de Etnografia Colonial, ignorou as diretivas iniciais para a construção dos pavilhões em estafe, usando alvenaria e cimento nas primeiras construções e assim ultrapassando largamente o orçamento estabelecido para a sua secção. Para permitir a conclusão da Secção Colonial foram retiradas verbas à Secção Metropolitana, entre outras. Henrique Galvão apresentou a sua demissão, que não foi aceite para não prejudicar o prestígio da Exposição. Francisco Lage também apresentou a sua demissão em protesto pela retirada de verbas, mas Ferro acabou por o persuadir a manter-se como diretor da Secção (Cf. PT/TT/SNI-GS/20/9).



Secretariado. A diversidade de todo o Centro Regional deve ser assim apreendida através da sua descrição completa.

O parque das Aldeias Portuguesas (Fig. 6) desenvolve-se entre o extremo ocidental da exposição e nas traseiras do imponente Pavilhão dos Portugueses no Mundo; no terreno ligeiramente desnivelado para simular as diferentes orografias regionais, criaram-se seis núcleos representando seis grupos de habitações regionais. As casas, traçadas por Jorge Segurado, foram inteiramente construídas em estafe simulando sempre a pedra e outros materiais de construção. Com a exceção das casas visitáveis, as construções não dispunham de interiores e, para encobrir o facto e manter o realismo, o Secretariado encomendou a Dalila Braga a execução de 388 cortinas para as janelas e portas das casas das aldeias (Cf. PT/TT/AOS/D-M/31/10/1). Para além disso, os conjuntos das aldeias apresentavam efeitos cenográficos de perspectivas forçadas e escalas reduzidas variáveis que não eram imediatamente perceptíveis pelos visitantes, mas ajudavam a tornar maior o recinto de 2,5 hectares. Para o conteúdo e animação das casas, Sales Viana e Tomás de Melo recorreram à experiência obtida durante o concurso da aldeia mais portuguesa de Portugal: Habitantes de Monsanto, Orada, Paúl e Malpica do Tejo são convidados a figurar em autênticos painéis vivos para os visitantes, trazendo com eles os seus objetos de trabalho, de decoração da casa ou as alfaias agrícolas, ali permanecendo durante a duração da exposição (Cf. *Op. cit.*).

A entrada principal do recinto das aldeias portuguesas era marcada por uma reconstrução de um moinho de vento com um posto de informação e receção do SPN. Daí acedia-se ao conjunto que representava as aldeias de Trás-os-Montes, Beira Alta e Beira Baixa. Desenvolvendo-se num largo central a meio de uma elevação, as casas simulavam o granito com telhados de colmo e arcos românicos com os currais no piso térreo. Ao centro do largo erguia-se um cruzeiro decorado com flores e ao cimo, dominando o largo, um pelourinho, um espigueiro e uma pequena eira de (falso) granito. No largo abriam-se aos visitantes a «casa da noiva da Malpica», a «casa do lavrador» e a «Adega do Ti 'Zé», que exibia uma azenha decorativa e servia vinho ao público visitante. A «casa da noiva» era aparentemente «habitada» por um casal de noivos<sup>36</sup> e a sala aberta aos visitantes encontrava-se decorada com dezenas de pratos

---

36 «Com noivos e tudo!» refere António Lopes Ribeiro na narração do seu documentário *A Exposição do Mundo Português*. Este filme é uma das melhores fontes para a descrição do Centro Regional, malgrado o

decorados nas paredes enquanto uma arca aberta exibia o enxoval com colchas bordadas de Castelo Branco. A «casa do lavrador» acedia-se através de um pátio onde se exibiam alguns arados, jugos e outras alfaias. Neste espaço encontram-se ainda dois quadros vivos devidamente indicados: o «pastor de Monsanto» que, devidamente vestido e acompanhado do seu abrigo, vai tocando a sua flauta aos visitantes enquanto cuida do seu rebanho imaginário, e na transição para o segundo conjunto, a «Leonor que vai à fonte» que de tempos a tempos subia a ladeira (embora não descalça) para encher o cântaro na fonte.

O segundo conjunto representava as aldeias do Minho, Douro e Beira Litoral. O espaço era acedido através de um arco românico que abria para uma rua de casas minhotas, onde nos alpendres trabalhavam «lavradeiras» a fiar o linho enquanto dentro das casas duas tecedeiras trabalhavam nos respetivos teares. O granito das casas minhotas dá depois lugar a um pequeno largo de casas de um piso caiadas apresentando cinco artífices regionais vendendo os seus serviços aos visitantes: um jugueiro, um ourives de filigrana, um cesteiro, um barbeiro e uma bordadeira de colchas de Almalaguês: «No tear de Almalaguês, a tricana dos arredores pitorescos de Coimbra faz obra branca e de cor. O tear contém peças de arte popular, nas lançadeiras, nos pesos, em forma de coração muitos deles, nas fitas e cambos bordados que os suspendem» (Chaves, 1940a).

Da região litoral norte passava-se para o Alentejo. O conjunto arquitetónico simulava um monte alentejano com a casa da herdade a dominar o espaço com o seu arco de entrada, terraço elevado apoiado em contrafortes e chaminés imponentes. Nos pisos térreos surgem as oficinas de um seleiro, um correeiro e uma olaria que produzia louça empedrada de Nisa. Uma sala visitável apresentava-se decorada: «As mobílias coloridas de Évora e Estremoz, os papéis de cor forte, recortados nas estandeiras e prateleiras, os paninhos brancos nos poiais e nos copeiros, a louça vidrada do Redondo» (*Op. cit.*). Passando o arco da herdade cruzava-se um pequeno jardim com amendoeiras perpetuamente floridas (flores de papel) até se chegar à rua do Algarve com os seus modelos de habitações tradicionais. «Pelos recantos e quinteiros das casas, ou nas lojas delas, mulheres trabalham em esparto obras de empreita; homens desfibram a pita e

---

excessivo lirismo descritivo dos textos de Luís Chaves (Chaves, 1940a, 1940b, 1940c: 292-297) e de Matos Sequeira (Sequeira, 1956).

fazem barrigueiras e outras utilidades da faina agrícola» (*Op. cit.*). No final da rua, uma pequena loja vendia doçaria conventual e doces de amêndoa regionais algarvios. Passando a loja chegava-se ao terreiro da feira, o grande espaço aberto do recinto era ladeado pelo edifício da «Estalagem do Senhor Roubado», em representação das regiões da Estremadura e Ribatejo.

A estalagem era um restaurante funcional de inspiração nas herdades ribatejanas, a cuja porta passavam as «lavadeiras saloias» com as suas trouxas à cabeça. Anexa à estalagem estava uma oficina de ferrador que vendia ao público candeias e outras ferragens. Do lado oposto à estalagem encontrava-se o pequeno conjunto de casas representativas dos Açores e da Madeira reproduzindo as casas de basalto negro com janelas brancas do Açores e as típicas casas de Santana da ilha da Madeira. Às portas encontravam-se mulheres dedicadas aos bordados madeirenses ou às rendas e aos bordados de palha de trigo dos Açores. O amplo terreiro servia como campo de festas para o Centro Regional; semanalmente aí ocorria o mercado onde os diversos artesãos presentes no recinto podiam vender os seus produtos aos visitantes e era também um dos espaços para a exibição ocasional dos ranchos folclóricos convidados.

Do terreiro da feira acedia-se ao passadiço que, sobre a linha férrea conduzia à Secção da Vida Popular localizada na margem do Tejo. Esta secção projetada pelos arquitetos Veloso Reis (Pavilhões) e João Simões (Farol) era composta por seis pavilhões distintos organizados em torno de um pátio interior com um pequeno espelho-de-água e um pequeno jardim rematado por uma pérgula com vista para o Tejo. A exposição, superiormente orientada por Francisco Lage, foi planeada por Luís Chaves e Cardoso Marta com a orientação técnica e artística de Tomás de Melo e a colaboração dos pintores / decoradores Bernardo Marques, Carlos Botelho, Emerico Nunes, Fred Kradolfer, José Rocha e Maria Keil (Cf. PT/TT/SNI-GS/20/9). Era por fim a «exposição ampla» desejada por Luís Chaves desde 1936 e o desafio era agora como preencher todos aqueles pavilhões à beira-rio e espantar todos os seus visitantes demonstrando «a vida popular das províncias, nas artes domésticas, no artesanato, na distribuição e preparo de partes da casa, nas distrações e festas, trabalhos e tarefas agrícolas ou marítimas» (Chaves, 1940b: 159). As coleções etnográficas do SPN quase não tinham aumentado desde 1936 e, mesmo recorrendo aos empréstimos particulares e a novas aquisições ainda sobrava muito espaço. A solução encontrada foi dar prioridade à

exibição dos próprios artífices colocando em exposição os objetos por eles produzidos. «Uma figuração viva das coisas em quadros de atividades que fosse o exemplo de como vive e como deve continuar-se a viver em Portugal e a defender-se contra a desnacionalização ou adulteração dos caracteres peculiares do povo» (*Op. cit.*).

A entrada da exposição fazia-se pelo Pavilhão do Prólogo. A entrada era decorada com pinturas parietais dos Santos Populares e da N. Senhora do Mar pintados por Paulo Ferreira. Passando os balcões de receção e informações, acedia-se à sala do carrossel das artes e ofícios. Esta placa circular motorizada exhibia diversas figuras e esculturas de estilo tradicional indicando as atividades artesanais que se exibiam nos pavilhões seguintes. Enquanto o disco girava, as esculturas ali colocadas também se moviam. Nas paredes da sala existiam treze pinturas de Paulo Ferreira representando as treze províncias de Portugal continental e ilhas adjacentes. Antes da saída passava-se por uma sala com uma oficina de filigrana instalada onde trabalhavam «três filigraneiros, um moço e duas moças com os seus fatos regionais de Gondomar» (Chaves, 1940c: 40) e onde se exibia um busto feminino decorado com diversas peças de ourivesaria popular.

A temática da ourivesaria continua no pavilhão seguinte: O pavilhão da ourivesaria é uma torre cilíndrica que domina o espaço da secção da Vida Popular. Apenas o piso térreo é visitável já que as suas altas paredes têm apenas um efeito decorativo, a estrutura de estafe é recortada com efeitos de filigrana popular que à noite se iluminam. Dentro do pavilhão uma sala única exhibia objetos de ourivesaria popular, tais como brincos, crucifixos, medalhas, relicários bem como corações e caravelas de filigranas de tamanho ampliado.

O percurso prossegue com o Pavilhão da Terra e do Mar, uma estrutura retangular de paredes cegas suportadas por contrafortes e acompanhado por um farol de tijolo junto da fachada frente ao rio. Uma antessala dedicada às «Indústrias Manuais» apresenta diversos artífices a trabalhar em rotatividade, os catálogos referem-se à escultura de palitos, tamancos e arte pastoril em cortiça, chifre e madeira. Para Luís Chaves são as «artes menores», que já assim tinha classificado no catálogo de 1936 e que não foram consideradas para exposição nos pavilhões seguintes das artes e indústrias tradicionais. A exposição principal do Pavilhão da Terra e do Mar segue em traços gerais a Exposição Marítima do Norte que ocorreu no Palácio de Cristal do Porto

no ano anterior. Francisco Lage deslocou-se ao Porto no intuito de «estudar» a exposição organizada pela Legião Portuguesa e pela Junta Central das Casas dos Pescadores (Cf. PT/TT/AOS/D-M/31/10/1). No geral todos os objetos dedicados às atividades marítimas expostos naquele pavilhão têm a sua origem nessa exposição e eram da propriedade da Junta Central das Casas dos Pescadores.

Passando a antessala, o visitante é recebido por uma escultura em arame representando uma sereia e um expositor em formato de ferradura com modelos de insígnias e símbolos de superstição tradicional, na parede um mural representa as marcas poveiras dos pescadores da Póvoa do Varzim. Ao longo do corredor à esquerda, num espaço delimitado e coberto de areia simulando uma praia, encontram-se dois pescadores vestidos com camisolas poveiras que, sentados, vão cosendo redes de pesca; à sua volta e sobre estruturas de canas estão estendidas várias redes, camaroeiros e outras alfaias piscatórias. De frente à «praia» sucedem-se na parede vários modelos reduzidos de embarcações de pesca tradicionais. Num friso junto ao teto surgem escritos os nomes de diversas localidades piscatórias da costa portuguesa. Ao fundo do corredor encontra-se no chão um mapa estilizado da costa portuguesa que indica as principais zonas piscatórias, acompanhadas de dados estatísticos relativos ao número de pescadores, embarcações e capturas. Virando à esquerda entra-se no segundo corredor do pavilhão: aqui as redes de pesca penduradas nas paredes vão dando lugar a panos e outros trabalhos de renda expostos nas paredes e, em frente, bordadeiras da Madeira, e rendilheiras de Peniche e Vila de Conde trabalham com os seus bastidores de rendas de bilros. Daqui o corredor alarga-se para a secção da religião popular: ao centro do corredor estão dois andores da procissão de S. Paio da vila da Torreira e um andor da procissão da Senhora do Desterro da Póvoa do Varzim. À esquerda sucedem-se seis reproduções estilizadas dentro de conchas de Nossas Senhoras da devoção dos pescadores: as Senhoras do Cabo, da Bonança, de Porto Salvo, da Nazaré, da Rocha e do Barreiro. À direita exibem-se ex-votos e registos de santos da coleção do SPN, expostos em vitrines em forma de oratórios. No final do corredor termina a temática marítima: À esquerda um tríptico dos Santos Populares a imitar azulejo azul e branco remete para as festividades populares enquanto em frente uma estrutura circular, imitando um tambor, exhibe diversos bonecos de pano simulando um arraial. Na parede junto à saída perfila-se uma série de foguetes e modelos de fogo preso. À direita uma

mesa expositor com um mapa de Portugal recortado em cortiça exhibe miniaturas em cortiça e madeira de pastores com rebanhos de cabras, ovelhas e acompanhados por cavalos e cães. À volta a legenda: «A nossa terra vista de longe como o céu é um rebanho de pastores. Deus é o pastor dos dois mundos». Ao lado um tronco de uma árvore exhibe, pendurados, uma série de chocalhos adquiridos para o SPN por Eurico Sales Viana em Évora (Cf. *Op. cit.*).

Saindo do Pavilhão da Terra e do Mar, passava-se pela pérgula com vista para o rio e que dava acesso ao complexo principal da Secção de Vida Popular, composta pelos restantes três pavilhões<sup>37</sup> unidos numa única construção de efeito monumental e que seria mais tarde convertido no Museu de Arte Popular. Este edifício caracterizava-se pela sua fachada com um pórtico defronte do espelho de água do Padrão dos Descobrimentos e que dava acesso a uma área de transição coberta tanto para o pátio interior como para as duas alas laterais onde se situavam os pavilhões expositivos. O pórtico, da altura de três andares, era constituído por três passagens divididas por quatro colunas (duas de cada lado) de estafe de secção quadrangular com motivos incisos inspirados na arte pastoril (chave, espiga, coração e âncora) da autoria de Adelina de Oliveira. Ladeando o pórtico nascente dois baixos-relevos em estafe representando, à esquerda a pastorícia e a tecelagem e à direita a pesca e a agricultura, assentavam na parede também de estafe sobre madeira simulando estar coberta de telhas de canudo; do lado poente o pórtico era ladeado por baixos relevos de motivos tradicionais inspirados na arte pastoril. A este corpo central da fachada somavam-se as fachadas laterais poentes das duas alas em paredes cegas decoradas com três linhas de cinco elementos decorativos, semelhantes a cossoiros de fuso gigantes com efeitos incisos abstratos e que providenciavam efeitos luminosos durante a noite e rematadas por duas estátuas femininas segurando uma pomba nas mãos. As paredes principais dos pavilhões das duas alas apresentavam-se cegas e apenas pontuadas por falsos óculos decorativos. Junto à parede virada a sul, à semelhança do farol do Pavilhão da Terra e do Mar encontram-se três esculturas: um casal de agricultores segurando um fardo de trigo, uma parelha de bois em tamanho natural modelada em estafe à semelhança dos modelos de figurado de Barcelos, da autoria de Maria Keil, e uma coluna em cimento armado

---

37 Na verdade, quatro pavilhões, embora nenhuma descrição ou guia oficial considerasse o auditório de cinema um pavilhão à parte.

decorada com motivos incisos coloridos tendo por cima do capitel as figuras de um pastor, uma lavradeira e uma ovarina. Na parede, escrita por detrás da parelha de bois a frase: «Aí vem o barco à vela. / Aí vem sardinha boa. / Aí vem o meu amor. / Assentadinho na proa» (Fig. 7). A fachada a norte do pavilhão relativo às «Artes e indústrias» apresentava-se igualmente decorada também com um texto popular,<sup>38</sup> a parede norte do pavilhão das «Olarias» encontrava-se aberta com três arcos à altura de toda a parede permitindo o acesso entre a sala e o exterior. No extremo poente destacava-se um corpo elevado a simular um campanário e um jardim rodeado por um claustro aberto através do qual se acedia ao último pavilhão. No pátio interior e rodeando o pequeno espelho-de-água encontravam-se doze esculturas em estafe colorido de Maria Keil representando diferentes tipos regionais estilizados assentes em base de tijolo liso. Rematando as fachadas poentes dois conjuntos de três baixos-relevos em estafe de Júlio de Sousa representando casais rurais (Cf. PT/AHMOP/CAPOPI/Sec./027/38)<sup>39</sup>.

Retomando o percurso expositivo sugerido pelos guias oficiais da Exposição, a entrada pela pérgula dava acesso ao Pavilhão das Artes e Indústrias. A primeira sala deste espaço de elevado pé-direito apresentava diversas atividades artesanais. À entrada à direita junto da parede, exibiam-se numa longa prateleira a coleção de luminária popular do Secretariado, juntamente com outras candeias e lâmpadas vindas do Museu de Arqueologia e Etnografia. À esquerda, uma série de painéis decorativos identificam elementos considerados parte da arte popular: «sabedoria, gravura, poesia, peletaria, escultura, tatuagem, esgrafito, trapologia e incisão» (Chaves, 1940a), em frente e dentro de um círculo delimitado por um corrimão desenvolvem-se quatro bancadas de exposição. Na primeira e no seguimento da luminária, uma artesã dedica-se a decoração das velas esculpidas com diversos exemplares expostos<sup>40</sup>. Na segunda bancada uma oleira vai produzindo figurado de Estremoz demonstrando a construção da figura

---

38 Não foi encontrado nenhum documento ou registo visual dessa parede com o texto legível.

39 Com a exceção dos trabalhos indicados de Júlio de Sousa, Adelina de Oliveira e de Maria Keil, que podem ser confirmados através da documentação da CAPOPI, as outras obras-de-arte não têm uma autoria comprovada, embora algumas autoras (Acciaiuoli, 1998: 173; Ferreira, 2008: 216) atribuam os baixos-relevos nascentes a Barata Feyo e os poentes a Henrique Moreira sendo certo que ambos escultores trabalharam na decoração exterior dos pavilhões (Cf. Chaves, 1940a; Sequeira, 1956).

40 As velas eram produzidas pelo cerieiro António Martins Angelino de Loulé, sendo decoradas na exposição pela sua filha (Cf. PT/TT/SNI-RCP/C/3/1).

através dos seus diversos elementos constitutivos<sup>41</sup>. Seguindo o tema do figurado, duas mesas expositoras apresentam a coleção do SPN de louça decorativa de diversos centros de produção (Mafra, Vila Viçosa, Açores, Gaia, Barcelos, Estremoz, Prado), enquanto dirigem o visitante para um conjunto de quatro expositores na parede em forma de moldura. Ali estava exposta toda a «bonecrada policroma e graciosa, de Barcelos, de Estremoz, de Gaia, do Prado, os músicos e os tipos populares, os animais e as vasilhas de estranho feitio formadas em parada» (Sequeira, 1956). Entre as molduras do figurado, um espaço separado indicava «A arte das floristas» com uma artesã a preparar flores de papel enquanto atrás de si a parede estava coberta de palmitos de Viana; dependendo da artesã tanto podia haver flores de papel, como de penas e de escamas de peixe dos Açores.

A segunda metade do espaço circular estava ocupado por uma bancada dedicada à produção de escultura e arte em choupo de Lorvão e Penacova e outra bancada por uma cesteira algarvia que produzia e exibia tapetes, cestos e chapéus. A exposição de cestaria prolongava-se até à parede seguinte. O espaço era dominado pela epígrafe «Cesteiro que faz um cesto faz um cento», que se repetia indefinidamente pelas paredes: «Há cestos de junco, de cana, de vime, de fitas de castanho, até de esparta e de silvas entrançadas e torcidas com vime e cana e modelos que vão do maneirinho açafate de costura ou do cestinho das cerejas aos grandes poceiros que se enchem de uvas como dornas pelas vindimas» (Chaves, 1940a). Os cestos espalhavam-se pelas paredes e pelo chão junto de um outro cesteiro a trabalhar no seu banco (de cesteiro). No espaço contíguo ao da cestaria fica a área delimitada para os «Trabalhos em Madeira» estando as paredes cobertas por rodelas de troncos de árvores. Separados por um corrimão trabalham três tamanqueiros que exibem também o seu mostruário de socas, chinelos e tamancos e, ao lado, uma família dedicava-se à produção de mobiliário decorativo alentejano enquanto um entalhador esculpia jugos minhotos. Por fim uma secção de «Alfaia doméstica» exhibe alguns objetos em cortiça, caixas de costura e tarros e uma coleção de objetos de ferro forjado, espelhos de fechaduras, gatos de lareira e um trasfogueiro ornamentado.

---

41 Trata-se de Liberdade da Conceição esposa de Mariano da Conceição, mestre oleiro da Olaria Alfacinha de Estremoz. (Cf. <http://dotempodaoutrasenhora.blogspot.pt/2013/06/os-bonecos-de-estremoz-na-exposicao-do.html>)



A sala seguinte era uma área de repouso para os visitantes, a Sala da Habitação, Paisagem e Turismo tinha ao centro uma série de cadeiras de descanso em pano, fixas num tubo de aço inoxidável, solução já usada na sala de turismo na exposição de Paris. Em torno das cadeiras seis modelos reduzidos de habitações tradicionais e o modelo reduzido do Galo de Prata. Pelas paredes seguia uma série de doze conjuntos de fotografias da «Habitação Rústica» de Portugal continental e ilhas. Esta sala dava acesso a um longo corredor paralelo ao auditório de cinema. A sala do auditório, com 240 lugares, apresentava um palco destinado a exposições teatrais ou de ranchos folclóricos e nas suas paredes laterais duas pinturas de Estrela Faria representando um baile popular e uma romaria. Na entrada do corredor dedicado à «Música, canção e dança» uma pintura de Eduardo Anahory representando instrumentos musicais é acompanhada pelos seguintes versos «Canta, meu amor, que eu danço. / São as nossas alegrias: / Vamos cantando e dançando. / Que a vida são dois dias». Na parede do lado direito estava exposto um conjunto de uma dúzia de adufes tendo ao centro um bombo e um brinquinho madeirense. Do lado esquerdo seis expositores mostravam uma série de instrumentos musicais (gaita de foles, concertina, reco-reco, cavaquinho, guitarra campaniça, ferrinhos, flautas de osso, duas pandeiretas, rabeca e matraca) intercalados por pautas de músicas tradicionais: corridinho, fandango, cana verde, vira e tirana.

No final do corredor ficava a sala dos «Trajos e transportes marítimos e fluviais»: Ao centro oito remos gigantes erguidos na vertical separavam a sala na diagonal, numa ponta um leme de navio em madeira e na outra um modelo de farol com iluminação elétrica que acompanhavam um quadro tridimensional com a indicação dos faróis da costa de Portugal continental. À entrada à esquerda surgia a expressão: «Ó mar alto ó mar alto / Ó mar alto sem ter fundo / Mais vale andar no mar alto / Do que nas bocas do mundo», seguida por oito nichos em estafe com o formato de garrafas deitadas, que exibiam, cada um, um modelo reduzido de uma embarcação tradicional da coleção do SPN: Moliceiro de Aveiro, varão do Douro, fragata do Tejo, barco de excursão, barco de passageiros, rabelo do Douro, muleta do Seixal e um caíque da Fuzeta. Ao fundo da sala, seis modelos de âncoras em madeiras vestiam camisolas poveiras com motivos diversos. À direita, mas tendo que se contornar os remos, 23 manequins reduzidos com os trajes regionais de povoações piscatórias estavam fixos através de uma rede metálica simulando uma rede de pesca.

A saída da sala dos trajos e transportes marítimos e fluviais fazia-se para o pórtico central da Secção da Vida Popular (Fig. 8). Do lado oposto estava o pavilhão dos «Transportes, Tecelagem e Olaria» e a primeira sala era homóloga à anterior, a sala dos «Trajos e transportes terrestres». Ao centro da sala, um expositor circular exibia diferentes modelos de meias e sapatos. À esquerda uma vitrine que corria ao longo da parede exibia os manequins reduzidos do Algarve, Baixo Alentejo, Alto Alentejo, Extremadura, Ribatejo, Madeira e Açores enquanto por cima estavam expostos cinco jugos de diversas regiões do país, depois uma prateleira que simulava uma estrada que se prolongava através de curvas até ao teto exibia treze miniaturas de carros de tração animal tradicionais. Na parede central cinco vitrines independentes exibiam as séries de manequins reduzidos da Beira Litoral, Beira Baixa, Minho, Beira Alta e Douro Litoral. À direita quatro manequins de tamanho natural exibiam os trajos de uma mordoma minhota, uma capa de honras transmontana, um campino ribatejano e uma mulher bracarense. No fundo do expositor dos manequins exibiam-se saias bordadas, lenços e chapéus. À saída da sala e numa zona de transição para a «Sala da Tecelagem», encontra-se uma coleção de arreios de atrelagem incluindo coleiras em madeira e couro, cabeçadas, mosquiteiros, um mulim algarvio e uma sela de senhora do Ribatejo.

A «Sala da Tecelagem» apresenta-se como um amplo atelier ou oficina de tecelagem com três conjuntos demonstrativos do processo de fiação e tecelagem da lã, algodão e linho. Cada conjunto tinha dois teares tradicionais, bem como uma roca onde trabalhavam pelo menos duas pessoas; numa mesa separada, ao fundo da sala, trabalhava uma bordadeira de colchas de Castelo Branco. Intercalando os conjuntos dos teares, três filas de quatro espaldares fixos do teto ao chão exibem diferentes tipos de mantas, colchas e tapetes regionais que também se exibem pelas paredes da sala. Passando a sala da tecelagem chega-se à «Sala da Olaria», dominada por um espaço circular rebaixado em dois degraus onde dois oleiros trabalham nas suas rodas. À esquerda uma prateleira corrida exhibe bilhas e vasos de diversas proveniências bem como vasos encaixados em suportes triangulares invertidos. No chão, encostadas às paredes, peças de maior tamanho que se acumulam nos cantos, na parede do fundo três prateleiras, com peças de menores dimensões. À direita e antes da porta de saída para o exterior, um suporte com a altura da parede exhibe diversos pratos decorados.

Passando a saída da «Sala das Olarias» acede-se a um jardim, delimitado por um claustro aberto, e daí ao «Pavilhão da doçaria e panificação». Distinguindo-se pela torre / campanário e pelo claustro, o pavilhão evoca a imagética conventual que se repete no seu interior; a sala única tem um pé direito rebaixado e a iluminação é feita pelos mesmo candeeiros circulares de ferro forjado usados na sala de arte popular em Paris. Um mural de grandes dimensões representa uma ceifeira alentejana a colher o trigo enquanto, à volta, as paredes estão cobertas por quarenta tabuleiros de Tomar. À esquerda um (falso) forno de lenha com diversas alfaias relacionadas com a ceifa e moagem do trigo. Ao centro um mostruário de vidro exhibe os diversos doces conventuais à venda, que se adquiriam através de um postigo onde uma funcionária do Secretariado vestida com trajos monásticos os entregava através da ministra<sup>42</sup>. À saída três falsos postigos apresentavam as receitas populares de arroz-doce, fios-de-ovos e bolo podre.

Boa parte do êxito do Centro Regional entre os visitantes deveu-se à presença e ao trabalho de artesãos e da população rural convenientemente orientada pelos funcionários do SPN. No recinto das aldeias portuguesas, Paulo Ferreira atuava como «conservador» permanente cuidando que qualquer acidente que provocasse danos nas falsas paredes de granito ou calcário fosse imediatamente reparado (Cf. PT/TT/AOS/D-M/31/10/1); por seu lado, Sales Viana tratava da apresentação e vestuário dos aldeões encomendando a Dalila Braga e ao guarda-roupa Paiva & Cia. os trajos e os adereços que julgava em falta. Do mesmo modo, na Secção de Vida Popular, Francisco Lage também não deixava que nenhum artesão se apresentasse sem a devida indumentária regional. Ao todo foram alugados 41 trajos regionais e comprados outros onze a Dalila Braga. No final da exposição o Secretariado acabou também por adquirir uma parte dos objetos expostos pelos artesãos e firmas que ali colaboraram. As 23 peças de filigrana expostas no pavilhão da ourivesaria foram adquiridas à ourivesaria lisboeta W. A. Sarmento; ao cerieiro José Sá Pereira doze cirios bordados; à Casa Margarida Branco Cerqueira um fato de noiva de Viana; a António Dias uma capa de honras mirandesa; a Dalila Braga os trajos completos de campino e de lavradeira de Braga; ao ferreiro Fortunato António Pires um trasfogueiro completo; a José Margalho e António Augusto

---

42 Tabuleiro circular com divisória que distribui os alimentos entre a cozinha e o refeitório de um convento.

Gonçalves várias peças de ferro; a Clemente Pereira Guimarães da Correaria Moderna de Braga uma sela completa e um par de coleiras com campainhas e às tecedeiras Maria dos Santos, Maria de Jesus Poço, Maria Cândida da Silva, Ermelinda de Jesus e Hermínia Augusta Monteiro respetivamente uma coberta de algodão e lã, um tapete, um lençol de linho, uma colcha e um tapete e duas cobertas de lã e ponto de borboto. Também a casa Sarah d'Almeida forneceu «diversos artigos regionais» bem como o Estúdio UP de Tomás de Melo que facultou «artigos dos Açores e da Madeira» para a Secção de Vida Popular.

Para além das publicações do próprio Secretariado, o Centro Regional acabou por ter pouco destaque na imprensa e publicações periódicas para lá do dia de inauguração. No número de julho da revista *Ocidente*, Luís Chaves aproveitou a sua rubrica «Nos domínios da Etnografia e do Folclore» para descrever as diversas áreas do recinto e modestamente deixar um elogio ao trabalho dos responsáveis da Secção de Vida Regional: «Ficou distribuída nos pavilhões o melhor material, que até hoje se reuniu, disposto com arte no conjunto decorativo, onde cada objeto, sem perder a informação de psicologia popular, que vive nele, serve de iluminura da alma do povo e decora reciprocamente a página do livro, que o visitante vai passando, lauda a lauda». Mas também deixou as suas reservas à outra parte do Centro Regional: «Apesar da sugestão criada, já o mesmo interesse etnográfico, ou melhor, geo-etnográfico, as aldeias do mesmo Centro Regional, não têm. A confusão salta à vista. Assim o impuseram as necessidades de execução, a que, todavia, foi estranha a entidade a cujo encargo pertenceu o estudo objetivo do assunto» (Chaves, 1940b: 296). No número seguinte foi a vez do crítico de arte francês Charles Oulmont<sup>43</sup> que em curtas páginas faz o elogio possível ao Secretariado e ao Centro Regional, uma «glorification sans forfanterie de l'artisanat dans la patrie de Camoens» (Oulmont, 1940: 24) e fazendo das limitações das coleções do Secretariado uma virtude como se tivesse sido uma opção exibir apenas um ou dois exemplares de um objeto e não dezenas de variações possíveis. Oulmont elogia também o trabalho de museografia dos artistas / decoradores

---

43 Charles Oulmont, dramaturgo, ensaísta e crítico de arte foi dos poucos europeus convidados pelo SPN para visitar a EMP que chegou a Lisboa. Alsaciano francófono e publicamente antinazi, Oulmont só conseguiu atravessar a fronteira francesa em Hendaia com a intervenção pessoal do Cônsul Aristides de Sousa Mendes tendo pedido o estatuto de refugiado à sua chegada a Portugal em julho (Cf. Lebreton, 2012: 20).

destacando a continuidade gráfica entre os diversos espaços e o carácter moderno das decorações e expositores, dotando assim a exposição de um discurso que apresenta os objetos e os artesãos não como sobrevivências resgatadas a um tempo rural ultrapassado, mas como uma realidade contemporânea, concluindo assim que a exposição demonstrava que com tal arte popular Portugal não poderia ser um país infeliz (*Op. cit.* 25).

A situação internacional não permitiu que o SPN pudesse organizar as suas comitivas de personalidades estrangeiras que relatassem depois na imprensa internacional os espantos e maravilhas da exposição de Belém. Contudo no terreno nacional, o Centro Regional da Exposição do Mundo Português foi um sucesso de propaganda para o Secretariado, a sua inauguração ocorreu ao mesmo tempo que se preparava a primeira exibição do grupo de bailados portugueses *Verde Gaio*, a tão desejada versão nacional dos *Ballets Russes* que, pelas coreografias de Francis, músicas de Frederico de Freitas e Ruy Coelho, figurinos e cenografia de Paulo Ferreira, Maria Keil e Tomás de Melo e argumentos de Francisco Lage, Fernanda de Castro entre outros, transformaram em bailado de consumo urbano a desejada depuração do folclore português. Outro evento paralelo foi a edição do livro *Vida e Arte do Povo Português*, já prevista na nota oficiosa de 1938. Esta era uma edição de prestígio de uma série de ensaios etnográficos orientada por Luís Chaves e Francisco Lage e ilustrada por Paulo Ferreira que se destinava mais a ser admirada do que consultada. A edição de luxo de três mil exemplares terá sido porventura o único trabalho realizado pela informal comissão de folclore englobando textos de cariz etnográfico de treze autores<sup>44</sup> (Cf. Lage, et al., 1940).

Pelas onze horas do dia dois de julho António Ferro, funcionários e decoradores do Secretariado da Propaganda Nacional recebiam nas esplanadas do Centro Regional uma comitiva de 500 individualidades e mais 200 crianças dos Jardins-Escolas de

---

44 Luís Chaves assinou os textos «O trajar do povo», «Arte de namorados», Ourivesaria popular»; Sebastião Pessanha «Teares e tecedeiras»; Rocha Madail «Barcos de Portugal»; Luís de Pina «Arte Popular»; Maria Madalena de Martel Patrício «Bordadoras e rendilheiras»; Vergílio Correia «O carro rural»; Guilherme Felgueiras «A faina do campo»; Tude de Sousa «Pastoreio e arte pastoril»; Cardoso Marta «Luminária popular»; Padre Moreira das Neves «Festas do calendário»; Armando Leça «Danças e cantigas»; Armando de Matos «O fogo de vistas» e Santos Júnior «Oleiros e olaria» e «Bonecos de barro». Sobre o papel de alguns destes autores na origem da definição das opções etnográficas do SPN consultar Alves, 2007, cap. 4.

Fernanda de Castro. Enquanto era servido o «*lunch*» fornecido pelo restaurante Gambrinus, a comitiva assistia ao grande desfile de campinos ribatejanos e de zés-pereira de Viana acompanhados por cabeçudos e gigantones (Cf. PT/TT/AOS/D-M/31/10/1). Depois pela tarde foi a vez dos ranchos folclóricos do Barreiro, Vidigueira, Orada, Paúl, Monsanto e Braga, que exibiram os seus reportórios nas áreas respetivas no recinto das Aldeias Portuguesas (Cf. Lage, et al., 1940, Chaves, 1940b: 297). Os jornais repetiram os elogios e as descrições fornecidas pelas notas de imprensa do SPN bem como os discursos de Ferro e do Comissário-Geral da Exposição Augusto de Castro. Este agradeceu a Ferro o sucesso e o empenho do Secretariado:

Você, meu caro António Ferro, acaba de escrever, compilar e de fazer editar, com este Centro Regional, que a sua competência de arquiteto de imagens e de ritmos dirigiu, um delicioso poema folclórico, um lindo livro sobre o Portugal íntimo, o Portugal repousante e lírico... Esse Portugal ingénuo e amoroso que foi o húmus do Portugal heroico (...) o Portugal da serra e do mar que constitui a raiz e a madressilva, a écloga e a canção da Raça e da Terra (Castro, 1940: 114-115).

Por seu lado Ferro não deixou de lembrar no seu discurso que, em «consciência», nunca pretendeu que o Centro Regional se constituísse como um certame à parte e que só poderia ser entendido como a continuidade natural, o «presente vivo» do passado histórico exibido nos outros pavilhões (Ferro, 1940).

Uma semana depois da capitulação da França, com notícias diárias dos bombardeamentos contínuos a Londres e a incógnita posição de Franco perante o desejo alemão de ocupar Gibraltar, Salazar e o seu governo temiam o pior. O lema «Somos Estado e Nação há oito séculos» usado na nota oficiosa de 1938 era agora repetido e glosado em todas as ocasiões públicas e Ferro não deixou de o dizer à sua maneira durante a inauguração:

Foi a arte do povo que formou, pouco a pouco, a alma da Nação, fundindo, amalgamando, nacionalizando os gestos, os modos, as formas, os ritmos, as vozes das populações que se sucederam na península. Se aqueles jugos, jardins de madeira, nos lembram certos motivos celtas, o desenho daqueles barcos recorda-nos a curva do litoral ocupada pelos fenícios. Se as louças populares, as infusas, os moringues ou grandes potes, sugerem, por

vezes, formas gregas ou romanas, as cabeçadas e as cilhas alentejanas, festas de guizos e de cores, o traje das ceifeiras do Alentejo, os próprios crescentes das foices, fazem-nos ouvir ainda, convertido, o grito dos muezins, o grito dos minaretes. Os cruzeiros, as alminhas, os ex-votos, correspondência humilde entre o nosso povo e Deus, são as memórias da nossa fé através dos séculos (*Op. cit.*).

A Exposição do Mundo Português prolongou-se até ao dia dois de dezembro de 1940. Durante esses meses Lisboa acabou por se encher de estrangeiros, não os visitantes desejados para a Exposição, mas aqueles que fugiam da guerra, da ocupação e perseguição alemãs. António Ferro cedo deixou de se preocupar com a administração da Comissão Executiva dos Centenários, de que era Secretário-Geral, para passar a trabalhar entre o aeroporto, a estação do Rossio e o Estoril gerindo as chegadas e estadias de todas as personalidades públicas que, com mais ou menos poses, chegavam a Lisboa em busca de passagem para o Novo Mundo. No dia dois de dezembro a Exposição abriu as portas gratuitamente para um final apoteótico com uma hora de fogo de artifício. Convidado pelo SPN, o aviador francês Antoine de Saint-Exupéry, em trânsito para a América, assistiu às celebrações, mas não se deixou enganar pela pompa e colorido:

Le Portugal se cramponnait à l'illusion de son bonheur. Lisbonne, qui avait bâti la plus ravissante exposition qui fût au monde, souriait d'un sourire un peu pâle, comme celui de ces mères qui n'ont point de nouvelles d'un fils en guerre et s'efforcent de le sauver par leur confiance : « Mon fils est vivant puisque je souris... » (...) Et je trouvais Lisbonne, sous son sourire, plus triste que mes villes éteintes. (...) Mais le Portugal essayait de croire au bonheur, lui laissant son couvert et ses lampions et sa musique. On jouait au bonheur, à Lisbonne, afin que Dieu voulût bien y croire (Saint-Exupéry, 1944).

António Ferro vai tentar manter a sua Política do Espírito ativa e uma semana depois do encerramento inaugura na sede do SPN a «V.<sup>a</sup> Exposição Nacional de Arte Moderna» onde anuncia a futura reinstalação do Secretariado no restaurado Palácio Foz e a intenção de transformar o efémero recinto do Centro Regional no futuro Museu das Artes do Povo.

## 2.7 A Nação de Ferro entre a propaganda e o espírito

Anthony D. Smith, em *A Identidade Nacional* (1997), ao considerar o papel das artes ao serviço do nacionalismo, relembra-nos que:

Mais que um estilo e uma doutrina política, o nacionalismo é uma *forma de cultura* – uma ideologia, uma linguagem, uma mitologia, um simbolismo, e uma consciência – que alcançou uma ressonância global e a nação é um modelo de identidade, cujo sentido e prioridade são pressupostos por esta forma de cultura. Nesse sentido, a nação e a identidade nacional devem ser vistas como uma criação do nacionalismo e dos seus patrocinadores, sendo a sua expressão e celebração, também elas, obras de nacionalistas (Smith, 1997: 118).

Esta «ressonância global» é o grande paradoxo do desenvolvimento do nacionalismo: ele só existe em função da sua imagem perante as outras nações. Benedict Anderson identifica-o como a «universalidade formal do conceito de nação» capaz até de inspirar um «amor» que se materializa em poesia, música e artes plásticas destinados não só para as audiências nacionais como para a exibição externa da cultura nacional (Anderson, 2006: 141); para Orvar Löfgren essa comparação pode ser esquematizada como uma «*check-list*» internacional para a construção de culturas em permanente atualização (Löfgren, 1989: 8-9).

António Ferro foi um agente ativo e empenhado neste confronto da imagem de Portugal no estrangeiro ao qual lhe chamou de «grande baile da Europa», no qual Portugal, pelas suas mãos, estava destinado a ser um grande «*ballet* russo» (Ferro, 1921), esta preocupação vai moldar grande parte da atividade pública de António Ferro. Depois do interregno sidonista, ele será um agente determinado em transformar a identidade nacional portuguesa. Os seus textos literários e jornalísticos refletem essa preocupação cada vez maior, censurando o regime republicano enquanto faz o elogio da ação política das ditaduras europeias e denunciando o academismo clássico das belas-artes, enquanto lauda os grandes nomes do modernismo internacional. O Portugal desejado por Ferro teria uma nova identidade moderna e cosmopolita partilhada por todos os cidadãos, essa nova «forma de cultura» seria a de um país «da hora que passa» e não mais seria identificada externamente como um país em permanente estado de



revolução. A chegada da Ditadura Militar e a aproximação a Salazar vão dar a Ferro os instrumentos necessários para efetivamente agir sobre a sociedade de maneira a criar e partilhar essa nova identidade cultural nacional.

As crónicas de António Ferro de 1932, que culminam na primeira grande entrevista a Salazar, são um verdadeiro programa político dirigido à propaganda do novo regime que se quer confundido com a própria nação. Smith, ao escrever sobre o papel dos intelectuais no desenvolvimento da cultura nacionalista, recorda que:

Os nacionalistas, decididos a celebrar ou a comemorar a nação, são atraídos pelas possibilidades criativas e dramáticas dos meios e estilos artísticos da pintura, escultura, arquitetura, musica, ópera, ballet e cinema, bem como das artes e ofícios. Através destes estilos os artistas nacionalistas podem diretamente ou de forma vocativa “reconstruir” as paisagens, os sons, e as imagens de cada nação, em toda a sua especificidade concreta, e com verossimilhança “arqueológica” (Smith, 1997: 118).

Dada a situação política e social da época, a criação do SPN foi bem-recebida por escritores, artistas e arquitetos que, colaborando ativa e entusiasticamente, permitiram que Ferro se tornasse verdadeiramente o *metteur-en-scène* da cultura e propaganda do Estado Novo. Ferro chamou a esta linha de ação política a «Política do Espírito» logo na sua primeira entrevista a Salazar em 1932. Esta expressão foi deliberadamente inspirada na conferência que Paul Valéry tinha apresentado ao público uns dias antes em Paris<sup>45</sup>. Contudo se o «espírito» a que Valéry se referia não era muito diferente daquele que Ferro enunciava, as «políticas» eram bastantes diferentes. Valéry, delegado francês no Comité Internacional para a Cooperação Intelectual da Sociedade das Nações<sup>46</sup>, inquietava-se com o destino da Europa em geral, acusando a «modernidade dispersiva» do início do séc. XX como a principal causa da Grande Guerra. O texto que apresentou servia como conclusão da conferência que tinha orientado juntamente com o delegado alemão, o escritor Thomas Mann, na Sociedade

---

45 Paul Valéry apresentou a sua palestra na *Université des Annales* a 15 de novembro de 1932, poucos dias antes de Ferro publicar a sua crónica, sendo por isso pouco provável que tivesse conhecimento do texto integral, mas apenas de excertos e resumos publicados em jornais.

46 Organismo da Sociedade das Nações antecedente da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO).

das Nações sobre o «Espírito da Europa». Que diria Ferro, o «Homem da Hora» perante as inquietações de Valéry?

L'homme moderne a les sens obtus, il supporte le bruit que vous savez, il supporte les odeurs nauséabondes, les éclairages violents et follement intenses ou contrastés; il est soumis à une trépidation perpétuelle; il a besoin d'excitants brutaux, de sons stridents, de boissons infernales, d'émotions brèves et bestiales (Valéry, 1936 : 225).

A preocupação principal para Valéry era a de que a modernidade e as suas máquinas, os transportes e os *mass-media*, a mesma modernidade que Ferro queria trazer para Portugal, procurava apenas nivelar culturalmente a população através de um mínimo denominador comum:

Il est clair que l'on peut concevoir un état d'humanité presque heureux ; du moins un état pacifié, organisé, confortable (je ne dis pas que nous en soyons fort près) ; mais on peut concevoir cet état, et concevoir en même temps qu'il s'accommode ou s'accommoderait d'une température intellectuelle fort tiède : en général, les peuples heureux n'ont pas d'esprit. Ils n'en ont pas grand besoin (*Op. cit.* 224).

Ao mesmo tempo essa modernidade que faria povos «felizes», povos «puros», era também responsável pelo surgimento dos novos fenómenos políticos de intolerância que surgiam pela Europa. De acordo com Valéry uma autêntica política do espírito era uma política que fomentasse a tolerância, a liberdade de religião e de expressão (*Op. cit.* 200) e que, desse modo, favorecesse a «vontade de lucidez», a «clareza de pensamento» e um sentimento de «grandeza e de risco no avanço da aventura extraordinária da Humanidade» (*Op. cit.* 228).

Dificilmente as preocupações humanistas de Paul Valéry tinham correspondência nos interesses de Ferro e Salazar, mas a expressão «Política do Espírito» tomada de empréstimo acabou por se fixar na história e a sua origem apenas referida de passagem. A Política do Espírito de Ferro fomentará de início diversos sectores artísticos e culturais, ao mesmo tempo que os delimita ideologicamente. No entanto o recurso às áreas das belas-artes para a propaganda do regime é mais complicado de executar; as exposições de arte moderna, os prémios literários, os

concertos de música clássica, expressões de uma cultura erudita, têm alguma relevância na propaganda do Secretariado, mas o resultado do «viver espiritualmente» não têm ressonância nas classes médias e baixas.

O recurso à designada cultura popular, entendida como o estudo das tradições etnográficas é um facto constante no surgimento e desenvolvimento do nacionalismo. As «paisagens, sons e imagens» que Smith indica como os objetos dos artistas nacionalistas têm a sua origem nas populações rurais e nas suas tradições. É este tema que proporciona nos movimentos nacionalistas o desenvolvimento de uma cultura de massas facilmente partilhada por todas as classes sociais (Cf. Gellner, 1993: 91; Thiesse, 2000: 256). Para António Ferro, até se tornar diretor do SPN, a cultura popular era basicamente um adereço pitoresco na *mise-en-scène* destinada a maravilhar os estrangeiros visitantes. A sua proposta de 1932 para se transformar essa encenação numa «vida interior» é o constatar da sua importância na elaboração de uma política de propaganda generalizada a toda a população.

Inicialmente, a utilização e exposição da arte popular é efetuada ainda num contexto elitista e erudito, a constituição da comissão de folclore tem como objetivo em si a atração de intelectuais afastados do regime e a primeira exposição de 1935 é feita tendo em vista uma audiência seleta em Genebra. A sua reedição em Lisboa segue moldes semelhantes e é pelo acaso da História e a vontade do Presidente do Conselho que a exposição etnográfica é parte integrante das representações portuguesas nas exposições internacionais. O recurso ao Concurso da Aldeia Mais Portuguesa é a forma encontrada para dotar o SPN de um discurso interclassista que efetivamente abranja todos os portugueses. Quando na inauguração da exposição de 1936 Ferro proclama que «Exaltar e cantar o povo português, o povo das nossas vilórias, aldeias e lugarejos, das nossas planícies e serranias, é fazer autêntica propaganda nacional, a propaganda de uma força viva da nação que os políticos não conseguiram aniquilar, água sempre corrente e jamais turvada» está por fim a estabelecer a representação de um Portugal rural que servirá, para toda a população, como a «imagem de comunhão» (Anderson, 2006: 6), de um Portugal imaginado à medida do Estado Novo. Essa imagem vai depois desenvolver-se durante o concurso das aldeias. Como relembra Anne-Marie Thiesse, para as vanguardas nacionalistas, desde a «primavera das nações» do séc. XVIII que existe apenas um «caminho de acesso» às origens da nação:

Os costumes campestres, inicialmente considerados dignos de interesse apenas como vestígios da cultura ancestral, tornam-se também símbolos da pátria e referentes étnicos. O campesinato serve agora para provar que apesar de todas as mudanças observáveis a nação permanece imutável. O elo entre a formação dos Estados-nações, a economia capitalista e a industrialização é evidente. A construção cultural representa neste dispositivo um papel particular: o da sua própria negação. A nação é erigida a partir da modernidade liberal, política e económica, mas a sua legitimidade funda-se numa antiguidade e num determinismo absolutos; ela constitui-se a par do aparecimento de novas classes mas é a perenidade dum campesinato definido pela relação privilegiada com os antepassados e com a terra que é constantemente alegada. (Thiesse, 2000: 160).

As participações de etnógrafos locais enquanto agentes do SPN vão garantir que, para efeitos de propaganda, as apresentações feitas sejam entendidas como genuínas e atemporais, levando a que as próprias populações sejam por eles guiadas num exercício de autoengano (Cf. Gellner, 1993: 90). O Centro Regional da Exposição do Mundo Português vai por fim fixar definitivamente a imagem rural do Portugal do Estado Novo. O «homem da hora» convertia-se no homem do «viver habitualmente».

### **3. A construção do Museu**

Em meados de fevereiro de 1941 uma tempestade ciclónica assolou a região de Lisboa provocando mortes, inundações e habitações destruídas. Em Belém, as lonas e o estafe que constituíam as paredes dos modernos pavilhões da Exposição do Mundo Português que ladeavam o Mosteiro dos Jerónimos desfizeram-se revelando esqueletos metálicos retorcidos. A Comissão Nacional dos Centenários que tinha planeado e gerido o recinto e todo o calendário das festividades deparava-se com um imprevisto: o que fazer com os pavilhões?

Os anos da guerra trarão novos desafios a António Ferro e ao seu Secretariado: com racionamento, salários congelados e orçamentos reduzidos a propaganda doméstica deixa de ser tão eficaz. Lisboa continuava a acolher refugiados de toda a Europa e em S. Bento preparava-se o dia seguinte à muito provável rendição ou armistício do secular aliado, o Reino Unido, e para isso Salazar também iria precisar dos bons serviços de António Ferro.

#### **3.1 Primeiras obras e um plano de organização**

A destruição causada pelo ciclone de 15 de fevereiro de 1941 acabou por apresentar um problema que aparentemente a Comissão dos Centenários não tinha previsto. Estava-se já em encerramento de contas e não havia um destino concreto em relação aos pavilhões e à gestão do recinto de Belém. Politicamente não seria muito relevante, pois quer fosse a Câmara Municipal de Lisboa quer o Ministério das Obras Públicas (MOP) o destinatário, seria sempre Duarte Pacheco (Ministro das O.P. e Presidente da CML) a ter a decisão final.

Extinta a Comissão dos Centenários, a responsabilidade do espaço da Exposição do Mundo Português transitou oficialmente em setembro daquele ano para a Comissão Administrativa do Plano de Obras da Praça do Império e da Zona de Belém (CAPOPI). Manuel Sá e Melo, ex-comissário adjunto da exposição, era o engenheiro responsável auxiliado por Cottinelli Telmo, ex-arquiteto-chefe da exposição. De acordo com o Decreto-Lei que estabelecia a Comissão, o seu propósito era «elaborar o plano geral,

estudos e projetos das obras a realizar, no futuro, na Praça do Império e zona marginal de Belém e a administrar as obras de adaptação e ampliação necessárias ao conveniente aproveitamento dos pavilhões, instalações e arranjos ainda existentes no recinto da Exposição do Mundo Português» (Cf. Decreto-Lei n.º 31.502 de 8 de setembro de 1941).

O trabalho inicial da Comissão foi rápido, pois de facto ela era a continuação legal da Comissão dos Centenários. Logo em setembro são apresentados os primeiros anteprojetos e os cadernos de encargos para as primeiras obras de adaptação e ampliação dos pavilhões a sul da linha de caminho-de-ferro. A nascente os pavilhões da Formação e Conquista, e Independência destinavam-se ao Museu das Recordações Centenárias, um espaço idealizado por Duarte Pacheco e Cottinelli Telmo para a memória futura da Exposição do Mundo Português, enquanto o pavilhão dos Descobrimentos se convertia nas instalações desportivas náuticas provisórias da Mocidade Portuguesa. A poente, do outro lado do espelho-de-água, os pavilhões da Secção da Vida Popular seriam transformados no Museu de Arte Popular.

O processo de adaptação dos pavilhões da Secção da Vida Popular foi gerido diretamente por Manuel de Sá e Melo, que, a pedido de António Ferro lhe deu tratamento prioritário em relação às obras de adaptação dos outros pavilhões (Cf. PT/AHMOP/CAPOPI/Sec./024/255). O arquiteto Veloso Reis Camelo, autor do projeto original dos pavilhões foi novamente chamado para executar o anteprojecto. Previa-se a transformação de todo o recinto da Secção da Vida Popular no novo museu. A torre do Pavilhão da Ourivesaria que ocupava o espaço central seria demolida para dar lugar a um renovado jardim interior, enquanto serviços técnicos e administrativos e salas de exposição seriam distribuídos pelos pavilhões circundantes. O acesso principal seria feito através do pórtico principal bem como das entradas do jardim agora devidamente vedado e transformado em espaço contemplativo e de trânsito entre os pavilhões.

A pressão por parte do Ministério das Obras Públicas para o seguimento das obras leva a que a CAPOPI avance imediatamente com uma primeira empreitada de obras tendo em vista apenas a «adaptação e modificação» dos pavilhões existentes. O projeto subsequente de «instalação e montagem» para a ocupação definitiva dos espaços interiores deveria ser discutido e planeado entre Veloso Reis Camelo e os serviços técnicos do Secretariado, ficando destinado a uma segunda fase de empreitadas de

obras. Em setembro de 1941, Veloso Reis Camelo tem já preparado um anteprojeto que permite à CAPOPI apresentar um caderno de encargos e a abertura de um concurso público para a «Adjudicação da empreitada de adaptação e modificação dos Pavilhões da Secção Etnográfica para Museu de Arte Popular» (PT/AHMOP/CAPOPI/Eng./011/025).

O anteprojeto focava-se essencialmente na transformação e reforço da estrutura dos pavilhões que originalmente tinham sido construídos para uma duração de seis meses. No geral a empreitada consistia na substituição das fundações temporárias de alvenaria das paredes existentes por novas fundações de cimento; a abertura de novos vãos nas paredes exteriores para a instalação de janelas e óculos bem como da nova entrada; a demolição das paredes interiores em estafe e alvenaria, mantendo-se apenas as paredes e vigas montantes; a transformação e renovação das instalações sanitárias, a recuperação das paredes exteriores em estafe cobertas por telhas de canudo com a substituição da estrutura de madeira; a revisão, limpeza, reforço e substituição das placas de fibrocimento partidas ou fendidas; a substituição e reforço dos tetos falsos de estuque, a reparação dos pavimentos de tijoleira e a rebocagem das paredes exteriores com reboco cavanite, o seu revestimento na base por tijolo maciço e um novo remate por um beiral duplo com telhas de canudo (PT/AHMOP/CAPOPI/Eng./012).

As alterações mais substanciais projetadas por Reis Camelo serão no exterior com a abertura de janelas altas (Fig. 9) gradeadas e óculos em todos os pavilhões para providenciar iluminação natural, uma vez que a iluminação artificial usada durante a Exposição do Mundo Português tinha sido considerada «muito dispendiosa» (Cf. PT/AHMOP/CAPOPI/Eng./021)<sup>47</sup>. Nas paredes que limitavam o interior do pórtico foram abertos oito óculos em cada parede, quatro em coluna de cada lado das portas laterais, os cossoiros decorativos da fachada nascente foram também demolidos para dar lugar a novas janelas. A entrada para os pavilhões a norte foi refeita no antigo pavilhão das olarias, aproveitando a existência da passagem original aberta em três arcos, agora preenchidos acima do piso térreo por três grelhas de inspiração algarvia (Galvão, 2003: 393) A parede sul da futura sala do Alentejo é aberta numa superfície envidraçada com

---

47 Esta é uma diretiva de Duarte Pacheco a Sá e Melo que acabou por gerar problemas no futuro. Por entre as preocupações economicistas o projeto acabou por não levar em conta a eletrificação e a iluminação artificial dos pavilhões.

vista para o rio Tejo, recuperando os motivos decorativos exteriores em arcos então existentes.

O concurso é publicado a seis de dezembro com prazo reduzido a uma semana devido à urgência da sua execução estando a base de licitação nos 941.270\$00 (PT/AHMOP/CAPOPI/Sec./024). O caderno de encargos do projeto reflete também uma das instruções à CAPOPI por Duarte Pacheco: que o custo fosse o mais reduzido possível e que se pudesse reutilizar ao máximo os materiais provenientes das demolições dos outros pavilhões da Exposição do Mundo Português. Assim indica-se na memória descritiva que será a CAPOPI a providenciar a pedra para alvenarias, tijolos maciços prensados, placas de fibrocimento, madeiras de carpintaria para estruturas interiores e andaimes, bem como caixilhos de madeira para portas e janelas e todo o tipo de ferragens. Do mesmo modo indica-se que todas as estruturas de madeiras deveriam ser desmontadas, «convenientemente limpas de pregos e *tire-fonds* e empilhadas em local junto à obra» para reutilização futura (PT/AHMOP/CAPOPI/Eng./012).

A empresa do construtor Manuel Nunes Tiago, responsável pela construção original dos pavilhões, obteve a empreitada que se prolonga até ao final de 1943. As limitações provocadas pela 2.<sup>a</sup> Guerra Mundial levam a alguns atrasos devido ao racionamento de combustíveis e de materiais de construção, outras empreitadas da CAPOPI serão interrompidas ou mesmo canceladas, mas as obras do Museu de Arte Popular irão prosseguir devido ao empenho pessoal de Sá e Melo. A primeira dificuldade surge logo no início das obras com a impossibilidade técnica da substituição completa das fundações existentes o que obrigaria à reconstrução integral das paredes exteriores. A firma Teixeira Duarte é chamada, devido à sua especialidade técnica, optando-se pela solução da consolidação das fundações existentes e das sapatas dos cunhais dos pavilhões através de estacas moldadas de betão, desse modo distribuindo a carga das paredes por uma área maior que assim impedia o afundamento das construções no aterro arenoso em que se encontravam. Este trabalho vai-se prolongar até meados de 1942, em paralelo com as demolições dos interiores, a que se sucede depois o trabalho de abertura de vãos para as novas janelas. É também desta altura o projeto de engenharia relativo à nova rede de esgotos que terá de ser executada ao mesmo tempo para o restaurante do espelho de água (PT/AHMOP/CAPOPI/Eng./011/024). Esta segunda empreitada é também entregue a Manuel Nunes Tiago,



que assim pode conjugar a instalação das canalizações antes da reparação dos pavimentos interiores e o arranjo dos passeios e canteiros exteriores.

Em paralelo com as grandes empreitadas, Sá e Melo preparou também a substituição de algumas obras-de-arte existentes no recinto, construídas em gesso e estafe para a exposição do Mundo Português, por novas versões em cimento armado. Para colaborar neste processo, a CAPOPI convidou alguns dos escultores das obras originais. Júlio de Sousa, Barata Feyo e Adelina de Oliveira acompanharam o processo de substituição dos seus baixos-relevos e estatuária, (PT/AHMOP/CAPOPI/Eng./011/030). Já Maria Keil preferiu não responder aos pedidos de esclarecimento da firma que iria substituir as suas esculturas; em setembro de 1943, dois anos depois do pedido inicial, o secretário da CAPOPI escrevia-lhe:

Em virtude de V.Ex.<sup>a</sup> não ter prestado esclarecimentos aos decoradores Viana e Costa Lda., acerca das cores em que se devem ser pintados os bonecos do Museu de Arte Popular da autoria de V.Ex.<sup>a</sup>, venho rogar a V.Ex.<sup>a</sup> o obséquio de prestar àqueles decoradores os esclarecimentos necessários visto haver necessidade urgente que estes trabalhos fiquem concluídos (*Op. cit.*).

Mas Maria Keil remeter-se-á ao silêncio e as doze figuras estilizadas<sup>48</sup> bem como a junta de bois acabarão por manter-se em cimento bruto até 1945. Só então, por sugestão do arquiteto Cottinelli Telmo, é que as figuras multicoloridas de Maria Keil da Exposição do Mundo Português serão pintadas de cor de granito, à semelhança das outras obras-de-arte no espaço do Museu, e colocados no recinto do museu (Fig. 10). Também a substituição dos baixos-relevos de Adelina de Oliveira nas colunas do pórtico central sofreu alguns percalços. As estreitas placas de cimento que iam cobrir as colunas de ferro perfilado deveriam ser reforçadas com arame de aço inoxidável, um bem escasso e sujeito a racionamento. Sem o material necessário, a reconstrução das colunas foi sendo adiada. Para a sua resolução definitiva, foi necessária uma exposição de Sá e Melo a Duarte Pacheco, que por sua vez teve de recorrer aos auspícios da Presidência do Conselho para interceder na Comissão Reguladora de Metais, até que por fim se obteve a cedência de 400 quilos do material através da Junta Nacional da

---

48 Apesar da documentação referir especificamente doze figuras, no projeto final estão apenas contempladas oito, colocadas entre os vãos das janelas abertas para o pátio interior.

Cortiça (*Op. cit.*). Quanto à estátua do casal com o fardo de trigo e a coluna decorada, na fachada sul, estas obras-de-arte não foram contempladas nos projetos e acabaram demolidas.

Em fevereiro de 1943, grande parte das obras da primeira fase estava em vias de terminar, mas a CAPOPI avançava ao MOP com um pedido de reforço de verbas no valor de 35.000\$00 destinados a trabalhos que «durante a sua execução se verificou serem necessários» e que não tinham sido convenientemente orçamentados (PT/AHMOP/CAPOPI /Eng./011/024). Desta informação destaca-se o assentamento do caixilho envidraçado em ferro e cimento na parede sul da sala do Alentejo que implicou o corte de vigas de ferro de contraventamento e o seu reforço, novos trabalhos de serralharia para a fixação das portas de ferro às paredes, canalizações adicionais de esgoto para as instalações sanitárias do pessoal, o realinhamento dos pisos das salas dos antigos pavilhões da olaria e doçaria e a execução de novas bases em alvenaria e tijolo para as esculturas exteriores. A par deste pedido, Sá e Melo pedia também autorização ao MOP para avançar desde logo com a execução do projeto de arranjos exteriores que *grosso modo*, mantinha o desenho de 1940, com canteiros relevados ao longo das paredes, maciços de sardinheiras entre os vãos das janelas interiores e catos para os vãos das paredes de frente ao Tejo (PT/AHMOP/CAPOPI/Sec./024).

Durante o período das obras de «adaptação e modificação», Sá e Melo contava que o Secretariado prosseguisse com o projeto da «instalação e montagem» em colaboração com Veloso Reis Camelo. De facto, até então os serviços técnicos do SPN não tinham sido consultados pela Comissão, o eng. Sá e Melo tinha avançado com as obras apenas com o conhecimento e a anuência de António Ferro, que no final de 1941 estava em viagem diplomática na América do Sul. Quando em abril de 1942 António Ferro pede um parecer a Francisco Lage sobre o projeto de «adaptação e modificação», este revela todo o seu desapontamento perante a forma como a CAPOPI avançou com a empreitada sem consultar os serviços técnicos do Secretariado e com os resultados obtidos:

É para lamentar que o projeto do «Museu de Arte Popular» se não fizesse acompanhar de uma memória elucidativa e justificativa, que permitisse interpretar consciente e claramente o traçado, porque ou não se está habilitado, tecnicamente, a fazer o seu exame, ou no projeto não foram admitidas soluções

indispensáveis e da máxima importância para as necessidades e funcionamento de um museu, seja ele do que for.

Tem-se a sensação absoluta de que houve apenas a preocupação de substituir materiais de construção, sem outro critério, nem imaginação e previdência, do que as da conceção exposicional.

Ora uma exposição, por mais bela que seja, por mais gratas recordações que deixe, passa e um Museu é para ficar.

Mais para lamentar é ainda, porém, que o projeto não tivesse começado pelo começo e que a sua realização se planeasse invertidamente, isto é, de fora para dentro, pois parece elementar que importaria concentrar, previamente, a atenção no estudo do fim objetivo a que se destinava a obra (...).

Seria exagerado ouvir-se, antecipadamente, a entidade a que se destinava a missão de instalar o museu? (MAP, CG, 2/4/1942)

Para Francisco Lage, o seu problema era agora planear e organizar um museu etnográfico dentro das limitações interiores e exteriores de um projeto que no geral não lhe agradava e não se adequava ao museu por si imaginado:

A que se destina o extenso «columbário», de 52 aberturas, no alçado sobre o rio, injustificado, monótono, perfeitamente inútil?

E a parede do corpo principal da edificação, junto ao farolim, e no mesmo alçado, absolutamente amuada com o Tejo?

E que utilidade terão tão incompreensíveis óculos e frestas, de carácter espanholíssimo?

Fiquemos por aqui pois aborrece-me muito ter de criticar nestes termos (*Op. cit.*).

Nesta primeira informação interna, Lage estabelece desde logo a linha geral do que considerava essencial para a instalação do museu. A exposição permanente deveria ser estabelecida de acordo com «zonas etnográficas» respeitantes às divisões provinciais históricas tal como são definidas por Leite de Vasconcelos na sua *Etnografia Portuguesa*: Entre Douro-e-Minho; Trás-os-Montes; Beiras; Estremadura; Alentejo; Algarve e Ilhas Adjacentes. A cada província deveria corresponder uma sala bem isolada contra a humidade, que não poderia ter contacto direto com o ar livre e ser iluminada apenas por luz difusa natural através do teto, a exemplo da galeria de exposições da Sociedade Nacional de Belas-Artes. Os espaços expositivos do museu

deveriam também ser entregues aos serviços técnicos do SPN livres e sem acabamentos «pois a sua função e materiais a empregar, devem integrar-se na doutrina exposta e formarem com ela uma unidade documental e de conjunto» (*Op. cit.*).

Lage recomendava ainda que os gradeamentos das janelas deveriam ser integrais, mas bem integrados esteticamente e que se deveria ter em conta no projeto um sistema de aquecimento geral para todas as divisões. Para os serviços do museu previa instalações para a direção; conservadores; pessoal menor; secretaria e arquivo; biblioteca e discoteca; secção de venda de objetos com loja e armazém; um auditório para conferências, projeções e «demonstrações coreográficas e musicais»; uma secção técnica com laboratórios de conservação, armazém de reservas e câmara de «limpeza e profilaxia» (*Op. cit.*).

Depois deste primeiro parecer, Francisco Lage, enquanto subchefe da secção técnica dos serviços exteriores (responsável pelas exposições) prepara, ao longo do verão de 1942, um plano de organização bem mais desenvolvido e completo para servir de guião tanto para os serviços técnicos do SPN como para a CAPOPI para a fase de «instalação e montagem» do museu. O plano de 47 páginas dactilografadas (Doc. 2), entregue em outubro de 1942, é um ensaio ambicioso para um museu e para uma exposição permanente que abarcasse e sistematizasse a etnografia e o folclore português. Sendo a temática da arte popular apenas um dos muitos campos compreendidos pelo programa, Lage descarta o título de «Museu de Arte Popular» para lhe dar um título muito mais abrangente e adequado ao seu projeto:

O «Museu do Povo Português» deverá patentear-se como uma lição que mereça ser escutada pelo cientista, subordinando-se ao elevado pensamento de que o estudo mais digno de um povo é o estudo de si próprio, mas deixando-se simultaneamente contornar de interesse e beleza assimiláveis, para mais benéfica e facilmente exercer a sua missão atrativa e educadora da massa popular.

É pois sob esta ideia imperativa, e tendo em vista que a unidade política da Nação é uma resultante da sua unidade étnica, que se traça o esquema do sue plano de organização (Lage, 1942: i).

Retomando as linhas gerais do primeiro parecer, Lage volta a indicar a necessidade imperiosa de fazer corresponder uma sala da exposição permanente a cada

uma das províncias históricas. Para além destas salas de acesso público, deveria ainda existir uma sala adicional para exposições temporárias que estivesse «em contacto direto» com uma outra sala para a venda permanente de artigos regionais (*Op. cit.* 37), nesta sala deveria ficar exposto o carrossel decorativo que existiu na sala do prólogo em 1940. O espaço reservado para o auditório seria a «Sala Cultural», desejavelmente ocupando o mesmo espaço do auditório da Secção de Vida Popular de 1940. Esta sala ficaria para «uso exclusivo e privativo do museu», ressalva garantida pois era esse «o critério explícito e bem ponderado do Diretor do SPN» e que assim iria evitar «discórdias e atritos» entre os diversos serviços do SPN que necessitassem de um auditório. A «Sala Cultural» manteria as suas valências originais da Exposição do Mundo Português, com capacidade de acolher conferências, tela e projetor de cinema e palco para teatro, «demonstrações de musica, dança e coreografia». Para os serviços administrativos, Lage indicava: um gabinete para a direção; secretaria; biblioteca de referência em etnografia e folclore; arquivo (sistemático, onomástico, geográfico e fotográfico); discoteca (música, canto e dialetologia) e uma filmoteca de documentários cinematográficos que tivesse capacidade suficiente para ser usada pelo serviço de cinema do SPN (*Op. cit.* 38). Os serviços técnicos deveriam ser dotados de um gabinete de serviços de conservação, um laboratório técnico de conservação, restauro e execução; câmara de limpezas e profilaxia; oficina de reparação (carpintaria, metalurgia e pintura); armazém geral, armazém associado à sala de vendas; salas para o pessoal menor; arrecadação de utensílios, materiais de limpeza e jardinagem e instalações sanitárias privativas. Anexo a estas instalações, Lage previa ainda a reserva de 700m<sup>3</sup> dedicados ao armazenamento do guarda-roupa do grupo de bailado Verde-Gaio que poderia assim contribuir também para as exposições do futuro museu. Para as salas de exposição, Lage recomendava que se aproveitasse o seu elevado pé-direito para a criação de «entressolhos ou galerias» elevadas tipo mezanino que diversificassem o percurso expositivo, tal opção traria

incalculáveis benefícios: diversidade de planos, tornando mais agradável e pitoresco o conjunto; vantajosa divisão e ordenação das espécies e matérias expostas; melhor aproveitamento de paredes em altura e principalmente, aumento da área disponível (*Op. cit.* I)

Para além desta opção, Lage sugeria que a decoração das salas fosse genuína em relação ao «tradicionalismo português», ou seja, dever-se-iam excluir «todos os materiais, produtos, e processo mecânicos de introdução recente ou de imitação» (*Op. cit.* II) e em alternativa, propunha que se usassem materiais cerâmicos de construção «inéditos» e de «efeitos surpreendentes na decoração parietal: rodapés, lambrins, painéis» que ele próprio tinha «orientado» em olarias tradicionais:

Tudo foi respeitado nesses produtos, que têm por si o tempo: matéria-prima, conceção, técnica e arte, genuinamente populares. Identificamo-nos com o espírito criador do povo e desaparecemos em seguida, sem deixar vestígios da nossa intervenção (*Op. cit.*).

É na descrição dos conteúdos para as salas da exposição permanente que Francisco Lage aprofunda a sua proposta. Lage estabelece que a exposição de cada província deveria ser introduzida com base na geografia e na antropologia física. «O Meio», abarcando a geologia, a mineralogia, a meteorologia, a flora e a fauna através de quadros parietais ilustrados. «O Habitante», englobando a antropologia física para os «carateres somáticos» e a dialetologia para os «carateres psíquicos» dos diferentes «tipos médios antropológicos» de cada região representados através de quadros e ampliações fotográficas.

O cerne da exposição de cada província seriam os aspetos socioculturais, «A Vida». Na visão de Lage, esta «vida» era repartida em quatro grandes grupos: as «manifestações individuais» que se distribuíam pela alimentação, habitação, traje e trabalho (caça, pesca, pastoreio, agricultura e indústrias conexas e transportes); as «manifestações individuo-sociais» repartidas pelo comércio apresentado através de fotografias de feiras e mercados e pela ideografia retomando a exibição das siglas e de tatuagens de pescadores; as «manifestações individuo-sociais de transição» com representações de atividades lúdicas coletivas e as «manifestações sociais» englobando rituais familiares (batizado, namoro, casamento, enterro), diversas formas de arte (desenho, gravura, pintura, escultura, arquitetura, pirotecnia, música, dança, canto, teatro), testemunhos de cultos e tradições pagãs (hierologia) e lendas e tradições cristãs ou cristianizadas (hagiologia) e sabedoria popular.

Para a elaboração do seu plano para o Museu do Povo Português, Lage pediu a colaboração pontual do etnógrafo Cardoso Marta, mas foi o auxílio de Luís Chaves que lhe permitiu concluir o projeto (Cf. PT/TT/SNI-RCP/C/6/2). Chaves já tinha proposto em 1940 um programa de organização para uma série de museus etnográficos provinciais que a Comissão Executiva dos Centenários pretendia estabelecer, mas que, no entanto, não avançaram por falta de interesse local (Gouveia, 1985: 175). Estes museus estruturar-se-iam em torno de um Museu Etnográfico Nacional a construir posteriormente e que serviria de síntese das coleções dos museus regionais (Chaves, 1940d). De acordo com a proposta de Luís Chaves, a formação e exibição das coleções dos museus etnográficos seguiriam um plano de exposição muito semelhante, embora menos desenvolvido, ao proposto por Lage. De facto, o plano para os museus etnográficos dos centenários tem origem num programa para a Etnologia Portuguesa que Chaves apresentou em 1930. Em «A Grei Portuguesa – Notas para um Programa de Etnografia Portuguesa», Chaves propõe-se atualizar os estudos etnográficos do «*homo Portugalensis*» (Chaves, 1930: 44) nas suas vertentes de genuínos camponeses, serranos e marinheiros, representantes do povo português:

Um tratado de etnografia, que venha abranger a vida específica do homem tradicional deste conceito, por força há de estudar nos seus termos particulares e comparados sob o tríplice plano da «terra», do «homem» que dela é a emanção, na frase de Fialho, e da «arte» com as suas indústrias e espírito criador (*Op. cit.* 47).

As categorias utilizadas nesses três planos não divergem muito das de Lage, assim para a «Terra», Chaves recupera também a divisão administrativa proposta por Leite de Vasconcelos, sugerindo a descrição geográfica natural e humana, a «caracterização do habitante» através de trajos, linguagem, costumes salientes e cantigas locais<sup>49</sup>; o sistema de trabalho agrícola e as instituições locais de regime de direito e propriedade. Para a «Gente», o etnógrafo propõe o estudo das crenças religiosas católicas, as superstições, a medicina popular; os rituais de vida familiar, a constituição social da aldeia e as festas tradicionais. Por fim, para a «Arte», Chaves

---

49 Embora não especificando diretamente, Chaves também faz referência aos trabalhos de antropologia humana de Mendes Correia enquanto estudos complementares ao seu programa (*Op. cit.* 44).

distingua o folclore propriamente dito englobando a poesia, teatro, contos, músicas e coreografias; a arte religiosa; a arte profana englobando a arquitetura, a arte pastoril, o figurado e arte decorativa; as indústrias tradicionais e a sua caracterização e por fim a organização de mercados e feiras locais. Para todos estes campos passíveis de serem analisados pela etnografia, Luís Chaves recorre a exemplos recolhidos na maior parte das obras de Leite de Vasconcelos, Cláudio Basto e Fialho de Almeida recuperando-os para o seu propósito de aplicar a etnografia ao ressurgimento nacional:

Em todas as catástrofes da história é o nacionalismo que nos tem valido na salvação pelo regresso ao passado, ou seja, a volta à terra, à familiaridade da terra, nos seus hábitos e regras que são leis do tempo e da natureza. (...) O homem do campo, da serra, do mar, em contacto da natureza, sem comodidades nem afeminamentos, é o modelo vivo desses antepassados. As virtudes próprias de uma raça, de uma nacionalidade, residem neles, entregues, como sempre, os homens da terra à mesma vida de luta agreste e de descansado repouso, ao mesmo sacrifício pela terra comum, e valentia sem interesse, na defesa como soberba no trabalho afanoso, em que as gerações os pregam (*Op. cit.* 51).

Não é só o propósito nacionalista e a estrutura do estudo da etnografia portuguesa que Chaves e Lage partilham. As experiências expositivas de Luís Chaves no Museu de Etnológico de Leite de Vasconcelos bem como as suas soluções propostas para as salas de exposição dos museus dos centenários também se refletem nos métodos que Lage apresenta para expor as diferentes temáticas na exposição permanente. Assim, por exemplo, para a habitação, «a casa rústica na montanha, no vale, na planície e no litoral» e suas dependências e anexos, Lage propunha a exibição de maquetas «em vulto» e sempre «obedecendo a uma escala rigorosa de proporções» complementadas com plantas e alçados, planos topográficos que relacionassem as habitações com a geografia local, fotografias do exterior e interior. Quanto ao interior da habitação, deveria ser dada prioridade à:

Fisionomia, composição e arranjo daquelas partes interiores onde melhor se revelem os usos e costumes do habitante. – Conjunto de mobiliário, de alfaia doméstica e de utensílios, que se trate, *verbi grata*, de uma cozinha transmontana ou da quadra principal da habitação beiroa. – Em resumo, o



coração da casa, onde o sangue da vida doméstica se concentra, irradiando as virtudes do lar (*Op. cit.* 4).

O «coração da casa» deveria assim ser exposto no museu como uma «realização completa» em tamanho natural se o espaço o permitisse, ou então como uma maquete de «rigorosa escala de proporções» embora não desenvolva o que deveria caracterizar o mobiliário ou a alfaia doméstica. Para a agricultura, a exposição seria baseada em fotografias, por exemplo para a «colheita, conservação e preparação de produtos cerealíferos» Lage indicava fotografias das fainas de «decruar, alqueivar, lavrar e vessar, gradar e arrojar, semear, mondar, ceifar e segar, enrolheirar, esfolhar, malhar, trilhar, debulhar e joeirar» com a exibição de maquetes de eiras, medas e almiaras, espigueiros, canastros, cafuão, tulhas a monte padejado, silos e tercenas, atafonas, azenhas, moinhos de vento e moinhos de barcas. Novamente, depois de uma descrição extensa para fotografias e maquetes, Lage refere apenas «alfaias, aprestos e utensílios» de tamanho natural como complemento da exposição. Por outro lado, para a exibição de transportes de tração animal as fotografias reduzem-se aos processos de fabricação *in situ*, com Lage a enumerar a exposição de «realizações naturais» de jugos e cangas, cangalhos ou coleiras e chaveiras, aguilhadas, jugos de molhelhas, melenas ou coberteiras, albardas, albardões, enxalmos, almatrixas, cilhas, retrancas, atafais, peitorais, cadeirinhas ou andilhas, selas, selotes, cabeçadas, cabeções, barbicachos, cabrestos, travessas, butanas, bornís ou mulins, barrigueiras, peias, garupas, laticos, guizeiras, estribos, rédeas, freios, barbelas, serrilhas, esporas, alforges (*Op. cit.* 26).

Pelas 47 páginas do plano do Museu do Povo Português de Francisco Lage, fica claro que os objetos seriam apenas um dos elementos expositivos e que o seu carácter decorativo não seria um fator determinante. Mapas e quadros parietais informativos e estatísticos, fotografias, e maquetes seriam sempre usados para veicular a informação necessária acerca da etnografia e folclore português. Nas informações anexas ao plano, Lage deixa transparecer a sua preocupação com este facto e que tal objetivo não seria o desejado por António Ferro, o destinatário último do Plano:

No plano de organização do «Museu do Povo Português» nada é intangível, exceto o espírito de conciliação que deve existir entre a Arte, a

Ciência, a Verdade e a Vida. (...) tudo deve ser pretexto simultâneo para instruir e divertir, isto é, para cultivar, interessar e prender (*Op. cit.* III).

Mas Lage não podia também negar todo o percurso da secção de etnografia do Secretariado até então, deixando aberta a possibilidade de se manter a linha de valorização do carácter decorativo da arte popular:

A arte, o pitoresco e a imaginação devem colaborar na realização do «Museu do Povo Português» para valorizar e não para absorver ou apagar, relegando a matéria objetiva para um plano inferior. No meio deverá encontrar-se a virtude (*Op. cit.* IV).

E conclui, sintetizando os seus objetivos, e, usando expressões que Ferro usaria anos mais tarde na inauguração do museu, Lage assegura-lhe que,

Não pretendemos o museu rígido, o museu necrópole, porque, felizmente, nos subtraímos sempre a todas as noções cerradas e demasiado magistras, que tornam assustadoras as coisas que nunca o deveriam ser, não somos antigo nem moderno, porque simplesmente e sem esforço do nosso tempo desejamos abertamente que as aparências mais duras sejam polvilhadas de beleza à sombra protetora do bom gosto, para perderem a hostilidade nativa. Não esqueceremos, porém, determinadas normas de responsabilidade mental compreensível.

Quereríamos que o «Museu do Povo Português» durante tanto tempo sonhado e acalentado pelo Diretor do SPN e por nós sempre secundado ansiosamente, fosse «O Museu» e não «um museu» (*Op. cit.* V).

Lage antevê no seu plano que o processo de instalação e montagem seria um processo moroso e delicado e que deveria assim ser planeado a muito longo prazo: «realização de jato, condenação de facto» (*Op. cit.* III) é o aforismo que irá usar em muitas das suas recomendações e informações. Por fim, retoma novamente as suas críticas ao projeto de Veloso Reis deixando indicados os sete «pecados capitais» a evitar na execução do Museu do Povo Português: 1.º A falta de segurança nos acessos; 2.º A falta de ventilação da atmosfera ambiente; 3.º Produção ou invasão de pó através dos pavimentos e comunicações com o exterior; 4.º Humidade, através dos pavimentos,

paredes, tetos e telhados; 5.º Insetos e parasitas; 6.º Envelhecimento das espécies sensíveis e 7.º Itinerário sem lógica.

O plano do Museu do Povo Português é entregue a Sá e Melo em outubro de 1942 em conjunto com uma planta do recinto com as indicações dos espaços a serem ocupados. Esta planta é depois trabalhada por Reis Camelo e por Francisco Lage que deixam nela uma série de anotações manuscritas (PT/AHMOP/CAPOPI/Eng./021) relativas à fixação definitiva dos espaços nas salas existentes. A maior limitação ao plano de Lage é o facto de não existirem salas suficientes para respeitar a regra de uma sala para cada província, pelo que a solução encontrada foi o recurso aos dois maiores pavilhões disponíveis, dividindo-os em três províncias cada<sup>50</sup>. Na versão final desta primeira planta, entregue à CAPOPI em dezembro de 1942, o pavilhão A ficaria com as regiões norte: Entre-Douro-e-Minho, Trás-os-Montes e Beiras e o pavilhão B ficaria com as regiões sul, Extremadura, Alentejo e Algarve. As Ilhas Adjacentes teriam o seu espaço no pavilhão H. As salas adjacentes ao pavilhão D, que corresponde ao pátio teriam dois pisos; a sala sul teria a receção e o vestíbulo dos visitantes, bem como a secretaria e por cima o arquivo e biblioteca; a sala a norte recebia as dependências do pessoal menor e no segundo piso os laboratórios de conservação e restauro. A «Sala Cultural» manter-se-ia no mesmo local. O pavilhão E seria dedicado às exposições temporárias, equipado com divisórias móveis e galerias superiores envolventes e em comunicação com as salas F (onde se situaria o carrocel e mostruário de venda ao público) e G partilhada com a loja de artigos regionais e espaço de reservas e de câmaras de expurgo.

No verão de 1943, com a primeira fase das obras de adaptação dos edifícios praticamente terminada<sup>51</sup>, o Secretariado apresenta a Sá e Melo um primeiro orçamento

---

50 Por comodidade e facilidade na descrição adotou-se a nomenclatura dos pavilhões do recinto do museu tal qual era usada na CAPOPI e indicada na ilustração da planta. Assim A) corresponde ao antigo pavilhão da Terra e do mar (vulgo, do farol); B) Pavilhão atual da Extremadura e Alentejo; C) Pavilhão atual das Beiras; D) Pavilhão do pátio; E) Pavilhão atual de Entre-Douro-e-Minho; F) Pavilhão atual da Entrada e vestíbulo; G) Pavilhão da atual sala de exposições temporárias e H) antigo pavilhão do Prólogo (Cf. Fig. 11).

51 Em setembro, Sá e Melo escreve ao empreiteiro Manuel Nunes Tiago pedindo a conclusão com urgência dos assentamentos exteriores da rede de esgotos do MAP e Espelho d'água, e também uma lista de reparações a fazer aos edifícios terminados, na lista inclui-se a reparação de fendas nas paredes e tetos, reparação de telhados e algerozes e caixilhos com infiltrações (PT/AHMOP/CAPOPI/Sec./033 e PT/AHMOP/CAPOPI/Eng./012).

para a fase seguinte de instalação e montagem do museu. De acordo com o estabelecido, o SPN seria responsável pelo projeto e pela execução das empreitadas que deveriam durar um ano até à inauguração. Contudo o financiamento destas obras ficava dependente do Ministério das Obras Públicas através da CAPOPI. O Secretariado apresentou uma despesa total prevista de 1.500.000\$00 dividida pelas seguintes rubricas: 1) Obras interiores de construção civil – 500.000\$00. 2) Instalação do museu (mobiliário, decoração, estudos, etc.) – 500.000\$00. 3) Aquisição de objetos para figurarem no museu – 500.000\$00. Duarte Pacheco considerou o valor do orçamento do SPN excessivo e deu instruções à Comissão para estudarem a redução daquele valor com o mínimo de impacto nas obras projetadas. A informação é passada diretamente a Francisco Lage que, em agosto de 1943, se vê obrigado a elaborar uma «Retificação do Plano de Organização do Museu do Povo Português» a Sá e Melo no intuito de reduzir as despesas prevista e ao mesmo tempo informa António Ferro que a CAPOPI não aceita um orçamento superior a 1.000.000\$00 (*Op. cit.*).

A informação de retificação feita por Lage sugere a anulação das galerias superiores nas salas de exposição bem como dos pisos adicionais nas salas anexas ao pavilhão D.

O novo estudo da distribuição do aproveitamento topográfico dos imóveis a que se procedeu, o emprego de uma técnica de construção interior de instalação mais leve e reduzida e a substituição, em muitos casos, da decoração mural para enquadramento dos elementos expostos, pelo manejo de valores objetivos, permitirão obter-se resultados económicos muito apreciáveis. (arquivo MAP, CG 1942-56)

As salas de exposição são também reordenadas num conjunto mais coerente, (Fig. 11) ficando o pavilhão B com a Extremadura e Alentejo, o C com a «Sala Cultural», a sala sul do pavilhão D com o Algarve, a sala norte com Trás-os-Montes, o pavilhão E com Entre-Douro-e-Minho, o pavilhão F com as Ilhas Adjacentes e o pavilhão G com as Beiras. Os serviços administrativos, técnicos e os arquivos seriam instalados no pavilhão H e o pavilhão A ficaria reservado para a sala de exposições temporárias e sala de venda de artigos regionais, «dependentes da consequência do primeiro acontecimento e oportunidade que justifiquem o respetivo dispêndio, da conta do Secretariado da Propaganda Nacional» (*Op. cit.*)

Por seu lado, António Ferro solicita uma reunião urgente com o eng. Sá e Melo, convocando também Francisco Lage, Tomás de Melo, enquanto representante dos artistas / decoradores, e Jorge Segurado, arquiteto dos interiores. Dessa reunião aprovaram-se as opções gerais tomadas por Lage, mas também a redução substantiva do orçamento para a aquisição de objetos, agora associada às despesas de decoração e mobiliário no valor de 800.000\$00 sendo que foi considerado dar prioridade à reutilização do acervo de objetos etnográficos do SPN em relação à aquisição de novos objetos.

A oito de setembro, Sá e Melo informa o MOP destas alterações, lembrando que as obras iniciais tinham tido apenas o objetivo de converter os pavilhões temporários em permanentes e que só agora se iria realmente construir o museu:

Esta Comissão, ao tornar definitiva a construção feita para a Exposição do Mundo Português e de harmonia com as instruções de V.Ex.<sup>a</sup>, procurou manter, tanto quanto possível, a estrutura existente, limitando-se a abrir janelas onde a estrutura inicial o permitiu, com o fim de substituir a iluminação artificial, muito dispendiosa, por iluminação natural. A instalação deste museu seria, portanto, condicionada ao existente. Reconhece, no entanto, esta comissão, que um museu não dispensa a existência de pequenas divisões, destinadas a serviços de direção, administrativos e outros, assim como de divisórias que permitem reduzir a grandeza de certas salas e até de subtetos que em certos casos venha a reduzir o pé direito das mesmas. Tudo isto se justifica e não poderia ser definido senão no dia em que um estudo particular do museu viesse a ser feito, como acontece agora. São estas nas sua linhas gerais, as obras a que chamamos de construção civil e que terão na realidade de ser feitas no edifício existente (PT/AHMOP/CAPOPI/Eng./021).

Sá e Melo passa então a explicar as decisões tomadas pelos técnicos do Secretariado, indicando a alteração mais substantiva ao projeto original, a substituição das estruturas de alvenaria por madeira, sugestão de Jorge Segurado com base na «Retificação» de Francisco Lage:

Da conversa havida e da necessidade de redução da verba atrás, conclui-se, porém, que poderia ser tomada uma outra orientação menos dispendiosa que consistiria, por exemplo, na substituição de divisórias de

alvenaria por outras mais ligeiras, pavimentos suportados por prumos de madeira que constituiriam mais uma decoração e uma peça a exhibir dentro do museu que uma obra de construção sólida e definitiva a acrescentar à existente e a exigir demolição e o refazer dos trabalhos feitos. (...)

Como se torna necessário proceder desde já à realização desta obra, que viria dar vida a esta zona e que necessita de estudos demorados, aquisições feitas lentamente, aos poucos, organização cautelosa, e planos a refundir constantemente, tenho a honra de submeter a vossa o que acabamos de expor (*Op. cit.*)

O Ministério das Obras Públicas não respondeu prontamente as alterações propostas pelo Secretariado. Um mês depois da informação de Sá e Melo, Francisco Lage volta a escrever à CAPOPI transmitindo as preocupações de António Ferro em relação à forma como o processo estaria a decorrer:

Encarrega-me ainda o Exmo. Diretor de transmitir a V. Ex.<sup>a</sup> os seus justificados receios quanto à sustentação da data prevista para inauguração do museu, em face do protelamento de decisões a que tem estado sujeita a realização, sendo também de considerar que os mesmos inconvenientes terminarão por afetar a orçamentação elaborada (*Op. cit.*).

A 16 de novembro, o ministro Duarte Pacheco morre num acidente automóvel, o que leva a uma interrupção das diligências tomadas por Sá e Melo. Sem autorização para o Secretariado prosseguir com os projetos da empreitada, a CAPOPI avança com uma alternativa para financiar a execução dos projetos da segunda fase empregando diretamente a equipa de decoradores do SPN. Assim, em dezembro de 1943 Bernardo Marques é contratado para a «execução dos trabalhos de organização do programa e elaboração do orçamento de instalação do Museu de Arte Popular» (PT/AHMOP/CAPOPI/Sec./032/128) e para o auxiliar são também contratados Carlos Botelho, Tomás de Melo e Fred Kradolfer.

Em janeiro de 1944, Sá e Melo reúne-se com o ministro interino das obras públicas, o também ministro das finanças João Costa Leite Lumbrales, para o informar das atividades da Comissão. De acordo com a memória que Sá e Melo fez dessa reunião (*Op. cit.*), Lumbrales tinha uma atitude oposta a Duarte Pacheco em relação às atividades «despesistas» da CAPOPI, defendendo a extinção imediata desta e a entrega

das empreitadas restantes à Câmara Municipal de Lisboa, ou mesmo à Comissão das Obras da Universidade de Coimbra, onde o arq. Cottinelli Telmo se mantinha como responsável<sup>52</sup>. Quanto à fase de «instalação e montagem» do Museu de Arte Popular, João Lumbrales mostrou-se bastante apreensivo em relação ao financiamento pedido, nomeadamente em relação à aquisição de novos objetos:

É preciso dizer o que há sobre o “recheio” do Museu de Arte Popular, que está a cargo do Secretariado da Propaganda Nacional. O Senhor Ministro determinou na última reunião que tivemos, que o Secretariado fizesse duas salas do museu e dissesse o que precisava para esse efeito. A sua intenção era fazer uma ideia do que poderia vir a ser esse museu através da observação destas duas primeiras salas, estas a título de amostra (*Op. cit.*).

Apesar destas notas, a diretiva de Lumbrales não teve seguimento imediato. Para além do plano de Francisco Lage, o Secretariado não dispunha ainda de um projeto concreto para o interior das salas de exposição, que se apresentavam completamente vazias, e não havia capacidade material e financeira para criar de imediato uma solução apenas para duas salas. Assim, a questão do financiamento da empreitada do Secretariado acabou por ficar dependente da apresentação e aprovação de um projeto definitivo para a instalação e montagem do museu e da sua exposição. Por outro lado, também a CAPOPI estava pressionada pelo MOP para entregar a empreitada do Museu de Arte Popular ao Secretariado, já que esta era uma das últimas obras pendentes da Comissão.<sup>53</sup> Depois de muitos pedidos e insistências de Sá e Melo, Francisco Lage apresenta em abril uma «Memória Descritiva e sugestão técnica da instalação e montagem do Museu do Povo Português» (PT/AHMOP/CAPOPI/Eng./021), acompanhada de plantas e fotografias de maquetes<sup>54</sup> respeitantes ao interior das salas de exposição incluindo até a localização das temáticas a expor em cada sala.<sup>55</sup> O resultado

---

52 A sugestão devia-se ao facto de que a Comissão das Obras da Cidade Universitária de Coimbra tinha a sua sede no mesmo palacete em Belém onde estava sediada a CAPOPI e onde antes tinha estado a Comissão de Exposição do Mundo Português.

53 Os projetos ainda não iniciados, como o Museu de Arte Contemporânea e o Museu das Descobertas e Conquistas, previstos para a Praça do Império, ou o arranjo da área envolvente da Torre de Belém, acabaram por ser cancelados.

54 Construídas por Paulo Ferreira.

55 Com a exceção da planta da sala do Algarve que aparenta ter ficado incompleta.

da colaboração entre Francisco Lage, Jorge Segurado e a equipa de decoradores apresenta já uma ordenação mais coerente:

(...) preliminarmente considerou-se a importância de fixar o acesso ao museu, de dar ao visitante um sentido único, de atender às suas necessidades e comodidades, de lhe determinar o ponto de partida de visita, inutilizando a sua arbitrariedade de escolha e de o preparar inicialmente por meio de ambiente apropriado.

Em conformidade, estabeleceu-se que o acesso do visitante fosse feito pela fachada mais visível do museu, a que fica voltada ao norte e para a estrada marginal e linha férrea, por uma «entrada» ou «vestíbulo» instalado na sala que durante a «Exposição do Mundo Português» foi utilizada como «secção de olarias». (*Op. cit.*)

O percurso da exposição, bem como a localização e o interior das salas aproximam-se da sua versão definitiva (Fig. 12). O projeto para o «vestíbulo» contempla já o longo balcão de atendimento com um painel informativo que deveria mostrar uma «planta decorativa do museu para orientação e preparação dos visitantes» (Fig. 13). As salas de Entre-Douro-e-Minho, Trás-os-Montes e Algarve, apresentam-se com as suas galerias definitivas destinadas a «diminuir o seu excessivo pé direito e aumentar a área disponível» (Figs. 14, 15, 16). O pórtico entre as salas de Trás-os-Montes e Algarve mantém-se ainda como espaço de passagem pública, prevendo-se a inclusão de um «dispositivo de cancelas» nas portas das salas para separar o acesso entre visitantes e transeuntes. À galeria superior da sala do Algarve acede-se por uma escadaria estabelecida num corredor que separava o acesso para a sala das Beiras. As plantas das salas da Beira e Alentejo e Estremadura (Figs. 17 e 18) previam também a instalação de reproduções em escala real de cozinhas regionais e no final da exposição uma galeria superior destinada às «Ilhas adjacentes» «para se destacarem propositadamente da parte continental». Em relação aos conteúdos expositivos, Lage ressaltava que continuaria a ser adotado os critérios expostos no seu plano de 1942.

Os meios mecânicos de expor serão condicionados pela natureza dos objetos ou dos assuntos, tendo em vista a maior valorização, o sentido do vivo e do atraente e a boa conservação. Assim, conforme os casos, serão utilizadas as vitrines, as fotomontagens, os figurinos e manequins (em tamanho natural



ou reduzido), as maquetas construídas em vulto, as reconstituições de interior, etc. (*Op. cit.*).

A «Sala cultural» seria transferida para o pavilhão G (Fig. 19), à direita do «vestíbulo» e dotada de camarins e salas de apoio bem como de acesso ao claustro anexo. Os serviços administrativos continuavam remetidos para o pavilhão H, embora o Secretariado não tivesse fornecido plantas ou qualquer outra informação para esse espaço. De facto, esta informação era apenas uma «sugestão técnica de instalação» e não um projeto concluído, tanto as plantas como as maquetes chegam a ignorar as janelas já abertas nas paredes exteriores sugerindo a inclusão de pinturas murais nos mesmos espaços. Mas a existência de uma planificação dos espaços, mesmo que incompleta, leva a que as fotografias das maquetes de Tomás de Melo e a informação de Lage sejam depois reutilizadas por António Ferro, que as apresenta para efeitos de propaganda, num artigo da revista *Panorama*, anunciando publicamente a abertura breve do «Futuro Museu da Arte e da Vida do Povo Português» (SNI, 1944).

A «Memória Descritiva» de Francisco Lage surtiu o efeito necessário para o MOP autorizar à CAPOPI o financiamento em 1.000.000\$00 da empreitada do Secretariado e em complemento a transferência da propriedade dos edifícios do recinto do museu. Tudo estava pronto para, em maio, a CAPOPI passar o valor para o Secretariado, mas a transferência é recusada pelo Tribunal de Contas indicando a ausência de

disposição legal para cometer ao Secretariado Nacional de Informação a realização de despesas e consequente aplicação das verbas orçamentais da Comissão das Obras da Praça do Império, o que era indispensável como sucede, por exemplo, com a organização legal dos serviços da DGEMN em casos similares (PT/AHMOP/CAPOPI/Eng./021).

A intransigência do Tribunal de Contas obriga a novas diligências, tanto por Sá e Melo, que reclama ao MOP a criação de uma disposição legal adequada, como por António Ferro, que pede à Presidência do Conselho a atribuição da já usual dispensa de formalidades legais do Secretariado para despesas e contratos para projetos específicos. A resposta chega com a publicação do Decreto-Lei n.º 33.820 de 28 de julho de 1944. O decreto atribuía ao Secretariado a instalação do Museu de Arte Popular nos edifícios

para esse fim adaptados, estabelecendo a abertura de um crédito especial de 1.000.000\$00 para as despesas com a instalação e ainda a dispensa da realização de concursos ou mesmo de contratos escritos para as obras de instalação do museu. A dez de novembro é assinado o «Auto de Entrega e Cessão Simultâneas» entre o Ministério das Finanças, a CAPOPI e o Secretariado tendo em vista a «cessão a título precário e gratuito» dos edifícios destinados «unicamente» ao Museu de Arte Popular, «não lhe podendo ser dada outra aplicação sob pena de caducidade» e cuja instalação deveria fazer-se num prazo de doze meses<sup>56</sup>. Dias depois, era publicado o Decreto-Lei 34.134 de 24 de novembro de 1944, que estabelecia o «Regulamento dos serviços do Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo»; a transformação do Secretariado da Propaganda Nacional no Secretariado Nacional de Informação consagrava a criação de uma repartição de cultura popular e subjacente uma secção de etnografia, teatro e música sob a responsabilidade de Francisco Lage. O mesmo Decreto-Lei reafirmava ainda dentro das atribuições relativas à cultura popular que incumbia ao Secretariado «promover a fundação do Museu do Povo Português» sem, contudo, referir um prazo definitivo para a sua abertura. A partir de então, António Ferro chamaria a si o controlo de todo o processo de instalação e montagem do seu Museu.

### **3.2 Exposições e diplomacia do Secretariado em tempo de guerra**

No encerramento da Exposição do Mundo Português, Salazar mantinha-se apreensivo em relação ao resultado da guerra que assolava a Europa. A França tinha

---

<sup>56</sup> A CAPOPI seria extinta no final de 1945 com os assuntos pendentes a serem transferidos para a Comissão Administrativa das Obras da Cidade Universitária de Coimbra e, posteriormente, para a DGEMN e para a Administração do Porto de Lisboa (Decreto-Lei n.º 35.197 de 24 de novembro de 1945). As limitações orçamentais e de material derivadas da guerra limitaram seriamente a ação desta Comissão. Para além do Museu de Arte Popular, foram concluídos o restaurante espelho de água, o Museu das Recordações Centenárias (que permaneceria fechado sem acervo até ser convertido em *atelier* para os escultores do padrão dos descobrimentos em 1958) e os pavilhões provisórios (depois definitivos) para desportos náuticos da Mocidade Portuguesa e da Associação Naval de Lisboa. Na praça do Império instalaram-se as esculturas definitivas dos cavalos marinhos e na praça Afonso de Albuquerque as quatro fontes com esculturas femininas de Barata Feio. Os pavilhões da Exposição do Mundo Português que ladeavam a praça manter-se-ão, muito degradados, como armazéns até à sua demolição em 1952 (Cf. PT/AHMOP/CAPOPI/Eng./021).

capitulado, o Reino Unido mantinha uma posição defensiva no Mediterrâneo e no Canal da Mancha, sem impedir os bombardeamentos diários a Londres e outras cidades. Em Espanha, a diplomacia portuguesa movimentava-se para manter a neutralidade ibérica; uma invasão de Gibraltar seria também a invasão de Portugal. Para Salazar a guerra terminaria muito provavelmente com um armistício, uma «paz de compromisso» entre ingleses e alemães e com cedências de ambas as partes. A incógnita neste cenário era até que ponto iriam os ingleses ceder. No plano externo, o Tratado de Aliança Anglo-Português era apenas o lado simbólico de uma importante relação económica; Portugal dependia da proteção da Marinha Real nas rotas com as colónias e o Reino Unido era o principal importador de bens portugueses. Se o fim da guerra implicasse uma desmilitarização inglesa (à semelhança do que ocorreu com a Alemanha em 1918), Portugal iria necessitar de novas alianças que assegurassem as suas fronteiras pluricontinentais. Por outro lado, o avanço das forças do Eixo no norte de África e a guerra submarina no Atlântico levaram a que o presidente Roosevelt declare publicamente, em maio de 1941, a intenção de tornar o Oceano Atlântico um espaço de «segurança americana» até ao Mediterrâneo, o que implicava o controlo militar dos Açores, Madeira e Cabo Verde. Entre o Palácio das Necessidades e São Bento, considerava-se que a segurança da neutralidade portuguesa e ibérica teria que passar pela constituição de um bloco neutral latino-americano que contemplasse a manutenção dos valores «ocidentais e cristãos» contra o totalitarismo alemão, o comunismo e as «decadentes» democracias liberais.

Em julho de 1941, António Ferro parte para o Brasil integrado numa «embaixada de homenagem e agradecimento» à participação do Brasil nas comemorações dos centenários, o circuito oficial demorava-se pelas principais cidades brasileiras e prolongou-se depois pelo Uruguai e Argentina (Cf. PT/TT/AOS/D-M/31/11/1). Sucederam-se palestras e sessões de homenagem presididas por Júlio Dantas. Com grande pompa, no Palácio do Catete do Rio de Janeiro, sede do Governo Federal, António Ferro assina um acordo luso-brasileiro destinado oficialmente a «promover uma íntima colaboração cultural» entre os dois países mas que, na sua visão, deveria aumentar a visibilidade da cultura portuguesa, de maneira a suplantar a

influência cultural norte-americana<sup>57</sup>. Por entre as celebrações, Ferro, juntamente com Augusto de Castro e Marcelo Caetano, seguiam as ordens do Presidente do Conselho e sondavam políticos e diplomatas sobre o interesse e as possibilidades da constituição do «bloco latino» imaginado por Salazar. Mas o ataque japonês à base naval americana de Pearl Harbour a oito de dezembro e a subsequente declaração de guerra aos países do Eixo pelos EUA torna impossível qualquer tipo de acordo entre os países ibéricos e latino-americanos. Meses depois o Brasil, entre muitos outros países americanos, junta-se aos países aliados na guerra contra as forças do Eixo.

Gorada a criação de um bloco neutral por parte dos países ibéricos, a prioridade diplomática é a manutenção de boas relações diplomáticas com os dois lados do conflito e, para Portugal, a manutenção da neutralidade espanhola. António Ferro procurou, desde o estabelecimento do SPN, a aproximação com Espanha através de uma política de intercâmbio cultural, o que nunca foi bem aceite pela Presidência do Conselho. Em maio de 1938, em plena guerra civil espanhola e com a posição oficial portuguesa de estrita neutralidade (embora oficiosamente apoiasse o campo nacionalista sem respeitar o bloqueio de armamento imposto pela SDN), Salazar chega a instruir diretamente Ferro e o Secretariado nas formas e objetivos que a propaganda portuguesa em Espanha deveria ter:

Ponho as maiores reservas ao chamado intercâmbio cultural. Este nunca serviu senão para os espanhóis cumularem de amabilidades escritores portugueses e fazerem por esse modo um trabalho de penetração pacífica que não deve ser favorecido. As conferências que viessem fazer a Portugal, a troco dumas amabilidades banais, quebrariam uma certa linha de reserva que é

---

57 Devido à guerra, o resultado prático será apenas a publicação anual da revista luso-brasileira *Atlântico*. Tal não impede Ferro de apresentar a Salazar os reais planos do SPN a curto e médio prazo para o Brasil: «Envio urgente de delegado do SPN para o Brasil e para contactos com o DIP [Departamento de Imprensa e Propaganda, órgão brasileiro homólogo do SPN] para depois da guerra receber o melhor possível os portugueses de “certo relevo”. Orientar à distância a imprensa portuguesa do Brasil e toda a imprensa portuguesa do Novo Mundo. Acompanhar a ação dos organismos culturais das colónias portuguesas da América. Fazer publicações para os filhos dos portugueses. Passar para o SPN a regulamentação das idas das companhias de teatro para a América Latina. Atribuir condecorações. Colaboração com a censura nos telegramas para o Novo Mundo evitando as publicações de certas notícias mesquinhas ou ridículas, que nos humilham» (PT/TT/AOS/D-M/31/6/17). Para uma análise mais detalhada sobre a «Campanha de Lusitanidade para as Américas» consultar Loff, 2008: 280 e seguintes. Sobre a revista *Atlântico* e a sua relevância no panorama cultural luso-brasileiro, consultar Silva, 2011.

necessário continuar a manter, sobretudo quando vemos desenvolverem-se em Espanha as mais extraordinárias ideias acerca de Portugal e da organização da península ibérica. A crise atual em que temos ajudado a Espanha Nacional a vencer o comunismo, **não deve fazer-nos esquecer os fatores permanentes da política peninsular**<sup>58</sup>. É preciso trabalhar por contrariar em Espanha a formação de influências estrangeiras, algumas das quais podem ser perigosas para os interesses portugueses em determinadas emergências; é preciso para isso manter boas e amigáveis relações públicas e particulares com a Espanha e os valores representativos da nova ordem de coisas a fim de conservar uns na sua simpatia por Portugal e respeito pelos seus direitos e neutralizar noutros as más tendências a tal propósito reveladas; é útil afirmarmo-nos em Espanha como somos neste período de renascimento, mas considero prejudicial que esse trabalho seja feito com a rutura da couraça que o povo português foi a si próprio forjando pelos séculos fora e constitui elemento da sua defesa.

**Estas instruções são confidenciais** e devem estar sempre presentes ao espírito de quem dirigir superiormente os trabalhos de propaganda em Espanha (PT/TT/AOS/D-M/31/5/11).

A experiência diplomática obtida por Ferro no Brasil leva-o a conduzir o Secretariado numa linha de aproximação a Espanha com uma maior autonomia em relação à Presidência do Conselho. Em julho de 1942, Ferro chega a Madrid e procura com o seu homólogo espanhol a possibilidade de estabelecer com o regime de Franco um acordo de «colaboração cultural» de moldes semelhantes ao efetuado com o Brasil. Mas a política interna espanhola é muito complexa e Torres Lopez, diretor de propaganda da vice-secretaria da Educação Popular é ultrapassado por Serrano Suñer, ministro dos negócios estrangeiros que procura impor a António Ferro um «acordo de estado» que em último caso facilitaria o livre-trânsito da propaganda e de agentes espanhóis em Portugal. Suñer era partidário da entrada de Espanha na guerra pelas forças do Eixo, tendo sugerido a Salazar que Portugal anulasse o tratado de aliança luso-britânica em favor de uma cooperação económica reforçada com Espanha (que assim poderia ocupar Gibraltar sem retaliação imediata); além disso, era conhecido pelas chancelarias o seu interesse pela anexação de Portugal. Perante esta situação é o embaixador português, Pedro Teotónio Pereira, que consegue protelar a situação e evitar

---

58 Sublinhado no original.

o acordo que teria «alguns pontos francamente perigosos» (Cf. Loff, 2008: 401). O Secretariado consegue, ainda assim, manter os seus contactos com a vice-secretaria da Educação Popular e, dois meses depois, com a substituição de Serrano Suñer pelo Gen. Francisco Jordana, anglófilo e apoiante da política de neutralidade, Ferro avança com novas iniciativas culturais portuguesas em Espanha.

Poucos dias após a demissão de Serrano Suñer, António Eça de Queirós, subsecretário do SPN e responsável pela secção externa, avança com contactos oficiais a Torres Lopez tendo em vista a planificação das ações do SPN em Madrid. Um pouco à semelhança da quinzena portuguesa de Genebra de 1934, planeiam-se concertos, espetáculos do Verde Gaio e uma exposição de arte popular portuguesa a realizar num «salão ou salões de boas dimensões e central» (PT/TT/SNI-GS/13/1). O espaço escolhido pelos espanhóis é o *Mercado Nacional de la Artesania*, um edifício aberto dois anos antes para a exposição e venda de artesãos e indústrias de artes decorativas espanholas, vizinho do Palácio das Cortes e que representava a nova política de trabalho do regime de Franco. Conhecido o espaço, Ferro encomenda um projeto para o interior a Jorge Segurado e a Tomás de Melo; os objetos a expor seriam novamente selecionados por Francisco Lage. Após a Exposição do Mundo Português, Lage concentrou o seu trabalho no apoio ao Grupo de Bailados Verde Gaio, escrevendo o guião de *O Homem de Cravo na Boca* e auxiliando Paulo Ferreira, Bernardo Marques e Maria Keil nos cenários e figurinos. Em 1942, para além dos seus pareceres sobre o Museu do Povo Português, Lage apoia as pequenas exposições etnográficas que decorreram na sala de exposições do Secretariado: a exposição dedicada a Monsanto com desenhos e fotografias de Carlos Botelho e a exposição de Colchas Bordadas de Castelo Branco de Eurico Sales Viana. Em paralelo, Francisco Lage prepara uma exposição de olaria popular para a qual começou a fazer grandes encomendas a oleiros de Bisalhães e Redondo e planeia a edição de um segundo volume da edição de *Vida e Arte do Povo Português*.<sup>59</sup>

---

59 Sobre a relação de Lage e Sales Viana com as exposições de 1941 consultar Alves, 1997. As notas das encomendas não especificam quantidades mas apenas valores, assim a Joaquim Manuel Moscas do Redondo 4611\$50 e a Sebastião Fernandes de Bisalhães 2054\$00, valores elevados para a época, Cf. PT/TT/SNI-RCP/C/6/2 e PT/TT/AOS/D-M/31/13/1. O segundo volume de *Vida e Arte do Povo Português* seguiria o modelo do primeiro volume com ilustrações de Paulo Ferreira e teria os seguintes textos: «A paisagem e as povoações» e «A habitação rústica», ambos de Luís Chaves; «O arranjo interior

Para a apresentação portuguesa de Madrid não haverá novas encomendas de objetos de exposição; estes estão, aliás, já embalados e prontos para expedição desde o fim da Exposição do Mundo Português. Antes do início das obras de adaptação dos edifícios para o Museu de Arte Popular, a coleção do Secretariado, bem como os objetos expostos que foram adquiridos no final da exposição, foram encaixotados e depositados num armazém na rua da Junqueira a Belém. Para complementar a coleção a ser exibida, Francisco Lage vai novamente requerer a contribuição de Luís Chaves e das coleções do Museu de Arqueologia e Etnologia, nomeadamente uma série de objetos de arte pastoril (colheres, chaves de coleira e marcas de manteiga) e de fiação (pesos de tear e cossoiros) que seriam impossíveis de obter pelos processos de aquisição do Secretariado.

Duas outras peças fora da coleção são também previstas para a exposição de Madrid. Num pedido expresso ao Dr. António Mendes Correia do Instituto de Antropologia da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, Lage pede, em favor muito especial, o empréstimo de duas máscaras de chocalheiros das aldeias de Meirinhos e Vale do Porco (Mogadouro) oferecidas por Santos Júnior (Cf. Dias, 1952: 40) para serem expostas em Madrid. O que não é referido no pedido é que se planeia a execução de duas cópias que, depois de expostas em Espanha, entrariam na coleção do Secretariado. No início de abril de 1943, depois de Mendes Correia ter despachado as máscaras para Lisboa, Lage reenvia-as para a marcenaria da Casa Sousa Braga Filho, em Braga, tendo em vista a sua rápida reprodução, mas o trabalho demora-se e Lage, impaciente, pede-as de volta para fazerem parte da exposição (Cf. PT/TT/SNI-GS/13/1). Lage volta também a efetuar novas encomendas de objetos a artesãos de todo o país, contudo, desta vez os objetos não são para exposição, mas para oferta. Retomando o modelo da exposição de Paris, Ferro indica a Lage a aquisição em massa de pequenos objetos de arte popular para oferta, não apenas a convidados de prestígio, mas para todos os visitantes. Ferro tinha mesmo proposto a Salazar, aquando da visita ao Brasil, que esta estratégia deveria ser aplicada em toda a diplomacia portuguesa:

---

da habitação», por Cardoso Marta; «O ferro forjado» por Sales Viana; «Os doces de romaria» por Sebastião Pessanha; «Indústrias caseiras: cestaria, chapelaria, esteiras e capachos, flores artificiais, etc.» por Armando de Matos; «O teatro popular» por Jorge de Faria. Francisco Lage calcula os custos totais da edição em 161.900\$00, valor que é considerado excessivo para o orçamento corrente do SPN e o projeto é adiado *sine die* por António Ferro (PT/TT/SNI-RCP/C/6/3).

Manter viva a simpatia pelo nosso país, aproveitando todos os pretextos para ser amável, para dar (*Les petits cadeaux entretiennent l'amitié*). Uma filigrana, um boneco, um bonito livro, dados oportunamente, com espírito, podem conquistar, às vezes, as mais sólidas amizades (PT/TT/AOS/D-M/31/6/17).

Nos meses que antecedem a abertura em maio da exposição portuguesa em Madrid, Lage faz encomendas no valor aproximado de 20.000\$00 de figurado de Estremoz (da Escola Industrial), Barcelos (do oleiro David José Falcão), e miniaturas de louça preta de Bisalhães (do oleiro Sebastião Fernandes) bem como artigos de filigrana diversa à joalheria do Carmo para oferta a visitantes e convidados ilustres. A expedição destes objetos terá ainda alguns contratemplos na alfândega, pois tratando-se de ofertas, não se poderiam classificar como exportações temporárias, o procedimento comum usado pelos serviços externos do Secretariado. Por intermédio da Presidência do Conselho as peças acabaram por ser despachadas por correio diplomático através do agente da PVDE António Rosa Casaco (Cf. PT/TT/AOS/D-M/31/1 e PT/TT/SNI-GS/13/1).

Tal como nas outras exposições internacionais, Lage fica em Lisboa enquanto Ferro e a sua equipa se deslocam a Madrid para a montagem da exposição. Devido à sua às limitações orçamentais decorrentes da guerra e também do próprio espaço do Mercado, Ferro faz-se acompanhar apenas pelo seu secretário Guilherme Pereira de Carvalho, pelo arquiteto Jorge Segurado e pelo decorador Tomás de Melo. O espaço de exposições do *Mercado de la Artesania* apresenta-se como um pátio interior coberto de paredes brancas, com corredores laterais separados por arcadas decoradas, à semelhança das arcadas da sala de arte popular do pavilhão português de Paris (Fig. 20). O salão dispõe de algum equipamento expositivo que o Secretariado vai utilizar, nomeadamente vitrinas embutidas e molduras de madeira para a fixação de têxteis de grandes dimensões nas salas laterais. Para o pátio interior Tomás de Melo e Jorge Segurado prepararam em Lisboa um conjunto de expositores de vitrine e de prateleiras facilmente desmontáveis e de desenho rústico, não sendo clara a autoria e a execução dos expositores, é provável que o seu desenho tenha sido de Jorge Segurado e a sua construção tenha ficado a cargo de Tomás de Melo. Os expositores de vitrine compõem-se pelo armário de vitrine que assenta sobre uma estrutura de apoio em madeira de



carvalho de desenho rústico apresentando uma rosácea de inspiração pastoril em cada pé. Os expositores de prateleiras são compostos por três prateleiras em madeira de carvalho sendo cada prateleira superior de dimensões mais reduzidas e fixas numa estrutura de pés laterais em forma de V invertido, cobrindo a prateleira de topo ficaria um pequeno telhado de madeira pintada. Os expositores de prateleiras serão mais tarde recuperados e copiados, sem o telheiro, para as salas de exposição do Museu de Arte Popular enquanto o modelo do expositor de vitrinas será recuperado com alterações em relação ao desenho da base. Para além deste mobiliário, Segurado e Melo recuperam também alguns dispositivos criados para a exposição sobre Monsanto, nomeadamente seis mastros que exibiam ampliações fotográficas coladas em suportes quadrados de madeira com imagens da aldeia e tendo numa base ao topo um modelo de uma habitação local.

À semelhança das outras exposições de arte popular do Secretariado, não há um fio condutor; as peças expõem-se seguindo grupos temáticos, mas sempre subordinados a critérios decorativos: um expositor apresenta louça de Nisa, outra louça preta, as vitrines estão repletas de figurado de Estremoz e de Barcelos, nas salas laterais as paredes são decoradas com colchas e mantas e jugos trabalhados, intercalados por ramos de flores de papel e rocas decoradas. Os manequins reduzidos são distribuídos por todas as salas complementados expositores que tenham alguma relação com a região ou atividade que representam, assim, por exemplo, o pastor do Redondo está colocado junto ao expositor com cornas decoradas e a capucheira de Montalegre (com roca e novelo de lã) está junto de um conjunto de rocas e pentes de tear. Como já tinha também ocorrido em Paris, nem todas as peças despachadas acabaram expostas, apesar de todo o material expositivo enviado de Lisboa, não se previu o uso de manequins e assim todo o vestuário enviado (caixa n.º 1) acabou por não ser exposto.

A exposição de arte popular portuguesa em Madrid é inaugurada a 25 de maio de 1943, estando presentes António Ferro, o ministro espanhol da educação e o vice-presidente das cortes. Para o seu discurso, Ferro recicla alguns temas anteriores, mas agora focando-se diplomaticamente na proximidade íntima, mas distinta, das culturas ibéricas:

País verdaderamente sorprendente (España), en el que el arte popular y el erudito se hallan de tal modo impregnados del sentimiento espontáneo,

primitivo y sabio de su raza y su clima, que casi se confunden. Fuerza admirable, fuerza que vale tanto como los mejores ejércitos y encierra en sí misma el germen de la soberanía de cada nación y el derecho de vivir de cada pueblo. (...) La victoria lograda por los heroicos soldados españoles fue también la victoria de vuestras catedrales con agujas, sus lanzas tocadas por las manos de Dios, de vuestras imágenes cubiertas de oro y de fe, como la Macarena y la Virgen del Pilar; de vuestras melodías, que son como flores sonoras de vuestros bailes castizos, cadenas del alma española, de vuestro canto jondo, tan hondo que viene del fondo dos siglos, de vuestros toreros en traje de luces, que lucen, que reflejan en la fiesta de la vida y de la muerte, la valentía española; y también no lo dudéis, de una multitud de pequeños objetos parientes o amigos de estos que vamos a mostraros y que en la quietud interior de las viejas casas de los viejos pueblos de Castilla, de Extremadura o de Andalucía o precede al arte popular español. Pero si os fijáis en la forma y en el color de todos los objetos expuestos – muestras de nuestro tesoro folclórico – comprenderéis que la semejanza entre los dos artes populares – existen por otra parte afinidades entre las artes populares de todos los pueblos – es la misma que existe entre nuestros dos idiomas, más aparente que real. Son de la misma familia, sin duda, pero cada una con su colorido propio, simples tonalidades a veces, pero bastante para diferenciarlas. El arte popular español, clavel rojo sobre claveles negros. El arte popular portugués, clavel listado, rosa, e blanco, sobre cabellos castaños. El arte popular español es quizá más realista, más dramático, más humano. El nuestro, posiblemente, con menos carne, con menos vida, es más espiritual, más poético o, puntualizando, más lírico («El ministro de educación nacional inauguro solemnemente la exposición de arte popular portugués», *ABC*, 26/5/1943).

A diversidade e o colorido da exposição tornam-na bem-recebida em Madrid, destacando-se a coleção de manequins reduzidos e as máscaras de chocalheiros com que, para o redator do *ABC*, se poderia a qualquer momento «representar Aristófanes» (*Op. cit.*).

Dada a receptividade das atividades do Secretariado em Madrid, é Salazar que sugere a Ferro a possibilidade de as tornar itinerantes por outras cidades espanholas. Projeta-se assim para o fim do ano levar a exposição para Barcelona e depois no ano seguinte à feira mostruário internacional de Valência. Por razões não identificadas a

exposição em Barcelona não chega a ocorrer e os objetos ficam em depósito em Madrid até ao ano seguinte (Cf. PT/TT/SNI-GS/13/1).

Em vez de Barcelona, Ferro escolhe a Feira de Abril de Sevilha, a grande feira de gado da Andaluzia que conta com a participação de ganadeiros portugueses. A exposição de arte popular não se coaduna diretamente com o tema do certame e será realizada no átrio do consulado português. Para o recinto da feira será construída uma «caseta portuguesa», um espaço de venda de vinho do Porto desenhado e decorado por Segurado e Tomás de Melo com recurso a motivos populares portugueses. Entre as mesas decoradas com galos de Barcelos e as paredes com modelos de barcos rabelos, anuncia-se a exposição de arte popular portuguesa no consulado (Fig. 21). Esta exposição é inaugurada a 17 de abril, um dia antes da abertura da feira, e contou com uma receção de alto nível organizada desde Lisboa por Francisco Lage. O apoio direto do consulado, da Direção-Geral de Pecuária e do Instituto do Vinho do Porto facilitaram o trabalho de aprovisionamento para o evento, a dificuldade foi no fornecimento da doçaria. Lage tinha encomendado à pastelaria Almeida de Portimão 50 kg de doces de amêndoa com recheio de ovos e chila para a «caseta» e 200 peças de doce de amêndoa, 1000 peças de doce de amêndoa com recheio de ovos, 400 Dom Rodrigos e 300 estrelas de figo e amêndoa para a receção no consulado. Devido ao racionamento a pastelaria não tem açúcar nem ovos suficientes para tal encomenda e apenas pode fornecer as 300 estrelas de figo e amêndoa, que serão despachadas por estafeta diretamente para Sevilha. Malgrado a falta de doces regionais, Lage voltaria a encomendar também uma série de objetos diversos de arte popular para oferta aos visitantes<sup>60</sup>. A apresentação da exposição é complementada por uma demonstração equestre de cavalos lusitanos e depois por um espetáculo do grupo de bailado Verde-Gaio. A exposição retoma os

---

60 Cf. PT/TT/SNI-GS/13/2 «Objetos destinados a festas em Sevilha» e PT/TT/AOS/D-M/31/13/1. Da extensa lista de material destacam-se: 100 saquinhos redondos bordados a lã de cores, 20 saquinhos formato de coração, 100 porta-retratos pequenos em formato de coração e 10 pares de chinélinhas de verniz (reduções) adquiridos a Pedro Frazão Gamboa; 27 açafatezinhos finos de verga branca, 100 canastrinhos de varina, 50 cestinhos poceiros, 50 cestinhos de vindima e 64 gamelas pequenas de madeira adquiridos a Sousa Braga Filho; 50 tarros pequenos de cortiça adquiridos a Alberto Cutileiro; 1095 bonecos de Barcelos, 198 rosários de contas de barro enfeitados com campainha, pucarinhos e cruces e 185 bonecos de barro vidrado adquiridos a David José Falcão; 923 bonecos de madeira pintada estilizados adquiridos a Tomás de Melo; 25 broches de filigrana de prata dourada adquiridos à ourivesaria W. A. Sarmento; 1011 reduções de louça preta e 284 bacorinhos de barro negro adquiridos a Sebastião Fernandes.

mesmos objetos expostos em Madrid, com a exceção da coleção de manequins reduzidos que será exposta na sua totalidade no *stand* português da Feira de Valência. Também alguns dos trajes regionais terão uso, desta vez vestidos pelas funcionárias do consulado ao serviço da exposição.

O desembarque aliado nas praias da Normandia, em junho de 1944, marcou o destino final das forças do Eixo e assim deixava de ser necessária uma política de aproximação a Espanha. Terminadas as feiras de Sevilha e de Valência, a coleção etnográfica do Secretariado regressava a Lisboa, mas sem ter ainda o seu destino final. Quanto às máscaras do Instituto de Antropologia seriam por fim remetidas à marcenaria bracarense com a indicação de que «ambas as máscaras [réplicas] serão executadas em madeira de amieiro, desejando-se a sua reprodução exata tanto exterior como interiormente, com as mesmas dimensões rigorosas e grossuras, mantendo-se em absoluto a expressão e técnica construtiva» (PT/TT/SNI-RCP/C/6/1) e, depois de pintadas as réplicas por Tomás de Melo as originais regressaram em novembro de 1944 às mãos de Mendes Correia sem que o Instituto tivesse sido alguma vez informado de todo este processo.

Durante a guerra, Lisboa, enquanto porto neutral, era ponto de troca e correspondência entre países beligerantes; a abertura da frente ocidental provocou o encerramento de todos os portos da França e dos países do Eixo. Para o Comité Internacional da Cruz Vermelha (CICV), isso implicou a paragem em Lisboa de toda a correspondência de prisioneiros de guerra para o continente europeu. Em agosto de 1944, o despachante J. Vasconcelos, que geria em Lisboa os transportes do CICV, vê-se na situação melindrosa de encontrar um armazém suficientemente seguro e discreto para armazenar as cerca de 15.000 toneladas de pacotes para prisioneiros de guerra<sup>61</sup>. É através de contactos informais com António Ferro que o Secretariado acaba por ceder, por um valor simbólico, os pavilhões destinados ao Museu de Arte Popular por um período de seis meses (PT/TT/SNI-GS/15/1 e PT/TT/SNI-GS/15/4). Um ano depois, terminada a guerra na Europa, J. Vasconcelos escrevia a Ferro:

---

61 Em tempo de guerra e de racionamento o conteúdo de cada pacote era valioso no mercado negro. Um pacote da cruz vermelha britânica continha 250 g de chá, uma lata de cacau em pó, uma barra de chocolate de leite, uma barra de sabão, 50 cigarros, uma lata de *corned beef*, uma lata de queijo processado e outras de leite condensado, ovos em pó, sardinhas, margarina e bolachas (Cf. «Food Parcels in the Second World War», disponível em: [www.redcross.org.uk](http://www.redcross.org.uk)).

Desejamos mais uma vez manifestar o nosso reconhecimento pela amabilidade desse organismo, não somente em nos ter cedido aqueles pavilhões como também ter permitido que os ocupássemos durante um prazo superior ao inicialmente previsto. Devido à feliz terminação da guerra, tem sido possível o Comité Internacional da Cruz Vermelha intensificar as suas expedições diretamente aos portos franceses e retirar de Lisboa a quasi totalidade das mercadorias aqui armazenadas, não sendo de prever, portanto, que se mantenha a necessidade dos armazéns de Lisboa (PT/TT/SNI-GS/15/1).

Apesar do otimismo de J. Vasconcelos, a dificuldade nos transportes marítimos e terrestres no imediato pós-guerra levou a que o CICV mantivesse o aluguer de um dos pavilhões do Museu até ao final de 1947 (*Op. cit.*). Mas para além do CICV, o recinto do Museu de Arte Popular terá também outro inquilino externo ao Secretariado desde 1945. Depois de muitas pressões diplomáticas, os Estados Unidos conseguiram em 1944 convencer o governo de Salazar a permitir a construção e a utilização de uma base aérea na ilha de Santa Maria nos Açores, à semelhança do que a Força Aérea Britânica fazia na base das Lages na Ilha Terceira. Para manter o estatuto de neutralidade perante os países do Eixo, o acordo, negociado em segredo, estabelecia que o aeródromo seria oficialmente construído e utilizado pela companhia *Pan American Airways* (Cf. Telo, 1993: 323). Depois da construção, o material excedentário da construção foi transferido para Lisboa tendo em vista a sua integração nas empreitadas do MOP. Por razões desconhecidas, o MOP decide requisitar os pavilhões A e H ao Secretariado para o depósito dos materiais de construção de origem americana. Barris com carbureto de cálcio, pregos e parafusos de aço de primeira qualidade, ferramentas e até veículos vão permanecer nos pavilhões e causar incómodos à prossecução do projeto do Museu de Arte Popular. Em agosto de 1947, impaciente, Ferro pede explicações ao Ministério das Obras Públicas, que lhe responde que:

Está ainda o referido pavilhão ocupado por grande número de materiais cujo transporte para outro local, mesmo que dele se dispusesse, seria muito demorado e dificultado pelo facto destes serviços não disporem já de transportes próprios. Porém o Senhor Ministro das Obras Públicas determinou que os materiais que não fossem requisitados fossem vendidos em hasta pública (...). Esperamos poder efetuar tal venda no decorrer do próximo mês

de setembro ficando conseqüentemente e salvo qualquer demora imprevista o referido pavilhão desocupado nos fins do citado mês (PT/TT/SNI-GS/15/1).

O facto é que a hasta pública não teve compradores e o material acabaria por permanecer no pavilhão H até 1951.

### **3.3 A instalação do Museu de Arte Popular**

A transformação do Secretariado Nacional da Propaganda no Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo foi fruto de vontade de Ferro em corrigir as limitações originais daquele organismo. Em 1943, perante uma opinião pública pessimista e um movimento grevista clandestino, mas com visibilidade, Ferro prepara uma extensa informação a Oliveira Salazar intitulada «Algumas causas, aparentes ou reais, da inquietação de certos portugueses no momento atual» (Cf. PT/TT/AOS/D-M/31/6/9). Neste documento, Ferro aponta dezanove razões para essas causas de inquietação tais como «incompreensão do regime corporativo», «ausência de alegria de viver e cultivo excessivo da nossa “apagada e vil tristeza”» a «deficiência de meios legais de propaganda e falta de coordenação com os serviços públicos que a podem tornar eficiente» ou a «falta de uma imprensa continuamente orientada». Para estas causas, Ferro lista uma outra série de medidas políticas que poderiam «remediar» tais «males», medidas que passariam sempre pelo reforço das competências do Secretariado, como a obrigatoriedade de os cinemas passarem os filmes de propaganda do SPN, transferir a «superintendência dos espetáculos» para melhor controlar o teatro, as revistas e até as letras dos fados e também a

Intensificação da política de cultura popular: Atuação do Teatro do Povo nos grandes centros urbanos e do cinema ambulante. Concertos dominicais pelas bandas regimentais. Apressar a abertura do restaurante do espelho de água e os trabalhos de instalação do Museu do Povo Português, grande brinquedo para os ricos e para os pobres como se provou na Exposição do Mundo Português durante os Centenários (*Op. cit.*)

Ferro defende perante Salazar que o Secretariado não tem as condições necessárias para influenciar a opinião pública porque está limitado na sua ação pelas próprias instituições governamentais, que recusam a sua colaboração:

Os anos passam, os homens cansam-se e é pena não lhes aproveitar, em pleno, todas as possibilidades enquanto são capazes. Se o Diretor do Secretariado da Propaganda Nacional pode realizar no estrangeiro a obra de propaganda que ninguém lhe nega, é porque, além das fronteiras, não encontrou nunca as limitações com que esbarra constantemente na sua terra. Lá fora é possível que o vejam aumentado, mas tal visão só tem auxiliado a propaganda do país. Em Portugal, em compensação, vêem-no diminuído e tal diminuição, se não é injusta, é pelo menos inibitória (*Op. cit.*).

Deste modo, Ferro propõe que o espaço de ação do Secretariado fosse ampliado, abarcando todos os órgãos de opinião pública aliando a inspeção de espetáculos com a censura e dotando-o com a capacidade legal de organização de exposições no estrangeiro terminando de vez o conflito com o Conselho Superior das Belas-Artes. Este novo Secretariado deveria assim ser «elevado na sua categoria burocrática» para que o seu Diretor pudesse falar de «igual para igual com Diretores-Gerais ou Subsecretários de Estado» (*Op. cit.*). Esta informação permitiu a Ferro clarificar com Salazar o futuro do Secretariado e pouco tempo depois, em 23 de fevereiro de 1944 era publicado o Decreto-Lei n.º 33.545 que estabelecia o novo Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI) «englobando os serviços do Secretariado da Propaganda Nacional, os serviços de censura e os serviços de exposições nacionais ou internacionais». De todas as propostas e sugestões feitas, só mesmo a elevação do Secretariado dentro da Presidência do Conselho é que não foi aceite. Ao longo de 1944, por entre as viagens a Espanha, o acompanhamento das obras no Palácio Foz e a gestão quotidiana do Secretariado, o seguimento do processo do Museu de Arte Popular não aparenta ser uma questão prioritária e mesmo a questão do financiamento das obras levantada pelo Tribunal de Contas é prontamente resolvida.

O depósito das encomendas da Cruz Vermelha leva a uma interrupção no seguimento dos trabalhos de adaptação dos edifícios do Museu. Por seu lado, Ferro,

seguro com a legislação<sup>62</sup> que atribuía ao SNI «promover a fundação do Museu do Povo Português, que ficará funcionando como estabelecimento dele dependente» deixava cair o prazo de doze meses estabelecido no auto de entrega e cessão, clarificando a resposta ao Diretor-Geral da Fazenda Pública dias depois de receber o documento:

Quanto à pergunta por V. Ex.<sup>a</sup> formulada acerca da data provável da inauguração e abertura para o público, não pode este organismo por enquanto prestar qualquer informação concreta, em virtude dos muitos trabalhos a realizar e que por sua própria natureza são morosos (PT/TT/SNI-GS/15/1<sup>63</sup>).

O final de 1944 leva também à recontração de Bernardo Marques, Tomás de Melo e Fred Kradolfer que estavam ainda empregados através da CAPOPI, pelo valor de 37.500\$00, bem como de José Rocha também como pintor / decorador<sup>64</sup>. Francisco Lage, chefe da Secção de Etnografia do SNI, mantinha-se como delegado técnico para a organização do Museu. Mais tarde, Jorge Segurado é também contratado como arquiteto responsável pela «conceção e direção dos serviços de construção civil e carpintarias a fim de promover as adaptações necessárias à instalação do museu» bem como pela sua direção e fiscalização técnica de todos os trabalhos até à sua completa execução (Cf. Galvão, 2003: 399). Prevendo as empreitadas futuras, António Ferro escreve também ao Ministro das Finanças reclamando desde já que fosse atribuída a dispensa de concursos:

Não ignora V. Ex.<sup>a</sup> a natureza muito especial dos diversos trabalhos a efetuar, que demandam conhecimento técnicos, não só de direção como também de execução, que só uma minoria de indivíduos com larga prática possuem, por deles se terem ocupado há bastantes anos.

Tem o Secretariado entre os seus funcionários e colaboradores essa equipa de executantes, o que não só tem sido reconhecido pela imprensa nacional e estrangeira pela pena dos seus críticos, pelos visitantes que tiveram ocasião de apreciar as realizações, mormente o Centro Regional da Exposição do Mundo Português e os pavilhões portugueses nas exposições de Genebra, Paris, Nova Iorque, Madrid e feira de Sevilha (...) Tudo tem sido obra do

---

62 Artigo 22.º da alínea 3) do n.º II do Decreto-Lei n.º 34.134 de 24 de novembro de 1944.

63 A fonte documental principal deste subcapítulo é a unidade de instalação de arquivo PT/TT/SNI-GS/15/1. Para não sobrecarregar o texto serão indicadas apenas as referências a fontes distintas.

64 O nome de José Rocha não volta a surgir na documentação deste período sendo provável que se tenha afastado deste projeto.



Secretariado em colaboração com os seus técnicos especializados. Faz-se notar que na maioria das realizações efetuadas no estrangeiro foram despendidas importâncias muito superiores aquela que agora lhe foi atribuída, e todas elas com dispensa das formalidades de uso, o que prova a confiança que o organismo tem sabido inspirar aos poderes públicos.

Nesta conformidade e levando em conta as razões expostas, tenho a honra de solicitar de V. Ex.<sup>a</sup> se digne conceder despacho com carácter geral para todos os trabalhos referentes ao Museu de Arte Popular dispensando o Secretariado Nacional da Informação e Cultura Popular de abrir concursos e fazer contratos escritos, para a execução dos trabalhos especiais e tarefas parciais que ao citado museu digam respeito<sup>65</sup>.

Em maio de 1945 Jorge Segurado retoma o trabalho no Museu do Povo Português fazendo alterações substanciais no projeto de algumas salas indo ao encontro das observações críticas que Francisco Lage tinha feito no seu primeiro parecer de abril de 1942, ao mesmo tempo que procurava aumentar a iluminação natural das salas e facilitar o seu percurso. A principal alteração ao projeto é o encerramento definitivo do pórtico central fechando-o através de uma estrutura envidraçada e demolindo a trave que unia as colunas ao nível do piso térreo. Os óculos abertos em 1942 nas paredes dos pavilhões contíguos ao pórtico seriam desmontados e as paredes fechadas, enquanto ao nível térreo o espaço de atravessamento entre os pavilhões passava de duas portas contíguas para uma abertura a quase todo o comprimento das paredes sustentada por colunas e vigas metálicas cobertas por tijolo decorativo. Ao nível térreo criava-se um espaço contínuo iluminado exteriormente entre a sala de Trás-os-Montes e a sala do Algarve mantendo as distinções de cada sala. Na sala de Trás-os-Montes, Jorge Segurado projetou a construção de uma escada em madeira que ligasse o piso térreo ao final da galeria superior protegida por uma parede de tabique com frestas para iluminação natural. Para a sala das Beiras projetou a demolição da parede de alvenaria que originalmente separava o espaço do auditório do corredor lateral e alterou o desenho da escada de acesso à galeria superior da sala do Algarve agora com acesso

---

65 Este método quase informal de trabalho dentro do SNI, que dispensa muita documentação e comunicação escrita, tornou mais difícil a pesquisa desta segunda fase das obras do museu deixando algumas lacunas. São comuns nos arquivos os avisos escritos por Francisco Lage aos pintores / decoradores sobre a marcação de reuniões de trabalho com António Ferro no seu gabinete ou mesmo nos estaleiros de obras, mas são quase inexistentes os apontamentos, memórias ou decisões dessas reuniões.

direto pela mesma sala. Deste modo anulou-se um corredor de difícil iluminação natural e aumentou-se a área útil da sala das Beiras, alterando-lhe também o arranjo expositivo projetado. Para a sala da Estremadura e Alentejo, Segurado alterou o «extenso columbário» que desagradava Lage criando junto dele um piso sobrelevado e uma abertura exterior para uma varanda florida sobre o rio Tejo enquanto por dentro da sala se erguia uma parede estreita paralela à varanda, delimitando a diferença do piso e reduzindo / distribuindo a luz solar dentro da sala. A construção da varanda elevada, mas assente no terreno exterior do museu, acabou por provocar ainda algumas dúvidas à Direção-Geral da Fazenda Pública, pedindo a Segurado que esclarecesse a «diferença das áreas verificadas entre a primeira planta do Museu» e a enviada para efeitos de cadastro no património do Estado. A par destas alterações estruturais, as plantas de Segurado contemplavam também a inclusão dos dispositivos expositivos fixos, como as vitrines embutidas na sala do Minho, montras nos vãos das escadas para a exibição de reprodução de interiores, suportes de parede para têxteis e expositores fixos nas paredes ou em pilotis seguros ao chão.

Em julho de 1945 previa-se a saída das encomendas da Cruz Vermelha e Jorge Segurado preparava o início das novas obras de alteração dos pavilhões. O Secretariado contava executar as obras através de pequenas empreitadas localizadas e tinha já enviado propostas a diversas firmas de construção civil, mas Segurado discorda dessa opção e informa Ferro:

Depois de exame pormenorizado dos desenhos de realização elaborados pelos decoradores e após as recentes reuniões técnicas, verifiquei que nem todos os trabalhos poderão ser executados, dada a sua natureza especial, pelo processo de pequenas empreitas. Nestas circunstâncias e afim de não se perder tempo, rogo a V. Ex.<sup>a</sup> a autorização especial de se realizarem todos aqueles trabalhos que pela sua natureza assim o exigem não só por questões de ordem técnica, mas também, até da própria economia, em regime de administração direta, ficando bem entendido, a abertura de concursos para os demais trabalhos (PT/TT/SNI-GS/15/4).

O contrato principal é atribuído à firma de construção civil Sampaio & Laginha Lda. tendo em vista a construção das estruturas adicionais em madeira; nomeadamente na sala do Minho, a divisória de entrada, expositores de parede, escadaria e vigamento

para a galeria superior; na sala de Trás-os-Montes a galeria superior, escadas e parede divisória; na sala do Algarve a galeria superior, escadas e a estrutura dos arcos revestida a estafe; e na sala da Estremadura e Alentejo a galeria superior com paredes, expositores e escadaria. Devido aos atrasos na desocupação dos pavilhões pela Cruz Vermelha, estas novas obras de alteração só se iniciam em fevereiro de 1946. Entretanto ainda em outubro de 1945 tinha-se iniciado a empreitada também pela mesma firma<sup>66</sup>, para o interior do pavilhão F destinado ao vestíbulo e entrada principal do museu. Foi feito o teto-falso, montado o longo balcão de atendimento em madeira de carvalho, construído o painel destinado ao mapa informativo, montadas as divisórias para as cabines telefónicas e o lambril de madeira de carvalho a todo o comprimento das paredes, bem como os expositores e as portas de madeira envidraçadas<sup>67</sup> com vidros decorados com motivos populares. O vestíbulo, entrada principal do Museu, estava praticamente terminado em março de 1946, só lhe faltando as pinturas murais. No mesmo momento em que terminam as obras do vestíbulo, a Sampaio & Laginha inicia a obra de revestimento da parede da sala de Trás-os-Montes em pedra de granito e a montagem dos seus expositores de parede bem como a instalação do «gradão» na galeria superior da sala de Entre-Douro-e-Minho, réplica da grade românica da Sé de Lisboa encomendada por Jorge Segurado ao ferreiro Vicente Joaquim Esteves, autor de todas as outras ferragens decorativas presentes nas salas de exposição.

As obras parecem correr de acordo com o calendário e nem o requerimento do Ministério das Obras Públicas para a cedência de mais um pavilhão «completamente vazio» para albergar material proveniente de Santa Maria parece provocar atrasos<sup>68</sup>. Em julho estão terminadas as obras de alteração das salas do Minho e Trás-os-Montes e Ferro desloca-se a Belém para as observar com Lage, Segurado e Tomás de Melo. Ferro não terá ficado completamente satisfeito com os resultados; em carta a Bernardo

---

66 Praticamente todas as empreitadas de construção civil serão entregues à firma Sampaio & Laginha Lda. Até à inauguração do museu aquela empresa executou dezanove empreitadas distintas (Cf. PT/TT/SNI-GS/15/4).

67 Os vidros decorados só seriam instalados em maio de 1947 feitos pelo vidraceiro Carlos Duarte, de Almada, tendo como base desenhos de Tomás de Melo.

68 Perante os pavilhões já ocupados pelo MOP e pelo CICV e as empreitadas a decorrer, o único espaço disponível foi o claustro do pavilhão G que apesar das reservas do Secretariado e os protestos de Francisco Lage, foi vedado e ocupado por bidons de carbureto de cálcio. Este produto é destinado à produção de acetileno através da simples reação com água o que tornava o seu depósito num local aberto e não protegido da chuva num risco de explosão.

Marques e a Fred Kradolfer que tinham faltado à reunião, Lage indica as deliberações tomadas:

1.º que fossem tomadas urgentes providencias, apressando-se os trabalhos de modo a ficarem completamente acabadas, instaladas e em condições de se tornarem visitáveis e prontas a funcionar, até ao dia 15 de novembro do corrente ano, impreterivelmente as salas de Entre-Douro-e-Minho e de Trás-os-Montes, o vestíbulo e a sala contigua a este definitivamente destinada a secretaria, biblioteca e arquivo.

2.º que assumisse a chefia de todos os trabalhos de decoração e de instalação das mencionadas salas e dependências do Museu o artista decorador Sr. Tomás de Melo, em direta colaboração com esta secção.

E em sequência destas informações, Lage pergunta ainda aos dois decoradores se assumiam a responsabilidade da ordem de serviço ou se consideravam «impossibilitados de dar cumprimento até à data fixada e nas condições mencionadas»<sup>69</sup>. A urgência pedida por António Ferro não consegue ser cumprida pelos artistas / decoradores; o trabalho de planificação e a execução das pinturas murais por parte de Tomás de Melo e Manuel Lapa para aquelas salas tomará o seu tempo e só se dará por encerrado a 24 de abril de 1947, faltando ainda o mobiliário expositivo complementar e os objetos. Do mesmo modo o pavilhão G destinado à secretaria, biblioteca e arquivo só começa a ser intervencionado em fevereiro com a construção de novas paredes em estafe.

A premência de António Ferro em apresentar obra feita derivava da limitação do orçamento destinado às obras de instalação do Museu. As obras devido às últimas alterações ao projeto feitas por Segurado levaram a que os 1.000.000\$00 atribuídos inicialmente já não chegassem para pagar todas as empreitadas planeadas e muito menos as aquisições de objetos e serviços de Francisco Lage. Com o dinheiro esgotado em maio de 1947<sup>70</sup> as empreitadas são interrompidas, sem que Ferro possa sequer usar as salas de Entre-Douro-e-Minho e Trás-os-Montes completamente terminadas como

---

69 Depois desta notícia o nome de Fred Kradolfer deixa de aparecer nas informações de Francisco Lage sendo provável que se tenha afastado do projeto.

70 A cinco de maio, José Alvelos, chefe de secretaria do SNI tenta ainda a liquidação urgente dos 96.000\$00 que J. Vasconcelos devia pelo aluguer dos pavilhões ao CICV, mas o transitário consegue protelar o pagamento até dezembro.

argumento para um novo financiamento. Em carta ao Ministro das Finanças, João Lumbrales, Ferro justifica-se que o Secretariado tinha contabilizado um saldo de 500.000\$00 no ano anterior e que esse valor tinha sido transferido para a conta destinada às obras do Museu apesar da não autorização do ministério<sup>71</sup>. Esse valor destinava-se «ao prosseguimento dos trabalhos e à aquisição de recheios para algumas salas, mormente as do Minho, Trás-os-Montes e Algarve e não para todas as salas que um dia virão a constituir o conjunto completo do Museu de Arte Popular». Mais ainda, Ferro desculpava-se dos gastos já efetuados justificando que,

Quando do primitivo estudo elaborado em 1940<sup>72</sup>, se entendeu sempre que os 1.000.000\$00 seriam empregados na liquidação das primeiras despesas de ordem geral, como pagamentos ao arquiteto responsável, aos decoradores e ao arranjo de algumas dependências, pois nunca se poderia supor que com tal importância fosse possível instalar definitivamente um Museu de Arte Popular por mais modesto que fosse.

Prosseguindo as suas desculpas e assumindo «lealmente» a sua errada interpretação da legislação orçamental, Ferro relembra ainda a «alta constante dos preços dos materiais» que passaram a custar «quatro e mais vezes» desde 1940 e assim conclui que,

a manter-se o despacho de V. Ex.<sup>a</sup>, as importâncias já gastas redundarão em pura perda por não haver possibilidade de completar as instalações (...) [e] que o atraso com o início dos trabalhos não podem ser imputados ao Secretariado por não ter começado imediatamente os trabalhos, facto devido à reconstrução dos pavilhões e estes só entregues ao organismo por auto em novembro de 1944.

---

71 Cf. PT/TT/AOS/D-M/31/7/1 Projeto de orçamento para 1947: «Pelo Decreto-Lei n.º 33.820 de 28 de julho de 1944 foi dotado este organismo com a verba de 1.000.000\$00 destinada a ocorrer às despesas com a instalação do Museu de Arte Popular, verba essa que durante esse ano não foi utilizada e que, como consequência transitou intacta para o ano de 1945. Durante este ano de 1945 foram efetuadas várias despesas no valor de 188.943\$60 pelo que passou para o presente ano económico de 1946 a importância de 811.056\$40. Dessa importância têm sido pagas diversas despesas e outras haverá a liquidar até ao fim do ano económico consoante o andamento dos trabalhos, despesas que não esgotarão completamente a referida verba, repondo o SNI nos cofres do Estado o saldo que for verificado, e que irá reforçar a verba de 500.000\$00 que no presente “projeto” se solicita para o futuro económico.

72 Os estudos foram elaborados em 1943, mas Ferro refere-se sempre a 1940 em todo o documento.

Perante este exercício de ofuscação do processo relativo ao financiamento das obras, Ferro consegue responsabilizar João Lumbrales perante o facto consumado das obras do museu se encontrarem paralisadas indicando que só uma «resolução superior» (*i.e.* de Salazar) poderia então resolver a questão e acrescentar ao valor inicial de 1.000.000\$00 mais 1.500.000\$00, que o Secretariado calculava serem necessários até à conclusão das obras em 1948. Lumbrales aceita a proposta de Ferro, mas só em setembro desse ano é que é publicado o necessário Decreto-Lei que considerava «que se mostra da maior vantagem providenciar no sentido de se completarem as referidas instalações sem o que os gastos até agora efetuados redundarão em pura perda»<sup>73</sup>.

Com o financiamento repostado, Ferro ordena a aceleração dos trabalhos tendo em vista a sua rápida conclusão para a abertura do museu em fevereiro de 1948. Francisco Lage, numa missiva a José Alvelos, chefe de secretaria do SNI, informa-o que a interrupção de cinco meses nas obras

pôs em equação o grande atraso em que se encontram os serviços em referência, a data de conclusão dos mesmos que acaba de ser fixada e imposta pelo Exmo. Secretário Nacional da Informação e, conseqüentemente, os meios de vencer o tempo perdido num menor espaço de tempo dado, ou seja apenas dois meses e meio.

A situação é, pois, a de ter de se atacar a realização e de concluir em muito menos de metade do tempo que normalmente lhe devia ser atribuído, sendo, portanto, necessário para isso multiplicar no pouco tempo disponível todos os atos convergentes. (...) Antes que as circunstâncias obriguem à alternativa de ter de se confessar impotência ou de declinar responsabilidades, o que de todo se deseja evitar, (...) deseja-se que seja dada toda a prioridade sobre todos os serviços, quer nos trâmites de secretaria, quer nos de contabilidade, às requisições desta secção para o fim exposto e à liquidação das correspondentes faturas para que os fornecedores e pessoas encarregadas das aquisições possam também corresponder o mesmo ritmo (arquivo MAP, CG 1942-1956)

Da parte de Jorge Segurado preparam-se as últimas empreitadas, correspondentes às grandes alterações por ele feitas ao projeto: a reformulação do espaço do pórtico, a demolição da parede da sala das Beiras, a construção do piso

---

73 Decreto-Lei n.º 36.515 de 20 de setembro de 1947

elevado e da varanda e também da fachada e chaminé da casa alentejana na sala da Estremadura e Alentejo. Estas empreitadas estariam concluídas em fevereiro de 1948, mas faltavam ainda as decorações murais e a instalação das coleções. Tomás de Melo, que até aí se tinha responsabilizado com Manuel Lapa, pelas pinturas murais do vestíbulo e das salas do Minho e Trás-os-Montes, contrata, no final de 1947, Eduardo Anahory, Paulo Ferreira e Estrela Faria para com ele colaborarem no planeamento e execução das decorações murais ainda por executar. Estrela Faria ficaria ainda com a responsabilidade de modelar os rostos dos manequins de tamanho real para os trajas regionais. O material expositivo móvel, nomeadamente treze vitrinas, catorze expositores de prateleiras (já existiam quatro usados nas exposições em Espanha) e cinco suportes de selas, é também encomendado à casa Sousa Braga Filho. As novas vitrines de madeira de carvalho, desenhadas por Segurado, assentam sobre uma mesa de suporte de inspiração tradicional e decorada com um malhete em pinho nos suportes laterais. O motivo do malhete irá repetir-se como uma assinatura do arquiteto na decoração do balcão de atendimento do museu, nos plintos que suportam as esculturas em pedra, nos bancos e mesas de trabalho e até num expositor de mesa de tamanho reduzido, mas idêntico à estrutura das vitrines. A exigência de qualidade na construção das vitrines ira provocar um último atraso na montagem da exposição, em fevereiro de 1948, Francisco Lage observa que os vidros daqueles expositores eram «cheios de defeitos, de ondulações, de mau aspeto, e à transparência deforma os objetos», tendo informado o fornecedor que «essa vidraça era imprópria e inaceitável». Sem encontrar outro fornecedor de vidros de qualidade, a solução encontrada, que ainda demorou quase até à inauguração em junho, foi a importação dos vidros necessários.

A passagem da responsabilidade das obras da CAPOPI para o Secretariado atribuiu uma maior responsabilidade a Francisco Lage. De início o «Delegado-Técnico para a organização do Museu» conseguiu impor a estrutura do seu *Plano de organização para o Museu do Povo Português* como a única viável. As plantas desenhadas por Jorge Segurado para as salas de exposição seguem essa estrutura, indicando para cada expositor o tema relativo e é provável que as alterações finais ao projeto tenham sido feitas por sugestão de Lage tendo em conta as suas críticas anteriores. Nada parece de início alterar a linha de trabalho de Francisco Lage. Desde 1944 Lage tinha efetuado uma série de contactos com investigadores tendo em vista a

recolha de informações especializadas para serem incluídas na exposição. Assim em novembro desse ano, envia um convite a Sebastião Pessanha para escrever sobre os processos de «panificação e doçaria» e, após a resposta positiva do etnógrafo, Lage recomendava-lhe:

As espécies relacionadas deverão ser identificadas pela sua nomenclatura tradicional, composição, uso quotidiano ou acidental e ainda pela referência ao facto cronológico que as justifica, localização (concelho, freguesia ou lugar) e quanto à forma, possivelmente pela documentação fotográfica ou pelo próprio objeto. (...) Levo ao seu conhecimento que os estudos respetivos sobre as zonas de Entre-Douro-e-Minho e Trás-os-Montes são urgentes, podendo ser realizados e entregues em ritmo menos apressado do que as restantes zonas. Fica também desde já a cargo de V. Ex.<sup>a</sup> a matéria “tecelagem”, contida no capítulo “manifestações individuais – indústrias diversas, indústrias caseiras.”

Em aditamento: os estudos de que está encarregado para o Museu do Povo Português devem incluir tanto quanto possível indicações e designações das respetivas alfaias, utensílios e objetos empregados na preparação e manipulação das espécies em referência.

À semelhança de Sebastião Pessanha, Lage vai também convidar Manuel Paiva Boléo, para trabalhos sobre a dialetologia, Augusto Mendes Correia sobre antropologia física, Ernâni de Barros Bernardo para informações relativas à «geologia, mineralogia, meteorologia, geografia física, flora e fauna», e Guilherme Felgueiras para os campos de «caça, pesca fluvial e lacustre, pastoreio, agricultura e indústrias conexas, indústrias caseiras, transportes e comércio». A estes investigadores era recomendado que...

...todos os elementos a relacionar dentro do critério científico de V.Ex.<sup>a</sup> deverão ser, em concordância, definidos, discriminados, identificados e localizados, de modo a poderem ser realizados pelos colaboradores artísticos com a apresentação e expressão mais conveniente. Mesmo neste ponto as sugestões de V. Ex.<sup>a</sup> serão muito proveitosas.

Apesar de algumas respostas entusiásticas por parte dos convidados e os agradecimentos pessoais de Ferro, não há indicações subsequentes que estas colaborações tenham tido continuidade. Todavia Lage vai insistir na aplicação das suas



categorias, entre novembro de 1946 e janeiro de 1947 são entregues a Tomás de Melo 307 «brevetes» relativos à flora da região de Entre-Douro-e-Minho. As plantas indicadas deveriam ser desenhadas de forma naturalista e colocadas na respetiva sala do museu tanto com o seu nome em português como na designação científica em latim, mas «no melhor equilíbrio de estética visual». Lage também apresenta um mapa daquela região com as indicações de todas as feiras, mercados e romarias locais com a recomendação para uma «troca prévia de informações sobre a expressão artística e decorativa» a usar na aplicação do mapa na sala do museu. Na última destas missivas, Lage indica que estaria já a preparar os «brevetes» para a fauna terrestre e fluvial de Entre-Douro-e-Minho mas, para além dos mapas de Trás-os-Montes e do Algarve, os brevetes nunca foram terminados e numa informação posterior, em resposta a Tomás de Melo, Lage indica-lhe qual a bibliografia que ele próprio deveria usar em relação à geografia e aos mapas das regiões portuguesas.

Tornava-se claro, provavelmente até para o próprio Lage, que o seu plano de organização para o Museu do Povo Português se tornava numa impossibilidade. O espaço para o auditório tinha sido convertido em salas com paredes de estafe para secretaria, arquivo e biblioteca e Ferro; ao indicar Tomás de Melo como responsável pelos trabalhos de decoração e instalação, tinha estabelecido mais uma vez a opção estética e decorativa em detrimento da proposta etnográfica. De fora das salas de exposição ficavam as «maquetes em vulto», os quadros informativos com plantas, alçados topográficos, mapas e séries estatísticas e as fotografias de grande formato; restavam os mapas construídos em relevo e pequenas tabelas com a lista das feiras, mercados e romarias de cada região<sup>74</sup>.

Francisco Lage passa então a focar a sua atenção na obtenção de conteúdos materiais para o museu, pois até 1947 as aquisições de objetos tinham sido esporádicas. No intuito de terminar atempadamente as salas do Minho e Trás-os-Montes, tal como Ferro tinha ordenado, Lage seleciona e despacha a primeira remessa de objetos para o museu oriunda da coleção já existente (Doc. 3). São na sua maioria os trajos regionais expostos na Secção de Vida Popular, uma coleção de jugos decorados e um conjunto de

---

74 Apesar de todo este processo de aparente desautorização de Francisco Lage, não se pode presumir que existisse alguma animosidade entre as diferentes pessoas. Pelo contrário, nas notas manuscritas que escapavam ao formalismo burocrático das informações internas, Lage usualmente assinava para Tomás de Melo: «Teu dedicado, Chico» (arquivo MAP, Pasta Manequins).

arreios. A opção tomada em 1944 em reduzir o orçamento, recorrendo-se à coleção existente e reduzindo a aquisição de novos objetos, deixava o museu em risco de ter as suas salas vazias. O reforço do orçamento no final de 1947 levou Lage a percorrer o país e a recorrer aos seus conhecimentos entre antiquários e comerciantes. A documentação existente não permite uma análise aprofundada dos objetos adquiridos uma vez que na sua maioria os documentos são apenas as notas de recibos com o valor e uma indicação genérica dos bens adquiridos, mas algumas listas de requisições demonstram como foi o sentido de urgência que acabou por gerar um processo de aquisições casuístico e quase frenético. As primeiras grandes aquisições de 1947 são feitas logo em outubro ao antiquário Barjona de Freitas do Porto (na lista destaca-se uma *pietá* e um Cristo em pedra, «quatro tábuas pintadas», uma dobadora e duas fechaduras entre outros objetos); ao Estúdio UP de Tomás de Melo (modelos de embarcações, painéis de cobre, um mulim algarvio, entre outros); ao antiquário António Fernandes da Silva do Estoril (uma pintura de alminhas, um Santo António em Pedra e 34 registos de santos em gravura, entre outros); à Casa Sarah d' Almeida de Braga (24 modelos de rendas de bilros, 150 bonecos de barro vidrado, duas formas de manteiga, uma capucha serrana, entre outros); ao Salão Silva Porto («quadros e motivos artísticos») e à casa Sousa Braga Filho (quatro camas com pinturas ornamentais, um relógio de caixa alta, um escano e duas arcas) (Cf. PT/TT/SNI-GS/15/4). Ao longo de 1947 e 1948 vão se suceder as encomendas de «materiais diversos» (especialmente ao Estúdio UP e a Sarah d' Almeida) adquiridos mais devido à sua disponibilidade e à necessidade de preencher as salas do que a um programa de aquisições (Cf. PT/TT/AOS/D-M/35/1/1).

Mas as compras em antiquários foram apenas uma parte das aquisições de Francisco Lage. O etnógrafo do SNI vai, ainda assim, procurar completar uma coleção que tenta ser representativa das diversas categorias por ele estabelecidas no plano e que revelassem a cultura material das populações rurais e, no seu entendimento, livres de influências externas tal como refere em carta a José Capela e Silva, etnógrafo de Elvas, aceitando a sua colaboração enquanto coletor local:

De um modo geral, foi estabelecido o critério da possível representação natural, científica, espontânea e verdadeiramente documental, pois só assim ela pode oferecer bases sérias e seguras ao estudioso. Por isso, neste e noutros

pontos, não foram encaradas, em princípio, as realizações de pessoas cultas, pelo menos como documento etnográfico<sup>75</sup>.

Deste modo, Lage vai seguir a mesma metodologia que tinha aplicado desde 1935, a deslocação a mercados e feiras locais, o recurso a requisições oficiais com carácter de urgência junto de organismos locais ou regionais, os pedidos de colaboração a etnógrafos ou especialistas locais e as encomendas diretas a artesãos, estas já pouco expressivas. A correspondência relativa aos artesãos existente em arquivo revela praticamente nomes já antes contactados. Mariano da Conceição da Olaria Alfacinha de Estremoz fornece mais 67 figuras; João Martins Centeno, oleiro de talhas de vinho de Campo Maior despacha oito talhas da maior dimensão possível destinadas para a decoração exterior do museu (e uma para a exposição), o correeiro Vitorino Santos de Santa Eulália, Elvas envia uma aparelhagem para churrião e o Mestre Martins Angelino de Loulé que irá construir na galeria superior da sala do Algarve quatro modelos distintos de chaminés algarvias.

Os contactos com as instituições locais tendem a ser diretos e muito específicos em relação ao que se pretende obter. Em carta à direção da Casa do Douro, Lage pede o fornecimento de

um cesto poceiro de vindima com os complementos usuais, que consistem principalmente num rolo amortecedor para a defesa do dorso do homem que o transporta e num gancho de galho de árvore que facilita o equilíbrio da condução. Um pequeno tambor de uma só baqueta, instrumento musical conhecido por “bombo gaitero” na região de Entre-Douro-e-Minho de que os vindimadores se fazem acompanhar. Coleção de vasilhas diversas de carácter regional e de indústria popular, somente usadas na laboração do fabrico do vinho da região (...).

No caso de possibilidade seria talvez mais interessante que os objetos denotassem uso, todavia em bom estado de conservação, devendo cada um dos

---

75 É Capela e Silva que toma a iniciativa de contactar o Secretariado para colaborar na montagem do Museu de Arte Popular. De início, Capela e Silva propõe, à semelhança do que já estava a fazer para o museu regional de Estremoz, executar uma coleção de figuras esculpidas em madeira com indumentária, representando as diversas atividades agrícolas e económicas do Alentejo. Lage recusa a oferta por não se adequar aos seus critérios, mas de imediato propõe-lhe a colaboração na aquisição de objetos para a exposição permanente.

objetos ser acompanhado de etiqueta com identificação e nomenclatura popular e característica.

Neste caso, a Casa do Douro não só consegue entregar o que tinha sido pedido com acrescenta outros objetos associados à vindima, instrumentos musicais e medidas de vinho, (Doc. 4) um «conjunto inteiramente documental e altamente representativo» que deixou Lage bastante agradado. Outro exemplo é o pedido feito ao Governador Civil de Bragança devido à inexistência de respostas por parte dos municípios de Torre de Moncorvo e Bragança em relação à aquisição de «peças representativas da olaria de Felgar e de Pinela», coisas «aparentemente insignificantes», justificava Lage na sua carta,

mas que deixam de o ser na função em que se destinam, e se o faz é por ter a certeza que sendo os produtores gente desconfiada, incompreensiva e de hábitos tacanhos, diretamente nunca mais se conseguirá obter o que pretende. Nestas circunstâncias tenho a honra de solicitar de V. Ex.<sup>a</sup> se digne dar as suas ordens, determinando que alguém diligente e competente se encarregue de mandar executar e preparar as duas coleções de olaria rústica nas respetivas procedências indicadas.

O pedido é retransmitido e, no caso de Felgar, é o próprio regedor da freguesia que se encarrega da seleção e envio (Doc. 5). Em outros municípios, como Olhão, os pedidos têm resposta quase imediata (Doc. 6). Neste caso Lage requeria que se mandasse adquirir ou «executar com urgência» um par de “cloques”, um par de galochas e um par de sapatos típicos. Para que não houvesse dúvidas, Lage descrevia o que pretendia:

Estas variedades de calçado típico, salvo qualquer erro de nomenclatura, são feitas de tecido de espécie de entrançado, de cores vivas, com enfeites nas guarnições de pele de coelho, distinguindo-se as variedades pela solaria, que numas são de cabedal inteiramente cosido no tecido, noutras de madeira também inteiramente pregada no tecido, e noutras de madeira ainda, parte pregada no tecido e parte livre, produzindo por isso um som especial ao caminhar e daí o nome de “cloques”.

A descrição minuciosa tornava-se necessária para evitar mal-entendidos ou a produção de algo que não ficaria exatamente dentro da conceção de Lage de genuinidade. Tal é o caso da encomenda de um tabuleiro das festas de Tomar. O tabuleiro, remetido pelo município de Tomar seria devolvido ao fabricante, uma vez que

a executante do trabalho foi pouco feliz na conceção que teve, enfeitando o referido “tabuleiro” de flores artificiais de uma única cor e a menos garantida possível como conservação e duração – do tipo hidrângea papel de seda azul claro.

Com esta decoração uniforme de cor azul, o “tabuleiro” resulta frio não sendo possível a sua valorização na sala a que estava destinado, estando além disso condenado a breve prazo porque a luz se encarregará de lhe modificar a cor rapidamente.

O tabuleiro acabou sendo trocado anos mais tarde por outro com flores mais adequadas à exposição.<sup>76</sup> Outro caso foi o de um conjunto de ramos de romaria de Vila da Feira e S. João da Madeira adquiridos pelos responsáveis da secção portuense do SNI com a justificação de que «eram cópia fiel do que vimos em muitas igrejas e dado que a sua confeção foi feita por uma mulher do povo de toda a confiança – ou seja, que julgamos incapaz de qualquer técnica cultivada». Mas Lage descarta a opinião do seu colega justificando que «a execução dos referidos ramos, aliás muito bem feitos, não pode ser considerada como manifestação de arte popular, mas sim como produto de uma técnica cultivada em que figuram elementos de composição industrializada».

Esta preocupação com a autenticidade dos objetos deixava de se refletir nos seus contactos com os seus colaboradores locais. Francisco Lage corresponde-se com Sales Viana em Castelo Branco, Padre António Mourinho em Miranda do Douro, o desenhador Alberto Cutileiro em Évora que adquiriu peças de arte pastoril e também produziu objetos em barro para o museu<sup>77</sup>, o diretor do Museu de Lagos José Formosinho que entre vários objetos consegue adquirir uma substancial coleção de

---

76 O novo tabuleiro foi entregue em 1953 por intermédio e escolha de Fernanda de Castro que a pedido de António Ferro, preparava uma exposição de arte popular portuguesa na embaixada de Berna (PT/TT/SNI-GS/15/2). As únicas fotografias do tabuleiro são a preto e branco e a entrada de cadastro é omissa em relação às cores. No início da década de 1980 o tabuleiro sofreu uma infestação que o deteriorou irrecuperavelmente.

77 As referências em arquivo só se referem à aquisição genérica de objetos e à oferta de 100 Kg de barro para a execução de peças pelo desenhador.

olaria algarvia e um carro aguadeiro, o diretor do Museu do Douro Litoral Augusto Pires de Lima e Alberto Souto, diretor do Museu de Aveiro (Cf. PT/TT/AOS/D-M/35/1/1)<sup>78</sup>. Embora os dados em arquivo não permitam a análise detalhada destes contactos, o exemplo da correspondência trocada com José Alves Capela e Silva, demonstra uma profunda confiança nos conhecimentos do seu interlocutor. Neste caso Francisco Lage recorre aos auspícios de Capela e Silva para a aquisição de uma extensa coleção de objetos alentejanos, desde alfaias agrícolas, uma copeira completa a uma «utensilagem completa de queijaria (Doc. 7). Não só Capela e Silva consegue obter os objetos em tempo útil como sugere novos objetos de arte pastoril, instrumentos musicais e «arte feminina» (bordados, algibeiras, etc.). Lage dá assim a Capela e Silva «inteira liberdade de completar e alargar o documentário como melhor entender e for possível» tornando-o no principal coletor de objetos alentejanos do acervo do museu.

### **3.4 O Museu inaugurado**

Depois de muitos atrasos e sucessivos adiamentos o Museu de Arte Popular é finalmente inaugurado naquela tarde ensolarada do dia 15 de julho de 1948 (Doc. 8). Tal não queria dizer que o museu estivesse definitivamente concluído, algumas encomendas de objetos para a sala da Estremadura e Alentejo só chegariam semanas depois e tanto Estrela Faria como Paulo Ferreira também não tinham ainda terminado os seus murais para aquela sala. Já Francisco Lage mantém-se fiel ao seu aforismo de que a «realização de jato é condenação de facto» e continuará a propor o aumento das coleções e a própria expansão do museu de acordo com o seu plano original.

É pela vontade de António Ferro que o museu é finalmente aberto e apresentado ao público. Para Ferro, o Museu será efetivamente o seu «fecho da abóbada» (Ferro, 1948: 20), a sua última grande realização à frente do Secretariado Nacional da Informação. Perante o Presidente de República, o Ministro das Obras Públicas, o Presidente da Câmara, Francisco Lage, Jorge Segurado, Tomás de Melo e todo os outros decoradores, o seu discurso reflete essa consciência, reconhecendo que o tempo

---

78 Será Alberto Souto a recomendar a Francisco Lage o pintor Joaquim Raimundo Júnior da Murtosa para a execução de «quatro faces pintadas de barco moliceiro» em madeira plana de modo a «assentarem numa parede». Painéis que deveriam ser diferentes e «cingidos aos costumes antigos, sem introduzir fantasias modernas»

da arte decorativa que tinha ajudado a criar estava a chegar ao fim, as críticas passavam para as academias e para a opinião pública. Maria Keil há muito que se tinha afastado do SNI, Estrela Faria deixará o seu mural dedicado ao Alentejo umas semanas depois, sem aviso prévio, para ir estudar na Europa<sup>79</sup> e Jorge Segurado tinha denunciado, dias antes no Congresso Nacional de Arquitetura, o tradicionalismo da arquitetura oficial (Galvão, 2003: 529). Ferro estava cansado e contava continuar a servir Salazar num posto diplomático distante de Lisboa (Ferro, 2016). O Museu de Arte Popular é assim apresentado por Ferro como uma herança do seu trabalho para os vindouros, um testemunho do que considerava ser uma arte portuguesa «tanto mais original quanto diferente» de todas as outras, um «exemplo de soberania espiritual» do povo (Ferro, 1948: 15); a «Escola de Bom-Gosto» ao qual os artistas deviam buscar a sua inspiração para as modernas artes decorativas. Um museu poético onde os objetos «parecem pairar num mundo imaginado» destinado a «ensinar os homens a viverem sem complicações (...) no gosto das coisas autênticas, das coisas que embelezam e alegam a vida de todos os dias» (*Op. cit.* 26).

O resultado do esforço coletivo de Lage, Segurado, Melo é assim um museu que nascido para a etnografia é dedicado à uma arte popular decorativa, uma exposição e uma coleção destinadas a deslumbrar o visitante, apresentando por detrás dessa arte popular uma representação de uma população rural pacífica e exemplo de virtudes a emular por todos. Esta é a mensagem que recebe o visitante logo à entrada com dedicatória «Ao Povo Português – Autor deste Museu», presente no topo do mapa indicativo das salas correspondentes às regiões. Rodeando toda a sala, Tomás de melo e Manuel Lapa pintaram um mural a têmpera representando o próprio povo rural português (Fig. 22). Em tons azuis, brancos, vermelhos e castanhos desenvolvem-se cenas em tamanho de corpo inteiro representando por cima da entrada principal um grupo de campinos do Ribatejo, e daí para a direita, um grupo de alentejanos representando ceifeiras e pastores; um fotógrafo de máquina de fole a fotografar um casal de agricultores; uma representação de uma romaria com desfile dos tabuleiros de

---

79 Estrela Faria tinha obtido em 1948 uma bolsa do Instituto de Alta Cultura para estudar pintura em França, Itália e Holanda. Francisco Lage escreve-lhe, sem resposta, que sem a conclusão do mural do Alentejo não poderia receber a segunda prestação dos seus honorários e que também tinha sido contratada para pintar o mural relativo às ilhas adjacentes na galeria superior da sala da Estremadura e Alentejo, o que nunca se concretizou, cf. PT/TT/SNI-GS/15/4.

Tomar e uma procissão com a Virgem a ser adorada por um casal de pescadores da Nazaré; uma sequencia com varinas, pescadores, marnotos e salineiros; uma imagem com vendedoras de louça e de pão no mercado; um conjunto representando as profissões de marceneiro, pintor, tecelã, escultor, oleiro, cesteiro e costureira apresentando o espaldar de uma cama idêntica exposta na sala das Beiras e uma escultura de cumeeira de telhado idêntica à peça que recebe os visitantes na sala de Entre-Douro-e-Minho e por fim uma imagem de marceneiros e pedreiros a construir uma casa.

A entrada da sala de Entre-Douro-e-Minho (Fig. 23) é delimitada por uma parede / painel assente em estacas, uma estrutura que originalmente serviria para apresentar as informações sobre a geografia física e humana da região, deste propósito original restou o mapa à direita de quem entra e as informações sobre feiras, mercados e romarias, do esquerdo, emoldurado, exibia-se um colorido e enfeitado «jugo do boi bento» da procissão do corpo de Deus de Ponte de Lima. Os painéis foram reutilizados como expositores de fotografias de aldeias da região assentes em quadrados de madeira já usados na secção de vida popular e nas exposições em Espanha, por entre as fotografias, assentes em plintos estavam três figuras de cumeeira de telhado e um relógio de sol. Do outro dos painéis encontravam-se outros quatro relógios de sol também assentes em plintos de madeira intercalando reproduções de desenhos de peças de fogo preso de artifício oriundas de uma coleção de desenhos de um fogueteiro de Gondomar.

Passando o núcleo da entrada da sala à esquerda encontram-se seis expositores embutidos na parede exibindo flores de papel e ramos de romaria, instrumentos musicais e peças de ourivesaria. No topo desses expositores encontra-se uma pintura também de Manuel Lapa e de Tomás de Melo, que, sobre a frase «Minho – Caixa de brinquedos de Portugal» sugere a região exibindo várias figuras coloridas inspiradas no figurado de Barcelos que convivem com representações culturais da região como o coração de Viana, o dragão da festa da coca em Monção, um barco rabelo do Douro, um espadelador de linho decorado ou uma representação de uma vindima. Seguindo pela esquerda encontra-se um expositor aberto ao comprimento da parede exibindo uma coleção de cestaria, e alfaias domésticas tendo por cima, intercalados entre as janelas, a coleção de jugos decorados. Do lado oposto, depois de um alambique de cobre,



encontram-se três expositores de prateleiras exibindo modelos reduzidos em embarcações de pesca marítima e de carros de tração animal, redes de pesca com agulhas, formas de doçaria, cornas e canecas de madeira, sapatos típicos da região, figurado de barro de Barcelos incluindo pares de bois e uma dúzia de galos de Barcelos nas prateleiras superiores. Ao fundo, cinco manequins femininos, dois vestidos com fato de trabalho, outros dois com vestidos de mordoma e outro de noiva de Viana do Castelo enquanto na parede estão expostos uma vintena de pratos de faiança de Vila Nova de Gaia e Viana e oito molduras com arranjos de trajos regionais também de Viana. Invertendo o caminho, encontram-se quatro vitrinas, duas delas com figurado diverso de Barcelos e Vila Nova de Gaia e outras duas com modelos reduzidos de embarcações marítimas tendo em frente, num plinto uma poita tradicional decorada com redes de pesca e um modelo de um barco de pesca. Intercalados com as vitrines encontram-se pares de coleiras trabalhadas para gado bovino assentes em expositores em forma de cabide. Ao centro da sala encontra-se a escadaria de acesso à galeria superior da sala de Trás-os-Montes. À sua direita três expositores de prateleiras dividem o corredor de saída. Nos expositores encontra-se uma coleção de olaria utilitária decorada de Barcelos e duas cantarinhas de prendas de Guimarães, na parede à direita, expositores para têxteis apresentam mantas coloridas diversas, rocas decoradas, instrumentos para a cardagem e fiação do linho, uma almofada com rendas de bilros e uma arca; à esquerda uma reprodução de uma porta decorada de Vila do Conde e um «tear de riscas» de Viana. Subindo as escadas estão expostos uma coleção de relógios de peso e uma coleção de arte religiosa composta por registos de santos, caixas de esmolos, ex-votos e velas decoradas.

A galeria superior da sala de Trás-os-Montes é dedicada ao rio Douro, na entrada à direita na parede, um pequeno mural de Manuel Lapa e Tomás de Melo evoca a região vinícola do vinho do Porto. Segue-se uma pintura em todo o comprimento da parede reproduzindo em grande escala a carta do rio Douro da autoria do Barão de Forrester. No chão e assente em plintos exhibe-se a coleção de objetos de vindima e de instrumentos musicais associados, oferecidos pela Casa do Douro. Ao fundo da escada para o piso térreo encontra-se na parede uma «colcha de capelos» de Torre de Moncorvo, duas camas de espaldar decorado e uma cantoneira decorada de Peso da Régua. Saindo das escadas à esquerda a parede revestida por pedra de granito com

expositores de madeira de castanheiro, exibem uma coleção de luminárias, instrumentos musicais, ex-votos de cera, lenços de seda e as duas reproduções das máscaras de chocalheiros de Meirinhos e Vale do Porco.

A meio da sala, quatro expositores de prateleiras exibem uma coleção de olaria utilitária de barro preto de Bisalhães e de olaria de Zamora em uso nas terras de Miranda bem como uma coleção de reduções de carros de tração animal e um torno de oleiro com acessórios. Encostado à parede frontal, um escano de cozinha tendo por cima, fixos à parede mantas e tapetes decorados e à direita o mapa da região acompanhado por fotografias fixas em quadrados de madeira e a lista das feiras, mercados e romarias. Do lado oposto, a parede é decorada por um mural da autoria de Eduardo Anahory. A pintura, em tons de castanho e cinzento evoca o contexto telúrico da sua legenda: «Trás-os-Montes – Cruzeiro de Portugal Granito e Céu». Ao centro um grupo de pauliteiros de Miranda do Douro dança rodeado de músicos com instrumentos tradicionais, homens vestidos com capas-de-honra, pastores cobertos por croças e chocalheiros usando máscaras idênticas às reproduções expostas. Por baixo da pintura um escano ladeado de pequenos trasfogueiros tendo defronte um carro de bois e cinco manequins vestidos com capa-de-honras, traje de pauliteiro e um casal de lavradores ricos.

Passando o pátio interior, onde se exhibe um trilho de debulha mirandês e um churrião estremenho, entra-se na sala do Algarve (Fig. 24). Nos expositores fixos ao fundo da sala encontram-se exemplares diversos de doces de amêndoa (provenientes da pastelaria Almeida de Portimão), flores de papel, almofarizes em pedra, rendas de bilros, o calçado típico de Olhão e caixas de costura em cortiça. Ao centro da sala, ladeado por dois arcos, um carro aguadeiro de dez bilhas com toda a aparelhagem. À esquerda um conjunto de cestaria regional acompanha um banco de cesteiro com acessórios. Na parede à direita, o mapa da região é acompanhado por um painel de fotografias e a tabela de festas e romarias. Subindo as escadas tem-se acesso à galeria superior decorada com quatro chaminés tradicionais e de onde se pode observar o mural decorativo de Manuel Lapa e Tomás de Melo relativo ao Algarve. Tem por baixo a legenda «Algarve – Colorido Rodapé Numa Terra de Lendas» e exhibe ao centro as regiões da Serra e do Barrocal com representações das colheitas de amêndoa e de alfarroba cujas árvores dominam a paisagem. À esquerda representa-se a região do

barlavento litoral com as formações rochosas e atividades piscatórias enquanto à direita representa-se o sotavento litoral com uma aldeia de casas de terraço e a Ria Formosa. Da balaustrada caem redes de pesca para o piso térreo.

A sala das Beiras (Fig. 25) apresentava na entrada à esquerda o mapa da região acompanhado pelas listas das feiras e romarias e por uma série de fotografias. Segue-se na mesma parede, depois das janelas, uma série de duas colchas bordadas de Castelo Branco e doze lenços de seda emoldurados sob a legenda «Beiras, flancos de Portugal; a montanha e o mar na mesma cintura». Ao longo da parede, num expositor aberto de fundo de cortiça mostra cestaria diversa, armadilhas de caça e pesca, cajados bordados, pesos de tear e uma coleção de arte de ferreiro com espelhos de fechadura, ferrolhos, coleiras para cães, candeias, espetos e tenazes de lareira e um trasfogueiro fixo à parede.

Por cima deste expositor apresenta-se um extenso mural de Carlos Botelho que cobre duas paredes da sala e é evocativa de diversas tradições culturais daquela região. Da esquerda para a direita está representada a atividade salineira e da recolha do moliço da Ria de Aveiro, a cidade de Coimbra é identificada pela torre da Universidade, o rio Mondego e pelas representações das tricanas que enchem os seus cântaros num fontanário. Por cima uma frágil figura feminina recorda as lendas associadas à ria de Aveiro e ao rio Mondego. Um grupo de pastores com um rebanho de ovelhas separa a região da Beira Litoral da Beira Baixa tendo em cima a imagem da Sé de Viseu e uma interpretação livre de São Teotónio e o milagre de Ourique; por baixo representações da apanha de azeitonas e de uma procissão. Na parede seguinte a pintura apresenta a Beira Alta e a aldeia de Monsanto. Numa serra dominada por um castelo fica um grupo de aldeões vestidos com trajes regionais onde se distingue um pastor com o seu rebanho de cabras, um homem com um gabão e uma adufeira. Em cima uma águia transporta uma criança, remetendo para a lenda do anacoreta Amador e do ermitério de S. Pedro de Vir-a-Corça. Segue-se, em caixa, uma representação da festa e romaria da Senhora dos Altos Céus da aldeia da Lousa, Castelo Branco, conhecida pelas danças dos mordomos com os seus trajes brancos e chapéus floridos e ao lado em destaque duas montsantinas vestidas com capuchas. Segue por fim a aldeia de Monsanto com a sua torre do relógio e o Galo de Prata a rematar a cobertura, o pelourinho, cruzeiro e as sepulturas

antropomórficas paleocristãs ali existentes. À sua volta figuras de bruxas e demónios que relembram as lendas locais do «sete-couros»<sup>80</sup>.

Ao centro da sala das Beiras apresenta-se uma interpretação do interior de uma habitação Monsanto com um quarto com uma cama do século XVIII de decoração popular com uma colcha de linho e algodão e uma arca pequena e uma cozinha decorada com um louceiro decorado com pratos de Coimbra. Na parede traseira exibem-se quatro quadros representando estações da via sacra. Na parede do lado direito à saída da sala, um conjunto de ferramenta da faina do moliço e da apanha do sal enquadrando os quatro painéis decorados de moliceiro.

A entrada da sala da Estremadura e Alentejo (Fig. 26) é marcada à esquerda pelo mapa da região e as fotografias e listas de festas e romarias, pelo corredor, duas estantes de prateleiras apresentam coleções de olaria utilitária do Redondo, Nisa, Beringel e Estremoz. Passando o corredor acede-se ao piso elevado de acesso à varanda decorado com uma coleção de estátuas de Santo António em pedra e madeira policroma. A parte da sala representativa do Alentejo apresenta a legenda «Alentejo, planície de sonho e de trabalho» e é dominada pela pintura mural de Estrela Faria, uma representação bucólica da planície alentejana com diversas atividades agrícolas, distinguindo-se a recolha da cortiça, a pastorícia, a ceifa do trigo, a apanha da azeitona, a matança do porco e a produção cerâmica. Ao centro na pintura um churrião e uma família a fazer um piquenique.

Em frente à pintura, uma vitrine apresenta uma coleção de figurado de Estremoz e outra arte pastoril com cornas incisadas, polvorinhos, canudos de ceifeira, colheres de madeira. No centro da sala uma reprodução de uma cozinha alentejana com um armário do séc. XVIII com pratos alentejanos decorados e todo o equipamento de uma queijaria tradicional. A lareira apresenta uma chaminé decorada com um motivo de galo e a legenda «Quando este cantar, esta deixará de fumar» reprodução de um motivo autêntico de uma casa de Portel referido num artigo de Luís Chaves. Do outro lado da parede da cozinha, está exposto um churrião de Elvas equipado com toda a

---

80 Carlos Botelho residiu em Monsanto em 1941 tendo feito aí algumas pinturas e desenhos que foram expostos pelo SPN em Lisboa em 1942 e novamente em 1947. As figuras e motivos pintados no mural remetem para temas e fotografias presentes naquelas exposições e no livro que as acompanhou, Cf. AAVV, 1947.

aparelhagem. Nas traseiras da cozinha exhibe-se uma coleção de chocalhos dos mais diversos tamanhos. Enquanto do lado oposto se apresenta o tabuleiro de Tomar.

Na parede do lado esquerdo da sala, junto ao acesso à varanda, exhibe-se a pintura de Paulo Ferreira dedicada à «Lisboa das Mil Cores» com referência às festas de Santo António, com músico e casais de varinas e marinheiros a dançar sob uma noite com fogo-de-artifício e balões de papel. Na parede oposta, intercaladas com as janelas, ficam as pinturas «Terra Saloia – Permanente Romaria da Extremadura» tendo ao centro um carro transportando lavadeiras de Caneças com as suas trouxas de roupa sob um sol radioso e sorridente. «Nazaré – Ex-voto do Mar Português» tendo ao centro a N. Senhora da Nazaré com uma representação do milagre de D. Fuas Roupinho e rodeada de pescadores e das suas mulheres. E «Ribatejo – Arte Popular da Bravura» com um casal a dançar o fandango assistido por um grupo de campinos; no topo, um campino a cavalo lida com um touro e à esquerda uma rapariga tomarense transporta um tabuleiro da festa do Divino Espírito Santo.

Três estantes assente sobre pilotis apresentam uma coleção de arte religiosa com ex-votos dedicado a N. Senhora da Nazaré, registos de santos e velas votivas decoradas. Próximo da pintura da Nazaré exibem-se modelos reduzidos de barcos de faina marítima, camisolas de pescadores e redes de pesca. Ao centro da sala, em frente ao mural do ribatejo, um manequim vestido de campino indica o caminho da saída.

A abertura do Museu de Arte Popular foi saudada pelos jornais graças ao papel da propaganda do Secretariado. Para os setores mais académicos o caráter eminentemente estético e decorativo do museu era entendido como um fator de acessibilidade e doutrinação para as classes menos informadas. Paiva Boléo, na sua *Revista Portuguesa de Filologia* reconheceu o museu como o «empreendimento mais importante no domínio etnográfico que Portugal realizou», mas ao mesmo tempo reconhece que podendo ser um «museu de estudo» o seu potencial maior é o turismo e o deslumbramento dos visitantes (Boléo, 1948: 466). A crítica mais contundente será feita por Luís Chaves na revista *Panorama*, editada pelo Secretariado.

Pode aceitar-se ou não, preferir outro em vez deste, mas, com as condições e objetivos que este de agora tem, dificilmente poderia substituir-se. (...) Goste-se ou não do museu, como tal, acusem-no de não ser mais do que exposição sensacional com permanência de apresentação e continuidade de

sentido próprio. Eu – confesso-o – não o formularia assim, mas aceito-o tal qual como está, (...). O meu critério seria outro, desde que fosse outro o fim a atingir. (...) Assim o museu é etnográfico, pela representação da obra feita, e é folclórico pela prova de espírito que lhe deu sentido, forma, variedade e cor. Científico? Não porque não o quiseram fazer desta feição. Falta-lhe a sistematização científica, porque lá não quiseram dar; visto que a sistematização necessária ao critério adotado, é simplesmente o da sugestão estética, (...) Para turistas, está ali a principal guia de sugestões, ampliada pelas pinturas parietais, quase sempre felizes. Para nacionais e estrangeiros, que se limitem ao espetáculo museográfico da “arte popular” com todos os atrativos oferecidos, também o museu serve à maravilha o seu destino oficial (Chaves, 1948)

Apesar de todos os contratemplos, Francisco Lage, agora o diretor do Museu de Arte Popular por inerência do cargo, não irá desistir de o transformar no museu que projetou e sonhou desde 1942.

## **4. Um museu à beira Tejo**

Depois de um período de construção atribulado, o Museu de Arte Popular tornava-se, em 1948, na primeira realização aberta ao público na zona de Belém desde a Exposição do Mundo Português. Saudado como uma novidade, rapidamente cai num semiesquecimento: para os lisboetas a Praça do Império mantinha-se distante do centro da cidade, jardim para passeios aos fins-de-semana e destino obrigatório do turismo que começa a crescer. Ao longo das décadas seguintes, o Museu de Arte Popular vai assistir à renovação urbana da área, mas quase sempre ignorado ou preterido nas prioridades políticas e urbanas. Para tal situação contribui também uma tutela que de início apenas se interessa no museu enquanto uma lucrativa sala de visitas para o turismo e depois como um incómodo quando as despesas se sobrepuseram às receitas.

A existência do Museu de Arte Popular caracteriza-se por uma decadência que se inicia pouco anos depois da sua inauguração. Todas as direções subsequentes tomaram nota deste facto e todas promoveram planos para a sua reabilitação. Do mesmo modo as tutelas, antes e depois de 1974, procuraram colaborar com as direções ou estudaram a adaptação do museu a novas utilizações. Por razões políticas, administrativas ou económicas, estes planos e as boas intenções dos diretores e conservadores nunca chegam a ser completamente concretizados.

### **4.1 Os anos de Francisco Lage (1948-1957)**

Na semana de inauguração do museu, os serviços de imprensa do Secretariado vão emitir notas diárias dando contas de visitantes ilustres e de pormenores da exposição enaltecendo a sua localização e os seus jardins exteriores. Depois da pompa e da presença do Presidente da República e do Presidente da Câmara na inauguração, Salazar irá ao museu uma semana depois, no dia de encerramento semanal, para uma visita guiada mais discreta, acompanhado pela sua afilhada Maria Antónia. A fotografia da visita (Fig. 27). é distribuída à imprensa acompanhada de uma nota escrita pelo próprio António Ferro que informava que:

Na primeira semana após a sua inauguração o Museu de Arte Popular foi visitado por mais de 3000 pessoas. Esta extraordinária afluência de público que diariamente ocorre a Belém é sinal de que tão rica e variada síntese do empenho do povo português está a despertar a maior curiosidade (PT/TT/SNI-GS/15/1).

Também a revista *Panorama* voltava a publicar um artigo de fundo sobre a abertura do Museu. O autor anónimo parece responder às críticas deixadas por Luís Chaves no número anterior da revista ao mesmo tempo que relembra passagens do discurso de António Ferro.

O Museu de Arte Popular, recentemente inaugurado, único no seu género, com espaço suficiente para se engrandecer, dia a dia, visitado constantemente por estrangeiros que não se cansam de o admirar, museu em que a ciência etnográfica se transforma (ainda bem!) em poesia, é o resultado, a apoteose da ação lenta, pertinaz contra todas as incompreensões de um organismo oficial que tem dedicado o melhor do seu esforço à iluminação e valorização da alma nacional! (...)

A gostosa sensação de folhear a sua alma, colhida por quem, estrangeiro ou nacional, visita as salas deste museu, é consequência direta do bom-senso, ou melhor: da necessária sensibilidade com que os seus organizadores souberam respeitar a poesia que os objetos colecionados emanam, apresentando-os poeticamente (A.N, 1948).

Apesar de toda a propaganda entusiástica de António Ferro o museu não tinha ainda todas as suas salas abertas. A visita de Salazar tinha deixado Francisco Lage preocupado pois a sala da Estremadura e Alentejo continuava com andaimes montados para as pinturas de Paulo Ferreira e de Estrela Faria e boa parte dos objetos destinados à encenação da casa alentejana encomendados a Capela e Silva tardavam a chegar; Salazar visita a sala tal como está, recebido por Tomás de Melo e a sua equipa em roupas de trabalho.

No final de setembro Francisco Lage entregava à contabilidade do Secretariado 10.000 talões de bilhetes respeitantes às entradas vendidas desde o dia 16 de julho depois da inauguração. Belém continuava longe do centro da cidade e o museu distante da paragem do eléctrico, para lá da linha do comboio; mas o museu estava também entre



a Torre de Belém e o Mosteiro dos Jerónimos e o Sindicato dos Guias-Intérpretes de turismo tinha-o tornado em paragem obrigatória dos circuitos turísticos que começavam a surgir na cidade.

O Museu de Arte Popular estava a ser bem-sucedido, mas não era, ainda assim, o museu desejado por Francisco Lage. O etnógrafo do Secretariado tinha aceite e compreendido todas as alterações feitas desde a apresentação do seu plano de organização, mas agora que estava aberto ao público, Lage considerava que a sua continuidade dependia da sua expansão e consolidação. Em agosto de 1948, António Ferro recebe uma informação de Francisco Lage destinada à discussão do «plano das necessidades presentes e futuras do Museu de Arte Popular, consideradas do ponto de vista das instalações e benefícios que o completem, o conservem e o tornem mais eficiente quer no seu funcionamento interno quer na sua ação cultural» (MAP CG 1942-1956). Era o retomar da crítica inicial de 1942 de que «uma exposição passa, mas um museu é para ficar». Na realidade, do museu inaugurado apenas existiam as suas salas de exposição permanente, a entrada e uma sala mal equipada para o escriturário de serviço e, além disso, o orçamento previsto apenas contemplava o salário dos funcionários e as despesas de manutenção correntes.

Para Lage faltava ainda muita coisa ao Museu de Arte Popular. A prioridade máxima era a eletrificação geral dos edifícios; o horário de funcionamento do museu estava dependente da luz solar disponível e consoante o momento do ano, o museu tanto podia abrir entre as 12.00 e as 14.00 e encerrar entre as 16.00 e as 19.00. A segunda prioridade era a ocupação dos dois pavilhões que não tinham sido terminados e o encerramento do jardim interior criando dessa forma um recinto exclusivo do museu. Para a ocupação dos pavilhões, Lage retomava o seu plano original propondo para o pavilhão H a instalação de «pequenas oficinas de conservação técnica, câmara inseticida para desinfeção de objetos e armazém» e no pavilhão A, instalações para exposições temporárias «nacionais e estrangeiras» e uma sala dedicada às «corporações da artesanaria nacional»<sup>81</sup>. Para o recinto interior, Lage propunha a sua arborização e ajardinamento

---

81 A necessidade de uma sala dedicada às corporações do artesanato deve-se à aquisição por António Ferro em 1947 de uma série de adereços relativos ao cortejo histórico dos 800 anos da tomada de Lisboa organizado por Leitão de Barros. Na sua maioria estes objetos eram pendões de confrarias históricas e bandeiras de sindicatos corporativos que deveriam ser expostos em complemento com objetos relativos a essas corporações vindos da coleção do Secretariado. Essa sala nunca chegou a ser feita e dos objetos

definitivo com a construção de um muro que fechasse o termo oriental junto ao hangar aeronaval da Marinha, o arranjo dos portões e gradeamentos de ferro que delimitavam o recinto e a cobertura com painéis de azulejos das paredes que circundavam o pequeno espelho de água existente desde a Exposição do Mundo Português.

Para o interior das salas da exposição permanente Lage propõe a substituição dos expositores de prateleiras por novas vitrines, fixas ou móveis. No seu entendimento, aqueles expositores não eram adequados para exibição permanente de objetos, oferecendo pouca visibilidade, facilitando o contacto dos objetos pelos visitantes e a acumulação de pó. Já as vitrines permitiriam uma exposição mais clara dos objetos, com mais iluminação e com menor «acumulação das coleções». Lage relembra ainda Ferro que as instalações destinadas a gabinetes de trabalho, à biblioteca e arquivo continuavam desocupadas e necessitavam de ser equipadas com mobiliário, conteúdos (nomeadamente publicações existentes na biblioteca do SNI relativas a etnografia e folclore) e com pessoal adequado. A dotação do museu com o pessoal e o equipamento qualificado permitiria que posteriormente o museu pudesse ser capaz de «editar pequenas publicações de divulgação, postais ilustrados de aspetos, objetos e salas notáveis para venda aos visitantes» e também a publicação de um «órgão oficial, um boletim ou revista trimestral» que permitisse ao museu, bem como à secção de etnografia do Secretariado, obter um enquadramento mais científico e académico das suas ações.

Lage tinha ainda mais um plano ambicioso para o museu, dizia respeito à «representação da habitação»:

É indispensável esta representação no museu. A fotografia não basta e as maquetes em tamanho reduzido consideram-se documentação precária, falsa, até pelos materiais empregados, meros brinquedos de habilidade e de inteligência. Propõe-se uma solução mais viva.

Francisco Lage propunha que o Secretariado adquirisse o terreno fronteiro ao museu do outro lado da via férrea, onde tinha sido instalado o recinto das Aldeias Portuguesas e aí fazer uma construção

---

adquiridos a Leitão de Barros resta no Museu de Arte Popular uma réplica de um churrião assente sobre eixo fixo (MNE6605).

viva, fiel, e natural da habitação rústica portuguesa, etnicamente mais representativa e documental da montanha, vale, planície, etc. (...) a executar com materiais próprios vindos das respetivas regiões (pelo menos os insubstituíveis), sendo as construções levadas a cabo, do principio ao fim, por mestres de obras e operários também procedentes das respetivas regiões.

A experiência da construção das chaminés da “sala do Algarve” feita por operários de Loulé, é concludente, devendo assinalar-se que todas as chaminés existentes no algarve em construções dirigidas por engenheiros e arquitetos estão erradas.

Para desenvolver este projeto, Lage sugeria que o Secretariado estabelecesse parcerias com os Governos Cívicos, as Juntas Distritais e outros órgãos governamentais que garantissem o financiamento completo. As casas, depois de concluídas seriam equipadas «com o maior carácter de realidade e arranjos exteriores de ajardinamento e arborização» e por fim, habitadas, por ocasiões de «festivais» por indivíduos das respetivas regiões «no exercício das suas funções, vida e hábitos». De acordo com Lage, só depois deste plano estar completo é que ele podia considerar que o Museu de Arte Popular estaria «completo» em todos os aspetos «culturais e de diversão»:

Divulgação e ensinamento objetivo (coleções expostas); divulgação escrita (publicações acidentais e periódicas); divulgação oral e demonstrativa (ciclo de conferências, canto, música, dança e possivelmente cinema); festas e diversões em determinadas épocas do ano a estabelecer.

Desconhece-se a opinião de António Ferro sobre este plano em concreto. O facto é que depois do museu inaugurado, o Secretariado não dispunha de verbas adicionais até para a constituição de um quadro de pessoal permanente. Ferro, ainda assim, optou por novamente escrever ao ministro das finanças em novembro solicitando um novo reforço adicional de 1.000.000\$00 para o fundo de instalação do museu para os dois anos seguintes. Para justificar um valor tão elevado, Ferro desculpou-se com as dificuldades na aquisição de objetos:

Revistos os estudos anteriormente feitos, havia a intenção de concluir somente as salas do Minho, Trás-os-Montes e Algarve, por mais uma vez se reconhecer que a importância de 2.500.000\$00 não era suficiente, devido ao custo dos materiais sempre em aumento à vastidão das salas a utilizar, às

estruturas que houve necessidade de construir para que as salas não apresentassem o aspeto de grandes armazéns deselegantes, impossíveis de decorar, e ainda a impossibilidade de expor os objetos numa sequência lógica e atraente.(...)

Quem alguma vez tenha sido incumbido de dar vida a uma iniciativa desta natureza sabe bem quanto tempo se gasta à procura dum objeto que interessa, quanta despesa tem de ser efetuada e sabe também que os cálculos são sempre falíveis (...). O facto de se saber que alguém anda à cata de artigos regionais autênticos, provoca logo a alta. Como os artigos não abundam, ou se adquirem ou há que por de parte a ideia de os obter.

O primitivo objetivo, como disse, de ser limitada a inauguração do museu àquelas salas acima citadas, teve de ser alterado, pois não estaria certo que algumas províncias do continente não estivessem representadas a par de outras, o que certamente, levantaria críticas contra o Secretariado, já tantas vezes incompreendido na sua ação.

Ferro continua a sua carta indicando as necessidades mais imediatas do museu, tal qual Lage lhe tinha informado, mas deixando de lado o plano da nova construção das aldeias portuguesas, confiante que com as verbas pedidas o Museu de Arte Popular poderia ser «incontestavelmente, um dos melhores da Europa» (PT/TT/SNI-GS/15/1). Desta vez João Lumbrales não autoriza o reforço das verbas e os planos de Francisco Lage não sairão do papel. Só a eletrificação do museu terá seguimento em 1950 depois da saída de João Lumbrales e de muitas diligências por parte de Lage a António Eça de Queiroz, dirigente interino do Secretariado depois da saída de António Ferro em 1949 para a legação portuguesa de Berna.

A instalação dos sistemas elétricos e a montagem de candeeiros e projetores é entregue à AEG Lusitana, mas o processo demora-se por mais de dois anos. O projeto de iluminação tinha sido estabelecido com a colaboração de Lage e de Tomás de Melo que tinha desenhado modelos específicos para determinados locais. Mas a AEG vai insistir em usar modelos próprios em detrimento dos modelos propostos, Lage vai queixar-se a José Alvelos, chefe da repartição administrativa do Secretariado, que a AEG tinha apresentado

três modelos de lanternas de ferro para escolha destinadas ao claustro à face da entrada. Esses modelos deixaram-nos perfeitamente desolados e pior do que

isso, revelaram um mal congénito – até onde pode ir a compreensão da AEG em matéria de bom e mau gosto. Para resumir, tratavam-se de umas lanterninhas com muita gracinha para umas tabernas onde se cantasse o fado (MAP CG 1942-1956).

O desacordo vai-se prolongar com a AEG a desculpar-se com os regulamentos técnicos. Em março de 1952, já com o trabalho praticamente terminado, Lage queixava-se novamente a Alvelos:

Levo ao conhecimento de V.Ex.<sup>a</sup> que a AEG aplicou nas lanternas de parede do claustro do Museu de Arte Popular vidro martelado que me desagrada inteiramente e que acho de péssimo gosto, tendo além disso o inconveniente de se deixar ver as lâmpadas interiores. Não se compreende porque não se seguiu as indicações dadas pelo Sr. Tomás de Melo<sup>82</sup>. O referido vidro deve ser fosco.

O pormenor de os vidros serem martelados e não foscos levou a que o Secretariado protelasse os últimos pagamentos à AEG e assim, apesar das obras estarem terminadas em abril de 1952, o museu só seria efetivamente ligado à rede elétrica em novembro daquele ano, passando a ter um horário fixo definitivo entre as 11.00 e as 17.00.

A constituição do quadro de pessoal do museu foi outro processo que demorou mais tempo a Francisco Lage do que o desejado. Em 1944, no projeto para o regulamento dos serviços do SNI, Lage tinha proposto que o museu fosse um organismo autónomo dentro do Secretariado dotado de orçamento próprio. Ferro não o autorizou, deixando o museu como serviço dependente da terceira secção da terceira repartição<sup>83</sup>. Em 1947 Lage apresenta uma primeira versão de um quadro de pessoal para o museu projetando-o como um organismo semiautónomo, com uma secretaria com escriturário, datilógrafa e contínuo; uma empregada para o balcão de atendimento; três técnicos para desenho, modelação e reprodução restauro e conservação; três encarregados de limpeza e treze guardas incluindo um guarda noturno (*Op. cit.*).

---

82 As lanternas de parede eram idênticas (provavelmente as mesmas) às usadas nas exposições em Espanha. Feitas de ferro forjado degradaram-se rapidamente e quinze anos depois foram substituídas por modelos mais adequados ao exterior (MAP obras e alterações).

83 A terceira repartição era dedicada à cultura popular e dividia-se em três secções: 1.<sup>a</sup> Exposições e realizações diversas; 2.<sup>a</sup> cinema; 3.<sup>a</sup> etnografia, teatro e música.

O processo de definição do quadro de pessoal e as contratações vão-se prolongar até 1953. É a Presidência do Conselho que considera o quadro proposto excessivo, os técnicos previstos são reduzidos a apenas um com função de conservador e dos treze guardas só é permitida a contratação de sete (um noturno e seis para as salas) enquanto o pessoal da secretaria e receção deveriam transitar dos quadros próprios do Secretariado. Nos primeiros meses os funcionários transferidos sucedem-se, optando por regressar ao Palácio Foz queixando-se do incómodo da distância ou da humidade que têm que suportar. De facto até Francisco Lage, chefe da secção de etnografia do SNI, tinha o seu posto de trabalho na Praça dos Restauradores e só ocasionalmente se deslocava ao Museu de Arte Popular. Perante esta situação o Secretariado consegue a contratação de um novo escriturário, Ângelo Ricardo Rei que, orientado por Lage, será nos primeiros anos escriturário e guia eventual a «visitantes ilustres» e a visitas escolares. Rei manter-se-á como escriturário do museu e depois chefe de secretaria até à sua reforma em 1982. Também o pessoal de limpeza se manterá no museu até à reforma na década de 1980. Ainda antes de o museu ser inaugurado, Lage tinha já contratado as irmãs Judite da Silva, Maria Júlia e Maria Benvinda Procópio<sup>84</sup>, com a recomendação ao Secretariado de que fossem contratadas definitivamente pois davam «provas do maior zelo, dedicação e carinho por todos os objetos que lhe estão confiados, que já são em grande número, qualidades só próprias de quem assiste ao nascimento das coisas, além de revelarem sensibilidade muito especial no tratamento dado a tudo» (*Op. cit.*; MAP Pessoal).

O lugar de conservador é, ao início, ocupado informalmente por Cardoso Marta a quem Lage incumbe de o representar em funções públicas quando não está disponível. Mas com a exceção das colaborações pontuais, Marta não tem interesse em tornar oficial a função e mudar a sua residência da Figueira da Foz para Lisboa. Já Eurico Sales Viana, por seu lado, consegue obter uma carta da comissão executiva da União Nacional para Salazar recomendando-o para o cargo de conservador, mas o pedido é deixado à consideração de António Ferro que não o considera conveniente (PT/TT/SNI-GS/15/1). O lugar de conservador ficará vago até 1953 quando Francisco Lage consegue a nomeação de Henrique Vaz Viana, engenheiro civil, mas fluente em inglês e

---

84 Posteriormente em 1957, com a antecedência do horário de abertura para as 10.00, será ainda contratada Maria Cristina Procópio Prazeres, filha de Judite da Silva Procópio.

francês e com «natural predisposição para os assuntos de arte popular». Esta nomeação é feita como um favor especial ao pedido do seu amigo, o pintor José Brandão de Carvalho. Para além desta contratação, Lage emprega também a esposa de Viana, Maria Fernanda, aluna de Brandão de Carvalho, para a execução de uma serie de desenhos a guache relativos a trajes regionais para o arquivo do museu e para uma futura publicação do museu (MAP CG 1942-1956).

Quanto aos guardas, estes serão recrutados através da Legião Portuguesa, escolhendo-se os que apresentaram as melhores recomendações. Armando Monteiro, recomendado pessoalmente pelo próprio Comandante-Geral da Legião Portuguesa, o então brigadeiro Francisco Craveiro Lopes, rapidamente ascende a chefe do pessoal menor (MAP Pessoal). Mas a generalidade dos guardas terá problemas disciplinares e não se vão adequar às funções esperadas de vigilância de salas de museu. Dois meses depois da inauguração, Lage escreve a José Alvelos (que era também comandante-de-lança da Legião Portuguesa),

Tem-se notado, desde a abertura do Museu de Arte Popular, que o pessoal encarregado da vigilância das salas, sem exceção, não tem a compreensão das funções que exerce, nem a compostura necessária naquele serviço e é francamente indisciplinado. Os guardas em referência abandonam constantemente os seus postos, usam parte do fardamento como parte do seu traje particular, juntam-se em grupo, assentam-se a ler jornais de perna cruzada e já têm chegado ao exagero e descaramento de assobiar na cara dos visitantes, absolutamente alheados das suas obrigações e da seriedade que é preciso manter no ambiente (MAP CG 1942-1956).

Lage explicava ainda que era comum a ausência injustificada dos guardas e que quando confrontados e admoestados pelo seu comportamento não se mostravam arrependidos:

O ar indiferente, gingão e acanhado que todo este pessoal toma quando um superior se lhe dirige é o menos respeitoso possível e simplesmente irritante. Custa a crer que homens provenientes da Legião Portuguesa tenham uma tal escola disciplinar (*Op. cit.*).

Os processos disciplinares vão continuar nos anos seguintes, por ausências injustificadas, fumar nas salas, prepotências para com os visitantes e outros funcionários chegando ao ponto de Eça de Queiroz ter de pedir explicações a Sommer Ribeiro, comandante do 3º batalhão da Legião, de onde os guardas eram oriundos. Dos guardas originalmente contratados ficarão no museu até à reforma Armando Monteiro e Fernando Alegria enquanto os outros rescindirão os seus contratos por não se habituaram à disciplina exigida sendo substituídos, primeiro por novos legionários e depois por transferência de funcionários do Secretariado.

A partir de 1954 Francisco Lage parece dedicar menos tempo ao Museu de Arte Popular. A sua correspondência limita-se a aprovações de visitas de estudo e a respostas a pedidos de informação à secção de etnografia. José Manuel da Costa, que era o novo secretário nacional desde 1951, tinha imposto um rumo diferente ao Secretariado, abandonando a «Política do Espírito» e concentrando os recursos na promoção turística do país no estrangeiro e no reforço dos mecanismos de censura. Efetivamente, depois da abertura do Museu de Arte Popular não houve mais nenhuma iniciativa de carácter etnográfico pelo Secretariado. Mas este desinvestimento inicia-se logo em 1948. Para o período da inauguração do museu e associado também às comemorações dos vinte anos de entrada de Salazar no governo da Ditadura Militar, António Ferro tinha projetado outras iniciativas de relevo que acabaram por não ocorrer. Tratava-se da organização em Lisboa do primeiro Congresso Luso-Brasileiro de Folclore, planeado inicialmente para 1947, mas adiado para o ano seguinte por proposta de Ferro de maneira a acompanhar também a segunda edição do concurso da Aldeia Mais Portuguesa de Portugal bem como a inauguração do Museu de Arte Popular. O congresso, acabou por ser novamente adiado e o concurso não passou de uma referência cruzada no projeto de orçamento do SNI para aquele ano. Mas ao mesmo tempo que o Secretariado reduzia as suas ações de índole etnográfica começavam a surgir apelos para que esse apoio fosse reforçado.

Em setembro de 1952 o Secretário Nacional José Manuel da Costa recebe uma carta proveniente de Munique assinada pelo etnólogo António Jorge Dias (Doc. 9). Dias escrevia-lhe depois de ter participado no Congresso Internacional de Antropologia de Viena, dando-lhe conta da sua constatação de que na Europa se considerava que «Portugal estava longe de fazer aquilo que podia no campo da investigação etnográfica», e assim, deste modo, recorria aos auspícios do SNI e ao seu Secretário



Nacional, pessoa que considerava capaz de «dar uma ajuda séria em certas situações» para o auxiliar no plano pessoal de desenvolvimento da etnografia portuguesa, dadas as

possibilidades excepcionais do nosso país, onde ainda são vivos inúmeros aspetos da cultura pré-maquinista, quase desaparecidos na maior parte dos países europeus. Se nos dedicássemos com um certo afínco a salvar o que existe, conseguíamos não só contribuir de maneira invulgar para o conhecimento do passado europeu, como dávamos à ciência etnológica portuguesa um lugar de primeiro plano.

Muita gente pode objetar que o que eu digo da Etnografia Portuguesa se pode dizer de outras ciências. Contudo, nós não temos a mesma facilidade de conseguir em física, ou em fisiologia os resultados seguros e fáceis que temos em etnologia. Sem falar da vantagem da despesa que é consideravelmente menor! Sem *blague*, pode dizer-se que é um pouco o caso do hóquei em patins... Se podemos ser campeões do mundo numa modalidade, não devemos perder a ocasião!

Até hoje temos conseguido dar um pouco a impressão de que em Portugal se trabalha ativamente nestas matérias, mas V.Ex.<sup>a</sup> sabe muito bem que o que se faz é muito pouco. A maior parte dos etnógrafos portugueses são amadores; pessoas que dedicam a sua atividade profissional a assuntos diversos e só fazem ciência nas horas vagas. Isto tem de se refletir fatalmente no nível geral da nossa ciência.

Até hoje a situação não era grave, pois as nações mais adiantadas trabalhavam um pouco isoladamente, dentro de blocos afins e pouco sabiam de nós. Por outro lado, países com quem tínhamos relações mais estreitas estavam ainda mais atrasados do que nós. Hoje, porém, a América do Sul faz esforços enormes para recuperar o perdido e devemos recear um pouco o movimento que se nota no Brasil.

Por outro lado, a Europa procura intensificar a investigação comparativa, estabelecendo colaboração intensa entre todas as nações europeias. Estamos, pois, num momento decisivo, que urge enfrentar com energia.

É por essa razão que eu apelo para o meu Exm.<sup>o</sup> Amigo pois sei do que é capaz. O Instituto de Alta Cultura tem-me ajudado muito e creio que há de continuar a ajudar. Mas a colaboração de V.Ex.<sup>a</sup> é indispensável, sobretudo no campo em que a etnografia está diretamente sob a alçada do SNI. (...)

De resto nada peço para mim! Estou pronto a colaborar e ajudar desde que isso conduza a resultados úteis, fora disso não quero nada. Aguardando uma oportunidade para falar com V.Ex.<sup>a</sup> sobre estes assuntos, se V.Ex.<sup>a</sup> achar convenientes (PT/TT/SNI-RCP/C/6/2).

O entusiasmo de Jorge Dias e o seu pedido de reunião são ignorados pelo Secretário Nacional que reenvia a missiva à secção de Etnografia, mas Lage, aparentemente também não lhe dá uma resposta.

O adiamento sucessivo do congresso luso-brasileiro de folclore levou a que a Comissão Nacional de Folclore do Brasil organizasse sozinha em 1951 o seu primeiro congresso nacional e em 1954 um congresso internacional sem a colaboração portuguesa<sup>85</sup>. A falta da presença portuguesa foi entendida por aquela Comissão pela ausência de um organismo público que tutelasse a etnografia. Deste modo, o etnógrafo brasileiro Luís Câmara Cascudo escreve diretamente a Salazar pedindo que fomentasse a criação de um «Instituto de Etnografia de Portugal» que englobasse o Museu de Arte Popular, o Museu Etnográfico de Leite de Vasconcelos, o Museu de Etnografia do Douro Litoral e os museus regionais existentes criando as bases

para que se pesquise, classifique e divulgue, num plano de sistematização e sobre base científica, a cultura popular e tradicional portuguesa. Todos os elementos humanos e ergológicos existem abundantemente em Portugal. Falta unicamente o *fiat* prestigioso do Governo, unindo, movimentando e determinando um centro de interesse para o que vive disperso e com as técnicas individuais de autodidatismo maravilhoso. Um instituto que funda, em trabalho, esforço e divulgação, estas energias ardorosas e magníficas, com a sua revista, mesmo semestral, articulará Portugal ao ciclo europeu e americano em tudo digno desta portuguesa companhia. (...)

Os estudiosos de Portugal honrarão qualquer instituto neste mundo. Falta-lhes o nexo oficial orientador, prestigiando-lhes, ampliando-lhes pesquisas e resultados, V.Ex.<sup>a</sup> criando o Instituto de Etnografia de Portugal, no quadro do Secretariado Nacional da Informação (cultura popular) diretamente ligado à Presidência ou ao Ministério da Educação, prestará auxílio precioso

---

85 A Francisco Lage enquanto representante do Secretariado incumbia a coordenação da comissão portuguesa. Sem avançar explicações, Lage escreveu várias vezes ao ministro-plenipotenciário português em São Paulo adiando a reunião preparatória da participação portuguesa até esta deixar de ser exequível. Cf. PT/TT/SNI-GS/15/2.

aos estudiosos do mundo, facilitando o contacto e permuta de informações, documentários e notas que dificilmente são obtidos com regularidade. Centraliza-se desta forma o laboratório numa atividade que se derrama por toda a nação, um alto e nobre impulso se reunirá às demais formas de exaltação patriótica que V.Ex.<sup>a</sup> preside (PT/TT/AOS/D-D/1/10).

Salazar remete a carta para o Ministro da Educação solicitando mais informações sobre a conveniência de tal centro e as possibilidades e a conveniência de ele se concretizar no Ministério da Educação ou no Secretariado. O Ministro por sua vez dirige a questão ao Instituto de Alta Cultura que lhe remete um relatório com o currículo e as atividades de Jorge Dias enquanto responsável pela secção de estudos etnológicos do Centro de Estudos de Etnologia Peninsular e então Secretário-Geral da Comissão internacional de Artes e Tradições Populares. A resposta satisfaz o Ministro que informa Salazar que o Centro de Estudos de Etnologia Peninsular «tem tido uma projeção internacional e os seus estudos e trabalhos ultrapassam em muito os objetivos restritos do que se propõe e tem preenchido vantajosamente essa lacuna» (*Op. cit.*) não sendo por isso necessário nenhum outro organismo no Ministério ou no Secretariado.

Em fevereiro de 1956 era anunciado na imprensa a organização pela Câmara Municipal de Braga do primeiro Congresso de Etnografia e Folclore, nele participam entre outros, Luís Chaves, Fernando Pires de Lima, Sebastião Pessanha, Julio Caro Baroja, Luís Câmara Cascudo, mas também Ernesto Veiga de Oliveira, Fernando Galhano e Jorge Dias (Cf. AAVV, 1963). Francisco Lage vai escrever uma carta ao Governador Civil de Braga, reclamando, com alguma amargura, que nem ele nem o Secretariado tinham tido conhecimento prévio da iniciativa sabendo-o apenas pelos jornais e que «estranhava» a possibilidade do SNI ter sido propositadamente ignorado pelos organizadores (PT/TT/SNI-RCP/C/6/2). Lage estava sozinho, a Secção de Etnografia, Teatro e Música era uma sombra do seu passado e resumia-se apenas a Lage e a uma funcionária. Para o Museu de Arte Popular, Lage dispunha ainda de uma soma extraordinária de 40.000\$00, verba remanescente do fundo de instalação do museu e que estava reservada para a aquisição de peças das Ilhas Adjacentes e para a montagem do espaço expositivo correspondente. No início daquele ano, Lage conta por fim poder terminar a exposição das ilhas pedindo para isso a José Alvelos o acesso a essa verba para novas aquisições e para o arranjo da sala:

No corpo da sala do museu destinada à representação da Extremadura e Alentejo há, em plano pouco superior, inteiramente visível, uma secção de que desde o início se destinou à representação das ilhas adjacentes. Essa secção não pode intercalar-se à vista dos visitantes, figurando como espaço interdito onde meia dúzia de objetos, que lhe são próprios, desafiam a curiosidade como ponto de interrogação. Muitas perguntas me tem sido feitas sobre esse assunto, nomeadamente por elementos dos organismos representativos das ilhas, que muito desejariam ver as suas terras representadas no museu ao lado das províncias continentais. (...)

Salvo alguns poucos objetos destinados a substituição de espécies menos conserváveis pela sua natureza, ou de ou outro estrago ou quebra devidos à fragilidade própria, ou ainda a certa falhas representativa num ou noutro sector onde mais se fazem sentir, o principal volume das aquisições propostas destina-se a servir os objetivos acima expostos, (...) ficando assim completa, tanto quanto possível, a representação continental e insular do museu (MAP CG 1942-1956).

Um ano depois, em abril de 1957, Lage informava o Secretário Nacional, Eduardo Brasão, que considerava que o recheio para a sala das Ilhas Adjacentes era já «suficientemente representativo» e adequado para ser exposto ao público assim que se efetuasse a «decoração parietal» e se instalasse o mobiliário expositivo necessário. Mas um novo «inconveniente» tinha surgido e que iria atrasar a sua instalação. Em anos anteriores Lage já tinha chamado à atenção da existência de pequenas infiltrações de águas pluviais nas salas viradas ao rio, nesse inverno a situação agravou-se e os tetos falsos começaram a cair com toda a água acumulada. Era necessária uma vistoria de emergência e um plano de obras urgentes que recuperasse as caleiras de drenagem e os tetos-falsos (PT/TT/SNI-GS/15/2). A 10 de julho de 1957 Lage enviava uma nota de imprensa informando que o Museu de Arte Popular iria encerrar por tempo indeterminado devido a obras urgentes. Um dia depois, subitamente, Francisco Martins Lage falecia com 69 anos.

## 4.2 Os anos de Manuel de Melo Correia e Madalena Cagigal e Silva (1957-1968)

A morte inesperada de Francisco Lage em julho de 1957 atrasou o início das necessárias obras de restauro das coberturas. José Alvelos acabou por chamar a si as responsabilidades da gestão do museu e de imediato o Secretariado avançou com obras pontuais aos telhados, no entanto essas obras revelaram problemas mais graves a que o Secretariado não tinha meios de resolver. No final de julho Eduardo Brasão requisitava a «máxima atenção» do Diretor-Geral da DGEMN para os problemas do museu:

Ao examinarem-se os telhados, e respetivas canalizações para o esgoto das águas, viu-se que os mesmo se encontram em pior estado do que inicialmente se supunha. As roturas das canalizações são de tal ordem que exigem urgente e imprescindível reparação, sob pena de, quando chegarem as chuvas, se perder todo o trabalho agora realizado com pinturas e restauros. Por sua vez as reparações nos telhados consumiram parte importante das verbas destinada ao arranjo dos tetos. Não ignora V.Ex.<sup>a</sup> que para a realização destas obras foi necessário desmontar o material de todas as salas do museu, tendo este sido encerrado ao publico. Por isso mesmo afigura-se de grande conveniência que as obras se realizem por uma só vez e sem interrupções, a fim de, logo que estejam concluídas, se montarem os materiais para a abertura do museu (PT/TT/SNI-GS/15/2).

Esta não era a primeira vez que Eduardo Brasão escrevia à DGEMN por causa do Museu de Arte Popular, já no ano anterior ele tinha feito eco das preocupações de Francisco Lage, mas sem receber uma resposta positiva. Desta vez a resposta da DGEMN foi mais célere devido à intervenção de Brasão diretamente ao Ministro das Obras Públicas. A empreitada de recuperação dos telhados e canalizações prolongou-se até dezembro de 1957. Enquanto as obras decorriam José Alvelos procurou um substituto para a direção do Museu de Arte Popular. Alvelos, como eminente burocrata que era<sup>86</sup>, tinha identificado que não havia bases legais para que o chefe da 3.<sup>a</sup> secção da 3.<sup>a</sup> repartição do Secretariado fosse também o diretor do museu. Até então teria sido apenas uma situação que se convencionou e se prolongou devido ao prestígio de

---

86 Fernanda de Castro relembra nas suas memórias que José Alvelos era um «unhas-de-fome que parece um cão agarrado às contas e não perdoa um tostão» em relação ao orçamento do Secretariado e que até António Ferro evitava discutir assuntos administrativos com ele (Castro, 2006: 36).

Francisco Lage. O chefe da secretaria geral reconhece que dado que se estava a estudar a alteração da estrutura e do quadro do Secretariado, não seria adequado proceder-se à criação de um novo lugar de diretor do museu ao mesmo tempo que não se previa de imediato o provimento do lugar de chefe da 3.<sup>a</sup> secção. Deste modo, Alvelos decide recomendar a Eduardo Brasão que se nomeasse interinamente Manuel Hintze Ribeiro de Melo Correia, responsável pelos «serviços dos estabelecimentos hoteleiros do Estado»<sup>87</sup> como o novo diretor do Museu de Arte Popular. Melo Correia tinha sido fiscal de jogos de azar do Ministério das Finanças, tendo transitado para o Secretariado quando este assumiu as responsabilidades sobre o turismo em 1938. Depois disso, os seus conhecimentos sobre decoração levaram-no para as «brigadas decorativas hoteleiras»<sup>88</sup> e a colaborar pontualmente com os pintores / decoradores nos equipamentos e materiais para o pavilhão português da exposição de Nova Iorque tendo ainda sido responsável pelas delegações do Secretariado no castelo de Guimarães, mosteiro de Alcobaça e da Torre de Belém.

Melo Correia aceita o convite de Alvelos e de Eduardo Brasão, mas em informação interna, indica que é com a condição de ser um posto estritamente temporário<sup>89</sup> até o museu ser dotado de pessoal qualificado para a sua gestão corrente (MAP CG 1957-1961). Correia, encarava a sua nomeação como uma missão que, no fundo, não seria muito diferente das suas responsabilidades com a gestão e decoração das Pousadas do Secretariado. Em outubro de 1957, dias depois da sua nomeação, Melo Correia apresenta o seu relatório relativo à sua primeira visita ao museu enquanto diretor. Nele, Correia identifica a sua primeira prioridade, a remodelação da exposição permanente:

O que ali foi um dia colocado, manteve-se até agora, carinhosamente conservado. Mas o que esse carinho e dedicação não podem evitar, por maiores que sejam, são os terríveis resultados da ação do tempo: peças e objetos na sua

---

87 Chefe da 3.<sup>a</sup> secção de serviços hoteleiros da 4.<sup>a</sup> repartição de turismo.

88 Criadas no âmbito da política de bom gosto para o turismo do Secretariado, estas «brigadas» visitavam os estabelecimentos hoteleiros que as requisitavam e recomendavam as alterações decorativas necessárias chegando até a providenciar mobiliário e equipamentos, cf. Acciaiuoli, 2013: 271.

89 Alvelos explica a Eduardo Brasão que, para Melo Correia, aceitar o cargo de diretor implicava a saída do quadro permanente do SNI para o quadro técnico do museu composto por contratações não-vitalícias, o que não era conveniente em termos de carreira e de aposentação.

maioria executados em matérias frágeis e humildes, vivos apenas pela graça da sua espontaneidade e da sua enternecedora ingenuidade, não resistiram todos estes anos à ação corrosiva da luz, do clima, da poeira e de tantos outros inimigos coligados para a sua destruição: os papéis de cores encontram-se desbotados; os metálicos enegrecidos; as penas desfrisadas e roídas; enfim um conjunto confrangedor de coisas que, vivendo exclusivamente da sua frescura, da sua cor e da sua graça, tudo já perderam por completo.

As tabelas indicativas das espécies, as longas tábuas explicativas ou descritivas também se encontram num estado absolutamente miserável: velhas, manchadas, rasgadas, sujas.

Os fatos e vestidos dos manequins, os tecidos, quer de lã, quer de algodão, linho ou seda, encontram-se sem graça, deformados e encardidos, o mesmo se verificando com as rendas e bordados.

As arrecadas, as vistosas peças metálicas que não sendo de ouro, de ouro têm a aparência e o brilho, encontram-se oxidadas e enegrecidas (MAP museu (edifício)).

Para resolver os problemas da falta de manutenção Melo Correia sugeria que se regressasse ao terreno, procurando os autores das peças originais e se fizesse novas encomendas para o museu «ensinando-lhes a obra a realizar e olhando pelo seu indispensável rigor». Para além da aquisição de novos objetos, tornava-se necessário coligir em ficheiro todos os artífices para que o trabalho futuro do museu fosse facilitado e se pudesse também estabelecer fornecimentos regulares para os postos de venda do Secretariado; por fim Correia reconhecia que era necessário organizar e publicar o catálogo do museu como ferramenta de consulta para os visitantes eruditos ou como simples recordação da visita para todos os outros. Para esta ordem de trabalhos a executar, Correia reconhecia a Brasão que não dispunha das habilitações necessárias, por um lado assumia não ter o conhecimento essencial em etnografia para a renovação das coleções e por outro também assumia que era necessário alguém com formação adequada para a administração de um museu. Melo Correia sugere para isso a contratação de dois novos técnicos que no seu entender teriam as competências necessárias, nomeando o etnógrafo Joaquim Seles Pais de Vilas Boas e o ceramista Fernando Abranches.

Eduardo Brasão vai recusar os nomes propostos com base em pareceres da PIDE sobre o passado de Vilas Boas (MAP Diversos 1957-1961) sustentando que o museu já

tinha um técnico, Henrique Viana, com as habilitações necessárias e que a experiência profissional de Melo Correia seria suficiente para a direção corrente do museu. Com o fim das obras, entre novembro e dezembro de 1957, Correia está em permanência no museu para coordenar a remontagem das salas das Beiras e do Alentejo e a reabertura do museu, marcada para 21 de dezembro. As relações pessoais entre Henrique Viana e Melo Correia acabam por não ser muito cordiais. Melo Correia escreverá a Alvelos sobre as suas reservas da capacidade profissional de Viana indicando que não só não cumpria o horário de trabalho sistematicamente, como tinha pedido dias adicionais de licença para a semana em que estava prevista a montagem das salas.

A oito de janeiro de 1958, depois de José Alvelos ter tentado por dois dias contactar sem sucesso Henrique Viana no museu, Melo Correia escreve-lhe indicando que os serviços estavam «muito impressionados desfavoravelmente» e que ele lamentava dizer-lhe «a um homem da sua idade» que não gostava que «andassem a brincar» com ele (MAP Pessoal). Dez dias depois, Henrique Viana pedia a rescisão do seu contrato. Ao mesmo tempo Melo Correia apresenta a Alvelos o pedido de transferência para o museu de Maria Madalena de Cagigal e Silva, conservadora da DGEMN da região de Leiria e amiga de Melo Correia com quem tinha trabalhado aquando da receção à Rainha Isabel II no Mosteiro de Alcobaça. Cagigal e Silva justifica o seu pedido de transferência pelas suas qualificações, não só enquanto licenciada em ciências históricas e filosóficas com o curso de conservadora de museus, mas também por uma questão de comodidade e da necessária descrição feminina de uma mulher solteira:

O meu lugar atual obriga-me a viver fora de casa, normalmente em Leiria, onde não tenho família e onde me vejo obrigada a permanecer num hotel. Há dificuldade, em Leiria, de encontrar casas particulares onde uma mulher sozinha se possa instalar e este sistema de vida de hotel, se por uns tempos se pode encarar, não se torna numa perspectiva muito agradável quando se pensa prolongá-lo sem prazo (...). Junto a estas razões a minha situação de interina no cargo que desempenho, V.Ex.<sup>a</sup> facilmente compreenderá a minha vontade de regressar a Lisboa (...) onde ficaria em casa por aí ter a minha família (MAP assuntos diversos).



O pedido de Cagigal e Silva é aceite de imediato entrando em funções como conservadora no Museu de Arte Popular ainda antes de ser formalmente nomeada. A nova conservadora vai fazer da instalação dos serviços do museu a sua prioridade, pois como refere no seu relatório anual «as salas de exposição constituíam qualquer coisa que já estava feito e podiam esperar algum tempo, tendo-nos nós, portanto, voltado de preferência para os problemas que exigiam uma solução mais urgente» (MAP CG 1957-1961). Desde a inauguração em 1948, os espaços destinados aos serviços administrativos, biblioteca e arquivo, mantinham-se praticamente vazios apenas com duas secretárias destinadas ao conservador e ao escriturário. Graças ao interesse do Secretário Nacional e de José Alvelos, Cagigal e Silva consegue o apoio da DGEMN para, no verão de 1958, se alterar as salas existentes (cujas paredes eram de tabique) criando novas áreas destinadas a vestiários para o pessoal menor, refeitório, salas de tratamento de objetos, gabinetes para o diretor e conservadora, sala de espera, secretaria, arquivo e biblioteca / sala de conferências. Enquanto as obras não terminaram, a conservadora planeia a elaboração dos arquivos do museu e a constituição da biblioteca. Pela sua própria mão, Cagigal e Silva desenha os modelos das fichas destinadas às peças do museu, ao ficheiro fotográfico e bibliográfico e enquanto se desdobra em contactos para a cedência de publicações especializadas, escreve a Tomás de Melo convidando-o a desenhar o ex-libris da biblioteca do museu (Fig. 28).

Ao mesmo tempo que a conservadora reorganizava os serviços internos do museu, Manuel de Melo Correia procurava a reclassificação do museu dentro da organização do Secretariado sugerindo a criação de uma nova secção independente que englobasse os serviços de exposições, os serviços técnicos (encarregados da construção de exposições temporárias, da responsabilidade de Tomás de Melo) e o Museu de Arte Popular:

O Museu de Arte Popular passaria a pertencer a esta secção, pois dele se pretende que, ao contrário do que até aqui se tem verificado, venha a ser um órgão vivo dentro da ação do Secretariado, organizando exposições temporárias, promovendo exibições folclóricas, musicais, etc... Cada ano poderia realizar-se, por exemplo, uma quinzena dedicada a uma ou outra das nossas províncias, constituída por uma mais ampla exposição de arte popular, exibição de ranchos regionais e de grupos corais, conferencias, etc... Em cada

uma destas exposições temporárias seria criado um sector de propaganda da respetiva província, quer sob o ponto de vista turístico, quer monumental, mostrando, por meio de fotografias ou desenhos, não só as suas belezas naturais, como os seus principais estabelecimentos industriais, os seus produtos mais notáveis e as suas mais curiosas produções de artesanaria (MAP Diversos 1957-1961).

A sugestão de reorganização administrativa de Melo Correia é recusada, mas o novo Secretário Nacional, César Moreira Baptista vai recuperar algumas das sugestões apresentadas estabelecendo um ciclo de espetáculos ao ar livre nos jardins do museu durante o mês de junho com a exibição de bailados do grupo Verde-Gaio e peças do Teatro do Povo. Os espetáculos dão uma nova visibilidade ao museu que é acompanhada por programas especiais tanto da Emissora Nacional como da RTP e que se refletem num pequeno aumento de visitantes nos anos de 1959 e 1960.

É também por indicação de Moreira Baptista que o museu deveria receber o material etnográfico ainda existente em depósito nas dependências de São Pedro de Alcântara. Este material tinha sido usado desde 1950 nas exposições organizadas por António Ferro nas representações diplomáticas portuguesas e com a sua morte em 1956, a coleção regressou a Lisboa. Deste conjunto destacava-se a coleção de manequins reduzidos que durante aqueles anos tinha estado exposto em permanência em Berna e depois em Roma. A criação das novas dependências para o pessoal menor vai libertar o espaço de arrumos existente na sala do Alentejo<sup>90</sup>, anteriormente usado como vestiário dos guardas, que é convertido em áreas de reservas para as novas aquisições (MAP CG 1957-1961). Quanto aos manequins, Melo Correia convida Tomás de Melo a desenhar novos armários expositores adequados à dimensão e com características especiais. De acordo com as instruções de Melo Correia de que os armários-vitrines deveriam ter em

---

90 Os espaços nos vãos das escadas das salas do Minho e Beiras vão manter-se como espaço de arrumos de material de limpeza e de desinfestação. Esta situação levou a vários pedidos de Cagigal e Silva ao Secretário Nacional para a cedência de um dos pavilhões anexos ao museu que seria destinado não só à «lavagem e aplicação de desinfetantes aos objetos do museu, impossíveis de se fazerem nas salas de exposição, arrecadações ou nos gabinetes dos serviços administrativos» como também «para servir de arrecadação a várias substâncias inflamáveis (aguarrás, álcool, benzina, etc...) utilizadas no serviço da limpeza e que estão agora guardadas num acanhado compartimento (...), sem nenhuma defesa contra os incêndios, constituindo portanto, um perigo para o museu» (MAP Diversos 1957-1961). Os pedidos são continuamente recusados e a situação manter-se-á indefinidamente com as desinfestações dos objetos a executarem-se no pátio exterior.

conta a visibilidade dos manequins e o seu fácil manuseamento, Tomás de Melo projeta um armário que seguia o desenho dos expositores já existentes,

em madeira de castanho de 1.<sup>a</sup> qualidade e taboan folheado também a castanho, ferragem especial em metal fundido e polido. Iluminação com lâmpadas fluorescentes, fundo em acrílico leitoso e tampo em vidro transparente foscado a areia, suportes dos vidros em alumínio anodizado. Vidros fixos e de correr em cristal, calhas em metal polido envernizado.

Os orçamentos apresentados para a execução dos dezassete armários requisitados tornam a encomenda inexecutável para o orçamento do museu e nem sequer Moreira Baptista autoriza a despesa suplementar. Devido à sua dimensão, os manequins não cabiam nos armários expositores existentes e assim, com a exceção de um punhado de manequins expostos na sala do Alentejo e Extremadura bem à vista do guarda, os restantes manequins, dos 82 existentes, são depositados nas reservas de onde só 23 voltarão a ser expostos em 2002 na exposição itinerante internacional «Artes Tradicionais de Portugal».<sup>91</sup>

Nos dois primeiros anos da direção de Manuel de Melo Correia, aquela que tinha sido a prioridade no seu primeiro relatório, a renovação dos objetos da exposição permanente, acabou por ficar em segundo plano. Correia tinha contado que o conservador destacado para o museu tivesse os conhecimentos necessários de etnografia que ele próprio não dispunha, mas Maria Cagigal e Silva, para além das suas qualificações académicas, tinha-se especializado no estudo de arte indo-portuguesa e os seus conhecimentos de etnografia resumiam-se a algumas aulas dadas por Luís Chaves no curso de formação de conservadores de museus. Cagigal e Silva tem consciência dessa limitação e no final de 1958 vai propor a Melo Correia algumas medidas que lhe permitissem aprofundar conhecimentos naquela área. Uma das medidas tomadas pela conservadora no seu primeiro ano foi a inscrição do Museu de Arte Popular no Conselho Internacional de Museus (ICOM), o que permitiu o acesso a uma ampla rede de contactos institucionais e o convite a participações em eventos e conferências

---

91 A Exposição decorreu entre maio e julho de 2002 no *Tekstil Museum* de Jacarta, Indonésia e posteriormente no Brasil entre setembro de 2004 a janeiro de 2005 no Museu Histórico Natural do Rio de Janeiro; de fevereiro a abril de 2005 no Palácio das Artes de Belo Horizonte e de maio a junho de 2005 no Museu de Arte de S. Salvador da Bahia.

internacionais. Justificando-se com a necessidade de estudar a organização de museus estrangeiros da «mesma especialidade», a conservadora solicita autorização para uma visita ao «museu de arte popular que se está a preparar em Versailles»<sup>92</sup> e ao museu de Gante «recomendado pelo próprio Sr. Ministro da Presidência». No início do ano seguinte, Cagigal e Silva pede novamente ao Secretário Nacional um financiamento para a participação numa «Semana de Arte» em Bruxelas, evento do ICOM destinado a profissionais de museus. Os requerimentos da conservadora são recusados por Moreira Baptista, que recomenda a Melo Correia que explicasse à sua Conservadora as limitações orçamentais do Secretariado.

Sem capacidade para estudos e formações fora do país, Cagigal e Silva tenta uma nova abordagem. Melo Correia mantinha as suas responsabilidades profissionais nos serviços hoteleiros e por norma deslocava-se amiúde em inspeções a pousadas e hotéis de determinadas regiões. Tendo isto em conta, Cagigal e Silva pediu a Melo Correia para que o pudesse acompanhar<sup>93</sup> numa visita às pousadas de Elvas e de Évora em junho de 1959 e durante esse período de duas semanas percorrer a região de maneira a que pudesse

entrar em contacto com o próprio povo, apreciá-lo na sua vida de todos os dias, vê-lo fazer e utilizar os objetos de arte popular. Visitar fábricas e igrejas; procurar, de todas as maneiras, apanhar os diferentes aspetos da sua vida, tanto no presente como na sua evolução (MAP CG 1957-1961).

A viagem não correu bem de início à conservadora, pois Melo Correia e depois o presidente da Casa de Bragança em Vila Viçosa levaram-na a visitar antiquários, museus e herdades de famílias abastadas. Mas Cagigal e Silva tinha referido no seu pedido que tinha interesse em assistir à migração dos «ratinhos» e em conhecer o genuíno mobiliário popular alentejano que, na sua opinião, só se encontraria nas habitações mais humildes. Acabou por ser José Capela e Silva<sup>94</sup> quem acabou por

---

<sup>92</sup> Referência, porventura, ao *Musée National des Arts et Traditions Populaires* que à época estava ainda precariamente instalado no *Palais de Chaillot* em Paris.

<sup>93</sup> Maria Cagigal e Silva ressalva que seria acompanhada por sua irmã para «não causar nenhum melindre» (MAP CG 1957-1961).

<sup>94</sup> Capela e Silva era o autor do livro *Ganharias* que faz a descrição e o relato ficcionado do quotidiano da vida rural alentejana. Os «ratinhos» de que fala Cagigal e Silva são uma referência ao mesmo livro. Cf. Silva, 1939: 163.

conduzir Cagigal e Silva pelos montes que ficavam além das casas abastadas das herdades. O confronto com a realidade acabou por abalar Cagigal e Silva, que em carta a Melo Correia, revelou que se sentiu enganada pelos relatos bucólicos da vida rural alentejana e que não estava preparada para enfrentar a sordidez da vida dos trabalhadores migrantes nem para a pobreza das habitações dos trabalhadores dos montes com «mobiliário de mau gosto e sem interesse» (*Op. cit.*). Maria Cagigal e Silva faria apenas mais uma viagem, acompanhando Melo Correia; em junho de 1961 irá ao Porto e Aveiro onde é recebida por Fernando de Castro Pires de Lima e por Octávio Lixa Filgueiras, que a levam a visitar o Museu de Etnografia e História do Douro Litoral e outros museus regionais da região. O contacto com o «próprio povo» ficou-se por uma visita à Ribeira e a um barco rabelo, orientada por Lixa Filgueiras.

Manuel de Melo Correia também procurou melhorar os seus conhecimentos de etnografia, procurando a correspondência com alguns etnógrafos sempre que era necessária uma informação mais especializada. O diretor do museu escreverá a Mendes Correia sobre um inquérito inglês a usos decorativos das folhas de trigo;<sup>95</sup> ao padre António Mourinho sobre a aquisição de uma gaita-de-foles mirandesa para o museu da gaita-de-foles de Brest. Mas é com Sebastião Pessanha que Melo Correia mantém uma correspondência mais constante.<sup>96</sup> Pessanha apresenta-se a Melo Correia em 1958 como intermediário de Grácia Lage, viúva de Francisco Lage, e autor do inventário da coleção privada do antigo diretor, tendo em vista a sua aquisição pelo museu. Melo Correia entusiasma-se com a perspectiva de poder ampliar as coleções do museu com uma coleção que engloba mobiliário português dos séculos XVIII e XIX, ex-votos e registos de santos, arte pastoril, candeeiros de latão e acessórios de tecelagem. Mas o valor de 121.870\$00 pedido pela viúva é muito superior aos 40.000\$00 que o museu ainda dispunha da verba inicial de instalação e que era a única que a repartição central do Secretariado autorizara para aquisição de objetos. O pedido é remetido a Moreira Baptista, que também se justifica com a falta de verbas ao Ministro das Finanças. Este, por sua vez, mostra-se compreensivo com a questão, mas apenas recomenda ao Secretariado que altere a cabimentação do orçamento para o ano seguinte. Só em 1963 e

---

95 Será Jorge Dias a responder-lhe, dado a carta ter chegado poucos dias depois do falecimento de Mendes Correia em 1960.

96 Apenas existem duas cartas no arquivo do museu, mas os textos dão a entender uma troca de correspondência prolongada a título pessoal.

depois de uma carta de Grácia Lage é que Moreira Baptista autoriza a aquisição do que restava de coleção, entretanto vendida parcialmente a privados (Doc. 10).

A aquisição de objetos e a ampliação das coleções do museu ficará sempre dependente da capacidade orçamental do Secretariado. Por ordem de Moreira Baptista a prioridade na aquisição de objetos seria para o aprovisionamento do «anexo» destinado às ofertas de cortesia, diplomáticas e para revenda nos postos de atendimento turístico. Sem pessoal adequado na secção de etnografia, Melo Correia é incumbido desse trabalho sendo-lhe atribuído uma verba de 5.000\$00 por cada deslocação à província, na sua função de inspetor, para fazer aquisições de objetos que se integrasse nos critérios de objetos de oferta. Sucede-se a aquisição de centenas de pequenas peças de olaria, «miudeza diversa» proveniente de vários centros oleiro do país (Cf. PT/TT/SNI-RCP/C/6/7), que acabam também à venda no balcão da receção do Museu de Arte Popular. Ocasionalmente, Melo Correia consegue justificar a aquisição de alguns objetos adquiridos em antiquários, na sua maioria mobiliário rústico, mas sem que pudesse ultrapassar o valor dos 5.000\$00. A única exceção a esta política de aquisições será o espólio de Sebastião Pessanha. Depois do seu falecimento em 1965, Melo Correia imediatamente informou os seus superiores da necessidade de «se evitar a dispersão de tão relevante coleção» integrando-a no acervo do Museu de Arte Popular e evitando os percalços e atrasos do processo da coleção de Francisco Lage. Melo Correia consegue garantir a verba de 100.000\$00 para aquisição de uma parte da coleção compreendida por trajos regionais, alfaias domésticas, arte sacra popular e uma coleção de 241 fechos de coleira de gado (Doc. 11). Uma segunda parte da coleção, composta por 46 «máscaras de chocarreiros» ficava pendente de um segundo pagamento de mais 100.000\$00 que o Secretariado não dispunha de imediato. O compromisso é resolvido com a intervenção de Ernesto Veiga de Oliveira, então subdiretor do Museu de Etnologia do Ultramar, propondo a aquisição das máscaras para este museu, por intermédio de Melo Correia<sup>97</sup>. Escrevendo a Moreira Baptista, Ernesto Veiga de Oliveira solicita a aquisição e incorporação de tal coleção para o Museu de Etnologia, garantindo o seu pagamento:

---

97 A questão não é referida na documentação oficial, mas apenas em informações manuscritas. Moreira Baptista não tinha a certeza de que pudesse obter nova verba de 100.000\$00 para o ano seguinte. A intervenção de Ernesto Veiga de Oliveira ocorre assim por intermédio de Melo Correia, que, acima de tudo, pretendia salvaguardar a coleção (Cf. MAP aquisições 1958-1979).

Possui este Museu uma representação particularmente rica de máscaras pertencentes a inúmeros grupos étnicos. O conjunto nacional português, para além do seu valor etnológico intrínseco, conferiria, acrescentado aos demais, uma dimensão extremamente significativa ao tema geral, e permitiria estudos comparativos de maior projeção.

O Museu de Arte Popular, tendo sobretudo em vista, segundo supomos inferir, evitar a dispersão ou a perda, em benefício de quaisquer museus ou colecionadores estrangeiros, das máscaras da coleção Pessanha, e ignorando sem dúvida o nosso interesse, adquiriu-a sem mais delongas, num gesto do mais meritório patriotismo, à família do referido Senhor, logo que esta dela pôde dispor.

Pelas razões apontadas, porém, e ainda porque julgamos que este importantíssimo elemento cultural se encontra porventura, num museu de etnologia geral, mais adequadamente enquadrado do que num museu de arte popular, ousamos submeter à apreciação de V.Ex.<sup>a</sup> uma proposta de aquisição do referido conjunto de máscaras da coleção Pessanha (MAP aquisições 1958-1979).

A aquisição por parte do Museu de Etnologia do Ultramar é aceite, com a condição de que uma máscara ficasse na posse do Museu de Arte Popular e exposta na sala de Trás-os-Montes.<sup>98</sup> As dificuldades no orçamento do Museu de Arte Popular não se resumem apenas à verba destinada às aquisições. Entre 1960 e 1962 o orçamento destinado ao museu vai sendo reduzido até ao essencial uma vez que se previa o seu encerramento.

Em 1955 a Câmara Municipal de Lisboa e o Ministério das Obras Públicas tinham criado uma nova comissão destinada ao planeamento urbano da área de Belém. O arquiteto Cristino da Silva retomou os seus projetos para a Praça do Império, agora de cada lado do Mosteiro dos Jerónimos seriam construídos o Palácio do Ultramar e o Museu do Ultramar com uma renovada Praça do Império. A sul da linha de caminhos-de-ferro toda a área seria transformada para dar destaque ao novo Monumento dos Descobrimentos que iria substituir o Padrão construído em estafe e gesso para a Exposição do Mundo Português e que ainda se mantinha de pé. Entre 1955 e 1959

---

98 A máscara do século XIX foi uma das peças principais da exposição *Rituais de Inverno com Máscaras*, coordenada por Benjamim Pereira e patente no Museu Abade de Baçal em 2007 e no Museu Nacional Soares dos Reis em 2008.

Cristino da Silva apresenta três projetos e todos eles indicam a demolição do Museu de Arte Popular e do restaurante do espelho de água para no seu local se fazer a abertura de uma nova doca simétrica à doca de Belém e a construção de um novo pavilhão destinado aos desportos náuticos (Figs. 29, 30). Quando em 1958 a DGEMN é autorizada a fazer as alterações para os novos gabinetes de trabalho do Museu de Arte Popular, o Ministro das Obras Públicas, Eduardo Arantes e Oliveira, informa o Secretário Nacional que:

Parece oportuno chamar à atenção de V.Ex.<sup>a</sup> para o carácter provisório da construção em que se encontra instalado o Museu. À medida que o tempo vai decorrendo tornar-se-ão cada vez mais onerosos os trabalhos de conservação do imóvel e mais precárias, mesmo com cuidados assíduos, as condições das instalações.

Por outro lado, o plano da Praça do Império prevê a supressão deste edifício. Tudo parece recomendar que se vá pensando na transferência do Museu e, entretanto, se evite a execução de obras que não possam ser amortizadas no prazo de poucos anos (MAP obras e alterações).<sup>99</sup>

No início do inverno de 1959, a água das chuvas volta a infiltrar-se nos tetos e janelas do museu mesmo nas salas entretanto recuperadas. Em julho de 1960 Madalena Cagigal e Silva escrevia para Moreira Baptista:

Conforme o meu pedido deste inverno, é da maior urgência a substituição dos tetos do museu. Caiu parte do teto da sala das Beiras, caiu parte do teto do pátio entre a sala de Trás-os-Montes e a sala do Algarve, teto este que continuará a cair. Além deste, grande parte dos tetos do museu não oferece segurança alguma e os desabamentos suceder-se-ão enquanto um trabalho completo não for realizado.

Sabemos que o museu está condenado pelo plano de urbanização da Praça da Império, mas enquanto a sua demolição não se realizar, é da maior utilidade, tanto sob o ponto de vista cultural, como de propaganda para o país, mantê-lo aberto ao público. Propomos, por isso, nele sejam realizadas as

---

<sup>99</sup> Como é óbvio, o «Plano do arranjo urbanístico da zona marginal de Belém» não chegou a ser executado. Das construções previstas foram feitas o novo Padrão dos Descobrimentos e a nave das galeotas anexa ao Museu de Marinha. Os terrenos destinados ao Museu do Ultramar e ao Palácio do Ultramar mantiveram-se expectantes até 1988 com a construção do Centro Cultural de Belém e de uma área ajardinada respetivamente.



necessárias reparações para se evitarem desgostos com perdas de obras de arte que podem vir a ser insubstituíveis e principalmente, com desastres pessoais, tanto dos visitantes como do pessoal do museu. Tal como se encontram, os tetos do museu constituem uma ameaça para todos os quantos o frequentarem (MAP CG 1957-1961).

Moreira Baptista remete o pedido para a DGEMN, mas esta, tendo em conta o que estava previsto no novo plano de urbanização, nega a possibilidade de uma intervenção de fundo. Em desespero, Melo Correia chega a escrever a Manuel de Sá e Melo, agora Diretor-Geral dos Serviços de Urbanização, sabendo do seu papel na criação do museu e apelando à sua interceção no processo. A situação piora ainda em dezembro quando durante um temporal o vento empurra toda a estrutura de um dos janelões da sala do Minho para o interior, destruindo a coleção de galos de Barcelos adquirida em 1943. O Secretariado avança com obras de emergência na sala, mas os problemas estruturais mantêm-se. Em agosto de 1961, Melo Correia voltava a informar a DGEMN:

Venho muito respeitosamente, chamar a atenção de V.Ex.<sup>a</sup> para o estado alarmante em que se encontra a maioria dos tetos deste museu, alguns dos quais ameaçam ruir, tendo-se já deles soltado pedaços de estuque.

Tal estado, que considero muito grave, traz-me altamente preocupado, pois não julgo que estes tetos, tal como se encontram, possam manter-se por muito tempo; torna-se impossível prever os estragos que a sua queda poderá originar, dado que não parece possível poderem suportar o inverno, com os seus rigores de ventos e as habituais infiltrações de chuvas.

Permito-me, pois, solicitar de V.Ex.<sup>a</sup>, se digne determinar, com a possível brevidade, as providencias que tiver por mais convenientes a fim de se evitarem estragos da importância dos que há meses se verificaram quando da queda de uma enorme vidraça, provocada pelo vento, que inutilizou por completo uma coleção de barros de Barcelos, já hoje impossível de se reconstituir (*Op. cit.*).

E um mês depois, Melo Correia voltava a informar que

...ruiu parte do estuque da sala de entre Douro-e-Minho, os tetos da galeria desta mesma sala abriram várias fendas apresentando largas bossas e as

recentes chuvadas, penetrando na galeria da sala de Trás-os-Montes, escorreram pelas paredes deteriorando a pintura mural alusiva à região do Vinho do porto (*Op. cit.*).

Perante esta situação, Cagigal e Silva transfere todos os objetos das salas do Minho, Trás-os-Montes e Algarve para a sala da Biblioteca e gabinetes adjacentes encerrando as salas e indicando que a visita à exposição se faria pelo portão da sala do Alentejo. Em janeiro de 1962, Moreira Baptista informa Melo Correia e Cagigal e Silva que devido à redução do orçamento do Secretariado, era possível que se tivesse que encerrar o museu no decurso daquele ano. Madalena Cagigal e Silva fica preocupada com a situação e escreve a Melo Correia dando conta da apreensão do pessoal do museu e de como a situação poderia criar problemas «sob o ponto de vista humanitário – social, cultural e político». Essencialmente Cagigal e Silva preocupava-se com o futuro dos funcionários que em caso de encerramento veriam os seus contratos terminados e com o destino a dar às coleções. Consciente das limitações orçamentais do Secretariado, a Conservadora propõe uma solução original:

...apenas vejo uma saída: a de se propor a entrega do Museu com todo o seu pessoal à Fundação Calouste Gulbenkian onde, se por acaso não existem serviços etnográficos, desejarão talvez criá-lo (MAP Pessoal 1952-1976).

Moreira Baptista não vai gostar do teor da carta de Cagigal e Silva e informa Melo Correia que devia admoestar a sua conservadora pela «insensatez das soluções que apresenta e que dão bem ideia de que não está dentro do espírito deste organismo» (*Op. cit.*).

Menos de uma semana depois a DGEMN finalmente respondia que tinha reservado verbas no seu orçamento para a reparação das coberturas do museu e que poderia começar as obras brevemente. Esperava-se que a empreitada tivesse a duração daquele ano, mas devido à degradação das coberturas e à suborçamentação da DGEMN as obras vão-se prolongar até ao final de 1968 mantendo-se o museu em funcionamento só com as respetivas salas afetadas encerradas.

O período de maior degradação do museu acabou por coincidir com o momento em que o Secretariado tinha, por fim, dado um uso definitivo aos pavilhões anexos ao museu. Em 1960 os antigos pavilhões A e H foram unidos por uma nova construção

desenhada pelo arq. Frederico George (Galvão, 2003, p. 425) criando um único edifício destinado a exposições temporárias. Enquanto os tetos do Museu de Arte Popular caíam, ao lado inaugurava-se a Exposição Henriquina destinada a comemorar o 600º aniversário do Infante D. Henrique. O novo espaço seria a Galeria de Exposições de Belém, mas depois da Exposição Henriquina as exposições seguintes não voltariam a ocupar todo o espaço daquela galeria. Consciente deste facto, no final de 1965, Madalena Cagigal e Silva relembra a Moreira Baptista as condições históricas da construção do museu e as limitações decorrentes da não ocupação daqueles pavilhões na esperança de que o museu pudesse por fim ser ampliado:

Tenho a honra de submeter à apreciação de V.Ex.<sup>a</sup> alguns dos mais instantes problemas do Museu de Arte Popular na esperança de que os mesmos possam vir a ser considerados resolvidos.

Entre as deficiências que aqui se notam para um regular funcionamento dos serviços sobressai, muito especialmente, a falta total de instalações para: 1) Vestiários e sanitários de pessoal; 2) Arrecadações; 3) Tratamento de peças.

No que respeita ao n.º 1 seria também conveniente a ampliação do refeitório do pessoal, o qual, embora existente, se verifica ser muito diminuto.

Quanto ao n.º 2, basta dizer a V.Ex.<sup>a</sup> que todos os objetos pertencentes ao museu e não expostos, assim como as aquisições realizadas de há vários anos a esta parte, estão guardados nos vãos das escadas, alguns até em locais simultaneamente utilizados pelo pessoal, para se vestir e despir.

Finalmente acerca do n.º 3, que nem por ser o último deixa de ser menos instante, não há local onde possa proceder-se a uma desinfestação, onde possa lavar-se uma peça de roupa, secá-la ou passá-la a ferro.

Estes são os mais momentosos problemas; para eles me permito solicitar a melhor atenção de V.Ex.<sup>a</sup>; porem outros mais existem. De um modo geral, tudo poderia ser resolvido se fosse encarada a possibilidade de remodelação e ampliação do museu; na verdade além destas instalações, cuja falta tanto se faz sentir, já há muito se luta com a impossibilidade de se poderem expor ao público tantas e tão variadas peças, de grande interesse, agora forçosamente arrecadadas; por falta de local também não há onde se guardam aquelas que se foram comprando e que, de dia para dia, mais raras se vão tornando (MAP CG 1962-1966).

Fosse a adaptação da galeria de exposições temporárias ou a construção de um novo edifício anexo, ambas as propostas são diplomaticamente recusadas com Moreira Baptista a informar que tal empreitada seria da responsabilidade da DGEMN e a DGEMN a informar que essa obra teria de ser da responsabilidade do Secretariado.

Os anos em que decorreram as obras obrigaram a conservadora a concentrar-se no transporte e na limpeza das peças que iam sendo removidas das salas em obras. O inventário iniciado em 1959 é interrompido naquele mesmo ano, sendo apenas feitas 300 fichas de inventário. A conservadora passa a executar a listagem de todos os objetos do museu no livro de cadastro não por razões museológicas, mas por razões patrimoniais e de contabilidade pública. Até 1968 o grande evento no Museu de Arte Popular será a criação em 1965 do primeiro Mercado de Abril que ocorrerá anualmente até 1974 no recinto interior do museu. A iniciativa da criação do certame parte do Comissário do Turismo do Secretariado depois do bom acolhimento do primeiro mercado de artesanato em Cascais no ano anterior. Sob a responsabilidade do Comissariado do Turismo, o mercado instala-se nos pátios e jardins do museu chegando a ocupar parte da área administrativa o que muito vai desagradar a Madalena Cagigal e Silva que vê os seus espaços de depósito de peças ainda mais reduzidos. Mas por outro lado o Mercado de Abril terá grande visibilidade na comunicação social o que permite ao museu, mesmo semi-encerrado, continuar a aumentar o número de visitantes. Abrilhantado por exibições folclóricas e representações do teatro do povo, o êxito do mercado devia-se também à presença dos artesãos convidados diretamente pelo Secretariado. Em anos anteriores, a repartição de etnografia, música e teatro tinha estado sob a direção de Júdice da Costa, advogado, cuja função principal era a de censor de peças de teatro. A única atividade relativa à etnografia tinha sido a elaboração de uma lista nacional de artesãos destinada à aquisição de objetos por parte do Secretariado. A artesã mais visitada no mercado não fazia originalmente parte dessa lista. A «descoberta» de Rosa Ramalho deveu-se, em parte, ao Museu de Arte Popular.

Desde que Madalena Cagigal e Silva inscreveu o museu no ICOM, o museu passou a receber anualmente pedidos de estágios e de colaboração em investigações. De 1959 a 1968 Cagigal e Silva acompanhou dois estágios de investigadoras brasileiras e outros tantos de investigadoras francesas. Em julho de 1960, Melo Correia recebeu um pedido de apoio da investigadora Anny Bordier-Tual, aluna de Leroi-Gourhan na

Universidade de Paris, que pretendia estudar a cerâmica figurada da região de Barcelos, bem como estabelecer alguns contactos com académicos que a pudessem auxiliar na região. Melo Correia desculpa-se por não a poder apoiar pessoalmente por estar ausente em serviço, mas recomenda-lhe os contactos de Joaquim Seles Pais Vilas-Boas e do pintor e então professor da escola de belas-artes do Porto, António Quadros. É este que servirá de cicerone à investigadora em Barcelos, acompanhando-a e servido de tradutor. No mercado de Barcelos conhecem o trabalho de Rosa Ramalho, por quem Anny Tual e António Quadros ficam fascinados. Quadros escreve a Melo Correia dando-lhe conta das peças de Rosa Ramalho, acompanhado por um dossier fotográfico e na resposta Correia pede-lhe que compre umas peças para o museu. Quadros responde-lhe que «A velhinha – Rosa Ramalho – foi anteontem para riba pôr as mãos ao barro e dentro de dez dias terá umas dezenas de peças contando com as que tem lá sem pintura mas já cozidas». Uma semana depois Quadros voltava a escrever a Melo Correia indicando o envio das peças:

É um digno conjunto como verá. Se quiser mais é favor dizê-lo imediatamente, pois que depois do dia 8 a Sra. Rosa não estará lá – vai para as romarias e só volta em meados de setembro. (...) Pedia-lhe que visse a possibilidade de pagar bastante melhor esta encomenda, porque **vale** (MAP aquisições 1958-1979).

Anny Tual ficará por Barcelos em trabalho de campo até finais de agosto regressando depois a Paris com uma pequena coleção de figurado de Rosa Ramalho, mas porventura sem a consciência da sua importância na revelação da artesã, que António Quadros divulgará depois aos seus estudantes de Belas Artes (Fig. 31).

As figuras de Rosa Ramalho adquiridas pelo museu são exibidas num dos expositores da sala do Minho onde antes estavam algumas flores de papel já desbotado. Essa é uma das poucas alterações que Melo Correia e Cagigal e Silva conseguem fazer à exposição permanente em dez anos de atividade. Em 1968, Melo Correia relembra ao chefe da secretaria do SNI que a sua posição de diretor interino do Museu de Arte Popular deveria ter sido temporária e que, sem aumento de salário e as responsabilidades acrescidas, contemplava afastar-se do Secretariado e reformar-se (MAP CG 1967-1971). Do mesmo modo Madalena Cagigal e Silva escrevia a Melo

Correia dando conta da necessidade de se admitir mais pessoal e que ela se sentia mais cansada por ter assumido novas responsabilidades no tratamento das peças e no acompanhamento de visitas guiadas e de estágios. Sem resposta positiva por parte do Secretariado, Cagigal e Silva informa os seus superiores no final do ano de que tinha sido nomeada para o cargo de Diretora do Museu Nacional dos Coches. Moreira Baptista congratula a conservadora e recomenda a Melo Correia que se mantenha à frente do museu pelo menos até encontrar um novo conservador.

### **4.3 Os anos de Maria Helena Coimbra (1969-1979)**

Em novembro de 1968 o Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo é por fim elevado à categoria de Secretaria de Estado da Informação e Turismo (SEIT). A anterior secção de teatro, música e etnografia era agora repartida em secções distintas passando a existir uma secção de «etnografia e sociedades recreativas», dependente da nova Direção-Geral de Cultura Popular e Espetáculos. O Museu de Arte Popular ficava definitivamente separado da secção de etnografia passando a depender diretamente do diretor-geral António Caetano de Carvalho (Cf. Decreto-Lei n.º 48.686 de 15 de novembro de 1968).

Anexo ao museu era ainda criado um Gabinete de Estudos Etnográficos, independente da secção de etnografia e que também respondia diretamente ao diretor-geral de Cultura Popular e Espetáculos. A criação deste gabinete tinha sido proposta dez anos antes por Manuel de Melo Correia a Moreira Baptista e tinha origem na correspondência trocada entre o diretor do museu com Sebastião Pessanha. Nas primeiras negociações para a aquisição do espólio de Francisco Lage, o etnógrafo tinha revelado a Melo Correia que ele, juntamente com Francisco Lage, tinham projetado a criação de um Centro de Estudos associado ao museu. Pessanha chega até a insistir com Melo Correia sobre a recetibilidade da ideia junto dos seus superiores hierárquicos:

Não vê viabilidade quanto às sugestões que pessoalmente lhe apresentei nesta sua casa? Pois a ser assim terei de enveredar por outra via para tentar conseguir o meu plano quanto à criação de um Centro de Estudos de Etnografia principalmente destinado a publicar uma revista e editar obras de especialidade. Pessoalmente, e com os meus fracos recursos, faço quanto posso

para dignificar a ciência a que me dedico há mais de cinquenta anos (MAP diversos 1957-1963).

Melo Correia consegue convencer Moreira Baptista a atender pessoalmente Sebastião Pessanha e a escutar a sua proposta «digna de todo o carinho e dedicação para a fazer ir por diante» (MAP CG 1957-1961). Moreira Baptista é persuadido pelas ideias de Pessanha, mas o longo atraso na reforma administrativa prevista para o Secretariado, adiou a criação do Gabinete de Estudos Etnográficos por dez anos. Sebastião Pessanha ficou desanimado com a situação, perdendo as esperanças de ver criado o seu centro de estudos. Numa última carta a Melo Correia, Pessanha fazia questão de enviar à biblioteca do museu um exemplar de cada um dos seus trabalhos referindo: «Estou velho e cansado, e é meu desejo que fique constando tudo de direito o que tenho feito e pugnado pela etnografia, tão esquecida e maltratada entre nós» (*Op. cit.*). Guilherme Felgueiras, numa evocação póstuma, refere a amargura do etnógrafo quanto a esta situação, tendo por fim considerado que o destino da etnografia portuguesa passava por «cerrar fileiras em volta de Jorge Dias», pois seria o seu museu que iria «de encontro a todas as nossas velhas aspirações» (Felgueiras, 1966: 63).

Apesar de estabelecido na legislação em 1968, a criação do Gabinete só se efetua em março de 1971. Melo Correia vai tentar cumprir o desejo original de Sebastião Pessanha, propondo um centro de estudos que coordenasse novas edições de cariz etnográfico e publicasse um boletim trimestral. Para estas funções propunha também um quadro de investigadores adequados: o professor Jorge Dias é o primeiro nome, seguido de Fernando de Almeida, diretor do Museu Nacional de Arqueologia; Fernando de Castro Pires de Lima, diretor do Museu de História e Etnografia do Porto; Jaime Lopes Dias, folclorista, autor de *Etnografia das Beiras*; e Fernando Galhano, etnógrafo do Centro de Estudos de Antropologia Cultural. O diretor-geral Caetano de Carvalho vai vetar a proposta de Melo Correia, indicando a Moreira Baptista que o novo Gabinete de Estudos Etnográficos, deveria funcionar primeiramente como um serviço de apoio à Direção-Geral de Cultura Popular:

De entre os objetivos e competências (...) desta Direção-Geral, devem sublinhar-se todo o apoio e proteção possíveis às mais importantes atividades tradicionais da nossa cultura popular (como a música, a dança e o artesanato).

Não será curial, porém, desencadear as ações necessárias sem se proceder previamente ao estudo da situação, tal como se encontra no presente e tal como deve estruturar-se em face das realidades atuais de ordem, cultural, turística e económica que neste setor se verificam noutros países. Será neste sentido indispensável e do maior préstimo a contribuição do referido Gabinete de Estudos (MAP CG 1967-1971).

E assim, depois de estabelecer o objetivo do Gabinete de Estudos, Caetano de Carvalho propõe para a sua direção o investigador Eugénio Lapa Carneiro, conservador do Museu de Cerâmica Popular de Barcelos e que, por intermédio e patrocínio de Octávio Lixa Filgueiras, se tinha proposto para um lugar naquele gabinete. A decisão do diretor-geral vai deixar o Gabinete num estado de indefinição dentro do Museu de Arte Popular. Eugénio Lapa Carneiro ficará à frente de um gabinete autónomo dentro do museu, mas sem orçamento nem objetivos legalmente estabelecidos. Num memorando de 1977, Lapa Carneiro recorda que nunca lhe foram concedidos «os mais elementares meios nem criadas as mais elementares condições» para a execução do seu trabalho: criar uma série de publicações do museu, conceder apoio técnico aos etnógrafos portugueses e preparar e editar os catálogos das coleções do museu (MAP diversos 1969-1979). O Gabinete de Estudos Etnográficos tem assim uma existência simbólica, que se prolonga até à sua extinção legal em 1984. Lapa Carneiro trabalhará no museu até 1979 mais como colaborador da nova conservadora e depois enquanto diretor interino, até se transferir em 1982 para o departamento de arqueologia e etnografia do Instituto Português do Património Cultural.

Depois da saída de Madalena Cagigal e Silva para o Museu Nacional dos Coches, Melo Correia procurou de imediato uma nova conservadora para o Museu de Arte Popular. A sua escolha recaiu em Maria Helena Coimbra, então conservadora do Museu de José Malhoa das Caldas da Rainha. A nova conservadora tinha trabalhado anteriormente com Manuel de Melo Correia na organização de exposições temporárias do Secretariado em Óbidos e nas Caldas da Rainha, tendo-lhe deixado «a melhor impressão não só da sua competência profissional, como do seu dinamismo e atividade» (MAP Pessoal 1952-1976). O pedido é inicialmente posto à consideração do Secretário de Estado, uma vez que a candidata não era licenciada o que acabou por não ser um entrave dadas as referências de Melo Correia e Manuel Avillez, diretor-geral do



turismo. Efetivamente Maria Helena Coimbra aceita o convite e muda-se para Lisboa em maio de 1969. Para o Museu de Arte Popular, Helena Coimbra traz um renovado otimismo que se reflete na correspondência que troca com Melo Correia:

Não quero de modo algum estar a atrasar as atividades do museu que já me habituei a estimar. Espero até vê-lo a tomar posição de relevo entre os museus da capital. Serão isto “peneiras”, meu amigo? Talvez, mas o que é preciso é darmos-nos de alma e coração às coisas (*Op. cit.*).

Apesar do seu desejo de deixar o museu numa «posição de relevo» as restrições orçamentais da Secretaria de Estado vão limitar muito fortemente as funções e os objetivos de Maria Helena Coimbra. Dado o estado da coleção do museu, a conservadora começa por propor uma série de «retificações de maior urgência» (MAP CG 1967-1971), nomeadamente: a proteção dos expositores de têxteis com coberturas de acrílico, a remoção dos lenços de seda e colchas de Castelo Branco que se apresentavam em risco de se rasgarem; a remoção das placas fotográficas e informativas das feiras e mercados regionais que para além de estarem desatualizadas eram feitas em papel colado sobre madeira que se apresentava bastante degradado, o restauro de «registos, presépios, palmitos, etc. que apresentam o ar desbotado das coisas abandonadas»; a transformação da sala da biblioteca em novo espaço de reservas e de exposições temporárias; e a cobertura das janelas das salas de exposição com filtros solares «resolvendo-se assim os problemas que continuamente temos com os trabalhos de lã, algodão, papel, couro e madeira, matérias sensíveis e muito utilizadas nas espécies expostas». Maria Helena Coimbra avançará com a remoção das placas, dos lenços e colchas, mas tudo o que implica a aquisição de novos materiais é recusado por falta de verba disponível. A nova conservadora vai focar o seu trabalho de acordo com a experiência de vinte anos no Museu de José Malhoa e a participação nas primeiras formações no Museu Nacional de Arte Antiga em educação pela arte para públicos infanto-juvenis. Sem margem de manobra orçamental, Helena Coimbra limita-se desde logo ao contacto direto com as escolas primárias e preparatórias da região de Lisboa; convidando-as a trazerem os seus alunos em visitas de estudo planeadas e guiadas pelos

professores e conservadora e complementadas com oficinas didáticas de expressão plástica.<sup>100</sup>

Desde 1967 a dotação orçamental para o Museu de Arte Popular tinha sido reduzida para 200.000\$00 anuais o que tinha obrigado já ao despedimento de uma funcionária de limpeza e à eliminação das atividades de inventário e fotografia de objetos, e do fundo existente para a aquisição de livros e objetos. Em 1969 a dotação tinha sido novamente reduzida para 150.000\$00, o que obrigou Melo Correia a protestar aos seus superiores que o museu já acumulava uma dívida de anos anteriores e que a despesa projetada, reduzida ao mínimo se situava nos 163.000\$00.

Há ainda que tomar em consideração dois fatores da maior importância, por mais virem a agravar a situação – embora seja difícil de calcular o seu quantitativo; não figuram aqui a totalidade das horas extraordinárias que, por vezes, têm de se pagar; as quantidades de material de limpeza fornecidas foram insuficientes para as necessidades mais imperiosas de conservação das espécies; a ter que se manter esta redução, impossível se torna conservar não só as peças de arte aqui arrecadadas, como o próprio mobiliário e edifício. Também não é possível prever-se qualquer aquisição, o que significa parar por completo a função normal de um museu (*Op. cit.*).

A redução da dotação orçamental vai ser também indiretamente responsável por um encrespar nas relações entre os funcionários do museu. O quadro dos guardas do museu nunca foi preenchido completamente desde a sua inauguração; dos dez lugares de guardas previstos, estavam preenchidos em 1969 apenas cinco e os serviços centrais continuavam a recusar os pedidos sucessivos para novas entradas. Isto obrigava a uma sobrecarga de trabalho e a obrigação de horas extraordinárias que não eram integralmente pagas. O mal-estar entre os guardas levava a que os horários de trabalho não fossem respeitados, ao abuso de licenças graciosas que acabavam por sobrecarregar os restantes colegas e a atos de insubordinação perante as conservadoras e administrativos. A esta situação contribuía também a existência entre os guardas de casos de alcoolismo, de perturbações mentais e uma atitude misógina generalizada que os leva a ignorar as instruções da conservadora. Maria Helena Coimbra tenta de início

---

100 As visitas escolares eram comuns desde a inauguração do museu, no entanto estas eram efetuadas por estudantes mais velhos do ensino secundário ou enquadradas nas atividades da Mocidade Portuguesa.

uma abordagem conciliadora, mas sem verbas disponíveis, os guardas não aceitam de bom grado o prolongamento das horas de trabalho durante o mercado da primavera de 1971 criando conflitos com o pessoal da SEIT destacado no recinto do mercado. A atitude reportada pelos serviços de turismo ao diretor-geral, obriga a uma admoestação geral de Melo Correia a todos os funcionários do museu, anunciando o fim de privilégios e ao controlo rigoroso dos horários de entrada e saída. Numa informação a Helena Coimbra, Melo Correia escreve-lhe dando conta do que disse:

Fiz notar que, quando cheguei ao museu, encontrara ali um ambiente de camaradagem, boa vontade, compreensão, humanidade e indulgência que me tinham orientado então não só no sentido de se prosseguir nesse caminho, como ainda a pedir às duas conservadoras que se seguiram, que usassem do mesmo sistema.

Porém, com o decorrer do tempo, tive ocasião de verificar a triste realidade: tal atitude não tinha sido interpretada no seu verdadeiro sentido, mas apenas como prova de fraqueza; alguns guardas não aceitavam as determinações dos seus superiores hierárquicos; verificavam-se abusos e más vontades; havia recusas quando se tornava necessário transferir de lugar ou mudar qualquer móvel ou transportar qualquer volume; mostrava-se desagrado nas raras vezes em que era necessário alguns ficarem depois das 17.00; havia murmúrios, reclamações, disputas, etc... (MAP Pessoal 1952-1976).

A situação de conflito social entre os funcionários do museu é aplacada pela imposição de uma disciplina rígida, mas irá manter-se latente nos anos seguintes. Durante este período, para além das ofertas pontuais e a transferência de alguns objetos adquiridos pela secção de etnografia, o museu faz apenas três importantes aquisições para a sua coleção através dos serviços de turismo. Por intermédio de Melo Correia, Manuel Avillez propõe a aquisição de peças de vulto que ficariam expostas nos jardins do museu servindo de decoração para o Mercado de Abril. À Comissão de Turismo de Aveiro são adquiridos um barco moliceiro e uma lancha poveira, escolhidas pelo eng. Lixa Filgueiras; e da aldeia de Soengas, Vieira do Minho um espigueiro de granito e madeira de carvalho. Melo Correia tenta ainda adquirir um coreto minhoto, cujo preço é considerado excessivo e um cruzeiro, por intermédio de um contacto, em Barroselas. Na correspondência trocada, Melo Correia indica que se poderia inquirir algumas aldeias sobre o interesse em substituir um cruzeiro antigo por um novo e que, nesse caso, o

museu estaria disponível para arcar com os encargos e proceder à sua troca, no entanto não se encontrou nenhum cruzeiro disponível (MAP Mercado de abril). As duas embarcações e o espigueiro manter-se-ão nos jardins do museu até meados da década de 1980, quando as embarcações são destruídas por vandalismo e o espigueiro é desmontado e furtado (MAP CG 1988).

As dificuldades orçamentais do museu não eram ignoradas pela Secretaria da Estado da Informação e Turismo, que em 1972 tinha em preparação uma política de desenvolvimento para o artesanato que previa uma nova utilização para o Museu de Arte Popular. Nos anos que se seguiram à morte de Francisco Lage, a secção de teatro, música e etnografia do SNI entrou num período de letargia em que o grosso das suas funções de etnografia resumiam-se às respostas a pedidos de informações ou de subsídios a ranchos folclóricos. Depois da reforma administrativa que criou a SEIT, a nova secção de etnografia ficou a cargo de Margarida Cassola Ribeiro, antiga conservadora da secção de etnografia do Museu Nacional de Arqueologia e funcionária da secção de etnografia do SNI desde 1961 (Cf. Silva, 2005: 13). Margarida Ribeiro vai procurar ter um papel mais ativo na promoção dos artesãos, tanto na proteção das atividades tradicionais como no seu desenvolvimento económico.

Em 1970, o surgimento de nova legislação de circunscrições industriais tornou obrigatórias a vistoria e inspeção das oficinas de olaria. Perante esta nova lei, a Comissão de Turismo da Câmara Municipal de Barcelos escreve à SEIT a reclamar que os agentes da circunscrição industrial,

acabam de intimar os ceramistas das freguesias de Santa Maria de Galegos e de São Martinho de Galegos, deste concelho para requererem a autorização e vistoria referentemente às instalações das suas oficinas onde confeccionam os seus produtos artesanais, somente, mais especificamente, bonecos de barro pintado, moldados em forma e à mão com estilete de madeira (PT/TT/SNI-RCP/C/6/8).

A Comissão de Turismo receava que a imposição de normas corporativas e laborais tivesse como resultado o encerramento de muitas olarias:

Esta arte tradicional que prende à terra centenas de indivíduos de ambos os sexos, carece de ser estimulada e não se compadece com rígidas exigências

do condicionamento industrial tanto mais que acima de tudo importa a preservação do espírito e peculiaridades especiais daqueles povos que amam a sua arte que afinal constitui herança que tomam razão de ser (*Op. cit.*).

Depois deste caso segue-se na secção de etnografia, durante aquele ano, um pedido de empresas de confeção de mantas artesanais de Reguengos de Monsaraz para serem dispensadas do contrato coletivo das operárias femininas das indústrias de lanifícios, o pedido de um grupo de casas de artesanato para venderem objetos de filigrana então de venda exclusiva de ourivesarias e, ainda, uma reclamação do centro regional de bordados de Castelo Branco sobre as limitações à importação de seda, que acabavam por restringir a produção local. Estes casos estão na origem de um projeto de Margarida Ribeiro destinado à integração económica dos artesãos e ao apoio à sua produção. A técnica da secção de etnografia vai propor aos seus superiores a criação de centros regionais de «recolha e fomento do artesanato regional». A proposta é bem aceite por Moreira Batista que, por considerar que é um assunto que extravasa as competências da Secretaria de Estado, a apresenta ao Ministério da Economia. Efetivamente já existiam diversos centros regionais de artesanato sob a tutela de diferentes instituições como municípios e juntas distritais, mas o Ministério da Economia reconhecia que existia «uma falta de dinamismo, falta de cooperação e insuficiência de meios» e sugere a criação de uma comissão de trabalho entre a SEIT, o Fundo de Fomento à Exportação, os ministérios da Educação, Corporações, e Previdência Social. Do resultado deste grupo de trabalho estabelece-se um projeto de diploma de regulamentação dos centros regionais de artesanato, estabelecendo como objetivos fundamentais:

- a) Promover e proteger a produção e comercialização de produtos artesanais e a valorização económica do artesanato.
- b) Zelar pela qualidade dos produtos artesanais e disciplinar a concorrência.
- c) Fomentar a promoção cultural dos artesãos (*Op. cit.*)

Na discussão subsequente, Margarida Ribeiro e Francisco Avillez que eram membros da comissão, informam que o projeto não era ainda assim suficiente para as suas preocupações:

Quanto a nós. Salvo a melhor opinião, falta neste diploma a cúpula de toda a organização. Parece-nos indispensável um organismo ou uma comissão central que oriente e fiscalize o fiel desempenho das funções que cabem aos diversos centros de artesanato. (...)

É sabido que a Secretaria de Estado, de há 8 anos a esta parte vem aplicando verbas – na ordem dos 500 contos nos anos de 1970 e 1971 – aliás sempre recuperáveis e com uma margem mínima de lucro, na compra de várias peças do genuíno artesanato para as apresentar no mercado da primavera. É sabido igualmente, e oxalá que reconhecido, quanto isto tem dado estímulo aos artesãos e quanto tem contribuído para o incremento de vários ramos há oito anos em perigo e à beira do total desaparecimento. (...)

Entre «arte popular» do domínio da ciência e «artesanato» ainda puro existem limites bem definidos. Contudo, o aspeto científico da questão não poderá deixar de ser bem considerado. Se por um lado, é impossível obstar à evolução natural – sem intervenções estranhas – daquilo a que ainda poderemos considerar como «artesanato puro», por outro lado compete-nos defender o que resta do património histórico do país: as técnicas, e correlativamente, a proteção e conservação de todos os aparelhos que restam e são do domínio da tecnologia histórica portuguesa. (...)

A SEIT bem deve trabalhar no sentido de que essa preservação seja real e efetiva para que a posteridade não a acuse de colaborar na destruição de um património de impossível recuperação. O Museu de Arte Popular tem uma grande missão a cumprir a este respeito (*Op. cit.*)

Margarida Ribeiro propunha assim a criação de um «Instituto Português de Artesanato», um organismo de tutela partilhada destinado a coordenar e orientar os centros regionais e que servisse também para a organização de exposições e de mercados turísticos. A sua localização seria no recinto do Museu de Arte Popular e da Galeria de Arte Moderna, que seriam assim reconvertidos em espaço de ensino, formação e exposição dos trabalhos dos artesãos. O projeto de diploma que consagra a criação do Instituto Português do Artesanato é entregue pelo grupo de trabalho em 1972 ao Ministério da Economia mas, justificando-se com as dificuldades económicas de criar um organismo a nível nacional, o projeto é adiado por dois anos com a sugestão de ser criado apenas um programa-piloto para dois centros regionais. Devido à revolução de 25 de abril de 1974 o projeto ficará adormecido por mais uma década.

A Revolução dos Cravos vai encontrar o Museu de Arte Popular na mesma situação dos anos anteriores. Maria Helena Coimbra tinha escrito uma informação dias antes, dando conta do mau estado da instalação elétrica e da necessidade da sua substituição integral devido à fraca potência instalada e à existência de curto-circuitos em todas as salas devido às infiltrações pluviais (MAP vária). No recinto exterior apresentava-se a nona edição do Mercado de Abril, agora denominado «da Primavera» por abrir em maio. Para além das informações por parte dos representantes da Junta de Salvação Nacional sobre os dirigentes saneados, o quotidiano mantém-se no museu ao longo de 1974, ano em que Melo Correia se aposenta e Maria Helena Coimbra passa a assumir as funções diretivas do museu.<sup>101</sup>

O inverno de 1975 volta a provocar sérias infiltrações nas paredes e solos do museu, o que obriga a novos pedidos de intervenção à DGEMN, que desta vez se propõe a iniciar as obras de reparação das coberturas e de substituição do sistema elétrico no início de 1976 e obrigando assim o museu a encerrar aos visitantes sem data prevista de reabertura. Maria Helena Coimbra vai usar este período de encerramento para desenvolver um dos seus desejos para o Museu de Arte Popular, a criação de um serviço educativo «em moldes de liberdade responsável para possibilitar a iniciativa e a criatividade» (MAP Serviços educativos). A sua proposta apresenta o serviço educativo como uma extensão do próprio museu, efetuado por monitores com devida formação profissional e destinado não só a crianças e adolescentes, mas também a adultos e em especial aos deficientes. O seu primeiro projeto não chega a ter uma resposta das tutelas mas, através dos seus contactos pessoais, Helena Coimbra consegue a colaboração de duas professoras do ensino secundário, Teresa Almeida e Maria Veloso Salgado, que voluntariamente criam as primeiras oficinas pedagógicas no museu em 1978.

A um de maio de 1975 abria ao público o agora chamado Mercado do Povo. A organização daquele certame anual organizado pela Direção-Geral do Turismo tinha, naquele ano, sido alargada ao Sindicato da Indústria Hoteleira e à Comissão Dinamizadora do MFA. De acordo com a nota entregue ao museu a mudança de nome refletia a preocupação em colocar «ao serviço do povo» aquele espaço, permitindo a venda direta pelos artesãos sem os intermediários que «procuravam o lucro exorbitante»

---

101 A questão da substituição de Melo Correia não chega sequer a ser mencionada na documentação da Direção-Geral de Cultura Popular e Espetáculos.

e garantir as «perfeitas condições de higiene» nas cozinhas precárias, facto que nos anos anteriores aparentemente não se verificava. Com a aproximação da data de encerramento no final do mês de julho, os artesãos e feirantes decidem ocupar o espaço e manter o Mercado do Povo aberto em permanência, à revelia das instruções da Direção-Geral do Turismo e da Administração do Porto de Lisboa. O prolongamento do Mercado do Povo é visto desde logo pela conservadora como uma inconveniência e um risco para o museu, mas no verão de 1975, a luta dos feirantes do Mercado do Povo é saudada na comunicação social (Fig. 32). Um ano depois, em novembro de 1976, Maria Helena Coimbra escrevia a Eduardo Prado Coelho, novo diretor-geral da ação cultural sobre os efeitos do mercado no edifício e nas coleções do museu:

O lado poente foi rodeado de barracas, havendo uma série de grelhadores montados sob as janelas de uma das salas, onde se costumam assar sardinhas e febras de porco. Na fachada norte, foi bloqueada o seu pequeno claustro por tapumes, o que impede a utilização da porta de acesso à zona dos gabinetes e secretaria. (...) Além disto está montado na referida área do claustro um bar. (...) Também no mesmo local – quando o tempo arrefecia – foram feitas fogueiras para aquecerem aqueles que ali passavam a noite. Por último e na fachada sul, está montado um restaurante que torna impraticável a habitual saída dos visitantes, obrigando-os a refazerem todo o percurso do museu, com prejuízo da segurança do mesmo, saturação do visitante que além de mais fica privado de disfrutar do panorama do rio.

Mas não é só o aviltamento do edifício e os abusos que nos preocupam, mas a conservação das espécies de que somos responsáveis e que, por muitos cuidados que se tenham vão sofrendo a ação das poeiras, dos fumos, dos cheiros, agravada ultimamente com o aparecimento de ratos (MAP mercado de abril).

Politicamente não havia muita vontade por parte da Direção-Geral da Ação Cultural (DGAC) em intervir neste assunto sem encontrar soluções adequadas para os feirantes. Pouco depois de ter tomado posse, em julho, Prado Coelho tinha informado a conservadora que nem o Museu de Arte Popular nem a secção de etnografia se enquadravam no plano de atividades daquela direção-geral e que tinha proposto ao Secretário de Estado da Cultura, David Mourão-Ferreira a transferência daqueles serviços para a nova Direção-Geral do Património Cultural (DGPC) (MAP diversos



1969-1979). O processo de transferência daqueles organismos para a DGPC não vai ser imediato. Num memorando posterior, de fevereiro de 1978, Maria Helena Coimbra recorda que data dessa época as primeiras reuniões com o Museu de Etnologia tendo em vista a integração dos dois museus numa mesma unidade orgânica servindo o Museu de Arte Popular como um polo de «divulgação com atividades pedagógicas» das pesquisas e investigações levadas a cabo no Museu de Etnologia. Mas as «dificuldades burocráticas» não permitiram então a execução desse projeto (MAP varia). Em julho de 1978, o novo Secretário de Estado da Cultura, António Reis, determina que o Museu de Arte Popular, o Gabinete de Estudos Etnográficos e os seus funcionários fossem transferidos, «transitoriamente» para a DGPC até «à definição do projeto do espaço de Belém» (*Op. cit.*).

Efetivamente, em 1978, o novo diretor-geral da ação cultural, Fernando Alçada, mantinha os seus próprios projetos para o Museu de Arte Popular. O espaço da Galeria de Arte Moderna manteve-se na tutela da DGAC e gerido pelo pintor João Vieira. Este e Fernando Alçada delinearam um novo projeto para o recinto original do Museu de Arte Popular e da Galeria de Arte Moderna denominando-o de Área Cultural de Belém. Fernando Alçada tinha proposto a António Reis a extinção do Museu de Arte Popular, passando as suas coleções e pessoal para o Museu de Etnologia e o edifício transitaria novamente para a DGAC sendo adaptado a ateliers e salas de exposições temporárias com a construção de um novo auditório e restaurante (*Op. cit.*). Recorda Maria Helena Coimbra no seu memorando:

A reunião fez-se. Nela a Direção-Geral de Ação Cultural apresentou um projeto da tal Área Cultural de Belém, relegando para segundo plano a resolução do problema principal relativo ao Mercado do Povo. Quando perguntaram pelo Museu de Arte Popular, o Porto de Lisboa foi informado de que já fora para o Museu de Etnologia, no que acreditaram, e que aquela área era toda para as suas atividades. Notícia que nos espantou (MAP vária).

Maria Helena Coimbra ficou revoltada com a ação do diretor-geral da ação cultural, tanto mais que tinha sido revelada a disponibilização de 20.000.000\$00 para a execução das novas obras enquanto as obras da DGEMN se prolongavam por não disporem das verbas anuais necessárias mantendo assim o museu encerrado. Em 1979, com Hélder Macedo enquanto Secretário de Estado da Cultura, a decisão relativa ao

destino do Museu de Arte Popular acaba por ser deixada aos técnicos do próprio museu. Eugénio Lapa Carneiro escreverá o parecer final para o Secretário de Estado concluindo que,

Não faria sentido o esforço de dotar o Museu de Arte Popular do pessoal e dos meios financeiros indispensáveis à ampliação das suas coleções, a fim de, depois, na prática, proporcionar ao público uma exposição, que, embora com variantes, o Museu de Etnologia, a muito pequena distância, também proporcionava. Sendo assim, julgo que o Museu de Arte Popular e o seu Gabinete de Estudos Etnográficos devem ser integrados no Museu de Etnologia (MAP CG 1979-1980).

A solução encontrada seria salomónica, o Museu de Arte Popular integraria o novo Instituto-Museu Nacional de Etnologia (IMNE) na dependência da Secretaria de Estado da Ciência. O edifício original manter-se-ia com «a função de formular uma visão extensiva e geral da variedade cultural do país, mas com uma dimensão etnológica que sublinhava a sua rigorosa caracterização regional» (Pereira, 1989: 563) e, ao mesmo tempo, as exposições temporárias do IMNE no edifício do Museu de Arte Popular seriam integradas na programação da Área Cultural de Belém (Cf. Rosendo, 2006).

Segura do destino do Museu de Arte Popular, Maria Helena Coimbra parte para os Estados Unidos acompanhando o marido e aproveitando para desenvolver as suas competências profissionais, efetuando um estágio no museu de arte de Columbus, Ohio (MAP serviços sociais). O Decreto-Lei n.º 535/79 que cria o Instituto-Museu Nacional de Etnologia é publicado a 31 de dezembro. Três dias depois toma posse o novo governo liderado por Sá Carneiro. O Decreto-Lei que instituía o IMNE é imediatamente revogado, voltando o Museu de Etnologia para a tutela do Instituto de Investigação Científica e Tropical e o Museu de Arte Popular para a Direção-Geral do Património Cultural (Decreto-Lei n.º 45/80 de 20 de março). A Área Cultural de Belém é também encerrada pelo Secretário de Estado da Cultura Vasco Pulido Valente. Maria Helena Coimbra só regressará em 1987, optando por se transferir para o departamento de museus do novo Instituto Português do Património Cultural.

#### 4.4 Os anos de Elisabeth Cabral (1980 – 2007)

Com a saída de Maria Helena Coimbra, Eugénio Lapa Carneiro assume temporariamente a direção do Museu de Arte Popular. As obras de substituição do sistema elétrico e da iluminação continuavam lentamente e apenas a sala do Minho se apresentava aberta desde março de 1979. Por decisão governamental estabeleceu-se que os museus encerrados nos últimos anos deveriam reabrir todos no dia dez de junho de 1980, de modo a assinalar o início de uma nova política cultural para o património associada à criação do Instituto Português do Património Cultural (IPPC). Para auxiliar o trabalho que estaria apenas a cargo de Eugénio Lapa Carneiro, foi decidida a transferência das técnicas do Museu Nacional de Arqueologia Maria Elisabeth Cabral e Maria Luísa Abreu Nunes. Como Eugénio Lapa Carneiro mantinha-se no quadro do Gabinete de Estudos Etnográficos, Elisabeth Cabral é nomeada diretora do museu em junho de 1980. Apesar de todos os esforços, as obras da DGEMN acabam por se prolongar e o museu só reabre no final de setembro. A urgência colocada na reabertura das salas obrigou a que a nova diretora optasse por manter o arranjo original das salas recorrendo ao auxílio de técnicos do Museu Nacional do Traje para a seleção e remoção dos materiais têxteis em risco. No seu primeiro relatório, Elisabeth Cabral dá conta das graves carências a que o museu estava submetido ao fim de seis anos de indefinição administrativa:

A secretaria carece de todo o material necessário, que vai desde o simples lápis, borracha e papel até ao fotocopiador, passando pelas máquinas de escrever (muito antigas e desafinadas) até ao mobiliário e arquivo. Neste serviço não existe um único armário de arquivo nem um só ficheiro. O serviço de biblioteca não tem sequer uma mesa e uma cadeira, nem tão pouco ficheiros. (...)

No que se refere às reservas, cujo estado caótico foi acelerando a degradação dos objetos que aí se encontravam, procuramos dar uma resposta a um grave problema de conservação dentro dos condicionalismos climáticos da área e das próprias limitações orçamentais. Toda esta área foi limpa, desinfestada e apetrechada com armários metálicos (MAP relatório anual 1980).

As limitações físicas e administrativas do museu são as grandes preocupações de Elisabeth Cabral nos seus primeiros anos enquanto diretora. De facto, apesar de tutelado pelo IPPC, o museu continuava a não dispor de um quadro de pessoal aprovado nem a atribuição das competências legais dentro do IPPC. Em março 1981, perante a degradação avançada do espaço do claustro do museu devido à ocupação pelo Mercado do Povo, e a notória ausência de espaço para as reservas, Elisabeth Cabral propõe à diretora do IPPC, Natália Correia Guedes, um plano de restauro e ampliação do museu:

Propomos por isso a construção de uma ala lateral, que permita fazer a ligação da atual zona dos serviços administrativos à sala do Alentejo. Ficando aí instaladas as reservas, o setor museográfico e os serviços administrativos, situando-se na primitiva área administrativa os serviços de extensão cultural, nomeadamente o serviço educativo com ligação direta ao «claustro», onde se instalariam os *ateliers* e oficinas de serviço (MAP CG 1981).

Mas Natália Correia Guedes informa Elisabeth Cabral que «de momento não se deveria investir na criação de infraestruturas onerosas, embora provisórias, dado estarem em curso diligências para a completa remodelação do museu» (MAP IPPC). O governo de Pinto Balsemão tinha reativado o projeto de 1971 para a criação de centros regionais de artesanato, instituindo um novo Conselho Interministerial para o Artesanato entre os ministérios do Trabalho, Cultura e Secretaria de Estado do Turismo. O Museu de Arte Popular deveria ser novamente transformado no Centro Nacional de Artesanato, englobando também a Galeria de Arte Moderna, criando oficinas de artesanato para formação e divulgação, um centro de investigação, auditório, restaurante e espaço para vendas ao público. Este novo Centro serviria também como a alternativa institucional que justificava o encerramento definitivo do precário Mercado do Povo. O incêndio da Galeria de Arte Moderna em agosto de 1981 vai acelerar este processo. O relatório de Elisabeth Cabral sobre o sinistro deixa claro que as bocas-de-incêndio disponíveis tinham sido tapadas pelas construções do Mercado do Povo. Tendo sido também só por indicação dela que os guardas do museu e os bombeiros procederam à remoção das bilhas de gás da cozinha do restaurante do mercado, que estavam depositadas junto à saída da sala do Alentejo.

O Chefe dos Sapadores Bombeiros que depois do rescaldo da Galeria Nacional de Arte Moderna passou uma vistoria a todo o museu, voltou a alertar-nos para o perigo que representa o restaurante completamente encaixado nas paredes da sala do Alentejo, chamando à nossa atenção para as chaminés torcidas e derretidas devido ao calor que vem da zona das cozinhas. Lembrou ainda a necessidade do arranjo da zona do «claustro» (...) onde as placas de estafe do teto das galerias estão completamente destruídas, deixando expostos os vigamentos, madeiras e falsos do que resulta um aumento considerável do risco de incêndio (MAP CG 1981).

O risco que o Mercado do Povo apresentava para o museu tornava-se por fim evidente e a ordem para o seu desmantelamento ocorreu no início de 1982. Os feirantes mostraram a sua oposição e a demolição só avançou depois de uma intervenção policial. O museu foi visado pelos feirantes como o responsável principal por aquela decisão e durante algumas semanas após a demolição do mercado, as suas janelas foram apedrejadas, as estátuas de Maria Keil em cimento vandalizadas e destruídas bem como o espigueiro e as embarcações tradicionais incendiadas.

O projeto do Centro Nacional de Artesanato é anunciado publicamente em outubro de 1982 e é bem recebido por Elisabeth Cabral que por fim considera vir a ter os recursos necessários para a gestão do museu. A diretora chega até a apresentar um novo projeto de quadro de pessoal com a criação de divisões de pintura, escultura, pintura mural, têxteis, bens arqueológicos e enográficos, documentos gráficos, vitrais, laboratório central e uma oficina de marcenaria especializada (MAP CG 1982). As dificuldades financeiras e a mudança de governo em julho de 1983 acabam por cancelar o projeto do Centro Nacional de Artesanato. Elisabeth Cabral não vai desistir da oportunidade de ampliação e desenvolvimento do Museu de Arte Popular. Em dezembro de 1983, a diretora relembra à tutela a sua proposta de construção de uma nova ala e de como a reutilização e recuperação do espaço da Galeria de Arte Moderna seria de toda a conveniência para os serviços:

O alargamento do Museu de Arte Popular à custa dos espaços da Galeria de Arte Moderna vai permitir: 1.º Dinamização dos serviços e coerente gestão das coleções; 2.º Criação de uma grande área de exposições temporárias, numa zona de lazer, que se pretende usufruída pela cidade de Lisboa; 3.º Criação a médio prazo de um centro cultural de materiais de apoio aos serviços

educativos dos museus, às escolas, aos centros culturais, as casas do povo etc... (MAP CG 1983)

Depois de muitas insistências o Museu de Arte Popular consegue por fim ter o seu quadro de pessoal aprovado bem como a suas atribuições oficiais no Decreto-Lei n.º 93/84 de 26 de março. O museu passava a ter como atribuições:

- a) Recolher, conservar, identificar, estudar, expor e divulgar testemunhos significativos da cultura popular portuguesa e documentação com eles relacionada numa perspetiva histórica, artística e etnológica.
- b) Preservar as tecnologias tradicionais, através de apoio à atividade artesanal e de divulgação dos artefactos representativos das diversas regiões do país (Art.º 2.º n.º 1 do Decreto-Lei n.º 93/84 de 26 de março).

O Decreto-Lei atribuía também ao Museu de Arte Popular a Galeria de Arte Moderna como sua parte integrante cumprindo por fim, o objetivo inicial de 1948. Em 1985 Elisabeth Cabral apresenta um extenso anteprojecto para o aproveitamento da Galeria de Arte Moderna unindo os dois blocos do recinto e prevendo: uma sala de exposições temporárias com pelo menos 750 m<sup>2</sup>; uma biblioteca com vinte lugares; uma cafetaria com acesso exterior e esplanada no interior do jardim; auditório com 200 lugares, cabine de projecção e três cabines de tradução; novas salas para os serviços administrativos, salas para gabinetes e oficinas de serviços educativos com instalações sanitárias para crianças; sala de fotografia e câmara escura, sala de desenho, nove gabinetes para serviços técnicos, sala de reserva com 500m<sup>2</sup>; oficina de carpintaria e de apoio à montagem de exposições; dois laboratório de conservação e restauro.

O projeto de Elisabeth Cabral não tem uma resposta por parte da tutela, embora a diretora continue a tentar nos anos seguintes a inclusão de verbas no plano de desenvolvimento tendo em vista a recuperação do espaço da galeria. Mas as limitações orçamentais vão manter-se nos anos seguintes, tornando as funções do museu ainda mais precárias. Em 1986 o museu só dispunha de três guardas e tinha que manter a sala do Alentejo encerrada por falta de vigilância; por outro lado os destacamentos de professoras do ensino secundário que desde 1978 garantiam os serviços educativos tinham sido cancelados, deixando o museu de ter serviços educativos em permanência.

A ausência de respostas por parte da tutela sobre a recuperação do espaço da Galeria de Arte Moderna faz revelar a Elisabeth Cabral que, apesar do estabelecido no Decreto-Lei 93/84, a Galeria de Arte Moderna nunca chegou a ser desafetada à Direção-Geral de Ação Cultural e, apesar dos seus protestos, a situação nunca será definitivamente esclarecida. Em 1988 o IPPC perguntava à diretora sobre a possibilidade de se celebrar os quarenta anos do Museu de Arte Popular. Sem as condições necessárias, Elisabeth Cabral responde que:

Pensar numa grande exposição sobre António Ferro e a sua visão idealizada de um país, (...) seria importante em termos culturais, direi mesmo escatológico do nosso ego coletivo, mas neste momento revelaria leviandade e falta de senso da nossa parte. Qualquer comemoração deste tipo deve efetuar-se com o mínimo de dignidade o que não me parece viável dado o estado de degradação do edifício e do próprio espaço envolvente. Comparativamente, o Presente não iria dignificar o Passado. O Museu deixará discretamente passar os seus 40 anos de existência, esperando poder levar a bom termo as comemorações de 1998 (MAP CG 1988).

A degradação do edifício continuava devido à ausência da manutenção das coberturas, em dezembro de 1987 o museu foi forçado a encerrar devido às infiltrações de águas pluviais nos tetos falsos, nos quadros elétricos e inundando as salas de exposição. Sem as verbas necessárias, apenas são feitas as reparações pontuais com a substituição das placas de fibrocimento quebradas durante os meses de abril, maio e junho de 1989, mas sem grandes resultados, pois em setembro as salas do Alentejo, Minho e Trás-os-Montes voltavam a ficar alagadas (MAP CG 1989).

A chegada de Teresa Patrício Gouveia à Secretaria de Estado da Cultura levou a novas alterações legais em relação ao Museu de Arte Popular. A 8 de agosto era publicado o Decreto-Lei n.º 248/89 que estabelecia o Museu Nacional de Etnologia na tutela do IPPC. Este novo articulado retomava em parte o disposto na criação do Instituto-Museu Nacional de Etnologia de 1979 reagrupando o Museu de Arte Popular com o Museu de Etnologia do IICT criando uma entidade única<sup>102</sup>. No entanto, ficavam

---

102 O Decreto-Lei previa ainda a extinção do departamento de etnologia do IPPC sendo as suas responsabilidades transferidas para o MNE e a integração das coleções etnológicas do Museu Nacional de Arqueologia no acervo do MNE, embora tal nunca chegue a concretizar-se.

de fora deste organismo os centros de investigação sediados no Museu de Etnologia com quem o MNE teria de estabelecer um protocolo de apoio e colaboração. Elisabeth Cabral é, por inerência, nomeada diretora do Museu Nacional de Etnologia, enquanto o edifício do Museu de Arte Popular é renomeado de Núcleo de Arte Popular do Museu Nacional de Etnologia. A colaboração institucional entre o novo museu e os centros de investigação nele instalados não será pacífica. Os investigadores do IICT não aceitaram de bom grado a separação de algo que sempre consideraram como uma parte integrante dos seus serviços. Por outro lado, Elisabeth Cabral é pressionada pela tutela a exercer a autoridade no planeamento das atividades do Museu Nacional de Etnologia, que dependeriam sempre da colaboração dos técnicos dos centros de investigação. Esta situação leva a um completo bloqueio em 1991 quando o presidente do IPPC pretende usar uma das salas de exposição do MNE para uma mostra das aquisições de obras de arte da SEC. Ambas as salas principais estavam ocupadas por exposições organizadas pelos investigadores do IICT e estes recusaram liminarmente que as exposições fossem encerradas.

Esta situação de conflito vai-se prolongar até abril 1992, com a chegada de Simonetta Luz Afonso ao novo Instituto Português de Museus. A diretora do IPM determina por despacho interno que o Museu Nacional de Etnologia e o Núcleo de Arte Popular passassem a estar «funcionalmente separados» mantendo-se Elisabeth Cabral na direção do núcleo e a direção do Museu Nacional de Etnologia feita pelo subdiretor do IPM. Para todos os efeitos, o Núcleo de Arte Popular passava a ser novamente uma entidade autónoma embora a resolução legal da situação se faça só em 1997 através do Decreto-Lei n.º 167/97 que estabelece a lei orgânica do Instituto Português de Museus e cria, o Museu de Arte Popular, «integrando as coleções de arte popular do Museu nacional de Etnologia» (Art.º 28.º, n.º 2). Durante este período o Museu de Arte Popular irá sofrer novas obras de beneficiação até 1996, sendo o pavilhão dos serviços administrativos completamente alterado tendo em vista a criação de uma sala de exposições temporárias e a renovação dos gabinetes dos serviços técnicos e administrativos. Por outro lado, o Galeria de Arte Moderna é demolida em 1995 por imposição da Administração do Porto de Lisboa,<sup>103</sup> que efetua ainda alterações nos

---

103 Uma vez que, de acordo com o Decreto-Lei 248/89 o Museu de Arte Popular tinha sido extinto, o entendimento do IPM era de que a Galeria de Arte Moderna deixava de estar afetada ao MNE. Tendo sido



espaços e jardins envolventes do museu provocando novos problemas para o museu. Uma análise por técnicos do IPM conclui em setembro de 1995 que

o nível de cota exterior em relação à cota do edifício subiu cerca de 15 a 20 cm; o pavimento exterior tem pendentes acentuadas para o lado do museu; as treliças do museu ficam sem possibilidade de movimento devido à alteração de cotas; as alterações introduzidas nas cotas exteriores conduzem a água das chuvas para dentro do edifício do museu e possibilitam infiltrações por capilaridade (MAP IPM).

A solução apresentada pela APL é a construção de um sistema de drenagem em torno do edifício do museu, mas os resultados não são satisfatórios. As infiltrações vão provocar inundações generalizadas nas salas de exposição e a entrada de águas pluviais na tetos e paredes provocando a queda dos tetos falsos e a degradação das pinturas murais. A situação irá agravar-se até ao verão de 1999, num fax para Manuel Bairrão Oleiro subdiretor do IPM, Elisabeth Cabral descreve a gravidade da situação das salas de exposição:

Além dos buracos existentes no teto, outros estão a abrir tendo na sala do Alentejo caído a lâmpada de um candeeiro do teto ao lado de um visitante que se encontrava debaixo dele. Houve ainda um certo pânico, tendo os estrangeiros fugido para a porta da rua. O dinheiro que foi gasto no telhado pelos vistos de nada serviu, pensando que agravou mesmo a situação.

Além das telhas deslocadas que devem existir, as que foram substituídas são cada vez mais pesadas e estão a fazer força sobre aquelas que ficaram e estão mais friáveis e fragilizadas pelo tempo. Chove onde nunca choveu, estão vários buracos abertos nessa sala e há já zonas onde a curto prazo irão abrir novos buracos. A pintura da sala do Algarve no topo tem já um buraco a abrir e vai ser afetada gravemente.

Vim ao museu, mandei fechar toda a zona da exposição permanente e desligar o quadro geral desse sector pois receio qualquer curto-circuito. O museu mantém aberta a portaria com a loja e a sala de exposições temporárias aberta (MAP Faxes).

---

cedida a uma associação privada para a construção de um Museu das Crianças. A APL exerceu os seus direitos estabelecidos no auto de entrega e cessão simultâneas de 1944, procedendo de imediato à demolição das ruínas e dos pavilhões anexos e da pérgula, deixando apenas o farol decorativo da Exposição do Mundo Português.

Elisabeth Cabral manterá as salas da exposição permanente encerradas. Raquel Henriques da Silva, diretora do Instituto Português de Museus, opta pela elaboração de um plano detalhado de recuperação do edifício que corrigisse todos os problemas estruturais. No início de 2000 é instalada uma cobertura provisória sobre todo o edifício enquanto se elaboram os estudos necessários para a sua recuperação. O museu encerrará a sua última exposição temporária, dedicada à arte pastoril, em abril de 2003, momento em que se iniciam as obras de substituição integral das coberturas e do reforço das fundações e impermeabilização dos pisos térreos do museu. As obras vão se prolongar por toda a década.

No final de 2006, a ministra de cultura Isabel Pires de Lima anunciou publicamente o encerramento do Museu de Arte Popular com a intenção de adaptar o seu interior a um novo projeto museográfico destinado à Língua Portuguesa. Elisabeth Cabral tomou conhecimento do facto pela comunicação social.

#### **4.5 Encerramento e reabertura (2007-2012)**

O anúncio de Isabel Pires de Lima provocou um movimento público de oposição ao encerramento do museu. De imediato surgiu um abaixo-assinado da autoria do historiador de arte Rui Afonso Santos e do poeta Pedro Sena Lino, condenando a decisão política como «um ato irresponsável, inconsciente e bárbaro». Estes autores acusavam a ministra do encerramento precipitado do museu sem razões aparentes e sem que o Museu de Arte Popular pudesse ter «comprovado a sua vitalidade», questionavam ainda a transferência das suas coleções «reunidas ao longo de setenta anos, provenientes de todos os pontos do país, e de, entre outros, Angola, Moçambique, Timor e Macau» para o Museu Nacional de Etnologia como «uma gritante preocupação» por ir ser «misturado» com «objetos de etnologia». Este texto, precipitado e impreciso, revelava o grau de desconhecimento que existia entre os opositores do encerramento, não só sobre o próprio museu, como das suas coleções, que, à exceção de uma pequena doação de instrumentos timorenses transferida para o Museu de Etnologia na década de 1970, nunca teve objetos provenientes do ultramar. Apesar dos seus erros e exageros, a circulação da petição pelas redes sociais e pela comunicação social gerou um grande ruído mediático consubstanciado na oposição à ministra Isabel Pires de Lima.

Subitamente, o museu, que passou décadas esquecido pelo público, era amplamente defendido como o repositório da memória popular.<sup>104</sup>

Um texto seguinte publicado no jornal *Público* em novembro de 2006 da autoria da historiadora de arte Raquel Henriques da Silva e do antropólogo João Leal (Silva e Leal, 2006), tentou clarificar os argumentos em defesa da reabertura do museu. No texto, os autores reconheciam as limitações físicas e humanas que o museu tinha sofrido nos últimos trinta anos, mas lembravam o valor da sua museografia original e das pinturas murais. Sugeriam também que, depois de todas as obras de recuperação que ainda estavam a decorrer no museu, este passasse novamente para a tutela do Museu Nacional de Etnologia, retomando o quadro legal de 1989. Uma futura reabertura implicaria uma nova musealização tendo em vista uma explicação crítica do próprio museu e a criação de «novas valências», como a exposição de arte popular contemporânea.

Contudo, esta contestação inicial acaba por esmorecer no preciso momento em que se iniciavam os preparativos para a transferência das coleções para o Museu Nacional de Etnologia.

Do mesmo modo como Elisabeth Cabral reconheceu ter sido informada pela comunicação social da decisão de encerramento, o Museu Nacional de Etnologia também se deparou com a decisão de receber a coleção sem ter sido consultado previamente. Esta decisão implicou desde logo a interrupção da programação anual de atividades do museu, tendo sido dada prioridade à planificação precisa de um regime de entrada das peças nas reservas que então estavam a aproximar-se do limite da sua capacidade. Para este processo, discutido com a direção do Instituto dos Museus e Conservação (IMC), Joaquim Pais de Brito, diretor do Museu Nacional de Etnologia, estabeleceu quatro «postulados iniciais» para a transferência do acervo:

1. Entender e manter o acervo do MAP como uma totalidade, impedindo perda de informação, garantindo assim o seu tratamento posterior,

---

104 Dada a efemeridade dos conteúdos em linha na *internet*, a petição original, bem como os seus comentários já não existem. Luís Pereira recolheu alguns dos comentários mais significativos na sua dissertação (Cf. Pereira, 2008: 140-142). O texto da petição, bem como todos os outros textos em favor da reabertura do Museu de Arte Popular, podem ainda ser consultados no blogue [museuartepopular.blogspot.pt](http://museuartepopular.blogspot.pt).

sempre por referência à história daquele museu e aos contextos e protagonistas que estiveram na origem das suas coleções;

2. Proceder à identificação, com base no livro de tomo e nas informações colhidas e ponderadas no próprio espaço arquitetónico do MAP, junto dos responsáveis e técnicos que nele trabalharam, dos conjuntos de objetos relativos a cada uma das províncias, recuperando o máximo de informação quanto à sua disposição e modo de exposição nas salas;

3. Registrar sumariamente as condições físicas em que os objetos se encontram, com a dupla finalidade de não vir a ser o MNE assacado de responsabilidades sobre o estado de conservação dos objetos e não se introduzirem pragas ou outros agentes de infestação que contaminem as coleções do MNE;

4. Garantir, no MNE, os espaços e condições de armazenamento, que permitam a articulação das coleções do MAP com as do MNE, e lhes possam dar visibilidade face a todas as solicitações que virão a ser feitas em relação ao destino deste acervo e que são, afinal, idênticas às das coleções do MNE. (Brito, 2006).

Tendo em conta estes postulados e a coordenação do processo de transferência a cargo da Dra. Isabel Cordeiro, então técnica superior do IMC, o Museu Nacional de Etnologia ficou responsável pela operacionalização da transferência das coleções, que incluiu ainda a seleção de empresas privadas para o transporte e expurgo do acervo.

O espaço das reservas teve que ser reorganizado tendo em vista o reacondicionamento dos objetos depositados. O projeto, então em fase de conclusão, para as reservas visitáveis de *Artes e Ofícios*, foi transformado e ampliado com a construção de um piso intermédio em mezanino e com a instalação de novos armários vitrines. As alterações àquele espaço permitiram que recebesse a totalidade das coleções de cestaria, cerâmica, trabalhos em metal (serralharia e latoaria), objetos de pesca e atividades marítimas, bem como a maioria dos veículos de tração animal. Cerca de metade do acervo expositivo do Museu de Arte Popular ficou depositado na reserva de *Artes e Ofícios* juntamente com as coleções equivalentes do Museu Nacional de Etnologia, permitindo assim aos visitantes uma leitura integral das coleções que se complementavam entre si. Esta situação era ainda mais evidente na reserva visitável da *Galeria da Vida Rural* onde os objetos relacionados com a tecnologia de produção têxtil, de vida doméstica, da arte pastoril e da alfaia agrícola foram integrados.

Esta empreitada que abarcava o transporte da coleção de um museu para outro, com alterações substanciais nos espaços de reserva, revelou-se demasiado grande e complexa para o pessoal existente no Museu Nacional de Etnologia. Para trabalhar no Museu de Arte Popular, foram contratados quatro técnicos para proceder ao inventário, limpeza e acondicionamento das peças para o seu transporte.<sup>105</sup> Estes trabalhos iniciaram-se em maio de 2007 (Figs. 34 – 37), prosseguindo até ao final de janeiro de 2008. No Museu de Arte Popular a presença destes técnicos não foi de imediato bem recebida pela sua diretora que se considerou desautorizada, e o relacionamento entre a equipa e a direção manteve-se distante embora cordial<sup>106</sup>. O trabalho de inventário processou-se através da utilização de uma base de dados informática que procurou agrupar todas as informações que se pudessem encontrar nos diferentes tipos de registos usados no museu: números de entrada de cadastro, fichas de inventário, localização da peça no museu, local de aquisição, dimensões; bem como as informações relativas ao estado de conservação da peça no momento do seu registo e etiquetagem, incluindo fotografia geral e pormenores relevantes. Um último campo foi adicionado, após se constatar a existência de uma elevada quantidade de peças sem número de inventário, este campo, «número provisório de inventário», serviu como controlo das peças sem entrada ou registo oficial no Museu de Arte Popular e chegou a atingir cerca de 5.000 peças do total das cerca de 11.700 existentes. Posteriormente, já nas reservas do Museu Nacional de Etnologia, foram adicionados às etiquetas das peças um autocolante colorido que permitia a identificação visual imediata dos objetos pertencentes ao Museu de Arte Popular.

Devido aos anos sucessivos em que o Museu de Arte Popular se encontrou em obras, os objetos depositados nas salas de exposição acumularam uma grande quantidade de sujidades superficiais o que provocou um atraso inicial em relação à calendarização estabelecida, obrigando a uma limpeza mais demorada. O acondicionamento e a embalagem dos objetos foram pensados para os diversos tipos de

---

105 A equipa foi constituída por mim próprio, pelo artista plástico Pedro Augusto (substituído depois pelo antropólogo João Silva) e as técnicas de conservação e restauro Catarina Teixeira e Elis Marçal, pontualmente substituídas por Luís Seixas e Fernando Duarte.

106 A direção do Instituto dos Museus e da Conservação tinha indicado à direção do Museu de Arte Popular, que esta deveria colaborar e auxiliar a equipa do MNE em tudo o que fosse necessário para a boa prossecução dos trabalhos (Cf. Despacho Interno N.º 1/DIR/IMC de 23 de maio de 2007).

transportes a realizar, nomeadamente, pelo volume e natureza dos objetos destinados à empresa de desinfestação ou aos transportes diretos para o Museu Nacional de Etnologia.

A calendarização dos transportes foi feita tendo em conta a total sincronia do trabalho nos dois museus, pois por cada transporte teria de estar disponível o espaço na reserva correspondente. Não se tratava apenas de libertar espaço para os novos depósitos, mas uma reformulação profunda das reservas que obrigou ao empenho de todos os funcionários do Museu Nacional de Etnologia. A coordenação das equipas nos dois museus foi feita por Joana Amaral, técnica de conservação e restauro que teve ainda em conta os transportes, expurgos e seguros respetivos.

A partir de setembro de 2007 realizava-se cerca de um transporte por semana, estabelecendo a existência em permanência de peças em trânsito entre os dois museus e a empresa de expurgo (Cf. Oliveira *et al.* 2008). Estes transportes a cargo de uma empresa privada foram sendo acompanhados por Cláudia Duarte, técnica estagiária de conservação e restauro, que garantiu a observância das melhores práticas no manuseamento dos objetos em todas as viagens e como ligação permanente entre as duas equipas (Cf. Duarte, 2008). Embora a transferência das coleções tenha terminado em janeiro de 2008, o trabalho continuou no Museu Nacional de Etnologia com o tratamento e restauro prioritário das peças mais degradadas (*Op. cit.*), o estudo inicial da coleção de trajes (Augusto, 2008), o ordenamento da biblioteca e arquivos, e a preparação do projeto para uma exposição dedicada ao Museu de Arte Popular (Brito, 2010:8).

No mesmo dia em que se dava por terminado o último transporte do acervo, a ministra Isabel Pires de Lima era substituída no cargo por António Pinto Ribeiro e, apesar da asserção por parte do Ministério da Cultura de que a criação do Museu da Língua Portuguesa continuava a estar prevista, esta vai deixar de ser uma prioridade. Legalmente o Museu de Arte Popular foi encerrado para obras, mas não chegou a ser extinto; em 2008 Elisabeth Cabral reforma-se e os restantes funcionários são transferidos para o Museu Nacional de Arqueologia.

A fase final das obras de restauro só se inicia em 2009 e o Museu de Arte Popular entra num limbo administrativo à espera da sua extinção oficial e transformação no Museu da Língua Portuguesa. Esta indefinição dá um novo alento aos opositores do

encerramento do museu. A cronista e empresária Catarina Portas escreve em fevereiro no jornal *Público* um texto dando conta da sua visita clandestina ao museu, onde então se reiniciavam as obras, mas opta por apresentar o estaleiro de obras como um cenário de «desolação e abandono absolutos» acusando a tutela de «encafiar» a coleção nas reservas do Museu Nacional de Etnologia «para que ninguém o possa ver» (Portas, 2009a). Este artigo terá uma resposta no *Diário de Notícias* por António Mega Ferreira, à época administrador do vizinho Centro Cultural de Belém. Mega Ferreira será das poucas vozes públicas a afirmar-se veemente contra a reabertura daquele museu, considerando-o «um híbrido mal embrulhado, pseudomoderno na fachada, portugaleta nas traseiras», lembrando o carácter frágil e temporário da sua construção e os longos períodos em que esteve fechado para obras dispendiosas «cujo fim nunca chega à vista», e a sua «peculiaríssima conceção da “arte popular” do salazarismo» que, no seu entender, não justificam a existência de um museu. Mega Ferreira termina o seu texto com uma proposta definitiva: «E não haverá, neste país, quem tenha a coragem de uma vez por todas, pôr fim à triste agonia do edifício de Belém? Isto é, pura e simplesmente, deitá-lo abaixo» (Ferreira, 2009). Catarina Portas responderá à provocação de Mega Ferreira enunciando uma definição de um projeto futuro para o museu em que este, tendo por base a sua «rara coleção de arte popular», poderia ser um polo de divulgação do artesanato português cruzando o conhecimento e a experiência dos artesãos que «estão a desaparecer sem passar a sua arte» a uma «nova geração de *designers*» (Portas, 2009b).

As crónicas de Catarina Portas dão uma nova visibilidade à questão do Museu de Arte Popular. Rui Afonso Santos e Raquel Henriques da Silva associam-se à empresária, organizando uma manifestação no dia internacional dos museus (18 de maio) de 2009. Esta ação mediática às portas do museu, reclamando a sua reabertura, contou com a execução e apresentação de um lenço de namorados gigante da autoria da artista plástica Joana Vasconcelos. Este evento foi seguido da entrega de uma petição para a reabertura do processo de classificação do edifício do Museu de Arte Popular; processo que, por iniciativa da diretora, tinha sido aberto em 1991, mas que se prolongou até 2007 até ser encerrado tendo em vista a sua adaptação ao novo museu.

A 20 de junho é organizado um colóquio informal, no jardim às portas do museu, com comunicações de Raquel Henriques da Silva, Rui Afonso Santos, a

antropóloga Vera Marques Alves, João Leal e o crítico de arte Alexandre Pomar, entre outros. Apesar da aparente unanimidade em relação à reabertura do museu, não há uma linha de rumo comum em relação aos modos de proceder à reabertura e aos usos futuros do museu. Discutem-se propostas relativas à adaptação do espaço a um núcleo interpretativo da Exposição do Mundo Português; a museu do design; museu do turismo, se se deve manter sob a tutela do Estado ou se pode ser enquadrado num regime fundacional ou empresarial. Raquel Henriques da Silva, aliás, fará uma proposta provocatória num artigo de opinião em que, reconhecendo que continua a preferir a sua integração no Museu Nacional de Etnologia, dada a indefinição política do futuro do museu, sugere que «há uma empresária, dedicada e com sucesso e grande qualidade à promoção da cultura popular portuguesa, que receberia com agrado a concessão do MAP» (Silva, 2009).

O debate sobre o destino a dar ao Museu de Arte Popular chega também às páginas da revista *Etnográfica*. João Leal repete naquela revista a comunicação apresentada ao colóquio (Leal, 2009), desenvolvendo as propostas já anteriormente apresentado no seu texto de 2007 com Raquel Henriques da Silva. O museu enquanto um «lugar de memória» (Nora, 1984) da etnografia portuguesa da primeira metade do século XX e da sua utilização pelo Secretariado para propaganda deveria ser um «museu de si-próprio», com um percurso expositivo que explicasse criticamente a sua história. Em paralelo, baseando-se em Garcia Canclini (1998), Leal defende que o museu é um espaço híbrido juntando a representação da cultura popular e a modernidade artística e que, desse modo, ele é o espaço adequado para ser uma «plataforma de diálogo» para os novos artesãos e criadores artísticos. Vera Marques Alves, em conjunto com Sónia Vespeira de Almeida (2009), repetem a proposta inicial de João Leal, concentrando-se num reenquadramento da exposição original acompanhada de exposições temporárias relacionadas com a história do museu. Por outro lado, o antropólogo Paulo Ferreira da Costa (2009) opta primeiro por lembrar o estado de desconhecimento objetivo das coleções do museu e da improbabilidade da reposição do discurso museológico original sem um estudo aprofundado daquele acervo; e depois, recordando as iniciativas legislativas que procuraram associar o Museu de Arte Popular ao Museu Nacional de Etnologia, defende que essa seria a melhor possibilidade de valorização dos seus espaços e coleções.



As eleições em setembro de 2009 provocaram a substituição do ministro da cultura pela nova ministra Gabriela Canavilhas. Fruto de uma decisão aparentemente pessoal, a resolução para a adaptação e construção do Museu da Língua Portuguesa nos pavilhões do Museu de Arte Popular é revogada, tendo a ministra afirmado que o Museu de Arte popular «é para manter-se tal como estava e para o qual foi concebido».

Para gerir e programar a sua reabertura é nomeada a arquiteta Andreia Galvão, especialista na obra do arq. Jorge Segurado. Nas suas intenções iniciais, a nova diretora afirma que pretende tornar o Museu de Arte Popular num «museu-documento, mas passível de ter um papel incentivador para a investigação nas diversas áreas disciplinares que o atravessam» sendo ao mesmo tempo ponto de apoio para a «criação contemporânea inspirada na tradição» (*Público*, 22/12/2009).

O Museu Nacional de Etnologia também é chamado a colaborar na reabertura. Joaquim Pais de Brito era bastante crítico das opções avançadas publicamente que propunham o museu como um espaço limitado em si próprio e nas suas coleções. Tal opção significaria condenar em breve tempo o museu à letargia que o tinha caracterizado nas últimas décadas. Para o diretor, um novo programa museológico implicaria uma nova leitura e reflexão das suas coleções, mas associado a uma política de novas incorporações e linhas de pesquisas. O museu deveria fixar-se nas coleções que «singularizavam a intencionalidade discursiva dos contextos político-ideológicos em que ele surgiu» (Brito, 2010:12), ou seja,

todos os que apontam para a linguagem da miniaturização, para a reutilização de modelos e gramáticas decorativas, para fora dos seus usos e suportes habituais, para a elaboração pictórica, integrada no próprio espaço arquitetónico do edifício, para a produção de objetos a partir de técnicas e materiais tradicionais, mas agora com fins de marcação de espaço, cujas dimensões e forma são exploradas para efeitos decorativos, os utensílios que nunca chegaram a ser utilizados (...) (*Op. cit.*).

Em paralelo, o espaço expositivo do Museu de Arte Popular deveria também apresentar uma linguagem plástica «fortemente intencional e moderna» (*Op. cit.* 15) que vincasse visualmente o seu novo programa museológico e ao mesmo tempo retomasse o efeito original da multiplicação dos objetos nas salas de exposição. Nesta linha, sugeria-se a criação de novos espaços de reserva nas próprias salas de exposição, seriam

paredes-armário, do chão ao teto, onde por detrás de vidros fumados, os visitantes pudessem observar os objetos acumulados pelo museu no passado.

Boa parte das sugestões apresentadas, foram incorporadas nos planos de Andreia Galvão. Contudo os sucessivos cortes orçamentais ocorridos em 2010, devido à crise financeira do Estado Português, acabaram por limitar em grande medida as aspirações da diretora. O projeto de reabertura com uma nova exposição permanente foi sendo sucessivamente adiado e a equipa que se previa constituir ficou dependente, na sua grande maioria, do trabalho e da participação voluntária de estudantes e investigadores externos. Em dezembro de 2010 o Museu de Arte Popular é oficialmente reaberto com a exposição temporária *Os construtores do MAP - Um museu em construção*. Uma exposição gráfica, destinada a apresentar a criação e consolidação da propaganda etnográfica do Secretariado e a sua relação com o museu e a sua história.

A diretora do Museu de Arte Popular e a sua equipa vai prosseguir com a planificação da nova exposição permanente tendo também em conta algumas sugestões dos membros do movimento cívico pela reabertura do museu. As salas manteriam a sua caracterização regional, destacando-se as pinturas murais e existindo em cada uma delas um «núcleo memória» com objetos e materiais expositivos da exposição original. Projetava-se também para cada sala, espaços para a exibição temporária de trabalhos de artesãos contemporâneos de cada região. A exposição permanente seria dotada de um amplo sistema integrado de informação e comunicação interativa, tendo por base um sistema de áudio-vídeo guia, quiosques multimédia para a interpretação de cada sala nos seus núcleos-memórias, painéis interativos para a interpretação das pinturas murais e um espaço lúdico interativo infantil (Mendes, 2010).

Posteriormente, em colaboração com o Museu Nacional de Etnologia foi também criado um novo projeto de organização de reservas que substituísse os espaços acanhados e desadequados então existentes (Amaral & Tissot, 2011). Para tal foi estudada a alteração da sala de exposições temporárias num espaço de reserva com a construção de um mezanino e a instalação de armários deslizantes, a adaptação de uma ou duas salas de serviços administrativos para salas de conservação e restauro e a construção das paredes-armário, nas próprias salas de exposição. A exposição *Os construtores do MAP* encerrou em maio de 2011. No entanto, os cortes orçamentais devido à degradação da situação financeira do Estado não permitem que se avance com

a exposição temporária seguinte *Aqui há galo!* dedicada aos ceramistas de Barcelos. O Museu de Arte Popular volta a encerrar as portas das salas da exposição permanente, mantendo-se simbolicamente aberto com a exibição na sala de exposições temporárias de um documentário sobre a sua história e origem e de uma pequena seleção de objetos das suas coleções.

O novo governo saído das eleições de junho de 2011 extingue o Ministério da Cultura<sup>107</sup> e enceta a reforma de diversos organismos de gestão cultural fundindo-os num único organismo, a Direção-Geral do Património Cultural. Embora a equipa existente no Museu de Arte Popular continuasse a projetar a elaboração da nova exposição permanente, tornava-se claro que não haveria capacidade financeira para prosseguir os planos de reabertura. Nos primeiros meses de 2012 o que restava da equipa formada por voluntários acaba por se dissolver. O Museu de Arte Popular voltaria a reabrir as suas portas entre março e julho de 2012 alugando as suas salas para a exposição itinerante *Game On*, do *Barbican Centre* de Londres, dedicada à história dos videojogos. De acordo com o «Plano de redução e melhoria da administração central» do governo, é publicada em maio a lei orgânica da nova Direção-Geral do Património Cultural, englobando num mesmo serviço dependente o Museu Nacional de Etnologia e o Museu de Arte Popular. Um mês depois era publicada a portaria<sup>108</sup> que, por fim, classificava o edifício do Museu de Arte Popular como Monumento de Interesse Público.

Todo o processo de encerramento e reabertura do museu foi marcado por duas decisões políticas que não tiveram em conta conselhos e pareceres técnicos fundamentados. Os organismos que tutelavam o museu e que deveriam ter orientado as resoluções das ministras, acabaram por agir *a posteriori*, procurando soluções para as decisões tomadas. Num período de limitações financeiras crescentes, as opções derivadas do imediatismo político revelaram-se inexequíveis. A junção dos dois museus num único serviço, iniciou um novo período em que o Museu de Arte Popular poderá, a médio prazo, definir um novo e praticável programa museológico.

---

107 A pasta da Cultura passou para a responsabilidade de um Secretário de Estado sob a tutela do Primeiro-ministro. O cargo foi ocupado inicialmente por Francisco José Viegas e depois por Jorge Barreto Xavier.

108 Portaria n.º 263/2012 de 29 de junho.



## Conclusão

O Museu de Arte Popular foi o resultado material definitivo das políticas folcloristas de António Ferro e do seu Secretariado. O museu foi efetivamente o «fecho de abóbada» como reconheceu Ferro no seu discurso inaugural. Mas para além do discurso oficial de propaganda, o caminho para a sua construção não foi o fruto de uma política e de um planeamento coerente ao longo de uma década. Quando Ferro afirma, na inauguração do museu, que «tudo parecia ao acaso, tudo parecia ao sabor dos acontecimentos possíveis ou da nossa imaginação sem rumo» (Ferro, 1948: 16), de facto não só parecia, como em boa medida assim foi. No início das suas funções no Secretariado, a imagem de «Portugal 1935», que Ferro desejava exhibir no estrangeiro era a de uma sociedade urbana e moderna que se refletisse nas opções contemporâneas das belas-artes, da música clássica, do teatro e do cinema. Uma imagem que colocava Portugal dentro das expectativas do «grande baile da Europa», que Ferro tão bem conhecia do seu percurso profissional. Neste enquadramento político e de propaganda não havia muito espaço para a etnografia ou arte popular. O interesse pelo folclore surge de início numa tentativa de enquadramento político dos etnógrafos e na sua possível colaboração com o Secretariado. Contudo a projetada Comissão de Folclore nunca passou da fase embrionária porque a experiência acabou por demonstrar a sua inutilidade na linha de ação de propaganda de Ferro.

A premência da organização da exposição em Genebra em 1935 acabou por se transformar no modelo-padrão para todas as exposições de arte popular do Secretariado. Não era necessário nenhum organismo consultivo quando se podia recorrer ao conhecimento e experiência de Francisco Lage e ao peso institucional de Luís Chaves, curador do Museu de Leite de Vasconcelos. Enquanto as exposições se sucediam o discurso em torno das exposições desenvolvia-se, Chaves bem se justificava de que as suas exposições não eram etnográficas, mas as peças compradas em mercados e oficinas tornavam-se, pela palavra de António Ferro, em «vibrações da alma portuguesa» representativos da «claridade dos olhos e da pureza do coração do povo português», capazes de provocar o espanto e o encantamento dos visitantes urbanos. Depois das escolhas de Francisco Lage, ordenadas por Luís Chaves, sucedeu-se o arranjo estético

por Tomás de Melo. Em Paris primeiro e depois em Nova Iorque, São Francisco, Madrid e Sevilha, a exibição de arte popular passa a ser definida por critérios puramente estéticos e algumas das peças inicialmente compradas deixam de ser expostas. Os pintores-decoradores do Secretariado passam a ter precedência na escolha dos objetos a expor e a forma como os objetos são expostos passa a contar tanto quanto os objetos expostos.

O Centro Regional da Exposição do Mundo Português é o culminar desta política de propaganda baseada no folclore e na arte popular. A coleção de objetos do Secretariado mostrar-se-ia diminuta perante a imensidão dos pavilhões projetados; a opção foi, assim, exibir não só os objetos como os próprios artesãos enquadrados pelo material expositivo e as composições murais dos pintores / decoradores do Secretariado. Do outro lado da linha do comboio alguns habitantes das aldeias que participaram no Concurso da Aldeia Mais Portuguesa colaboravam agora numa grande encenação do povo rural entre casas de estafe e árvores com flores de papel sob a orientação de Lage, Sales Viana e Tomás de Melo.

O sucesso da exposição levou a que Ferro decidisse pela transformação dos pavilhões da Vida Popular num museu permanente. As vicissitudes da segunda guerra mundial, assim como as limitações orçamentais impostas por Salazar, arrastaram as obras de adaptação dos pavilhões por oito anos e, ao mesmo tempo, acabaram por limitar o projeto original delineado por Francisco Lage. António Ferro acaba por escolher Tomás de Melo para orientar a construção final da exposição permanente, fixando de uma vez a opção por uma museografia destinada a destacar o lado estético dos objetos em detrimento de uma contextualização etnográfica detalhada. Por seu lado, Francisco Lage prosseguirá com uma campanha de aquisições para a exposição permanente preocupando-se em definir, segundo critérios bastante pessoais, a genuinidade das peças a adquirir.

As opções tomadas para a sua criação tornam o Museu de Arte Popular num museu diferente de todos os outros. Ferro dirá na inauguração que este museu é um «museu da poesia dos dedos do povo», um museu de uma «atmosfera subtil» onde os objetos «como que pairam, num mundo que dir-se-ia imaginado, sonhado», um museu que não estava destinado a que as «coisas venham a encher-se de pó e do bolor» (*Op. cit.* 23). O Museu de Arte Popular não será um museu etnográfico, mas também não se

vai enquadrar na definição de um museu de arte. O museu é criado na linha do que Tony Bennett (1995: 89) define como uma instituição contraditória: «um templo elitista» para as artes destinado à contemplação das classes altas, e ao mesmo tempo um instrumento utilitário para a formação e disciplina das classes populares. A realidade será, porém, bem diferente das aspirações de António Ferro. Tal como previa no seu discurso, os «ricos» vieram ao museu inspirar-se para a decoração das suas casas, mas não perguntavam pelo mobiliário ou pelos objetos para a decoração das suas casas, preferindo inteirar-se sobre a origem das passadeiras e da qualidade da cera aplicada todas as semanas nas lajes de tijoleira das salas de exposição. Os pobres apareciam enquadrados em visitas da Mocidade ou da Legião Portuguesa, que acabaram por dar lugar às visitas guiadas de turistas em trânsito entre a Torre de Belém e o Mosteiro dos Jerónimos. Sem se enquadrar num modelo específico, com uma mensagem ambígua, o «contrato social» entre museu e visitantes (Crew & Sims, 1991) cedo se quebra, o «mundo sonhado» exposto no museu revelava-se entre objetos e decoração como um dispositivo de propaganda nacionalista, a capacidade de encantamento dos visitantes tinha-se perdido entre uma museografia ultrapassada, no pó e no bolor.

Malgrado os avisos de Francisco Lage para a importância de uma vigilância e manutenção permanente, o museu e as suas coleções irão passar por um longo período de degradação. Durante cinquenta anos o museu será alvo de obras de manutenção consecutivas sem que consigam resolver de forma permanente os problemas estruturais, devidos à sua construção provisória original. Dentro do museu os sucessivos diretores e conservadoras tinham consciência das limitações originais da exposição permanente e da dificuldade em se transformar a «montra» original da exposição permanente num verdadeiro museu com programação própria, exposições, inventário e serviços educativos. Fora do museu, as diferentes tutelas também se confrontaram depressa com a necessidade de atualizar um organismo cultural cujo objetivo inicial praticamente se tinha esgotado na sua inauguração.

A busca por um sentido para o Museu de Arte Popular é assim algo que está presente desde o seu início ou até mesmo ainda durante a sua construção, como se viu com o programa cancelado de Francisco Lage. Mas Lage tem também responsabilidade na forma como o museu acabou por lidar com as suas coleções. Confiando no seu conhecimento pessoal, não houve a preocupação em coligir-se dados sobre as peças

adquiridas, no espaço da exposição permanente optou-se apenas por tabelas indicativas da origem regional e, mesmo assim, só em alguns casos específicos. O inventário da coleção só começou a ser feito após a morte de Francisco Lage, e recomeçado uma e outra vez sem que em alguma delas fosse concluído, chegando a coleção a 2007 com quase metade dos objetos não registados. Este desconhecimento em torno dos objetos que constituem a coleção do Museu de Arte Popular acabou por criar uma verdadeira mistificação em torno do acervo do museu. Alguns funcionários relatavam a história oral de que teria existido um caderno escrito pelo próprio Lage com as informações sobre cada uma das peças adquiridas. Por outro lado, o desconhecimento de acervo pelos próprios responsáveis que se seguiram a Francisco Lage acabou por levar a situações curiosas, como quando Manuel de Melo Correia, em 1959, recusou um pedido de empréstimo relativo à réplica de 1947 de um churrião do século XVIII (MNE6605), feito para o cortejo histórico dos 800 anos da tomada de Lisboa, justificando a sua recusa por se tratar de uma «peça única, raríssima, que pela sua idade e estado de conservação, não poderá deslocar-se sem prejuízos incalculáveis» (MAP propaganda). Este desconhecimento sobre a coleção prolongou-se e manteve-se até ao encerramento do museu. Quando surgiram as primeiras vozes a opor-se àquela decisão política, nem sequer existia uma estimativa correta do número efetivo de objetos do acervo e, no entanto, sucederam-se os argumentos em defesa sobre a «maior» ou a mais «rara» coleção de artesanato português, por vezes incluindo arte popular das colónias, galos de Barcelos modelados por Tomás de Melo ou um jugo de bois com a inscrição “Viva Salazar”, nada do qual, de facto existiu no acervo do Museu de Arte Popular.

Nos discursos a favor da reabertura do museu, a coleção era essencializada, um conjunto tornado numa peça única e integrante de um todo maior chamado de Museu de Arte Popular, do qual faziam parte o edifício, decorações e mobiliário expositivo. Nesta linha de pensamento não haveria lugar para novas interpretações e leituras do museu e da sua coleção, tornando-se este conjunto imutável, ele próprio transformado numa peça de museu. O que quer que o Museu de Arte Popular seja no futuro não deverá ser apenas aquilo que nunca deixou de ser.



## **Arquivos consultados**

Arquivo Nacional da Torre do Tombo:

Arquivo Oliveira Salazar (ANTT/AOS)

Arquivo do Secretariado Nacional da Informação (ANTT/SNI)

Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas:

Arquivo da Comissão Administrativa do Plano de Obras da Praça do Império e da Zona de Belém (AHMOP/CAPOPI)

Arquivo do Museu de Arte Popular (MAP)

Arquivo do Museu Nacional de Etnologia (MNE)



## Bibliografia

AAVV (1914), «Missal de Trovas», *A Águia*, p. 192.

AAVV (1922), «Luzes e refrações», *Klaxon*, 15 de setembro.

AAVV (1947), *Monsanto*. Lisboa, Edições do Secretariado Nacional da Informação.

AAVV (1963), *Actas do 1º Congresso de Etnografia e Folclore promovido pela Câmara Municipal de Braga*, Vols, I, II e III, Lisboa, biblioteca Social e Corporativa.

A.N. (1948), «A Poesia no Museu de Arte Popular», *Panorama*, nº 36-37.

Acciaiuoli, Margarida (2013), *António Ferro – A Vertigem da Palavra. Retórica, Política e Propaganda no Estado Novo*, Lisboa, Edições Bizâncio.

Acciaiuoli, Margarida (1998), *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, Lisboa, Livros Horizonte.

Almeida, Sónia Vespeira; Alves, Vera Marques (2009), «Uma proposta antropológica para o futuro do Museu de Arte Popular», *Etnográfica*, vol. 13 (2), pp. 467-472.

Alves, Vera Marques (1997), «Os etnógrafos locais e o Secretariado da Propaganda Nacional: Um estudo de caso», *Etnográfica*, vol. I (2), pp. 237-257.

Alves, Vera Marques (2003), «O SNI e os ranchos folclóricos», em Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco (orgs.), *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*, Lisboa, Celta, pp. 191-205.

Alves, Vera Marques (2007a), «*Camponeses estetas*» no *Estado Novo: Arte Popular e Nação na política folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional*, Tese de Doutoramento em Antropologia, Lisboa, ISCTE-IUL.

Alves, Vera Marques (2007b), «"A poesia dos simples": arte popular e nação no Estado Novo», *Etnográfica*, vol. 11 (1), pp. 63-89.

- Amaral, Joana; Tissot, Matthias (2010), *Projeto de organização da reserva do Museu de Arte Popular*, Lisboa.
- Anderson, Benedict (2006) [1983], *Imagined Communities. Reflection on the origin and spread of nationalism*, Londres, Verso.
- Augusto, Pedro (2008), *Primeira abordagem à coleção de traje do Museu de Arte Popular*, Museu Nacional de Etnologia.
- Bendix, Regina (1997), *In search of authenticity: The formation of folklore studies*, Madison, The University of Wisconsin press.
- Bennett, Tony (1995), *The birth of the Museum. History, theory, politics*, Londres, Routledge.
- Boléo, Manuel Paiva (1948), «Museu de Arte Popular», *Revista Portuguesa de Filologia*, n.º 2, vol. I.
- Bragança, Maria (2007), *Museu de Arte Popular, Antecedentes e Consolidação (1935-1948)*, Dissertação de Mestrado em História de Arte, Lisboa, FCSH/UNL.
- Bragança, Maria (2016), *Francisco Lage, um intelectual: ideia e ação na etnografia e cultura popular (1935-1948)*, Tese de Doutoramento em História de Arte, Lisboa, FCSH/UNL.
- Branco, Jorge Freitas (1986), «Cultura como ciência: da consolidação do discurso antropológico à institucionalização da disciplina», *Ler História*, n.º 8, pp 75-101.
- Branco, Jorge Freitas (1995), «Lugares para o povo: uma periodização da cultura popular em Portugal», *Revista Lusitana*, n.º 13-14, pp 145-177.
- Branco, Jorge Freitas (1999), «A fluidez dos limites: discurso etnográfico e movimento folclórico em Portugal», *Etnográfica*, vol. III (1), pp, 23-48.
- Branco, Jorge Freitas (2003), «Uma cartilha portuguesa: Entre militância cultural e doutrinação política» em Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco (orgs.), *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*, Lisboa, Celta, pp 233-251.

Brito, Joaquim Pais de (1980), «O Estado Novo e a aldeia mais portuguesa de Portugal» em AAVV, *O fascismo em Portugal: Actas do colóquio realizado na Faculdade de Letras em Março de 1980*, Lisboa, A Regra do Jogo, pp. 511-532.

Brito, Joaquim Pais de (1995), «No tempo da descoberta de um escultor», *Onde mora o Franklim? Um escultor do acaso*, Lisboa, Museu Nacional de Etnologia, pp. 11-24.

Brito, Joaquim Pais de (2006), *Museu de Arte Popular: notas sobre o procedimento para a incorporação das suas coleções no Museu Nacional de Etnologia*, arquivo MNE.

Brito, Joaquim Pais de (2010), *Relatório sobre o Museu de Arte Popular*, arquivo MNE.

Burke, Peter (1992), *O mundo como teatro. Estudos de antropologia histórica*, Lisboa, Difel.

Cabral, João de Pina (1991), *Os contextos da antropologia*, Lisboa, Difel.

Calderón, José Luis Mingote (2011), «Museos antropológicos, contextos históricos y sociedad», comunicação apresentada no *1º Ciclo de Conferências do Museu de Arte Popular: Memórias e Ativações Patrimoniais. Da política do Espírito às ativações contemporâneas da cultura popular*, Museu de Arte Popular, 20 e 21 de janeiro de 2011, Lisboa.

Canclini, Nestor Garcia (1998), *Culturas Híbridas*, São Paulo, EDUSP.

Castelo Branco, Salwa El-Shawan; Branco, Jorge Freitas (2003), «Folclorização em Portugal: uma perspectiva» em Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco (orgs.), *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*, Lisboa, Celta, pp. 31-46.

Castro, Augusto de (1940), *A Exposição do Mundo Português e a sua Finalidade Nacional*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade.

Castro, Fernanda (1986), *Ao fim da memória*, 1.º vol, Lisboa, Verbo.

Castro, Fernanda (2006), *Ao fim da memória*, 2.º vol, Lisboa, Circulo de leitores.

- Chaves, Luís (1930), «A Grei Portuguesa - Notas para um programa de etnologia portuguesa», *Revista Lusitana*, n.º 1-4, vol. 28.
- Chaves, Luís (1935), *Quinzaine portugaise à Genève - Art Populaire*, Lisboa, Edições do Secretariado da Propaganda Nacional.
- Chaves, Luís; Marta, Cardoso (1936), *Catálogo da Exposição de Arte Popular Portuguesa no Secretariado da Propaganda Nacional*, Lisboa, Edições do Secretariado da Propaganda Nacional.
- Chaves, Luís (1940a), *Roteiro do Centro regional da Exposição do Mundo Português*, Lisboa, Edições do Secretariado da Propaganda Nacional.
- Chaves, Luís (1940b), «Nos domínios da etnografia e folclore», *Ocidente*, n.º 27, vol. X.
- Chaves, Luís (1940c), «La Vida Popular», *Portugal, Boletín de Informaciones Políticas, Económicas y Culturales*, n.º 1, Vol. 19/20, pp. 39-43.
- Chaves, Luís (1940d), «O Museu Etnográfico de Vila Real», *Ocidente*, n.26, vol. X.
- Chaves, Luís (1940e), «O Povo e a Simbólica», *Actas do Congresso do Mundo Português*, Vol. XVIII, Congresso Nacional das Ciências da Educação, Lisboa, Imprensa Nacional.
- Chaves, Luís (1948), «O Museu de Arte Popular», *Panorama*, n.º 35.
- Choay, Françoise (2000), *A Alegoria do Património*. Lisboa, Edições 70.
- Cianfarani, Isabella (2008), *Il patrimonio museale antropologico: itinerari nelle regioni italiane. Riflessioni e prospettive*, Roma, Gangemi Editore.
- Correia, Vergílio (1936), «Visita à Exposição de Arte Popular», *Diário de Coimbra*, 20 de julho.
- Costa, Inês Pais Simões Fonseca da (2014), *Um projeto de futuro para o Museu de Arte Popular*, dissertação de mestrado em museologia e museografia, Lisboa, FBAUL.

Costa, Marques da (1939), *Portugal in New York World's Fair*, Lisboa, Edições do Secretariado da Propaganda Nacional.

Costa, Paulo Ferreira da (2009), «Museu de Arte Popular: oportunidades perdidas, novas oportunidades», *Etnográfica*, vol. 13 (2), pp. 477-480.

Crane, Susan A. (2000), *Museums and Memory*, Stanford, Stanford University Press.

Crew, Spencer; Sims, James (1991), «Locating authenticity: fragments of a dialogue» em Karp, Ivan; Lavine, Steven, *Exhibiting cultures – The poetics and politics of museum display*, Washington, Smithsonian Institute Press, pp. 159-175.

Damasceno, Joana (2007), *Museus para o povo português*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.

Dias, Jorge (1952), *Bosquejo histórico da etnografia portuguesa*, Coimbra, Casa do Castelo editora.

Dias, Nélia (1991), *Le musée d'ethnographie du Trocadero (1878-1908): Anthropologie et muséologie en France*, Paris Éditions do Centre National de la recherche Scientifique.

Duarte, Cláudia (2008), *Relatório de estágio no Museu Nacional de Etnologia: Acolhimento do acervo do Museu de Arte Popular, caracterização e procedimentos de conservação*, Tomar, Escola Superior de Tecnologia de Tomar, Instituto Politécnico de Tomar.

Duchartre, Pierre-Louis (1934), « Une enquete et une experience, l'artisanat et l'art décoratif », *Art et Decoration - Revue mensuelle d'art moderne*, n.º 11.

Faure, Christian (1989), *Le Projet Culturel de Vichy. Folcklore et Revolution Nationale, 1940-1944*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, Edition du CNRS.

Felgueiras, Guilherme (1966), «Evocando D. Sebastião Pessanha. O aristocrata e o etnógrafo», *Boletim Cultural da Junta Distrital de Lisboa*, n.º 65-66, pp. 65-74.

- Félix, Pedro (2003), «O concurso "A aldeia mais portuguesa de Portugal" (1938)» em Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco (Orgs.), *Vozes do Povo, a folclorização em Portugal*, Oeiras, Celta, pp. 207-232.
- Ferreira, Marta (2008), «De Pavilhão de Exposição a Museu. O Museu de Arte Popular (1940-1948). Escola de Bom Gosto», *Monumentos*, n.º 28, pp. 214-224.
- Ferreira, Mega (2009), «E não haverá coragem para...» *Diário de Notícias*, 7 de março.
- Ferro, António; Cunha, Augusto (1916), *Missal de Trovas*, Lisboa, Edição de Autor.
- Ferro, António (1919a), «Nós», *O Jornal*, 2 de setembro.
- Ferro, António (1919b), «Sinfonia Heroica», *O Jornal*, 20 de dezembro.
- Ferro, António (1920), *Teoria da Indiferença*, Lisboa, H. Antunes Editor.
- Ferro, António (1921a), «Chá das cinco - Avelino de Almeida Garrett», *Diário de Lisboa*, 26 de maio.
- Ferro, António (1921b), «Estâncias de veraneio», *O Século*, 6 de agosto.
- Ferro, António (1922a), *As grandes trágicas do silêncio*, Lisboa, H. Antunes Editor.
- Ferro, António (1922b), *Gabriele d'Annunzio e eu*, Lisboa, Portugália editora.
- Ferro, António (1927), *Viagem à volta das ditaduras*, Lisboa, Empresa Diário de Notícias.
- Ferro, António (1930), *Novo mundo, mundo novo*, Lisboa, Editora Portugal - Brasil.
- Ferro, António (1931), «O "meio" não dá...», *Ilustração*, 31 de agosto.
- Ferro, António (1932a), «Ano novo - ano bom?» *Diário de Notícias*, 1 de janeiro.
- Ferro, António (1932b), «Vida», *Diário de Notícias*. 7 de maio.
- Ferro, António (1932c), «Falta um realizador...», *Diário de Notícias*, 14 de maio.



- Ferro, António (1932d), «O Ditador e a multidão», *Diário de Notícias*, 31 de outubro.
- Ferro, António (1933), *Prefácio à República Hespanhola*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade.
- Ferro, António (1937), «Defendamos o nosso folclore!», *Diário de Notícias*, 8 de novembro.
- Ferro, António (1940), «Discurso de Inauguração do Centro Regional», *Diário de Notícias*, 4 de julho.
- Ferro, António (1948), *Museu de Arte Popular*, Lisboa, Edições do Secretariado Nacional da Informação.
- Ferro, António (1949), *Arte Moderna*, Lisboa, Edições do Secretariado Nacional da Informação.
- Ferro, António (1988) [1923], «Mulheres Literatura», *Batalha de Flores*, Lisboa, Heuris, pp. 37-44.
- Ferro, António (2007), *Entrevistas a Salazar*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira.
- Ferro, Rita (2016), *António Ferro: um homem por amar*, Lisboa, Dom Quixote.
- França, José Augusto (1966), *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol. II, Lisboa, Livraria Bertrand.
- França, José Augusto (1980a), *A Arte e a Sociedade Portuguesa no século XX (1910-1980)*, Lisboa, Livros Horizonte.
- França, José Augusto (1980b), «1940: Exposição do Mundo Português», *Colóquio Artes*, 2ª série, n.º 45, pp 34-47.
- França, José Augusto (1991a), *A arte em Portugal no século XX*, Lisboa, Bertrand, 3ª edição.
- França, José Augusto (1991b), *O modernismo na Arte Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

- Freitas, António Maria (1922), «Crónica», *Ilustração Portuguesa*, 22 de julho.
- Galvão, Andreia (2003), *A Caminho da Modernidade. A travessia portuguesa, ou o caso da obra de Jorge Segurado como um exemplo de complexidade e contradição na arquitetura (1920-1940)*, Dissertação de Doutoramento em Arquitetura, Universidade Lusíada, Lisboa.
- Geertz, Clifford (2000), *Available light*, Princeton, Princeton University Press.
- Gellner, Ernest, (1993) [1983], *Nações e Nacionalismo*, Lisboa, Gradiva.
- Gómez, Luis Angel Sánchez (2013), «La reencarnación de lo efímero o cuando las exposiciones parían museos», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXVIII, n.º 1, pp. 145-166.
- Gorgus, Nina (2003), *Le Magicien des Vitrines*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Gouveia, Henrique Coutinho (1985), «Acerca do conceito e evolução dos museus regionais portugueses desde finais do século XIX ao regime do Estado Novo», *Bibliotecas, Arquivos e Museus*, n.º 1, vol. I.
- Handler, Richard (1986), “Authenticity”, *Anthropology Today*, 2 (1), pp. 2-4.
- Handler, Richard (1988), *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*, Madison, The Wisconsin University Press.
- Henriques, Raquel Pereira (1990), *António Ferro - Estudo e Antologia*, Lisboa, Publicações Alfa.
- Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence (1997), *A invenção das tradições*, São Paulo, Edições Paz e Terra.
- Hobsbawm, Eric (1998), *Uncommon People - Resistance, Rebellion and Jazz*, Londres, Weidenfeld & Nicolson.
- Hopper-Greenhill, Eilean (1992), *Museums and the shaping of knowledge*, Londres, Routledge.

- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (1998), *Destination culture: Museums and Heritage*, Berkley, University of California Press.
- Lage, Francisco (1916), «Cobertas Estampadas», *Terra Portuguesa*. n.º 7, pp. 15-19.
- Lage, Francisco; Chaves, Luís; Ferreira, Paulo (1940), *Vida e Arte do Povo Português*, Lisboa, Edições do Secretariado da Propaganda Nacional.
- Lage, Francisco (1942), *Museu do Povo Português (Etnografia e Folclore) Plano de organização*, Lisboa, Secretariado da Propaganda Nacional.
- Leal, Ernesto Castro (1994), *António Ferro - Espaço político e imaginário social*, Lisboa, Edições Cosmos.
- Leal, João (2000), *Etnografias Portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional*, Lisboa, Publicações Dom quixote.
- Leal, João (2002), «Metamorfoses da arte popular: Joaquim de Vasconcelos, Vergílio Correia e Ernesto de Sousa», *Etnográfica*, vol. VI (2), pp. 251-280.
- Leal, João (2006), *Antropologia em Portugal: mestres, percursos, tradições*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Leal, João (2009), «Da arte popular às culturas híbridas», *Etnográfica*, vol. 13 (2), pp. 472-476.
- Lebovics, Herman (1995), *La «Vrai France». Les enjeux de l'identité culturelle, 1900-1945*, Paris, Éditions Belin.
- Lebreton, Éric (2012), *Des visas pour la vie*, Paris, Le cherche midi.
- Lira, Sérgio (2002), *Museums and temporary exhibitions as means of propaganda: The portuguese case during the Estado Novo*, tese de doutoramento em museologia, Leicester, Universidade de Leicester.
- Loff, Manuel (2008), *O Nosso Século é Fascista! O mundo visto por Salazar e Franco (1936-1945)*, Porto, Campo das Letras.

- Löfgren, Orvar (1989), «The Nationalization of Culture», *Ethnologia Europaea*, n.º XIX.
- Lowenthal, David (1985), *The Past is a Foreign Country*. Cambridge, Cambridge, University Press.
- Macdonald, Sharon (1998), *The Politics of Display: museums, science, culture*, Londres, Routledge.
- Macdonald, Sharon (2009), *Difficult heritage: negotiating the nazi past in Nuremberg and beyond*, Londres Routledge.
- Macdonald, Sharon (2013), *Memorylands: Heritage and identity in Europe today*, Londres, Routledge.
- Maciel, Artur (1948), «Os pioneiros duma cruzada de etnografia e folclore», *Diário de Notícias*, 14 de julho.
- Medeiros, António (2003), «Primeira exposição colonial portuguesa (1934): representação etnográfica e cultura popular moderna» em Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco (orgs.), *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*, Lisboa, Celta, pp. 155-168.
- Medina, João (1977), *Salazar em França*, Lisboa, Ática.
- Melo, Daniel (2001), *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais.
- Melo, Daniel (2003), «As marchas populares: A encenação da cidade de Lisboa» em Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco (Orgs.), *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*, Lisboa, Celta, pp. 307-322.
- Mendes, José Ribeiro (2010), *Museu de Arte Popular – Tecnologias de Informação e Comunicação*, Tomar, Instituto Politécnico de Tomar, Centro de eLearning.
- Nogueira, Franco (1977), *Salazar*, Vol. II, Coimbra, Atlântida Editora.
- Nora, Pierre (org.) (1984), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard.

Ó, Jorge Ramos do (1992), «Salazarismo e Cultura Popular» em Fernando Rosas (org.) *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, Joel Serrão e A. H. Oliveira Marques (dir.), *Nova História de Portugal*, vol. XII, Lisboa, Editorial Presença, pp. 391-454.

Ó, Jorge Ramos do (1993), *O dispositivo cultural nos anos da «Política do Espírito» (1933-1949): Ideologia, instituições, agentes e práticas*, dissertação de mestrado em História, Lisboa, FCSH-UNL.

Oliveira, Alexandre; Teixeira, Catarina; Marçal, Elis; Silva, João (2008) *Relatório da equipa de inventário, limpeza e acondicionamento das coleções do Museu de Arte Popular*, Museu Nacional de Etnologia.

Oulmont, Charles (1940), «Réflexions sur le musée régional et le folklore portugais». *Ocidente*, n.º 30, pp. 24-27.

Paulo, Heloísa (1994), *Estado novo e propaganda. Em Portugal e no Brasil: O SPN/SNI e o DIP*, Coimbra, Minerva.

Pearce, Susan M. (org.) (1989), *Museum studies in material culture*, Leicester, Leicester University Press.

Pearce, Susan M. (1992), *Museums, objects and collections: A cultural study*, Leicester, Leicester University Press.

Peers, Shanny (1998), *France on Display. Peasants, Provincials and Folklore in the 1937 Paris World's Fair*, Albany, State University of New York Press.

Pereira, Benjamin (1989), «Ernesto Veiga de Oliveira e o Museu de Etnologia» em *Estudos em Homenagem a Ernesto Veiga de Oliveira*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica pp. 555-568.

Pereira, Luís Filipe Raposo (2008), *Museu de Arte Popular: memórias de poder*, dissertação de mestrado, Lisboa, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

Pessoa, Fernando (1979), *Da República (1910-1935)*. Lisboa, Ática.

- Pessoa, Fernando (1986), *Obras de Fernando Pessoa*. Porto, Lello Editores.
- Pinto, António Costa; Ribeiro, Nuno Afonso (1980), *A Acção Escolar Vanguarda (1933-1936)*, Lisboa, Cooperativa Editora História Crítica.
- Pires, Ema Cláudia (2003) *O baile do turismo: Turismo e propaganda no Estado Novo*, Lisboa, Caleidoscópio.
- Portas, Catarina (2009a), «O museu assassinado», *Público*, 21 de fevereiro.
- Portas, Catarina (2009b), «O museu futuro», *Público*, 14 de março.
- Prats, Llorenç (1997), *Antropologia y Patrimonio*. Barcelona, Editorial Ariel.
- Quadros, António (1963), *António Ferro*, Lisboa, Edições Panorama.
- Raimundo, Orlando (2015), *António Ferro, o inventor do salazarismo*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Rodrigues, António (1995), *António Ferro na idade do Jazzband*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Rogers, Meg (2008), *The Portuguese in San Leandro*, São Francisco, Arcadia Publishing.
- Rosas, Fernando (org.) (1994), *O Estado Novo (1926-1974)* em Mattoso, José (dir.) *História de Portugal*, vol 7, Lisboa, Circulo dos Leitores.
- Rosendo, Catarina (2009), «Lisbon International Show. A bienal que Lisboa perdeu», *L+Arte*, n.º 61, pp. 56-61.
- Sá-Carneiro, Mário de (2001), *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Saint-Exupéry, Antoine de (1944), *Lettre à un otage*, Paris, Gallimard.
- Samuel, Raphael (1994), *Thaters of memory*, Londres, Verso.
- Segalen, Martine (2005) *Vie d'un Musée 1937-2005*, Paris, Éditions Stock.

- Sequeira, Gustavo de Matos (1956), *Mundo Português Imagens de uma Exposição Histórica*, Lisboa, Edições do Secretariado Nacional da Informação.
- Serrão, Joaquim Veríssimo (2000), *História de Portugal*, Vol. XIII, Lisboa, Editorial Verbo.
- Silva, Alex Gomes da (2011), *Cultura luso-brasileira em perspectiva: Portugal, Brasil e o projeto cultural da revista Atlântico (1941-1945)*, São Paulo, Dissertação de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo.
- Silva, J. A. Capela e (1939), *Ganharias*, Lisboa, Imprensa Baroeth.
- Silva, Maria Helena Santos Silva (1961), *O cesto. Estudo linguístico, etnográfico e folclórico*, Coimbra, Instituto de Estudos Românicos. Separata da *Revista Portuguesa de Filologia*, vols. 9 e 10.
- Silva, Mário Justino (2005), *Margarida Ribeiro – Vida e Obra*, Coruche, Museu Municipal de Coruche.
- Silva, Raquel Henriques da; Leal, João (2006), «Em defesa do Museu de Arte Popular», *Público*, 10 de novembro.
- Silva, Raquel Henriques da (2009), «Ainda o Museu de Arte Popular: Uma proposta», *L+Arte*, n.º 56.
- Smith, Anthony D. (1997) [1991], *A Identidade Nacional*, Lisboa, Gradiva.
- SNI (1944), «O Futuro Museu de Arte e Vida do Povo Português», *Panorama*, n.º 20.
- Telo, António José (1993), *Os Açores e o controlo do Atlântico*, Porto, Edições Asa.
- Thiesse, Anne-Marie (2000), *A Criação das Identidades Nacionais*, Lisboa, Temas & Debates.
- Torgal, Luís Reis (2004), «O Modernismo Português na Formação do Estado Novo de Salazar. António Ferro e a Semana de Arte Moderna de São Paulo» em AAVV, *Estudos*

em *Homenagem a Luís António de Oliveira Ramos*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 1085 - 1102.

Trindade, Luís (2008), *O estranho caso do nacionalismo português - O salazarismo entre a literatura e a política*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais.

Valéry, Paul (1936), « La politique de l'Esprit. Notre souverain bien » em Valéry, Paul, *Variété III*, Paris, Gallimard.

Valéry, Paul (1945), *L'idée de dictature. Regards sur le monde actuel et autres essais*, Paris, Gallimard.



## **Anexos**



## Cronologia

Esta cronologia destina-se a fazer um enquadramento do período da existência histórica do Museu de Arte Popular em relação à ação do Secretariado e dos principais eventos portugueses do século XX, bem como da etnografia portuguesa.

Portugal	Museu de Arte Popular	Etnografia Portuguesa
1893		Fundação do Museu Etnográfico (depois etnológico) de José Leite de Vasconcelos.
1885		Publicação de <i>O Povo Português e o seus Costumes, Crenças e Tradições</i> de Teófilo Braga.
1887		Início da publicação da <i>Revista Lusitana</i> .
1899		Início da publicação da revista <i>Portugália</i> .
1910	Implantação da República Portuguesa.	
1916		Início da publicação da revista <i>Terra Portuguesa</i> .
1917		Início da publicação da <i>Revista Lusa</i> .
1918		Criação da Sociedade Portuguesa de Arqueologia e Etnologia.
1919		Início da publicação da revista <i>Trabalhos de Etnologia e Antropologia</i> .
1926	Estabelecimento da Ditadura Militar.	
1928	Salazar é nomeado Presidente do Conselho.	
1933	Plebiscito e aprovação da Constituição do Estado Novo. Decreto-Lei n.º 23.054 de 25 de setembro de 1933. Estabelece o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) dependente diretamente da Presidência do Conselho de Ministros. António Ferro é o seu Secretário Nacional.	
1935	Exposição de arte popular portuguesa em Genebra.	Início da publicação da revista <i>Ethnos</i> .

1936	Exposição de arte popular portuguesa em Lisboa.	
1937	Participação portuguesa na Exposição Internacional de Paris. Pelo trabalho na sala de etnografia são atribuídos três <i>grand-prix</i> .	
1938	Concurso da Aldeia mais Portuguesa de Portugal.	Criação da Comissão de Etnografia da Junta Distrital do Douro Litoral, liderada por Augusto Pires de Lima.
1939	Participação portuguesa na Exposição Internacional de Nova Iorque.	
1940	Celebração dos centenários e Exposição do Mundo Português.	
1942		Início das obras de adaptação e instalação do Museu de Arte Popular.
1943	Exposição de arte popular portuguesa em Madrid.	
1944	Decreto-Lei n.º 33.545 de 23 de fevereiro de 1944. Cria o Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI) englobando os serviços do Secretariado da Propaganda Nacional, os serviços de censura e os serviços de exposições nacionais ou internacionais. António Ferro mantém-se como Secretário Nacional.	
1945		Criação do Centro de Estudos de Etnologia Peninsular. Abertura do Museu de Etnografia e História do Douro Litoral. Orlando Ribeiro publica <i>Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico</i> .
1947	Primeiro concurso de ranchos folclóricos do SNI.	Jorge Dias integra o Centro de Estudos de Etnologia Peninsular. Criação da Secção de Etnografia.
1948		É inaugurado o Museu de Arte Popular com Francisco Lage como diretor. São publicados <i>Vilarinho das Furnas. Uma aldeia comunitária e Os arados portugueses e as suas prováveis origens</i> , ambos de Jorge Dias
1949	António Ferro é nomeado embaixador em Berna deixando	

o SNI.		
1951		Início da publicação da revista <i>Terra Lusa</i> .
1952		O MAP passa a dispor de iluminação elétrica.
1953		É publicado <i>Rio de Onor. Comunitarismo Agro-Pastoril</i> de Jorge Dias.
1956	Morre António Ferro.	Novo plano de urbanização da área de Belém. Os edifícios do MAP estão indicados para demolição.
1957	1.º Congresso Republicano em Aveiro.	Morre Francisco Lage. Manuel de Melo Correia é nomeado diretor. O museu encerra cinco meses para obras nos telhados.
1958	Eleições presidenciais. Américo Tomás vence Humberto Delgado em eleições fraudulentas.	Madalena Cagigal e Silva é nomeada conservadora.
1960		Transformação dos pavilhões adjacentes do museu na Galeria de Arte Moderna. Temporal provoca a queda de uma janela e a destruição da coleção de galos de Barcelos.
1961	Anexação de Goa. Início da Guerra Colonial.	Encerramento das salas do Minho, Trás-os-Montes e Algarve por risco de ruína.
1962		Início de obras de conservação dos telhados que se prolongam até 1968 com as respetivas salas encerradas.
1963		Início da publicação da <i>Revista de Etnografia</i> do Museu de Etnografia e História do Porto.
1965		Primeiro Mercado de Abril. Decreto-Lei n.º 46.254 de 19 de março. Cria na dependência da Junta de Investigações do Ultramar o Museu de Etnologia do Ultramar.
1966		Publicação de <i>Instrumentos musicais populares portugueses</i> por Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira.
1968	Marcelo Caetano é nomeado Presidente do Conselho. Decreto-Lei n.º 48.686 de 15 de novembro de 1968. Promulga a	O MAP passa a estar na dependência direta do Diretor-Geral de Cultura Popular e Espetáculos. É criado no museu

	organização da Secretaria de Estado da Informação e Turismo (SEIT) no lugar do Secretariado Nacional da Informação.	um Gabinete de Estudos Etnográficos (que nunca funcionou).	
1969	Crise académica.	Maria Helena Coimbra é nomeada conservadora.	
1970	Morre Oliveira Salazar.		
1971		Projeto de criação do Instituto Português do Artesanato que previa que o MAP fosse convertido em centro de formação. Eugénio Lapa Carneiro é nomeado para o Gabinete de Estudos Etnográficos.	Exibição do programa televisivo <i>Povo que Canta</i> , de Michel Giacometti.
1972			Exposição <i>Povos e Culturas</i> do Museu de Etnologia do Ultramar na Galeria de Arte Moderna.
1973			Morre Jorge Dias. Ernesto Veiga de Oliveira assume a direção do Museu de Etnologia do Ultramar.
1974	Revolução dos Cravos.	Maria Helena Coimbra é nomeada diretora.	O Museu de Etnologia abandona a designação «do Ultramar» que havia sido imposta pela tutela.
1975	Eleições para a Assembleia Constituinte. «Verão Quente».	Por decisão dos feirantes, o Mercado da Primavera é transformado no Mercado do Povo mantendo-se indefinidamente nos jardins e terrenos circundantes do museu.	
1976	Primeira eleição legislativa em democracia.	Início de obras de conservação dos telhados e instalação elétrica. Museu mantém-se encerrado até 1980.	Inauguração do edifício do Museu de Etnologia.
1979		Decreto-Lei n.º 535/79 de 31 de dezembro. Cria o Instituto-Museu Nacional de Etnologia englobando o Museu de Etnologia, o Museu de Arte Popular e as coleções etnográficas do Museu Nacional de Arqueologia. Projeto da «Área Cultural de Belém». O Museu de Arte Popular seria convertido em galeria de exposições temporárias do Museu de Etnologia	
1980		Decreto regulamentar 34/80 de 2 de agosto. Integra o MAP como serviço dependente do IPPC.	

		Elisabeth Cabral é nomeada diretora. Reabertura do museu.	
1981		Incêndio na Galeria de Arte Moderna.	
1982		Encerramento e demolição do Mercado do Povo.	
1983		Projeto do «Centro Nacional de Artesanato» retomando os pressupostos de 1971.	
1984		Decreto-Lei n.º 93/84 de 26 de março. Regulamentação e reestruturação do MAP. É extinto o Gabinete de Estudos Etnográficos. A Galeria de Arte Moderna é integrada no MAP.	
1985		Projeto de recuperação e ocupação do espaço da Galeria de Arte Moderna.	
1986	Adesão de Portugal à Comunidade Económica Europeia.		
1989		Decreto-Lei n.º 248/89. Cria na dependência do Instituto Português do Património Cultural o Museu Nacional de Etnologia. Engloba na mesma unidade orgânica o Museu de Etnologia, as coleções etnológicas do Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia e as coleções do Museu de Arte Popular. O MAP é extinto e as suas coleções integradas no Museu Nacional de Etnologia. O Edifício do MAP é convertido no Núcleo de Arte Popular do MNE. Obras de conservação dos telhados, o museu encerra por três meses.	
1992	Inauguração do Centro Cultural de Belém.	O IPM estuda a adaptação da Galeria de Arte Moderna em Centro de Formação Profissional em Artes Tradicionais.	Encerramento do Museu de Etnografia e História do Porto.
1995		A Administração do Porto de Lisboa toma posse da Galeria de Arte Moderna e procede à sua demolição. Obras de readaptação da área administrativa do MAP e criação de uma sala de exposições temporárias.	

1997	Decreto-Lei n.º 161/97 de 26 de junho. Cria o Museu de Arte Popular que integra as coleções do Núcleo de Arte Popular do Museu Nacional de Etnologia.
1998	Exposição Mundial de Lisboa.
1999	Devido à queda da cobertura de uma sala e ao alagamento de diversas salas de exposição, o museu encerra as salas da exposição permanente.
2003	Início das obras de renovação do edifício. O museu é encerrado.
2006	Apresentação do projeto <i>Museu – Mar da Língua Portuguesa</i> para o edifício do MAP. É anunciada a extinção do MAP e a transferência das suas coleções para o Museu Nacional de Etnologia.
2007	Processo de transferência, inventário, limpeza e acondicionamento das coleções do Museu de Arte Popular para depósito no Museu Nacional de Etnologia.
2010	Resolução do Conselho de Ministros n.º 11/2010. Mantem o Museu de Arte Popular na «sua conceção original de espaço dedicado à cultura popular». Andreia Galvão é nomeada diretora. Reabertura do museu com a exposição <i>Os Construtores do MAP – Um Museu em Construção</i> .
2012	Decreto-Lei n.º 115/2012 de 25 de maio. Estabelece a Direção-Geral do Património Cultural. Integra o Museu de Arte Popular e o Museu Nacional de Etnologia numa única unidade museológica. Portaria n.º 263/2012 de 29 de junho. Classifica o Edifício do Museu de Arte Popular como Monumento de Interesse Público.



## Figuras



Fig. 1 – Dalila Braga na execução dos manequins reduzidos (Mário Novais / ANTT).



Fig. 2 – Pormenor da exposição de arte popular portuguesa na Galeria Moos, Genebra, 1935 (ANTT).



Fig. 3 – Salazar inaugura a exposição de arte popular na sede do SPN em 1936 (Mário Novais / FCG).



Fig. 4 – Interior da sala de etnografia do pavilhão português na Exposição Internacional de Paris 1936 (Mário novais / FCG).



Fig. 5 – Painel decorativo da fachada do pavilhão português na Exposição Internacional de Nova Iorque 1939, da autoria de Maria Keil (Mário Novais / FCG).



Fig. 6 – Panorama do núcleo das Aldeias Portuguesas do Centro Regional da Exposição do Mundo Português, 1940 (Mário Novais / ANTT).



Fig. 7 – Pavilhões da Secção da Vida Popular do Centro Regional da Exposição do Mundo Português, 1940 (Mário Novais / FCG).



Fig. 8 – Pórtico nascente dos pavilhões da Secção da Vida Popular do Centro Regional da Exposição do Mundo Português, 1940 (Mário Novais / ANTT).



Fig. 9 – Fachada nascente do Museu de Arte Popular após as alterações exteriores aos pavilhões originais, 1948 (arquivo MAP).



Fig. 10 Pátio interior do Museu de Arte Popular. Estátuas de Marial Keil e talha de Campo Maior, c. 1956 (ANTT).

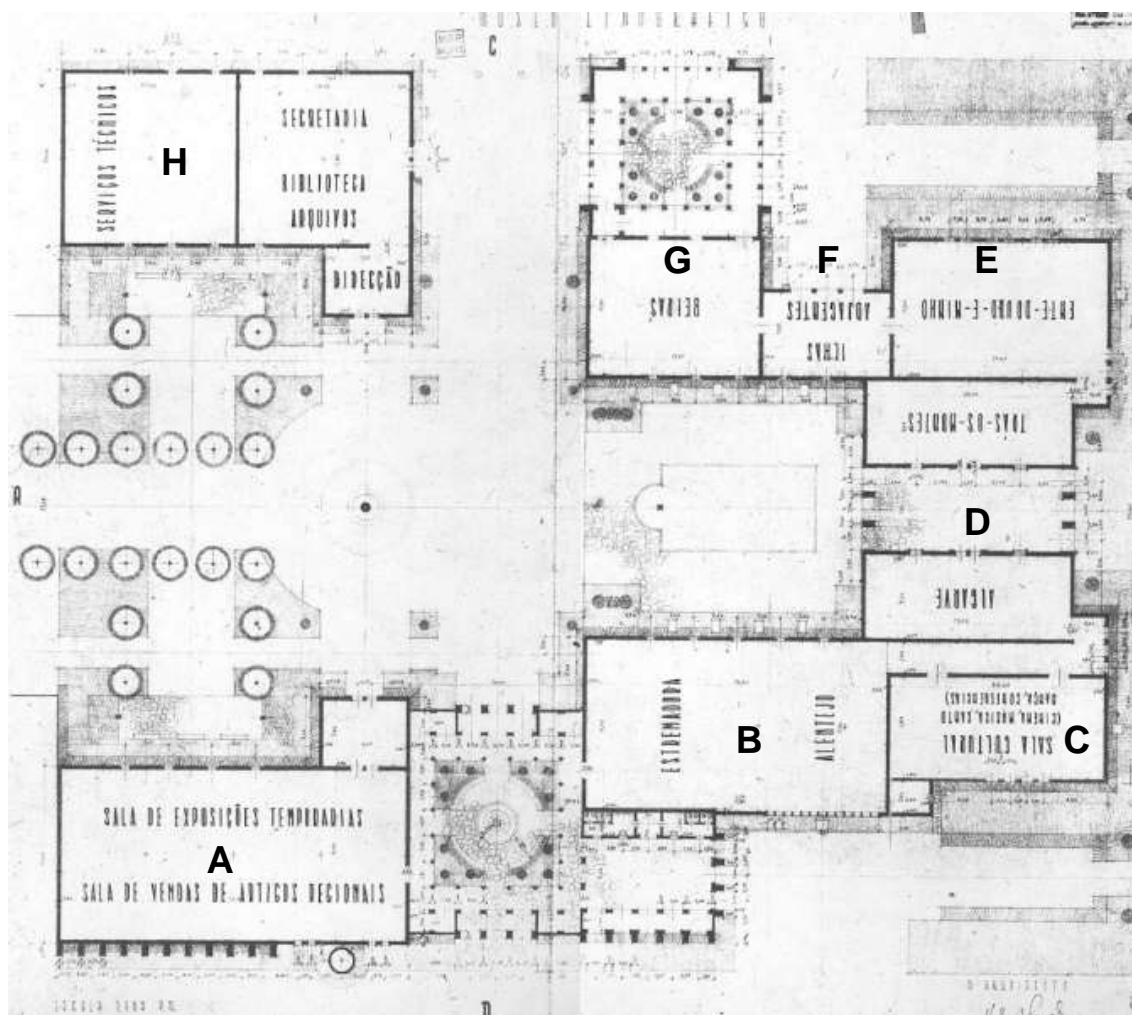


Fig. 11 – Planta da retificação do projeto de instalação do museu por Francisco Lage, 1943 (CAPOPI).

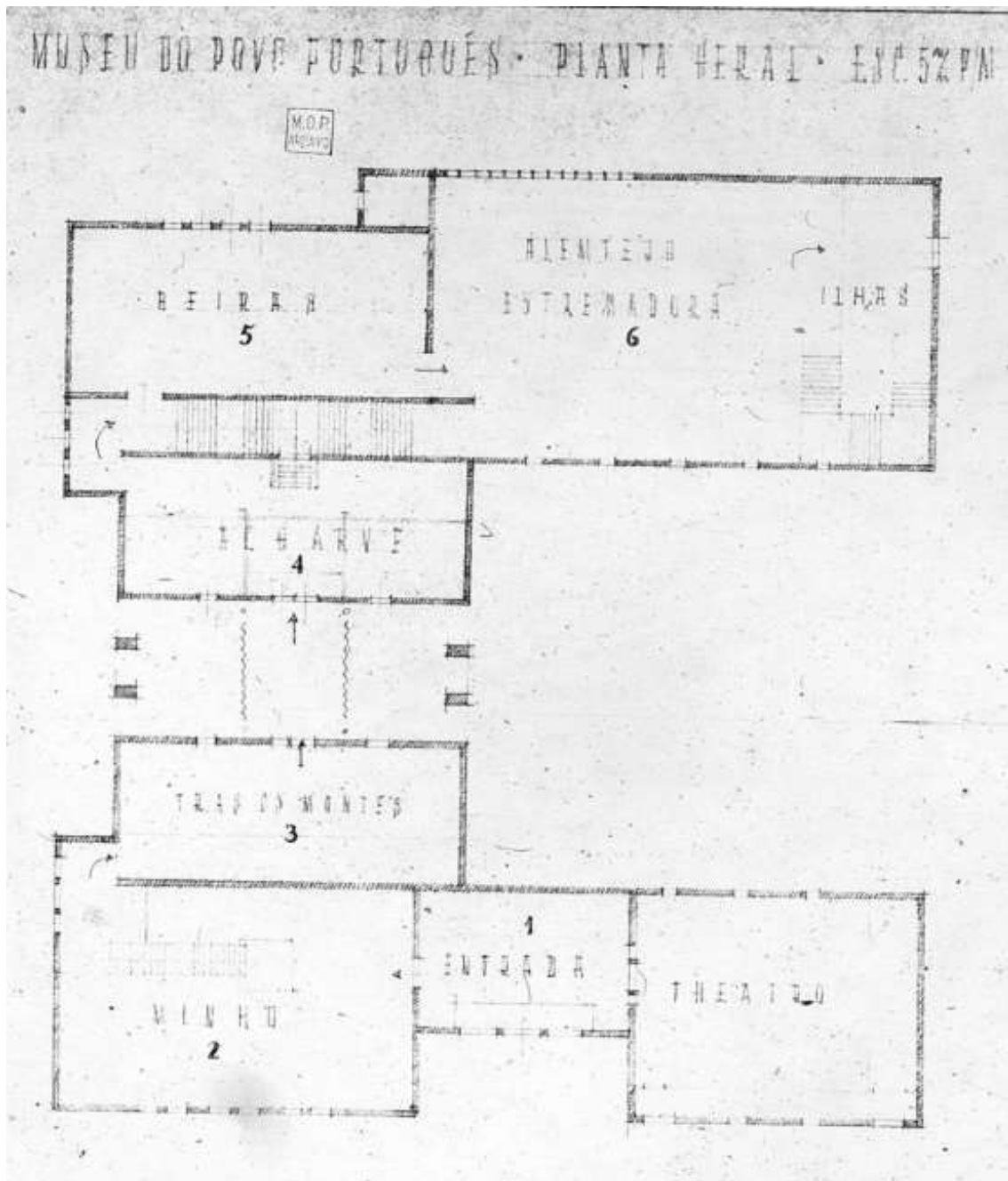


Fig. 12 – Planta da «sugestão técnica» para a instalação do interior do museu, Francisco Lage, 1944 (CAPOPI).



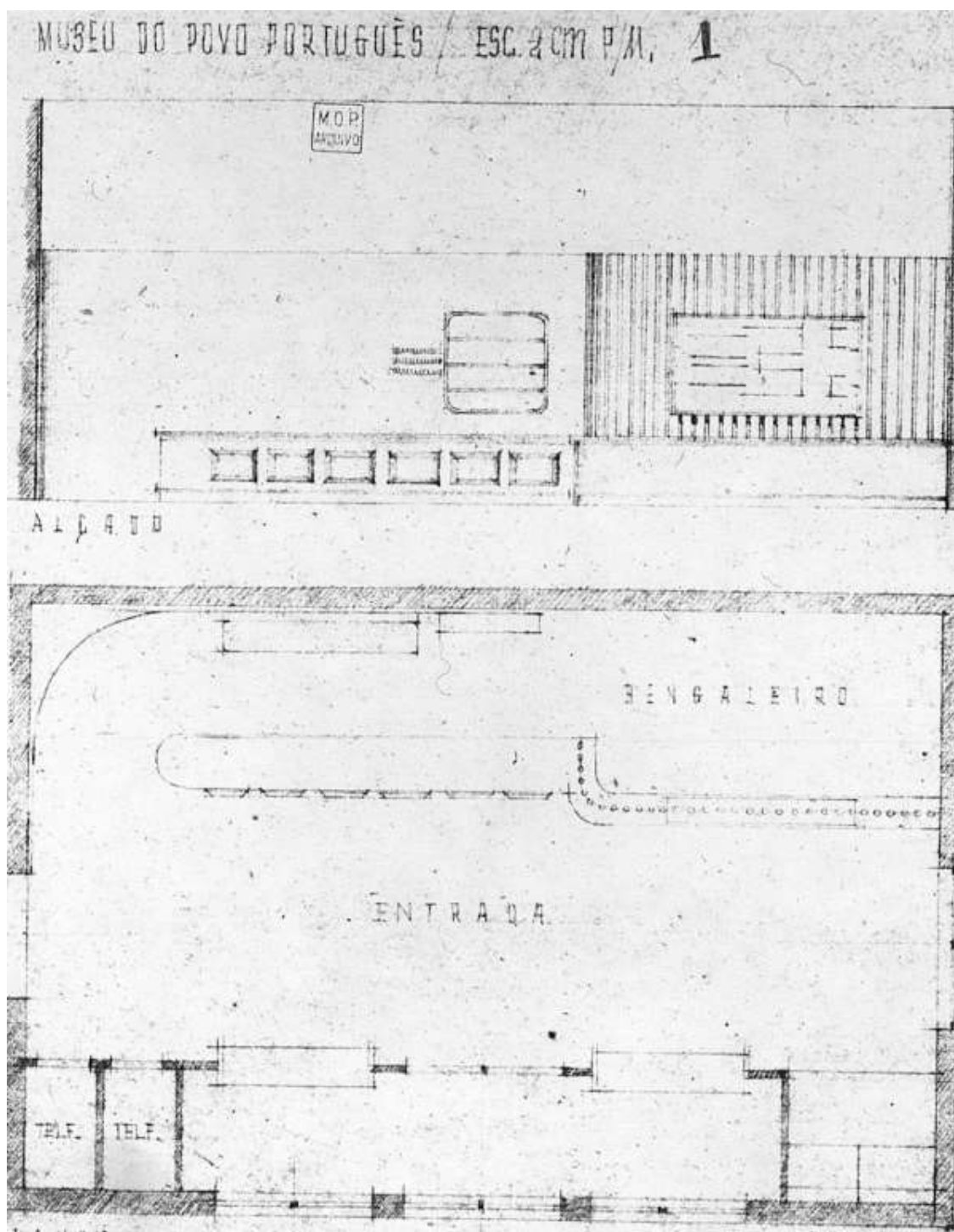


Fig. 13 – Planta do vestíbulo do museu de acordo com a «sugestão técnica» de Francisco Lage, 1944 (CAPOPI).

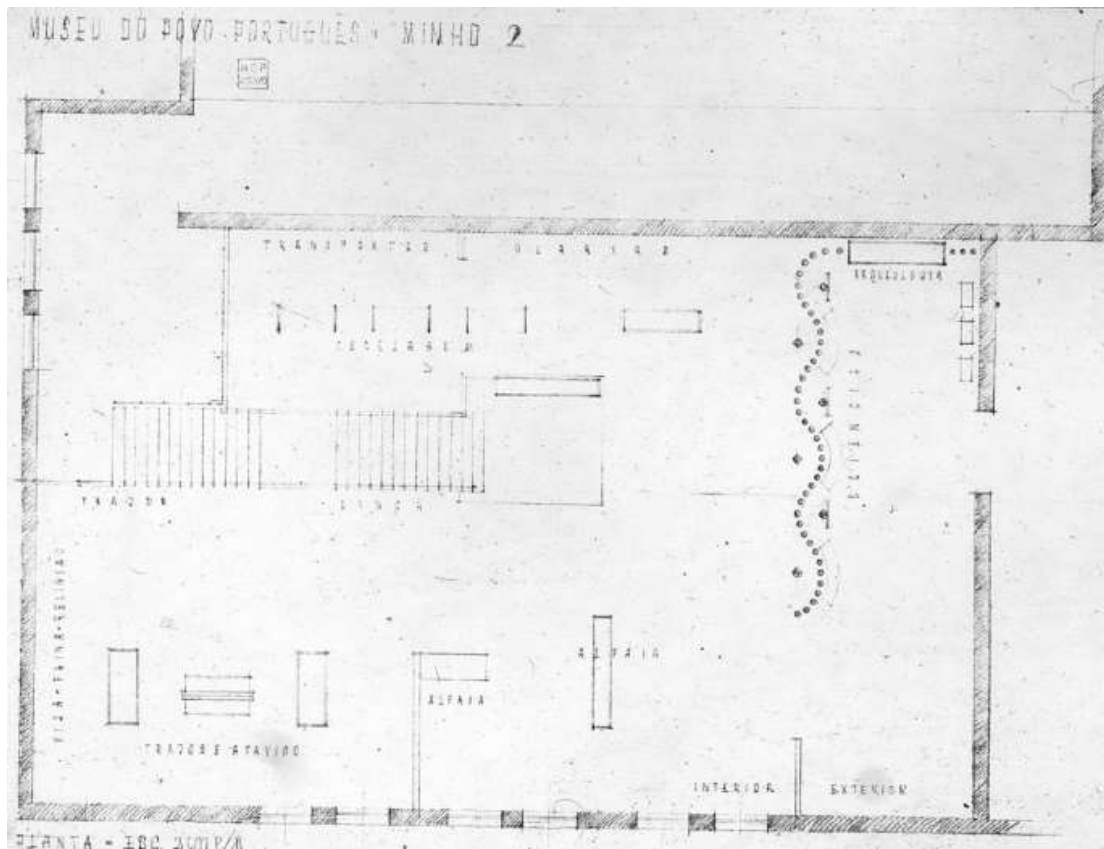


Fig. 14 – Planta da sala de Entre-Douro-e-Minho de acordo com a «sugestão técnica» de Francisco Lage, 1944 (CAPOPI).

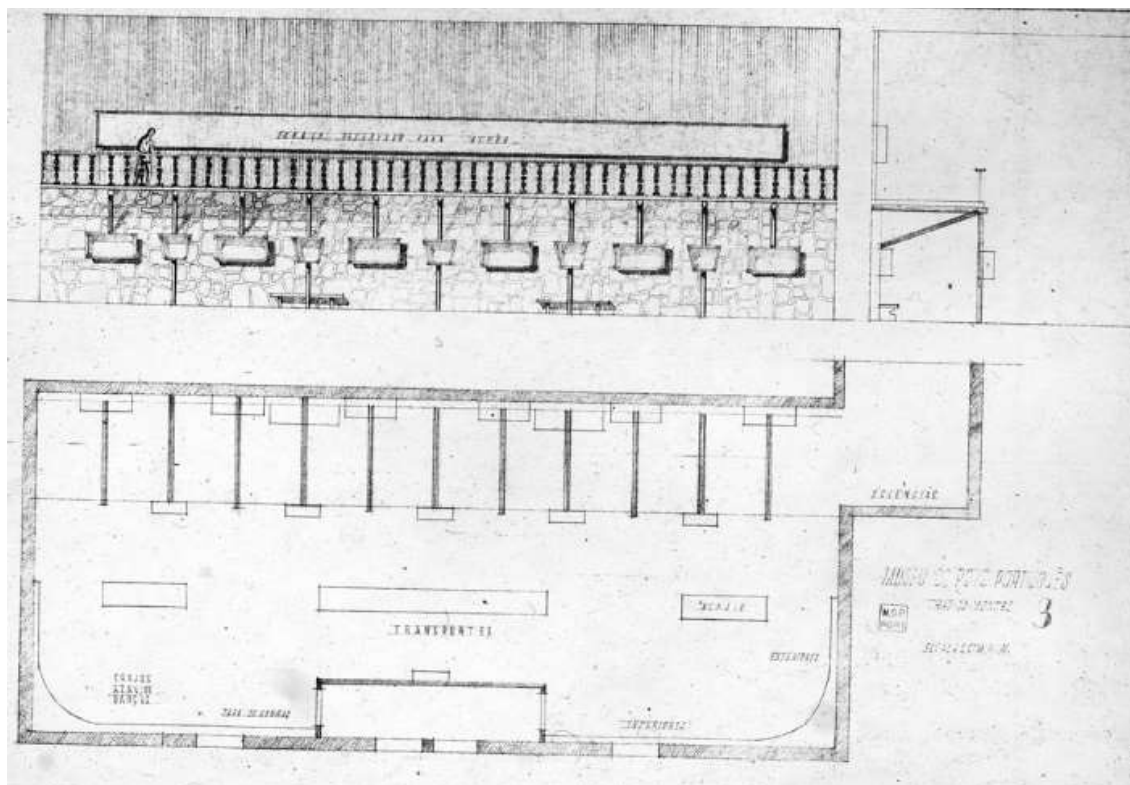


Fig. 15 – Planta da sala de Trás-os-Montes de acordo com a «sugestão técnica» de Francisco Lage, 1944 (CAPOPI).

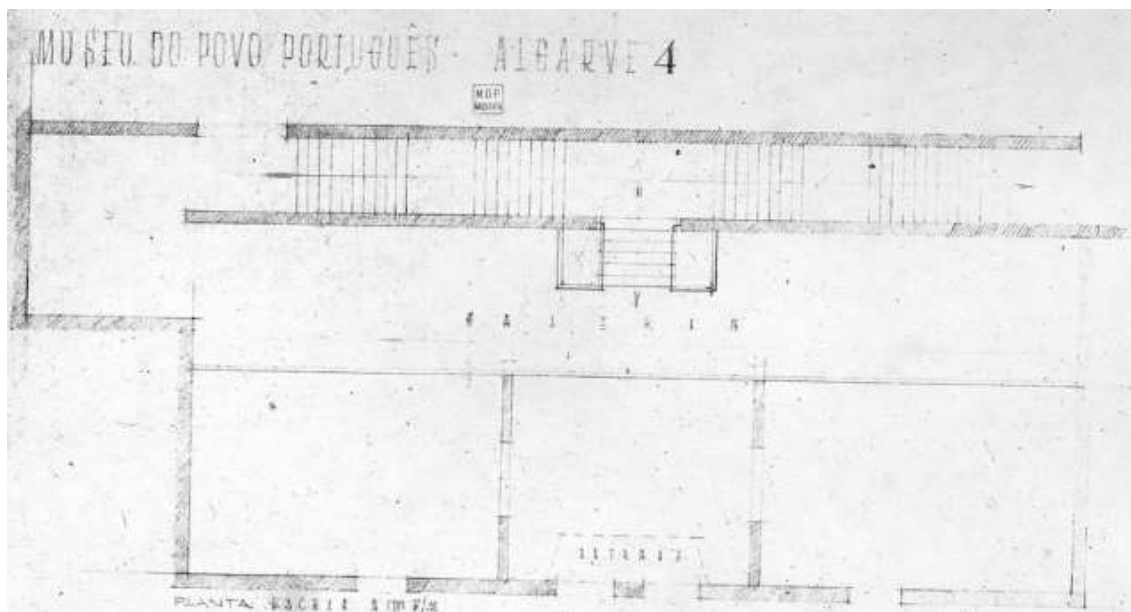


Fig. 16 – Planta da sala do Algarve de acordo com a «sugestão técnica» de Francisco Lage, 1944 (CAPOPI).

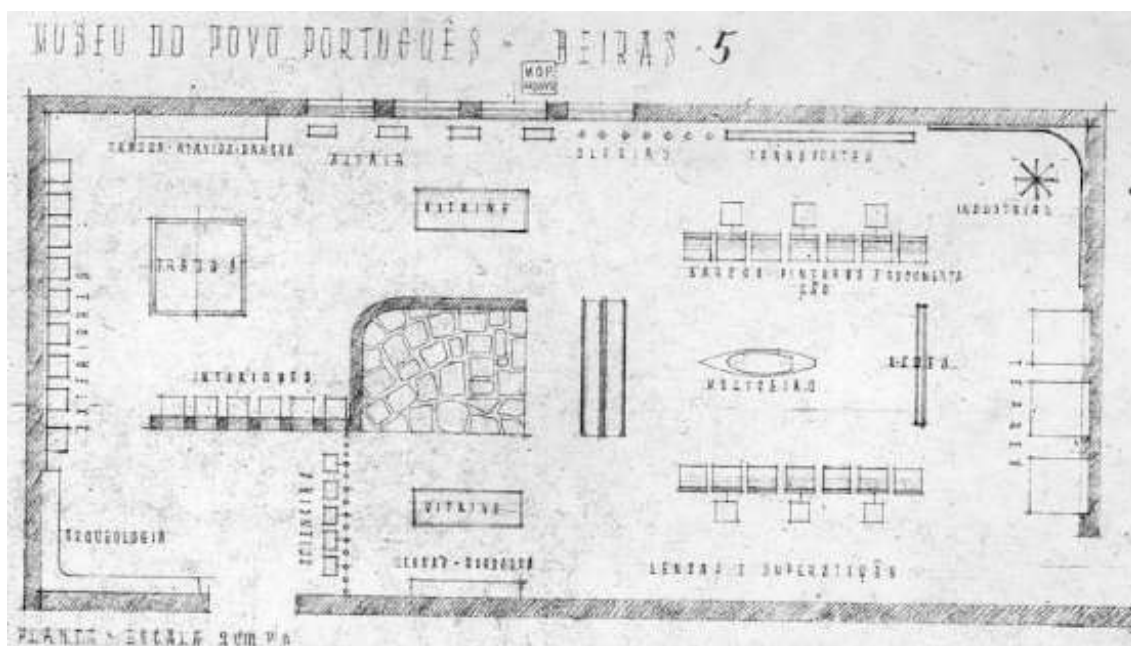


Fig. 17 – Planta da sala das Beiras de acordo com a «sugestão técnica» de Francisco Lage, 1944 (CAPOPI).

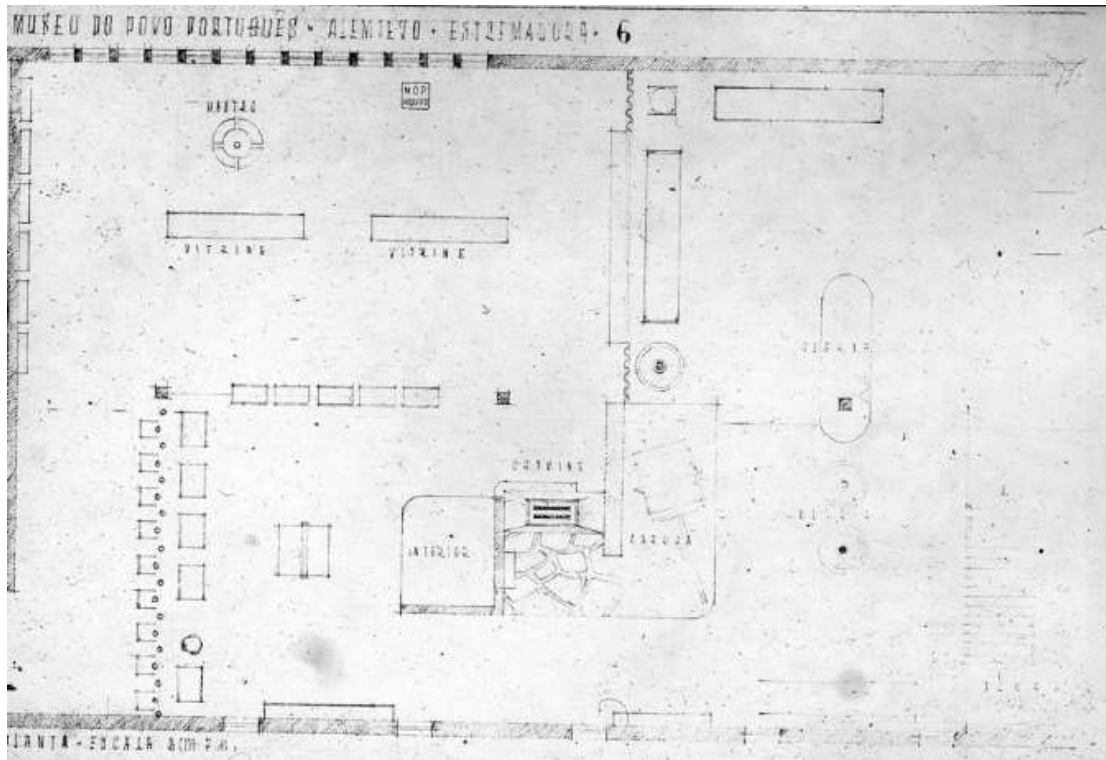


Fig. 18 – Planta da sala do Alentejo e Estremadura de acordo com a «sugestão técnica» de Francisco Lage, 1944 (CAPOPI).

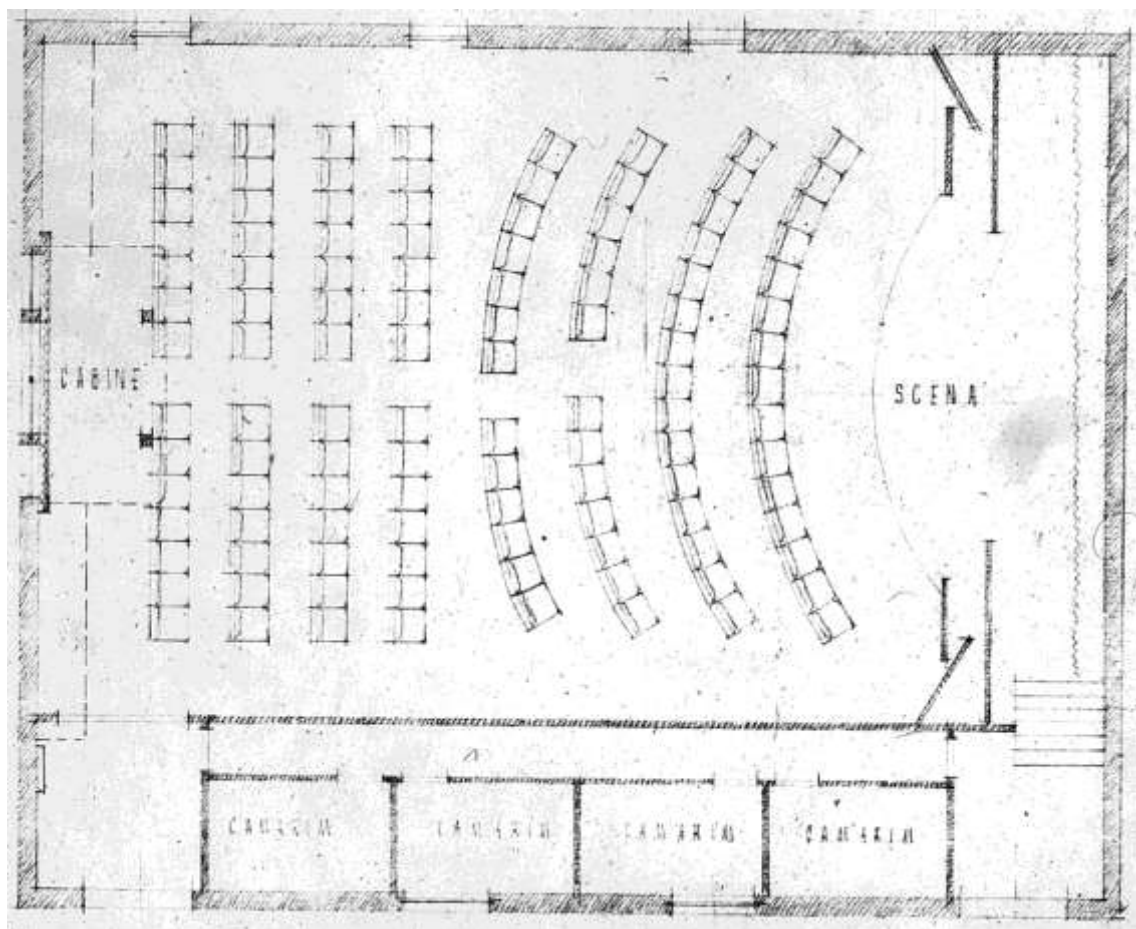


Fig. 19 – Planta do auditório / teatro de acordo com a «sugestão técnica» de Francisco Lage, 1944 (CAPOPI).



Fig. 20 – Pormenor da exposição de arte popular portuguesa no Mercado de Artesania de Madrid, 1943 (ANTT).



Fig. 21 Exposição de arte popular portuguesa no consulado português de Sevilha, 1944 (arquivo MAP).



Fig. 22 – O vestíbulo do Museu de Arte Popular à data da inauguração, 1948 (Mário Novais / arquivo MAP).



Fig. 23 – Sala de Entre-Douro-e-Minho, 1948 (Mário Novais / arquivo MAP).



Fig. 24 – Sala do Algarve, 1948 (Mário Novais / arquivo MAP).



Fig. 25 – Sala das Beiras, 1948 (Mário Novais / arquivo MAP).



Fig. 26 – Sala do Alentejo e Estremadura, 1948 (Mário Novais / arquivo MAP).





Fig. 27 – Salazar visita o Museu de Arte Popular dias depois da sua inauguração, 1948. Da esquerda para a direita: Francisco Lage, António Eça de Queiroz, Maria Antónia, Oliveira Salazar, António Ferro, Tomás de Melo (arquivo MAP).



Fig. 28 – Ex-libris da biblioteca do Museu de Arte Popular, desenhado por Tomás de Melo, 1958 (arquivo MAP).

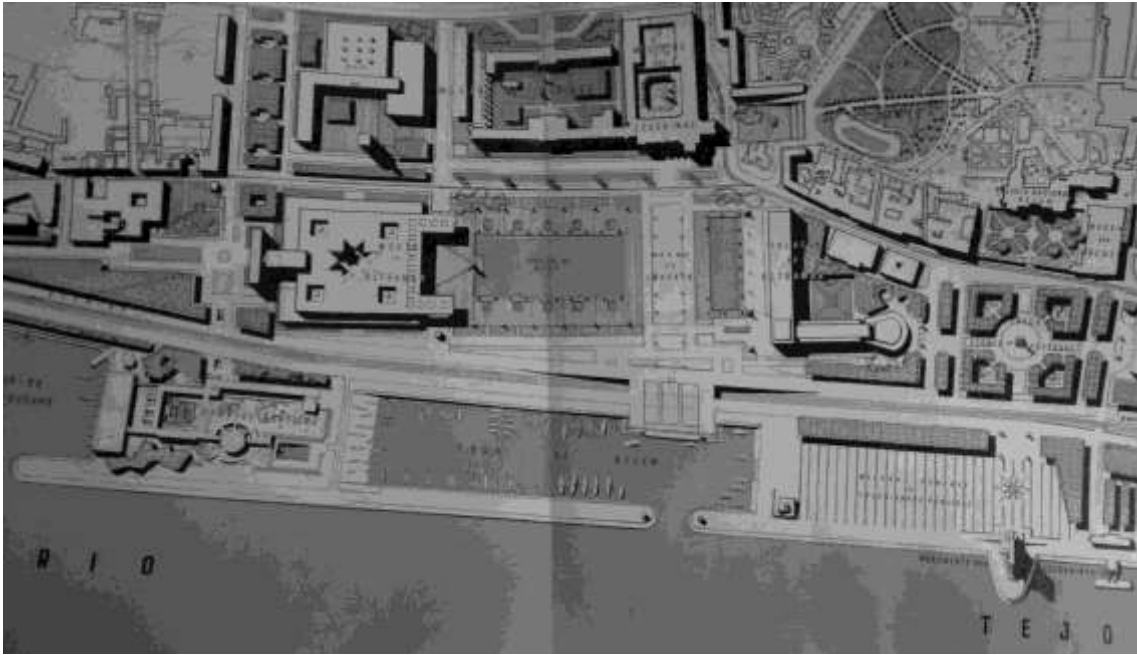


Fig. 29 – Plano do anteprojeto para a zona monumental de Belém pelo arquiteto Cristino da Silva, 1956 (arquivo MNE).

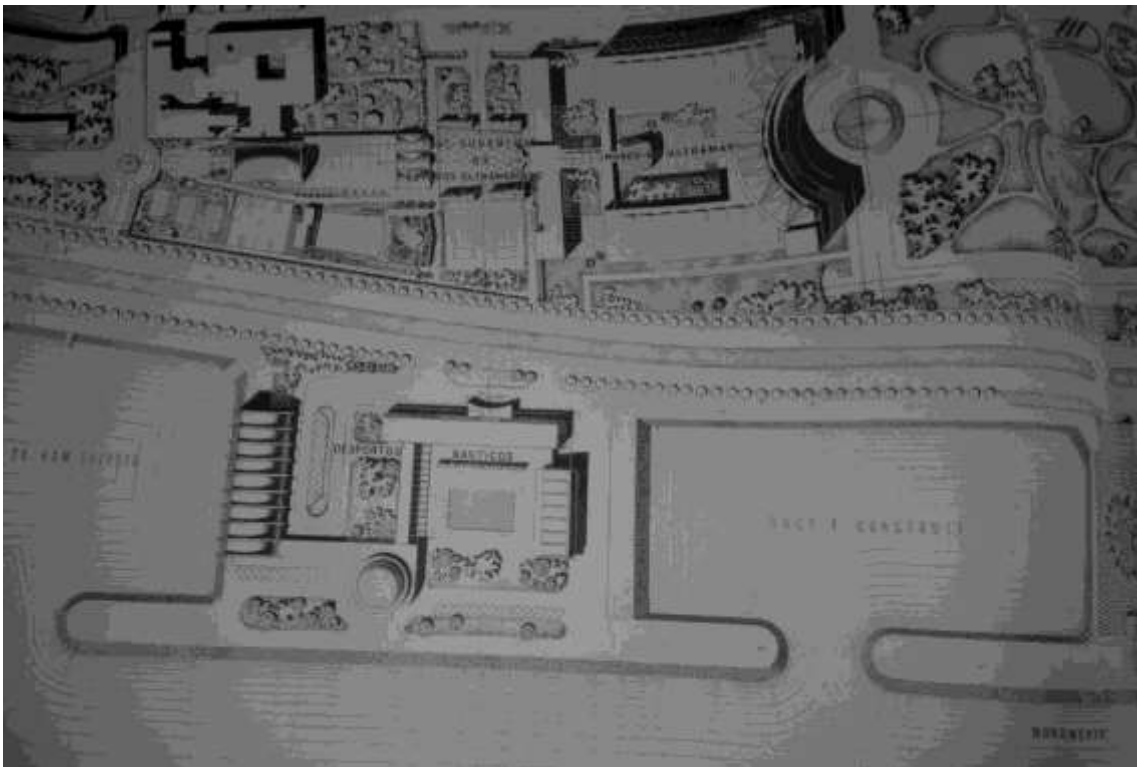


Fig. 30 – Pormenor do projeto final para a zona monumental de Belém pelos arquitetos Cristino da Silva e Jacques Carlu, 1959. O Museu de Arte Popular seria demolido para no seu lugar ser construído o recinto para desportos náuticos da Mocidade Portuguesa (col. particular).



Fig. 31 – Rosa Ramalho a ser recebida na inauguração do Mercado de Abril de 1965 (arquivo MAP).



Fig. 32 – Autocolante relativo ao Mercado do Povo de Belém, c. 1980 (col. particular).



Fig. 33 – A técnica de conservação e restauro Elis Marçal procede à limpeza da cobertura de um carro de tração animal, 2007 (A. Oliveira / MNE).



Fig. 34 –Acervo de cerâmica armazenado no Museu de Arte Popular durante as obras de renovação, 2007 (Alexandre Oliveira / MNE).



Fig. 35 – Início do processo de limpeza e inventário da coleção de cerâmica do Museu de Arte Popular, 2007 (A. Oliveira / MNE).



Fig. 36 – Peças de cerâmica acondicionadas para transporte, 2007 (A. Oliveira / MNE).



Bag. 2

- 1 - Cabresto de juta e lã de côr .....
- 1 - Cabresto de juta colorida .....
- 1 - Cilha de juta .....

ALENTEJO

"

CORTIÇA

- 2 - Tarros c/asa .....
- 1 - Tarro s/asa .....

ÉVORA

"

F E R R O

- 1 - Jôgo de "Mãos de braseira (Empréstimo particular) .....
- 1 - Tenax de braseira (Empréstimo particular)

BRAGAÇA

"

PÓLVA DO FLANDRES

- 8 - Candeias diversas .....
- 1 - Candieiro de 3 blocos .....
- 1 - Lampião de Mar .....
- 1 - Gaml .....
- 1 - Almotolia .....

{ M I N H O  
" ESTREMADURA  
ESTRELADEIRA  
PÓVOA DE VAREM  
LISBOA  
"

P E D R A

- 2 - Almofarizes .....
- 4 - Vasos .....

ALGARVE

"

B A R C O S

- 1 - Barco "Rabêlo" (redução)

DOURO

Ô S S O

- 1 - Rosário c/contas de ôsso, enfeitado e/ sêda e palheta .....

MINHO

P A P E L

- 8 - Votos religiosos .....
- 1 - Cofre .....

HAZARÉ

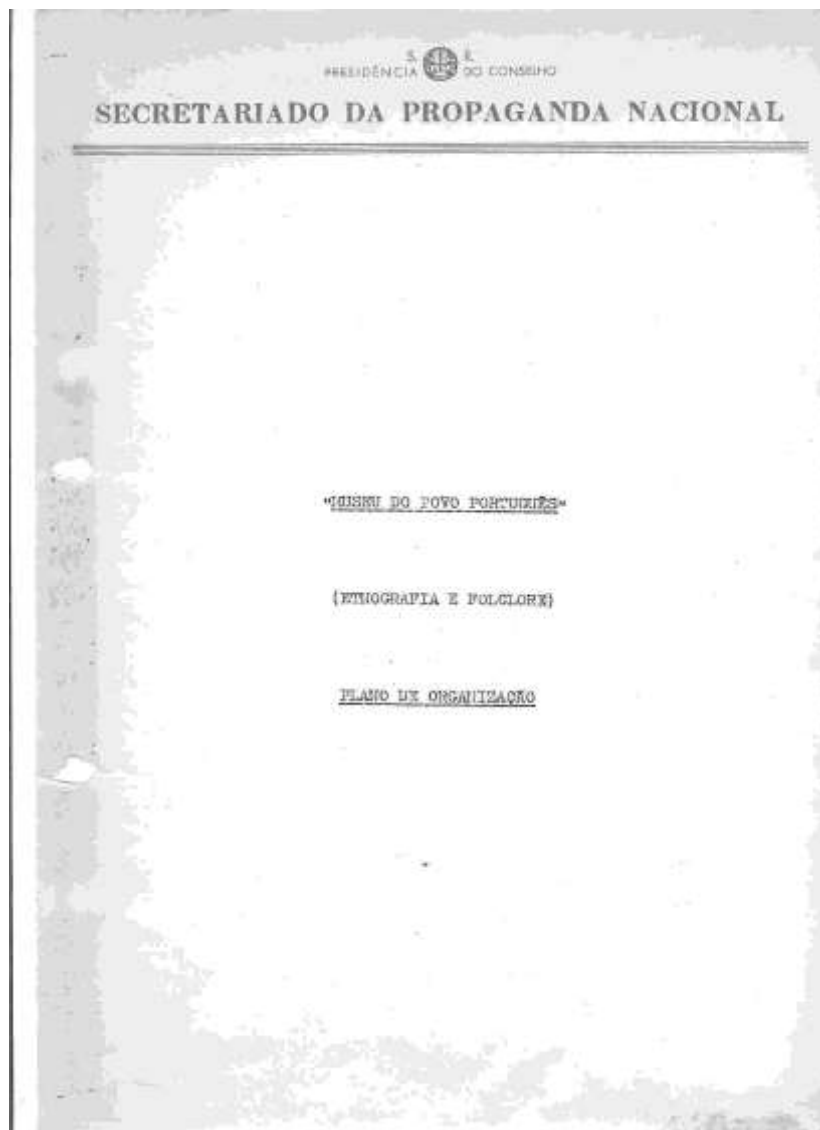
"







**Documento 2 – Plano de organização do Museu do Povo Português por Francisco Lage, 1942 (arquivo MAP).**



## SECRETARIADO DA PROPAGANDA NACIONAL

O "SENSE DO POVO PORTUGUÊS" deverá patentear-se como uma lição que nunca ser esquecida pelo cientista, subordinando-se ao elevado pensamento de que o estudo mais digno de um povo é o estudo de si próprio, mas deixando-se simultaneamente contornar de interesse e beleza assimiláveis, para mais benéficos e facilmente exercer a sua missão atractiva e educadora da massa popular.

É pois sob esta idêia imperativa, e tendo em vista que a unidade política da Nação é uma resultante da sua unidade étnica, que se traça o esquema do seu plano de organização.

-----o0o-----

## SECRETARIADO DA PROPAGANDA NACIONAL

1

O plano organizador compreende as três divisões principais seguintes:

1.ª - DEPARTAMENTOS DE ACESSO PÚBLICO CONSTATIV-

VE:

a) SALAS EXPOSITIVAS

As "SALAS EXPOSITIVAS" são sete, correspondendo a outras tantas subdivisões, ou zonas etnográficas, do CONTINENTE E ILHAS ADVANTES. Havia se instalar toda a matéria que deve constituir o "MUSEU", propriamente dito:

METRE-LIGURE-E-IRMIHO

TRÁJ-OS-METRES

REIRA

ESTENIARURA

ALENTEJO

ALGARVE

ILHAS ADJACENTES

(Vide "Etnografia Portuguesa", pelo Dr. J. Leite de Vasconcelos. - I Vol., págs. 10/11, fig. 2 - Mapa. - Imprensa Nacional de Lisboa, 1933.)

O MEIO

GEOLOGIA.

MINERALOGIA (riqueza do solo).

METEOROLOGIA (clima).

GEOGRAFIA FÍSICA (paisagem).

FLORA.

FAUNA.

Quadros parietais ilustrados.

Comuns a todas as zonas etnográficas e com as respectivas diferenças características.

O HABITANTE

CARACTERES SUEMÁTICOS. - ANTHROPOLOGIA

Fotografias ampliadas de tipos nécticos antropológicos.

Comuns a todas as zonas etnográficas e com as respectivas diferenças características.

CARACTERES PSÍQUICOS. - DIALECTOLOGIA

Quadros parietais ilustrados.

Comuns a todas as zonas etnográficas e com as respectivas diferenças.

A VIDA

MANIFESTAÇÕES INDIVIDUAIS. - ALIMENTAÇÃO

FITOLOGIA ALIMENTÍCIA E CONDIMENTÍCIA.

FOLOGIA

SALICOLOGIA (formas).

PARIFIKAÇÃO ( " ).

SULEBÁRIA ( " ).

LACTIÓNICOS ( " ).

DOZARIA ( " ).

BEBIDAS

Quadros parietais ilustrados.

Das formas de "PARIFIKAÇÃO" e de "DOZARIA" arcelem-se tôdas aquelas a que esteja ligado um sentido religioso ou de época festiva em referência)

Comuns a todas as zonas etnográficas e com as respectivas diferenças características.

MANIFESTAÇÕES INDIVIDUAIS. - HABITAÇÃO.

A casa rúntica na montanha, no vale, na planície e no litoral.

Annexos e dependências da casa rúntica, compreendidos até ao limite dos de transição para o trabalho.

"Habitantes" em vulto, obedecendo a uma escala rigorosa de proporções.

Materiais de construção respectivamente empregados.

Plantas e alçados (= casas rúnticas, seus anexos e dependências).

Fotografias do exterior das casas, seus anexos e dependências correspondentes.

Planos topográficos de aglomerados de habitação rúntica, relacionados com a situação geográfica e os acidentes naturais do meio.

Fotografias do exterior dos aglomerados correspondentes.

Interior da habitação rúntica: - Finisomnik, composto e arrendo daquelas partes interiores onde me-

## SECRETARIADO DA PROPAGANDA NACIONAL

4

lhor se revelam os usos e costumes do habitante. - Conjunto de mobiliário, de alfaias domésticas e de utensílios, quer se trate, VEMH GRATIA, de uma cozinha traseirante ou de quadras principais da habitação heiros. - No repouso, o cortejo da casa, onde o sangue da vida doméstica se concentra, irradiando as virtudes do lar.

Realizações completas, naturais se o espaço o permitir, ou em vulto resumido, no caso contrário, e obedecendo a uma escala rigorosa de proporções, sendo o critério de escolha condicionado pelo valor representativo e pelo interesse documental.

Comuns a todas as zonas etnográficas e com as respectivas diferenças características em referência ao meio.

### MANIFESTAÇÕES INDIVIDUAIS: - TRAJO

Trajo de trabalho.

Trajo doméstico ou de festa.

Influência neutra, em tamanho natural, compreendendo os respectivos atavios de trabalho, de utilidade e de festa e de ornamentação.

Peças avulsas de trajo de trabalho e doméstico ou de festa.

Peças avulsas de atavios de trabalho, de utilidade e de festa e de ornamentação.

Espécies isoladas constituindo variedades das composições, representativas pelo valor documental de forma e da decoração.

## SECRETARIADO DA PROPAGANDA NACIONAL

5

Fotografias de poseção feminino ornamental.

(Do trajo de trabalho ou doméstico e seus atavios exclusivos das escolas empoeiradas e peças avulsas que signifiquem manifestações religiosas ou artísticas)

Comuns a todas as zonas etnográficas.

### MANIFESTAÇÕES INDIVIDUAIS: - TRABALHO

Atividades e engenhos diversos. - Camarões ou realces. - Artes, aprendizes, utensílios e acessórios.

Realizações naturais ou, em alguns casos, reduções em vulto e em escala rigorosa de proporções.

Agachis (cabanas do espere).

"Maquetes" em vulto, obedecendo a uma escala rigorosa de proporções ou fotografias.

Fotografias de atavios de casa e de fardas (peças distintas).

Comuns a todas as zonas etnográficas.

FESTA MARÍTIMA: - Materiais empregados na fabricação das redes.

Instrumentos usados na fabricação das redes.

Histórias primas empregadas na imantação, conservação e tintura das redes.

Uso para moer as substâncias salientes.

## SECRETARIADO DA PROPAGANDA NACIONAL

6

- Recipientes e vasilhas de tingir as rédeas.
- Tecidos ou vopais para secagem das rédeas.
- Realizações naturais, "maquetes" e reduções em vulto e em escala rigorosa de proporções ou, em alguns casos, fotografias.
- Agoralhos de rédeas usados na pesca longínqua, do alto e costeira.
- Bolinas.
- Dispositivos e "maquetes" em vulto, obedecendo a uma escala rigorosa de proporções, demonstrando a técnica de montagem, do funcionamento e da composição.
- Instrumentos, utensílios e acessórios auxiliares de pesca.
- Realizações naturais.
- Instrumentos e utensílios de manobra de rédeas.
- Realizações naturais ou, em alguns casos, reduções em vulto e em escala rigorosa de proporções.
- Barcos de pesca.
- Realizações em vulto reduzido.
- Fotografias de estaleiros de barcos de pesca e de laboratório de carpinteiros de enchido.
- Instrumentos, aparatos e utensílios usados nos barcos e na sua manobra.
- Realizações naturais ou, em alguns casos, reduções em vulto

## SECRETARIADO DA PROPAGANDA NACIONAL

7

- o em escala rigorosa de proporções.
- Cordalho demonstrativo da técnica dos nós.
- Realizações naturais.
- Processos e acessórios usados na manobra de anco-lhar ou vopar os barcos.
- Realizações naturais, reduções em vulto e em escala rigorosa de proporções e fotografias.
- Fotografias de fases e episódios fragmentos da fal-na piscatória.
- Planes e fotografias de portos de pesca, de rotas, enfiamentos e pesqueiros.
- Canais de zonas etnográficas do litoral.
- PESCA FLUVIAL E LACUSTRE: - Aparelhos de rédeas.
- Dispositivos e "maquetes" em vulto, obedecendo a uma escala rigorosa de proporções, demonstrando a técnica de montagem e do funcionamento.
- Instrumentos, utensílios e acessórios auxiliares de pesca.
- Realizações naturais.
- Barcos de pesca.
- Realizações em vulto reduzido.
- Fotografias de fases e episódios fragmentos da fal-na piscatória.

## SECRETARIADO DA PROPAGANDA NACIONAL

8

Planos e fotografias de pesqueiros.

Cenas a tãna as zonas etnográficas.

PASTOREIO: - Fotografias da apascentação de gado bovino, ovino, caprino, porcino, ovelino, canino e suíno. - "Vezouiros", "beindas", "zobanhos", "sobradas", "varas", "mmandas".

Fotografias ampliadas de tipos das raças indígenas mais notáveis.

"Carreais" e "cartolhos de vacas", "arribunas", "mandas" ou "carmadas", "corredos", "burdos" e "urdias", "malhedas", etc.

"Inquettos" em vulto, obedecendo a uma escala rigorosa da proporção ou, em alguns casos, fotografias.

"Chocos, maço, serrana, serranita, reboleiro, serru, espanalho, picadeiro, piçeto, beiros, obelha, choquilhe, debruada, batento, moçojo, esquilho e esquilho".

Realizações naturais.

Barbilho.

Realizações naturais.

"Cabeças" ou "fornos de pastor", "barreiros de suão", "barreiros de xodas", "pousadas de bumbo e sonços", "aboças".

## SECRETARIADO DA PROPAGANDA NACIONAL

9

"Inquettos" em vulto, obedecendo a uma escala rigorosa da proporção ou, em alguns casos, fotografias.

Armas, utensílios e utensílios do pastor. - "Palma de inatiga" (panóplia do pastor).

Realizações naturais.

Instrumentos e utensílios do espadador, ferrador, touceador e corundor.

Realizações naturais.

Fotografias de tendais e das operações do espadar, ferrador, touceador e corundor. - Velas de lã.

Coloires de oões e carrancas de rafeiros.

Realizações naturais.

Fotografias da aña da guarda (raças indígenas).

Fotografias de episódios flagrantos do pastoreio. - Transumância.

"Decuma", "Ferra", "Derriba" (no campo) ou "Tunta" (no curral).

(A campanha e seus episódios não deveriam, em rigor, integrar-se no pastoreio; mas por analogia, proximidade e interesse incluem-se neste agrupamento.)

Cenas à zona etnográfica montanhosa e da planície.

AGRICULTURA E INDÚSTRIAS CONEXAS.

INDICAÇÃO E CORREÇÃO DO SOLO: - Dessequeadores, barragens, canalizações, vilas ou enjias, gaviões e drenagens. - Canais, encaixamentos, calcifras, comportas, mofas, quebrar-mares e açudes. - Hortas, rodas, rodas muisicas, tremboles, zangurales, verolas, sarungonhas, zabumbas, picotas, cegonhas, burras ou picapões, surilhos, bombas, canavieiros ou debaques.

Flunco, plantas, "maquetes" e reduções em vulto, obedecendo a uma escala rigorosa de proporções ou, em alguns casos, fotografias.

Como as tôdas as zonas etnográficas.

Fotografias das fases filigrantes das faixas da colheita de alguns marfins e do pilado.

"Curtico" (janga de sargacero), barcos esquadreiros, moliceiros e de orvaçã.

Realizações em vulto reduzido.

Apretos e utensílios.

Realizações naturais

Como as determinadas zonas etnográficas do litoral.

SALICULTURA: - Plantas e plantas de salinagem.

Apretos e utensílios de salinagem.

Realizações naturais ou, em alguns casos, reduções em vulto, obedecendo a uma escala rigorosa de proporções.

Fotografias das faixas de salinagem e de molins.

Como as determinadas zonas etnográficas do litoral.

CULTURA DO SOLO E DAS PLANTAS. - COLHEITA, CORREÇÃO DO SOLO E PREPARAÇÃO DE PRESENTOS CEREALÍFEROS: - Fotografias das faixas de descurar, alqueivar, lavar e vassar, girar e arrojar, serrar, mandar, coifar e segar, enrolar, enfolhar, malhar, trilhar, debulhar e jeitar. - *Photographie des phases filigrantes des bandes de céréales.*

Fotografia da tradição da "capisa raihu" ou "mibo rei", na esfolhada.

Alturas, apertos e utensílios.

Realizações naturais ou, em alguns casos, "maquetes" e reduções em vulto, obedecendo a uma escala rigorosa de proporções.

Fotografias de aires, pedas e almeças.

Espigueiros, canavieiros, café, milho, milho, milho e milho pedajado, silos e torresnas.

"Maquetes" em vulto, obedecendo a uma escala rigorosa de proporções ou, em alguns casos, fotografias.

MOAGEM: - Atafomas, átomas, molinos de vento fixos em ebréu, ou móveis com cana ou lena, e molinos em barcas.

"Maquetes" em vulto, obedecendo a uma escala rigorosa de proporções.

Mós manuais e nós de molino.



## Realizações naturais.

Fotografias das fases da panificação: - Fender, amassar, padejar, bendar e enfiar.

Utensílios da panificação.

## Realizações naturais.

Fornos. - Fornos de povo.

"Maquetes" em vulto, obedecendo a uma escala rigorosa de proporções ou, em alguns casos, fotografias.

Comuns a todas as zonas etnográficas, mas com extensão e relevância especial nas zonas de características mais notáveis.

VITICULTURA E VINHICULTURA: - Fotografias das fases do tratamento da vinha.

Apertos e utensílios do tratamento.

## Realizações naturais.

Fotografias das fases vindicárias.

Alfaias, apertos e utensílios das fases vindicárias.

Realizações naturais, "maquetes" e reduções em vulto, obedecendo a uma escala rigorosa de proporções ou, em alguns casos, fotografias.

Plantas, alçados e fotografias de lugares de vinha.

*(Lugar de Viana e Vila)*

aparalhegem, engonhos, instrumentos, recipientes, utensílios e acessórios, usados nas operações de pisar, arundar, fustear, espremer, beldear e envilhar.

Vasilhams: - Baldeiro, tonel, casso, pipa, caba, bota, garfo e quartola. - Talha de barro cozido. - Odeiro. - Borracha. - Chifre. - Bico-vinagreira. - Vinagreiras.

Realizações naturais, "maquetes" e reduções em vulto, obedecendo a uma escala rigorosa de proporções ou, em alguns casos, fotografias.

Fotografias das fases da lagragem.

Alambiques e alquitaras, instrumentos, utensílios e acessórios da destilação.

Realizações naturais, "maquetes" e reduções em vulto, obedecendo a uma escala rigorosa de proporções ou, em alguns casos, fotografias.

Fotografias das fases da destilação.

Fotografias de adegas.

Comuns a todas as zonas etnográficas, mas com extensão e relevância especial nas zonas de características mais notáveis.

OLEICULTURA: - Fotografias das fases da varejar e ripar azeitona.

Plantas, alçados e fotografias de talhas e lugares de azeitona.

aparelhagem, empunhas, instrumentos, recipientes, utensílios e acessórios, usados nas operações de moer, moer, moer, preparar, separar a bagamba, e nas fases de colheita até ao spuro do amoinho na "marcha".

Realizações naturais, "miquetios" e reduções em vulto, obedecendo a uma escala rigorosa de proporções ou, em alguns casos, fotografias.

Fotografias das folhas da lagaragem.

Vasilhame: - Talhas e bôras.

Realizações naturais.

Comuns a tôdas as zonas etnográficas, mas com extensão e relevância especiais nas zonas de orientações mais notáveis.

PREPARAÇÃO E CONSERVAÇÃO DE FERTOS SEMOS OU PASSELOS:

Plantas, alçados e fotografias de "almoxaraz" e "furoiros".

Fotografias das folhas.

Comuns a determinadas zonas etnográficas e em obediência às respectivas condições notocrológicas.

APICULATURA: - Fotografias de colmeias e "velhas" com coruchos do colmo. - Tradição do crâneo desarmado do "rolador".

Fotografias das operações da "erosa", "estroixa", "escara" e fundição pela combustão de "bonino", para extração do mel e da cera, separação do so-

gundo mel do mel virgure e preparação da cera em bruto.

Curtiços, utensílios e acessórios usados nas operações.

Realizações naturais.

Comuns a tôdas as zonas etnográficas, mas com extensão e relevância especiais nas zonas de orientações mais notáveis.

LACTICULATURA: - Fotografias da mangição do ovinos, caprinos e bovinos.

Vasilhame empregado na mangição e condução do leite.

Realizações naturais.

Plantas, alçados e fotografias de queijarias ou "rouparias".

Fotografias da preparação do coalho de borrego ou cabrito e de siso de flores de cardo, e das sucessivas operações do fabrico e curamento dos diversos tipos de queijo. - Bolejas. - Hoquajão, sôro e atabufe.

Utensílios e acessórios empregados no fabrico e curamento do queijo.

Realizações naturais ou, em alguns casos, reduções em vulto, obedecendo a uma escala rigorosa de proporções.

Fotografias das operações do fabrico de manteiga.

Utensílios e acessórios empregados no fabrico de mantéis.

Realizações naturais.

Comuns a determinadas zonas etnográficas.

**FLORESTA:** - Plantas, alamedas e fotografias de estúbulos, abogoritas, navalhas, cortas, peçigas ou chiqueiros, galinheiros e coelheiras.

Utensílios e acessórios.

Realizações naturais.

*Utilização de serras*

"U. quites" em vulto, obedecendo a uma escala rigorosa de proporções.

Fotografias da natureza do porto e da preparação e conservação dos seus produtos.

Comuns a todas as zonas etnográficas e com as respectivas diferenças características em referência ao solo.

**SILVICULTURA:** - Discos de secção transversal dos troncos das principais espécies silvícolas indígenas.

Realizações naturais.

Utensílios, ferramentas e acessórios de serrar, lizar e extrair a cortiça. - *Realizações*

Realizações naturais e reduções em vulto, obedecendo a uma escala rigorosa de proporções.

Fotografias das faixas de serrar, lizar, extrair a cortiça "virgata" ou "branca", "segunda-feira" ou "corta" e "múdia" e do fabrico do curvão vegetal.

*Discos e faixas de serras*

Comuns a todas as determinadas zonas etnográficas.

**FABRILIDADE:** - LUTO: - Fotografias das faixas de lizar, gredar, enguar, serrar a linhaça, enleirar e costar.

Fotografias da criação simbólica da memória colorar a oferenda enfeitada no arado.

Fotografias do linharas ou linhais.

Fotografias da tradição do ramo do trovisco contra a pessarada e do ramo do carice contra as brucas, nos linharas.

Fotografias do arrungas ou "arriga".

Chapeis enfeitados da "arriga".

Realizações naturais.

Fotografias da tradição do ramo do "arriga" e da "tubo-lada" ou "talhar a canino".

Fotografias de todas as "enroladuras" do linho na serra.

Fotografias das operações de ripar, separar a bugamba do linhoça. - Linhoça.

Fotografias das operações de preparar agudeiros e enriar.

Fotografias das operações do enxugar ou secar. - Mulher.

Fotografias das operações de enlugar. - Enxugar ou moer.

Fotografias do espadalar. - Separação dos tabacos.

Fotografias do restolar e esodar. - Separação da estopa restada ou estopa, da estopa seccida ou estopinha e do linho. - Formação da estirga e do afunel do linho.

Ripo, ripango, ripadouro ou ripador. - Múgas ou magos e mesedouros. - Anginho do moer. - Espucladas, espueladouros e cortiços. - Restelas e secciros.

Realizações naturais, reduções em vulto, obedecendo a uma escala rigorosa de proporções ou, em alguns casos, fotografias.

Comuns a determinadas zonas etnográficas.

**SERICICULTURA:** - Fotografias das fases de criação do bicho da seda. - Ciclo da evolução dos bembicões. - "Folhinhos", "espelhos" ou "capilhos" de seda (caulões). - Dura dos saules.

Utensílios e acessórios.

Realizações naturais.

Comuns a determinadas zonas etnográficas.

**INDUSTRIAS DIVERSAS. - INDUSTRIAS CASALGAS.**

**YERBA:** - Fotografias da lava do pedreiro.

Aparelhos, instrumentos e ferramentas de pedreiro, canteira e marmoreiro.

Realizações naturais ou, em alguns casos, reduções em vulto, obedecendo a uma escala rigorosa de proporções.

**CAI:** - Fotografias do fabrico de cal. - Fornos de calcinar cal.

Instrumentos e ferramentas do calceiro.

Realizações naturais ou, em alguns casos, reduções em vulto, obedecendo a uma escala rigorosa de proporções.

**CERÁMICA:** - Fotografias da exploração de barreiras. - História e manufatura do barro, a uba do gado, na atafona, ou à mão.

Fotografias das fases de modelação na roda.

Roda do oleiro e rodinha ou roda rodadeira das telhas. - Ferramentas, utensílios e acessórios de fabrico e de usar.

Realizações naturais.

Fotografias de enxandouros cerâmicos (exteriores), "parruquidras", "taças ou barros" (interiores).

Espécimes cerâmicos considerados na forma, uso e decoração: - Barro natural lizo, inciso, polido e relevado. - Barro natural ou negro incrustado. - Barro natural vidrado, simples e decorado.

## SECRETARIADO DA PROPAGANDA NACIONAL

20

Realizações naturais.

**MARTELA E CORTEÇA:** - Fotografias da laboração de carpinteiro tomanto e de biscoito, marceneiro, torneiro, tanoeiro, gaseleiro, siqueleiro, formeleiro, estribaleiro, varepeleiro, coromoleiro, peneleiro, violleiro, colheleiro, espeleleiro, fogueleiro, goleleiro, molleiro e cortleiro.

Ferramentas, utensílios e acessórios respectivos.

Realizações naturais.

Espécies respectivos mais característicos, considerados na forma e uso.

Realizações naturais.

**PERFURADA:** - Fotografias da laboração de ourifeiro e ourrador.

Ferramentas, utensílios e acessórios.

Realizações naturais.

Fotografias da laboração de odoleiro, foleiro, adoleiro, tamboqueiro, etc.

Ferramentas, utensílios e acessórios respectivos.

Realizações naturais.

Espécies respectivos mais característicos.

Realizações naturais.

**QUELADA:** - Fotografias da laboração de cortleiro.

## SECRETARIADO DA PROPAGANDA NACIONAL

21

**RE:** - Fabrico de volas, tochas e efricos. - Fundação moldada.

Ferramentas, utensílios e acessórios.

Realizações naturais.

Espécies mais característicos.

Realizações naturais.

**SERRALHADA:** - Fotografias da laboração de forjador e serralheiro.

Ferramentas, utensílios e acessórios.

Realizações naturais.

Espécies mais característicos, considerados na forma, no uso e na decoração.

Realizações naturais.

**CALDEIRADA:** - Fotografias da laboração de caldeireiro e arameiro (cobre e latão)

Ferramentas, utensílios e acessórios.

Realizações naturais.

Espécies mais característicos, considerados na forma e no uso.

Realizações naturais

**LAFARGA BRANCA:** - Fotografias de laboração de laticoleiro e picoleiro.

Ferramentas, utensílios e acessórios.

## Realizações naturais.

Espécimes mais característicos, considerados na forma e no uso.

## Realizações naturais.

**FICHELILLA DE BRUNZE:** - Fotografias da laboração da lampeçon de malde e fundição de sinos. - Forma e fundição de sinos.

Ferramentas, utensílios e acessórios.

## Realizações naturais.

Demonstração gráfica das regras existentes entre as dimensões e o peso, na fundição dos sinos.

Demonstração gráfica das regras existentes entre os "bordos", a "enbaço" e a altura dos sinos, para obtenção das respectivas notas. - Formação de serrilhões. Montagem e colocação dos sinos: - Sino, bocalcira, badalo, ganchos, corveia ou sogra, porca e banoalis.

## Realização em vulto reduzido.

**OUJEVESAMIA:** - Fotografias da laboração de filigraneiro.

Ferramentas, utensílios e acessórios.

## Realizações naturais.

Demonstração objectiva ou gráfica da evolução da filigrana.

Espécimes mais característicos de filigrana.

## Realizações naturais.

**POGONALIA:** - Fotografias da laboração de ordens-  
to.

Aparelhos, utensílios e acessórios.

Realizações naturais em, em alguns casos, reduções em vulto, obedecendo a uma escala rigorosa de proporções.

Espécimes mais característicos, considerados no uso.

## Realizações naturais.

**TECHLACHKI:** - Fotografias da fiação do linho, do  
lã e de sêdo.

Moças com correias e espichas, peças com prunedor. - Fusos. - Botsequinhas. - Roda de fiar ou serril.

## Realizações naturais.

Fotografias de ensarilhar moedas.

Sarilhos.

## Realizações naturais.

Fotografias das operações de corar ou brunquear moedas.

Cromatismo fitológico.

Quadro parietal ilustrado da tinturaria composta e extraída

de plantas.

Fotografias de dobragem de moedas.

Dobradouras e arganilhas. - Roda de encher moedas. - Canetas.

Realizações naturais.

Fotografias das operações de urdir teias.

Urdirseira. - Teias urtidas.

Realizações naturais.

Teares

Realizações naturais.

Fantas. - Tempereiros. - Arrechos. - Fendas de tear (cabo, correia ou fita e péso). - Rosseteiros. - Lançadeiras.

Realizações naturais.

Teares de franja.

Realizações naturais.

Fotografias da laboração de teadoiras ao tear.

Fotografias do apicamento de tecidos de lã e pêlo de cabra.

Espécimes da teelagem.

Tecidos em peça: - Linho, estôpa e tomates. - Lã. - Seda. - Linho ou estôpa e lã. - Algodão e lã. - Algodão.

Tecidos apropriados: - Linho. - Linho e algodão. - Lã. - Pêlo de cabra. - Lã e linho ou estôpa ou algodão.

Tecidos em peça ou apropriados, de aproveitamentos mistos: - Tapa e algodão.

Franjas.

Realizações naturais.

Fotografias da laboração de estaleiro e teelagem de estaleiras.

Ferramentas, utensílios e acessórios.

Realizações naturais.

Espécimens de estaleiras.

Realizações naturais.

CHESTELA E SILLARES: - Fotografias da laboração de estaleiro, palheiroiro, corveiro, esparteiro, empreita de palma, e pite.

Ferramentas, utensílios e acessórios respectivos.

Realizações naturais.

Espécimes respectivos, considerados na matéria prima, forma, uso e decoração.

Realizações naturais.

BORDADOS: - Fotografias da laboração de bordadui-

ras e dos diversos modos do border.

Bestidores.

Realizações naturais.

Espécimes da bordados, considerados no material empregado, no desenho, na côr e na aplicação.

Realizações naturais.

RENDAS: - Fotografias da laboração de rendilhadeiras de bilro e de agulha. - Malha de mão.

Almofadas de bilros. - Tecedores ou ganatinhos. - Canções.

Realizações naturais.

Espécimes de rendas de bilro e de agulha, considerados no material empregado, no desenho e na aplicação. - Moias, lavas de malfeira, carapuças, etc.

Realizações naturais.

FLORES ARTIFICIAIS: - Fotografias da laboração de florista de papel, palho e esmaltilhos, penas, encasas de peixe, metulas vegetais, etc.

Ferramentas, utensílios e acessórios.

Realizações naturais.

Espécimes de Flores artificiais de papel, palho e esmaltilhos, penas, encasas de peixe, metulas vegetais, etc.

Realizações naturais.

Comum a todas as zonas etnográficas ou a determinadas zonas (Agrupamentos esgondidos em "Indústrias Diversas. - Indústrias Caseiras").

TRANSPORTES

MEIOS DE TRANSPORTE TERRESTRES, POR TRACÇÃO: - De sacorregamento ou arrasto, do reboque, do estreado e rodado. - A dorso e à mão.

Realizações em vulto reduzido. - Fotografias. - Realizações naturais ou, em alguns casos, "empunções" em vulto, efectuadas a uma escala rigorosa de proporções.

Fotografias da construção do carroçaria.

Fotografias da laboração do juguário.

Ferramentas, utensílios e acessórios.

Realizações naturais.

Jogos e encasas, esmaltilhos ou colheiras e chovelhas. - Apeiregem.

Realizações naturais.

Agulhadas.

Realizações naturais.

Fotografias da laboração de seleiro ou correioiro, albardeiro e ajacista.

Ferramentas, utensílios e acessórios.



## SECRETARIADO DA PROPAGANDA NACIONAL

28.

Tear vertical do tecelagem do peças de ajouzeamento.

Realização natural.

Juças de melholhas, molenas ou coberteiras.

Realizações naturais.

Jacaras e arriolos: - Albardões, albardões, onxalinos, almitrizes, cilhas, retrucos, atafuis, peitorais, ondeirinhas ou madilhas, selas, selotas, cabeçadas, caboções, barbanchos, cobrestos, travessas, butanas, bornás ou vulins (colheiras), barriguinhas, pelos, gorugas, laticos, guizeiros, estribos (de madeira com revestimento metálico, com revestimento de couro, e de metal), rédeas, froles, barbelas, serrilhas, oспорas, alforçes, etc.

Realizações naturais.

Fotografias de animais de tiro, de carga e de valaria, apostos, ajouzes e arreões.

Comuns a todas as zonas etnográficas e a determinadas zonas.

MÉTODOS DE TRANSPORTE FLUVIAL E MARÍTIMO: - À vela e remos, à vau, e à sirga.

Realizações em vulto reduzido ou, em alguns casos, fotografias.

Fotografias da construção de barcos, barcas de pesca e jangadas.

Comuns e tôdas as zonas etnográficas ou a determinadas zonas.

## SECRETARIADO DA PROPAGANDA NACIONAL

29

MANIFESTAÇÕES INDIVÍDUO-SOCIAIS.

CONCÉDIO: - Fotografias de feiras e mercados, em conjunto e em detalhe.

Comuns a tôdas as zonas etnográficas.

INDECEBAYLA: - Siglas ou "marcas" antropométricas de pescadores e formação de árvores familiares. - "Marcas" nos cortiços das rédeas de pesca e nos peixes. - Divisão de barcos de pesca.

Quadros parietais.

Comuns a determinadas zonas etnográficas do litoral.

Sinais lagunários.

Quadros parietais.

Mesrita siglar de formadas de oleiros.

Realizações naturais.

Comuns a tôdas as zonas etnográficas ou a determinadas zonas.

Tahuáca

Fotografias.

Comuns a determinadas zonas etnográficas.

MANIFESTAÇÕES INDIVÍDUO-SOCIAIS DE TABARICÉ

FOTOGRAFIAS DE EXERCÍCIOS, DESEMPENHOS E JOGOS DE DESTREZA OU SIMILARES: - "Souros do Povo" ("taxa ou chaga de bois tourões"). - "Corrida do Porco". - "Touradas à vara larga". - "Touradas de

corda", - "Mastrom", - "Jogo da pau", - Etc.

Córnua a determinadas zonas etnográficas.

Fotografias de práticas de jogos diversos.

Assenórios usados nas práticas de jogos diversos.

Realizações naturais.

Córnua a tôdas as zonas etnográficas.

#### MANIFESTAÇÕES POPULARES

Famílias: - Fotografias de baptisados e das fases da vida infantil.

Fotografias de namoros e casamentos.

Arcoz enfeitados e talenqueliras de casamentos.

Reduções em vulto, obedecendo a uma escala rigorosa do proporcões ou, em alguns casos, fotografias.

Fotografias de enterros. - Tradição da moeda no saizão das mortas.

Córnua a tôdas as zonas etnográficas ou a determinadas zonas.

ARTE. - DESSEJO, GRÁVURA E FINTURA: - Barro, madeira, cortiça, couro, obra, metal, cãcedo e papel. - Negrativos. - Asulejos de figura arules. - Mx-votos. - Falândia de barcos. - Tabuletas. - Decorações à tucouru no pólo das unces do gão mar. - Papéis recortados. - Etc.

Realizações naturais.

ESCOLTURA E INSOLTURA: - Pedra, barro, madeira, cortiça, metal, chifre, osso, cãra, miolo do pêo e trope (bomcos). - Arte pastoril.

Realizações naturais.

ARQUITECTURA: - Fontes rústicas, pontes e pontilhões, espelas e ermidas, campanárias.

"Maquetes" em vulto reduzido, obedecendo a uma escala rigorosa de proporcões ou, em alguns casos fotografias.

Córnua a tôdas as zonas etnográficas ou a determinadas zonas.

#### FIRETECNIA.

FOGO DE ARTIFÍCIO INTRINCO:

Do ar: - Foguetes.

Prãso: - Bomcos de movimento ou "lançatoc".

FOGO DE ARTIFÍCIO INTRINCO:

Do ar: - Foguetes. - Balões volantes. - Compostões.

Do terra: - Fãno. - Árvores de fogo. - Compostões.

Aquático: - Compostões.

Realizações naturais ou, em alguns casos, reduções em vulto, obedecendo a uma escala rigorosa de proporcões e fotografias.

Demonstração gráfica da montagem de composições e da formação e combinação do seu ornamento.

Quadro parietal.

Comuns a todas as zonas etnográficas ou a determinadas zonas.

MÚSICA. - INSTRUMENTOS MÚSICAIS: - Fifeiros e frambues, requê-reque, castanholas, ganebres, matrões, ferrinhos, bumbo, tambor, tamboril, adufe, pandeiro, zabura, ocarinas, cornetas de barro, berimbau, gaita de foles, gaitas de beijo, violas de arame, saquinho e cascote, xabão rmaladeira e harmônica. - Bailaricos de bonecos.

Realizações naturais.

DANÇA: - Fotografias de dança de vestígios religiosos ou guerreiros.

Fotografias de danças populares de movimento, de pares e de grupos.

Demonstração gráfica dos passos das respectivas danças.

Quadros parietais.

Traço de danças religiosas ou guerreiras.

Máquina neutra, em tamanho natural, compreendendo os respectivos enfeites e stavios.

CAUTO: - Fotografias de grupos corais e de grupos acompanhados de instrumentos.

Traços de composição própria e tradicional

Máquina neutra, em tamanho natural, compreendendo os respectivos enfeites, stavios e instrumentos.

TEATRO: - Fotografias de figuras e de representações de autos e entremeses populares.

Máscara de "chocalhoirou".

Realizações naturais.

Pantofas e títeres.

Realizações naturais e fotografias das representações.

Comuns a todas as zonas etnográficas ou a determinadas zonas.

HERBOLÓGIA

CULTOS: - Culto fúlico. - Culto do fogo. - Pedras do casamento. - Pedras de escoregar. - Etc.

Realizações naturais e fotografias.

SUPERSTIÇÃO: - Simbologia representativa da flora e da fauna.

Quadro parietal ou "maquetes". *de madeira, de barro e de pedras*

MÁSCA: - Fotografias de práticas.

Amuletos. - "Carta-ventos" dos barcos de pesca.

Realizações naturais.

Lendas de origens míticas e de práticas pagãs.

"Maquetes" em vulto reduzido e em dispositivos especiais.

Fotografias de festas, cronos e práticas religiosas ou de tradições de origem mítica e pagã, compreendidas nos ciclos do Natal, Pascal e de Pentecostes.

Héscaras do Estrado.

Realizações naturais.

Cruzeiros e alminhas. - Coizas das encostas.

"Maquetes" em vulto reduzido, obedecendo a uma escala rigorosa de proporções ou, em alguns casos, fotografias, e realizações naturais.

Rodrões e coronas, bostinhos e escapulários, relíquias, medalhas, registos de Santos, nichos, maquinas, oratórias, cruzes, crucifixos, pias de água benta, etc.

Realizações naturais ou, em alguns casos, reduções em vulto e fotografias.

Santos pedregreiros dos trabalhos da terra e mar. - Presépios. - Anúrios. - Palmeiras de milagres. - Estandartes de confrarias.

Realizações naturais, reproduções, "maquetes" em vulto reduzido, obedecendo a uma escala rigorosa de proporções e fotografias.

HAGIOLOGIA: - Lendas cristãs.

"Maquetes" em vulto reduzido e em dispositivos especiais.

Promessas: - Câmara votiva. - Ex-votos pintados e em vulto. - Medição de fita. - Tebas furtadas, etc.

Realizações naturais.

Fotografias de promessas penitenciais.

Acortalhados.

Maquinas neutras, em tamanho natural, compreendendo os respectivos enfeites e atavios.

Pão sómo. - Obra-deira de ferro para léstias.

Realizações naturais.

Purificação e doçaria relacionada com festas, creanças e práticas religiosas ou de tradições de origem mítica e pagã, compreendidas nos ciclos do Natal, Pascal e de Pentecostes (formas).

Quadro parietal ilustrado.

"Fogões". - "Tabuleiros". - "Cebos de mordomia". - "Volares".

Realizações naturais e em vulto reduzido, obedecendo a uma escala rigorosa de proporções e fotografias.

"Fogacinhos" e "Mordomas".

Maquinas neutras, em tamanho natural, compreendendo os respectivos enfeites e atavios.

Fotografias em conjunto e em detalhe de "vendas", "cruzes", "lampiões", "relmotres", "deitar as almas",

"loas", "romances", "pronizações agrícolas", "benções do gado e do mar, "pronizações", "casoatas", "afíres", "carros do romaria", "arrainas" e "romarias".

Arcoz enfeitados do festas e romarias.

Reduções em vulto, obedecendo a uma escola rigorosa de proporção e fotografias.

Ramon de altar e do romaria. - Palmas enfeitadas.

Chapéus enfeitadas do romaria.

Realizações naturais.

Fotografias de ranchos e torates do romaria, em conjunto e em detalhe.

Comuns a todas as zonas etnográficas e a determinadas zonas.

SABEDORIA: - Astronomia. - Relógios do sol. - Casta-ventos e ventelias.

Medicina caseira, humna e veterinária. - Flora e fauna utilizada na medicina caseira.

Realizações naturais e quadros peritais ilustrados, em alguns casos, fotografias.

Comuns a todas as zonas etnográficas.

(Ho agrupamento da "AGRICULTURA E INDUSTRIAS DOMESTICAS" - CULTURA DO SOLO E DAS PLANTAS" - é aconselhável o desenvolvimento das feiras da cultura do CRAMINHAS e do TAVELIS, no que mais directamente possa interessar à etnografia e ao folclore, devendo tam-

ém intercalar-se, com igual critério, a parte respeitante à cultura do LEGUMINHAS. Tudo dependerá, porém, das disponibilidades do espaço).

b) SALA DE VENDA DE ARTIGOS REGIONAIS

c) INSTALAÇÕES DE HOMENS E UTILIDADE PÚBLICA NAS CULHIA E FRENDA (W. O. e mistérios. - Vestid-rio).

2a - DEMONSTRAÇÕES DE ACESSO PÚBLICO CONDICIONADO

d) SALA CULTURA: - Projeção cinematográfica, demonstrações de música, canto e coreografia. - Conferências.

(A "SALA CULTURAL" deve ser de uso exclusivo e privativo do IENEN).

É este o critério explícito e bem ponderado do Director do S.P.N..

Em nossa opinião só temos razão para o secundar, caso de dois é essa Ingovernável, fonte de discórdias e atritos de toda a espécie. Salvo melhor indicação das soluções de instalação interna, julgamos que ao Ibo deve destinar a mesma sala onde funcionou o "CINEMA" durante a EXPOSIÇÃO DO IGHEIO PORTUGUES).

e) SALA DE EXPOSIÇÕES TEMPORÁRIAS.

(Deve situar-se em contacto directo com a "sala de venda de artigos regionais").

3.a - LABORATORIO

f) GALERIA DA DIRECCO

## SECRETARIADO DA PROPAGANDA NACIONAL

36

### a) SECRETARIA

b) BIBLIOTECA: (sendeiras bibliográficas de Etnografia e Folclore, e em referência).

ARQUIVO (ficheiros: - sistematizado, onomástico, geográfico e fotográfico).

DICTIONÁRIA (músicas, canto e dialetoestologia).

FILMOTECA (documentários cinematográficos).

(Instalação apropriada, conforme as disposições legais em vigor, e com capacidade bastante para ser também utilizada pelos "Serviços de Cinema do S.P.N.")

### 1) SERVIÇOS TÉCNICOS:

GABINETE DOS SERVIÇOS DE CONSERVAÇÃO

LABORATÓRIO TÉCNICO DE CONSERVAÇÃO, RESTAURO E REPRODUÇÃO

QUADRA-ROUPA

(Dadas as circunstâncias pecuárias e de dispersão em que se encontram instalados os "QUADRA-ROUPAS DO S.P.N." - "BAILADOS VITIVEL-CAIOTE HISTÓRICO" -, sugere-se, dentro das possibilidades, a sua integração em dependências do IBERU.

A área total necessária seria de 700<sup>m</sup>², embora fracionada.)

CÂMARA DE LIEZAS E PROFITARIA (aspiração, lavagem e desinfecção).

OFFICINA DE REPARAÇÕES (divisão em carpintaria, metalurgia e pintura).

## SECRETARIADO DA PROPAGANDA NACIONAL

39

ARMAZÉM DA "SALA DE VERDA DE ARTIGOS ESPECIAIS".

(Dado ser primitivo e situar-se em contacto directo com a rua - Poética Sala).

ARMAZÉM CEBOL. - MERLAGEIRS.

PESSOAL MELHOR FEEDING (castoreiros e onofregendas de limpeza especial).

PESSOAL MELHOR MASCULINO (costeiras, porteiros, guardas, técnicos e serventes).

ARMAZÉM DE UTENSÍLIOS E MATERIAIS DE LIMPEZA E JARDINAGEM.

INSTALAÇÕES HIGIÉNICAS, PRIVATIVAS DE DISTRIBUIÇÃO E SERVIÇOS (W.C., mistóreas e vestiárias).

Lisbon, 10 de Outubro de 1946.

O DELEGADO TÉCNICO

Francisco Lago

## SECRETARIADO DA PROPAGANDA NACIONAL

"MUSEU DO POVO PORTUGUÊS"

APRESENTAÇÃO

(CONSERVAÇÕES, - SUGESTÕES, - RECOMENDAÇÕES)

## SECRETARIADO DA PROPAGANDA NACIONAL

I

O volume expositivo, comparado entre as diversas "ZONAS ETHNOGRÁFICAS" e conseqüente capacidade das salas respectivas, deve equivaler-se e tender para o equilíbrio.

De facto, as 14 "MANIFESTAÇÕES" que em algumas "ZONAS" tomam grande vulto, em outras atenuam-se ou desaparecem, cediendo o lugar a outras.

A criação de entre-cabos ou galerias, nas várias dependências, total ou parcialmente, conforme as necessidades e as circunstâncias, indicarem e permitirem, oferecerá incalculáveis benefícios: diversidade de planos tornando mais agradável e pitoresco o conjunto; vantagens divisão e ordenação das espécies e notórias expostas; melhor aproveitamento de paredes em altura; e, principalmente, aumento de área disponível.

Na nossa opinião, o "CARROUSEL", grande peça atractiva do "CENTRO REGIONAL", da "EXCURSÃO DO INFINITO PORTUGUÊS", ficaria idealmente situado na "SALA DE VENDA DE ARTIGOS REGIONAIS".

O poder de venda deve criar boa disposição no poder do comprador.

Os "ZELADOS PARENTAIS ILLUSTRADOS" e porventura as "RECONSTRUÇÕES REGIONAIS", deverão inspirar-se na folhetimaria o atractiva técnica dos "ARTIGOS PORTUGUÊS".

## SECRETARIADO DA PROPAGANDA NACIONAL

### II

As experiências que recentemente orientamos, desde há um ano, em cinco procedências oléicas, do Norte o Sul do país, com resultados já definitivos, permitem-nos colocar à disposição dos artistas-Decoradores a utilização do material de construção inéditos, verdadeiros achados, de efeitos surpreendentes na decoração peristalticodupés, lambrins, painéis, etc.

Tudo foi respeitável nesses produtos, que têm por si o tempo: matéria-prima, concepção, técnica e arte, genuinamente populares.

Identificamo-nos com o espírito criador do povo e demparacamos em seguida, sem deixar vestígios da nossa intervenção.

Deves elucidar-se da "substância expositiva" todos os materiais, produtos e processos mecânicos, de introdução recente ou de imitação, alheias ao tradicionalismo português.

Em muitíssimos casos seria interessante e proveitoso que a tipologia própria acompanhasse os objectos expostos.

Seria uma maneira suavia de fazer cultura e, melhor ainda, de ensinar filologia aos violonistas.

Os "PERCULOS CAPITALIS" do "MUSEU DO POVO PORTUGUÊS" são sete:

1a - Falta de segurança (acesso).

2a - Falta de ventilação (atmosfera ambiente).

3a - Produção ou invação de pó (pavimentos e comunicações com o exterior).

## SECRETARIADO DA PROPAGANDA NACIONAL

### III

4a - Humidade (pavimentos, paredes, tetos e toldados).

5a - Insetos e parasitas (tecto, curubão, etc).

6a - Envelhecimento das espécies sensíveis (proteção e isolamento).

7a - Itinerário sem lógica.

Contra estas sete peccadas cumpre estar prevenido, desde início, com as sete virtudes contrárias, que serão outras tantas mediadas de efeitos correspondentes.

O MUSEU, pensado, repensado, sobrado e desejado, há muito que pareceu feito na imaginação de todos nós!

Tivemos o primeiro desengano ao elaborar o plano da sua instalação. Foi como se entrássemos nos domínios da etnografia e do folclore pela primeira vez!

Na prática as dificuldades aumentaram.

Mas elas serão proveitosas, porque, neste caso, - parece o sentido do esforço que inesperada nos muito acorramos nos salta do bico da pena -, "realização do justo, consecução do facto".

Atenda-se a que vária documentação só se poderá obter em datas ou épocas precisas e não quando o nosso desejo a reclamar.

Deverão pois as instalações preverem-se com elasticidade de critério em referência à matéria, ao espaço e ao tempo.

No plano da organização do "MUSEU DO POVO PORTUGUÊS" nada é intangível, excepto o espírito de conselheira que deve existir entre a Arte, a Ciência, a Verdade e a Vida.



## SECRETARIADO DA PROPAGANDA NACIONAL

IV

No «MUSEU DO POVO PORTUGUÊS» tudo deve ser protexto simultaneamente para instruir e divertir, isto é, para cultivar, interessar e prender.

Não é fácil enganar o homem culto. Enganado fica quasi o turista enganar. Aquêlle fica desenganado.

Não enganar a massa inculta é fácil, - é fácil e anti-nacional.

A etnografia e o folclore são ramos de ciências chamados a entrar de peso por outros ramos de ciência para intervenções de mais alta responsabilidade. Bastará dizer-se que nos modernos estudos de biologia, a etnografia e o folclore assumem um papel importantíssimo em conclusões determinantes sobre a hereditariedade.

A arte, o pitoresco e a imaginação devem colaborar na realização do «MUSEU DO POVO PORTUGUÊS» para valorizar e não para abastecer ou apagar, relegando a entária objectiva para um plano inferior.

No «museu» deverá encontrar-se a virtude.

Não pretendemos o museu rígido, o museu necrópole, porque, felizmente, nos subtraímos sempre a todos as noções coradas e demasiado magistrais, que tornam assustadoras as ocultas que nunca o deveriam ser; não somos antigos nem modernos, porque somos sim-

REPÚBLICA  
AFRONTANÇA  
DO GOVERNO

## SECRETARIADO DA PROPAGANDA NACIONAL

V

placento e sem esforço do mesmo tempo; desejamos abertamente que as aparências mais duras sejam polvilhadas de beleza e nomeadamente de beleza genuína, para perdurar a hostilidade nativa.

Não esqueceremos, porém, determinadas normas de responsabilidade moral e humana imprescindíveis.

Querriamos que o «MUSEU DO POVO PORTUGUÊS», durante tanto tempo sonhado e acalentado pelo Director do S.P.N., e por nós sempre secundado amavelmente, fosse «O MUSEU» e não «O MUSEU».

«O MUSEU DO POVO PORTUGUÊS» deverá poder estar-se de «LISBOA, CAPITAL DO IMPÉRIO» - «EUROPA, SEC. XX».

Lisboa, 15 de Outubro de 1942.

O DELEGADO TÉCNICO

Francisco Lag

Documento 3 – Relação da primeira remessa de objetos em depósito para a montagem da exposição permanente do Museu de Arte Popular, Francisco Lage, 1947 (ANTT).

3ª. Sec.

Nº. 230  
323  
F.L./S.A.

Exmº. Snr.  
D. Tomas de Melo (Tom)  
Rua Ivens, 34 - 2º.

LIBBOA

Inclusa remeto a V.Exa. a relação da 1ª. remessa de objectos enviados para o Museu do Povo Português e ali entregues, em quatro volumes - duas caixas de madeira e duas milas, de que remeto as chaves.

Vai seguir nova remessa.

Tambem remeto a V.Exa. os mapas de Festas e Romarias - Feiras e Mercados das zonas etnográficas de Trás-os-Montes e Algarve.

Com a maior consideração, apresento os meus cumprimentos a V.Exa..

A BEM DA NAÇÃO

Secretariado Nacional da Informação, em 10 de Fevereiro de 1947

PELO CHEFE DA 3ª. REPARTIÇÃO

O CHEFE DA 3ª. SECÇÃO

(Francisco Lage)

VOLUME I

No.1 - Fato de Noiva - Viana do Castelo:

1 - saia  
1 - casaco  
1 - avental  
1 - algibeira  
1 - Lenço de tule  
1 - " " mão  
1 - saia branca  
1 - par de meias  
1 - " " chinelas

No.2 - Fato de Mordom, preto - Viana do Castelo:

1 - saia  
1 - colete  
1 - avental  
1 - algibeira  
1 - lenço de seda  
1 - " " mão  
1 - saia branca  
1 - camisas  
1 - Fita de veludo para o cabelo  
1 - par de meias  
1 - " " chinelas

No.5 - Fato de Mordom, vermelho - Viana do Castelo:

1 - saia  
1 - avental  
1 - colete  
1 - algibeira  
1/2 - lenço de lã, de traçar  
1/2 - " " " " de cabeça  
1 - camisa  
1 - par de meias

No. 4 - Fato de trabalho - Viana do Castelo:

1 - saia  
1 - avental  
1 - algibeira  
1 - colete  
1 - camisa  
1/2 - lenço de lã  
1 - par de pincas

No. 5- Fato de Trabalho - Viana do Castelo:

1 - saia  
1 - avental  
1 - algibeira

- 1 - colete
- 1 - camisa
- 1/2 - lenço de lin
- 1 - par de piucas

**Nº.6 - Pecas de trajo avulsas - Viana do Castelo:**

- 4 - aventais
- 1 - lenço de lin
- 2 - coletes
- 1 - camisa
- 3 - algiibeiras

**Nº.7 - Pecas de trajo avulsas - Braga:**

- 5 - aventais de cor
- 1 - avental preto
- 2 - coletes pretos
- 1 - colete branco
- 2 - capotilhas azuis
- 1 - camisa

**Nº.8 - Pecas avulsas:**

- 2 - camisolas - P. de Varzim.
- 1 - cinta branca - P. de Varzim
- 1 - cinta preta

**Nº.9 - Pecas avulsas - Braga:**

- 5 - casacos pretos

**Nº.10 - Pecas avulsas - Braga:**

- 3 - saias de bato crepe
- 1 - saia de chita galaga

**Nº.11 - Pecas avulsas:**

- 3 - lenços de seda
- 5 - lenços de tule
- 1 - lenço de cambraia
- 7 - lenços de mão
- 1 - lenço de Alcobaga
- 3 - meios lenços de Alcobaga

**Nº.12 - Pecas avulsas - Cabeceiras de Basto**

- 1 - capucha
- 1 - par de piucas pretas

**Nº.16 - 1 guarda-sol**

**Nº.17 - 3 pares de tamanhos**

No. 12 - Calçado:

1 par de sapatos  
3 pares de chinelos.

VOLUME - II

No. 13 - Veto de Mulher da Maia:

1 - saia  
1 - casaco  
1 - chapéu

No. 14- Chapeus

1 - chapéu de Sequeira - Braga  
1 - " dos arredores do Porto

No. 15- Chapéu de Noiva-Abaim da Móbrega

VOLUME - III

22 - Jugos e cangas

VOLUME - IV

1 - almatixa completa, bordada, com arreo de cabeça  
1 - albardão para senhoras bordado  
1 - andilha para albardão  
1 - albardão enfeitado  
1 - albarda enfeitada  
1 - par de coleiras para bois, com campainhas  
1 - cabeçada de entreolhos.

---

3ª. Secção da 3ª. Repartição, em 10 de Fevereiro de 1947

O CHEFE DE SECÇÃO

Documento 4 – Lista dos objetos remetidos pela Casa do Douro para o Museu de Arte Popular, 1948 (ANTT).



Federação dos Vinicultores da Região do Douro

# CASA DO DOURO

217

Tel. P. B. X. 5 (3 linhas)

Ofício N.º 918/48

Ref. /

Secção ARMAZENAS

16 de Janeiro

1013

SECRETARIA DE DA

PROPAGANDA NACIONAL

19-JAN-1948

PROC. N.º 323

Exmo. Snr.

Chefe da 3ª. Repartição do Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo

Lisboa

Incluso temos a honra de enviar a v. Exa. a senha do caminho de ferro nº. 50.806, de grande velocidade, relativa ao despacho para a estação de Santa Apolónia, dos utensílios abaixo indicados :

- ✓ 1 cêsto vindimo;
- ✓ 1 lata dos cestos;
- ✓ 1 cambito;
- ✓ 1 troicha com moira;
- ✓ 1 saquitel;
- ✓ 1 cêsto de vindimar;
- ✓ 1 tesoura de vindimar;
- ✓ 1 meio quartilho;
- ✓ 1 carito;
- ✓ 1 canado;
- ✓ 1 caneco;
- ✓ 1 celha;
- ✓ 1 almude;
- ✓ 1 atestador;
- ✓ 1 bombo;
- ✓ 1 castanhetas;
- ✓ 1 ferrinhos;
- ✓ 1 chave de lote;

Os sobreditos utensílios levam 2 etiquetas cada um com a respectiva identificação (nome e fim a que se destinam).

Se porém v. Exa. desejar quaisquer outros esclarecimentos complementares, ficamos ao inteiro dispor para os prestar.

Pedindo desculpa da demora, apresentamos a v. Exa. os nossos melhores cumprimentos.

Federação dos Vinicultores da Região do Douro

VICE-PRESIDENTE DA Direcção



A resposta deve indicar sempre o n.º e o objecto desta offício. Fecho-se em respeito, cada assunto 1930 em separado.

O «BOLETIM DA CASA DO DOURO»  
é o órgão da Lavoura Duriense

Dactilog. A.P.G.

Minut. T.R.

C. D. 62

**Documento 5 –Lista dos objetos remetidos pelo regedor da Freguesia de Felgar para o Museu de Arte Popular (ANTT).**

Resp. de em 18/5/1948

Nota da Louça fornecida a Sociedade  
Nacional de Informaçõs  
Lisboa

1 Falha p. <sup>a</sup> començaçãõ de azulejo	30,00
" " " " " azulejo	15,00
1 Azulejo p. coaltar e Lito	15,00
1 Cantaria p. apunhar agua	10,00
1 Cantaria p. agua	7,00
1 " " "	4,00
1 Franeta para ardentão	7,00
" " " Corinho	4,00
1 Bija p. agua	3,00
1 Charotaleira para café	3,00
1 Alguidar p. migar e caldar	5,00
1 Furoca p. agua	2,50
1 Tigela p. comer e caldar	3,00
2 Tampas	1,00
1 Mqueijoeira	1,00
<b>Soma</b>	<b>170,50</b>
Caixas e embalagem	60,00
<b>Soma total</b>	<b>170,50</b>

Felgar, 13 de Maio de 1948 9197

Pelo e olvido  
Antonio Maria Soares  
Regedor da freguesia

SECRETARIADO DA  
PROLIFERAÇÃO NACIONAL  
14. MAI. 1948  
Proc. Nº 323

Documento 6 – Nota da remessa de objetos feitos pelo município de Olhão para o Museu de Arte Popular (ANTT).

  
**CÂMARA MUNICIPAL**  
DO  
**CONCELHO DE OIHÃO**  
TELEFONE N.º 7

Serviço da República 766

Olhão, 8 de Junho de 1948

Ex.ª Sr. Chefe da 3ª. Repartição do Secretariado Nacional de Informação.  
Presidência do Conselho.

L I S B O A

N.º 1.592

Réguas que no relatório se indicarem  
e número supra e a data deste ofício.

SECRETARIA DA  
REPUBLICA NACIONAL  
-9-JUN-1948  
PROC. N.º 223


11103

Conforme o solicitado por V.Ex.ª em seu ofício nº951 - 3ª. Sec. - Ref.ª: 323, de 26 do mês de maio findo, junto envio a senha de caminho de ferro nº00711, -tarifa especial nº8, em g.v.-, respeitante ao envio, num pequeno caixote, de um par de sapatos de couro, na importância de 50\$00, umas galochas, na importância de 30\$00, e um par de cloques (que provoca barulho), na importância de 25\$00, e tudo na soma de 105\$00, que espero me seja enviada com a possível brevidade a fim de ser entregue à pessoa que os vendeu.

Com os meus cumprimentos,

A Bem da Nação

O Vice-Presidente da Câmara, em exercício,

  
António Aires de Mendonça

M \_\_\_\_\_  
D \_\_\_\_\_  
C \_\_\_\_\_



Documento 7 – Correspondência de Francisco Lage para Jaime Capela e Silva, 1948 (ANTT).

F.L./S.A.  
Refa: 323  
No. 114 - 3a. Sec.

Exm<sup>o</sup>. Sr.  
J.A. Capela e Silva

VILA FERREIRAS

Em referência à carta de 26 do corrente, apresento a V.Exa. os maiores agradecimentos pela amável e penhorante aceitação que deu ao meu pedido.

Quanto às criteriosas sugestões de V.Exa., sobre novas espécies a adquirir e a coordenar para o Museu do Povo Português, estou inteiramente de acordo com as que me propõe e indica:

Arte rural - (artefactos de buxo sem esquecer os ganchinhos de madeira, furadores e peças de fazer cordão, cortiça, chifre, pelaria, etc.)

Folgedos - (pandeiros, pandeiretas, etc.)

Arte de ganadeiros - (Correias, coleiras, fivelas de coleiras da "loja", etc.)

Arte feminina - (bolsas para relógios, bolsas para fuzil e pederneira, a que chamam "arranquelhos", rabadas, lenços, etc.)

Tea pois V.Exa. inteira liberdade de completar e alargar o documentário como melhor entender e lhe for possível, e por seu lado permito-me também fazer já agora novas sugestões:

Alfaias domésticas - (utensílios de cobre, usados, em regular estado de conservação; fornos de cobre para docaria; formas de ferro para fazer filhós, "caças de fogo" para lareira, etc.)

Docaria - (Chavões de madeira bordada, simples ou em cambalhão, para marcar bolos; Chavões metálicos bordados para marcar bolos; forminhas metálicas (latão ou estanho), articuladas ou não reproduzindo frutos, carochos, folhas de plantas, bolotas, etc., para os chamados doces de alcorça, ou de massa de amêndoa e amendoim, recheados de doces de ovos; "paliços", ou sejam papéis recortados a ponta de tesoura para enfeitar doces, etc.)

Instrumentos de alveitaria - (aziar, pinça, zaragatas e ferro de queimar feridas).

Mobiliário - ( cadeiras rústicas com assento de buho, etc.)

As peças de alfaiate agrícola seria conveniente acrescentar e juntar uma foice de ceifeira, usada.

Tudo isto e o já mencionado no meu officio anterior, dentro das possibilidades, como se compreende.

A colaboração solicitada já em si é um altíssimo favor, mas o sacrificio de encargos materiais, embora temporários, já não é coisa que se possa pedir. Nestas circunstancias rogo a V.Exa. o favor de me dizer as importâncias de que necessitar, à medida que os compromissos se forem estabelecendo. No fim, far-se-á então concretamente a requisição dentro das normas da Contabilidade deste Secretariado, para se oficializar a liquidação dos fornecimentos.

E peço finalmente a V.Exa. o favor de notar o seguinte, que é muito importante. As remessas por via postal devem vir dirigidas a Francisco Lage, Chefe da 3ª. Secção da 3ª. Repartição deste Secretariado - Palácio Fox - Praça dos Restauradores - Lisboa - Domicílio. As que por exigências de peso e volume tenham de ser remetidas pelo caminho de ferro, serão convenientemente embaladas e protegidas, e despachadas em grande velocidade, portos a pagar no destino, dirigidas ao mesmo, Rua do S. Pedro de Alcântara, 45 - 2ª (conveniência local de armazenagem), sendo igualmente vantajoso que o despacho seja feito e entregue no domicilio. Neste caso, porém, V.Exa. remeterá a respectiva guia para a sede do Secretariado, no Palácio Fox.

Tambem fiquei ciente das informações que V.Exa. me transmite sobre preços e probabilidades de tempo viável para execuções dos trabalhos de que V.Exa. é Autor, que muito agradeço, o que vai ser ponderado no estudo deste ponto, a fazer.

A escultura No. 58 - "Mulher de Ceifa" vai ser remetida, conforme as ordens de V.Exa., ao Exmº. Sr. Dr. André de Brito Montoso Tavares, em Estremoz.

Agradecendo muito penhorado as atenções de V.Exa., com a maior consideração apresento-lhe os meus melhores cumprimentos.

A BELA DA MAÇÃO  
Secretariado Nacional de Informação, em 29 de Janeiro de 1948  
PELO CHEFE DA 3ª. REPARTIÇÃO  
O CHEFE DA 3ª. SECÇÃO

(Francisco Lage)

F.L./S.A.  
Ref.º: 323  
Ns.88 - 5ª. Sec.

Exm.º. Sr.  
J.A. Capela e Silva

VILA FREIXANCO

Estou de posse das cartas de V.Exc.º, de 5 e 13 do corrente, tendo recebido mais recentemente, como documentação e elucidação daquelas, os Nos. 51, 54, 59 e 60, da "Revista de Portugal - Língua Portuguesa" - 1947, os nos. 101 e 104 - 1948, e 106 - 1947, da revista "Occidente", de que já tinha conhecimento, e a realização plástica de V.Exc.º - "Mulher da Ceifa", trabalho este que, com outros congêneres, também já tinha tido ocasião de observar e apreciar devidamente, por cuja bem documentada execução e composição felicito muito sinceramente V.Exc.º, agradecendo-lhe muito particularmente a atenção que teve. Todos os mencionados objectos vão ser devolvidos a V.Exc.º.

Devo também informar V.Exc.º, que o Exm.º. Secretário Nacional de Informação está de posse de "A linguagem rústica no concelho de Elvas", de que V.Exc.º. é muito ilustre autor.

As perguntas que dirigi a V.Exc.º, no meu officio No. 18, de 3 do corrente, estão relacionadas com a instalação e montagem do "Museu do Fogo Português" (etnografia e folclore), nesta cidade, iniciativa deste Secretariado dirigida por esta Secção, que deverá ser inaugurado muito brevemente. As grandes directrizes e intuídos da sua realização são: a divulgação cultural para o povo e o motivo de estudo para o especialista, nacional ou estrangeiro. Para o traço e costumes, de um modo geral, foi estabelecido o critério da possível representação natural, científica, espontânea e verdadeiramente documental, pois só assim eia pode oferecer bases sérias e seguras ao estudioso. Por isso, neste e noutros pontos, não foram encaradas, em princípio, as realizações de pessoas cultas, pelo menos como documento etnográfico. A admigção dos trabalhos como o que V.Exc.º, acaba de ter a amabilidade de me enviar para apreciação, carecem de revisão de critério, não matéria que vai ser estudada, o que me leva a solicitar de V.Exc.º, o favor de me informar sobre o preço médio de cada manequim isolado, e de conjunto, quando esse seja o caso.

Para o fim exposto, o que este Secretariado deseja desde já obter e para o que solicita a valiosa colaboração e intervenção de V.Exc.º, quer como critério rigoroso de recolha, quer nas autorizadas directrizes de execução, se por ventura esta forem necessárias, e este foi o pensamento que principalmente originou o meu referido officio, é

o seguinte conjunto de objectos documentais e em tamanho natural, usados mas em bom estado de conservação no caso de isso ser possível, ou então executados propositadamente dentro do rigor tradicional:

- Apeiragem completa - 1 - canga de madeira para parelha de equinos.  
1 - canga de madeira para junta de bovinos.  
1 - cangão para um só animal.
- 1 - arado e 1 - aravessa (rigorosamente tradicionais).  
1 - charbanil.  
2 - "burros" (assentos toscos).  
1 - Cacheira, com sãmeis abertos a canivete.  
1 - Caçapo de gadanhairo, com pedra de afiar.  
1 - azeiteiro de chifre, com rolha fixa de cortiça e "torneja" de madeira, para azeite.  
1 - Coxo de cortiça.  
1 - Copeira completa.  
- Canudos de ceifa raseados.  
1 - Gral ou almofariz de madeira para pisar temperos, completo.  
- Rolhas de cortiça para vasilhame diverso, bordadas a canivete.  
1 - espontão de arca, de madeira bordada a canivete.  
1 - Canudo de lume, de madeira com decoração incisa.  
1 - Tazro de cortiça bordado a canivete.  
1 - Costura de cortiça bordada a canivete.  
1 - Saleiro rústico de cozinha, de cortiça.  
1 - Saleiro de mesa, de cortiça bordada a canivete.  
- Utensilagem completa de queijeira e de queijar o leite, em tamanho natural.  
1 - "ronca" completa (quarta de barro, com pele na boca e respectiva cana para produzir som).  
- Utensílios de castração.  
- Utensílios de tosquador.

Todos os objectos devem trazer afixada a respectiva nomenclatura geral, ou ainda parcial, da região, e indicação da procedência local.

Esta é o grande favor que solicito a V.Exa. e que para este Secretariado e futuro Museu serão uma inesquecível cooperação.

Quanto ao custo dos referidas objectos serão os que na competente opinião de V.Exa. tiverem de ser, tendo além disso V.Exa. liberdade de aumentar o conjunto mencionado com outros objectos de possível aquisição, dentro do critério exposto, não impartando a duplicação ou triplicação de alguns objectos do mesmo género, mas de expressão variada.

Agradecendo a breve resposta, com a maior consideração apresen-

Documento 8 – Nota de imprensa manuscrita de António Ferro relativa à abertura do Museu de Arte Popular, 1948 (ANTT).

Museu em Portugal Malizal de Lm  
Iniciativas de S. N.  
11364  
Será brevemente para a cidade  
Museu da Vida e da Arte do Povo  
Portugues da Arte

SECRETARIADO DA  
PROPAGANDA NACIONAL  
21 JUN 1948  
p. 000 # 523

SEÇÃO DE IMPRENSA  
Reunido às \_\_\_\_\_ Horas  
Distribuído às \_\_\_\_\_ Horas  
Em 19/6/48

Estão quase concluídos os trabalhos  
de organização do Museu da  
Vida e da Arte do Povo Portu-  
gues, que brevemente serão inau-  
gurados.  
Criado por iniciativa de S. N. Y.  
com o fim de arrecadar e  
valorizar ~~os trabalhos~~

• Preciosos artefactos de arte  
 de arte popular em que se  
 realça a beleza e a  
 ma frondeira e a arte engenhosa  
 e características actividades artísticas  
 de nossa gente, este Museu  
 Museu do Povo - Museu - O Museu  
 de Povo - ficará sendo, no  
 seu género, um dos melhores  
 do mundo.  
 Não vale a pena ser inferior.



4

Palavras de ~~grande~~ <sup>grande efeito</sup> para  
esta importante realiza-  
ção de P. N. J.

• Museu de Arte Popu-  
lar e levante em

• Belém, no mesmo lu-  
gar onde esteve o  
Centro Regional

✓



Documento 9 – Carta de Jorge Dias ao Secretário Nacional da Informação José Manuel da Costa, 1952 (ANTT).

Particular

INSTITUTO PARA A ALTA CULTURA  
CENTRO DE ESTUDOS DE ETNOLOGIA PENINSULAR  
NO INSTITUTO DE ETNOLOGIA DA UNIVERSIDADE DO  
PORTO  
Munizaga, 22-IX-52

17624

SECRETARIADO DA  
PROPAGANDA NACIONAL  
29-SET-1952  
PROC. Nº 220

Resposta  
1952

Meu Sr. Amigo,

Pago-lhe que me desculpe vir aqui uma vez em comodidade, mas em julho que V. Ex.ª é uma das poucas pessoas capazes de dar uma profunda série em certas situações. Durante o Congresso Internacional de Antropologia e Etnologia de Viena, tive ocasião de, mais uma vez, ver confirmada a opinião de que Portugal está longe de fazer aquilo que podia no campo de investigação etnológica. Isto é sobretudo grave, dados as possibilidades excepcionais do nosso país, onde ainda são visíveis inúmeros aspectos da cultura pré-histórica, que se encontram na maior parte dos países europeus. Se nos dedicarmos com um certo afã a salvar o que existe, conseguiremos não só contribuir de maneira inigualada para o conhecimento do passado europeu, como dáramos à ciência etnológica portuguesa um lugar de primeira plana.

Muita gente pode objectar que o que digo de etnografia portuguesa se pode dizer de outras ciências. Contudo, nós não temos a mesma facilidade de conseguir em física, ou em fisiologia os resultados rápidos e fáceis que temos em etnologia. Sem falar na vantagem de física ser consideravelmente menor! Sem blague, pode dizer-se que é um pouco o caso de hockey em patins... Se perdemos ser campeões do mundo numa modalidade, não devemos perder a ocasião!

Ale hoje temos conseguido dar um pouco a impressão de que em Portugal se trabalha activamente nestas matérias. Mas V. Ex.ª sabe muito bem que o que se faz é muito pouco. A maior parte dos etnógrafos portugueses são amadores, pessoas que dedicam a sua actividade profissional a outros

diversos e só fazem ciência nas horas vagas. Isto tem se  
se reflectir fatalmente no nível geral de nossa ciência.

Até hoje a situação não era grave, pois as nações mais  
adiantadas trabalhavam um pouco isoladamente, dentro  
de blocos afins e pouco sabiam de nós. Por outro lado, países  
com quem tínhamos relações mais estreitas, estavam ainda  
mais atrasados do que nós. Hoje, porém, a América do Sul  
faz esforços enormes por recuperar o perdido e devemos  
recrear um pouco o movimento que se nota no Brasil.

Por outro lado, a Europa procura intensificar a investi-  
gação comparativa, estabelecendo colaborações intensa  
entre todas as nações europeias. Estamos, pois, num  
momento decisivo, que urge empreitar com energia.

É por esta razão que em apelo para o meu Ex.<sup>mo</sup> amigo,  
pois sei do que é capaz, o I.A.B. tem-me ajudado muito,  
e creio que há de continuar a ajudar. Mas a colaboração  
de V. Ex.<sup>ta</sup> é indispensável, sobretudo no campo em que a  
etnografia está directamente sob a alçada do S.N.S.

Eu espero que V. Ex.<sup>ta</sup> não leve a mal esta minha ma-  
neira franca de falar. Eu receio que V. Ex.<sup>ta</sup> tenha já in-  
terpretado o pequeno petalório que fiz sobre a viagem ao  
Brasil, como algo atrevido. Contudo, se V. Ex.<sup>ta</sup> que conhece melhor  
seria que não houve da minha parte o mínimo vestígio  
de falta de respeito. Ninguém respeita mais as hierarquias  
do que eu, e eu sei o lugar que V. Ex.<sup>ta</sup> ocupa. Se assim  
secrevi foi com o entusiasmo próprio de quem regressa daquele  
país, que representa o triunfo máximo da nossa capacidade  
colonizadora, e de quem tem por V. Ex.<sup>ta</sup> a maior das  
admirações e muita estima. Confesso que sou ~~um pouco~~  
veementemente, is vero, mas é o resultado do grande entusiasmo  
que ponho nas coisas da minha terra e na gente que faço.  
De resto eu nada peso para mim! Estou pronto a colaborar e  
ajudar desde que isto conduza a resultados úteis, ~~para~~ ~~isto~~ ~~na~~  
quero nada. Aguardando uma oportunidade para falar com  
V. Ex.<sup>ta</sup> sobre estes assuntos, se V. Ex.<sup>ta</sup> achar conveniente,  
Sou de V. Ex.<sup>ta</sup> com a mais elevada consideração  
e muita estima Jorge Dias

Documento 10 – Processo de aquisição do espólio de Francisco Lage, 1961 (arquivo MAP).

S. R.  
PRESIDÊNCIA DO CONSELHO  
SECRETARIADO NACIONAL DA INFORMAÇÃO,  
CULTURA POPULAR E TURISMO

*Museu de Arte Popular*

PARECER:

*A Ref. Central  
cat. mentes.*

DESPACHO:

*para informação e  
11  
12  
67*

ASSUNTO:

PROPOSTA PARA AQUISIÇÃO DO ESPÓLIO DE FRANCISCO LAGE, DIRECTOR  
DO MUSEU DE ARTE POPULAR

INFORMAÇÃO N.º 14

O Sr. Francisco Lage, que me antecedeu na Direcção deste Museu, do qual foi um dos fundadores, foi um persistente e devotado coleccionador de objectos rústicos e de arte popular.

Por determinação do antecessor de V.Ex<sup>ã</sup>. Senhor Dr. Eduardo Brazão e acompanhado do Dr. Francisco de Avillez fui oportunamente a casa da viúva do Sr. Lage, onde tivemos ocasião de constatar a riqueza e variedade da referida colecção.

Julgo desnecessário dizer a V.Ex<sup>ã</sup>. do prodigioso espólio deixado por alguém que, durante toda a sua vida, se consagrou inteiramente a reunir os mais raros ou curiosos espécimes dos trabalhos do nosso povo.

.../...

A época distante em que iniciou tal recolha, permitiu-lhe conseguir objectos hoje em dia da maior raridade e por vezes já impossíveis de se conseguirem.

O conhecimento profundo que tinha do assunto e a sua longa experiência concorreram ainda mais para que tal recolha fosse realizada com o maior cuidado e critério.

As circunstâncias difíceis em que ficou a viúva levaram-na já a desfazer-se da valiosíssima livraria especializada (culinária e folclore) de seu marido, há tempos dispersa em leilão no qual o Secretariado adquiriu ainda algumas obras destinadas à biblioteca deste Museu.

Por motivos idênticos e dada a impossibilidade de o Estado lhe adquirir o conjunto completo das colecções de arte popular, também tem vindo a desfazer-se de numerosas peças; restam ainda, porém, algumas que, pela sua pouca frequência, constituem hoje valiosos documentos, que faz lástima ver passar a mãos estranhas e dispersarem-se, quando, dando entrada neste Museu, não só enriqueceriam o património do Estado como encontrariam o lugar indicado visto ficarem expostas ao público e ao alcance dos estudiosos.

Informa-me o Senhor Chefe da Repartição Central que há talvez uma possibilidade de aquisição destas peças pelo Secretariado, embora para tanto houvesse que satisfazer-se a totalidade (Esc. 119.420\$00) em duas fracções - modalidade que a viúva diz estar na disposição de aceitar.

Teríamos assim, como primeira entrega, um total de Esc. 89.000\$00, correspondente a móveis, metais, cerâmica, pintura, vestuário e diversos, seja um núcleo bastante variado, por abranger espécies diversas.

A segunda e última entrega, de Esc. 30.420\$00, correspondente ao conjunto na relação designada por "Objectos de Arte Popular", seria feita no ano próximo.

As peças existentes foram cuidadosamente estudadas, inventariadas e catalogadas pelo Sr.D. Sebastião Pessanha, um dos nossos primeiros etnógrafos, de cujos conhecimentos e trabalhos julgo ocioso falar a V.Ex<sup>a</sup>., o qual, igualmente lhes atribuiu os valores indicados.

Tratando-se de um estudioso da mais íntegra probidade e com prévio conhecimento de que a avaliação a que se procedia se destinava a uma possível aquisição pelo Museu - organismos que, em geral, dispõem de magros recursos - julgo de aceitar os preços indicados.

.../...

Eis o que acerca deste assunto me é possível informar V.Ex<sup>ã</sup>. a fim de que, se assim o entender, possa levá-lo à alta consideração de Sua Excelência o Ministro.

Em 12 de Abril de 1961.

O DIRECTOR - INTERINO

(Manuel de Mello Corrêa)



NOTA:

Juntam-se quatro fotografias de algumas das peças mencionadas.

MOBILIÁRIO

X 1	Banco de espaldar pintado (fot.) .....	1.700\$00	
X 2	Cadeira de braços, pintada .....	1.500\$00	
+ 3/4	2 Mesas de castanho, entalhadas (fot.) .....	20.000\$00	<i>n.º 3, datado 1892</i>
X 5	1 Armário grande, castanho, entalhado (fot.).	25.000\$00	
X 6	1 Arca pintada .....	<u>3.000\$00</u>	51.200\$00

METAL

X 7	1 Candeeiro de azeite, grande.....	500\$00	
X 8	1 Candeeiro de azeite, grande, cilíndrico ...	500\$00	
X 9	1 Candeeira de ferro rectangular .....	250\$00	
X 10	1 Candeeira de ferro quadrada .....	250\$00	
X 11	1 Braço de ferro para lanterna .....	1.000\$00	
X 12	1 Aquecedor de cama, em latão .....	500\$00	
X 13/4	2 Chocolateiras de cobre .....	800\$00	
X 15	1 Escumadeira de cobre .....	100\$00	
X 16	1 Concha de latão .....	<u>100\$00</u>	4.000\$00

CERÂMICA

717/34	18 Peças de barro de diversas proveniências ..	1.000\$00	
X 35	1 Taça de faiança de escorrer copos .....	300\$00	
X 36/47	12 Pratos de faiança, grandes .....	2.400\$00	
X 44/9	2 Tijela e bacia de barba, faiança .....	1.000\$00	
X 50/1	2 Pias de água benta, faiança .....	1.000\$00	
X 52/6	5 Pratos grandes, de faiança (3 fundos) .....	1.500\$00	
X 57/8	2 Floreiras de faiança, figuradas (par) .....	600\$00	
X 59	1 Painel de barro pintado "Alminhas" .....	200\$00	
X 60	1 Barro pintado "N.ª.S.ª. da Madre de Deus" ...	500\$00	
X 61	1 Barro de Estremoz "Senhor dos Passos" .....	<u>300\$00</u>	
	A Transportar .....	8.800\$00	55.200\$00

GRÁMICA (continuação)

Transporte .....	8.800\$00	55.200\$00
X 621 Barro de Estremoz "S. João" .....	300\$00	
X 631 Figura de barro "Mulher das cebolas" .....	300\$00	
X 641 Busto de Napoleão em faiança .....	300\$00	
X 651 Figura de Napoleão em faiança, pequena ....	200\$00	
X 661 Caneca de faiança "porco" .....	300\$00	
X 67/68 2 Jarros de faiança, formato peixe .....	800\$00	
691 Cangirão das Caldas, com parras e uvas ....	<u>1.000\$00</u>	12.000\$00

PINTURAS

X 70 1 Painei de madeira policromada, "Senhor amarrado à coluna" .....	500\$00	
X 71/72 2 Telas populares, de costumes .....	1.000\$00	
X 731 Tela popular "retrato de Senhora" .....	500\$00	
X 741 Tela "Divina Pastora" .....	1.000\$00	
X 751 Tábua pintada "S. Lourenço" .....	300\$00	
X 76/8 3 Pinturas sobre vidro .....	600\$00	
X 79/82 4 Tábuas, representando santos .....	2.000\$00	
831 Pintura sobre madeira "Salomé" .....	800\$00	
X 841 Pintura oval, sobre madeira .....	<u>800\$00</u>	7.500\$00

VESTUÁRIO

X 85/4 10 Peças de vestuário: chapelinho, corpete, avental, faxas, lenços, par de meias, etc..	<u>1.000\$00</u>	1.000\$00
--	------------------	-----------

DIVERSOS

X 951 Figura grande, de madeira pintada .....	<u>1.000\$00</u>	
A Transportar .....	1.000\$00	75.700\$00

DIVERSOS (continuação)

Transporte .....	1.000\$00	75.700\$00
X 96 1 Bengala com uma cobra enrolada .....	800\$00	
X 97 1 Tabuleiro conventual, pintado .....	200\$00	
X 98 1 Polvorinho em chifre e metal .....	500\$00	
X 99 1 Quadro de ornatos de papel recortado .....	200\$00	
X 100 1 Registo de azulejo "St <sup>a</sup> . António" .....	500\$00	
X 101/2 2 Castiçais de vidro soprado (par) .....	200\$00	
X 103 1 Arca pequena, pintada de escuro .....	1.000\$00	
X 104 1 Arquinha pequena, pintada de vermelho .....	200\$00	
X 105 1 Imagem Grande, Senhora do Ó, vestida de seda, bordada a oiro fino .....	3.000\$00	
X 106/101 1 Peças de bordados a ponto de cruz .....	1.100\$00	
X 114/21 5 Peças de osso e marfim trabalhado, para fixar as rocas .....	100\$00	
X 122/23 2 Imagens de cristo, madeira policromada .....	1.000\$00	
X 124/34 1 Peças de cortiça trabalhadas .....	2.000\$00	
X 135 1 Caixa grande para esmolas .....	1.500\$00	13.300\$00
		<u>89.000\$00</u>



**Documento 11 – Lista do espólio de Sebastião Pessanha adquirido para o Museu de Arte Popular, 1967 (arquivo MAP).**

D.MIGUEL PESSANHA  
Rua de Campolide, 265  
L i s b o a

Ao  
Museu de Arte Popular  
L i s b o a

PEÇAS DIVERSAS

85 - Quadro de alminhas, esculpido .....	3.000\$00
84 - Quadro de alminhas pintado .....	3.000\$00
79 - Quadro de milagre de Nossa Senhora do Rosário .....	1.500\$00
94 - Cristo em madeira, pintado .....	500\$00
90 - Imagem de N <sup>a</sup> .S <sup>a</sup> . com o Menino e alminhas .....	2.300\$00
86 - Caixa de esmola em forma de oratório .....	2.500\$00
83 - Galo em folha .....	3.000\$00
228 - Par de palmitos em coiro pintado .....	1.000\$00
128 - Caixa de almas, em relevo, policromada .....	2.000\$00
129 - Caixa de almas pintada .....	800\$00
133 - Caixa de almas, em relevo, pintada .....	1.500\$00
207 - Cristo em madeira, com manto vermelho .....	800\$00
200 - N <sup>a</sup> .S <sup>a</sup> . policromada, com florinhas .....	800\$00
268 - Imagem de S. Francisco .....	1.000\$00
91 - Imagem de N <sup>a</sup> .S <sup>a</sup> . da Conceição .....	200\$00
130 - Caixa de esmolos para a S <sup>a</sup> . da Piedade .....	900\$00
271 - Garrafa com barco .....	1.200\$00
330 - Telha de barro, com figura (Distrito de Aveiro) .....	800\$00
282 - Batedor de manteiga .....	300\$00
356 - Quadro de promessa com um barco .....	1.000\$00
365 - Candeeira grande, de folha, com duas mechas .....	200\$00
364 - Painel de S. Miguel, com grande inscrição .....	1.000\$00
358 - Alminhas com Cristo pintado sobre fundo claro .....	1.000\$00
360 - Alminhas com Cristo pintado sobre fundo escuro .....	1.000\$00
361 - Quadro de milagre, senhora de cama .....	800\$00
363 - Quadro de milagre, homem de cama .....	800\$00
362 - Quadro de milagre, menino de cama .....	800\$00
312 - Molde grande para bolos, em madeira .....	3.000\$00
287 - Seringa defolha, para farturas .....	200\$00
340 - Rol de roupa em tábua, com chavetas .....	200\$00
A transportar .....	37.100\$00

Transporte .....	37.100\$00
284 - Copeira pintada .....	150\$00
296 - Ferro de engomar de metal, com seu descanso .....	500\$00
285 - Batedor de manteiga, de pau .....	300\$00
286 - Batedor de manteiga, de pau .....	500\$00
304 - Metraca grande, de caixa .....	500\$00
306 - Metraca pequena, pau e folha .....	100\$00
<i>dativ</i> 290 - Ferrado de folha .....	300\$00
301 - Armadilha para pássaros .....	100\$00
305 - Castanholas, com cabo (matraca ?) .....	100\$00
288 - Seringa de latão, grande, para clister de gado .....	500\$00
338 - Aldraba de porta de ferro batido (Vimieiro, Alentejo). .....	1.000\$00
337 - Cruz processional, ferro recortado e pintado .....	800\$00
315 - Assador de castanhas grande, em ferro, com cabo .....	500\$00
339 - Polvorinho de chifre .....	500\$00
345 - Cabaça pintada .....	100\$00
334 - Chifre preto, com tampa .....	400\$00
355 - Caixa de almas .....	1.500\$00
316 - Forma de sal trabalhada, Alcochete .....	800\$00
321 - Dois cinchos de barro	
320 - Cinco cinchos de folha	
318 - Dois cinchos de vime, com tampa	1.000\$00
319 - Dois cinchos de vime	
298 - Braço de ferro recortado, com veado, p*.pendurar candeias	200\$00
299 - Lançadeira de tear, grande .....	300\$00
300 - Lançadeira de tear, grande, com carrreto e fio .....	300\$00
295 - Descanso de ferro para ferro de engomar, com cavalo ..	350\$00
294 - Quatro badalos de chocalho, de madeira (Estremoz) ....	100\$00
302 - Ratoeira para toupeiras, de folha (Sintra) .....	150\$00
344 - Par de polainas, de coiro .....	300\$00
280 - Par de socos para castanhas .....	200\$00
317 - Peso de tear, pedra pintada .....	300\$00
323 - Caixa oval, madeira trabalhada com pregaria .....	300\$00
324 - Cito bilros diversos em osso e marfim .....	400\$00
325 - Três furadores eduas agulhas, em osso e madeira .....	600\$00
283 - Suporte de candeias (velador) .....	300\$00
329 - Colher de doceira, de metal, com cabo .....	200\$00
314 - Chifre para ferramenta de ceifador .....	200\$00
A transportar .....	50.950\$00

Transporte .....	50.950\$00
307 - Quatro focinheiras (burçal) para vitelos .....	200\$00
335 - Pente de madeira para azeitonas .....	250\$00
343 - Cinco varas de cortar a coalhada .....	250\$00
342 - Prateleira de madeira trabalhada .....	500\$00
341 - Caixa de cortiça grande, trabalhada .....	300\$00
310 - Rolo para marcar bolos .....	250\$00
311 - Rolo para marcar bolos .....	250\$00
328 - Rolo para marcar bolos .....	300\$00
281 - Tamancos (Cinfães) .....	200\$00
309 - Carimbo para marcar bolos .....	400\$00
327 - Carimbo para marcar bolos .....	400\$00
322 - Duas navalhas de capador .....	400\$00
346 - Duas mascaras para pombos de negaça (caparão) .....	100\$00
347 - Corrente de relógio em osso .....	200\$00
348 - Corrente de relógio em osso e linha .....	200\$00
351 - Coração de madrepérola, grande, com inscrição .....	300\$00
352 - Coração de madrepérola, menor .....	200\$00
353 - Anel de missanga .....	150\$00
349 - Figa de osso .....	200\$00
350 - Dente (amuleto) .....	150\$00
354 - Caixa de madeira com pinturas .....	200\$00
336 - Jogo de pentes de cardador .....	500\$00
332 - Mólho de barbilhos para borregos, madeira e fio .....	100\$00
333 - Mólho de barbilhos para borregos, vime .....	50\$00
291 - Colher de madeira, Ferreira do Alentejo .....	250\$00
292 - Colher de madeira, Pavia .....	350\$00
293 - Colher de madeira, Evora .....	300\$00
308 - Duas dedeiras de ceifeira .....	100\$00
331 - Pingadeira de barro .....	100\$00
369 - Colher de osso, trabalhada e arrendada .....	150\$00

TRAJOS

13 - Biôco preto com veu .....	500\$00
52 - Corpete bordado, veludo e seda .....	300\$00
40 - Capa de carameleira .....	350\$00
48 - Mandil de homem (Padrela) .....	400\$00
2 - Gasalho de pano azul com aplicações de veludo .....	300\$00
53 - Saia-manteu, Amonde .....	250\$00
A transportar .....	60.350\$00

Transporte .....	60.350\$00
- - Bolsa grande encarnada, bordada a ponto cruz, c/borlas..	150\$00
34 - Chapéu e branqueta de sargaceiro (saiote) .....	500\$00
56 - Jaqueta (Afife, Vila do Conde) .....	250\$00
17 - Faxa de lã encarnada, bordada, para mulher .....	150\$00
- - Coturnos de lã arrendados (S.Lourenço da Montaria) ...	100\$00
28 - Meias de lã arrendadas (Moimenta da Maia) .....	100\$00
58 - Saiote, St <sup>o</sup> . Oginha .....	200\$00
10 - Corpete preto, pespontado .....	200\$00
11 - Corpete preto, pespontado .....	150\$00
12 - Avental preto bordado a vidrilhos, com veludo .....	200\$00
60 - Jaqueta, Afife .....	200\$00
44 - Avental, riscas pretas, azuis, verdes, etc. ....	250\$00
42 - Mandil de trapo, escuro às riscas .....	150\$00
39 - Capuz de lã às riscas castanhas e brancas .....	100\$00
50 - Capa (Estremoz, Arcos) .....	350\$00
52 - Mandil (Abedim, Valença) .....	150\$00
26 - Casaca de mulher, preta, de pano e veludo .....	300\$00
- - Punhos de pano castanho com um M e um D bordados .....	100\$00
43 - Mandil preto, verde e azul .....	250\$00
- - Saco, estopa de linho às riscas (Trás-os-Montes) .....	120\$00
- - Saco, de "pilar" castanhas (Candoso, Vila Flor) .....	80\$00
<u>ROUPA DE BAIXO, E OUTRA</u>	
Penteador .....	350\$00
30 - Camisa de noite (Estremoz).....	200\$00
Penteador .....	250\$00
Vestido de criança .....	300\$00
Calças com rendas .....	150\$00
Touca de rendas .....	150\$00
32 - Camisa de homem com crivo .....	400\$00
6 - Camisa com bordados a encarnado .....	250\$00
35 - Camisa de mulher, ponto de cruz a vermelho e azul ....	250\$00
4 - Camisa com crivo e palavra "Amizade" .....	400\$00
Calças .....	150\$00
Seis pares de meias diversos .....	500\$00
Gola e punhos bordados .....	200\$00
Par de punhos, ponto de cruz encarnado .....	100\$00
Seis sacos diversos .....	600\$00
A transportar .....	68.650\$00

Transporte .....	68.650\$00
Par de meias com as armas de Portugal .....	100\$00
Guarnição de janela, bordada .....	500\$00
Toalha com rendas .....	200\$00
Lenço bordado, com lantejoulas .....	100\$00
Dois pares de coturnos e um par de meias .....	400\$00
Bolsinha arrendada .....	50\$00
Colecção de 46 máscaras de chocarreiro .....	100.000\$00
Colecção de 241 fechos de coleira de gado .....	<u>30.000\$00</u>
	<u>200.000\$00</u>

Lisboa, 19 de Janeiro de 1967.