

As coleções de arte dos museus nacionais em Portugal

The art collections of national museums in Portugal

Ana Temudo*

Resumo: Este relato centra-se na análise da constituição das coleções de arte dos museus nacionais portugueses no século XIX e das mudanças que abriram as portas destas instituições à contemporaneidade. Atribui-se um especial enfoque à transformação que ocorre no Museu Nacional de Arte Contemporânea em Lisboa (entre 1945 e 1959) e no Museu Nacional Soares dos Reis no Porto (entre 1950 e 1960), respectivamente sob a direção dos escultores modernistas Diogo de Macedo e Salvador Barata Feyo, que encetam uma política de gestão museológica moderna.

Palavras-chave: Museologia. Museu nacional. Academia. Coleção. Arte. Política.

Abstract: This narrative focuses on the analysis of the establishment of the art collections of the Portuguese national museums in the nineteenth century and the changes that opened the doors of these institutions to the contemporaneity. A special focus is given to the transformation that took place at both the National Museum of Contemporary Art in Lisbon (between 1945 and 1959) and the National Museum Soares dos Reis in Porto (between 1950 and 1960), respectively under the direction of modernist sculptors Diogo de Macedo and Salvador Barata Feyo, who engaged in a modern museum management policy.

Keywords: Museology. National museum. Academy. Collection. Art. Policy.

1. Introdução

Os primeiros museus modernos surgem na Europa a partir da instauração da República. Dotados de um papel político-pedagógico, estas instituições recorrem ao poder simbólico das obras de arte para difundir a doutrina. Este novo paradigma museológico iniciou-se em França, ainda durante o século XIX, a partir da nacionalização do patrimônio real e da ascensão do Palácio do Louvre a museu nacional. Em Portugal essa mudança surge em 1911, ano em que o patrimônio nacional é tornado público e os museus ficam sobre a alçada de três circunscrições artísticas distribuídas por Lisboa, Porto e Coimbra, dirigidas por conselhos de Arte e Arqueologia.

Em 1932, estes conselhos são extintos por decreto-lei e as suas funções são concentradas no Conselho Superior de Belas-Artes, dependente do Ministério de Instrução Pública. Os museus são divididos através desta medida em categorias de museus nacionais, regionais e municipais (SILVA, 2002, p.80). Assim, os museus portugueses desta época surgem, tal como os restantes museus públicos europeus,

* Licenciada em Artes-Plásticas (2007-2012) e especialista em Estudos Artísticos (2013-2014) pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto. Mestre em Museologia pelo Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (2012-2015). E-mail: anatglima@gmail.com

com uma grande ligação às academias dotados de um importante papel na instrução pública.

2. Das coleções religiosas do século XIX à criação dos primeiros museus públicos

As reformas políticas introduzidas pela vitória do liberalismo em 1833, a implementação do constitucionalismo, a extinção dos conventos e nacionalização dos bens da igreja e a consequente adoção de novos valores culturais (exaltação da história nacional, gosto romântico, conceito de monumento histórico-artístico), fizeram emergir novas realizações museológicas, que se traduzem em mudanças na natureza das coleções. É somente a partir desta data que os objetos artísticos e arqueológicos - a par dos objetos de história natural e dos artefatos etnográficos recolhidos nos museus da Ajuda, da Universidade, da Academia das Ciências, da Escola Politécnica de Lisboa e da Academia Politécnica do Porto - são dotados de autonomia museal (BRIGOLA, 2011, s.p). Segundo António Passos, é neste contexto que surge “a primeira expressão museológica do liberalismo português” (ALMEIDA, 2006-2007, p.31). Esta nasce com o príncipe regente D. Pedro, em pleno cerco da cidade do Porto pelas forças absolutistas (1832-1833), ao estabelecer o Museu de Pinturas, Estampas e constituiu-se “[a partir das] colecções do mosteiro de Tibães e de Santa Cruz de Coimbra, [assim como] de outras ordens religiosas e casas sequestradas” (ALMEIDA, 2006-2007, p.31).

Desta forma cumpria uma função didática, destinando-se a auxiliar a aprendizagem dos alunos da Academia de Belas-Artes e a instruir “[o] gosto e o juízo” do povo (SILVA, 2002, p.68-69). O Museu Portuense, nome pelo qual ficou conhecido (criado em 1834) inaugura apenas em 1840, com uma estreita ligação à Academia Portuense de Belas-Artes até 1911. Este Museu era detentor não só das obras oriundas dos conventos extintos, como das “provas escolares dignas de mérito” (SOARES, 1996, p.16). Assim, “assistimos ao desabrochar desta instituição que contava com uma considerável adesão de jovens artistas e no seio da qual se formavam muitos dos que, no contexto da produção de arte nacional, melhores resultados alcançavam” (SOARES, 1996, p.16). Em 1911, este museu passa a ter nova designação de Museu Soares dos Reis, ficando sob a alçada do Conselho de Arte e Arqueologia da 3ª Circunscrição (Porto).

No século XIX, as coleções artísticas assumiram, segundo Brigola, “um papel central nas preocupações museológicas de particulares”, de que são exemplo as galerias de João Allen, Pedro Daupias, Monteiro de Carvalho, Alfredo Keil, do rei D. Luís (BRIGOLA, 2011, s.p). É de realçar também a vontade da nova ordem liberal - inspirada no ideal político francês - de dotar o país de um conjunto descentralizado de museus de Belas-Artes, articulados com bibliotecas e museus de ciência, técnica e indústria, sediados em Lisboa e no Porto. Porém, segundo Raquel Henriques da Silva,

estas iniciativas irão ser, até meados do século XIX, “ciclicamente renunciadas sem que sejam criadas condições para a sua efectivação” (SILVA, 2002, p.69). Para compensar esta ausência, surgem instituições museológicas relacionadas com a natureza, como o Jardim Botânico da Escola Politécnica, o Jardim Zoológico e o Aquário Vasco da Gama, todas elas situadas em Lisboa (BRIGOLA, 2011, s.p). Esta incapacidade do Estado Português de classificar e preservar o seu património manter-se-á até ao arranque da Regeneração (1851), apesar dos esforços confirmados pela abertura ao público do museu particular de John Allen no Porto (adquirido pelo município em 1850), do Museu Arqueológico do Carmo (criado em 1864 em Lisboa), do Instituto Arqueológico de Coimbra (criado em 1877) e do Museu dos Serviços Geológicos (criado em 1857) (SILVA, 2002, p.70). As últimas décadas deste século foram, porém, favoráveis para os museus portugueses, propiciando a criação do Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia (1884) e do Museu Etnográfico Português (SILVA, 2002, p.70).

Partindo também das coleções religiosas provenientes dos conventos extintos - tal como acontece com o Museu Portuense, surge em 1869 a primeira Galeria de Pintura da Academia Real de Belas-Artes, no convento de S. Francisco em Lisboa. Esta ficou responsável pelo inventário e conservação destas coleções, mudando-se em 1884 para o Palácio de Alvor Pombal alugado pelo Estado. Assim surge o Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia, que tinha como objetivo principal a instalação de um “Museu Central” a partir de “subnúcleos de museus” de pintura, escultura, desenhos, gravuras, arquitetura, arte industrial e arqueologia, seguindo um projeto de Sousa Holstein que nunca veio a concretizar-se (SILVA, 2002, p.70).

A implementação da República em 1911 reforçou a “vontade política e legal de dar corpo a uma rede de museus nacionais e regionais” que, de acordo com uma visão pedagógica, patrimonial e artística, atuasse na divulgação e descentralização (BRIGOLA, 2011, s.p). Assim, o decreto da República em 26 de Maio de 1911 determinou a institucionalização de três circunscrições artísticas distribuídas por Lisboa, Porto e Coimbra dirigidas por conselhos de Arte e Arqueologia, que detinham a “responsabilidade da guarda dos monumentos e direção dos respetivos museus”. (BRIGOLA, 2011, s.p). Deste modo, foi criada em Lisboa a divisão do Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia em dois museus, o Museu Nacional de Arte Antiga e o Museu Nacional de Arte Contemporânea. Acolhendo as obras de arte realizadas até 1850, o primeiro destinava-se a abrigar objetos “que vão desde a fundação de Portugal enquanto país independente, até aos primeiros anos do século XIX” (PORFÍRIO, 1992, p.37), enquanto o segundo recebia obras de arte realizadas a partir de 1850. Desde 1911 até 1945, o MNAC ocupa as instalações anexas ao Convento de S. Francisco nas dependências da Academia Nacional de Belas-Artes. O Museu Nacional de Arte Antiga¹ - instalado no Palácio das Janelas Verdes - atribuindo “relevo

¹ Disponível em: <<http://www.museudearteantiga.pt/colecoes>>. Acesso em: 12 de jun. 2015.

à cuidada exposição de peças de qualidade” (PORFÍRIO, 1992, p.40) expondo obras de pintura, escultura, ourivesaria e artes decorativas, não só europeias, mas também de África e do Oriente. Além destes, foram igualmente criados na capital o Museu Etnológico Português e o Museu Nacional dos Coches. No Porto, o Museu Soares dos Reis recebia as coleções do Museu Portuense e, em Coimbra, era fundado o Museu Machado de Castro (SILVA, 2002, p.70).

Desde os anos trinta até aos anos sessenta, o contexto museológico do Estado-Novo necessita ser encarado, segundo Brigola, “à luz dos princípios ideológicos do regime” que privilegiava na opinião do autor, “o restauro interpretativo do património edificado e o comemorativismo nacionalista” (2011, s.p). Em 1932, a publicação do decreto nº 20985, extingue os Conselhos de Arte e Arqueologia, concentrando as suas funções num Conselho Superior de Belas-Artes, na dependência do Ministério de Instrução Pública. Esta medida centralizadora de poder fez-se acompanhar de uma classificação de museus em três categorias: museus nacionais, regionais e municipais (SILVA, 2002, p.80).

O Museu Nacional Soares dos Reis reabre ao público em 1933, começando assim o período de chefia do primeiro diretor da instituição Vasco Valente (1932-1950) assistindo-se igualmente à sua transferência para o Palácio das Carrancas. O Museu é classificado Imóvel de Interesse Público em 1934, sendo considerado património do Estado em 1937. Nesta altura inicia-se um período de recuperação do edifício, pois como afirma João Brigola o contexto museológico nacional do Estado Novo necessita ser interpretado segundo os princípios ideológicos do regime, que valorizava “o restauro interpretativo do património edificado e o comemorativismo nacionalista” (2011, s.p).

No decreto-lei nº 27:878 publicado em Diário do Governo a 21 de Julho de 1937, artigo 2º, lê-se,

O Ministério das Finanças, pela Direcção Geral da Fazenda Pública, incorporará no património do Estado o edifício, pertencente à Misericórdia do Porto, conhecido pela designação de Palácio das Carrancas, com todas as suas pertenças, direitos e servidões, para nele ser instalado o Museu Nacional Soares dos Reis (...) As colecções que constituem o Museu Municipal do Porto serão instaladas, precedidas de inventário e identificação, no Museu Nacional Soares dos Reis. É expressamente reconhecido o direito de propriedade da Câmara Municipal sobre as ditas colecções e é indispensável a sua anuência, também expressa, para saírem do Museu, mesmo temporariamente (...).

Ainda em 1937 são integradas em depósito as coleções do Museu Municipal do Porto, que incluem obras de natureza variada, desde pintura a artes decorativas, passando pela lapidária e arqueologia, o que passa a conferir ao museu “um carácter misto” (CUÑARRO, 2005, p.72). Porém, a fração mais significativa é representada pela coleção particular de John Allen - com mais de 600 pinturas, adquirida pelo

município em 1850. O Museu é inaugurado em 1942, com a apresentação permanente das coleções dos dois museus - Museu Portuense de Pinturas e Estampas e Museu Municipal - que passaram a ser expostas em articulação. O crescimento da coleção deveu-se, além das aquisições de obras “contemporâneas”, a valiosos legados e doações feitos ao Museu Municipal, entre os quais se pode destacar a presença de autores como Artur Loureiro, Silva Porto e Henrique Pousão (SOARES, 1996, p.17). A integração de obras de arte por depósito das coleções municipais não desviou a herança da Academia Portuense de Belas-Artes. Os legados e doações feitos ao MNSR e as políticas de aquisição das sucessivas direções deram continuidade ao núcleo forte de obras de pintura (século XVI a XXI) e escultura (século XIV a século XX).

O percurso expositivo está por isso, desde o início, condicionado pelos conteúdos do acervo e marcado maioritariamente por artistas da Escola do Porto. A representação de pintores de Lisboa deve-se essencialmente a incorporações por legados e doações. Luís Pereira de Meneses, Leonel Marques Pereira e Miguel Ângelo Lupi marcam o primeiro núcleo de pintura romântica e pré naturalista. Columbano, José Malhoa, António Ramalho e João Vaz representam a primeira geração naturalista do “Grupo do Leão”, e ainda da segunda geração. Já de final de século estão representados Carlos Reis e Veloso Salgado.

3. O Estado Novo e as novas experimentações estéticas

Em Portugal, a Exposição do Mundo Português de 1940, marcou o duplo centenário da Fundação (1140) e Restauração (1640) da nacionalidade. Este evento que seguiu o exemplo das grandes Exposições Internacionais de Paris (1937), Nova Iorque e S. Francisco (1939) foi marcado pelo nacionalismo, autoritarismo, elitismo, paternalismo e conservadorismo que caracterizava o regime político vigente. António Ferro, criador do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) em 1933, renomeado Secretariado Nacional de Informação (S.N.I.) em 1945, foi o responsável pela sua organização e reuniu para o efeito uma equipa constituída pelos melhores decoradores, escultores e arquitetos da época, que ficaram responsáveis pelo desenho e decoração dos diversos pavilhões.

Entre 1935 e 1951 este organismo promoveu ainda as Exposições de Arte Moderna, gozando no contexto da época de um importante papel “renovador” da vida artística nacional. O ciclo de exposições anuais era exibido a par do naturalismo apresentado nos Salões da Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA), onde dominava a paisagem, a natureza morta, o retrato e as figuras populares. Estas manifestações representavam o espírito tradicional do gosto dominante, e satisfaziam declaradamente os interesses de um governo ditatorial (GONÇALVES, 1982, p.45). Ferro criou os “Salões de Arte Moderna” e instituiu o “Prémio Amadeo Souza Cardoso”, nunca mostrando, porém, a obra deste autor. Os premiados nunca se

distanciaram da arte oitocentista (GONÇALVES, 1982, p.46) e Ferro não chegou a criar um Museu de Arte Moderna.

Em Lisboa, como alternativa a esta cultura oficial, surge na década de cinquenta a Fundação Calouste Gulbenkian que, embora desenvolvesse as suas atividades na capital, criou oportunidades de estudo no estrangeiro para artistas de todo país. Na cidade do Porto o isolamento verificava-se mais intensamente devido à “subalternização da cidade em função da centralização administrativa, política, económica e cultural que o Estado-Novo conferiu a Lisboa, enquanto ‘Capital do Império’” (LAMBERT; FERNANDES, 2001, p.15). No entanto, é neste contexto limitado pelo centralismo lisboeta e pela ditadura, que as exposições do grupo “Independentes” da Escola de Belas-Artes do Porto afirmaram, já nos anos quarenta, a sua autonomia. A “Escola do Porto” diferencia-se da Academia Nacional de Belas-Artes pela permeabilidade na recepção de novas experiências e linguagens artísticas, colocando em questão os condicionalismos do regime vigente (LAMBERT; FERNANDES, 2001, p.7).

Duas décadas antes, existira já um grupo homônimo, cujo núcleo principal era constituído por Dordio Gomes, Francisco Franco, Alfredo Miguéis, Henrique Franco, e Diogo de Macedo, todos a viver em Paris nessa época. No Manifesto que escrevem aquando da sua “Exposição de Pintura, escultura, gravura e desenho” na cidade de Lisboa em 1923, declaram-se independentes “de tudo e de todos e de nós próprios até, vimos aqui, ao cabo de alguns annos [sic] de silêncio em redor do nosso nome, mostrar um pouco do que fomos, um pouco também do que somos e alguma coisa do que desejamos ser (...)”. Afirmando ainda, “O nosso querer é colectivo, mas o interpretar é individual” (MACEDO, 1923, p.7,8).

O reaparecimento deste novo grupo de “Independentes” em 1943, definia-se pela recusa dos hábitos académicos. Reunidos contra aquilo que consideravam convencional ou clássico, este núcleo de professores e estudantes da Escola de Belas-Artes do Porto (EBAP) defendia a liberdade de processos. No catálogo da sua 3ª Exposição (1944) foram enunciados claramente os seus objetivos: “Este título ‘Exposição Independente’ não é nome de acaso. Significa porta aberta para todas as correntes, tribuna acessível às variadíssimas tendências plásticas, alheia a compromissos estéticos” (LAMBERT; CASTRO, 2001, p.7).

Durante a década de cinquenta, para além da regularidade das exposições apresentadas na Escola de Belas Artes do Porto - Exposições “Magnas” (1951 -1968) e “Extraescolares” (1959- 1968) -, verifica-se também a intensificação da atividade das galerias. Com o encerramento da galeria Portugália - que tivera um papel inquestionável na afirmação de artistas como Dordio Gomes, Júlio Resende, Júlio Pomar e Nadir Afonso e que serviu de contraponto ao Salão Silva Porto, de tradição naturalista - surge, em 1954, a Academia Alvarez dirigida por Jaime Isidoro e António Sampaio (CARDOSO, 2015, s.p). A galeria Alvarez expõe em 1956, a obra de pintura

de Amadeo Souza Cardoso, “colmatando uma lacuna e negligência imperdoáveis na cena portuguesa” (LAMBERT; CASTRO, 2001, p.9). Um ano mais tarde, organiza a 1ª Exposição de Arte Moderna, reunindo na Póvoa de Varzim obras de Carlos Botelho, Dominguez Alvarez, Carlos Carneiro, Dórdio Gomes, Gastão Seixas, Jaime Isidoro, Júlio Resende, Martins da Costa e Sousa Felgueiras.

Em 1958, surge também no Porto a Livraria e Galeria Divulgação. Este espaço expositivo desenvolve uma programação diversificada sob a responsabilidade do escultor Fernando Fernandes, do historiador António Cardoso e o Arquiteto José Pulido Valente. Em 1958, nele expõem D’Assumpção e Vieira da Silva, e em 1959 José Júlio, Escada, Gonçalo Duarte, Areal, Lagoa Henriques e Cargaleiro, entre outros, numa mostra coletiva de arte moderna (LAMBERT; FERNANDES, 2001, p.20). Importa salientar uma iniciativa anterior, que de algum modo pressagia as mudanças que se verificaram – a criação em 1929, por Miguel Barrias e Heitor Cramez, de uma empresa de ensino por correspondência na área do desenho, designada Escola Nacional do Desenho. Estes pintores, que estudaram em Paris na década de vinte, são companheiros de artistas como Diogo de Macedo, Abel Manta, Francisco Franco e Dórdio Gomes².

4. O Museu Nacional de Arte Contemporânea como paradigma do museu moderno

Embora o Museu de Arte Antiga seja entendido durante o Estado-Novo “como modelo dinamizador da atividade museológica” (SILVA, 2002, p.80), é de salientar também o papel do Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC) que viveu a partir de 1945 [período de direção do escultor Diogo de Macedo] um dos seus períodos mais positivos (MACEDO, 1945). O MNAC foi dirigido interruptamente por artistas plásticos, na sua maioria pintores. Desde a sua fundação em 1911 até aos anos setenta, a direção foi ocupada por Carlos Reis (1911-14), Columbano Bordalo Pinheiro (1914-29), Sousa Lopes (1929-44), Diogo de Macedo (1945-59) e Eduardo Malta (1959-70).

Com a direção entregue ao escultor Diogo de Macedo a partir de 1945, a programação moderna do MNAC era “comparável à de instituições congêneres a nível Europeu”. O escultor acompanhava as práticas museológicas e artísticas de outros países, ainda que as contingências políticas e as específicas deste museu tenham desafortunado tentativas “mais radicais como se ensaiavam noutras instituições” (BARRANHA, 2011, s.p). Mesmo assim, após tomar posse do MNAC em 1945, este diretor reformula e reorganiza o museu criando uma entrada independente pela Rua Serpa Pinto. Reconhecendo a reduzida dimensão das salas expositivas, amplia

² Disponível em: <http://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=1005878>. Acesso em: 21 de mar. 2015.

arrecadações e arquivos, criando nove salas de exposição, e remetendo a última para a antecâmara do Museu através da valorização do pátio-jardim na nova entrada. Diogo de Macedo caracteriza-as como “[obras] de higiene museográfica, simplesmente enquanto outra, perfeita e definitiva não se realiza” (MACEDO, 1945, s.p). A exposição encontrava-se organizada por núcleos, “visto a impossibilidade de quaisquer outras modificações” (MACEDO, 1945, s.p). Assim, destina a primeira sala aos principais artistas portugueses do primeiro quartel do século vinte, ficando a segunda inteiramente consagrada a Columbano. A terceira sala apresenta, em 1945, pintores do último quartel do século XIX e a seguinte é destinada a exposições temporárias. Na quinta galeria foram expostos os artistas modernos, alguns dos quais contemporâneos de Macedo. As obras expostas na sexta divisão (de diversos autores e provenientes de legados e de provas académicas) destinavam-se, em 1945, a incorporar a coleção de museus diversos a título temporário. Na sétima sala estavam representados, segundo Diogo de Macedo, os artistas Românticos portugueses “a par de outros mais modernos [...] em escolha intencional de distinção da melhor parte das coleções do Museu” (MACEDO, 1945, s.p). Na última divisão expositiva prestava-se homenagem a Soares dos Reis e a Simões de Almeida. Na opinião do diretor, “um museu de arte moderna nunca pode ser definitivo, com o carácter extático e completo de qualquer outro” (MACEDO, 1945, s.p). O diretor era por isso defensor da “renovação periódica das exposições” (MACEDO, 1945, s.p). No pátio (jardim de entrada) cria a primeira galeria em Portugal de escultura ao ar-livre, consagrada à escultura em mármore e bronze, a organizar-se como parte integrante do museu.

As primeiras duas lideranças são marcadas pela integração maioritária de pintura romântica e naturalista. É Columbano Bordalo Pinheiro quem incorpora as primeiras obras modernistas na coleção do museu. Na direção de Sousa Lopes é de evidenciar a importância simbólica da década para a orientação da instituição que deve ser entendida, segundo Sérgio Lira, “como parte da agenda política e ideológica do Estado-Novo e da ‘política do espírito’ de António Ferro” (LIRA, 2010 apud BARRANHA, 2011, p.19). Esta orientação vai ser marcante também para a ‘Exposição do Mundo Português’ de 1940. Neste contexto, segundo Lira, o MNAC

foi condicionado pela acção cultural do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) ‘que, através das suas exposições de arte moderna, proporcionava finalmente aos modernistas reconhecimento e encomendas oficiais: os premiados nas diversas iniciativas de António Ferro foram tendo obras adquiridas pelo museu que, no entanto, continuou também a comprar nos salões tardo-naturalistas da SNBA e dos sucessivos grupos Silva Porto (LIRA 2010, apud BARRANHA, 2011, p.19).

Diogo de Macedo nasce em Vila Nova de Gaia em 1889. Entre 1902 e 1911 frequenta a Academia Portuense de Belas Artes, partindo nesse ano para Paris. Na capital francesa estuda nas Academias de Montparnasse, na *Académie de La Grande Chaumière* e na Escola Nacional de Belas-Artes. Casa em 1919, regressando a Paris

no ano seguinte, sendo profundamente influenciado pelos movimentos de vanguarda que aí se viviam. Entre 1920 e 1930, edita as primeiras publicações, colabora em jornais e revistas, como no Ocidente, onde, desde 1939, publica Notas de Arte. Viaja pela Europa. Entre 1939 a 1940, executa a obra "Tejo" e quatro "Tágides" para a Fonte Monumental da Alameda Afonso Henriques. Organiza exposições de referência em Portugal como a "Cinco Independentes", na Sociedade Nacional de Belas-Artes em 1923, e o "1º Salão dos Independentes", de 1930. Enviúva em 1941 - renunciando à prática da escultura a partir dessa data - voltando a casar em 1946³.

Em 1944, é nomeado diretor do Museu Nacional de Arte Contemporânea, cargo que exerce até à sua morte em 1959. Com Diogo de Macedo na liderança do MNAC a coleção, no entender de Helena Barranha (2011, p.23), passou pelo período de maior crescimento "com a incorporação de mais de mil e trezentas obras, que vieram completar os principais núcleos da segunda metade do século XIX (Miguel Ângelo Lupi, José Malhoa, Alfredo Keil, Silva Porto e Henrique Pousão)". O espólio da primeira metade do século XX viu-se aumentado com obras de artistas como António Carneiro, Abel Manta, Carlos Botelho, Milly Possoz, Dordio Gomes, Eduardo Viana, Mário Eloy e Vieira da Silva. Merece distinção, no entender de Helena Barranha "a integração de um conjunto de pinturas de Amadeo Souza Cardoso, tendo as obras Tristezas e Cabeça sido doadas ao museu pelo próprio director" (2011, p.23).

Paralelamente, Diogo de Macedo teve uma ação única até aí no campo da investigação e da edição de livros e catálogos sobre história de arte portuguesa contemporânea. Lança catálogos-guia, a partir de 1945, tal como uma coleção de monografias dos principais artistas representados na coleção, intitulada Cadernos do Museu, e publica também regularmente na revista Ocidente (BARRANHA, 2011, p.24).

O MNAC, sob a direção de Diogo de Macedo, sedimentou uma política de depósito de obras de arte noutros museus portugueses, a título precário e sem perda de direitos de propriedade. Entre meados da década de quarenta e fim da década de cinquenta, deposita dezenas de obras em diferentes museus regionais, como é o caso de Viseu, Bragança, Caldas da Rainha, Figueira da Foz, Cascais, Museus Municipais de Lisboa e Museu Soares dos Reis, no Porto. No entanto, o escultor exclui destes empréstimos as obras doadas ou legadas por particulares, assim como as adquiridas pelo Legado de Valmor. Adicionalmente, não autoriza que sejam dispensadas parte das obras de arte armazenadas nas reservas, dado fazerem parte de núcleos que periodicamente são expostos nas salas do Museu. Argumenta que "em Portugal [o MNAC] é o único representativo da história evolutiva da nossa Arte Contemporânea e por isso arquiva as peças que melhor a descrevem (...)" (MACEDO, 1954, s.p).

³ Disponível em:

<https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20diogo%20de%20macedo>. Acesso em: 03 de mai. 2016.

Diogo de Macedo elogia o esforço colocado na renovação dos museus de arte portugueses em 1956, afirmando que nestes

[se construíram] novos edifícios, reformaram-se outros e criou-se um instituto de investigação científica de obras de arte, de restauro e de beneficiação. Organizaram-se salas de arte moderna nalguns, estabeleceram-se outros com esse carácter particular, adquiriram-se muitas centenas de obras, desenvolveram-se arquivos, iniciaram-se inventários e catalogações, fundiram-se em bronze os moldes de muitas dezenas de esculturas pertencentes ao espólio da Nação, ordenaram-se visitas às galerias e realizaram-se contínuas exposições temporárias, com a publicação de catálogos, boletins e monografias referentes a esses museus (MACEDO, 1956, s.p).

Este diretor considera também que

os Museus Nacionais e os subsidiados pelo Estado deram [nesta época] as melhores contribuições às exposições de Arte Portuguesa no estrangeiro, de iniciativa do Governo ou de carácter Internacional, concorrendo às Bienais de Arte Moderna e outras eventuais (MACEDO, 1956, s.p).

Diogo de Macedo apoiava e era consultor do Secretariado Nacional de Informação, informando regularmente este organismo de propaganda e controle do regime salazarista quais os artistas cuja expressão artística melhor se enquadrava quer no contexto nacional, quer internacional. Entendia que o SNI

com o seu programa de encorajamento às Artes, particularmente modernas ou integradas no espírito actualizado (...) [fomentava] tarefas de cultura [e que a] expansão desse organismo, com uma delegacia no Porto, pela província além, em manifestações de gosto popular, foram declarados os efeitos da sua acção emulativa e modernizadora (MACEDO, 1956, s.p).

O escultor, politicamente engajado com o regime do Estado-Novo, foi, no entanto, o fundador de um “modelo modernista” de museu português, seguido cerca de cinco anos mais tarde pelo seu colega Salvador Barata Foyo, no MNSR no Porto. O modernismo dos museus portugueses desta época estava, por isso, circunscrito aos limites do poder salazarista. Embora se declarassem detentores de um espírito vanguardista, estes museus encontravam-se, tal como muitos museus europeus do século XIX, restritos a uma política de representação dominada pelo poder totalitário que, “A Bem da Nação”, definia aquilo que era exposto ou omitido. A tomada de posse do seu sucessor Eduardo Malta - a partir de 1959 e até 1970 - é pelo contrário, marcada pelo alheamento do MNAC em relação à arte contemporânea tanto nacional, como internacional (BARRANHA, 2011, p.24).

5. O Museu Nacional Soares dos Reis e a abertura à contemporaneidade

Depois de um período caracterizado pelo fechamento do Museu Nacional Soares dos Reis à produção artística contemporânea sob a direção de Vasco Valente

(1932-1950) a chefia do MNSR é entregue até 1960 ao escultor modernista Salvador Barata Feyo. Seguindo o modelo previamente ensaiado na capital pelo seu contemporâneo, o escultor Diogo de Macedo, enceta uma nova política de representação assente no apoio à arte contemporânea. Nas décadas que antecipam a sua entrada como diretor interino do MNSR, Barata Feyo constrói um trajeto plurifacetado. Criando uma rede de conhecimentos intelectuais e sociais, que posteriormente se verão refletidos na sua atuação enquanto diretor, dotando o MNSR de um espírito transformador e capaz de acompanhar as exigências do seu tempo (GAIO LIMA, 2015).

Na opinião de Maria João Vasconcelos, atual diretora do MNSR, a vinda do Museu de São Lázaro para o Palácio das Carrancas (comprado pelo Estado em 1937) “cortou a ligação com a criação contemporânea”, pois deixou de existir um museu onde a produção contemporânea “ganh[asse] presença permanente” (entrevista a 20-05-2015). Recorda ainda o período anterior, durante o qual o Museu ocupava as instalações do antigo convento de Santo António da Cidade, já sob a direção de Vasco Valente (a partir de 1932). Nessa altura, segundo a diretora, “a produção artística transitava para a área do Museu [provocando] uma invasão natural [deste] espaço (...) pela gente que estava a produzir”, sendo integradas na coleção e expostas “a pintura e a escultura que eram as áreas que diziam respeito ao museu”. Mais tarde, na sua opinião, é Barata Feyo quem “recupera a ligação com a criação contemporânea que se perde durante a direção de Manuel de Figueiredo e “se retoma com a reclamação dos próprios artistas em 1974” (VASCONCELOS, 2015).

Salvador Barata Feyo nasce em Angola em 1899 e morre no Porto em 1990. Ainda criança vem para Portugal, frequentando a partir de 1920 a Faculdade de Belas-Artes de Lisboa. Participa regularmente, como escultor em exposições nacionais e estrangeiras de 1928 até ao final da década de 80, afirmando o seu carácter cosmopolita. Trabalha igualmente em escultura pública encomendada por instituições estatais, produzindo altos-relevos e estatuária para a decoração de monumentos. Não sendo um opositor ao regime vigente, executa ainda trabalho de escultura em louvor da nação e do império colonial. Exemplos desse engajamento com o regime são uma máscara de Salazar e a escultura “Raça” que integram em 1939 a Exposição Internacional de Nova Iorque, “D. João I”, os baixos-relevos “Fé” e “Império” e ainda a estátua “Império” para a Exposição do Mundo Português de 1940. Executa paralelamente inúmeras esculturas para praças públicas de todo o país, inspirado pela literatura e poesia portuguesa e estrangeira, nas quais retratou personalidades como Antero de Quental, Alexandre Herculano, António Nobre, Almeida Garrett, Francisco Sánchez e Rosalía de Castro (ANTUNES, 2004, s.p).

Barata Feyo afirma-se como um homem dinâmico, de “definido carácter” (MENDES, 1961, s.p), cujo espírito, dotado de inteligência e de sensibilidade, se transmitia através de uma “linguagem clara e imperturbável” (RESENDE, 1981, p.5). Esta conduta faz-se notar na sua carreira docente, tendo o escultor auxiliado a

estruturar o pensamento dos seus alunos, fazendo-os refletir acerca “dos problemas colocados pela escultura e sobre a vida social, económica e política do dia-a-dia” (BASTOS, 1981, p.7).

O caráter prático e didático da sua personalidade reflete-se igualmente na forma como dirigiu o MNSR durante uma década, implantando uma política de aquisição e exposição que apostou na diversidade e na comparação dos tempos. Procurou a representação global de todas as tendências artísticas da época - mostrando as suas virtudes mas também as suas fragilidades -, ao invés de se centrar apenas na compra de reconhecidos mestres. Durante esta década implanta uma importante política de divulgação da coleção, assente não só na edição de catálogos, mas também no depósito de obras de arte entre museus. A par com Diogo de Macedo, foi um dos grandes apoiadores da política de depósito na tentativa de possibilitar uma acessibilidade global do público ao panorama artístico nacional. É ainda durante a sua direção que se verificam os primeiros esforços para a modernização do Museu, através da aquisição de equipamentos para a conservação e manutenção dos objetos e espaços de exposição (GAIO LIMA, 2015).

O escultor assume a direção após morte súbita de Vasco Rebelo Valente, historiador de arte licenciado em Direito - numa altura em que o regime político do Estado Novo impulsionava a realização de uma “arte oficial”, marginalizando outras manifestações, que paralelamente iam surgindo. Portugal vivia então, encerrado num forte isolamento em relação ao panorama artístico internacional, sendo o acesso à informação estritamente controlado através de órgãos como o Secretariado Nacional de Informação (SNI). Criado em 1933 sob denominação semelhante - Secretariado de Propaganda Nacional -, o SNI possuía um papel ativo na divulgação do ideário nacionalista e na padronização da cultura e das artes do Estado Novo. Assim a atividade de Barata Feyer enquanto diretor do museu viu-se enquadrada por este conjunto de constrangimentos que procurou combater, tentando implantar “à revelia” um modelo museológico moderno nesta instituição (GAIO LIMA, 2015).

Durante menos de uma década, este escultor adquire mais de uma centena de obras de arte, instalando um novo paradigma de apoio às artes plásticas. Continuando a enriquecer pontualmente as coleções até aí formadas, herança dos Museus Portuense e Municipal, este diretor enceta um núcleo de arte contemporânea, fruto da rede de relações pessoais e profissionais que mantinha com artistas e outras instituições. Salvador Barata Feyer adquire perto de uma centena de obras de pintura, mais de trinta obras em suporte de papel, e cerca de cinquenta obras de escultura, metade das quais resultam da incorporação sucessiva de grandes núcleos de esboços, que dão entrada neste núcleo já no final do seu período de liderança. Incorporou ainda na coleção obras de pintores contemporâneos como Dordio Gomes, Carlos Botelho, D’Assumpção, Eduardo Viana, Augusto Gomes, Júlio Resende, António Quadros, José Tagarro, Guilherme Camarinha, João Hogan, e de escultores

como Francisco Franco, Diogo de Macedo, Ruy Roque Gameiro, Lagoa Henriques e Gustavo Bastos (GAIO LIMA, 2015).

Nos últimos anos da sua direção, procura atuar na salvaguarda deste patrimônio artístico específico, incorporando na coleção esbocetos em gesso de pequeno formato que fez passar a bronze com o propósito da sua preservação. Depois de passados a bronze, os esbocetos passam a ser capazes de, como documentos, contar a história de determinada época, assim como do respectivo processo criativo. Através do uso desta técnica de multiplicação da escultura, o diretor evitava a perda da materialidade das peças, que tão frequentemente se degradavam nos acervos das instituições e ateliers desta época. De igual modo e com “o fim de salvar da acção do tempo as esculturas em gesso integradas neste Museu (...)” (FEYO, 1953, s.p), Barata Feyo solicita, por exemplo, apoio do Estado para a fundição em bronze das esculturas “Riqueza” e “História”, “Saudade” e “Cristo”, da autoria do Escultor Soares dos Reis (FEYO, 1954, s.p). Demonstra assim uma grande preocupação com a implementação de uma política de preservação do patrimônio, que permitiu que este pudesse vir a ser apreciado pelas gerações futuras.

O escultor submete a instituição a obras de renovação museográfica, procurando paralelamente implementar um discurso de comparação, de contraste, entre os diferentes períodos da história da arte. Barata Feyo cria no MNSR, pela primeira vez, uma sala consagrada à arte contemporânea, assim como uma galeria de escultura moderna. O seu arrojo na política de aquisição e exposição encontra a sua síntese na Exposição Itinerante de Pintura Moderna de 1958. Esta exposição, organizada numa parceria entre MNSR e a cidade de Amarante, caracterizou-se por divulgar “alguns quadros representativos da [sua] colecção de ‘modernos’” (FEYO 1958, s.p). Com esta mostra, o diretor procurou salientar as “tendências díspares que ela nos revela” (FEYO, 1958, s.p) - apenas três pintores estrangeiros, sendo a maioria dos restantes oriundos do norte de Portugal. Também em 1958, se realizou uma

Exposição Itinerante de algumas obras de Pintura” do Museu Nacional de Arte do Chiado (MNAC) que tendo estado patente em Coimbra e no Porto, fora nesta cidade acolhida pelo MNSR. Ao contrário do núcleo de obras apresentado por Barata Feyo, Diogo de Macedo opta por representar o MNAC através de um núcleo mais alargado de artistas desde o desenho à pintura, e desde o naturalismo à “expressão moderna (MACEDO, 1958, s.p).

6. Considerações finais

Apesar da tentativa de afirmação de novos circuitos de legitimação artística o poder político do Estado-Novo institucionalizou a arte moderna como arte oficial do regime, sendo a produção artística (entre 1933 e 1974) usada como meio para a disseminação da política vigente. Os eventos artísticos eram, nesta época,

essencialmente promovidos pelo SPN-SNI que mobilizou os melhores decoradores, escultores, pintores e arquitetos durante o Estado Novo. A arte e os artistas modernos foram institucionalizados pelo regime, chegando até aos museus de arte e marcando as coleções pelo arrojo e novidade das suas experimentações plásticas inovadoras (como o neorrealismo, o surrealismo e o abstracionismo).

Fruto deste contexto, as obras de arte produzidas durante este período necessitam ser consideradas à luz de certas condicionantes ideológicas, conjunturais e sociais. O regime totalitário do Estado-Novo procurou uma política de representação nacional baseada em evocações históricas e valores morais procurando com esta simbologia conquistar o orgulho dos portugueses pela pátria.

Influenciado pelas experiências vividas no estrangeiro e politicamente vinculado ao regime político vigente o escultor, museólogo, escritor e crítico Diogo de Macedo, assume a direção no Museu Nacional de Arte Contemporânea em 1944 e enceta, no ano seguinte, o “modelo modernista”, seguido cerca de cinco anos mais tarde pelo seu colega Salvador Barata Foyo, no Museu Nacional Soares dos Reis no Porto. A implementação deste modelo nos dois museus nacionais de arte portuguesa permitiu inaugurar um novo paradigma nas instituições artísticas que se caracterizou pela abertura à novidade. Este foi posteriormente abandonado sendo somente retomado com a reclamação da democracia em 1974.

Contudo, apesar das tentativas efêmeras de alteração da política de representação, a narrativa expositiva dos museus nacionais mantém-se desde a sua fundação até hoje baseada no discurso da história da arte, utilizando sistemas de classificação específicos e exibindo os objetos por “período ou civilização” [ou] “nacionalidade” (MACDONALD, 2006, p.87).

Agradecimentos

Este relato de experiência resulta de um estudo realizado em ambiente museológico para defesa do relatório final do Mestrado em Museologia intitulado: Continuidade e/ou Rutura? Estudo das políticas de representação do MNSR entre 1950-1960 durante a direção do escultor Salvador Barata Foyo. Para o êxito desta investigação mostrou-se essencial a colaboração entre diversas instituições (a Faculdade de Letras da Universidade do Porto, o Museu Nacional Soares dos Reis, o Museu Nacional de Arte Contemporânea e ainda a Fundação Calouste Gulbenkian). Assim, agradeço em especial à minha orientadora, a Professora Doutora Elisa de Noronha Nascimento, à minha coorientadora, a Conservadora de Arte Contemporânea do MNSR, Ana Paula Machado e ainda à diretora do MNSR, a Doutora Maria João Vasconcelos pela confiança depositada. É ainda de salientar o apoio e valioso contributo da Professora Doutora Laura Castro no momento de apresentação pública deste trabalho.

Referências

- ALMEIDA, António Manuel Passos de. Contributos ao Estudo da Museologia Portuguesa no século XIX. *Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património*, n.V-VI, p.31-55, 2006-2007.
- ANTUNES, José. *Museu Barata Foyo*. In: Camara Municipal das Caldas da Rainha Caldas da Rainha: Centro das Artes (Ed.), 2004, s.p.
- BARRANHA, Helena. Os primeiros 50 anos do Museu Nacional de Arte Contemporânea. In: *Arte Portuguesa do Século XX: 1910-1960*, Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Ministério da Cultura, Instituto dos Museus e da Conservação, Leya, 2011. p.23-24.
- BASTOS, Gustavo. Mestre Barata Foyo: Exposição Retrospectiva. In: ESCOLA SUPERIOR DE BELAS-ARTES DO PORTO (Ed.), 1780-1980 *Bicentenário da ESBAP*, Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981. p. 7.
- BRIGOLA, João. Perspectiva histórica da evolução do conceito de museu em Portugal. In: LOPES, Maria Margaret; HEIZER, Alda (Orgs.), *Coleccionismo, práticas de campo e representações*, Campina Grande: Sciello, 2011. p. 43-48. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10174/8327>>. Acesso em: 02 de dez. 2014.
- FEYO, Salvador Barata. Passagem a bronze de escultura em gesso. *Ofício datado de 24 de Novembro*. In: Correspondência Expedida. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1953.
- FEYO, Salvador Barata. *Pedido de verba para passagem a bronze de peças da autoria de Soares dos Reis*. In: Correspondência Expedida. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1954.
- FEYO, Salvador Barata. Exposição Itinerante de Pintura Moderna. In: *Catálogo Exposição*. Amarante: Museu Nacional Soares dos Reis, 1958.
- GONÇALVES, Rui Mário. Artes Plásticas, nova criatividade, novo espírito critico. In: Os Anos 40 na Arte Portuguesa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982. p. 43-53.
- LAMBERT, Fátima e CASTRO, Laura. *+ de 20 grupos e episódios no Porto do séc. XX*. Porto: Porto 2001 - Capital Europeia da Cultura, 2001.
- LAMBERT, Fátima e FERNANDES, João. Porto 60/70: os Artistas e a Cidade. In: *Porto 60/70: os Artistas e a Cidade*, Museu de Serralves Árvore Cooperativa de Actividades Artísticas. Porto: Asa, 2001.
- TEMUDO, Ana Gaio Lima. Políticas de aquisição e exposição do MNSR entre 1950-1960. In: *Continuidade e/ ou Rutura? Estudo das políticas de representação do MNSR entre 1950-1960 durante a direção do escultor Salvador Barata Foyo*. Porto: Departamento de Ciências e Técnicas do Património Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2015, p.46-80.
- MACDONALD, Sharon. Collecting Practices. In: MACDONALD, Sharon (Ed.), *A companion to museum studies*, Oxford: Blackwell, 2006. p. 81-97 .
- MACEDO, Diogo. Cinco Independentes. In: TEXTOS UNIVERSAIS (Ed.), *Os Modernistas Portugueses, escritos públicos, proclamações e manifestos - Dos independentes aos surrealistas*, Porto: CEP, 1923. p. 7-8.
- MACEDO, Diogo. *I Catálogo Guia*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, abril de 1945.
- MACEDO, Diogo. Depósito de obras de arte em Museus Regionais. *Ofício dirigido ao Diretor Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes e datado de 23 de Novembro*. In: Correspondência Expedida. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, 1954.
- MACEDO, Diogo. *Caraterização do contexto sociocultural da época*. In: Correspondência Expedida. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, 1956.
- MACEDO, Diogo. Exposição itinerante de algumas obras de pintura. In: *Catálogo de exposição*, Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, 1958.

MENDES, Manuel. Sobre a escultura e o escultor Barata Feyo. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, n.14, s/ paginação, 1961.

RESENDE, Júlio. Mestre Barata Feyo: Exposição Retrospectiva. In: ESCOLA SUPERIOR DE BELAS-ARTES DO PORTO (Ed.), *1780-1980 Bicentenário da ESBAP*, Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981. p. 5.

SILVA, Raquel Henriques da. Os museus: história e prospectiva. In: PERNES, Fernando (Coord.), *Século XX. Panorama da Cultura Portuguesa*, Porto: Afrontamentos e Fundação de Serralves, 2002. p. 65-108.

SOARES, Elisa. Pintura Portuguesa dos séculos XIX e XX no Museu Nacional Soares dos Reis constituição de uma colecção. In: MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS (Ed.), *Museu Nacional de Soares dos Reis: Pintura Portuguesa, 1850-1950*, Porto: Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, 1996. p.16-17.

VASCONCELOS, Maria João. Depoimento da atual diretora do MNSR, em entrevista presencial realizada em 20-05-15 no âmbito do presente estágio, 2015.

Data de recebimento: 02.04.2016

Data de aceite: 03.05.2016